

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**Contexto educativo y laboral del arte participativo en España.  
Diseño de un método para el análisis del impacto social de  
propuestas artísticas en un espacio cultural. Estudio de caso**

**Educational and labour context of participatory art in Spain.  
Design of a method for the analysis of the social impact of  
artistic proposals in a cultural space. Case study**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Raquel Lara Ruiz**

DIRIGIDA POR

**Miguel Ranilla Rodríguez  
Amaia Salazar Rodríguez**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**TESIS DOCTORAL**

CONTEXTO EDUCATIVO Y LABORAL DEL ARTE PARTICIPATIVO EN ESPAÑA. DISEÑO  
DE UN MÉTODO PARA EL ANÁLISIS DEL IMPACTO SOCIAL DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS EN  
UN ESPACIO CULTURAL. ESTUDIO DE CASO

EDUCATIONAL AND LABOUR CONTEXT OF PARTICIPATORY ART IN SPAIN. DESIGN OF  
A METHOD FOR THE ANALYSIS OF THE SOCIAL IMPACT OF ARTISTIC PROPOSALS IN A  
CULTURAL SPACE. CASE STUDY

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA

PRESENTADA POR

Raquel Lara Ruiz

Director

Miguel Ranilla Rodríguez

Directora

Amaia Salazar Rodríguez

Madrid, 2024

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES



**TESIS DOCTORAL**

CONTEXTO EDUCATIVO Y LABORAL DEL ARTE PARTICIPATIVO EN ESPAÑA. DISEÑO  
DE UN MÉTODO PARA EL ANÁLISIS DEL IMPACTO SOCIAL DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS EN  
UN ESPACIO CULTURAL. ESTUDIO DE CASO

EDUCATIONAL AND LABOUR CONTEXT OF PARTICIPATORY ART IN SPAIN. DESIGN OF  
A METHOD FOR THE ANALYSIS OF THE SOCIAL IMPACT OF ARTISTIC PROPOSALS IN A  
CULTURAL SPACE. CASE STUDY

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA

PRESENTADA POR

Raquel Lara Ruiz

Director

Miguel Ranilla Rodríguez

Directora

Amaia Salazar Rodríguez

Madrid, 2024

## **AGRADECIMIENTOS**

Para poder abordar este gran proyecto en mi vida, he necesitado tiempo y ayuda. Es por ello que, llegado el momento de rendir cuentas, no quiero pasar por alto el agradecimiento a las personas que han participado, de un modo u otro, en que esta tesis haya sido posible.

Quiero agradecer a aquellas personas que dieron los primeros pasos. A mi director, el Dr. Miguel Ranilla Rodríguez, por acogerme, creer en mí y saber ver cómo la praxis artística desemboca en cuestiones más teóricas que es necesario revisar y mejorar. También agradezco a mi co-directora, la Dra. Amaia Salazar Rodríguez, por su dedicación, su visión práctica y organizada del trabajo, así como por la frescura aportada. Y, en general, a ambos por su trabajo en equipo y el tiempo dedicado.

La tesis ha tenido una parte más social en el momento de abordar las entrevistas a los comisarios y gestores de eventos. Gracias a Adonay Bermúdez, Alba Braza, Julio Vázquez, Sonia García, Fernando Pérez y Javier Peña por haber accedido a ser casos de análisis, por tener tanto que aportar a un contexto propio sobre el arte participativo, y también por haber sido accesibles y cercanos.

La tesis trata de la necesidad de reforzar el conocimiento sobre el arte participativo en España. Es igualmente necesario agradecer a los artistas, teóricos y colectivos mencionados como fuentes de referencia en esta tesis, y, por supuesto, como pioneros en la apertura de caminos.

Los datos obtenidos a través de los participantes en esta tesis son muy reveladores para seguir trabajando y aprendiendo. Por ello, agradezco profundamente el interés de las personas que participaron en los proyectos artísticos mencionados; sin ellas, nada sería posible.

Finalmente, me gustaría agradecer de manera personal a quien está a mi lado en el día a día, a Felis. A mi familia, por haber sido un respaldo eficaz en momentos de dificultad, y también por ser pura alegría. A mi madre, por su vida ejemplar, siempre proveedora de soluciones para todo; a mi padre, por ser el compañero en el gusto por el arte, el color y los viajes; a mi hermano, por ser un valiente. Y a toda mi familia, por saber estar unida y ser un refugio, por todo el afecto dado y recibido. Gracias.

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>5</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>9</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Introducción. Descripción Del Problema de Investigación</b> .....	<b>14</b>
1.1. Contextualización Del Problema.....	15
1.2. Importancia Del Estudio.....	17
1.3. El Impacto Del Arte Social En La Educación Superior Del Artista Plástico En España (2023).....	20
1.4. Eventos Culturales Temporales Para El Artista Plástico Social En España (2023)..	21
1.5. Arte Participativo En España (2022-2023): La Gestión De Los Eventos Culturales Temporales (2024).....	21
1.6. Terreno Modular: Prácticas Artísticas Participativas De Resistencia Y Comunidades Emocionales En Migración Desde La Habana A Cáceres (2024).....	22
1.7. Guía Evaluativa Para Arte Participativo Desde La Perspectiva De Agentes Culturales En España (2025).....	23
<b>2. Justificación: La Visión Del Arte Participativo En Sus Diferentes Ámbitos</b> .....	<b>26</b>
2.1. Preguntas De La investigación.....	27
2.2. Hipótesis De La Investigación.....	29
2.2.1. La Relevancia Actual En El Contexto Del Arte Contemporáneo.....	32
2.2.2. La Transferencia Del Conocimiento Académico Y Educativo.....	34
2.2.3. Impacto En La Gestión Cultural Y En El Entorno Laboral Del Artista.....	35
2.2.4. Justificación Social Y Cultural: Arte Como Herramienta De Resistencia.....	36
2.2.5. La Necesidad De Herramientas De Evaluación Cualitativa.....	37
<b>3. Estado De La Cuestión</b> .....	<b>40</b>
3.1. Contextualización Global Del Arte Participativo Dentro Del Arte Contemporáneo...	40
3.2. Contextualización Del Arte Participativo En El Contexto Español.....	51
<b>4. Objetivos De La Investigación</b> .....	<b>65</b>
4.2. Objetivos Específicos De La Investigación.....	66
a) Analizar la integración del arte participativo en los planes de estudio de las universidades españolas y su efecto en la formación de futuros artistas.....	66
b) Evaluar el rol del arte participativo en eventos culturales temporales y su incidencia en la creación de redes sociales y transformaciones en las comunidades.....	66
c) Proponer modelos de evaluación cualitativa que permitan medir el impacto cultural y social de las prácticas artísticas participativas en el contexto español.....	67
<b>5. Metodologías Empleadas En La Investigación</b> .....	<b>69</b>
5.1. Métodos Empleados Durante El Proceso De Investigación.....	80
a) Técnica de Observación de participantes mediante fotografía.....	80
b) Revisión sistemática de los planes de estudios de las principales Facultades de Bellas Artes de España y categorización de las asignaturas y contenidos:.....	80
c) Revisión y comparación de modelos de gestión de eventos temporales para el arte participativo en España.....	82
d) Análisis de fuentes bibliográficas.....	82
e) Estudio de casos de arte participativo.....	83

f) Entrevistas en profundidad a gestores culturales.....	83
g) Triangulación de información.....	85
h) Estudio de casos comparativos.....	85
i) Evaluación de los participantes.....	86
j) Revisión sistemática de modelos evaluativos.....	86
k) Diseño de una herramienta de evaluación ad hoc.....	87
<b>6. Discusión Integradora.....</b>	<b>90</b>
<b>7. Publicaciones.....</b>	<b>96</b>
El Impacto Del Arte Social En La Educación Superior Del Artista Plástico En España (2023).....	97
Eventos Culturales Temporales Para El Artista Plástico Social En España (2023).....	131
Arte Participativo En España (2022-2023): La Gestión De Los Eventos Culturales Temporales (2024).....	168
Terreno Modular: Prácticas Artísticas Participativas De Resistencia Y Comunidades Emocionales En Migración Desde La Habana A Cáceres (2024).....	182
Guía Evaluativa Para Arte Participativo Desde La Perspectiva De Agentes Culturales En España (2025).....	207
<b>8. Conclusiones.....</b>	<b>230</b>
a) Integración del arte participativo en los planes de estudio de las universidades españolas y su efecto en la formación de futuros artistas.....	231
b) Evaluación del rol del arte participativo en eventos culturales temporales y su incidencia en la creación de redes sociales y transformaciones en las comunidades...233	
c) Propuesta de un modelo de evaluación cualitativa para analizar el impacto cultural y social de las prácticas artísticas participativas en el contexto español.....	235
<b>9. Conclusions.....</b>	<b>239</b>
a) Integration of Participatory Art in Spanish University Curricula and its Impact on the Training of Future Artists.....	240
b) Evaluation Of The Role Of Participatory Art In Temporary Cultural Events And Its Impact On The Creation Of Social Networks And Transformations In Communities.....	242
c) Proposal Of A Qualitative Evaluation Model To Analyse The Cultural And Social Impact Of Participatory Arts Practices In The Spanish Context.....	244
<b>10. Futuras Líneas de Investigación.....</b>	<b>247</b>
<b>11. Referencias.....</b>	<b>249</b>
<b>12. Anexos.....</b>	<b>264</b>
ANEXO A	
Entrevistas Realizadas A Los Comisarios En El Texto Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales (2023) y Aceptación De Las Mismas.....	265
ANEXO B	
Declaraciones De Co-Autoría De Los Textos Publicados Dentro De La Tesis.....	298
ANEXO C	
Declaración De La Estancia De Investigación Internacional.....	303
ANEXO D	
Informe Del Impacto De Las Publicaciones.....	305

<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>Página</b>
Figura 1. Gráfico temporal de la autora: formación, experiencia laboral y académica	19
Figura 2. Mapa mental de las principales preguntas de la investigación	29
Figura 3. Mapa mental de los ámbitos y lugares de investigación	34
Figura 4. Diseño de los métodos y sus fases desde los ámbitos estudiados del Arte Participativo en España	72
Figura 5. Gráfico de los principales resultados en relación a cada publicación	91

<b>ÍNDICE DE TABLAS</b>	<b>Página</b>
Tabla 1. Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Mapping the Terrain" (Lacy, 1995).	46
Tabla 2. Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Estética Relacional" (Nicolas Bourriaud, 2002).	46
Tabla 3. Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art" (Grant Kester, 2004)	47
Tabla 4. Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Participation" (Claire Bishop, 2006)	47
Tabla 5. Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context" (Grant Kester, 2011)	48
Tabla 6. Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship" (Claire Bishop, 2012)	49
Tabla 7. Descripción de las metodologías empleadas en el primer artículo que compone la investigación	73
Tabla 8. Descripción de las metodologías empleadas en el segundo artículo que compone la investigación	74
Tabla 9. Descripción de las metodologías empleadas en el tercer artículo que compone la investigación	75
Tabla 10. Descripción de las metodologías empleadas en el cuarto artículo que compone la investigación	77
Tabla 11. Descripción de las metodologías empleadas en el quinto artículo que compone la investigación	78
Tabla 12. Resumen de la guía evaluativa para arte participativo	94

Lo posible no es algo que hubiera estado allí desde siempre esperando su momento, que hubiese estado contenido ya en una realidad que está por descubrir. La posibilidad ha de ser creada en cada caso, en un juego dinámico con los hábitos, en el contacto con la realidad singular.

Andrea Soto Calderón, *Imágenes que resisten*, p.6

## RESUMEN

La presente tesis busca aportar una revisión dentro del arte participativo dado en el arte contemporáneo, un movimiento que ha buscado a lo largo de su trayectoria distintas maneras de relacionarse con el público y/o las comunidades, provocando que estas adquieran un rol distinto y llegando a darles un papel más protagonista dentro del proceso productivo. Este fenómeno ofrece en la actualidad nuevos enfoques para el artista y demás agentes que promueven y gestionan la cultura a través de proyectos, convocatorias y eventos para el arte contemporáneo. El arte participativo fomenta la interacción con el público y logra eliminar la barrera que tradicionalmente podía existir entre el artista y el espectador. A partir de este cambio logra construir nuevos significados artísticos en torno a las experiencias y procesos elaborados en comunidad.

La práctica artística participativa se ha manifestado de manera global, sin embargo en nuestra investigación queremos poner el foco de atención en nuestro propio contexto, España. Asimismo, el planteamiento de la tesis se dirige hacia tres ámbitos, el educativo, el cultural y el profesional, considerando que en la trayectoria académica y laboral de un artista quedan interrelacionados. Así las cosas, a lo largo de varios capítulos se analizará cómo el arte participativo ha establecido cambios significativos en la educación superior del artista plástico a través de sus itinerarios académicos y planes de estudios para redefinir un nuevo perfil de creación artística. Y consecutivamente, se examina la gestión de eventos culturales temporales que funcionan como promotores de las prácticas artísticas participativas, fortaleciendo la cohesión social y la creación de redes comunitarias.

Todo el proceso de investigación nos conduce hacia un aporte fundamental para la gestión del arte participativo y nos hace reflexionar sobre la necesidad de generar herramientas de medición cualitativa, pues el arte participativo se desarrolla a partir de la interacción social y en la creación conjunta y en su caso estas experiencias no arrojan datos

numéricos y concretos, sino que se abre al registro de procesos y vivencias que normalmente no constan como objeto de valor. Es por ello que, nuestra investigación propone y prueba una herramienta *ad hoc* dirigida a valorar de una manera específica el impacto social, cultural y emocional de un proyecto participativo, con el objetivo de ofrecer un formato de evaluación y una guía donde puedan recogerse un conjunto de valores cualitativos, más adecuados a las prácticas artísticas participativas.

Además, la presente tesis se fundamenta en la experiencia personal y profesional de una artista, que durante dos décadas ha vivido el proceso como estudiante en Bellas Artes, ha trabajado como artista plástica en proyectos de arte participativo y también como docente en Bellas Artes. En este caso, el bagaje previo ha sido crucial para poder desarrollar una estructuración adecuada en nuestra tesis, ha facilitado el registro de datos importantes y también ha logrado enriquecer la investigación con aportaciones directas y originales. Por consiguiente, nuestra tesis no solamente busca ofrecer un nuevo enfoque sobre el arte participativo ocurrido en España recientemente, sino que además pretende promover la creación de nuevos itinerarios en la formación de futuros artistas, de nuevos modelos de gestión cultural para finalmente poder medir el impacto social transformador a través de herramientas *ad hoc*.

PALABRAS CLAVE: Arte participativo; Arte contemporáneo; Impacto sociocultural; Transferencia del conocimiento; Evaluación artística; Transformación social

## ABSTRACT

This thesis seeks to provide a review of participatory art in contemporary art, a movement that has sought throughout its trajectory different ways of relating to the public and/or communities, causing them to acquire a different role and giving them a more protagonist role within the productive process. This phenomenon currently offers new approaches for the artist and other agents that promote and manage culture through projects, calls and events for contemporary art. Participatory art encourages interaction with the public and manages to eliminate the barrier that traditionally existed between the artist and the spectator. From this change, it manages to construct new artistic meanings around the experiences and processes elaborated in community.

Participatory art practice has manifested itself globally, however in our research we want to focus on our own context, Spain. Likewise, the approach of the thesis is directed towards three spheres, the educational, the cultural and the professional, considering that they are interrelated in the academic and working trajectory of an artist. Thus, several chapters will analyse how participatory art has established significant changes in the higher education of visual artists through their academic itineraries and curricula in order to redefine a new profile of artistic creation. And consequently, it examines the management of temporary cultural events that function as promoters of participatory art practices, strengthening social cohesion and the creation of community networks.

The whole research process leads us to a fundamental contribution to the management of participatory art and makes us reflect on the need to generate qualitative measurement tools, as participatory art is developed from social interaction and joint creation and in its case these experiences do not provide numbers and concrete data, but open up to the recording of processes and experiences that are not normally recorded as an object of value. This is why our research proposes and tests an ad hoc tool aimed at specifically assessing the social, cultural and emotional impact of a participatory project, with

the aim of offering an evaluation format and a guide where a set of qualitative values, more appropriate to participatory artistic practices, can be collected.

Furthermore, this thesis is based on the personal and professional experience of an artist, who has lived the process for two decades as a student in Fine Arts, has worked as a visual artist in participatory art projects and also as a teacher in Fine Arts. In this case, the previous background has been crucial to be able to develop a proper structuring in our thesis, has facilitated the recording of important data and has also managed to enrich the research with direct and original contributions. Consequently, our thesis not only seeks to offer a new approach to participatory art in Spain recently, but also to promote the creation of new itineraries in the training of future artists, of new models of cultural management and finally to be able to measure the transformative social impact through *ad hoc* tools.

**KEYWORDS:** Participatory art; Contemporary art; Socio-cultural impact; Knowledge transfer; Artistic evaluation; Social transformation

**1.INTRODUCCIÓN.**  
DESCRIPCIÓN DEL  
PROBLEMA DE  
INVESTIGACIÓN

## 1. Introducción. Descripción Del Problema de Investigación

La complejidad de cada contexto y de los personajes involucrados es una de las razones por las que las narrativas dominantes en torno al arte participativo frecuentemente han quedado en manos de los curadores responsables de cada proyecto, quienes a menudo son los únicos que presencian su desarrollo completo (...) <sup>1</sup> (Bishop, 2012, p. 6).

El arte moderno de mediados del siglo XX se desarrolla como respuesta a un cambio en el arte tradicional anterior buscando nuevas formas y estilos, de tal modo que, la obra de arte poseía una características muy definidas en su producción, muestra al público y exhibición. La llegada del arte contemporáneo, a finales del mismo siglo, conlleva otra serie de transformaciones en el arte mucho más aperturistas que comienzan a difuminar las fronteras propias del sistema artístico, permitiendo incluso la interacción y el diálogo con el público y su entorno (Krauss, 1979). Seguidamente el arte contemporáneo ha ido experimentando un conjunto de cambios en las últimas décadas que sobre todo afectan a la participación y colaboración entre artistas, público y comunidades. Como si de una corriente se tratase, tanto el arte colaborativo como el participativo, han ido ganando un papel fundamental en el panorama actual a nivel global y durante las últimas dos décadas se han ido identificando los lugares propios para este fenómeno artístico, así como la relación con el espectador y el contexto social en el que se inserta la obra (Silva dos Santos, 2017).

---

<sup>1</sup> Traducción de la cita realizada por la autora. Texto original: “The complexity of each context and the characters involved is one reason why the dominant narratives around participatory art have frequently come to lie in the hands of those curators responsible for each project and who are often the only ones to witness its full unfolding(...)” (Bishop, 2012, p. 6).

En esta investigación presentamos un compendio de artículos que se anexionan dando lugar a una investigación que aborda los diversos aspectos y preocupaciones dentro de la práctica artística participativa, prestando especial atención al desarrollo propio del contexto español, así como a su incidencia en el ámbito educativo, laboral y cultural del artista contemporáneo.

### **1.1. Contextualización Del Problema**

A pesar de los esfuerzos realizados por teóricos y artistas durante el siglo XX para exponer de una manera precisa qué es el arte participativo, en torno a él continúa existiendo una gran complejidad para abordarlo, por un lado encontramos estudios de casos y por otro reflexiones teóricas. Este hecho responde principalmente a que se trata de una práctica artística versátil, pero al mismo tiempo encontramos dificultad para poder estudiar e incorporar en programas culturales.

Empezaremos por hacer una distinción entre el arte colaborativo y el participativo, conviene destacar que se han desarrollado de manera paralela porque ambos comparten un sentido común en involucrar activamente al público en el proceso productivo o creativo, con el fin de dar más valor al proceso o práctica que al resultado en sí mismo. Afortunadamente, durante las dos últimas décadas algunos autores del panorama global han teorizado sobre las propias necesidades y características de estos movimientos artísticos destacando, entre otros la británica Claire Bishop (2012) o el estadounidense Grant Kester (2011), quienes en sus textos han evidenciado las diferencias y conexiones entre ambas prácticas, especificando que el sentido del arte colaborativo se enfoca en la co-creación entre artistas y comunidades; y sin embargo, el arte participativo destaca por la interacción del público en la obra final. Desde nuestra investigación se pueden apreciar las conexiones y tensiones entre ambas categorías aunque, de manera conjunta ambas han logrado expandir las nociones del arte contemporáneo en la relación con la audiencia. En este mismo sentido es posible que el público en general muestre desconocimiento entre los

límites de uno y otro y le sea difícil distinguir entre el arte colaborativo y el arte participativo, dado que ambas siguen manteniendo un contacto muy directo con el público y en función de la metodología del proyecto, podrían darse situaciones variadas y patrones irrepetibles. Por esta razón, resulta necesario desglosar estos términos, para los que nos apoyaremos en las perspectivas de diversos autores:

Arte colaborativo: Corriente artística que hace referencia a obras producidas de manera colectiva entre artistas, colaboradores y otros agentes, con una autoría compartida. En el arte colaborativo, el proceso de co-producción implica que los colaboradores aporten sus ideas y métodos en igualdad de condiciones.

Arte participativo: Corriente artística que implica la participación activa del público durante el proceso de creación. Dentro de su desarrollo, los participantes no solo observan, sino que se integran directamente en el acto creativo junto al artista o el equipo responsable de la obra. En este sentido, se espera que el público colabore en la relación, estableciendo una “interrelación directa” entre la obra y la comunidad (Juan García et al., 2020, p.74).

Como mencionamos anteriormente, Claire Bishop (2012) es una de las autoras que ha sabido definir con gran precisión la diferencia entre estos dos modelos del arte, al centrarse directamente en el rol asignado tanto a los participantes como al artista. Según Bishop, podemos valorar que el arte participativo permite un alto grado de interacción, pero ello no implica necesariamente un reparto igualitario del poder creativo. Por otro lado, el arte colaborativo logra poner mayor énfasis en la colectividad y en la autoría compartida, lo que significa que las decisiones sobre la obra se toman en conjunto, entre el artista y los colaboradores, generando una relación de igualdad creativa y metodológica.

No obstante, debemos reconocer que no existe un proyecto idéntico a otro, ni un contexto replicable (Hablar en arte, 2018). Por ello, es posible que un proyecto artístico se sitúe en un plano intermedio. Debido a las múltiples similitudes entre el arte participativo y el

colaborativo, pueden encontrarse proyectos con zonas de interferencia, lo que sugiere que estas categorías y definiciones son útiles para comprender una metodología desde un plano teórico, aunque no definen necesariamente la práctica en su totalidad, según plantea la gestora cultural española Haizea Barcenilla “no habrá una sola palabra que defina las prácticas participativas en su totalidad, ni una sola acepción que cubra todos los frentes”(Hablar en arte, 2018, p.167).

## **1.2. Importancia Del Estudio**

Nuestra tesis se dirige de manera directa a la práctica artística participativa, debido a que la propia naturaleza de los proyectos aquí seleccionados se centran en la interacción con el público, siendo esta una parte activa del proceso creativo y posteriormente productivo. Desde este lugar, podemos cuestionarnos la noción tradicional de autoría (Barthes, 1967) y el valor de la obra de arte como producto final que podemos vincular directamente a relaciones con el desarrollo social, cultural o técnico, que en muchos casos pueden desafiar la idea de una obra autónoma, consecuentemente ligada a la pérdida del “aura” en las obras de reproducción técnica como ya advertiría Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin & Weikert, 2003).

Por muchos otros motivos, la obra autónoma, es difícil de encontrar, si tenemos en cuenta la *Teoría estética* de Theodor Adorno (2015) pues, posiblemente en el arte participativo aquella quedaría determinada por las características en su proceso de producción y/o recepción. Pero además de ello, según Howard S. Becker (2008), en *Mundos del arte*, los agentes culturales, entre ellos otros artistas, críticos o la institución, podrían ser también autores de una actividad colectiva, cuando destacan el valor de una pieza o proyecto y contribuyen a su legitimación.

Además de ello, nuestra investigación realizará un análisis exhaustivo en la transferencia propia del conocimiento dentro de la educación artística superior y su

relación con el ámbito cultural dentro de eventos culturales, para finalmente valorar su impacto en el entorno social y cultural contemporáneo.

A lo largo de la presente investigación, se quiere destacar la experiencia académica y artística-laboral como proceso y precursora de la misma, es por ello que, conviene prestar atención a dos cuestiones fundamentales:

A. Una de las primeras razones del enfoque de la presente tesis, se debe a que la fuente original de inspiración para la realización de la misma surge en torno a la experiencia personal como estudiante de Bellas Artes (2004-2009), cuya formación se centró en las artes visuales. Posteriormente, a lo largo de la trayectoria profesional dentro del ámbito laboral como artista mostró un creciente interés hacia las prácticas colaborativas y participativas (2010-2025). Paralelamente, a la profesión artística, inició su tarea docente en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca (2022-2025). A través de estos procesos y experiencias aquí recogidas, se ha logrado encontrar un conjunto de preguntas o inquietudes sobre la mejora de la formación del artista plástico interesado en proyectos participativos. Asimismo, ha sido útil para tener una visión de conjunto sobre el entorno laboral y la transferencia del conocimiento que se produce entre el ámbito profesional del artista y la educación superior.

B. La segunda cuestión es el proceso de la propia investigación, que ha estado muy influenciado por los ejes de estudio que propone el ámbito educativo superior en la formación del artista en Bellas Artes, así como por el contexto laboral existente en España, enfocado en el desarrollo del arte participativo. Este proceso se ha enriquecido con las perspectivas y aportaciones de los agentes culturales entrevistados, quienes han puesto de manifiesto las necesidades propias del sector artístico, al destacar el valor de

una experiencia artística que no está diseñada para el mercado, sino que busca ofrecer un motivo de transformación social.

Según lo anteriormente expuesto, podemos destacar que nuestra investigación se expande más allá de los cuatro años propios del programa de doctorado; por consiguiente, nuestra aportación proviene también de la experiencia previa de 20 años dentro del proceso formativo, académico y laboral. Todo ello ha permitido acumular un amplio espectro de conocimiento sobre la práctica que, con posterioridad se ha visto enriquecida en la dimensión académica y científica. Esta experiencia, en conjunto, ha sido fundamental para la recolección de información basada en la práctica y su posterior integración en un marco académico de métodos rigurosos que han llevado a la obtención de un estudio sobre la práctica artística participativa en España.

Aunque en la presente investigación no se recoge, nos gustaría mencionar que ya en 2015, se publicó un capítulo de libro denominado *Frottage digital. Arquitecturas digitales del recorrido* (Lara Ruiz, 2015), donde la artista y autora puso interés sobre el arte participativo a través de un conjunto de talleres desde donde ya se pudieron empezar a plantear las primeras preguntas de la investigación que nos ocupa.

### Figura 1

Gráfico temporal de la autora: formación, experiencia laboral y académica



Fuente: Gráfico creado por la autora

En este sentido, la presente tesis reúne un conjunto de textos que abordan los ejes temáticos previamente mencionados. A continuación, dichos textos serán presentados de manera cronológica, siguiendo el orden establecido en el capítulo de publicaciones:

### **1.3. El Impacto Del Arte Social En La Educación Superior Del Artista Plástico En España (2023)**

El primer artículo, *El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España*, de los autores Raquel Lara Ruiz y Miguel Ranilla Rodríguez, fue publicado en 2023 como capítulo de libro *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* de la editorial *Dykinson*. Desde este estudio exploran cómo las asignaturas relacionadas con el arte participativo se han ido integrando en los planes de estudio de Bellas Artes en España. El análisis fue abordado desde un mapeo de las 14 universidades públicas y revisa en detalle 17 asignaturas relacionadas con este tipo de arte.

Además, este artículo ofrece unos resultados muy relevantes conforme al impacto de la educación artística en la formación de nuevos creadores que ven el arte no sólo como un proceso individual, sino como una práctica social que tiene implicaciones más allá del entorno académico. A partir de una revisión sistemática, los autores destacan cuatro asignaturas <sup>2</sup>que consideran directamente vinculadas al ámbito del arte contemporáneo, reflejando cómo estas disciplinas influyen en la capacidad de los artistas para trabajar de manera participativa en su entorno profesional.

---

<sup>2</sup> Arte y espacio social de La Universidad de Vigo, Arte, entorno y espacio público de la Universidad de Zaragoza, Tácticas de Intervención del Arte Público de la Universidad Politécnica de Valencia, Educación artística y mediación cultural, de la Universidad de La Laguna.

#### **1.4. Eventos Culturales Temporales Para El Artista Plástico Social En España (2023)**

El segundo artículo denominado *Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España*, de Raquel Lara Ruiz y publicado en 2023 como capítulo de libro *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* de la editorial *Dykinson*, se encuentra centrado en el entorno laboral del artista participativo en España. El texto estudia cómo los eventos seleccionados han fomentado la creación y gestión de proyectos artísticos participativos, a través de un análisis detallado de ocho eventos culturales temporales que tuvieron lugar entre 2022 y 2023, en diversos puntos del territorio español.

En este artículo se busca un enfoque práctico en la relación establecida entre los artistas, los eventos culturales y las instituciones, aportando datos sobre cómo estos espacios promueven las prácticas artísticas participativas y cómo los eventos temporales son lugares apropiados para activar y generar nuevas fórmulas de participación ciudadana. Asimismo, se analizan los modelos de gestión de estos eventos, identificando los patrones comunes, si los hay, y las carencias que podrían mejorarse a futuro. Estos hallazgos resultan de gran relevancia para la creación de planes de estudios en la educación artística, pues delinear de manera precisa un itinerario que vincula teoría y práctica en el ámbito del arte social.

#### **1.5. Arte Participativo En España (2022-2023): La Gestión De Los Eventos Culturales Temporales (2024)**

El tercer artículo, *Arte participativo en España (2022-2023): La gestión de los eventos culturales temporales*, de los autores Raquel Lara Ruiz y Miguel Ranilla Rodríguez y publicado en 2024 en la revista *Arte, Individuo y Sociedad* examina la evolución del arte social y comunitario en España desde la década de 1990. Utilizando entrevistas con gestores culturales y comisarios de eventos artísticos, este texto ofrece un análisis de los

desafíos y oportunidades que presenta la organización de eventos participativos en el contexto español.

El artículo no solo analiza la consolidación del arte participativo en los espacios culturales, sino que también aporta una visión sobre cómo las prácticas participativas están influyendo en la dinámica de las artes contemporáneas. A través de metodologías cualitativas, el texto profundiza en el impacto social y educativo del arte participativo, contribuyendo a enriquecer los estudios sobre la gestión artística en España.

#### **1.6. Terreno Modular: Prácticas Artísticas Participativas De Resistencia Y Comunidades Emocionales En Migración Desde La Habana A Cáceres (2024)**

Por otro lado, el artículo *Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración desde La Habana a Cáceres*, de Raquel Lara Ruiz y Miguel Ranilla Rodríguez publicado en 2024 en la revista *Arte y Políticas de Identidad*, analiza cómo el arte participativo se convierte en una herramienta de resistencia cultural. Este artículo compara dos proyectos desarrollados en contextos muy diferentes, La Habana y Cáceres, con el fin de examinar el impacto de las prácticas artísticas en comunidades y cómo estos eventos contribuyen a la creación de redes emocionales entre los participantes.

La investigación demuestra que el arte participativo no solo tiene el poder de empoderar a las comunidades marginadas, sino también de generar debates sobre la identidad y la pertenencia en contextos de migración. Este análisis es crucial para entender cómo las prácticas artísticas pueden servir como un puente entre culturas y cómo el arte participativo fomenta la cohesión social en entornos complejos.

### **1.7. Guía Evaluativa Para Arte Participativo Desde La Perspectiva De Agentes Culturales En España (2025)**

Finalmente, el artículo *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España* de la autoría de los investigadores Raquel Lara Ruiz, Miguel Ranilla Rodríguez y Clara Hernández Ullán, que será publicado en 2025 en *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt de Venezuela. Aborda uno de los mayores desafíos del arte participativo: la falta de modelos de evaluación cualitativa. A través de entrevistas con gestores culturales de las principales bienales de arte en España, el texto propone una guía evaluativa que se adapta a las características específicas del arte participativo.

El artículo destaca la necesidad de desarrollar herramientas que permitan medir de manera más efectiva el impacto cultural de estas prácticas, tanto en el espacio social como en el cultural. La elaboración de un modelo evaluativo propio es uno de los principales aportes de este texto, que busca mejorar la comprensión del arte participativo y proporcionar un marco más robusto para su análisis.

La diversidad de los artículos incluidos en nuestra investigación proporciona una perspectiva integral sobre el estado actual del arte participativo en el contexto propio de la investigación -España-. Atendiendo un amplio espectro de incidencia, desde su incorporación en la educación artística superior hasta su impacto en eventos culturales y su rol como herramienta de resistencia social.

Las investigaciones aquí presentadas no solo reflejan el crecimiento de este movimiento, sino que también proponen nuevos enfoques a futuro para su estudio y evaluación, lo que contribuye al enriquecimiento de los estudios culturales y la gestión artística. Nos gustaría destacar que existen diversos enfoques de continuidad que

deseamos explorar en nuestra investigación, abordando así las limitaciones impuestas por la delimitación temática y temporal de la tesis. Entre ellos, está la necesidad de profundizar en el desarrollo de una herramienta específica *ad hoc*, para nuestro contexto y entorno, desde múltiples perspectivas. También es relevante la creación de nuevas figuras dentro del ámbito cultural, tanto en la producción de obras participativas como en la organización de los eventos que las gestionan. Además, resulta fundamental la elaboración de una guía más experimentada, complementada con datos de otros artistas y/o gestores, que resalten el valor de esta práctica artística en el marco de las políticas culturales actuales.

**2.JUSTIFICACIÓN:  
LA VISIÓN DEL  
ARTE  
PARTICIPATIVO  
EN SUS  
DIFERENTES  
ÁMBITOS**

## 2. Justificación: La Visión Del Arte Participativo En Sus Diferentes Ámbitos

No está del todo claro por qué el "vínculo social" debería estar más cosificado ahora que hace veinte, cincuenta o incluso cien años. Más bien, esta afirmación parece reproducir la conciencia de época que es típica del proyecto modernista, donde la función del arte es de alguna manera demandada o convocada a la existencia por las exigencias de un momento histórico concreto definido por una experiencia de pérdida o carencia. Así, las imágenes solían ser menos manipuladoras o superficiales, las interacciones sociales solían ser más holísticas, o la sociedad en su conjunto solía estar menos impulsada por la codicia y el interés propio, y es el trabajo del artista evocar o recuperar esta experiencia perdida y utópica<sup>3</sup> (Kester, 2011, p. 30).

Consecuentemente la justificación de la presente compilación de artículos sobre arte contemporáneo participativo encuentra una fundamentación especial a la hora de abordar la necesidad de medir el impacto creciente de estas prácticas artísticas en el panorama cultural, educativo y social de España. Como hemos visto en la introducción, el arte participativo es un arte vigente que sigue buscando involucrar a comunidades y espectadores en el proceso creativo. Su práctica redefine la relación entre el artista, la obra y el público, como ya mencionaba Rancière (2010), introduciendo nuevas dinámicas de creación, y de apreciación de su *estética relacional* (Bourriaud, 2006). Sin embargo, este fenómeno requiere un análisis exhaustivo que permita entender sus implicaciones y su potencial transformador, tanto en el ámbito académico como en el profesional, y es

---

<sup>3</sup> Traducción de la cita realizada por la autora. Texto original: It is not entirely clear why the "social bond" should be any more reified now than it was twenty, fifty, or even a hundred years ago. Rather, this claim seems to reproduce the epochal consciousness that is typical of the modernist project, in which art's ameliorative function is in some way demanded or called into existence by the exigencies of a singular historical moment defined by an experience of loss or lack. Thus, images used to be less manipulative or superficial, social interactions used to be more holistic, orf society as a whole used to be less driven by greed and self-interest, and it is the artist's job to evoke or reclaim this lost, utopic experience (Kester, 2011, p. 30).

precisamente esta carencia en la literatura específica del contexto español existente lo que motiva la investigación.

## **2.1. Preguntas De La investigación**

La experiencia ha sido fundamental para el desarrollo de la tesis, así como el primer motor de acercamiento al arte participativo, si bien nos resulta difícil encontrar el momento exacto en el que pudieron surgir las primeras preguntas de la investigación, las preguntas se manifiestan de manera evidente en torno a cuestionamientos que atraviesan diferentes ámbitos donde se circunscribe la práctica artística, estos son: el ámbito educativo, el ámbito laboral y el ámbito social. En este capítulo, las preguntas se organizan desde estos tres ámbitos, los cuales vertebran todo el proceso de investigación. Nos gustaría destacar que estas preguntas se originan desde la necesidad de comprender cómo se enseña, se practica y se evalúa el arte participativo en España.

Desde el **ámbito educativo**, se explora el enfoque que se le da al arte participativo dentro de los programas de formación artística superior en España, abordando las competencias profesionales necesarias para el desarrollo de prácticas participativas y si realmente existe un puente de intercambio que traslade el conocimiento y la relación entre la formación artística y la demanda laboral. De este modo se formulan las siguientes preguntas:

- 1. ¿Qué opciones de formación existen para el artista participativo en Bellas Artes en España?**
- 2. ¿Se produce una transferencia del conocimiento entre el ámbito educativo y laboral del artista participativo?**

Desde el **ámbito laboral**, se analiza la inserción y promoción de proyectos artísticos participativos en eventos o programas culturales. Nos interesaría identificar qué perfil o

agentes están realmente involucrados en la promoción y financiación. De este interés surgen los siguientes interrogantes:

**3. ¿Dónde se insertan los proyectos de arte participativo hoy día en España?**

**4. ¿Existen proyectos concretos que estén promoviendo el arte participativo?**

Y finalmente desde el **ámbito social**, nos planteamos la necesidad de saber cómo se están evaluando los proyectos de arte participativo, para reconocer si actualmente ello tiene un impacto positivo real sobre la sociedad y medir la efectividad sobre las personas participantes y su relación con un proceso de transformación social. Ellos nos ha dirigido hacia las siguientes preguntas:

**5. ¿En qué medida los proyectos de arte participativo impactan en la sociedad?**

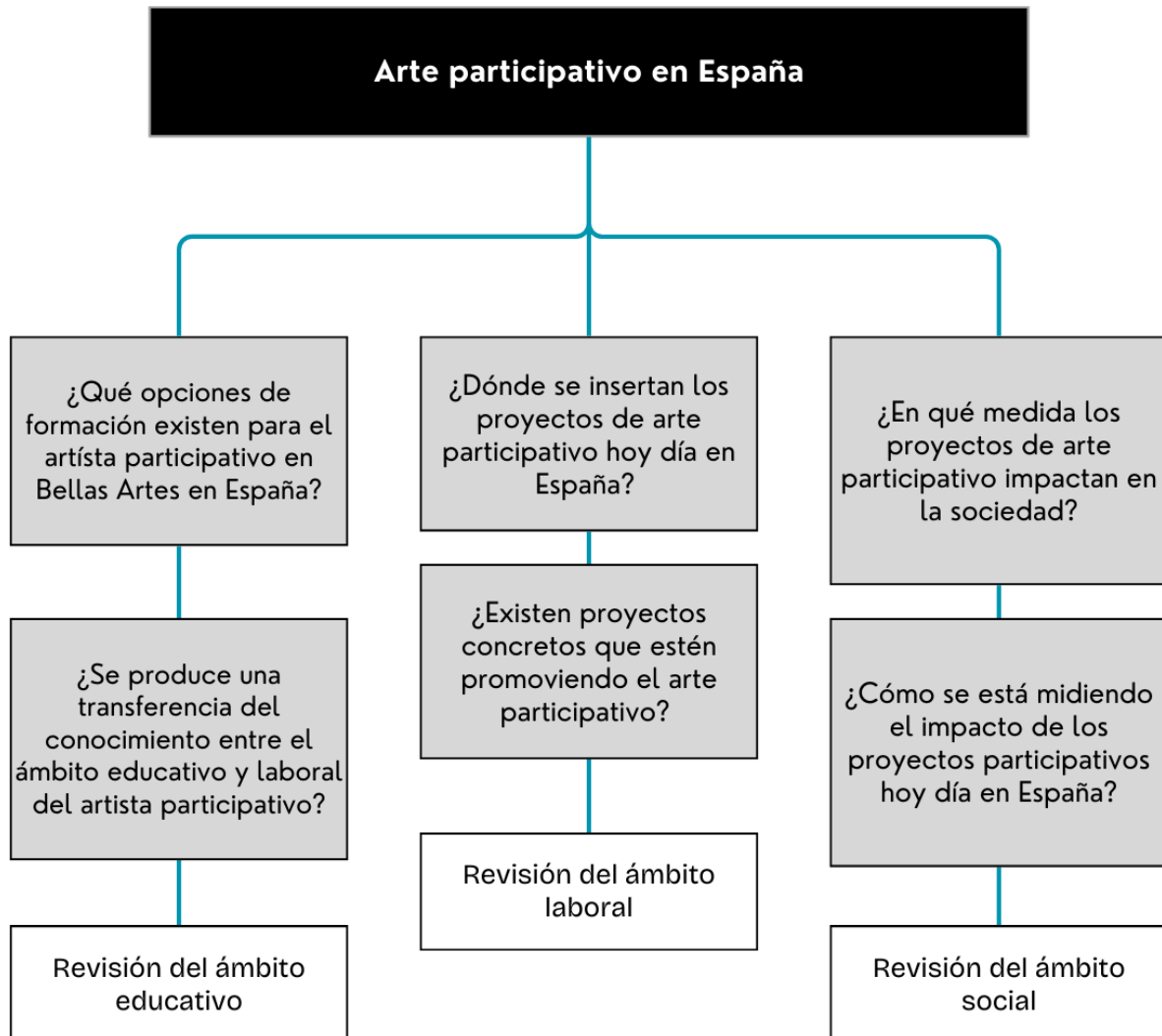
**6. ¿Cómo se está midiendo el impacto de los proyectos participativos hoy día en España?**

Este conjunto de preguntas organizadas y formuladas a través de sus ámbitos serán los ejes temáticos que nos guiarán a lo largo del desarrollo de la tesis, con todo ello profundizaremos en el conocimiento del arte participativo y de manera más específica en el territorio Español, con el fin de dar respuestas en torno a un movimiento artístico que se ha desarrollado sin lograr tener un marco de referencia sólido.

A continuación se encuentra el gráfico de las preguntas de la investigación en relación a los ámbitos que atraviesa.

Figura 2

Mapa mental de las principales preguntas de la investigación



Fuente: Gráfico creado por la autora

## 2.2. Hipótesis De La Investigación

La integración del arte participativo a través de asignaturas en los programas más recientes de las facultades de Bellas Artes de España, ha redefinido la formación del futuro artista, con ella ha fomentado la práctica basada en la interacción social y la co-creación (Cardoso y Paio, 2021). Esta incorporación no solo influye positivamente en la construcción de habilidades artísticas y sociales, sino que también facilita la transferencia de

conocimientos entre el contexto académico y el entorno profesional (Rego, 2020). De este modo, podemos ver cómo su inserción repercute de manera positiva en la práctica artística participativa y en su sostenibilidad dentro del panorama cultural español.

La primera de las premisas propias de la investigación se debe a la voluntad de que el arte participativo sea un itinerario propio o posible dentro de los planes de estudios de las universidades españolas, con el fin de que los futuros artistas sepan manejar las dinámicas que presenta el entorno profesional una vez insertados dentro de él (Lara Ruiz, R., y Ranilla-Rodríguez, M., 2024). Si la creación artística se ha centrado en “el genio personal del artista” y su capacidad para crear obras autónomas desde los distintos niveles de educación en arte (Urraza, 2003), la educación artística también se ha concebido en torno a este prisma de individualidad en el proceso y acto creativo.

Por tanto, debemos entender que el principal efecto de esta transformación es que los artistas formados bajo el nuevo enfoque adquirirán una serie de competencias que van más allá de las habilidades técnicas y formales tradicionalmente vinculadas al arte (Benito y Cruz, 2005). Estas competencias incluyen, por un lado, la capacidad de gestionar proyectos participativos complejos, que implica tanto saber tratar con todos los agentes culturales, como conocer las políticas culturales de su entorno más inmediato; además de saber de los eventos y dinámicas dentro del sector del arte contemporáneo participativo, para que así los comisarios no sean los únicos que presencian su desarrollo completo del proyecto (Bishop, 2012, p. 6)<sup>4</sup>. Por otro lado, los artistas desarrollan una serie de habilidades sociales

---

<sup>4</sup> La complejidad de cada contexto y de los personajes implicados es una de las razones por las que las narrativas dominantes en torno al arte participativo han llegado a estar con frecuencia en manos de los comisarios responsables de cada proyecto y que a menudo son los únicos testigos de su pleno desarrollo, a veces presentes incluso más que el artista. Traducción de la cita realizada por la autora. Texto original: La complejidad de cada contexto y de los personajes implicados es una de las razones por las que las narrativas dominantes en torno al arte participativo han llegado a estar con frecuencia en manos de los comisarios responsables de cada proyecto y que a menudo son los únicos testigos de su pleno desarrollo, a veces presentes incluso más que el artista (Bishop, 2012, p. 6).

que les permiten trabajar de manera efectiva en entornos comunitarios (Hernández Ullán, 2022), donde la interacción con el público y la capacidad de generar redes sociales son básicas para el desarrollo de los proyectos.

Dentro del entorno de la cultura española, el impacto del arte participativo se manifiesta con una fuerte necesidad de profesionalización dentro del campo de la gestión cultural. Como hemos podido valorar en el artículo dedicado a los eventos culturales temporales (Lara Ruiz, 2023a) estos han proliferado de manera reciente y ofrecen a los artistas un lugar idóneo para desarrollar proyectos con carácter participativo. Sin embargo, apreciamos que aun así existe un desafío importante para la pervivencia de los eventos y los modelo de producción participativa, este reto tiene que ver con su valor dentro de las políticas culturales y sociales. Por ello, en nuestra hipótesis consideramos que necesitamos herramientas de evaluación que permitan medir su impacto de manera adecuada<sup>5</sup>. Desde este punto de vista, proponemos la formulación de nuevos modelos cualitativos de evaluación (Fonseca, 2007) que vayan más allá de los criterios estéticos tradicionales. Esto resulta fundamental para asegurar la sostenibilidad de estas iniciativas y para garantizar su reconocimiento entre los índices y estándares que defienden la cultura en nuestro país y vayan más allá del registro número o estadístico de los visitantes a una actividad organizada por una institución cultural (Museo Nacional de Escultura, 2021).

La creación de esta herramienta nos parece de tanta importancia que podría ser una de las claves de transformación socio-cultural en España. No deberíamos considerar baladí que a lo largo de todas las revisiones de estudios de caso, y a través de los textos y

---

<sup>5</sup> Tal y como se podrá ver en el artículo titulado *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España* (2025) en la revista Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico de los autores Raquel Lara Ruiz, Miguel Ranilla Rodríguez y Clara Hernández Ullán.

testimonios que hemos ofrecido en el estado de la cuestión del contexto español, los autores y artistas mencionan dentro del resultado la palabra “transformación”, como si todos lograran ver un antes y un después entre el ecosistema social anterior y posterior a la realización de un proyecto (Hablaenarte, 2018; Metrópolis - Arte participativo, 2024) y sus experiencias (Preciado Rodríguez, 2016). Sin embargo, las entrevistas de los comisarios nos incitan a creer que existe una fuerte inestabilidad en la gestión y continuidad de los proyectos, como si la ejecución de la política cultural no lograra entender la importancia de la práctica artística participativa.

Al mencionar anteriormente la palabra “transformación” nos referimos a la creación de redes emocionales y sociales que no solo enriquecen la experiencia artística, sino que también contribuyen a la cohesión social y al empoderamiento de los participantes. Dicho sea de paso, los agentes involucrados en el arte participativo consideran que este tipo de proyectos tiene el poder de generar espacios de resistencia cultural y de promover el debate sobre cuestiones fundamentales como la identidad, la pertenencia y la justicia social, especialmente en contextos de marginación o vulnerabilidad (Regina Silva et al., 2024).

### **2.2.1. La Relevancia Actual En El Contexto Del Arte Contemporáneo**

En términos generales, “la idea de situaciones construidas sigue siendo un punto de referencia importante para los artistas contemporáneos que trabajan con eventos en vivo y con las personas como materiales privilegiados”<sup>6</sup> (Bishop, 2006, p.13).

La inserción del arte participativo dentro del arte contemporáneo representa un cambio de paradigma, pues durante mucho tiempo se ha considerado que el proceso artístico es individual y se encuentra centrado en la figura del artista, en este sentido la obra era el resultado final y un objeto de contemplación. Por ello la llegada de las prácticas

---

<sup>6</sup>Traducción de la cita del párrafo anterior realizado por la autora. Texto original: The idea of constructed situations remains an important point of reference for contemporary artists working with live events and people as privileged materials (Bishop, 2006, p.13).

artísticas participativas dan un nuevo enfoque, más dirigido hacia el proceso y la experiencia compartida (Bourriaud, 2006), de tal modo que, se pierde una visión tradicional en las relaciones interpersonales y los espectadores ocupan un nuevo lugar, siendo agentes más activos, con capacidad de influir en el desarrollo mismo de la obra. Además, ello afecta a que el valor de la obra no reside directamente en el producto final, sino en el intercambio social, y como mencionamos anteriormente, en la experiencia de la creación conjunta (Rancière, 2010).

A partir de la llegada de las prácticas artísticas participativas podemos considerar que se pone en tela de juicio la idea del autor exclusivo en un sentido tradicional, es decir, cuando otorgamos una obra a una única entidad, donde separamos el espacio de acción del espectador del creador. Ello nos obliga a redefinir conceptos como autoría, agencia y recepción en el arte contemporáneo (Foucault, 1990). De este modo, el arte centrado en la participación y sus procesos nos generan una serie de interrogantes que requieren un análisis. Por ejemplo, se nos plantea la necesidad de cuestionar el rol del público en la creación artística (Hablar en arte, 2018): ¿de qué manera su intervención transforma la naturaleza de la obra?. Al asumir un papel activo por parte del público, lo convertimos en un creador y deja de ser un receptor pasivo que plantea nuevas dinámicas en la construcción del significado y la experiencia artística (Rancière, 2010).

Actualmente, hemos podido revisar que existe un creciente interés por las prácticas participativas. De este modo, subrayamos también la necesidad de visitar los programas de estudios en Bellas Artes de las Universidades españolas. Además, la formación de los artistas estudiantes no debería limitarse exclusivamente a la adquisición de habilidades técnicas y formales, y sin embargo debería incorporar un mayor conjunto de competencias en gestión cultural, facilitación de procesos colectivos y habilidades sociales. ¿De qué manera las instituciones académicas pueden integrar estas prácticas en sus currículos? (Yániz y Villardón, 2008). Llegado este momento consideramos que los estudiantes de

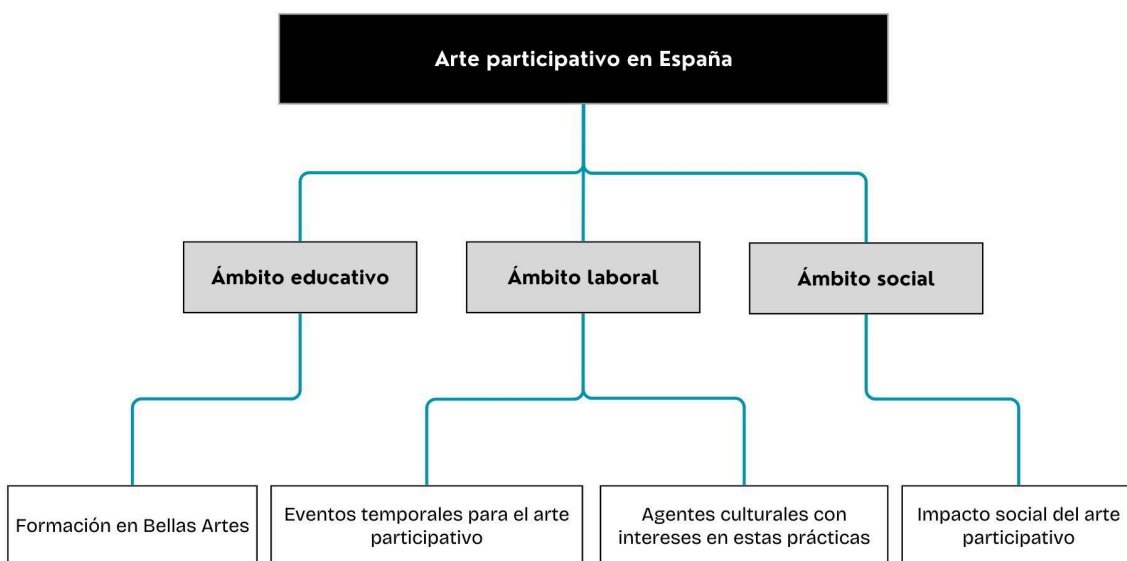
Bellas Artes, como futuros artistas, no solo deben adquirir conocimientos sobre lenguajes y técnicas artísticas, sino que además se debe incluir en su aprendizaje las competencias propias para abordar los proyectos participativos, los cuales podrían estar relacionados con otras habilidades como la negociación de intereses, expectativas o dinámicas junto a los actores involucrados (Panozzo Zenere, 2019).

Este conjunto de habilidades, y su posterior análisis invita a indagar en una investigación más profunda sobre “el impacto social de las artes” que hemos podido ver ligada a otros ámbitos artísticos escénicos (Belfiore y Bennett, 2010, p.47). Además, nos indica la importancia de las nuevas habilidades, de comunicación y mediación, que deben adquirir los artistas para contribuir de manera significativa en la creación de nuevas formas de interacción y participación.

### 2.2.2. La Transferencia Del Conocimiento Académico Y Educativo

Figura 3

*Mapa mental de los ámbitos y lugares de investigación*



Fuente: Gráfico creado por la autora

El ámbito educativo es uno de los pilares que sustentan esta investigación. En el artículo *El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España (2023)*, se explora cómo las universidades españolas han comenzado a incorporar asignaturas sobre arte participativo en sus planes de estudio.

Los datos recogidos en este apartado, nos indican que existe un camino iniciado para reconocer e incorporar el arte participativo como práctica esencial en la formación de los artistas contemporáneos (Garrido, 2009). En este sentido, además de dominar técnicas y estilos, deben ser capaces de reconocer el entorno de trabajo, para saber interactuar y crear redes sociales. Con ello además sabrán abordar la gestión de proyectos colectivos “pues una simple transferencia de información tendrá poco sentido si se abstrae de las emociones asociadas y los contextos específicos en los que se encuentran las experiencias compartidas” (Santana et al., 2011, p. 30).

Las instituciones educativas para la formación del artista participativo pueden adaptarse sin problema a estas demandas que vienen teorizándose dentro del arte contemporáneo en las últimas dos décadas, y ofrecer una formación más específica al artista con afinidad a estas prácticas. Gracias a la aportación de la revisión de las asignaturas de las principales universidades públicas españolas de Bellas Artes, podemos identificar un grupo de asignaturas relevantes a la hora de ofrecer una formación sólida para el desarrollo de currículos con perfil social. Con este proceso, buscamos promover una formación completa que no se centre únicamente en el desarrollo de proyectos artísticos, sino que también se enfoque en el impacto social (González, 2016) que producen a través de la participación comunitaria.

### **2.2.3. Impacto En La Gestión Cultural Y En El Entorno Laboral Del Artista**

Otro aspecto fundamental de esta justificación radica en la creciente profesionalización del arte participativo en el ámbito de la gestión cultural. Este mismo planteamiento se analiza en el artículo denominado *Eventos culturales temporales para el*

*artista plástico social en España y Arte participativo en España (2022-2023): La gestión de los eventos culturales temporales (2023)*. Dentro de sus resultados podemos valorar que los eventos artísticos que fomentan la participación ciudadana han ido ganando un espacio y una consideración dentro del territorio nacional. Los eventos seleccionados en el artículo no solo son espacios de exhibición, sino también de interacción y co-creación y se han convertido en modelos que generan impactos significativos en las comunidades involucradas (Álvarez & Quiroga, 2020).

La importancia de investigar cómo se gestionan estos eventos culturales es esencial para comprender su funcionamiento y su sostenibilidad a largo plazo. Los modelos de gestión de eventos temporales, que permiten la participación activa del público, requieren un análisis detallado de sus estructuras, procesos organizativos y estrategias de financiación. Además, estudiar las dinámicas laborales de los artistas involucrados en estas iniciativas ofrece una visión del entorno profesional en el que se desenvuelven, destacando los retos y oportunidades que presenta el trabajo en proyectos participativos.

El entorno laboral del artista plástico participativo ha cambiado (Rodríguez-Moldes et al., 2022), y es necesario un marco teórico que apoye esta transformación. La investigación sobre cómo los eventos culturales temporales ofrecen oportunidades para el desarrollo de proyectos participativos aporta datos valiosos para comprender el impacto de estas prácticas en el futuro profesional de los artistas (Figuerola-Saavedra, s/f). Además, esta investigación ayuda a delinear pautas para la creación de nuevos planes de estudio en educación artística (Andreu, 2004) que preparen a los estudiantes a la hora de enfrentar estos desafíos.

#### **2.2.4. Justificación Social Y Cultural: Arte Como Herramienta De Resistencia**

Desde una perspectiva social y cultural, el arte participativo ha demostrado ser una poderosa herramienta de metodología activa que ofrece una visión más clara de resistencia

y empoderamiento a los participantes (Asunción, 2019). En el artículo *Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración desde La Habana a Cáceres (2024)*, se abordan los casos de proyectos participativos que se han implementado en contextos migratorios, destacando cómo el arte puede servir como un medio para crear redes emocionales y fortalecer el sentido de comunidad entre individuos que se encuentran en situaciones de vulnerabilidad.

El arte participativo dentro de su enfoque comunitario, cumple una función social desde donde se permite a las personas participantes retratar sus historias, construir identidad y encontrar formas de resistencia cultural (Bauman, 2009). Más aún si desde dentro de los proyectos se recogen contextos migratorios o de desplazamientos como es el caso, restando importancia a la propia dimensión estética (Romeu Aldaya, 2008) a cambio de un empoderamiento del participante donde se le ofrece una “voz dentro del proceso creativo” (Gilda Waisburd, 2009, p.3).

### **2.2.5. La Necesidad De Herramientas De Evaluación Cualitativa**

Según hemos podido revisar en el conjunto global de nuestra investigación, los métodos generales de evaluación del arte están centrados en el análisis de datos y estadísticas y estos pueden resultar insuficientes a la hora de valorar con profundidad las experiencias de los participantes. Por consiguiente, hemos considerado que existe un reto dentro de nuestra investigación en donde vemos necesario obtener un conjunto de herramientas que permitan evaluar el impacto social. Asimismo, a través del artículo *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España (2025)*<sup>7</sup> proponemos un modelo cualitativo capaz de medir de manera más detallada el impacto de las prácticas artísticas a través de la voz del participante.

Una evaluación adecuada refleja el valor social y cultural de cualquier proyecto de arte participativo, lo cual puede ayudar a entender mejor la necesidad de su financiación, y por tanto, la inclusión en sus políticas culturales. Por ello, desde esta investigación

---

<sup>7</sup> Aceptada para publicarse en 2025 en la revista *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*

consideramos importante la creación de modelos evaluativos adaptados a cada proyecto según su contexto, u otras características. Herramientas que puedan resultar de utilidad tanto para académicos como para gestores culturales, según pudimos recabar en las entrevistas<sup>8</sup>.

Podríamos afirmar que la justificación predominante en nuestra recopilación de artículos no es otra que la necesidad de explorar y entender mejor las dinámicas actuales del arte participativo en el contexto español. Entender la relevancia de estas prácticas desde el ámbito educativo, laboral y social y con ello poder aportar mejoras a los sistemas actuales en la formación de nuevos artistas, en la gestión de proyectos o eventos con carácter participativo y como consecuencia en la política social y cultural.

De igual modo, abordar el reto de crear herramientas evaluativas cualitativas específicas de las prácticas artísticas participativas nos aseguraría un reconocimiento a largo plazo (Robledo, 2010). De esta manera, nuestra investigación quiere otorgar un aporte significativo al arte contemporáneo a la hora de abordar formas más inclusivas y transformadoras que conciencien a las nuevas políticas culturales de la importancia de este conocimiento.

Por último, debemos considerar que las hipótesis de la investigación condujeron en primera instancia a la revisión de los textos y experiencias más influyentes del arte participativo en nuestro entorno. De este modo percibimos, que en nuestro contexto español no se está midiendo, de manera general el impacto cualitativo, en los proyectos culturales, y de manera específica, en el arte participativo, tampoco se está teniendo en cuenta para tomar decisiones sobre la práctica y diseño de los programas culturales. Deducimos, entonces, que la inversión en proyectos de arte participativo y las decisiones de la gestión cultural actual del arte en España proviene de valores más cuantitativos como el número de visitantes o el impacto mediático de una actividad.

---

<sup>8</sup> Véanse en el Anexo A

**3. ESTADO DE LA  
CUESTIÓN**

### 3. Estado De La Cuestión

#### 3.1. Contextualización Global Del Arte Participativo Dentro Del Arte Contemporáneo

El cambio del paradigma del arte que comienza a finales del siglo XX se ha ido dilatando hasta nuestros días configurando un amplio marco de diversidad en la práctica artística. Son muchos los artículos y monográficos que abordan y etiquetan las características del arte contemporáneo en conceptos claves como colaboración, contexto, obra, autoría y retorno (López et al., 2018). Sin embargo, es la misma teoría la que se ve limitada cuando trata de enunciar un rasgo unívoco en el modelo de práctica artística, en el propio campo de conocimiento o incluso entre rangos generacionales. Todo ha quedado irrevocablemente entrelazado, con el eclecticismo como su identidad común. Numerosos agentes del tejido cultural de los años 80 y 90 consideraron que las siguientes generaciones formalizarían su obra a través de los new media (Coulter-Smith, G., 2009), con formatos electrónicos y digitales como parte de un lenguaje característico de la época, pues las vanguardias fueron innovando sus lenguajes de esta manera, pero la cultura digital no ha acaparado el terreno artístico, siendo únicamente un medio más que convive con otros lenguajes. Finalmente, el arte contemporáneo ha ido evolucionando significativamente en las últimas décadas, adoptando nuevas formas de interacción que trascienden la creación artística tradicional. Desde que se comienza a teorizar sobre el campo que nos ocupa, las temáticas han sido recurrentes, entre ellas la teórica Nina Felshin en su libro *But is it Art?: Spirit of Art as Activism*, especifica un conjunto como: “*la crisis del sida, la violencia contra las mujeres, el medio ambiente, el sexismo, la discriminación por edad, la inmigración ilegal, el racismo o el sindicalismo*” (Felshin, N. 1995, p.9).

Dentro de estas nuevas formas emergentes encontramos el arte participativo, un movimiento artístico donde la obra artística no es el único producto final a valorar, sino que el proceso de creación conjunta entre el artista y los participantes también lo es. Las

prácticas artísticas participativas que han ido ganando terreno en España, se circunscriben dentro de una tendencia global basada en democratizar la producción artística y cuestionar o alterar las jerarquías tradicionales en el arte.

Dadas las circunstancias, y a diferencia de otros movimientos artísticos, no logramos identificar un único momento histórico pionero del arte participativo, si bien, podemos englobarlo dentro del arte comunitario o social, según el diagrama de Daniel Feral sobre Graffiti y Street Art<sup>9</sup>. Las prácticas artísticas pioneras que promovían la participación y colaboración con el público de un modo más directo en la producción de obras, las podemos encontrar en torno a los años 60, donde los artistas del movimiento “Fluxus” influenciados por el dadaísmo proponían enfoques interdisciplinares del arte y comenzaron a desarrollar planteamientos en los márgenes del arte.

Dentro de la década de los años 50 y 60 Allan Kaprow realizó una serie de eventos que comenzarán a llamarse “happenings”, en ellos la audiencia se adentraba y comenzaba a ser una parte activa de la acción. En este momento de la historia artística se logra romper la barrera entre el artista y el espectador para empezar a tener un contacto o relación dentro del espacio creativo, de modo que, podríamos considerar a Kaprow (2023), como unos de los precursores del arte participativo.

En esa misma línea, el artista alemán, Joseph Beuys, comienza a realizar actividades colectivas y origina el uso del término “escultura social” (Galliver, 1974), considerando que toda persona disponía de una capacidad creativa que podría contribuir a un cambio social.

La artista brasileña, Lygia Clark, logró aportar un importante legado de reflexiones que influyen en la definición de arte participativo (Rodrigues, 2018). Desde mediados del siglo XX la artista se vinculó al movimiento “neoconcretista” a través de su manifiesto junto a

---

<sup>9</sup> Véanse los gráficos del artículo denominado *Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España (2023)*.

otros artistas del Brasil. En su obra Clark desafiaba los límites del arte formalista a través de la búsqueda de la interacción entre la obra y el espectador. En su serie de trabajos artísticos denominados "Bichos" (1960), se dispusieron un conjunto de esculturas articuladas que los participantes podían manipular, ello marcó un punto de inflexión entre su obra anterior y posterior. Sus piezas abandonaron para siempre el estatismo, para convertirse en obras de códigos abiertos a la intervención del público, subvirtiendo la relación pasiva del espectador tradicionalmente configurada (O'Neill-Butler., 2014).

A lo largo de su carrera su obra fue aceptando cambios y procesos más personales, Clark se enfocó en un proceso que comenzó a denominar "objetos relacionales", culminando con su trabajo en la década de 1970, cuando integró de manera definitiva la participación activa como eje central de su práctica artística. Obras como "Caminhando" (1963) y su proyecto terapéutico de la década de 1970 (Carter, 2023). En este momento comenzó a utilizar materiales muy sencillos para establecer una relación cada vez más directa entre el cuerpo, el objeto y el espacio. A través de su legado artístico podemos comprender de manera muy directa su incesante búsqueda en disolver la frontera entre arte y vida. A través de sus procesos, subrayó para siempre la importancia del sujeto en la creación artística, alineándose conceptualmente con el arte comunitario y relacional que surgiría más tarde (Torres, 2020).

En las décadas de 1970 y 1980 surgieron un conjunto de prácticas artísticas junto a comunidades específicas, estas pasaron a denominarse como "arte comunitario". Los proyectos que se desarrollaban bajo sus premisas, coincidían en varios aspectos; uno que se desarrollaban en colaboración directa con los miembros de la comunidad y otro que la obra final proponía un resultado basado en un proceso conjunto.

Pasados los años, en la década de los 90, Nicolas Bourriaud (2006) logró acuñar el término "estética relacional" para identificar aquellas prácticas artísticas donde se creaban entornos interactivos donde la audiencia y el artista colaboraban en la creación de la obra. A

través de su libro, bajo el mismo término "estética relacional" nos conduce a través de la revisión de un conjunto de obras, como la del artista británico Liam Gillick, quien utilizó sus instalaciones y textos para crear situaciones que fomentan el diálogo y la reflexión con el público. Sus obras trataban de involucrar la construcción de estructuras arquitectónicas que funcionan como espacios para la discusión o el pensamiento crítico; o el caso de la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster conocida por sus instalaciones que transforman los espacios expositivos en entornos habitables y experienciales. Su obra suele invitar al público a habitar los espacios de manera distinta, replanteando su relación con el entorno. De alguna manera, a través de este libro, Bourriaud identifica y localiza una *praxis* propia de un momento histórico en el arte. Gracias a su recopilación conseguimos valorar que se ha producido una necesidad de interacción en muchos proyectos artísticos entre el artista y el público.

La teórica y artista estadounidense Suzanne Lacy, publica en 1995 *Mapping the Terrain* y con ello aporta una antología dirigida fundamentalmente a la exploración del arte público, desde una perspectiva feminista y crítica que ya visualiza prácticas participativas. Posteriormente, la historiadora del arte británica Claire Bishop, publica "Participation" (2006), donde agrupa y organiza un conjunto de textos fundamentales para dar una visión más crítica del arte participativo del siglo XX. Años más tarde, en 2012, la misma autora publicó *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, siendo uno de los textos más influyentes para el arte participativo contemporáneo, debido a su exhaustivo análisis de este movimiento desde sus orígenes históricos hasta el presente, aportando el trasfondo de las implicaciones o influencias políticas y culturales, más allá de la estética o el objeto artístico, e incluso cuestionando tanto sus motivaciones intrínsecas como los resultados. En este libro, Bishop se muestra especialmente crítica con las suposiciones idealizadas sobre la idea de la participación y expone cómo estas prácticas pueden ser tan emancipadoras como problemáticas al conjugar y alterar los roles de los distintos agentes culturales.

Además de las publicaciones de Bishop, debemos tener en cuenta las aportaciones de otro teórico estadounidense como Grant Kester. En su libro *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), expone que el arte moderno y contemporáneo han utilizado el diálogo y la comunicación como elementos centrales de la creación artística. Este libro nos conduce por la obra y las prácticas de una selección de artistas que fomentan la interacción y la participación entre el artista y grupos de personas o comunidades. En él se destacan como determinadas prácticas pueden cambiar las dinámicas tradicionales del arte. Kester, al igual que Bishop, elabora un segundo libro de ampliación. Si bien *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011) estaría más dirigido a las prácticas colaborativas, ofrecen fuertes influencias en el discurso que vertebra el arte participativo. De alguna manera, en este libro Kester entiende que el arte colaborativo se ha expandido a un contexto global y se enfoca en recoger un conjunto de experiencias artísticas colaborativas alrededor del mundo, y se da cuenta que estas están teniendo una relación muy directa con los problemas sociales, culturales y políticos que acontecen en los lugares intervenidos.

Llegados a este punto resulta interesante observar como varios teóricos valoran y necesitan seguir definiendo las prácticas artísticas participativas a través de diferentes volúmenes que van rehaciendo el discurso propio de las prácticas a la vez que va señalando las problemáticas internas. Asimismo, también podemos ver como esas aportaciones hechas en los segundos libros que publican dan amplitud a los diversos contextos geográficos, sin embargo, como veremos más adelante sigue existiendo un predominio de los lugares occidentales.

Por otro lado, si tenemos en cuenta la aportación de Kester, sobre la influencia de las derivaciones sociales, culturales y políticas que acontecen en cada contexto llegamos a la conclusión de que estamos ante una práctica que no podemos definir de una manera genérica para todo el globo terráqueo y es necesaria ir espigando, precisamente por sus

mismos contextos, sea de manera geográfica, cultural, social o política. Si bien hemos querido distinguir desde el comienzo las prácticas participativa de la colaborativa, en esta contextualización podríamos tener en cuenta la revisión de las 12 acciones recogidas en *But is it Art?: Spirit of Art as Activism* (Felshin, N., 1995), por ser un libro que reúne doce prácticas que fomentan la participación de la comunidad o el público. Sin embargo, la propia Nina Felshin considera que “las prácticas culturales activistas suelen ser colaborativas” (p.11) y no es por tanto el tema que nos ocupa.

Si bien estos libros podrían funcionar como cimientos de la teoría del arte participativo, debemos entender que en relación a la práctica participativa acontecida hasta la actualidad ha generado una gran cantidad de ángulos muertos en la exposición y revisión de la práctica artística de los artistas del sur global, es decir, del sur de Asia, Latinoamérica<sup>10</sup>, África e incluso del sur de Europa, como es el caso de España. La invisibilidad discursiva o teórica es una “lucha incansablemente por hacerse visible, mantenerse y ubicarse dentro del discurso social desde los márgenes de la hegemonía en todos niveles y ámbitos, resulta una tarea necesaria e indispensable para múltiples comunidades y sectores sociales” (Híjar González, 2023, s.p.) y rehacer la otra parte de la memoria (Vázquez Mantecón, 2007).

A continuación, nos gustaría ofrecer una visión sinóptica sobre los principales libros de arte participativo descritos. A través de un conjunto de tablas expondremos la nacionalidad de los artistas integrados en estos textos teóricos con el objetivo de poder medir la influencia y cobertura que ha podido tener sobre los artistas participativos en la totalidad del territorio global.

---

<sup>10</sup> Podríamos destacar La Red Conceptualismos del Sur quienes están inmersos en una fuerte disputa en torno a la visibilidad, la pertenencia y la gestión de patrimonios artísticos y experiencias políticas. En su web puede conocerse su manifiesto: <https://redcsur.net/manifiesto/>

**Tabla 1**

*Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Mapping the Terrain" (Lacy, 1995).*

<b>Nacionalidad</b>	<b>Artistas</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
Estadounidense	Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeles, Judy Baca, Allan Kaprow, Mary Jane Jacob, Luis Alfaro, Tim Rollins and K.O.S., Adrian Piper, Mel Chin, Fred Wilson, Martha Rosler, Jenny Holzer, Richard Serra, Nancy Spero, David Hammons, Alison Saar, Betye Saar, Barbara Kruger, Félix González-Torres, Ana Mendieta, Rachel Rosenthal, John Malpede	24	82.76%
Polaco	Krzysztof Wodiczko (dos veces en la lista)	2	6.90%
Alemán	Hans Haacke, Joseph Beuys	2	6.90%
Francés	Daniel Buren	1	3.45%
Mexicano	Guillermo Gómez-Peña	1	3.45%
Cubano	Félix González-Torres, Ana Mendieta	2	6.90%

**Tabla 2**

*Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Estética Relacional" (Nicolas Bourriaud, 2002).*

<b>Nacionalidad</b>	<b>Artistas</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
Estadounidense	Christine Hill, Andrea Zittel, Gordon Matta-Clark, Matthew Barney, Dan Graham, Vito Acconci	6	35.29%
Británico	Liam Gillick, Douglas Gordon	2	11.76%
Francés	Philippe Parreno, Pierre Huyghe	2	11.76%
Italiano	Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Michelangelo Pistoletto	3	17.65%
Alemán	Carsten Höller, Gustav Metzger	2	11.76%
Cubano	Félix González-Torres, Jorge Pardo	2	11.76%

Canadiense	Angela Bulloch	1	5.88%
Escocés	Douglas Gordon	1	5.88%

**Tabla 3**

*Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art" (Grant Kester, 2004)*

<b>Nacionalidad</b>	<b>Artistas</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
Estadounidense	Suzanne Lacy, Group Material, Gran Fury, Lucy Lippard, Mierle Laderman Ukeles, Félix González-Torres, Tim Rollins and K.O.S., Fritz Haeg, Rick Lowe, Temporary Services, Asco	11	39.29%
Británico	The Art of Change, Stephen Willats, Loraine Leeson, The Art of Memory, Weeks & Whitford, Platform	6	21.43%
Holandesa	Jeanne van Heeswijk	1	3.57%
Austríaco	Martin Guttmann	1	3.57%
Danés	Superflex	1	3.57%
Italiano	Artway of Thinking	1	3.57%
Alemán	Park Fiction	1	3.57%
Mexicano	Asco (Colectivo)	1	3.57%

**Tabla 4**

*Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Participation" (Claire Bishop, 2006)*

<b>Nacionalidad</b>	<b>Artistas</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
Estadounidense	Allan Kaprow, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark	3	21.43%
Británico	Liam Gillick, Jeremy Deller	2	14.29%
Francés	Philippe Parreno, Pierre Huyghe	2	14.29%

Alemán	Carsten Höller	1	7.14%
Brasileña	Lygia Clark, Hélio Oiticica	2	14.29%
Serbia	Marina Abramović	1	7.14%
Suizo	Thomas Hirschhorn	1	7.14%
Tailandés	Rirkrit Tiravanija	1	7.14%
Japonesa	Yoko Ono	1	7.14%

**Tabla 5**

*Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context" (Grant Kester, 2011)*

<b>Nacionalidad</b>	<b>Artistas</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
Estadounidense	Theaster Gates, Rick Lowe, Temporary Services, Ashley Hunt	4	18.18%
Danés	Superflex	1	4.55%
Chileno	CADA (Colectivo de Acciones de Arte)	1	4.55%
Eslovena	Apolonija Šušteršič	1	4.55%
Holandesa	Jeanne van Heeswijk	1	4.55%
Francés	Compagnie Jeune Cinéma	1	4.55%
Ruso	Collective Actions, Dmitry Vilensky	2	9.09%
Libanés	The Atlas Group (Walid Raad)	1	4.55%
Mexicano	Pablo Helguera	1	4.55%
Croata	Sanja Iveković	1	4.55%
Turco	Oda Projesi	1	4.55%
Japonesa	Atsuko Nakamura	1	4.55%
Argentina	Marta Minujín	1	4.55%
Belga	Francis Alÿs	1	4.55%

**Tabla 6**

*Nacionalidad y porcentaje de participación de los artistas en "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship" (Claire Bishop, 2012)*

<b>Nacionalidad</b>	<b>Artistas</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
Estadounidense	Mierle Laderman Ukeles, Theaster Gates, Rick Lowe	3	25.00%
Alemán	Gustav Metzger, Joseph Beuys	2	16.67%
Cubano	Tania Bruguera, Félix González-Torres	2	16.67%
Chileno	Alfredo Jaar	1	8.33%
Argentina	Grupo de Artistas de Vanguardia	1	8.33%
Polaco	Artur Żmijewski, Krzysztof Wodiczko	2	16.67%
Turco	Oda Projeksi	1	8.33%
Belga	Francis Alÿs	1	8.33%
Brasileña	Lygia Pape	1	8.33%
Suizo	Thomas Hirschhorn	1	8.33%
Español	Santiago Sierra	1	8.33%

En una lectura rápida de las tablas podemos ver que en todos los libros, los artistas estadounidenses encabezan las tablas posicionándose como los artistas predominantes en este tipo de arte. Sin embargo, a nivel temporal espacial podemos entender que el arte participativo eclosionó a lo largo de dos décadas históricas y su versatilidad permitió ser un arte más adaptativo a todos los contextos existentes, sin necesidad de que predominase uno por encima de otros. Desde nuestra investigación valoramos de manera muy directa las reflexiones de la artista brasileña Lygia Clark, quien desde los años 50 interpela desde su contexto de una manera global, diciendo:

Mi egocentrismo me hizo dar todo al otro, hasta la autoría de la obra. El silencio, la interacción en lo colectivo, la recomposición de lo que yo buscaba, un profundo

sentido de la vida en el gran sentido social, mi lugar en el mundo<sup>11</sup>(Gullar et al., 1980, p.15).

Por todo ello, consideramos que el análisis y las lecturas de cabecera sobre arte participativo revela una notable predominancia de los artistas con nacionalidad estadounidenses, quienes constituyen el 41,8% de los artistas recogidos. Este dato manifiesta a su vez un ángulo vacío hacía muchos contextos no incluidos en estos textos. El contexto español, es uno de ellos, pues en la mayoría de los casos se encuentra representado a nivel global por un único artista, subrayando la limitada representación de nuestro contexto -español- a nivel global. Asimismo, existe una presencia muy marginal de otros lugares como el Líbano, Croacia y Eslovenia, con solo un artista representativo cada uno. En este sentido, el relato histórico más influyente genera un sesgo desigualitario global y retrata la escena artística estadounidense mientras que se olvida de otras regionales y artistas que en diversos lugares como América Latina y Europa del Este. La ausencia de un gran conjunto de países, regiones y contextos, refleja la falta de diversidad y pone entre nuestros objetivos la necesidad de cubrir y analizar mejor el contexto propio de España, siguiendo un patrón de representación más inclusivo y diversificado para ofrecer una visión más profunda del estado de la cuestión. No por ello queremos menospreciar otras contribuciones artísticas que a nivel mundial podrían tener una relación más directa con la española, como es la de contextos de Latinoamérica, los cuales destacan por “sus capacidades sociales como pilares de la resiliencia comunitaria y que la forma de comprender y estar en el mundo, desencadenando procesos sociales colectivos y comunitarios” (Bracamonte y Aguirre, 2017, p.6).

---

<sup>11</sup> Traducción de la cita realizada por la autora. Texto original: Pensamento mudo, 0 se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo.

En el caso específico de la investigación que nos ocupa, únicamente Claire Bishop presenta a un artista español, Santiago Sierra (véase la tabla 6), como un referente significativo en el ámbito de la práctica participativa. Esta representación aislada destaca la necesidad de un análisis más exhaustivo y enfocado en los casos de artistas y contextos específicos del contexto español. Consideramos que un estudio detallado de la trayectoria artística española no sólo enriquecerá la comprensión del arte participativo en España, sino que también podría ser valioso para los contextos del sur global, como Latinoamérica, en gran parte gracias a la “herencia cultural común” (Gratius, 2005) o simplemente por ser unos de los contextos menos mencionados. Dada la posible afinidad cultural y contextual entre el entorno español y otros lugares del sur del mundo, consideramos de especial relevancia realizar un análisis que incluya y profundice en estas conexiones. Este enfoque podría proporcionar perspectivas más relevantes y comparativas, contrastando de manera efectiva con la predominancia de la representación estadounidense en la literatura actual.

### **3.2. Contextualización Del Arte Participativo En El Contexto Español**

Tal y como se revela en el capítulo anterior de nuestra investigación resulta interesante revisar otras herramientas de difusión del arte participativo que represente de una manera más directa el arte participativo en el contexto español. En este apartado, revisaremos una selección de libros y catálogos, así como un documento audiovisual que reúne a un conjunto de artistas participativos. Este nos adentra en algunas de las metodologías artísticas empleadas durante la realización del proyecto.

La práctica artística participativa en España se origina desde los años 80, pero se hace mayoritariamente visible en torno a los 90 que es cuando comienza a tener un impacto más significativo en el proceso artístico y cultural del país (Blanco, s/f). Si bien ello tuvo que ver con la respuesta ante la concentración de poder, capital que atravesaba al arte, un sector del tejido cultural comenzó a actuar como una oposición a las directrices generales

del arte contemporáneo y se manifestaba a través de “acciones moleculares difusas” (Blanco, s/f, p.190). Este fenómeno, a menudo descrito como una guerrilla cultural, no se enfocó en construir estructuras de intervención pesadas, sino en buscar movilidad y resonancia mediática a través de acciones efímeras, locales y paradigmáticas. Como resultado, estas acciones aisladas dieron lugar a un movimiento que, en gran medida, no se consolidó bajo un criterio de unidad. No obstante, Paloma Blanco, editora de *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), logró compilar en un formato de libro una serie de reflexiones sobre el contexto de la época. Este compendio sigue siendo una guía importante para comprender los modelos de arte colaborativo y participativo en España, como se refleja en las guías académicas consultadas en la selección de asignaturas (Lara Ruiz y Ranilla Rodríguez, 2023) y en los resultados de la presente tesis.

En *Modos de hacer*, podemos valorar que existe una relación muy directa entre el arte participativo y colaborativo, pues sendos movimientos artísticos comparten la preocupación propia del papel actual del arte en la sociedad y de la necesidad de la implicación activa del público en los procesos creativos. Dentro del libro se revisan ejemplos de intervención con el público y de acción directa, y estos principios siguen siendo vigentes en la práctica artística y participativa para el artista y público, también da un enfoque muy directo hacia como el arte actual como una herramienta social de reflexión, hasta el punto que el arte llega a intervenir la esfera pública para provocar cambios sociales. Así como ya pudimos exponer en la introducción, *Modos de hacer* también cuestiona la figura del "genio individual" al repartir la autoría entre varios participantes y muestra la dimensión más política del arte ya que ya que muchas de estas prácticas emergen de la necesidad de dar voz a grupos marginados o de abordar problemáticas sociales concretas. En muchos proyectos reflejados dentro del texto, los artistas colaboran con comunidades para reflejar sus luchas, identidades y demandas de manera creativa, lo que tiene un impacto directo en la esfera pública.

A pesar de que *Modos de hacer* reúne un conjunto valioso de textos reflexivos sobre la práctica artística participativa y colaborativa en español, el libro no logra situar el contexto español como un lugar propenso para este tipo de prácticas. En particular, carece de ejemplos de artistas españoles o relacionados con el contexto nacional.

En 2018, la plataforma independiente de proyectos, *Hablar en Arte*, trabaja con el apoyo de *Acción Cultural Española* y en colaboración con el *Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP)*, desarrolla *Glosario Imposible*, un libro bilingüe sobre la noción de lo colaborativo en las prácticas artísticas en España. Esta publicación aborda una de las razones importantes detrás de *la ausencia en el discurso sobre prácticas colaborativas* (López et al., 2018, p. 5), poniendo fin a la falta de traducciones al castellano de textos esenciales del debate anglosajón, y al mismo tiempo, abordando la casi inexistente traducción al inglés de textos españoles sobre el tema.

*Glosario Imposible* (Hablar en arte, 2018), posee un formato de compendio de textos y entrevistas que profundizan en trabajos seleccionados de artistas principalmente españoles a través de prácticas colaborativas o participativas, tales como Maider López, Juanli Carrión, David Crespo, Christian Fernández Mirón, Federico Guzmán, Saioa Olmo, Eva Fernández, Roger Bernat, Roberto Fratini, Fernando García-Dory, Alberto Flores (Makea Tu Vida), Mawatres, Núria Güell, María Ruido, Ricardo Antón (ColaBoraBora), Antoni Abad, Rogelio López Cuenca y a Alexander Ríos. Así como a colectivos como DEMOCRACIA, Orquestina de Pigmeos, El Banquete, Todo por la Praxis.

La reunión de este compendio recoge de manera original la diversidad de prácticas participativas que se dan en el contexto español de una manera muy reciente o contemporánea, desde donde se abordan diferentes temáticas de socialización, medio ambiente, inclusión, migración ó monumentalidad, por ejemplo. Lo más relevante es el énfasis puesto en los conceptos clave para el desarrollo de la práctica artística en el ámbito

social, los cuales, de hecho, dan título a los capítulos abordados, tales como Colaboración, Contexto, Obra, Autoría, Confianza, Fracaso, Retorno, Agentes, Institución y Autonomía.

Sin duda, todos estos textos han orientado nuestro trabajo en muchos momentos, estableciendo ejes clave para profundizar en el estudio. En concreto han dado valor a que nos podamos plantear primeramente la importancia del análisis contextual, y por último, la idea del retorno o lo que en otros momentos podemos considerar el impacto del arte participativo y colaborativo tal y como lo plantea Haizea Barcenilla, “como una gran serie de elementos inmateriales que conforman la cultura y el conocimiento” (López et al., 2018, p.172).

A lo largo de la presente tesis, también se ha examinado cómo en España han emergido diversos eventos culturales que han facilitado la práctica del arte participativo y colaborativo (Lara Ruiz, 2023a). Este fenómeno se contextualiza dentro de un marco más amplio en el propio artículo, donde los corpus teóricos revisados han respaldado la necesidad de adaptar estos modelos artísticos al contexto español. Primero, se han considerado referencias internacionales y posteriormente se han analizado prácticas locales, con el objetivo de identificar espacios adecuados para la implementación del arte participativo por parte de artistas y también de los participantes interesados en este movimiento.

Por otro lado, el libro *Archivo de Prácticas Colaborativas 01* (TXP y España, P. 2020) surgió como parte del proyecto de investigación del Instituto Do It Yourself (DYS), se trata de un texto enfocado en las intersecciones entre arte, arquitectura y activismo. A través de artículos y proyectos, analiza las dinámicas colectivas, la institucionalización del arte participativo, y su impacto social. Este archivo busca ser un repositorio vivo, promoviendo acciones, convocatorias y exposiciones que cuestionan el rol del arte en la sociedad.

Dentro de su ensayo, Luis Navarro aborda la transformación de las prácticas representacionales en el arte contemporáneo, destacando cómo el arte participativo desafía las estructuras estéticas tradicionales. Navarro defiende que estas prácticas no solo crean objetos artísticos, sino que generan experiencias que desbordan la noción clásica del arte, situándose en un contexto pragmático y político que tensiona las formas tradicionales de representación (TXP y España, P. 2020).

Por su parte, Ramon Parramon aprovechó para examinar las relaciones entre las instituciones educativas y artísticas. Dentro de su texto describe cómo las prácticas participativas generan una simbiosis institucional que transforma las estructuras internas de ambas esferas. Usando el concepto de “contagio”, explora cómo el arte, al infiltrarse en la educación, genera un espacio híbrido donde los roles de los educadores y artistas se redefinen. Este intercambio produce efectos mutuos y transforma el conocimiento desde lo experimental hacia una activación social y política.

Desde otro punto de vista, Gloria G. Durán y Diego Peris reflexionan sobre la evolución del movimiento "Do It Yourself" (DIY), desde el punk hasta su apropiación por la estética hipster. En su análisis, destacan cómo el DIY, inicialmente una expresión de resistencia cultural y autonomía artística, ha sido cooptado por la cultura contemporánea, perdiendo parte de su carga crítica y transformándose en un estilo de vida hipster más comercial y menos radical.

Otros autores como Leo Martín revisan dos décadas de arte y activismo cultural en España, desde el colectivo *Las Agencias* hasta *Enmedio*. En su trabajo, aborda la evolución de las prácticas artísticas que se vinculan con el activismo político, documentando cómo los proyectos participativos y comunitarios han sido un espacio de experimentación social, sobre todo en el contexto de la globalización y las luchas por los derechos sociales. También, Daniel Villegas y Laura de la Colina analizan las prácticas participativas en Madrid entre los años 2000 y 2019. Examinan cómo las iniciativas artísticas han interactuado con la

ciudad y sus comunidades, creando espacios donde el arte y la acción social convergen. Este proceso ha facilitado nuevas formas de intervención en el espacio público, reconfigurando las dinámicas de poder y participación ciudadana.

Por su parte, el colectivo *No Aznar* documenta su participación en las protestas contra la guerra de Irak bajo el gobierno de Aznar. En su intervención artística, este colectivo combina la estética del arte urbano y el activismo, generando una reflexión visual sobre las implicaciones políticas y sociales del conflicto, y mostrando cómo el arte puede servir como un vehículo de protesta y crítica social.

La autora Carmen Lozano aporta un texto denominado *Las lindes de lo público-común* (TXP y España, P. 2020) , reflexiona sobre el concepto de lo público-común a través del análisis de los espacios urbanos. En su texto, destaca cómo las plazas y otros espacios públicos no solo son lugares de interacción social, sino también campos de conflicto y negociación entre lo comunitario y las estructuras de poder. Lozano argumenta que el arte colaborativo tiene el potencial de reconfigurar estos espacios, devolviéndoles su sentido comunitario.

En el texto del Sindicato de Manteros de Madrid, su autor Byron Maher destaca el uso del arte y el diseño en las luchas sociales de los migrantes. Este colectivo ha empleado intervenciones artísticas para visibilizar las condiciones de precariedad y exclusión que enfrentan, creando una estética de resistencia que conecta lo artístico con la justicia social.

Según avanzamos en el *Archivo de prácticas colaborativas*, nos encontramos con el texto de Pablo España, miembro de la *Plataforma de Artistas Antifascistas*, donde relata las actividades del colectivo, centradas en la producción de arte antifascista y la denuncia de la extrema derecha en España. El colectivo combina prácticas artísticas con intervenciones políticas, utilizando el arte como una herramienta para combatir la creciente intolerancia y violencia en la sociedad.

El último de los textos que nos gustaría poder destacar de este libro se trata del texto de Francisco Aix Gracia miembro del colectivo *flo6x8*, que utiliza el flamenco como una forma de protesta anticapitalista. En su estudio, Aix explora cómo *flo6x8* emplea este género tradicional para subvertir los espacios bancarios y financieros, transformando el flamenco en una herramienta de denuncia contra las injusticias económicas y sociales, y destacando su capacidad para conectar lo estético con lo político.

Queremos hacer especial hincapié en que aunque el libro se titule, *Archivo de prácticas colaborativas* (TXP y España, P., 2020) los temas tratados y especialmente escogidos en la revisión previamente descrita enriquecen de manera necesaria el relato del arte participativo reciente español, de igual modo, da continuidad al discurso y defensa previamente mencionado en el libro *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001) desde donde se narraba que el arte participativo surge desde una oposición que reacciona a un movimiento más genérico del arte contemporáneo y por tanto, debemos entender que tiene más relación en un primer momento con una práctica disidente y reactiva. Efectivamente, en *Archivo de prácticas colaborativas* podemos ver cómo ese mismo espíritu sigue vivo.

En 2017, el colectivo integrado por Cynthia Viera y Pablo San José, PSJM abordó la práctica participativa en su publicación *Arte y procesos democráticos: hacia una estética horizontal*. Esta obra compila proyectos propios y de otros artistas españoles, organizados en diversas categorías, incluyendo arquitecturas participativas. Estas iniciativas utilizan la ciudad como un laboratorio para abordar problemáticas a través de arquitecturas efímeras, la reapropiación de materiales, y estrategias de intervención o de ocupación urbana. Tales proyectos integran la participación de ciudadanos y la educación, facilitando la toma de decisiones y la ejecución de intervenciones urbanas.

Este colectivo de artistas además de trabajar propiamente la práctica artística participativa también ha trabajado en teorizar sobre el mismo, de tal modo que la

contribución actual del colectivo PSJM a través de publicaciones, conferencias y talleres se dirigen a la promoción y el apoyo al arte participativo amplía la comprensión del contexto español y ofrece nuevas perspectivas sobre geografías cruzadas entre España y su vinculación a Latinoamérica.

De manera más próxima a nuestra investigación se emitió el programa de televisión (Metrópolis - Arte participativo, 2024) vinculado de una manera muy directa al arte participativo. La emisión se hizo coincidir con el 20º aniversario del colectivo PSJM, quienes van guiando el programa en clave de entrevista. A través de sus palabras van narrando una selección de proyectos promovidos por artistas o colectivos españoles, en diversos contextos nacionales, Latinoamericanos o en Islandia. Hemos querido añadir esta última revisión dentro del estado de la cuestión de nuestra investigación porque consideramos que se ofrece una aportación significativa hacia nuestra investigación bien por su vinculación al contexto español o por su capacidad de mostrarse como una práctica de transformación social.

El primero de los proyectos en mostrarse en la emisión del programa recibe el nombre de "Parque Comunitario Alaska" (2010) la intervención participativa tuvo lugar en Usme, Bogotá, es una iniciativa colaborativa desarrollada por el colectivo español *Todo por la Praxis* en conjunto con la comunidad del lugar a intervenir. En dicha intervención logramos ver la recuperación de un parque abandonado y revitalizado gracias a la activación de los vecinos que logran mejorar la infraestructura gracias a un proyecto de autogestión comunitaria. Ahora la mejora no es únicamente la reparación de unas instalaciones, sino que mejoran la incorporación de elementos simbólicos para la visibilización y la mejora del reconocimiento mutuo comunitario (Alaska Parque Comunal. Con Todo por la Praxis [Usme, Bogotá] 2010, s. f.).

Otro de los proyectos recogidos en el programa del colectivo *Todo por la Praxis*, es el denominado "Arriba los de abajo" (2013), este, logró llevarse a cabo en colaboración de

otro colectivo llamado *Caldo de Cultivo*. En este caso el proyecto se ve directamente dirigido hacia el proceso de gentrificación en el barrio La Perseverancia, Bogotá. Este proyecto analiza cómo la eliminación de la memoria histórica del barrio, vinculada a su identidad obrera y figuras como Jorge Eliécer Gaitán, facilita la expulsión de los residentes originales. La preservación de esta memoria es fundamental para mantener los lazos comunitarios y la capacidad de acción colectiva frente a la gentrificación (Arriba Los De Abajo, s. f.).

Al igual que los proyectos anteriores el programa, continúa por revisar otros proyectos como "Banco Guerrilla" (2012) es una iniciativa que busca recuperar el espacio público como lugar de encuentro y expresión diversa. En respuesta a las políticas urbanísticas que limitan el uso de estos espacios y eliminan bancos y zonas de reunión, esta plataforma promueve nuevas formas de apropiación y uso de las calles. Su objetivo es contrarrestar las restricciones y fomentar dinámicas que reafirmen el papel social e inclusivo del espacio público (Banco Guerrilla, s. f.).

En sintonía con la visibilidad de los espacios olvidados en las ciudades se desarrolla el proyecto "Permitido el paso" (2019), promovido por Recetas Urbanas. En este caso el colectivo logró involucrar a 1200 personas en la intervención de la Cañada Real, resultando en el Centro Sociocomunitario de la Cañada Real. A pesar de las limitaciones presupuestarias y la omisión de cláusulas sociales en el pliego de condiciones, un equipo con experiencia logró ampliar la construcción un 25%, priorizando la inclusión comunitaria y la colaboración con el centro penitenciario de Soto del Real para la prefabricación de componentes.

Al igual que en las referencias anteriores, este documento audiovisual viene a formularse como un compendio en el que se muestran y registran casos de arte participativo, en este caso el colectivo PSJM, como entrevistados y narradores del programa establecen distintas categorías en las que distribuir unas líneas temáticas comunes en los proyectos, y también logran adentrar su propia práctica artística como colectivo.

En la categoría de "Símbolos para el barrio," el colectivo PSJM se ha centrado en el proyecto "Identidad vecinal," cuyo objetivo es desarrollar símbolos representativos para seis asociaciones vecinales en Arucas, Gran Canaria. El proceso incluyó "reuniones de escucha" en las que los residentes compartieron sus conexiones identitarias con sus barrios a través de relatos, símbolos y leyendas. A partir de esta información, PSJM diseñó logotipos que reflejan la esencia de la identidad comunitaria de cada barrio (Identidad Vecinal, 2023).

En el marco del programa "Arte y Participación Ciudadana," comisariado por el colectivo artístico PSJM, Bengoechea y Cuesta llevaron a cabo un taller participativo en la Plaza del Pilar de Guanarteme. Durante este taller, los vecinos expresaron su deseo de embellecer el espacio, lo que condujo a la creación de un mural en homenaje a la periodista radiofónica Mara González, quien falleció en febrero. La realización del mural fue un proceso participativo en el que los residentes contribuyeron mediante la colocación de pequeños azulejos de gres bajo la guía de los artistas Luna y Acaymo, destacando especialmente la participación de las mujeres del barrio («Arte y Participación Ciudadana» finaliza con la inauguración del mural homenaje a la periodista Mara González, s. f.).

En la sección "De la Plaza a la Plaza," se revisa el trabajo de la artista Maider López, quien colabora con personas en proyectos como "Playa" (2005), "Astaskoa" (2005) y "Mimicking the birds, mimicking the waves" (2021). López explora la relación entre el ser humano y la naturaleza, así como la acción colectiva y la comunidad.

Por otro lado, el famoso colectivo "Basurama" es destacado a través de sus obras "In love we trash LPGC" (2018) y "Lujo es basura" (2014), en las cuales utilizan plástico de desecho para crear espacios inflables.

El artista Avelino Sala también es incluido en el reportaje, presentando su performance participativa "S.O.S. Paddle out" (2020), realizada junto a la plataforma de surfistas de Gran Canaria. Este rito funerario al océano también actúa como una llamada de auxilio.

En "La política como deporte" se muestra el proyecto "Ne vous laissez pas consoler" (2009) del colectivo Democracia. El proyecto consistió en la inserción de citas políticas descontextualizadas en un espectáculo deportivo, específicamente en un partido de fútbol entre el Girondins de Burdeos y el Stade Rennes. Las citas, cuestionadoras de la lógica del espectáculo, fueron exhibidas en pancartas por los ultras y en productos del club intervenidos (Ne vous laissez pas consoler: Democracia, s/f).

Por su parte, la artista Yolanda Domínguez presentó "Gym Win Session" (2017), una iniciativa participativa dirigida a mujeres de todas las edades para incorporar poses de triunfo en la expresión corporal femenina. El proyecto critica cómo las manifestaciones de éxito en espacios públicos han sido tradicionalmente asociadas con el comportamiento masculino, y busca desafiar las normas que penalizan a las mujeres por expresar confianza y reivindicar su éxito en el ámbito público (Gym Win Session, s/f).

En el apartado "Acción tecnológica por el planeta" destaca la obra "El viaje de los residuos" (2020) de la arquitecta Marta Torrecilla. Este trabajo examina el ciclo global de los envases plásticos, desde su producción en Asia hasta su retorno para procesamiento, reflejando las deficiencias en las prácticas de reciclaje a nivel mundial (Biotopías 2, un desafío intelectual ante la degradación del planeta que transforma el parque Doramas en sala de arte al aire libre, s/f).

También se menciona "Rituales Híbridos" del colectivo Acción al Cubo, que invita a realizar rituales de Ecuador, Argentina e Islas Canarias y reflexiona sobre problemas medioambientales, trabajando en torno al cuidado y respeto. La obra sigue disponible a través de su sitio web<sup>12</sup>.

La obra "Plantoide Misántropo" (2021) de Santiago Morilla presenta una planta que reacciona huyendo al detectar la presencia humana. Morilla propone una resistencia

---

<sup>12</sup> <https://saladeartessocial.com/la-exposicion-022/accionalcubo-obra-01/>

ecocrítica frente a las dinámicas extractivistas y el dolor colectivo (Statement Santiago Morilla, s/f).

En la categoría "A vueltas con la institución," se revisa el trabajo de Hans Haacke, especialmente la obra "Moma Poll" (1970), que insta a los visitantes del museo a votar sobre la posición política frente a la guerra de Vietnam, destacando su carácter participativo dentro del museo. Asimismo, se menciona la exposición "Monumento a la precariedad" de Eugenio Merino, donde el artista invita a los visitantes a completar la palabra "mileurista" en un mural compuesto de monedas, simbolizando el salario asociado a la exposición.

Otra de las artistas recogidas en el programa es Verónica Ruth Frías, quien en 2018 presentó la performance participativa "Pink Power." Esta obra invitó a mujeres a portar una frase identificativa con el rótulo "I am..."/ "Yo soy..." durante la feria de arte Arco, funcionando como una herramienta de autoafirmación y empoderamiento, así como una crítica del género en el sector artístico.

Hacia el final del programa podemos ver el proyecto "La Hoya Horizontal" (2018) realizado por el colectivo PSJM en el barrio Hoya de la Plata, Las Palmas de Gran Canaria. Apoyado por la Unidad de Participación Ciudadana del Cabildo de Gran Canaria, el proyecto buscaba desarrollar una intervención estético-funcional para mejorar la calidad de vida de la comunidad. Sin embargo, el estado estructural de los espacios propuestos para la intervención limitó la ejecución de las actuaciones (La Hoya Horizontal, 2019).

El reportaje concluye con una pequeña referencia al proyecto *In Search of Magic - A Proposal for a New Constitution for the Republic of Iceland*, impulsado por Libia Castro y Ólafur Ólafsson en colaboración con la ciudadanía islandesa. Los artistas exploran las dinámicas de comunidades enfrentadas al declive de lo local en el sistema global posfordista, analizando las condiciones históricas y actuales de las naciones en crisis, y el impacto de este contexto en la vida cotidiana y el entorno natural. Su exposición *Magic Meeting*, que incluye una película de la performance, se inauguró en Hafnarborg, Islandia, el

20 de marzo de 2021 (In search of Magic - A Proposal for a New Constitution for The Republic of Iceland, 2021).

En este estudio del estado de la cuestión podemos valorar como los colectivos de artistas han sentido la necesidad de registrar y teorizar sobre sus propios proyectos, en buena medida gran parte de los textos derivan también del proceso de la colaboración, como es el caso de *Glosario Imposible* (2017) o de la autogestión, como es el caso del *Archivo de prácticas colaborativas* (2019) del colectivo Todo por la praxis o *Arte y procesos democráticos: hacia una estética horizontal* (2018) del colectivo PSJM.

Desde nuestra investigación queremos destacar el trabajo de estos colectivos, así como su trabajo teórico en torno a la práctica participativa. Asimismo nos gustaría que la revisión de textos que ofrece nuestro estado de la cuestión sirva para dar un enfoque directo del arte participativo en un contexto propio de la la escena española y que igualmente pueda ser tenido en cuenta a la hora de ampliar la mirada del arte participativo en los estudios superiores de la formación del artista.

**4. OBJETIVOS DE  
LA INVESTIGACIÓN**

#### 4. Objetivos De La Investigación

Según podemos ver en la introducción y justificación anterior, a lo largo de toda la investigación se ha identificado un objetivo general que ha actuado en todo momento como guía de la tesis:

- Analizar el impacto del arte participativo en el contexto español y en torno a la construcción de vínculos sociales y experiencias significativas, con el fin de desarrollar y validar una herramienta de evaluación cualitativa que permita registrar y medir los efectos de estas prácticas en las comunidades y en el ámbito artístico contemporáneo.

Dicho objetivo se sitúa próximo a los tres ámbitos en los que se desenvuelve la investigación —el educativo, laboral y social—<sup>13</sup>. Además de ser áreas de conocimientos interrelacionadas en nuestro ámbito, esta relación se intensifica más aún en nuestra investigación ya que hemos podido extraer información de los tres sectores e identificar donde se hallan las prácticas, teorías y metodologías comunes. Estas informaciones nos han servido para delinear un grupo de objetivos específicos que al centrarse en los aspectos particulares del arte participativo en el contexto español nos permiten dirigir la investigación de una manera más precisa.

En este apartado nos proponemos estructurar y definir primeramente el objetivo general de la investigación, seguidamente daremos paso a los objetivos específicos, categorizados según su vinculación temática.

---

<sup>13</sup> Coincidiendo con los ejes del apartado de la justificación.

## **4.2. Objetivos Específicos De La Investigación**

### **a) Analizar la integración del arte participativo en los planes de estudio de las universidades españolas y su efecto en la formación de futuros artistas**

El arte participativo se ha mostrado durante los últimas dos décadas un elemento transformador dentro del arte contemporáneo español, como consecuencia ello también ha irrumpido en el modelo tradicional de la enseñanza del arte que, históricamente, se centraba en el desarrollo de habilidades técnicas individuales.

Este primer objetivo se propone examinar cómo las universidades españolas han comenzado a incluir asignaturas relacionadas con el arte participativo en sus programas formativos y cómo esta integración ha moldeado las trayectorias profesionales de los estudiantes de Bellas Artes (Lara Ruiz y Ranilla Rodríguez, 2023). A través de un análisis comparativo de diversas instituciones educativas y de sus planes de estudio, se espera identificar las metodologías pedagógicas más efectivas para fomentar el aprendizaje participativo en el entorno artístico, así como explorar la influencia de estas prácticas en la adquisición de competencias que permitan a los artistas enfrentar los desafíos del mundo laboral actual.

### **b) Evaluar el rol del arte participativo en eventos culturales temporales y su incidencia en la creación de redes sociales y transformaciones en las comunidades**

El arte participativo ha transformado para siempre la relación entre el artista y el espectador. Además, juega un papel crucial en la creación de redes sociales y en el fomento de interacciones dentro de las comunidades (Antolín Rodríguez, 2020). Este objetivo pondrá el foco de atención a la hora de investigar cómo los eventos culturales temporales se han ido desarrollando en el contexto español han facilitado el desarrollo de proyectos artísticos participativos (PSJM (Grupo artístico), 2017). A través de estudios de caso de eventos recientes, la investigación buscará evaluar el impacto de estas iniciativas

en términos de cohesión social, participación comunitaria y transformación cultural. Se pretende entender de qué manera estos eventos han permitido a las comunidades marginadas o vulnerables expresarse a través del arte, y cómo el éxito de estos proyectos puede ser medido tanto desde una perspectiva artística como social (Metrópolis - Arte participativo, 2024).

**c) Proponer modelos de evaluación cualitativa que permitan medir el impacto cultural y social de las prácticas artísticas participativas en el contexto español**

Como se puede ver en el artículo *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España* (Lara Ruiz et al., 2025) uno de los grandes desafíos de las prácticas artísticas participativas radica en la falta de herramientas adecuadas para su evaluación. Este objetivo busca desarrollar un marco metodológico que permita la creación de modelos evaluativos cualitativos (Belfiore y Bennett, 2007), capaces de medir el impacto real del arte participativo en el contexto social y cultural español. Más allá de unos criterios estéticos tradicionales, la investigación pretende establecer indicadores, tales como la participación de las comunidades locales, la representación equitativa de género<sup>14</sup>, la sensibilización sobre temas específicos. De este modo, se pretende fomentar la valoración de la calidad de las relaciones humanas que se generan, el grado de compromiso del público y los efectos a largo plazo en la comunidad (Chiaravalloti, 2016). Al desarrollar estas herramientas, se espera contribuir a un mejor entendimiento del valor del arte participativo, no sólo como una práctica artística, sino como una fuerza transformadora dentro de la sociedad (Vérez, 2023).

---

<sup>14</sup> Relacionados con el *Resumen de la guía evaluativa para arte participativo* en la Tabla 12 (p. 84).

**5. METODOLOGÍAS  
EMPLEADAS EN LA  
INVESTIGACIÓN**

## 5. Metodologías Empleadas En La Investigación

“A veces, cómo es más importante que el qué (...)” (Miranda, 2024, s.p.). Así el desarrollo de la metodología en nuestra investigación se ha visto condicionado por su propia justificación, es decir, por “el cómo”. En todo el proceso hemos dado especial resonancia a la evaluación cualitativa y a la hora de medir el impacto que producen los proyectos de arte participativo hemos considerado que este ha sido un procedimiento necesario para aplicar en la evaluación de los proyectos. También consideramos que la metodología cualitativa poseía unas características idóneas para extraer informaciones elaboradas, no basadas únicamente en datos numéricos y estadísticas.

Dado que “los métodos cualitativos estudian significados intersubjetivos, situados y contruidos, y los métodos cuantitativos analizan hechos objetivos, existentes y sometidos a leyes y patrones generales” (Olabuénaga, 2012, p.26), Podemos decir que el presente movimiento artístico no se define por ser un formato genérico ni estandarizado. Los métodos cuantitativos serían escasos para analizarlo y, por el contrario, el cualitativo puede ofrecer una información mucho más precisa.

A lo largo de la presente tesis, hemos podido revisar la defensa de varios autores considerando que el arte participativo tiene la capacidad de involucrar a las comunidades y generar un impacto directo en los entornos sociales (Bishop, 2016). También que es una herramienta poderosa para la transformación social, la educación y el empoderamiento cultural (Essomba, 2019). Sin embargo, todas estas afirmaciones a menudo se han recogido en libros, compendios y estudios sin dar un valor mensurable y entendible para el público en general o directamente a las políticas culturales. Durante el proceso de investigación, hemos podido identificar un conjunto de investigadores que desde otras áreas, como las artes escénicas, se han planteado un conjunto de cuestiones afines, sobre cómo se puede medir de manera más adecuada el impacto del arte sobre la sociedad. Es decir, cómo se podría conseguir que las aportaciones y valores cualitativos pudieran tener

credibilidad y reconocimiento social, para que la gestión de los proyectos culturales, en nuestro caso de arte participativo, pudieran tener mayor relevancia.

Estos últimos descubrimientos, se revelan a partir del último artículo titulado *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España* (2025). En él podríamos resumir que el proceso en origen de la hipótesis basada en necesitar un conjunto sólido de herramientas de carácter cualitativo, se materializa al final de la investigación y se nos revela como una realidad conseguida. Pero además, se nos genera la necesidad de seguir desarrollando nuevas herramientas para poder experimentarlas a través de proyectos de arte participativo.

A lo largo de este capítulo nos gustaría poder exponer primeramente el diseño propio de la investigación cualitativa que hemos afrontado en la elaboración de nuestra investigación. Posteriormente daremos lugar a relacionar las herramientas metodológicas empleadas y revisaremos cómo estas han logrado insertarse en cada parte de la investigación a través de cada artículo.

Como se ha podido mencionar previamente, nuestra investigación se ha centrado en tres ámbitos relacionados con el arte participativo para poder acoger una dimensión más amplia del estudio.

(1) Dentro del ámbito educativo, pudimos volcar primeramente la orientación basada en la experiencia, para continuar con una revisión del origen de la formación de Bellas Artes y sus planes de estudio. En ese momento la investigación nos condujo a la realización de una revisión sistemática de asignaturas que dentro de la formación nacional en Bellas Artes pudieran estar relacionadas con el arte participativo. (2) Paralelamente, pudimos analizar el ámbito laboral del artista participativo desde los eventos temporales para el arte participativo, a través de sus publicaciones y webs. Ello dio lugar a la realización de un conjunto de entrevistas con las cuales pudimos ampliar el análisis. (3) Finalmente dentro del

ámbito social, valoramos la necesidad de encontrar una manera de medir el propio impacto de los proyectos artísticos.

Un punto interesante en el *corpus* metodológico fue encontrar que entre ambos ámbitos existe una necesidad común de mayor interrelación, que favorezca convenientemente a la mejora de la transferencia del conocimiento sobre el propio contexto del arte participativo, y que se traduzca en que los futuros artistas interesados en el arte participativo sepan de manera más directa de los eventos que promueven el arte participativo en su contexto más próximo, en este caso, el contexto español.

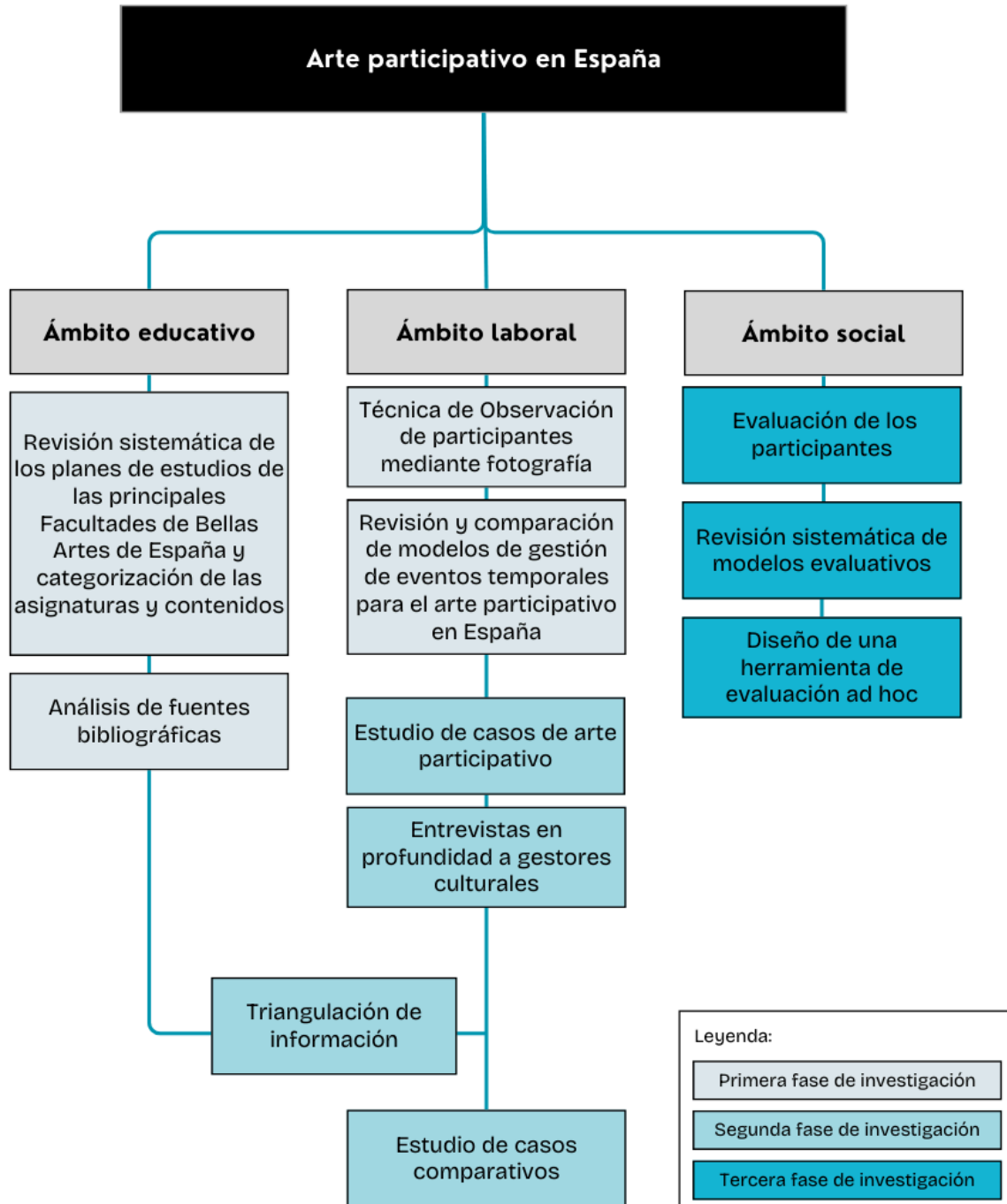
En el último proceso de la investigación nos enfocamos sobre (3) el ámbito social. Se trataba del área de conocimiento que menos habíamos trabajado previamente, por ello el reto se representaba con mayor dificultad. Recurrimos al ámbito social, precisamente porque una de las cuestiones que existían desde el comienzo de la investigación era ¿qué impacto social posee el arte participativo? A través de esta tesis se ha logrado revisar gran cantidad de estudios de casos abordados desde el estado de la cuestión o en el interior de algunos artículos<sup>15</sup>. En ningún momento se han podido revelar datos cualitativos sobre el impacto del arte participativo a nivel social. No obstante en palabras siempre ha existido una defensa sobre cómo el arte participativo posee la capacidad de transformación de espacios, lugares, comunidades, relaciones y bienestar. La siguiente pregunta, por tanto, la realizamos de otro modo; ¿Cómo es posible que cuestiones tan importantes para la vida de las personas y para la sociedad no se estén teniendo en cuenta?

---

<sup>15</sup> Al menos tres artículos han recogido el análisis de proyectos artísticos participativos o eventos que gestionan estos proyectos. Véase el caso de *Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España (2023)*, *Arte participativo en España (2022-2023): La gestión de los eventos culturales temporales (2024)*, *Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres (2024)*.

**Figura 4**

*Diseño de los métodos y sus fases desde los ámbitos estudiados del Arte Participativo en España*



Fuente: Gráfico creado por la autora

Como ya valoramos que desde nuestro ámbito y contexto no se estaban abordando, recurrimos a la investigación sobre otros contextos internacionales y lugares externos a

Europa. Ello nos hizo descubrir que el impacto del arte si se estaba midiendo de un modo cualitativo en otras secciones del arte como las artes escénicas (Chiaravalloti, 2016). Asimismo, en otros lugares también se estaban recogiendo datos cualitativos sobre el impacto del arte participativo, como es el caso de Australia (Keiting, 2002) con su guía de evaluación de comunidades y del bienestar social.

Esta indagación nos condujo al último paso de la tesis, la elaboración de una herramienta *ad hoc* que logrará medir el impacto cualitativo. El primer diseño ha quedado reflejado en la publicación *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales de España (2025)*, el último de los artículos que forman el compendio de nuestra investigación.

Seguidamente se pueden observar las herramientas metodológicas que se han usado a lo largo de toda la investigación en las siguientes tablas (Tabla 7, Tabla 8, Tabla 9, Tabla 10 y Tabla 11).

**Tabla 7**

*Descripción de las metodologías empleadas en el primer artículo que compone la investigación*

<b>Nombre del artículo o investigación</b>	
<i>El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España (2023)</i>	
<b>Metodologías empleadas</b>	<p>METODOLOGÍA: Revisión sistemática</p> <p><b>Enfoque:</b>  <b>Metodológico cualitativo-comparativo:</b>                      Predominantemente cualitativa-comparativa.                      Este tipo de enfoque es adecuado para el análisis de contenido, la clasificación de asignaturas y la comparación de planes de estudio entre diferentes facultades. La metodología cualitativa-comparativa permite observar patrones y establecer relaciones entre los datos categorizados de los diferentes planes de estudio.</p>

<b>Métodos empleados/ conjunto de técnicas</b>	<p><b>MÉTODO:</b></p> <p><b>Técnica: Revisión Sistemática de los Planes de Estudio:</b> En esta fase se realiza una revisión exhaustiva y estructurada de los planes de estudios de las Facultades de Bellas Artes en España. Esto implica recopilar planes de estudio actuales, extraer información sobre las asignaturas y sus contenidos, y revisar de manera sistemática cada uno para asegurar que se ha cubierto toda la información relevante y de manera coherente.</p> <p><b>Técnica: Categorización de las Asignaturas y Contenidos:</b> En esta fase, las asignaturas y los contenidos se organizan en categorías temáticas o pedagógicas. Este proceso de categorización permite identificar áreas comunes, especializaciones o enfoques distintivos en cada facultad. Se pueden utilizar criterios específicos, como el tipo de asignatura (práctica, teórica, metodológica), el área temática (pintura, escultura, multimedia, teoría del arte), o el enfoque pedagógico.</p> <p><b>Técnica: Comparación de los Resultados:</b> Finalmente, se comparan los resultados entre los planes de estudios analizados. Esto implica examinar similitudes y diferencias en los enfoques, contenidos y estructuras entre las distintas facultades de Bellas Artes. Esta fase permite establecer conclusiones sobre tendencias comunes y enfoques únicos en la formación en Bellas Artes en España.</p>
<b>Instrumentos / Recogida de datos</b>	<p>Diseño de una matriz de extracción de datos elaborada para la revisión sistemática.</p>
<b>Herramientas de recogida de datos</b>	<p><b>HERRAMIENTAS:</b></p> <p>Hoja de cálculo (Excel) para visualizar de manera clara las diferencias y similitudes entre los modelos y casos aplicando la matriz.</p>

**Tabla 8**

*Descripción de las metodologías empleadas en el segundo artículo que compone la investigación*

<b>Nombre del artículo o investigación</b>	
<i>Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España (2023)</i>	
<b>Metodologías</b>	<p><b>METODOLOGÍA:</b></p> <p><b>Estudio de Casos de Arte Participativo:</b> Selección de casos representativos de eventos de arte participativo</p>

<b>empleadas</b>	<p>en España. Cada caso se analiza en detalle para comprender cómo se llevan a cabo los procesos de gestión y participación en el contexto específico del arte participativo. Comparación de los casos para identificar buenas prácticas, desafíos y posibles relaciones entre la gestión de eventos y el tipo de participación que se fomenta en cada uno.</p> <p><b>Enfoque:</b> Predominantemente <b>cuantitativa-comparativa</b>. Este tipo de enfoque es adecuado para el análisis comparativo de fuentes bibliográficas, revisión y comparación de los modelos de gestión de eventos temporales para el arte participativo en España</p>
<b>Métodos empleados/ conjunto de técnicas</b>	<p><b>MÉTODO:</b></p> <p><b>Técnica: Análisis de fuentes bibliográficas, revisión de modelos de gestión y estudio de casos.</b> Esto implica las siguientes fases: <b>Análisis de Fuentes Bibliográficas:</b> Revisión sistemática de la literatura relacionada con el arte participativo y los modelos de gestión de eventos temporales en España. Esta fase puede incluir la identificación de conceptos clave, teorías y enfoques sobre la organización de este tipo de eventos. <b>Revisión y Comparación de Modelos de Gestión:</b> Selección y análisis comparativo de diferentes modelos de gestión de eventos temporales de arte participativo. Esta fase permite observar cómo se gestionan aspectos específicos (logística, financiamiento, participación del público) en diferentes modelos y buscar patrones y variaciones relevantes.</p>
<b>Instrumentos / Recogida de datos</b>	<p><b>INSTRUMENTO:</b></p> <p>Diseño de una matriz de extracción de datos elaborada para la comparativa de casos</p>
<b>Herramientas de recogida de datos</b>	<p><b>HERRAMIENTAS:</b></p> <p>Hoja de cálculo (Excel) para visualizar de manera clara las diferencias y similitudes entre los modelos y casos aplicando la matriz.</p>

**Tabla 9**

*Descripción de las metodologías empleadas en el tercer artículo que compone la investigación*

**Nombre del artículo o investigación**

---

*Arte participativo en España (2022-2023): La gestión de los eventos culturales temporales (2024)*

---

**Metodologías empleadas**

**METODOLOGÍA:**  
**Investigación cualitativa con entrevistas**

Enfoque: Cualitativo, ya que el objetivo es obtener un entendimiento profundo sobre las experiencias, percepciones y prácticas de los gestores culturales. Esta metodología cualitativa permite explorar aspectos subjetivos y complejos del campo de la gestión cultural, y es especialmente adecuada cuando se quiere analizar en detalle cómo los gestores abordan la organización de eventos culturales, los desafíos que enfrentan, y sus estrategias de trabajo.

---

**Métodos empleados/ conjunto de técnicas**

**MÉTODO:**

El método se centra en las entrevistas a gestores culturales y en la triangulación de la información obtenida de diversas fuentes o enfoques complementarios. Los pasos principales del método serían:

**Técnica: Entrevistas en Profundidad:** Realización de entrevistas semiestructuradas o en profundidad a gestores culturales, enfocándose en sus experiencias, prácticas, y opiniones sobre temas específicos de interés en la investigación. Las entrevistas semiestructuradas permiten obtener información detallada y dar flexibilidad a los entrevistados para hablar de sus experiencias de forma abierta. Diseño de una guía de entrevista con preguntas abiertas sobre temas clave, permitiendo a los entrevistados expandir sus respuestas y aportar nuevas perspectivas.

**Técnica: Triangulación de la Información:** Contrastar los datos obtenidos de las entrevistas con otras fuentes (como documentos oficiales, informes de eventos culturales, artículos académicos, o datos de observación directa) o métodos complementarios. Este proceso ayuda a identificar patrones comunes, validar la información y fortalecer los hallazgos. La triangulación puede implicar comparar los testimonios de distintos gestores o cruzar los datos obtenidos de las entrevistas con otros tipos de datos, como registros documentales de eventos o políticas culturales relevantes.

---

**Instrumentos / Recogida de datos**

**INSTRUMENTO:**

**Entrevista:** Un documento estructurado con las preguntas abiertas que orientarán las entrevistas, permitiendo cubrir todos los temas relevantes de manera consistente.

---

**Herramientas de recogida de datos**

**HERRAMIENTAS:**

Guía de preguntas semiestructuradas y tablas en Word para la transcripción de los datos

---

**Tabla 10**

*Descripción de las metodologías empleadas en el cuarto artículo que compone la investigación*

<b>Nombre del artículo o investigación</b>	
<i>Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres (2024)</i>	
<b>Metodologías empleadas</b>	<p><b>METODOLOGÍA:</b> Estudio de casos comparativos</p> <p><b>Enfoque:</b> Cualitativa-comparativa</p>
<b>Métodos empleados/ conjunto de técnicas</b>	<p><b>MÉTODO:</b></p> <p><b>Técnicas:</b> <b>Estudio de Casos Comparativos:</b> Selección de casos relevantes que representen situaciones, grupos o contextos que te permitan hacer comparaciones significativas. Los casos pueden ser eventos, programas, proyectos o situaciones específicas en las que se involucren participantes. Descripción detallada de cada caso, identificando las características clave, las estrategias implementadas, los actores involucrados y el contexto en el que se desarrollan los casos. Comparación entre los casos para identificar similitudes y diferencias. Esto puede implicar analizar las prácticas, resultados, desafíos y éxito en cada caso.</p> <p><b>Técnica:</b> <b>Evaluación de los Participantes:</b> El objetivo es explorar cómo los participantes vivieron los casos, qué aprendizajes extrajeron y cómo percibieron las intervenciones / grupo de discusión.</p>
<b>Instrumentos / Recogida de datos</b>	<p><b>INSTRUMENTO:</b> Cuaderno de campo y encuesta.</p>
<b>Herramientas de recogida de datos</b>	<p><b>HERRAMIENTAS:</b> Hoja de excel</p>

**Tabla 11**

*Descripción de las metodologías empleadas en el quinto artículo que compone la investigación*

<b>Nombre del artículo o investigación</b>	
<i>Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España (2025)<sup>16</sup></i>	
<b>Metodologías empleadas</b>	<p><b>METODOLOGÍA:</b></p> <p><b>Metodología de diseño aplicada:</b></p> <p><b>Enfoque:</b> Enfoque mixto, ya que incluye tanto una fase de revisión sistemática de la literatura (que sigue una metodología cualitativa-comparativa) como una fase de diseño de una herramienta específica (que sigue una metodología de diseño aplicada); el enfoque lo componen los siguientes métodos aplicados.</p>
<b>Métodos empleados/ conjunto de técnicas</b>	<p><b>MÉTODO:</b></p> <p><b>1.Técnica: Revisión Sistemática de Modelos Evaluativos:</b></p> <p><b>1.1 Selección de fuentes:</b> Identificación de artículos, libros, informes y estudios previos sobre modelos evaluativos aplicados en el área de interés (por ejemplo, evaluación de proyectos, programas, o eventos). Esta selección debe seguir criterios de inclusión y exclusión claros y basados en el tema de estudio.</p> <p><b>1.2 Análisis comparativo:</b> Una vez recopilados los modelos evaluativos, se realiza un análisis comparativo para identificar enfoques comunes, ventajas y desventajas de cada modelo. Esto puede implicar la categorización de modelos según diferentes características (metodología de evaluación, tipos de indicadores, aplicaciones, etc.).</p> <p><b>1.3 Síntesis de hallazgos:</b> Los resultados de la revisión se sintetizan para identificar tendencias y vacíos en los modelos existentes, lo que proporciona la base para el diseño de la herramienta en la siguiente fase.</p> <p><b>2.Técnica: Entrevistas en profundidad</b> Entrevistas en Profundidad: Realización de entrevistas semiestructuradas a gestores culturales, enfocándose en sus</p>

<sup>16</sup> Validación y prueba de la herramienta: Después de diseñar un prototipo inicial, se procede a una prueba en un contexto real o simulado para evaluar la efectividad de la herramienta en términos de facilidad de uso, aplicabilidad y precisión. Los resultados de las pruebas pueden servir para refinar la herramienta.

experiencias, prácticas, y opiniones sobre temas específicos de interés en la investigación. Las entrevistas semi estructuradas permiten obtener información detallada y dar flexibilidad a los entrevistados para hablar de sus experiencias de forma abierta. Diseño de una guía de entrevista con preguntas abiertas sobre temas clave, permitiendo a los entrevistados expandir sus respuestas y aportar nuevas perspectivas.

### **3.Técnica: Diseño de la Herramientas *Ad Hoc***

**3.1 Definición del objetivo de la herramienta:** Basándose en los resultados de la revisión, se define el propósito de la herramienta, es decir, qué problema específico se va a resolver o qué necesidad se va a cubrir en el contexto de evaluación.

**3.2 Diseño iterativo y prototipado:** El diseño de la herramienta puede ser un proceso iterativo, en el que se crean prototipos iniciales que luego se prueban y ajustan según el *feedback* recibido. Esto podría involucrar la creación de un modelo conceptual, seguido de un diseño de interfaz y funcionalidad (si es una herramienta digital) o estructura (si es una herramienta en formato físico o metodológico).

---

#### **Instrumentos / Recogida de datos**

##### **INSTRUMENTOS:**

##### **Para técnica 1:**

Diseño de una matriz de extracción de datos elaborada para la revisión sistemática.

##### **Para técnica 2:**

Diseño de una entrevista semiestructurada

##### **Para técnica 3:**

Codificación y cruce de datos para implementar el diseño del modelo de guía evaluativa

---

#### **Herramientas de recogida de datos**

##### **HERRAMIENTAS:**

Bases de datos académicas (como JSTOR, Scopus, Google Scholar, etc.): Para la recopilación de fuentes relevantes para la revisión sistemática. Estas bases de datos permiten acceder a artículos académicos, informes y otros estudios que se analizarán en la revisión.

**Hojas de cálculo** (Excel) para visualizar de manera clara las diferencias y similitudes

---

## **5.1. Métodos Empleados Durante El Proceso De Investigación**

### **a) Técnica de Observación de participantes mediante fotografía<sup>17</sup>**

Esta praxis artística puede considerarse el motor impulsor del desarrollo de futuras prácticas participativas de la artista Lara Ruiz, ya que no solo marcó un precedente en su trabajo, sino que también definió una línea de investigación que ha sido fundamental para las propuestas posteriores, de la creación de estos talleres, donde surgió la necesidad de vincularse al arte participativo y surgieron las primera preguntas sobre la importancia social de este tipo de arte.

A través de los talleres se generó un vínculo entre los participantes y el entorno, la experiencia fue completamente interactiva y participativa. Todo el proceso de participación quedó documentado mediante fotografías, las cuales, algunas de ellas se encuentran dentro del artículo publicado (Lara Ruiz, 2015) con el mismo motivo. A pesar de la ausencia de una dirección claramente establecida respecto al sentido de la práctica artística participativa en la trayectoria de la autora, se observa un significativo interés por parte de los participantes en formar parte del desarrollo del proyecto, lo cual reflejó la capacidad de la metodología empleada para movilizar y comprometer a los participantes.

### **b) Revisión sistemática de los planes de estudios de las principales Facultades de Bellas Artes de España y categorización de las asignaturas y contenidos:**

Dentro de la segunda publicación pudimos realizar una revisión sistemática cualitativa-comparativa de los planes de estudio de las asignaturas vinculadas al arte participativo, teniendo en cuenta su relación con la parte más social del arte. Pudimos revisar 14 de las facultades públicas más notables de Bellas Artes en España. Para poder abordar la revisión, primeramente recopilamos los datos a partir de las webs oficiales de cada universidad. Dentro de los planes de estudios logramos revisar tanto las competencias

---

<sup>17</sup> Las fotografías observadas procedían de proyectos realizados previamente. Véase: Frottage digital. Arquitecturas digitales del recorrido en Lara Ruiz, R. (2015).

como las referencias bibliográficas que aporta la asignatura a su alumnado. Dicha acción sirvió para identificar qué asignaturas abordan de manera directa su relación con el arte participativo, evaluando tanto la pertinencia dentro de su currículum como la relevancia sobre el contexto social y cultural actual.

Categorizar las asignaturas y sus respectivos contenidos a través de la revisión de su planes de estudios fue de gran utilidad para detectar en qué facultades, y a partir de qué itinerarios, pueden los alumnos interesados en el arte participativo formarse de manera específica durante su formación en Bellas Artes. En este sentido, se observó que existen algunas universidades, como es el caso de la Universidad de Vigo, o la Universidad del País Vasco, que ya han integrado asignaturas relacionadas con el arte participativo y social en sus planes de estudios. Estas asignaturas destacadas ofrecen a los estudiantes herramientas para comprender y participar en eventos culturales que promueven el arte con un perfil social. Sin embargo, igualmente descubrimos que actualmente existen universidades como la Universidad de Málaga y la Universidad de Murcia que no estaban ofreciendo asignaturas que abordan de manera directa la práctica participativa.

Al realizar el análisis comparativo entre las 14 universidades revelamos diferencias relacionadas con la oferta académica hacia el arte participativo. De este modo, también valoramos que las universidades con estructuras y departamentos más tradicionales ofrecen un número más limitado de asignaturas relacionadas con el arte participativo, como es el caso de la Universidad de Sevilla y la Universidad de Granada. Por otro lado, universidades como la Politécnica de Valencia y la Universidad de Barcelona, han logrado desarrollar programas más amplios, y han dado acogida al arte participativo a través de asignaturas enfocadas al ámbito social.

### **c) Revisión y comparación de modelos de gestión de eventos temporales para el arte participativo en España**

Dentro de nuestra investigación logramos analizar los eventos culturales temporales que seleccionamos por ser promotores de las prácticas artísticas participativas. Para poder abordarla realizamos una revisión sistemática de los modelos de gestión empleados en bienales, muestras y festivales de arte contemporáneo en España. Primeramente, esta revisión se realizó sobre la información existente a través de la lectura de las publicaciones relacionadas con los eventos, desde sus catálogos hasta sus webs oficiales.

Para poder segmentar y acotar nuestra investigación seleccionamos aquellos eventos que tuvieron lugar entre 2021 y 2023, y como resultado la selección concluyó por incluir la *Bienal de Arte de Lanzarote*, la *Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas (Prototipoak)*, la *Bienal de Mislata Miquel Navarro*, *Mostra de art públic*, *Bienal de Mujeres en las Artes Visuales*, *Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE*, *Concéntrico* y *Cáceres Abierto*.

Esta revisión nos permitió conocer los patrones comunes, así como sus necesidades o luchas. Igualmente, pudimos valorar cómo estas actividades impactan en la propia gestión del evento cultural.

### **d) Análisis de fuentes bibliográficas**

Tal y como hemos podido revisar en el apartado del estado de la cuestión y su enfoque directo sobre el contexto español, hemos logrado reunir un volumen de textos teóricos y compendios con estudios de caso, donde de manera paralela se abordan y citan las distintas organizaciones o instituciones que promueven la creación de eventos culturales temporales para el arte participativo; aunque no de manera exclusiva, pero sí integradora.

Poder realizar este análisis de manera comparativa nos ha permitido identificar las principales tendencias en la gestión de estos eventos para integrar el arte participativo.

Asimismo, se logra ver las diferencias de financiación económica que derivan de ellas al comparar sus capacidades de gestión de públicos, personal o directamente de difusión a través de sus publicaciones.

#### **e) Estudio de casos de arte participativo**

Como parte de esta metodología, se seleccionaron varios estudios de caso de eventos culturales temporales en España que integraban prácticas participativas. Para poder acceder a ellos fue necesario el paso anterior; es decir, la extracción de las fuentes bibliográficas que mostrasen de manera más amplia la gestión de los eventos culturales, y dentro de ellos, se registraron los casos de arte participativo dados. La mayoría de la información extraída queda reflejada dentro de la publicación *Arte participativo en España (2022-2023): La gestión de los eventos culturales temporales (2024)*, artículo en el que desemboca esta fase de la investigación.

#### **f) Entrevistas en profundidad a gestores culturales<sup>18</sup>**

Este artículo se centró en los datos obtenidos a través de entrevistas con gestores y comisarios de eventos culturales efímeros que han fomentado el arte participativo en España. Esta fase de la investigación requería de la preparación de entrevistas semiestructuradas, con ella fuimos capaces de entregar información detallada sobre los modos de gestionar y las experiencias de los profesionales en la organización de eventos participativos. Se entrevistaron cinco gestores culturales, en relación a su participación en eventos promotores del arte participativo. Nos gustaría destacar, que hubo profesionales como en la Bienal de Arte de Lanzarote y Cáceres Abierto, que compartieron con nosotros, con fines de investigación, un conjunto de datos relevante sobre los desafíos y oportunidades que los eventos de arte participativo poseen.

---

<sup>18</sup> La respuesta de las entrevistas pueden ser leídas en el apartado de Anexo A.

Por ejemplo, Adonay Bermúdez, comisario de la Bienal de Lanzarote, subraya la necesidad de involucrar a la comunidad local y refuerza la conexión entre el evento y su público, aunque reconoce la falta de mecanismos sistemáticos para medir el impacto participativo, limitándose al registro de datos básicos como número de asistentes y género<sup>19</sup>. Por otro lado, Julio Vázquez Ortiz, comisario de Cáceres Abierto, señala que la participación del público es fundamental, siendo la consulta pública inicial una herramienta clave para orientar el contenido hacia las necesidades de la comunidad<sup>20</sup>.

Sin embargo, otras bienales, como la Bienal MAV gestionada por Alba Braza, presentan un enfoque diferente y considera que no se prioriza la participación del público como parte esencial del desarrollo del evento. En cambio, la Mostra Art Públic, también dirigida por Braza, busca establecer un diálogo directo entre el arte contemporáneo y la comunidad universitaria. Este evento utiliza metodologías transversales que fomentan la colaboración entre artistas y expertos de distintas disciplinas, aunque admite la dificultad de medir el impacto cualitativo de estas interacciones<sup>21</sup>.

Asimismo, una de las políticas recurrentes entre las opiniones expresadas de los gestores es la importancia de tales aspectos de las políticas culturales comunes. En este contexto, se abordaron aspectos como los ritmos de desarrollo de estas políticas y también, el respeto que estas deben tener hacia la cultura, así como las responsabilidades inherentes al comisario y al artista en la evaluación del impacto de las actividades artísticas. En este sentido, podemos destacar la importancia de la participación y coordinación efectiva entre los distintos agentes culturales involucrados, y descubrimos la necesidad de elaborar marcos de referencia que apoyen la gestión de los eventos culturales que acogen arte participativo.

---

<sup>19</sup> Información extraída de la entrevista realizada a Adonay Bermúdez. Véase en el Anexo A.

<sup>20</sup> Información extraída de la entrevista realizada a Julio Vázquez Ortiz. Véase en el Anexo A.

<sup>21</sup> Información extraída de las entrevistas realizadas a Alba Braza que se encuentra en el Anexo A

### **g) Triangulación de información**

La gestión de la información se ha convertido en un elemento crucial en nuestra metodología, ya que permitió comparar los datos de las entrevistas con la información obtenida de la revisión sistemática anterior. Como resultado, se puede señalar que el uso de esta técnica mejoró la validez de las conclusiones formadas y ofreció una perspectiva más completa y detallada del caso de la gestión de eventos culturales en España.

De esta manera, la combinación de entrevistas con el análisis de diversos estudios y libros permitió desarrollar un enfoque práctico de la gestión de eventos temporales en la esfera del arte participativo. Además, el enfoque comparativo de los datos reveló los patrones comunes de la organización de eventos culturales para atraer a la audiencia, lo que puede ser la base para futuras investigaciones en el campo del arte participativo. En general, el uso de este enfoque no solo expandirá la descripción de las dinámicas de gestión del arte participativo, sino que también dirigirá la atención hacia la búsqueda de métodos cualitativos que puedan ser usados para evaluar el verdadero impacto en su inserción dentro del arte contemporáneo.

### **h) Estudio de casos comparativos**

La metodología en esta parte del proceso se vincula de manera directa a la realización del proyecto *Terreno Modular*, utilizado en este artículo para realizar la comparación de dos contextos culturales. El análisis se realizó con base en ejemplos de la *Bienal de La Habana*, en Cuba y *Cáceres Abierto*, en España. El caso se estudió comparativamente a través de análisis cualitativos, determinando cómo la conducta artística participativa cambia según las características específicas del entorno sociocultural (Hernandez Sampieri, Fernández Collado y Baptista, 2014). El análisis comparativo se basó en materiales de archivo audiovisual y observaciones. Las intervenciones artísticas, expresadas en los estudios de caso ya mencionados, se compararon; se evaluaron las peculiaridades de su desarrollo en relación con las características locales del lugar y del

público objetivo. Se recopilaron datos mediante encuestas para obtener información sobre cómo las comunidades locales percibieron el aspecto social y emocional.

#### **i) Evaluación de los participantes**

La evaluación de los participantes fue un aspecto central en esta investigación. Se diseñó una metodología cualitativa basada en la teoría fundamentada, lo que permitió recopilar datos sobre las experiencias de los participantes en el proyecto *Terreno Modular*. Este enfoque metodológico facilitó la creación de una estructura analítica flexible, que se adaptó a las condiciones y particularidades de cada contexto cultural.

El uso del grupo de discusión, en La Habana (Cuba) y la encuesta en Cáceres (España) permitió obtener información detallada sobre cómo los participantes percibieron su papel en el proyecto y cómo este impacto social se manifestó en sus comunidades locales. Esta evaluación fue esencial para comprender cómo los proyectos de arte participativo pueden influir en el desarrollo de dinámicas sociales y culturales a nivel local, proporcionando una visión más amplia sobre el valor del arte participativo en diferentes entornos.

#### **j) Revisión sistemática de modelos evaluativos**

El aporte realizado para la elaboración de la guía de evaluación en el arte participativo se basó en una revisión sistemática de modelos de evaluación cualitativa utilizados en otros sectores de la cultura (Chiaravalloti, 2016, 2023; Chiaravalloti y Piber, 2011; Cohen y Pate, 2000; O'Reilly y Kerrigan, 2010; Oakes, Townley, y Cooper, 1998; Radbourne, Glow, y Johanson, 2010; Rentschler y Shilbury, 2008; Voss y Voss, 2000; Weinstein y Bukovinsky, 2009; Wicks y Freeman, 1998).

Primeramente identificamos las buenas prácticas en materia de evaluación del impacto social y cultural del arte participativo, nunca antes abordadas en la literatura especializada sobre la gestión artística y de evaluación de proyectos artísticos. Por lo tanto,

esto permitió recopilar una sólida base teórica que sería utilizada para desarrollar una metodología de evaluación completamente nueva, adaptada a las necesidades del arte participativo en España. La revisión comprendió primeramente una selección de fuentes, con la que seguidamente pudimos realizar un análisis comparativo y con ello pudimos por último extraer las principales síntesis de los hallazgos.

En esta fase de la investigación pudimos revisar modelos de evaluación específicos utilizados en museos, teatros y eventos culturales y una guías de evaluación australiana para arte comunitario, de modo que, pudimos obtener una comprensión más amplia de enfoques previamente empleados para medir el impacto del arte en la sociedad.

Por lo tanto, esta herramienta logró proporcionar una base sólida para la elaboración de una propuesta propia para diseñar nuestra herramienta *ad hoc*, adaptando los principios del modelo a las particularidades del entorno cultural español.

#### **k) Diseño de una herramienta de evaluación *ad hoc***

La siguiente fase del proceso metodológico consistió en el diseño de una metodología *ad hoc* para la evaluación del arte participativo en España. El propio diseño se encuentra inspirado en la información adquirida durante las entrevistas a los agentes culturales y en la revisión sistemática de modelos de evaluación, como es el caso de la guía de evaluación del arte participativo del estado de Victoria de Australia (Keiting, 2002) y el Análisis de los contenidos de los artículos relevantes en relación con la medición del impacto cultural de la tesis de Francesco Chiaravalloti (2016).

Una vez establecidas las claves para evaluar el impacto cultural del arte participativo; tales como las dimensiones cualitativas del impacto comunitario, la participación del público, y la relevancia de las prácticas artísticas en el contexto local. La metodología elaborada comenzó a establecer un enfoque completo ante la evaluación de

proyectos de arte participativo, con el objetivo de aportar mejoras dentro de la gestión cultural, así como al aumento de la participación social en eventos artísticos.

Como cierre de la revisión y desarrollo de todo el marco metodológico de nuestra investigación, es importante resaltar la contribución que las metodologías cualitativas han ofrecido a la comprensión y evaluación de estos procesos artísticos.

**6. DISCUSIÓN  
INTEGRADORA**

## 6. Discusión Integradora

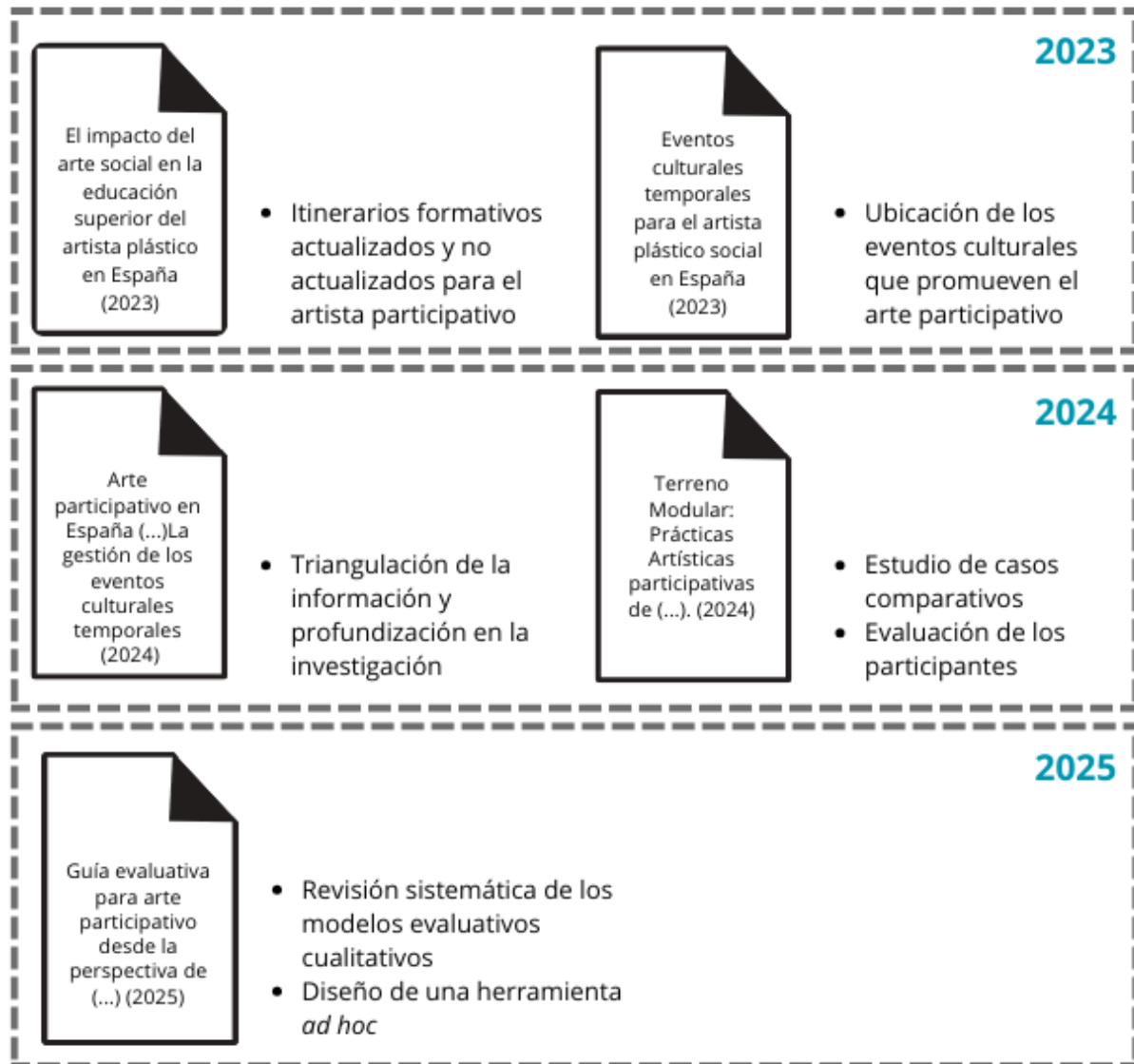
El análisis de las metodologías y los resultados de la investigación del arte participativo en España, que aquí proponemos, presentan un enfoque multifacético en cuanto al uso y empleo de herramientas metodológicas. En este sentido, los artículos y capítulos de libros que conforman el compendio de nuestra investigación sobre el arte participativo en España ofrecen una serie de resultados interrelacionados que, cuando se ofrecen de manera conjunta, revelan un enfoque integral hacia la investigación en este campo del arte participativo. Las metodologías cualitativas nos muestran a través de las diferentes fases, como se complementan entre sí, pero además nos permiten disponer de un análisis más completo sobre el arte participativo.

El diseño de la metodología empleada nos muestra la importancia de la interrelación entre las distintas fases del proceso, podemos ver cómo realmente el orden dispuesto en las herramientas metodológicas es correlativo a nivel temporal, y cada herramienta y fase va desembocando de una en otra hasta llegar a la obtención de la herramienta *ad hoc* para medir el arte participativo en base a parámetros cualitativos. Asimismo, podríamos decir que cada artículo fue concatenando con otro para poder llegar a la profundidad del tema que nos ocupa.

Según se muestra en el siguiente gráfico, cada publicación o fase de la investigación ha sido necesaria para la siguiente. Desde esta experiencia, comenzaron a surgir una serie de cuestionamientos en torno a las competencias y habilidades para gestionar proyectos de arte participativo.

Figura 5

Gráfico de los principales resultados en relación a cada publicación



Fuente: Gráfico creado por la autora

El bagaje laboral anterior de la artista, se sitúa como precedente de las investigaciones que se materializan a través de los artículos. Aunque transcurre un período de tiempo dilatado, de 2015 a 2023, la continuidad con otros proyectos son también de arte participativo. Ello hace reafirmar la vocación y amplía la necesidad de dar respuestas a las preguntas que se dieron al inicio de la investigación. Todo ello desemboca en un estudio mucho más estructurado que se ve reflejado en *El impacto del arte social en la educación*

*superior del artista plástico en España (2023)*. El artículo presenta una preocupación común sobre la interacción entre el público y su entorno, y además plantea las primeras intenciones sobre cómo enfocar la investigación en el ámbito educativo y laboral. Este estudio se caracteriza por un enfoque riguroso y académico, adoptando un enfoque sistemático en torno a la enseñanza superior del artista en España.

La metodología cualitativa y su conveniente revisión sistemática proporciona un enfoque más claro que retroalimenta las preguntas iniciales planteadas desde el primer texto, sugiriendo la necesidad de actualización de las de los futuros artistas que presenten vocación hacia las prácticas artísticas participativas. Nuestra investigación anuncia a través de sus resultados que se ha producido una ruptura entre las enseñanzas más tradicionales y las metodologías más innovadoras, desplazándose estas últimas hacia los procesos colectivos de creación, donde el público ya no es un mero espectador pasivo, sino un agente activo dentro del proceso artístico (Romero Gonell, 2021).

Dentro del artículo *Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España (2023)*, se nos ofrece de nuevo una revisión sistemática de los modelos de gestión de eventos culturales temporales para el arte participativo, este estudio principalmente nos sirve para encontrar los patrones y modos de gestionar este tipo de eventos, además de aportarnos sus retos y dificultades nos hace observar el distanciamiento existente entre la formación del artista y el espacio laboral, pareciendo que existiera una desconexión entre el alumno recién egresado en su formación en Bellas Artes y los espacios de acogida para su futuro desarrollo profesional.

La interrelación entre publicaciones también se puede observar a través de las siguientes publicaciones, en *Arte participativo en España (2022-2023): La gestión de los eventos culturales temporales (2024)*, se incluye un conjunto de entrevistas a los gestores culturales que complementa a la revisión sistemática planteada en el artículo anterior. Esta combinación de metodologías, nos ayuda a entretejer más el volumen de datos obtenidos

de las diferentes fuentes, motivo por el cual llegamos a una conveniente triangulación de la información.

A partir de este momento la investigación comienza a orientarse sobre una de las carencias encontradas primeramente a través de las entrevistas a los gestores, pero que adquiere mayor importancia a medida que nos introducimos en la parte social de la investigación. Comienza a aparecer la necesidad de medir de manera cualitativa los proyectos de arte participativo, para que desde su origen adquieran el mismo valor que ya fundamenta su discurso, tal y como pudimos ver a través diversos autores en el estado de la cuestión.

*Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración desde La Habana (Cuba) a Cáceres (España) (2024)* refleja de nuevo el registro de un proyecto de arte participativo, al igual que en el primer artículo, se nos presenta como un estudio de caso en el cual podemos investigar desde dentro. Sin embargo, en este caso, el estudio se encuentra mucho más estructurado y respaldado por las indagaciones obtenidas en el recorrido de la investigación. También, por primera vez logramos poner en práctica un conjunto de metodologías que consideramos serán reveladoras para el desarrollo final de una herramienta de evaluación cualitativa *ad hoc*. En este caso estábamos ante un proyecto que se realizaría en contextos distintos y porque la propia repetición y el trabajo con públicos diversos revelaría qué cuestiones son más generales y específicas en relación al proyecto artístico y por tanto, esta comparativa sería interesante a la hora de definir unas pautas comunes en la elaboración de una propuesta más precisa para la creación de la *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España (2025)*, véase a continuación la tabla que la resume:

Tabla 12

Resumen de la guía evaluativa para arte participativo

Modelo de la guía de evaluación cualitativa para arte participativo	
<b>1. Preparar la Evaluación</b>	1.1. Propósitos y Objetivos del Proyecto: Definir claramente los objetivos del evento cultural, incluyendo aspectos como la promoción del arte contemporáneo, la inclusión de artistas con discapacidad, la representación equitativa de género, entre otros, según corresponda al proyecto específico.
<b>2. Planificar la Evaluación</b>	2.1. Propósito de la Evaluación: Incluir la evaluación del impacto cualitativo y cuantitativo del evento en la comunidad, así como la experiencia del público y la participación de las comunidades locales.  2.2. Métodos de Evaluación: Implementar una variedad de métodos, como encuestas en línea y presenciales, estudios observacionales, y sistemas de gestión de <i>feedback</i> del público, para recopilar datos relevantes sobre el impacto del evento.
<b>3. Identificar los Indicadores de Evaluación</b>	3.1. Indicadores Clave de Evaluación: Identificar indicadores relacionados con la diversidad del público, la participación de las comunidades locales, la representación equitativa de género, la sensibilización sobre temas específicos, entre otros, según los objetivos del evento.
<b>4. Recolectar Datos</b>	4.1. Herramientas de Recopilación y Análisis de Datos: Utilizar herramientas tecnológicas y tradicionales para recopilar datos sobre la experiencia del público, la participación en actividades, y la percepción del impacto del evento en la comunidad.  4.2. Datos de Evaluación: Recoger tanto datos cualitativos como cuantitativos sobre la diversidad del público, la participación de las comunidades locales, y otros indicadores relevantes identificados en la etapa de planificación.
<b>5. Analizar Datos</b>	5.1. Datos Recolectados: Analizar los datos recopilados para comprender el impacto del evento en la comunidad, identificar áreas de mejora, y tomar decisiones informadas para futuras ediciones.
<b>6. Informar y Mejorar</b>	6.1. Hallazgos: Compartir los hallazgos de la evaluación con todas las partes interesadas, incluyendo artistas, organizadores, patrocinadores y la comunidad en general, para fomentar la transparencia y la mejora continua del evento.  6.2. Prácticas: Implementar prácticas de mejora continua basadas en los hallazgos de la evaluación, incluyendo ajustes en la programación, la promoción y la participación comunitaria para maximizar el impacto del evento cultural.

La presente resumen de la guía evaluativa del arte participativo se estructura a partir del estudio del caso de otra guía de evaluación del arte participativo del estado de Victoria de Australia (Keiting, 2002) y se ha ampliado a partir de las teorías de otros autores que mide el impacto cualitativo desde otras áreas artísticas (Chiaravalloti, 2016, 2023; Chiaravalloti y Piber, 2011; Cohen y Pate, 2000; O'Reilly y Kerrigan, 2010; Oakes, Townley, y Cooper, 1998; Radbourne, Glow, y Johanson, 2010; Rentschler y Shilbury, 2008; Voss y Voss, 2000; Weinstein y Bukovinsky, 2009; Wicks y Freeman, 1998). Con todo ello, se ha podido identificar la necesidad para generar una nueva estructura con orden específico en el proceso de elaboración de un proyecto de arte participativo. Sus características son lo suficientemente capaces de abarcar diversas necesidades, pero también de enfocar al evaluador en qué tipos de herramientas debe utilizar según su contexto, e incluso como lograr analizar los hallazgos para fomentar la mejora y el aprendizaje.

La última de las publicaciones, es por tanto, la investigación que acoge todos los resultados adquiridos en los anteriores. Con ella hemos dado por finalizado el proceso metodológico en nuestra tesis, sin embargo, no dudamos de que esta pueda seguir planteando futuros cuestionamientos.

7. PUBLICACIONES

**EL IMPACTO DEL ARTE  
SOCIAL EN LA  
EDUCACIÓN SUPERIOR  
DEL ARTISTA PLÁSTICO  
EN ESPAÑA**

**AÑO: 2023**

**AUTORES: RAQUEL LARA  
RUIZ Y MIGUEL RANILLA  
RODRÍGUEZ**

**PÁGINAS: 684-716**

**ISBN: 978-84-1170-305-5**

**EDITORIAL: DYKINSON**

[https://dialnet.unirioja.es/servlet/  
libro?codigo=953193](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=953193)

## EL IMPACTO DEL ARTE SOCIAL EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR DEL ARTISTA PLÁSTICO EN ESPAÑA

---

RAQUEL LARA RUIZ  
*Universidad de Salamanca*

MIGUEL RANILLA RODRÍGUEZ  
*Universidad Complutense de Madrid*

### 1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo se muestra una investigación basada en la revisión de las asignaturas relacionadas con el Arte Colaborativo/Participativo dentro de los programas de las 14 universidades públicas más notables -muestra definida por la cantidad de alumnos matriculados-. La importancia de dicho estudio radica principalmente en generar un mapeado de este contenido en el panorama educativo español que nos permita comprender si realmente existe una atención educativa a determinados “acciones” que se desarrollan posteriormente dentro del panorama de arte contemporáneo en espacios culturales.

#### 1.1. LA FORMACIÓN DE LA PRÁCTICA SOCIAL EN EL ARTISTA PLÁSTICO

El aprendizaje superior de Artes Plásticas en España posee una marcada tradición que a su vez surge de la primera facultad de Bellas Artes en España, es decir, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752 en Madrid.

Esta institución fue pionera en la educación artística en España y se convirtió en un referente para la formación de artistas en diversas disciplinas, como la pintura, la escultura o el dibujo. Según expone Alejandro José Rubio Simón, el término *Bellas Artes instituye académicamente las prácticas artísticas desde el siglo XVIII* (2019, p.59), además aclara que:

Actualmente las facultades de Bellas Artes cuentan con asignaturas cuyos docentes imparten prácticas que escapan a lo que sus departamentos de pintura-escultura-dibujo nombran, pero es evidente que su inclusión no es una bienvenida. Sin autorización para nombrarse o cuestionar los principios departamentales, quedan relegadas desde sus contratos precarios. Sin ser parte del cuerpo de los programas, se insertan en él como prótesis que hacen dialogar a la Facultad con su presente, inyectando en ella otras miradas y prácticas mientras continúa la reproducción de un modelo que, por invisible, permanece estable (2019, p.63).

Poder identificar este hecho supone aceptar la existencia de una tradicional separación del conocimiento artístico en tres ramas: Pintura, Escultura y Dibujo, pero además de eso una división administrativa que categoriza el enfoque del profesorado haciendo perpetuar de manera silenciosa un origen. Consecuentemente, ello afectará de manera directa al aprendizaje de los alumnos que siguen acudiendo a las facultades públicas de Bellas Artes del Sistema Español.

Sin embargo, según la reseña de Roman de la Calle del libro *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux fue un libro que tuvo diversas ediciones en Francia y fue traducido en Inglaterra, en Italia, en Alemania y en España en 1797). En ella nos indica como el autor francés

quiso poner orden y estructurar los dominios de la cultura artística, diferenciando sectores, postulando principios comunes y enfatizando relaciones de finalidad entre las propuestas artísticas y los sujetos receptores, entre el valor patrimonial y su estimación, entre el gusto y el genio, entre la naturaleza y su representación optimizadora (2016, p. 365).

Podríamos decir entonces, que esa fuerte influencia originada en el seno de la primera Institución de la formación artística en España no es un hecho aislado, sino extendido en gran parte de Europa.

Desde un punto de vista más ajeno a la formación artística superior Javier Maderuelo nos aporta una visión sobre cómo una hermandad de las artes viene, desde la antigua Grecia, donde nueve las nueve Musas protectoras de las artes, (...) eran todas hijas de la misma madre: Mnemosyne (2008, p.77). Continúa su idea exponiendo que han existido momentos históricos donde esta idea, en torno al intercambio de conocimientos entre las áreas o técnicas artísticas, ha sido negada a través de artistas y teóricos del renacimiento, el romanticismo o en las

vanguardias. Asimismo, aprovecha para destacar el caso de la Bauhaus, al concebir una nueva estructura artística que incluyera arquitectura, escultura, pintura y otras técnicas artesanales e industriales en una misma unidad (...), y finaliza su visión exponiendo que ha sido tan sistemáticamente burlado que es sorprendente que todavía alguien se moleste en intentar empresas de este tipo (2008, p.77).

Por tanto, vemos que las Facultades de Bellas Artes en España, surgieron desde el germen que fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En ella quedaron patentes los primeros rasgos a partir de un triple itinerario definido entre las tres principales habilidades de un artista plástico en su tiempo, es decir, la Pintura, el Dibujo y la Escultura. A lo largo de los últimos tres siglos, hemos podido valorar como realmente estas tres habilidades o técnicas han sido la principal identidad de muchos artistas plásticos y, asimismo, se han hecho llamar pintores, escultores o dibujantes, aun pudiendo simultanear diversas técnicas. Por tanto, resulta coherente plantear un itinerario formativo en torno a unas necesidades, como fue en 1752 la distribución de estos tres departamentos, resultaría igual de necesario que nos planteemos hoy la necesidad actual de mantener o actualizar.

No obstante, tal y como expone Maderuelo resulta asombroso que los intentos reincidentes y recientes en poder estructurar el aprendizaje artístico a través de otros modelos no hayan tenido éxito.

Sin embargo, tal y como exponíamos anteriormente en la actualidad existe una demanda en el ámbito laboral del artista hacia las prácticas sociales, quienes tras la formación en Bellas Artes logran realizar planteamientos de su producción creativa en formatos participativos y colaborativos. Asimismo, encontramos todo un contexto de acogida en los programas culturales de España cada vez más amplio para la inserción de un arte más integrador de públicos.

Según la profesora María Acaso:

Si abrazamos las artes como un proceso de aprendizaje, es importante cuestionar las decisiones que se van tomando a lo largo de dicho proceso, tal y como hacen los artistas cuando insertan la autorreflexión de sus prácticas. Este consultar suscitará nuevas preguntas que probablemente, cambiarán el rumbo del proyecto (Acaso y Megías, 2017, p.211).

Si los profesores de Bellas Artes interesados en la práctica social, queremos tener en cuenta el propio proceso de aprendizaje de autorreflexión que nos aporta el arte deberíamos preguntarnos, ¿cuál es el itinerario académico actual de la formación de un artista social en España?, es tras este análisis que nos surge la empresa del presente artículo, es decir, cuestionarnos si existe un itinerario específico en la formación del artista social dentro del sistema educativo superior de España o en su defecto, un conjunto de asignaturas que formen al alumno de Bellas Artes en este ámbito.

Por último, si nos situamos en el marco actual, en relación con los deberes y necesidades de las artes plásticas en la actualidad en el contexto educativo, debemos hacer referencia al Anteproyecto *de ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales*, en donde se dice que:

Los sistemas de educación y formación deben avanzar ajustándose de modo ineludible al contexto cambiante en el que están inmersos y adaptarse a él para atender a las demandas sociales, a los nuevos requerimientos, y adelantarse a las necesidades emergentes. En plena cuarta revolución industrial, donde los avances científicos y tecnológicos se producen a un ritmo vertiginoso y donde la digitalización de la sociedad española (...) Las propuestas, prioridades estratégicas y objetivos de la Unión Europea y de la UNESCO pueden, y deben, tener también especial incidencia en las Enseñanzas Artísticas, situando como finalidad última el proporcionar al estudiantado una formación artística de calidad, útil personal, laboral y socialmente (p.1-2).

Posteriormente, en el mismo texto, se definen los artículos que reglan los estudios de las artes y sus fines:

**Artículo 4.** Principios y fines de las enseñanzas artísticas superiores.

Responder con eficacia y transparencia a las demandas sociales, culturales y económicas, tanto nacionales como internacionales (...) El reconocimiento de que es responsabilidad del Estado poner al alcance de estos profesionales la posibilidad de acceder, en condiciones de igualdad de oportunidades, a una formación artística de excelencia que les permita el máximo desarrollo de sus competencias (...) en el marco del proceso de Bolonia iniciado tras la declaración conjunta de junio de 1999, a fin de favorecer la movilidad en el aprendizaje, promover la

cooperación académica transfronteriza y reforzar la calidad y pertinencia del aprendizaje y la enseñanza. (p. 6)

**Artículo 43.** Derechos relativos a la formación académica.

A conocer los planes de estudios de las asignaturas en las que prevea matricularse, así como las guías docentes que contendrán los objetivos, contenidos y la metodología que se prevé aplicar, los criterios de evaluación y la lengua de impartición de las mismas. (p. 22)

## 2. OBJETIVOS

La presente investigación pone el foco de atención en la formación superior artística dentro de los grados de Bellas Artes del sistema público de España, es por ello que, su principal objetivo es:

1. Realizar un análisis exhaustivo de los diferentes programas formativos a través de los informes y guías académicas.

Además de este primer objetivo genérico nos surgen otros más específico, originados en el propio desarrollo de la investigación, tales como:

2. Analizar la formación artística proporcionada por las facultades y examinar el perfil académico de las mismas.
3. Evaluar la oferta formativa recibida en Bellas Artes y exponer sus carencias y fortalezas.
4. Analizar las bibliografías utilizadas en los programas para establecer un sistema comparativo que nos permite deducir posibles relaciones o incongruencias.
5. Comparar si existe una relación entre los contenidos analizados de las universidades públicas y el contenido del *Anteproyecto de ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales*.

## 3. METODOLOGÍA

La presente investigación posee un enfoque cualitativo dentro del cual se establece como metodología una revisión sistemática para analizar los planes de estudio de las asignaturas vinculantes al estudio del Arte,

lo Público, Social y Educativo de 14 de las facultades públicas más notables de Bellas Artes -estimadas por la cantidad de alumnos matriculados- en España.

Para dicha muestra, hemos generado la búsqueda de datos desde las páginas web oficiales de las universidades y con los programas oficiales validados en fecha actual. A continuación, mostramos un esquema con los códigos deducidos para su posterior análisis:

**TABLA 1.** Códigos establecidos en las asignaturas relacionadas con el arte participativo en los contextos educativos superiores universitarios

CÓDIGOS	DATOS RELEVANTES
Facultad	Contexto
Referencia de la guía docente o plan de estudios	Referencia: contenido
Departamento correspondiente	Valorar los perfiles departamentales en detrimento de su praxis y del enfoque
Asignaturas relacionadas	Asignaturas que engloban el arte colaborativo
Descripción de la asignatura	Descripción de los datos cualitativos
Temas y/o contenidos	Descripción detallada de los apartados/unidades didácticas que conforman las asignaturas como objetivo de entender si la estructura de la propuesta pedagógica avala ciertas cuestiones actuales y de interés con el marco social y cultural actual.
Bibliografía	Se busca establecer una comparativa de los textos que enmarcan las asignaturas y determinar su pertinencia por contenido y actualidad; asimismo, la correlación entre los textos que genere un locus conceptual definido.
Fecha de consulta	Contexto

#### 4. DISCUSIÓN

A continuación, les mostramos los datos obtenidos de la revisión realizada de las asignaturas relacionadas con las principales universidades de España con Grado en Bellas Artes; con el fin de poder establecer el análisis que nos permita posteriormente definir unas conclusiones.

**TABLA 2.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Transmisión, mediación y educación artística

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE VIGO	<a href="https://secretaria.uvigo.gal/docnet-nuevo/guia_docent/?centre=201&amp;ensenyament=P01G010V01&amp;idioma_assig=">https://secretaria.uvigo.gal/docnet-nuevo/guia_docent/?centre=201&amp;ensenyament=P01G010V01&amp;idioma_assig=</a>	Didácticas especiales Pintura // Transmisión, mediación y educación artística (OB/4).
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, minoría mujeres y período de entre los 90 y 2000		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
Esta materia presenta al alumno/a de Bellas Artes a amplitud de contextos artísticos, sociales, culturales y educativos (formales y no formales) en los que puede intervenir como mediador/a o transmisor/a de las áreas de conocimiento de la creación artística. El/la alumno/a partirá de su propia producción plástica para repensar sobre los procedimientos, contenidos y estrategias empleadas en la educación artística y poder incorporar este aprendizaje para la elaboración de recursos/dispositivos didácticos.	<p>Teoría de la enseñanza-aprendizaje de las artes plásticas y visuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Perfil del artista / educador/a /mediador/a en los museos (o centros de arte).</li> <li>* Función de la educación/mediación artística.</li> <li>* Modelos de aprendizaje basados en el arte.</li> <li>* Recursos para el aprendizaje y la comunicación.</li> </ul> <p>El proceso creativo, su estructura y su método de trabajo: el proyecto:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Las fases del proceso creativo.</li> <li>* Modelos y estructura de un proyecto creativo.</li> </ul> <p>La transmisión del conocimiento del arte: la figura del/la artista cómo mediador/la:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Las áreas de conocimiento del arte: historia, estética, lenguaje artístico y procedimientos. Las relaciones existentes entre estas cuatro áreas nos distintos momentos históricos.</li> <li>* La reflexión sobre la experiencia de la creación artística.</li> <li>* Los espacios profesionales para la educación artística en contextos de la educación no formal.</li> </ul> <p>Diseño de un prototipo/dispositivo como recurso educativo para la transmisión del conocimiento del arte:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* La dimensión didáctica del arte. Pedagogía, arte y diseño.</li> <li>* Análisis de juegos y juguetes para la educación artística.</li> <li>* Recursos didácticos publicados en los museos de arte contemporáneo.</li> <li>* Libros y literatura para la educación del arte.</li> </ul>	

**Análisis:** Contenidos actualizados, aportan la visión del artista como mediador, aunque también esté enfocada hacia el educador de museos o centros de arte.

**TABLA 3.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Arte y espacio social

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE VIGO	<a href="https://secretaria.uvigo.gal/docnet-nuevo/guia_docent/?centre=201&amp;ensenyament=P01G010V01&amp;idioma_assig=">https://secretaria.uvigo.gal/docnet-nuevo/guia_docent/?centre=201&amp;ensenyament=P01G010V01&amp;idioma_assig=</a>	Escultura // Arte y espacio social (OP/4)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, minoría mujeres y período de entre los 90 y 2000		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Las ciudades se construyen atendiendo a las demandas de las personas que las habitan.</p> <p>Desde siempre y conforme las necesidades sociales han ido cambiando, el arte ha estado presente en el espacio público. En esta asignatura, el estudiante aprende a interpretar el contexto urbano y el arte que se hace en la calle, desde el promovido por el Estado a cualquier otra intervención privada. Ejecutando los ejercicios propuestos, el estudiante desarrolla habilidades que le permiten comprender e intervenir en el espacio urbano desarrollando sus propios proyectos.</p>	<p>1- intervenciones artísticas en el espacio urbano:            * Manuales de buenas prácticas en espacios urbanos.            * Exposiciones urbanas internacionales. La Documenta de Kassel, la Bienal de Estambul, la bienal de Venecia.            * Intervenciones artísticas en el ámbito local. Convocatorias de proyectos.</p> <p>2-Funciones del arte en el espacio público:            * La función monumental del arte.            * El acercamiento entre el arte y la vida. Arte colaborativo, colectivos.            * Función social de los museos, centros culturales, fundaciones y otros lugares de exposiciones.</p> <p>3- Arte crítico y activismo:            * El artista y la sociedad. Papel del artista en la sociedad del arte y en la sociedad en general            * La formación del artista. Libertad de expresión.            * Arte y política. El arte como propaganda en los regímenes autoritarios y democráticos.            * Temáticas urbanas: publicidad, gentrificación, degradación del espacio público, minorías, consumismo, graffiti.</p> <p>4. Arte colaborativo y colectivos:            * Documenta de Kassel 2022</p>	

**Análisis:** Asignatura enfocada al artista social en espacios urbanos. Se encuentra actualizada, con bibliografía del mismo año (2022). Da una visión del espacio internacional y del local. Ofrece manuales de buenas prácticas donde se recogen evaluaciones. Propone temáticas

actualizadas sobre minorías y gentrificación. Se enfoca en el arte colaborativo y colectivo.

Departamentos de la facultad: Área humanística * H05 – Historia, Arte y Geografía * H07 – Escultura * H08 – Pintura * H09 – Dibujo Área jurídico-social * X01 – Análisis e Intervención Psicosocioeducativa * X05 – Didácticas Especiales	Se mantienen los departamentos tradicionales, pero se ha generado un área de un conocimiento más transversal. Una de las asignaturas seleccionadas, ya se encuentra dentro de estas áreas.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 4.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Ambiente, Acción y Participación

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES PAIS VASCO: GRADO EN ARTE	<a href="https://www.ehu.eus/es/web/graduak/grado-arte/creditos-y-asignaturas">https://www.ehu.eus/es/web/graduak/grado-arte/creditos-y-asignaturas</a>	Escultura y Arte y Tecnología
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, minoría mujeres y período de entre los 60-90.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
Asignatura desactualizada, muy enfocada hacia la instalación, el land art y la performance. Enfoque basado en los años 60.	1. EL ENTORNO. <sup>[1]</sup> <sub>[SEP]</sub> 1.1. Encuentros con la realidad. Ingredientes del contexto. Estética de lo diverso. 1.2. Aspectos artísticos espaciotemporales. 1.3. Metodologías de configuración y materialización. 2. LA INTERVENCIÓN. <sup>[1]</sup> <sub>[SEP]</sub> 2.1. Elementos estructurales, constructivos y sensoriales del espacio. 2.2. Las escalas. El espectador y el público. La circulación. 2.3. Instalación. Espacio público. Arte y naturaleza. 3. LA ACCIÓN. <sup>[1]</sup> <sub>[SEP]</sub> 3.1. El cuerpo. El esquema postural y la imagen del cuerpo. El cuerpo como herramienta y como símbolo, mito y rito. 3.2. El objeto corporal, como extensión del cuerpo e imagen. 3.3. La interdisciplinariedad y la improvisación como método de creación: Acción, Performance. Happening	

**Análisis:** Asignatura desactualizada, muy enfocada hacia la instalación, el *land art* y la performance, posee un enfoque basado en los años 60.

**TABLA 5.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Educación y Mediación en Arte

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES PAIS VASCO: GRADO EN ARTE	<a href="https://www.ehu.es/es/web/graduak/grado-arte/creditos-y-asignaturas">https://www.ehu.es/es/web/graduak/grado-arte/creditos-y-asignaturas</a>	Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS	FECHA DE CONSULTA	
Autores europeos y australianos, minoría mujeres y período a partir del 2000. Bibliografía viva. Web cartografía.	14/02/2023	
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Esta asignatura del último curso del Grado en Arte es la única en la que se abordan contenidos sobre educación y mediación. A través de ella se adquirirán unas primeras nociones para poder reflexionar sobre las posiciones a adoptar a la hora de mediar en vuestras propias prácticas artísticas o las de otras personas.</p> <p>Para desarrollar vuestro trabajo en esta asignatura convendría rescatar vuestro lado más crítico y poder así indagar y cuestionar las prácticas educativas existentes en el campo de la educación de las artes visuales, en entornos educativos tanto formales como informales.</p> <p>La asignatura, entre otras cuestiones, nos permitirá adquirir herramientas que serán de ayuda para empezar a diseñar proyectos educativos en entornos no formales y en labores de mediación.</p> <p>A lo largo de las sesiones se abordan la enseñanza y el aprendizaje del arte, en un sentido amplio que va desde la educación de la sensibilidad y la ampliación e intensificación de registros de experiencia en los individuos, hasta la generación de una mirada crítica y profunda sobre el arte, los hechos artísticos y la propia educación artística, entendiendo todos ellos como productos culturales contextualizados.</p> <p>Por un lado, hacemos un acercamiento a diferentes ámbitos de educación en arte (formal y, sobre todo, no formal) y analizamos críticamente sus discursos, sus prácticas y sus posibilidades. Por otro lado, proponemos diseñar y poner en práctica intervenciones educativas. Con todo ello, trabajaremos el concepto de mediación artística, entendida como un aspecto clave de las creaciones artísticas, y valoraremos su contribución en la construcción de una sociedad culturalmente más crítica.</p>	<p>1.- Narrativas sobre la educación y el arte a lo largo de la historia de nuestra cultura. En busca de nuevas narrativas para el siglo XXI.</p> <p>2.- Espacios de trabajo en educación en artes: desde la formación de artistas y profesionales del arte hasta la educación artística universalizada, la mediación y la intervención performativa del arte en la sociedad. Cultura visual y educación en arte.</p> <p>3.- Los discursos y prácticas en los contextos actuales de educación formal e informal. Análisis crítico, problemas y posibilidades.</p> <p>4.- Proyectos de mediación educativa y de intervención artística.</p>	

**Análisis:** La asignatura ofrece poca información acerca de sus contenidos en la guía académica. Según la descripción y la bibliografía ofrecida parece una asignatura enfocada para la figura del educador en el museo y no tanto para un artista como mediador de un proyecto. Posee un enfoque teórico sobre la educación artística y poco experimental.

* Dibujo * Escultura y de Arte y Tecnología * Historia del Arte y Música * Pintura	El grado no se llama "bellas Artes" sino grado en Arte. Se mantienen los departamentos tradicionales, pero escultura también ofrece un perfil tecnológico y además cuentan con un departamento más teórico.
---------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 6.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Arte, entorno y espacio público

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS. GRADO EN BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA	<a href="https://estudios.unizar.es/estudio/asignaturas?anyo_academico=2022&amp;estudio_id=20220102&amp;centro_id=301&amp;plan_id_nk=278&amp;sort=curso">https://estudios.unizar.es/estudio/asignaturas?anyo_academico=2022&amp;estudio_id=20220102&amp;centro_id=301&amp;plan_id_nk=278&amp;sort=curso</a>	Escultura
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, minoría mujeres y período de entre los 90 y 2000		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
Asignatura actualizada. Desde la idea de escultura expandida llega al arte participativo, colaborativo y a temáticas de la creación de la ciudad y sus ciudadanos. Buen equilibrio entre teoría y práctica.	<p>BLOQUE I: Introducción al espacio público            Introducción al espacio público/arte público.            Dimensiones del espacio público.            La ciudad contemporánea: conformación y características.</p> <p>BLOQUE II: Introducción al arte público            Acercamiento al arte público de los años 60 y 70.            Acercamiento al arte público de los años 80 y 90.            Contexto actual. Tomar posición. Propuestas artísticas contemporáneas.</p> <p>BLOQUE III: Fundamentos y estrategias de reflexión, creación e intervención            Lo personal es político. Discurso autobiográfico. Intimidad y denuncia social.            Estudio de casos: estrategias de reflexión, creación e intervención de otros artistas.            Medios de comunicación, visión crítica y controversia del término verdad.            Sociedad civil. Propuestas de arte contextual, participativo, colaborativo y comunitario.</p> <p>BLOQUE IV: Propuestas artísticas en entornos urbanos y rurales            El monumento tras la modernidad.            La ciudad como motivo de creación e intervención. Ciudad plurisensorial.            El entorno rural: características y estrategias de intervención artística.</p> <p>BLOQUE V: Propuestas artísticas en entornos naturales            Land Art/Earthworks. Proyectos de intervención en entornos naturales.            La naturaleza como principio creativo. Intervenciones efímeras en entornos naturales. Uso de materiales naturales y manufacturados.            Arte y medioambiente.</p>	

**Análisis:** Asignatura actualizada. Desde la idea de escultura expandida llega al arte participativo, colaborativo y a temáticas de la creación de la ciudad y sus ciudadanos. Buen equilibrio entre teoría y práctica.

Unidad predepartamental de Bellas Artes	No tiene facultad propia, se imparte en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. El departamento es solamente uno.
-----------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 7.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Feminismes, Cooperació i Cocreació*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE BARCELONA	<a href="https://web.ub.edu/es/web/estudis/w/grado-g1107?subjects">https://web.ub.edu/es/web/estudis/w/grado-g1107?subjects</a>	Departament d'Arts i Conservació- Restauració // Feminismes, Cooperació i Cocreació (OP)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, muy enfocada en torno a la identidad de género. Mayoría de autoras son mujeres. De 2004 a 2022.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
El curso se concibe como un espacio mutable de problematización, debate transversal y creación colectiva donde las feministas-mes actúan como eje vertebrador de acciones y contenidos. Cada curso plantea diferentes líneas temáticas vinculadas a la historia y al presente social emergente (hechos, colectivos, movimientos), a partir de las cuales se desarrollan con la invitación de profesionales externas- seminarios específicos. A partir del debate y las propuestas que surgen en estos espacios, se generan propuestas de investigación y/o creación artística grupal, a desplegar en salidas de campo y prácticas específicas (clínicas de temática de género), y con el objetivo de proponer iniciativas de construcción (o deconstrucción) de conocimiento, con o hacia colectivos específicos.	<p>1. La construcción colectiva del conocimiento:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Xarxes, conocimiento mediado y cooperativismo.</li> <li>2) Cultura de paz.</li> <li>2) Contradicciones en los discursos del feminismo.</li> <li>3) Políticas e ideologías subyacentes en las prácticas artísticas.</li> <li>4) Deconstrucción/demostración de prejuicios (de clase, raza, identidad de género, expresión de género y orientación sexual).</li> <li>5) Difusión y desarrollo de ideas y procesos. Códigos abiertos.</li> </ol> <p>2. Historias y actualidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Emergencias, relecturas y reescrituras.</li> <li>2) Monografías y plurigrafías.</li> <li>3) Biografías y autobiografías.</li> <li>4) Construcciones radicales de futuro y desarrollo sostenible.</li> <li>5) Revisión histórica de las construcciones de género y su efecto sociocultural. Exploración de teorías queer, debates trans y deconstrucción de género.</li> <li>6) Cuestionamiento de las identidades binarias de género y su diálogo con el feminismo y las nuevas masculinidades.</li> <li>7) Aproximación al pensamiento colonial y su construcción de la realidad sociocultural.</li> <li>8) Análisis de las connotaciones de materiales y objetos en la generación de discursos y jerarquías en el mundo del arte.</li> </ol>	

**Análisis:** Asignatura muy específica. Muestra el arte colaborativo y participativo desde las problemáticas de identidad, orientación sexual, clase y raza.

**TABLA 8.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Transformacions en el Paisatge: Memòria i Espai Públic*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE
FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE BARCELONA	<a href="https://web.ub.edu/es/web/estudis/w/grado-g1107?subjects">https://web.ub.edu/es/web/estudis/w/grado-g1107?subjects</a>	Departament d'Arts i Conservació-Restauració // Transformacions en el Paisatge: Memòria i Espai Públic (OP)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, estadounidenses y catalanes, una minoría son mujeres autoras. Centrada en el ámbito del uso del espacio público y la naturaleza.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>La asignatura se presenta como un espacio orientado a la exploración de prácticas creativas liminares entre espacio público y memoria y su afectación en el país. La asignatura apuesta también por la percepción, reflexión y la vivencia de los entresijos, la generación de proyectos concretos que propicien el acercamiento a un mundo más sostenible. La materia contempla diferentes líneas de actuación permeables con metodologías y contenidos específicos:</p> <p>1) Walking Art; 2) Land Art; 3) Paisatges Culturals VS Paisatges Naturals; 4) Espai urbà, espai periurbà i espai rural; 5) Espai públic i memòria. Territori i societat.</p>	<p>2. Bloque teórico/práctico - Aprendizaje inductivo:</p> <p>1) Paisaje/Espacio público y Memoria 2) Representación conceptual y formal de conceptos de paisaje, memoria y paisaje cultural. 3) Encuentros y desencuentros, naturales y artificiales. Conformación carácter según paisaje. La natura como arquetipo, la ciudad como ecosistema 4) Conceptos y su evolución. Disciplinas y disciplinas artísticas dentro del paisaje. 5) Lenguajes del arte. Estrategias de la Memoria. Desarrollo teórico de las intersecciones entre arte público y memoria a nivel histórico. Ejemplos contemporáneos paradigmáticos. 6) Espacios de memoria y localidades históricas en Barcelona y Cataluña. Represión y lluvia antifrancista. Contextualización de los espacios de represión.</p> <p>3. Bloque taller/experimental - Aprendizaje cooperativo:</p> <p>1) Documentales para un proyecto de espacio 2) Tutorías de grupo e individuales. 3) Dinamización entre alumnos, profesorado y artistas. Compartir experiencias, procedimientos, técnicas, materiales, propuestas expositivas y ejemplos paradigmáticos contemporáneos. 4) Actividades de apoyo al desarrollo personal. Ampliación de conocimientos y orientación. Experimentación. Materiales y recursos gráficos (planos, imágenes...) y documentales. Prácticas de narrativa oral y escrita. 5) Presentaciones y reflexiones. Debates. Confrontación de experiencias, soluciones y resultados. 6) Liberación de campamentos. Trabajo de campo: contacto directo con el territorio y el lugar como forma y proceso de conocimiento. Experimentación de recursos de intervención, interacción sostenible, expresión artística con el lugar, país o territorio.</p> <p>4. Bloque supervisado/dirigido e investigación - Aprendizaje formativo de acompañamiento:</p> <p>1) Ideación de proyectos de intervención en lugar, naturaleza o ciudad y memoria. 2) Conceptualización y marco de actuación. Proceso creativo y especulación 3) Investigación documental, bibliográfica y referencial.</p> <p>5. Bloque autónomo - Aprendizaje activo/trabajo de campo:</p> <p>1) Metodología y procedimiento: Arte, naturaleza, ciudadanía y memoria. Intervenciones y expresiones en el territorio y espacios naturales, rurales, ciudad (Land Art, Earth Works, Land Walk, Paisaje, Arte Urbano, derivaciones y/o acciones artísticas en ciudad o ruralidad, transurbanidad, arte social, arte comunitario, arte y género). Arte y Ciudad/Arte Público. Intervenciones y expresiones en el territorio, periurbanas y urbanas. Paisaje/Paisaje cultural. Reflexión, crítica y autocrítica de las intervenciones y expresiones en el territorio, cualesquiera que sean, y valoración de propuestas para sumar al Paisaje Cultural. 2) Contribución a crear o establecer vínculos emocionales y afectivos con el territorio y los lugares. 3) Revitalización del paisaje. Reinvertir dinámicas obsoletas o propiciar diálogos entre diferentes actores. 4) Estimular la autoestima por el lugar. 5) Activar o reactivar una acción comunitaria a favor del país. 6) Sensibilizar, transformar o acercar a la población (transferencia). 7) Activación del patrimonio.</p>	

**Análisis:** Asignatura centrada en el uso del espacio público desde una visión más internacional hasta un enfoque más local o regional. Planteada desde el uso del espacio público, adentra en temáticas: *Land Art, Earth Works, Land Walk, Landscape, Art Urbà, derives artistiques i/o accions en ciutat o ruralitat, transurbància, art social, art comunitari, art i gènere.*

**TABLA 9.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Art i Intervenció Social*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE BARCELONA	<a href="https://web.ub.edu/es/web/estudis/w/grado-g1107?subjects">https://web.ub.edu/es/web/estudis/w/grado-g1107?subjects</a>	Departament: Departament d'Arts Visuals i Disseny // Art i Intervenció Social (OP)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Solo ofrece un libro en su bibliografías del cual la profesora es la autora. <a href="https://cercabib.ub.edu/perm-link/34CSUC_UB/15r9idk/alma991000897449706708">https://cercabib.ub.edu/perm-link/34CSUC_UB/15r9idk/alma991000897449706708</a>		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
El curso pretende abordar problemáticas sociales para desarrollar proyectos artísticos comunitarios de colaboración en determinados colectivos. El objetivo de este curso es que los alumnos comprendan las dimensiones socioeducativas del desarrollo de proyectos propios en el ámbito de la mediación y metodología artística, así como establecer vínculos que les hagan reflexionar sobre las relaciones socioestéticas en la generación de nuevas formas de visualidad, socialidad y memoria.	<p>Problemáticas sociales contemporáneas (desigualdad social, violencia, conflictos, etc.) y ámbitos de intervención (familia, diversidad funcional, inmigración, etc.)</p> <p>2.1. - Marco legal internacional, europeo, español, catalán y local. Competencias estatales, autonómicas y municipales</p> <p>2.2. - Conceptos introductorios para entender el contexto de los debates teóricos sobre educación social. Historia de la profesión, carga social, problemáticas, profesionales y ámbitos de intervención</p> <p>3. - Las políticas sociales y la intervención educativa. Profesionales del ámbito social (educadores sociales, asistentes sociales, psicólogos, pedagogos, artistas, etc.) y ámbitos de intervención: infancia, familia, dona, salud mental, disminuidos, inmigración, tercera edad, trabajo comunitario, etc.</p> <p>4.- La mediación artística para la transformación social y sus formas. Talleres de arte y actividades artísticas que se desarrollan como centros de la red social y en trabajo comunitario.</p> <p>5. - Espacios y límites entre la comunicación artística y el arte.</p> <p>6. - Problemáticas sociales contemporáneas (desigualdad social, violencia, conflictos, etc.) y ámbitos de intervención (familia, diversidad funcional, inmigración, etc.)</p>	

**Análisis:** Asignatura que se encuentra en el intersticio del artista como mediador y el educador artístico. Enfoca un bloque de contenidos sobre la transformación social del arte a través de talleres. No ofrece mucha información en la web.

<ul style="list-style-type: none"> <li>* Artes Visuales y Diseño</li> <li>* Artes y Conservación-Restauración</li> <li>* Webs de los antiguos departamentos (en catalán) <ul style="list-style-type: none"> <li>* Dibujo</li> <li>* Diseño e Imagen</li> <li>* Escultura</li> <li>* Pintura</li> </ul> </li> <li>* Subunidad de Historia del Arte</li> </ul>	Han creado nuevos departamentos, pero parecen estar manteniendo los antiguos en un periodo de transición. Las dos asignaturas de interés está en el mismo departamenteo de artes y conservación.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 10.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Arte y educación

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA	<a href="https://guias.usal.es/node/142761">https://guias.usal.es/node/142761</a>	Didáctica de la Expresión Plástica // Didáctica de la Expresión Plástica
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, minoría mujeres y periodo de entre los 70-90.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
Arte y Educación es una asignatura que capacitará al alumnado a promover y facilitar aprendizajes y competencias propias del Arte-Educación, aportando la formación básica orientada al inicio profesional en sectores en los que la educación artística, y el desarrollo de programas específicos sobre ello, puede ser un medio de cambio o mejora artística, cultural y social.	<p>Introducción: Arte y Educación.</p> <p>Arte y Educación en diferentes contextos educativos formales y no formales.</p> <p>El desarrollo de la creatividad como clave fundamental.</p> <p>El Arte en la educación formal. El diseño curricular base y su aplicación.</p> <p>La educación artística en contextos no formales. Lugares museísticos.</p> <p>Planificación de proyectos de Arte y Educación. Del problema a su formulación y desarrollo.</p>	

**Análisis:** Asignatura muy teórica sobre la educación artística, promueve el perfil del educador artístico. No aporta una visión del artista como mediador social.

<p>CUENTA CON DOS DEPARTAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE- BELLAS ARTES</li> <li>* DEPARTAMENTO DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL</li> </ul> <p>Y CINCO ÁREAS, UNA POR CADA MENCIÓN/ITINERARIO DEL GRADO:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* MENCIÓN EN AUDIOVISUALES</li> <li>* MENCIÓN EN DIBUJO</li> <li>* MENCIÓN EN ESCULTURA</li> <li>* MENCIÓN EN GRABADO</li> <li>* MENCIÓN EN PINTURA</li> </ul>	<p>Mantiene la estructura tradicional de las tres artes, pero además incluyen audiovisuales y grabado. El departamento de expresión funciona como un anexo de la facultad de educación.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 11.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Artista, Creatividad y Educación*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA COMPLUTENSE DE MADRID	<a href="https://bellasartes.ucm.es/guias-docentes-grado-en-bellas-artes">https://bellasartes.ucm.es/guias-docentes-grado-en-bellas-artes</a>	Departamento de Escultura y Formación Artística// Artista, Creatividad y Educación (OP/4)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Autores europeos, minoría mujeres y período de entre los 90 y 2000. Muy genérica o centrada en la educación artística.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Con esta asignatura buscamos, en primer lugar, que los alumnos del Grado en Bellas Artes profundicen en las competencias didácticas para diseñar, implementar y evaluar proyectos educativos en los diferentes contextos profesionales actuales de la educación artística para que sean capaces de llevar a cabo un proyecto de intervención artística en diferentes contextos sociales en base a su valor educativo.</p> <p>Además, se profundizará en los diferentes papeles del artista en relación con la sociedad, la ciencia, la tecnología, la artesanía, las redes sociales..., la educación del artista y su participación en la educación actual, y en el uso de la creatividad en estas relaciones.</p>	<p>Seguridad, higiene y buenas prácticas en la asignatura.</p> <p>Adquisición de mecanismos de aprendizaje, comprensión y transmisión de valores y criterios artísticos y culturales.</p> <p>La enseñanza de las artes visuales en diferentes ámbitos educativos, desde la experiencia artística: técnicas, conceptos, teorías y perspectivas contemporáneas, tanto en la educación formal como en la no formal.</p> <p>Fundamentos de la Educación artística:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* La formación del artista.</li> <li>* Principales tendencias y escuelas.</li> <li>* Teorías educativas de transmisión de conocimientos artísticos.</li> <li>* Los artistas como teóricos y docentes.</li> </ul> <p>La educación artística en Europa y EE. UU.:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Movimientos pedagógicos y reformas educativas en España.</li> </ul> <p>El artista frente a la sociedad, la educación y la creatividad.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Diferentes papeles del artista frente a la sociedad y la educación actual. El artista y sus relaciones con la ciencia, la tecnología, la artesanía, las redes sociales.</li> <li>* Creatividad: conceptos básicos.</li> <li>* Posicionamiento propio.</li> </ul>	

**Análisis:** Asignatura teórica centrada en ofrecer una formación adecuada al estudiante interesado en el perfil de educador artístico. Pone en centro de atención en las prácticas educativas no tanto en las prácticas artísticas sociales del arte contemporáneo.

Departamento de Dibujo y Grabado Departamento de Diseño e Imagen Departamento de Escultura y Formación Artística Departamento de Pintura y Conservación-Restauración	Se han reversionado los nombres de los departamentos y fusionado con otras áreas de conocimientos ampliando así el espectro del conocimiento, pero sigue siendo estanco.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 12.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Práctica artística en la esfera pública*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA	<a href="https://bellasartesuclm.com/proyecto/estructura/">https://bellasartesuclm.com/proyecto/estructura/</a>	Práctica artística en la esfera pública (obligatoria, anual)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Escasa y genérica. Orientada al arte relacional. No hay autoras. Período de los 80-2000		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Concebida para iniciar al estudiante en metodologías avanzadas relativas a la práctica artística, de utilidad tanto para los distintos desarrollos del título como para una adecuada realización del Trabajo Fin de Grado.</p> <p>Los contenidos de las asignaturas que conforman la materia consisten en los siguientes:</p> <p>La asignatura resulta por definición una asignatura híbrida, versátil e interdisciplinar, constituyendo un primer acercamiento del alumnado a un tipo de práctica artística fundamental para la comprensión del arte actual, que sitúa a las y los creadores en un ámbito de trabajo abierto en el que tanto los procesos y contextos de creación como el posicionamiento personal del creador y las condiciones de recepción de la propuesta juegan un papel de gran relevancia. Desde el cambio paradigmático en la comprensión del contexto donde vienen a intervenir los/as artistas a las actuales situaciones culturales y sociales, los estudiantes profundizarán en los conceptos relacionados con lo público y lo privado. Las nociones del campo expandido servirán como motivadoras para analizar y repensar la ciudad contemporánea y las producciones de arte contextual.</p>	<p>Tema 1: El contexto como contenido. Tema 1.1: El campo expandido.</p> <p>Tema 1.2: El espacio donde tiene lugar: del análisis del contexto a la producción de contexto.</p> <p>Tema 2: Cambio de paradigma: prácticas culturales/crisis sociales</p> <p>Tema 2.1: Cambio de paradigma: prácticas culturales/crisis sociales</p> <p>Tema 2.2: Nuevos sujetos en acción: prácticas artísticas feministas</p> <p>Tema 2.3: La crisis del Sida y la reacción del mundo del arte.</p> <p>Tema 3: Repensar la ciudad.</p> <p>Tema 3.1: Repensar la ciudad. Utopías y heterotopías.</p> <p>Tema 3.2: Del situacionismo a los movimientos de ocupación en las calles.</p>	

**Análisis:** Explicación muy genérica o amplia de una asignatura. Parece estar dirigida hacia la comprensión del contexto donde vienen a intervenir los/as artistas a las actuales situaciones culturales y sociales, los estudiantes profundizarán en los conceptos relacionados con lo público y lo privado. Las nociones del campo expandido servirán para analizar y repensar la ciudad contemporánea así como las producciones de arte contextual. Resulta interesante ver el planteamiento del bloque 2 de como las crisis sociales proponen un tipo de cultura. Asignatura fundamentalmente teórica.

Departamento del Arte: * Áreas: * Pintura * Escultura * Dibujo * Comunicación Audiovisual	Se organiza a través de un único departamento, y se mantienen unas áreas de conocimiento que coinciden con las tradicionales, además se incorpora comunicación audiovisual.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 13.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Tácticas de Intervención del Arte Público*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA	<a href="https://www.upv.es/titulaciones/GBA/menu_1014548c.html">https://www.upv.es/titulaciones/GBA/menu_1014548c.html</a>	Dpto. de Escultura// Tácticas de Intervención del Arte Público (OP)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Aporta una bibliografía amplia y muy enfocada en el espacio público y estudio de casos. Equilibrada entre autores nacionales e internacionales, así como mujeres y hombres.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	

<p>El objetivo general de esta asignatura es la realización de proyectos de intervención en la esfera pública, aprendiendo y utilizando especialmente tácticas del arte público.</p> <p>Se promueve el análisis crítico, los estudios de caso y la producción teórico-práctica. Se fomenta el trabajo en equipo y participativo, así como su proyección en el ámbito social. Para ello se incluyen metodologías como APS y el trabajo colaborativo.</p> <p>Se aplica una metodología proyectual para alcanzar habilidades personales y profesionales transdisciplinarias en el campo del arte público que incluye la utilización de medios adecuados a las poéticas personales (como puede ser el uso de medios y técnicas de la escultura, la instalación, la fotografía, el fotomontaje, el video, la videodanza, el video-documental, el cine, la performance, el net.art, el community-art, la pintura, el diseño, el grabado, el stencil, el graffiti, el dibujo, y otras técnicas aplicadas, etc.).</p> <p>Los resultados obtenidos en cada proyecto nos posibilitarán analizar las tácticas utilizadas, facilitar aspectos de su metodología y su producción, así como incidir en los aspectos de su recepción por parte del público, espectador, comunidad, o audiencia.</p>	<p>INTRODUCCIÓN Y REVISIÓN DE LAS METODOLOGÍAS PROYECTUALES PERSONALES</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Introducción al curso, metodología y bibliografía</li> <li>* Trabajos académicos, proyectos y tareas del curso.</li> <li>* Posibles exposiciones del curso y fechas</li> <li>* Sistema de evaluación</li> <li>* Muestra y comentario de los proyectos personales realizados hasta el momento.</li> </ul> <p>ESPACIO PÚBLICO / ESFERA PÚBLICA / ARTE PÚBLICO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Espacio público, esfera pública y arte público / Definir y aportar / Textos y conceptos</li> <li>* Site-specific: lo específico para un lugar</li> </ul> <p>LA PRODUCCIÓN DE ESFERA PÚBLICA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Lo público como concepto problemático / ¿Cómo y para quién intervenir públicamente? / La comunidad a las que nos dirigimos y la importancia de la esfera pública: definición de espacio discursivo.</li> <li>* Definir la noción de táctica / encontrar un método personal</li> </ul> <p>EN LA CIUDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Tácticas de intervención del arte público en la ciudad / Referentes artísticos.</li> <li>* El trabajo colaborativo como táctica de intervención.</li> <li>* Arte y participación ciudadana: aplicar la participación en la construcción de esfera pública.</li> <li>* Otras miradas de la ciudad y la comunidad: feminismos en la esfera pública</li> <li>* Internet en la era de los Big Data</li> </ul> <p>OTROS ESPACIOS DE INTERVENCIÓN EN LA CIUDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Otras intervenciones en la ciudad como esfera pública y sus espacios concretos / el evento o la exposición</li> <li>* Trabajar las redes de difusión de los proyectos en la esfera pública: transferencia de información de un evento, exposición o intervención a partir de los medios de comunicación e internet.</li> </ul> <p>MUESTRA DE PROYECTOS TEORICO-PRÁCTICOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Muestra del proceso de los proyectos personales y colectivos (durante el curso)</li> <li>* Muestra del resultado de los proyectos personales y colectivos</li> <li>* Portafolio digital</li> <li>* Autoevaluación</li> </ul>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**Análisis:** Se emplea una metodología de proyectos para desarrollar habilidades personales y profesionales transdisciplinarias en el campo del arte público, utilizando medios apropiados para expresar las poéticas personales. Estos medios pueden incluir escultura, instalación, fotografía, fotomontaje, video, videodanza, video-documental, cine, performance, *net.art*, *community-art*, pintura, diseño, grabado, *stencil*, *graffiti*, dibujo y otras técnicas aplicadas, entre otros.

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Departamento de Dibujo Departamento de Escultura Departamento de Pintura	Mantiene los departamentos tradicionales y aparte tiene dos más que no son innovadores, más bien son un anexo a los anteriores.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 14.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Arte Público*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA	<a href="https://grados.ugr.es/informacion/guias-docentes-firmadas/2021-2022/grado-bellas-artes">https://grados.ugr.es/informacion/guias-docentes-firmadas/2021-2022/grado-bellas-artes</a>	Dpto. de Escultura + Dpto. de Pintura // Arte, espacio público y Naturaleza (OP/1-2)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS	FECHA DE CONSULTA	
Enfocada al espacio público y equilibrada.	14/02/2023	
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Adquirir la habilidad para elaborar estrategias de creación artística mediante la realización de proyectos individuales o en equipo en ámbitos públicos y naturales, bajo la conciencia de la capacidad transformadora del arte.</p> <p><b>OJETIVOS ESPECIFICOS DE LA ASIGNATURA</b></p> <p>* Abordar la reflexión y el desarrollo de propuestas artísticas en espacios públicos y naturales, entendidos como contextos multidimensionales en los que confluyen aspectos sociales, políticos, culturales, etc.</p> <p>* Introducirse en los métodos del arte contextual y relacional en ámbitos públicos y de naturaleza.</p> <p>* Comprender y atender a la evolución, dependencia e hibridación del arte con el medio ambiente y la sociedad.</p>	<p>TEMA 1. Análisis y comprensión crítica de las condiciones espaciales, sociales y medioambientales del espacio público y natural.</p> <p>* Redefinición de los conceptos de espacio público y naturaleza sobre perspectivas históricas y críticas.</p> <p>* Esferas pública y privada.</p> <p>* Análisis y percepción del entorno urbano y natural. Organización y elementos de transformación de los mismos.</p> <p>TEMA 2. Estudio de las soluciones aportadas desde las prácticas artísticas contemporáneas para el trabajo en el espacio público.</p> <p>* Arte y espacio público. La ciudad como instalación/la ciudad como lugar de acción.</p> <p>* Arte y política. Arte como práctica social. Activismos, medios tácticos e interacciones con lo social.</p> <p>* Prácticas artísticas transfronterizas. Modos de organización, metodologías de investigación y estrategias de acción del arte en espacios públicos, participación y colaboración social.</p> <p>TEMA 3. Estudio de las soluciones aportadas desde las prácticas artísticas contemporáneas para el trabajo en el entorno natural.</p> <p>* Estudio de las relaciones cultura-naturaleza.</p> <p>* El concepto de naturaleza a través de los procesos de pensamiento. Arte y naturaleza. Tradición y antecedentes.</p>	

**Análisis:** Desde un contenido general entra en el concepto de lo público hasta llegar al contenido del arte como práctica social. Asignatura teórica. La única de toda España que se coordina entre tantos profesores de dos departamentos (Escultura y Pintura).

**TABLA 15.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Arte, espacio público y Naturaleza

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA	<a href="https://grados.ugr.es/informacion/guias-docentes-firmadas/2021-2022/grado-bellas-artes">https://grados.ugr.es/informacion/guias-docentes-firmadas/2021-2022/grado-bellas-artes</a>	Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal// Educación artística (OP/4)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Equilibrada pero enfocada a la educación artística.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Resultados de aprendizaje (Objetivos)</p> <p>1. Capacidad para desarrollar una tarea docente en el área de educación artística.</p> <p>2. Capacidades de reflexión, crítica e investigación sobre las instituciones, los procesos y los principios educativos directamente vinculados a la formación artística y estética.</p> <p>3. Capacidad de comunicación verbal (tanto oral como escrita), terminológica y gráfica, con una finalidad docente.</p> <p>4. Conocer y saber relacionar las principales teorías, autores y tendencias contemporáneas en educación artística.</p> <p>5. Capacidad para analizar los diferentes modelos de Educación Artística desde una perspectiva histórica, cuestionándolos.</p> <p>6. Comprender las características, necesidades e intereses artísticos de los alumnos según niveles o sectores educativos.</p> <p>7. Adquirir una idea clara de cuál es la situación, función y estructura de la educación artística en el contexto del sistema educativo y en el marco general de la dinámica social.</p> <p>8. Capacidad para diseñar, ejecutar, evaluar e investigar los procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes visuales.</p> <p>9. Capacidad para realizar materiales didácticos apropiados para las enseñanzas artísticas en diferentes contextos: escuela, museos, galerías de arte, etc.</p> <p>10. Habilidad para diseñar, ejecutar, evaluar e investigar los procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes visuales.</p>	<p>1. La enseñanza y el aprendizaje de las artes visuales en el sistema educativo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Conceptos y teorías de educación artística.</li> <li>* Situación actual de las enseñanzas artísticas en el sistema educativo.</li> <li>* La formación del profesorado de educación artística.</li> </ul> <p>2. La historia de la enseñanza del dibujo y de las artes visuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* La enseñanza del dibujo y la formación estética en la educación general</li> <li>* La formación del artista y del artesano</li> </ul> <p>3. El alumnado de Educación Plástica y Visual. Los niños y niñas, los adolescentes y los jóvenes como artistas y como espectadores/as.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Principales conductas relacionadas con el aprendizaje artístico: Percepción visual, Memoria visual, Razonamiento Espacial, y Juicio Estético.</li> <li>* Imaginación, Creatividad y talento artístico.</li> <li>* Michael Parsons: estadios de desarrollo del juicio estético.</li> </ul> <p>4. Teorías, autores, modelos educativos, y experiencias innovadoras en educación artística: del dibujo espontáneo infantil a la infografía y el cyberspacio.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Herbert Read y la educación por el arte.</li> <li>* Viktor Lowenfeld y el desarrollo de la capacidad creadora.</li> <li>* Rudolf Arnheim y el pensamiento visual.</li> <li>* A. Dondis: La alfabetización visual.</li> <li>* Bruno Munari y los principios básicos del diseño.</li> <li>* Howard Gardner y el dibujo como cognición.</li> <li>* Elliot Eisner: el sistema de la educación artística en la sociedad contemporánea.</li> <li>* Betty Edwards: Aprender a dibujar de forma realista.</li> <li>* Brent Wilson: aprender a dibujar a partir del arte.</li> <li>* Nicholas Mirzoeff: la cultura visual</li> <li>* Arthur Efland: la educación artística posmoderna.</li> </ul> <p>5. Criterios de calidad en educación artística.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Organización y sistema de trabajo del profesorado del área.</li> <li>* Criterios de calidad del diseño curricular de centro de educación plástica y visual.</li> <li>* Infraestructura e instalaciones adecuadas para la educación artística.</li> <li>* Adecuado aprovechamiento de los recursos artísticos y culturales del contexto social.</li> <li>* Las organizaciones profesionales del profesorado del área.</li> </ul> <p>6. La investigación en educación artística.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Métodos cuantitativos y métodos cualitativos de investigación del aprendizaje artístico.</li> <li>* Las técnicas y los instrumentos de investigación en educación artística.</li> <li>* Los principales temas: el dibujo infantil, aptitudes y capacidades artísticas, creatividad, métodos de enseñanza del dibujo, evaluación del aprendizaje artístico.</li> </ul>	

**Análisis:** Muy enfocada al educador con perfil artístico.

Los departamentos con sede en el centro son: Departamento de Pintura Departamento de Dibujo Departamento de Escultura	Aunque los departamentos con sede en el centro son los tradicionales, mantienen relación e intercambio con otros departamentos.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 16.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Educación artística

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA	<a href="https://www.us.es/estudiar/que-estudiar/oferta-de-grados/grado-en-bellas-artes#edit-group-plan1">https://www.us.es/estudiar/que-estudiar/oferta-de-grados/grado-en-bellas-artes#edit-group-plan1</a>	ESCULTURA E HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS// Arte Público (OP/3)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Escasa y genérica. Orientada a la escultura en el espacio público. No hay mujeres autoras.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
Revelar razonamientos, indicios o señales en relación con los discursos de la escultura en el arte contemporáneo vinculándola a su percepción participativa en el contexto de lugar. Capacitar al alumno para que se inicie en el estudio, contextualización, desarrollo y proyección de una propuesta propia de intervención o interacción en un espacio público pudiendo ésta tener un carácter efímero o permanente y una función específica. Propiciar la formación de profesionales, la reflexión, análisis y desarrollo de la experimentación artística, de forma crítica y ética, en específico de propuestas escultóricas. Revelar conocimientos sobre los métodos como forma de trabajo o modos de hacer.	<p style="text-align: center;"><b>BLOQUE I: INTRODUCCIÓN</b></p> <p>* Percepción y participación. De la escultura en el ámbito público. <b>TEORÍA + PRAXIS.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>BLOQUE II: CONTEXTOS Y ENTORNOS</b></p> <p>* Estrategias y tácticas de valoración y posicionamiento frente al espacio público: identidad, funcionalidad, usos, historia, apropiación * y transformación de los lugares públicos. Delo público a lo político. <b>BLOQUE III: ESTÉTICAS, FUNCIONES Y PROCESOS DE CREACIÓN</b></p> <p>* El espacio público como soporte y vía de comunicación e interacción social. Adecuación del proyecto artístico al contexto de lugar mediante el estudio de su integración, percepción y repercusión en los aspectos sociales, culturales, políticos y medioambientales. Casos de estudio. <b>BLOQUE IV: EL PROYECTO ARTÍSTICO EN EL EJERCICIO PROFESIONAL</b></p> <p>* Metodología para la elaboración de Dossier/proyecto + maqueta de intervención en el espacio público: idea, documentación, condicionantes, logística, viabilidad, trabajo colaborativo, argumentación y presentación</p>	

**Análisis:** Asignatura teórico-práctica que parece enfocar el arte público desde una extensión de la escultura hasta llegar a iniciar al alumno en el término del arte social.

Departamento de Dibujo Departamento de Pintura Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas	Mantiene los departamentos tradicionales, pero el de escultura ha acogido la formación más teórica en bellas artes, su historia.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**TABLA 17.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA	<a href="https://www.uma.es/grado-en-bellas-artes/info/8644/plan-de-estudios-bellas-artes/">https://www.uma.es/grado-en-bellas-artes/info/8644/plan-de-estudios-bellas-artes/</a>	NINGUNA
FECHA DE CONSULTA		
14/02/2023		

**Análisis:** No existen asignaturas relacionadas en el currículum.

**TABLA 18.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA (MURCIA)	<a href="https://www.um.es/web/estudios/grados/bellasartes/planes-guias">https://www.um.es/web/estudios/grados/bellasartes/planes-guias</a>	NINGUNA
FECHA DE CONSULTA		
14/02/2023		

**Análisis:** No existen asignaturas relacionadas en el currículum.

**TABLA 19.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ (ALTEA)	<a href="https://bbaa.umh.es/grado/estudios/">https://bbaa.umh.es/grado/estudios/</a>	NINGUNA
FECHA DE CONSULTA		
14/02/2023		

**Análisis:** No existen asignaturas relacionadas en el currículum.

**TABLA 20.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura Educación artística y mediación cultural

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA LAGUNA	<a href="https://www.uil.es/grados/bellas-artes/plan-de-estudios/estructura-del-plan-de-estudios/">https://www.uil.es/grados/bellas-artes/plan-de-estudios/estructura-del-plan-de-estudios/</a>	Didáctica de la Expresión Plástica// Educación artística y mediación cultural (OB)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Ampliada y actualizada, no eurocentrista.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
<p>Esta asignatura se enmarca en la filosofía del Aprendizaje-Servicio (ApS), con la que se pretende que el alumnado se acerque a la mediación artística, como una de las derivas profesionales de la educación artística. Que desarrolle las habilidades necesarias para la escucha y la promoción de los procesos personales, grupales y comunitarios, así como para el acompañamiento desde una perspectiva socioeducativa. Que reflexione sobre la mediación artística desde una perspectiva vivencial, generando actitudes y valores que favorezcan el compromiso social.</p> <p>Para ello se utilizarán las siguientes estrategias metodológicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Método expositivo, a través de estrategias diversas, para aquellos contenidos de carácter informativo.</li> <li>- Rueda de intervenciones, para aquellos contenidos con significación social que requieran de argumentación y debate.</li> <li>- Actividades de aplicación, para contextualizar el aprendizaje teórico a través de su aplicación en supuestos prácticos.</li> <li>- Aprendizaje orientado a proyectos de ApS, donde el alumnado diseñará, desarrollará y evaluará propuestas de intervención educativa, a través de la puesta en marcha de talleres de mediación artística, relacionadas con los contenidos de la materia, favoreciendo así hábitos de autonomía, de reflexión y de trabajo colaborativo.</li> <li>- Aprendizaje cooperativo, para promover consensos en la resolución de problemas y la toma de decisiones responsables y consecuentes.</li> <li>- Conocimiento directo de nuevos contextos de población en dificultad social de nuestra isla, en los que intervenir por medio de la mediación artística, empleando los talleres como instrumento para favorecer los procesos de empoderamiento individual.</li> <li>- Colaboración con entidades sociales como, por ejemplo, Con P de Parkinson, Asociación Club De Mayores Pensionistas De Ravelo, Casa de la Juventud La Orotava, entre otras entidades participantes.</li> </ul> <p>Asimismo, las docentes harán uso del aula virtual tanto para facilitar el acceso a documentos relevantes como para proponer actividades tanto individuales como de trabajo en equipo, para llevar el seguimiento del aprendizaje de los y las estudiantes, y para las tutorías y el apoyo que realicen.</p>	<p>MÓDULO 1: ¿Qué y por qué es la educación artística? Debates teóricos y metodológicos. Contextos de aplicación.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1. Conceptos introductorios</li> <li>1.2. Posiciones pedagógicas críticas actuales: feminismo, multiculturalidad/interculturalidad</li> <li>1.3. Definiendo las singularidades de los contextos de intervención</li> <li>1.4. El arte como herramienta socialmente transformadora</li> </ol> <p>MODULO 2. Panorámica actual sobre la mediación artística y cultural. Contextos, colectivos, realidades y apuestas por el papel transformador de las artes</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1. La mediación artística y cultural.</li> <li>2.2. Contextos no formales de intervención para la mediación artística y cultural.</li> <li>2.3. Panorama actual de colectivos, artistas y realidades.</li> <li>2.4. Redibujando un mapa de nuevas necesidades desde la educación artística no formal</li> </ol> <p>MODULO 3: Enfoques que fundamentan proyectos de mediación artística y cultural</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1. La necesidad de adecuar las finalidades a los diversos contextos de mediación artística.</li> <li>3.2. Acciones para una mediación artística comprometida</li> <li>3.3. La arteterapia: antecedentes, referentes y ámbitos de aplicación.</li> <li>3.4. Del arte comunitario al arte socialmente comprometido.</li> </ol> <p>MÓDULO 4: La mediación artística para la intervención social a través del arte en contextos comunitarios</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4.1. Del contexto a la acción mediadora a través del arte</li> <li>4.2. Situando los contextos de intervención hacia una pedagogía de la equidad.</li> <li>4.3. Fases para diseñar un proyecto de intervención en contexto</li> <li>4.4. Acción, reflexión y evaluación</li> </ol>	

**Análisis:** La única asignatura en España que tiene un carácter obligatorio y no optativo en el grado. Ofrece un equilibrio muy interesante de la mediación artística entre el artista, el educador y los ámbitos sociales. Está enfocada desde la teoría hacia la práctica.

**TABLA 21.** Contenidos extraídos de la página web correspondiente al centro, de la asignatura *Cultura digital y prácticas colaborativas*

FACULTAD	REFERENCIA DE LA GUÍA DOCENTE O PLAN DE ESTUDIOS	DEPARTAMENTO CORRESPONDIENTE // ASIGNATURAS APROXIMADAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA LAGUNA	<a href="https://www.ull.es/grados/bellas-artes/plan-de-estudios/estructura-del-plan-de-estudios/">https://www.ull.es/grados/bellas-artes/plan-de-estudios/estructura-del-plan-de-estudios/</a>	Bellas Artes (Profesores de Pintura y Dibujo) // Cultura digital y prácticas colaborativas (OP/4)
BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS		FECHA DE CONSULTA
Amplia y equilibrada entre autores mujeres y hombres, europeos y no.		14/02/2023
DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA	TEMAS Y/O CONTENIDOS	
Esta materia se desarrolla como un taller en el que se complementan la práctica y la teoría en relación con los contenidos de la misma. Su metodología está basada en el trabajo del alumnado y su aprendizaje activo, autorregulado y cooperativo. La asignatura incluye 15 horas teóricas, en las que se expondrán las bases conceptuales de sus contenidos, prácticas, en las que se proporcionarán y experimentarán herramientas técnicas e intelectuales para desarrollar los trabajos y proyectos, que serán la base de su evaluación y 10 dedicadas a la asistencia a seminarios o actividades complementarias. Además, el alumnado deberá dedicar 90 horas autónomas al estudio, la investigación y el desarrollo de sus trabajos y proyectos, individualmente y en grupo.	<p>Los contenidos de la asignatura Cultura digital y prácticas colaborativas tratan, tras la crisis de la autonomía del arte y la irrupción de los estudios visuales, sobre el papel del arte en el contexto de la economía de la experiencia, las redes de la subjetividad y el capitalismo de los afectos, la privatización de la cultura y la depreciación del procomún. Explora las relaciones entre arte y cultura, los riesgos y el potencial emancipador de la cultura visual digital y el amateurismo, de las políticas del exceso y el arte como práctica social, de la red como herramienta de comunidad y la multitud como sujeto político; y el potencial artístico del activismo, la participación, colaboración y mediación cultural, de las estéticas modales, las prácticas instituyentes y las pedagogías radicales.</p> <p>Estos contenidos se desarrollarán en los siguientes epígrafes:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sobre la noción de Autonomía. Constitución, crítica y recuperación. De la autonomía ilustrada a los estudios visuales y la estética modal.</li> <li>2. Arte y contexto. ¿Es toda práctica artística contextual? Dimensión contextual en sentido formal y político-ideológica (de la propaganda al activismo) de lo artístico.</li> <li>3. Giro afectivo y política cultural de las emociones.</li> <li>4. La crisis del sujeto universal andro-eurocentrado. Cuestionamientos desde el feminismo, la disidencia sexo-genérica y los planteamientos descoloniales. La multitud frente al individuo neoliberal.</li> <li>5. Lo posthumano. Crítica al humanismo antropocéntrico.</li> <li>6. Prácticas colaborativas.</li> <li>7. La emergencia digital.</li> </ol>	

**Análisis:** Asignatura muy enfocada a la producción artística colaborativa, con carácter teórico práctico.

<ul style="list-style-type: none"> <li>* Bellas Artes</li> <li>* Areas de conocimiento:             <ul style="list-style-type: none"> <li>* Dibujo</li> </ul> </li> <li>* Didáctica de la expresión plástica             <ul style="list-style-type: none"> <li>* Escultura</li> </ul> </li> <li>* Estética y teoría de las artes             <ul style="list-style-type: none"> <li>* Pintura</li> </ul> </li> </ul>	<p>Un único departamento con varias áreas, se mantienen las tradicionales y dos áreas más que funcionan como extensiones.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

#### 4.1. ANÁLISIS DE DATOS: SOBRE LA FORMACIÓN OFRECIDA AL ARTISTA

La primera parte de nuestro análisis relacionada con nuestra revisión tiene que ver con saber cuáles de las facultades continúan manteniendo esa estructura con una división tradicional o nueva, y también revisar las que se ubican en un lugar intermedio a partir de fusionar los departamentos o en transición adoptando extensiones a su designación de origen. En este sentido las Facultades de Bellas Artes de las Universidades que permanecen con los departamentos tradicionales corresponden a las de Altea, Cuenca, Granada, Murcia, Salamanca y Sevilla, aunque en algunos casos cuentan con un departamento o área de conocimiento<sup>35</sup> que no tiene que ver con los tres departamentos.

Respecto a los datos obtenidos de las universidades y departamentos que se han visto fusionados con otros nombres y permanecen en un estado de transición -con identificativos que hacen las veces de extensiones o expansiones del área de conocimiento-. Vemos el caso de Madrid, que además de incluir en la designación el nombre tradicional añade otra técnica o áreas, obteniendo el resultado de los siguientes departamentos: Dibujo y Grabado, Pintura y Conservación-Restauración, Escultura y Formación Artística y además cuentan con otro más que es Diseño e Imagen. Por otro lado, en la facultad de País Vasco existe una variante denominada Escultura, de Arte y Tecnología, acogiendo gran parte de

<sup>35</sup> En el caso de las Facultades de Cuenca y Salamanca, tiene que ver con la comunicación audiovisual, en el caso de Altea con áreas más teóricas como Estética y teoría del Arte e Historia del Arte, en el caso de Murcia además de los tres departamentos propios de la Facultad intervienen otros como Filosofía, Historia del Arte y Sociología. Así las cosas, en Granada y Sevilla permanece la división tradicional más significativa.

todo lo que las otras designaciones tradicionales no recogen y mantienen<sup>36</sup>. De manera parecida en Barcelona, ofrecen la información de la antigua división departamental, pero también han definido una nueva distribución que se denomina Artes Visuales y Diseño, Artes y Conservación y Restauración, Subunidad de Historia del Arte, como un departamento con menos representación y asimismo permanecen los antiguos departamentos<sup>37</sup>.

La facultad de Valencia ha logrado crear dos departamentos además de los tres tradicionales, estos son, el de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte y el de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

En la Universidad de Vigo y La Laguna se han mantenido las divisiones tradicionales, pero también se han incluido a otras áreas de conocimiento o departamentos, por ejemplo, en Vigo vemos el caso del área Jurídico Social, que recoge Análisis e intervención Psicosocioeducativa y Didácticas Especiales. Por su parte en La Laguna existen dos nuevos departamentos denominados Didáctica de la Expresión Plástica y Estética de las Artes.

Por último, las facultades y grados de reciente creación como son Málaga y Zaragoza en 2005<sup>38</sup> poseen nuevas denominaciones para sus áreas o departamentos. El departamento de Arte y Arquitectura, Comunicación Audiovisual y Publicidad, Historia del Arte, Historia moderna y contemporánea, Filosofía y de Tecnología Electrónica son específicamente los incluidos en la Facultad de Bellas Artes de Málaga y en el

---

<sup>36</sup> Los otros departamentos en la Facultad del País Vasco son Dibujo, Pintura, Historia del Arte y Música.

<sup>37</sup> Siendo Dibujo, Escultura, Pintura, Diseño e Imagen. Dando lugar a interpretarse que la antigua estructura permanece, pero se encuentran en periodo de transformación.

<sup>38</sup> La titulación de Bellas Artes en la Universidad de Málaga fue aprobada en el año 2000 por el Consejo Andaluz de Universidades, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga fue finalmente creada en 2005, año en que comenzó a impartir las enseñanzas de la licenciatura en Bellas Artes. En la Universidad de Zaragoza la Licenciatura de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza, se ha integrado en la Conferencia de Decanos de Facultades de Bellas Artes de España.

caso de Zaragoza únicamente existe un departamento denominado Unidad departamental de Bellas Artes.

Partiendo de la premisa que la configuración de una Facultad en Departamentos es fundamental para su organización y administración, las instituciones superiores educativas necesitan generar organigramas y distribuciones entre sus docentes, entendiendo que en cada espacio o área de conocimiento se distribuirán una serie de competencias y responsabilidades. En el caso de las facultades de Bellas Artes estos departamentos configuran también los propios itinerarios académicos de los alumnos, existiendo un recorrido curricular no vinculante que genera una posterior mención y que guía la formación del alumno entre las menciones que se ofrezcan en cada Facultad, y en este sentido existen casos dispares, por ejemplo la Universidad de Salamanca ofrece cinco menciones con son las mismas denominaciones que sus áreas de conocimiento y en el caso de la Universidad de Granada podemos identificar tan solo dos menciones: Animación y Diseño Gráfico.

En una revisión inicial se valora que al igual que la distribución departamental existen gran variedad casuísticas en torno a las menciones e itinerarios, que responden a las posibilidades y sistemas de organización de cada Universidad y/o Facultad. Sin embargo, en ninguna de ellas existe un itinerario específico para el artista plástico social. Y si acaso pudiéramos verlo recogido dentro de la mención “Arte transdisciplinar” que ofrece La Laguna. Asimismo, y como dato curioso que hace referencia al peso de la tradición en la presente formación, la única facultad que ofrece el grado sin denominación en Bellas Artes es la Universidad del País Vasco, que actualmente se denomina Grado en Arte.

Una vez revisadas la estructuración de las 14 Facultades<sup>39</sup> donde se imparten con carácter público Bellas Artes en España abordamos un enfoque más exhaustivo y relacionado con los resultados previamente recogidos en las tablas, entendiendo que a partir de las asignaturas el alumno de Bellas Artes interesado puede configurar una ruta propia para adquirir

---

<sup>39</sup> Existen dos centros de estudios más en España con carácter público pero no son Facultades, sino centro de educación, como es el caso del Centro de Educación Superior TAI Escuela Universitaria de Artes (Madrid) y la Escuela Universitaria ADEMA (Islas Baleares).

competencias relacionadas al arte plástico social; por consiguiente, la revisión sistemática de los planes de estudios de las diferentes facultades ha dado lugar a la clasificación de 17 asignaturas entre las diferentes Facultades:

**TABLA 22.** Relación entre las facultades y las asignaturas que tiene relación con el arte social.

Facultades de Bellas Artes	Asignaturas	Relación con el arte social
Universidad de Vigo	Transmisión, mediación y educación artística (OB/4)	***
	Arte y espacio social (OP/4)	***
Universidad del País Vasco	Ambiente, Acción y Participación (OP/4)	**
	Educación y Mediación en Arte (OP/4)	*
Universidad de Zaragoza	Arte, entorno y espacio público (OP/ 3-4)	***
Universidad de Barcelona	Feminismes, Cooperació i Cocreació (OP)	***
	Transformacions en el Paisatge: Memòria i Espai Públic (OP)	**
	Art i Intervenció Social (OP)	***
Universidad de Salamanca	Arte y educación (OP)	*
Universidad Complutense de Madrid	Artista, Creatividad y Educación (OP/4)	*
Universidad de Castilla-La Mancha	Práctica artística en la esfera pública (obligatoria, anual)	**
Universidad Politécnica de Valencia	Tácticas de Intervención del Arte Público (OP)	***
Universidad de Sevilla	Arte Público (OP/3)	**
Universidad de Granada	Arte, espacio público y Naturaleza (OP/1-2)	**
	Educación artística (OP/4)	*
Universidad de Málaga	Ninguna asignatura relacionada	-
Universidad de Murcia	Ninguna asignatura relacionada	-
Universidad Miguel Hernández de Elche	Ninguna asignatura relacionada	-
Universidad de La Laguna	Educación artística y mediación cultural (OB)	***
	Cultura digital y prácticas colaborativas (OP/4)	***

\*Poco relacionada con el arte social gestionado en eventos culturales nacionales.

\*\*Relacionada con el arte social gestionado en eventos culturales nacionales.

\*\*\* Muy relacionada con el arte social gestionado en eventos culturales nacionales.

A partir del análisis de la tabla presentada anteriormente, hemos observado en nuestra investigación que solo 8 asignaturas, de entre las 17 revisadas, muestran una fuerte correlación con las competencias y

características examinadas en los eventos culturales mencionados en la revisión sistemática dedicada a los espacios culturales temporales.

Dentro de las tablas elaboradas sobre las facultades y asignaturas podemos consultar datos muy precisos como la presentación o resumen de cada asignatura, los contenidos y los departamentos a los que se vinculan. También, en cada una de ellas hemos incluido unas someras anotaciones sobre la bibliografía, pero en términos generales nos gustaría aportar una secuencia de rasgos generales.

En su mayoría las asignaturas se vinculan a departamentos relacionados con el ámbito escultórico y en estos casos se perfilan hacia conocimientos de la práctica del arte público en espacios urbanos y/o naturales, como una extensión de la práctica artística escultórica en el espacio urbano y sus problemáticas actuales.

Existe también un conjunto amplio de asignaturas que se vinculan a áreas didácticas, y en muchos casos ofrecen unos contenidos propios a la formación en educación artística dentro de diferentes entornos, obviando como única posibilidad de mediación artística al educador al no explorar al artista plástico creador o co-creador.

Asimismo, en torno a las referencias y bibliografías ofrecidas en los planes de estudios podemos percibir que aun siendo amplias la mayoría se encuentran desactualizadas y parten del contexto artístico de los años 60, sin llegar a aproximarse a prácticas artísticas más contemporáneas.

Sin embargo, nuestra investigación no surge en torno al cuestionamiento por la crítica, sino que se dirige al enfoque de las buenas prácticas formativas. Por ello, a continuación, ponemos el foco de atención en aquellas asignaturas que vinculándose a las necesidades formativas del alumnado interesado en ser un artista plástico social. En este sentido destacamos las siguientes asignaturas:

1. *Arte y espacio social de La Universidad de Vigo*, desde donde se le propone al alumno la revisión de manuales de buenas prácticas y se le da un enfoque de las diferentes exposiciones o eventos culturales internacionales y también se les aporta una visión clara del arte colaborativo y colectivo, recogiendo casos tan actualizados como la última edición de *La Documenta* de

Kassel. Cabe destacar también la actualización de las referencias bibliográficas aportadas al alumnado, aportándole una visión del espacio internacional y del local, les ofrece modelos de evaluaciones para medir sus propias prácticas y les propone lecturas sobre temáticas actualizadas sobre colectivos, minorías y procesos urbanos como la gentrificación.

2. *Arte, entorno y espacio público de la Universidad de Zaragoza*, desde donde se propone un enfoque expandido de la escultura para llegar a elaborar propuestas sobre el arte contextual, participativo, colaborativo y comunitario, aporta una bibliografía muy amplia que, aunque se ve descompensada en cuanto a género y cobertura geográfica se puede ver equiparada al perfil de especificidad que aporta la identidad y práctica de la docente.
3. *Tácticas de Intervención del Arte Público de la Universidad Politécnica de Valencia*, asignatura dirigida a fomentar el análisis crítico, los estudios de caso y la producción teórico-práctica. Esta asignatura promueve el trabajo en equipo y participativo, buscando proyectar sus resultados en el ámbito social. Para lograrlo, se utilizan metodologías como el Aprendizaje-Servicio (APS) y el trabajo colaborativo. Además, esta asignatura proporciona una amplia bibliografía centrada en el espacio público y el estudio de casos, con un equilibrio entre autores nacionales e internacionales, así como entre mujeres y hombres.
4. *Educación artística y mediación cultural, de la Universidad de La Laguna*. Esta asignatura destaca principalmente por ser la única obligatoria en el plan de estudios del grado en Bellas Artes en toda España. Además, ofrece una metodología altamente práctica y propone actividades de aplicación que permiten contextualizar el aprendizaje teórico a través de su implementación en situaciones prácticas utilizando el enfoque de Aprendizaje orientado a proyectos de Aprendizaje-Servicio (ApS). En este sentido, los estudiantes diseñarán, desarrollarán y evaluarán propuestas de intervención educativa, brindando así fórmulas directas para el entorno local y/o regional.

También, ofrece a los estudiantes una visión panorámica muy realista sobre la mediación artística y cultural a través de

diversos contextos, colectivos y realidades, brindando una experiencia enriquecedora en el campo de la intervención artística y cultural.

Además de querer resaltar tanto el mérito docente plasmado en estas asignaturas como el carácter pionero de quienes diseñaron sus contenidos, en ellas podemos ver como se reflejarán necesidades que más adelante nos propondremos investigar en el entorno laboral del artista. Con ello podemos percibir como las guías docentes no son únicamente un documento administrativo, sino que también cumple un papel crucial al permitirles definir un itinerario curricular que orientará su futura trayectoria profesional, específicamente en el ámbito del artista social, como enfoque central de nuestra investigación.

## 5. CONCLUSIONES

En líneas generales, las facultades de reciente creación han tenido la capacidad de poder denominar y organizar la formación en Bellas Artes con unos nuevos patrones, como es el caso de la Universidad del País Vasco, Universidad de Málaga y Universidad de Zaragoza, pero ello no nos aporta un trazado directo hacia las necesidades del perfil formativo investigado. De tal manera que el pilar más importante en la adquisición de las competencias específicas para el artista plástico social en España lo podemos encontrar directamente relacionadas con un conjunto de asignaturas que actualmente se encuentran en la Universidad de La Laguna, la Universidad Politécnica de Valencia, la Universidad del País Vasco y la Universidad de Zaragoza.

Asimismo, aunque valoramos que no existe un itinerario específico para el alumno de bellas artes con un perfil social, hemos podido comprobar que en muchas universidades se ha comenzado a apostar por la creación de un conjunto de asignaturas que dan respuesta a estas necesidades específicas.

Como conclusión final, y en relación a la pertinencia de un tema de actualidad como es el desarrollo profesional de los artistas en el marco laboral -estatuto del artista-, respondemos al contenido establecido en el: *Anteproyecto de ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las*

*enseñanzas artísticas profesionales*, debemos prestar especial atención a las guías docentes donde quedan recogidos *los objetivos, contenidos y la metodología que se prevé aplicar, los criterios de evaluación y la lengua de impartición de las mismas* (p. 22) como parte de los derechos del alumnado relativos a la formación académica en Bellas Artes.

## 6.REFERENCIAS

- Acaso, & Megías, C. (2017). *Art thinking : cómo el arte puede transformar la educación* (1a. ed.). Paidós.
- Anteproyecto de Ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales, de Educación y Formación Profesional, 4 de primavera de 2023, Ministerio de Cultura y deporte,  
<https://www.culturaydeporte.gob.es/destacados/estatuto-del-artista/documentacion.html>
- Calle, Román. (2018). Charles Batteux. Las Bellas Artes reducidas a un único principio. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*. 7. 363-370. 10.4995/sonda.2018.18347. Reseña del libro "Charles Batteux. Las Bellas Artes reducidas a un único principio". Valencia, PUV. 2016. 202 páginas. Traducción de Josep Monter y Benedicta Chilet. ISBN:978-84-370-9912-5
- Maderuelo. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- Mazuecos, B., & Cano, M. J. (Eds.). (2021). *Estrategias para la promoción y difusión de artistas emergentes en Andalucía (España) y otros contextos iberoamericanos* (pp. 152-163). Sevilla: Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos.
- Rubio Simón, Alejandro José (2020). *Recordar las facultades del arte. Bellas Artes y Universidad en Madrid (1967-1992)*.
- Universidad de Zaragoza. (s.f.). Grado en Bellas Artes. Recuperado el 7 de junio de 2023, de <https://estudios.unizar.es/estudio/ver?id=102#planes>

**EVENTOS CULTURALES  
TEMPORALES PARA EL  
ARTISTA PLÁSTICO  
SOCIAL EN ESPAÑA**

**AÑO: 2023**

**AUTORA: RAQUEL LARA  
RUIZ**

**PÁGINAS: 737-772**

**ISBN: 978-84-1170-305-5**

**EDITORIAL: DYKINSON**

[https://dialnet.unirioja.es/servlet/  
libro?codigo=953193](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=953193)

## EVENTOS CULTURALES TEMPORALES PARA EL ARTISTA PLÁSTICO SOCIAL EN ESPAÑA

---

RAQUEL LARA RUIZ  
*Universidad de Salamanca*

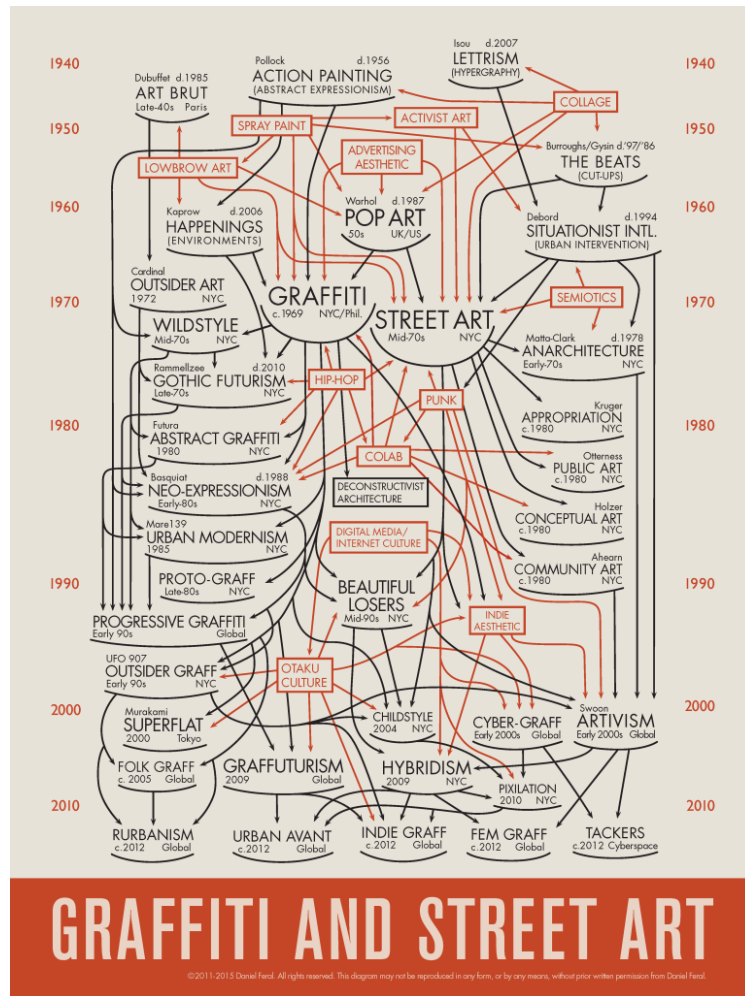
### 1. EL AUGE DE LA PRÁCTICA SOCIAL EN LAS ARTES PLÁSTICAS

En la década de 1990, se produjo un mayor enfoque en el arte social y comunitario, lo que llevó a un mayor desarrollo teórico en este campo. La teórica y curadora Claire Bishop, en su texto "Antagonism and Relational Aesthetics" publicado en 2004, analizó el arte participativo y colaborativo contemporáneo, y contribuyó significativamente a la teoría y crítica del arte colaborativo global.

Durante años sucesivos el arte social ha encontrado su lugar dentro del sector artístico contemporáneo, a través de las prácticas de los propios artistas, así como en programaciones dentro de las instituciones. Sin bien, el término o la designación del género artístico ha permutado en diferentes contextos. Las principales denominaciones han sido *socially engaged art*, *community based art*, *new genre public art*, *art in the public interest*, *arte relacional*, *arte de contexto*, *arte dialógico* o *connective aesthetics* (Angulo Delgado, M. T., 2019) podríamos definir que *práctica social* es la definición más utilizada hoy día, haciendo las veces de gran paraguas que acoge sus diferentes acepciones, formatos o contextos no con el fin de unificar todos los términos, sino con la idea de constatar que de un mismo fenómeno artístico pueden surgir diversas ramificaciones según su concepto o su práctica, características en las que podríamos profundizar como partes en sí mismas.

Poner orden y categorizar la terminología y las influencias artísticas no ha resultado una tarea fácil en las últimas décadas, desde este pretexto surge el *The Feral Diagram 2.0*<sup>40</sup>.

**FIGURA 1.** Diagrama Graffiti y Street Art de Daniel Feral realizado en 2011



Fuente: <http://www.brooklynstreetart.com>

<sup>40</sup> Publicado con motivo de la exposición Futurism 2.0 "Symmetry across Centuries" en Blackall Studios en Londres.

Dentro de su aportación visual podemos entender como el término “co-lab” aparece en el centro del diagrama en interacción con diferentes movimientos influyentes como el hip-hop o el punk y hacia los que deriva como el apropiacionismo, el arte público o el neoexpresionismo. Además entre ellos surgen otras vías de interconexión que vendrían a visibilizar la influencia de un contexto generacional globalizado e hiperconectado, tal y como afirma Juan Martín Prada, es inevitable que *este contexto de participación colectiva que conforman las nuevas redes sociales acabara por ser considerado como uno de los ámbitos más atractivos para ser explorados desde la práctica artística, sobre todo por su enorme importancia en la determinación y consolidación de nuevas pautas y hábitos sociales* (2012, p.35). En términos generales sendos autores coinciden en que las características de los fenómenos culturales de cada época derivan en una nueva cultura popular que demanda en el arte contemporáneo una vía de desarrollo en la práctica artística, en el caso del arte social se trata de la democratización del arte poniendo en acción al público.

A su vez el diagrama de Feral tiene una continuidad, hasta el inicio de 2012, no podemos identificar su propuesta en relación directa con el presente, pero sí manifiesta de manera evidente cómo a medida que pasan las décadas el intercambio entre los movimientos o conceptos poseen una mayor interacción que no solamente se da de manera vertical entre épocas sino de manera horizontal entre coetáneos. Luego, es importante comprender que la práctica de transferencia entre diferentes movimientos culturales impulsa y promueve el crecimiento y desarrollo de la práctica social del arte.

## 2. OBJETIVOS

La presente investigación pone el foco de atención en el contexto laboral del artista plástico social. Dentro del texto reunimos un conjunto de datos sobre eventos culturales donde analizaremos sus modelos de gestión, sus prácticas y sus temáticas en vías de promover un itinerario en el futuro que posteriormente pueda ser útil en la elaboración de planes de estudios de la educación artística superior del artista.

El origen de la presente investigación se origina en base al cuestionamiento previo sobre las relaciones entre la formación que se ofrece actualmente al artista y las propuestas artísticas desarrolladas en espacios culturales, con objeto a entender si el alumno titulado adquiere las competencias necesarias para desarrollar proyecto de carácter social sin necesidad de tener que recorrer otros itinerarios formativos, como podría ser el de un educador o formaciones complementarias.

Además de este primer objetivo genérico nos surgen otros más específico, originados en el propio desarrollo de la investigación, tales como:

1. Investigar y recopilar información sobre los eventos culturales más recientes de España que promueven propuestas artísticas participativas y colaborativas.
2. Identificar las características y la diversidad de las propuestas artísticas presentadas en los espacios culturales, tanto en términos de disciplinas artísticas como de estilos y enfoques.
3. Comparar la formación artística proporcionada por los centros educativos y examinar cómo se relaciona con las propuestas artísticas desarrolladas en los espacios culturales.

### 3. METODOLOGÍA

El sistema laboral de las artes para el artista plástico, comúnmente denominado *el circuito*, se presenta para muchos titulados en Bellas Artes como un salto al vacío, en el que muchos no logran insertarse, bien es cierto que la tarea de ser artista es ardua en muchos casos el desconocimiento del contexto socio-laboral contribuye a ello. No es casual que el artista y educador Pablo Helguera recurra a imágenes para explicar este hecho. De alguna manera a través de sus dibujos, sobre el mundo del Arte, explica la dificultad de acceso a la creación en la cultura artística visual contemporánea y se muestra como un mundo en proceso de territorialización y donde parece estar todo repartido.

FIGURA 2. Dibujo de Pablo Helguera



Fuente: Helguera, P. (2012). Art Scene

La presente investigación posee un enfoque cualitativo y organizativo de este espacio de promoción del artista, dentro del cual se establece como metodología una revisión sistemática para analizar los eventos artísticos nacionales, en concreto sobre los que integran sus modelos de gestión, prácticas sociales participativas. Dichos eventos pasan a tener denominaciones genéricas distintas como bienales, muestras, festivales, etc. No es por tanto esta designación su principal característica común sino su *modus operandi*, por ello, a continuación, pasaremos a llamarlos: *espacios culturales temporales*.

Asimismo, la selección de eventos se ha realizado teniendo en cuenta ArteInformado, *la guía más completa del arte contemporáneo* (ARTEINFORMADO. Portal sobre arte contemporáneo iberoamericano, s/f), Con el propósito de establecer un marco conceptual coherente para evaluar las similitudes entre las propuestas implementadas en dichos contextos, se ha adoptado una estrategia metodológica que acota la muestra a eventos ocurridos en un intervalo temporal específico, comprendido entre los años 2021 y 2023. Esta selección temporal se ha

llevado a cabo con la finalidad de obtener datos empíricos actualizados y pertinentes para el análisis en cuestión.

Los datos recopilados han sido organizados en un conjunto de tablas y fichas, cuyo análisis detallado se llevará a cabo en el punto de discusión número 4. Para obtener esta información, se ha realizado una revisión exhaustiva de las publicaciones disponibles en los respectivos sitios web de los eventos mencionados. Este enfoque nos permitirá ofrecer un análisis completo de las últimas propuestas presentadas en la Bienal de Arte de Lanzarote, Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas, Bienal de Mislata Miquel Navarro- Edición Arte Público, Mostra art públic / Universitat Pública de Valencia, Bienal de Mujeres en las Artes Visuales, Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño y Cáceres Abierto.

#### 4. DISCUSIÓN

A lo largo del siguiente apartado revisaremos cada uno de los espacios culturales temporales, primeramente, presentaremos cada uno a partir de una somera descripción, posteriormente en una tabla se encontrarán recogidas las actividades que sirve de objeto de estudio a nuestra investigación y finalmente concluimos cada apartado con un breve balance sobre la edición analizada.

##### 4.1. ESPACIOS CULTURALES TEMPORALES SOBRE ARTE SOCIAL EN ESPAÑA

###### 4.1.1. Bienal de Arte de Lanzarote

La undécima edición de la Bienal de Arte de Lanzarote, organizada por los Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote, tuvo como enfoque principal la sociedad lanzaroteña en sí misma, desde lo local hasta lo global. Se reconoció que la cultura desempeñaba un papel fundamental como un bien intangible que actuaba como un catalizador social, capaz de establecer relaciones, preservar y estudiar nuestra herencia común, registrar los acontecimientos socioculturales y educar a nuestra sociedad.

Esta edición de la bienal defendió que la auténtica cultura era democrática, inclusiva, participativa y polifónica, y reconoció los conflictos y desafíos del presente, preservando la diversidad y garantizando la igualdad entre los individuos. La bienal fue concebida por y para la ciudadanía, abordando temáticas y discursos relacionados con el compromiso social y las prácticas disidentes, como los flujos migratorios, la memoria histórica, la realidad socioeconómica y los derechos civiles. Además, se centró en aspectos colaborativos y colectivos, en el territorio y en la esfera pública, y en la interconexión entre pasado, presente y futuro.

**TABLA 1.** Tabla que muestra las actividades participativas de la Bienal de Arte de Lanzarote

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTA / COLECTIVO
SEREMOS LO QUE COMEMOS (Taller participativo).	2022/2023	GERSON DÍAZ (Lanzarote, España, 1977)
CONTENIDO PROPUESTA	PÚBLICO TARGET	MEDIO
Taller participativo con jóvenes de entre 13 y 17 años realizado en IES Playa Honda, CEO Playa Blanca, IES San Bartolomé y CEO Ignacio Aldecoa.	Jóvenes de entre 13 y 17 años	Fotografía
<p>La fotografía participativa es una metodología que encuentra sus principales influencias en las teorías de la comunicación participativa, el enfoque de la investigación participativa y la pedagogía crítica. Esta metodología viene siendo aplicada alrededor del mundo por diversas organizaciones y fotógrafos particulares, quienes creen en la posibilidad de la participación y de la fotografía para empoderar a las comunidades como agentes de su propio cambio.</p> <p>El objetivo del taller es reflexionar sobre los hábitos alimenticios de la juventud de Lanzarote y La Graciosa, tanto por parte de los participantes en el taller como del público en general, y del uso de la fotografía como medio de comunicación actual de los jóvenes, a través de las diferentes redes sociales. Este proyecto participativo está lejos de ser un taller meramente asistencial y busca que las personas involucradas logren identificar, a través del trabajo fotográfico y de la reflexión grupal, elementos relevantes, distinguiendo aspectos positivos y negativos, y así motivar un cambio.</p>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTA / COLECTIVO
ESTA HISTORIA NO ESTÁ DISPONIBLE	2022/2023	Un proyecto de la Asociación Cultural y Artística Ars Magna coordinado por Víctor G. Moreno y Elena Zabalza
CONTENIDO PROPUESTA	PÚBLICO/ TARGET	MEDIO
Activación a través de asociaciones locales.	Habitantes de los barrios de Valterra y Puerto Naos (Arrecife).	Documental

Durante el confinamiento y después las distintas fases de la pandemia generada por la COVID-19 nos preguntamos qué ha pasado en nuestro barrio, qué ha sido de mucha gente que ya no vemos, cómo han cambiado las vidas de estas personas, incluso la nuestra como vecinos.

Muchos medios se preocuparon en su momento de acercarse para captar dichas impresiones, pero ya no se encuentran disponibles, ya no sirven, ya no son noticiables. Hemos querido reapropiarnos de ese aviso en la red social Instagram para el título del proyecto, el cual nos avisa que cierta historia «ya no se encuentra disponible».

Letras blancas sobre un fondo negro que nos notifica que ya han pasado veinticuatro horas desde su publicación, animándonos a seguir viendo historias, porque si no somos rápidos nos las perderemos.

A partir de este contexto trabajaremos desde la experimentación geográfica, usando diferentes medios y metodologías para mapear la vida y el territorio del barrio de Valterra y Puerto Naos en Arrecife —cercanos al Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC-Castillo de San José— y construir un «pseudoarchivo» documental basado en el texto, la imagen fija y el sonido. Para ello, se invitará a varios creativos y creativas y/o colectivos especializados a trabajar juntamente con Ars Magna, siempre buscando crear redes de colaboración con los barrios, vecinos, asociaciones y colectivos.

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS / COLECTIVO
UNA MATERNIDAD SECUESTRADA	2022/2023	MÓNICA MAYER (Ciudad de México, México, 1954)
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Archivo creado a partir de entrevistas con artistas y activistas	Mujeres, activistas y otras artistas	Archivo

**¡NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS!**

Cada vez me cuesta más trabajo explicar mi trabajo porque puede parecer muy laberíntico, pero ahí les va.

En 2011, empecé un proyecto de larga duración que se llama De Archivos y Redes en el que asisto a diversos acervos, me adentro a sus materiales y de ahí sale una pieza que se llama, por ejemplo, Visita al Archivo del Museo del Chopo. Este recorrido me ha permitido trabajar con los materiales de instituciones como Ex Teresa Arte Actual (Ciudad de México), los archivos del crítico Olivier Debrouse y el de la fotógrafa y editora feminista Ana Victoria Jiménez o, incluso, el que conformamos Víctor Lerma y yo, conocido como el Archivo Pinto mi Raya.

Para cada «visita» generalmente genero un par de obras. Por ejemplo, de Visita al Archivo de Ana Victoria Jiménez, salieron: Archiva: obras maestras del arte feminista en México (México, 2013) y Maternidades Secuestradas (México, 2012). Ésta última la realicé después de encontrar imágenes de Jiménez de la primera manifestación a favor del aborto a la que asistí en la Ciudad de México en 1977 y plantearme qué tanto había cambiado la situación en mi país en estas décadas.

Pero el enredo sigue. Maternidades Secuestradas, consistió en una serie de reuniones con artistas y activistas feministas para trazar los problemas actuales de las maternidades desde nuestras experiencias personales. Las jóvenes mencionaban que, aún hoy en día, sus familias las presionaban a casarse y tener hijos.

Otras compartieron las historias de abortos mantenidos en secreto o no faltaban las que, a pesar de haber decidido no procrear, les había tocado cuidar a familiares. Una vez identificados varios grupos, cada uno convocó a otras mujeres afines y tuvieron sus propias reuniones para ampliar y matizar las ideas sobre el tipo de maternidad que enfrentaban en nuestro sistema capitalista, patriarcal y colonizado, con todo lo que ello implica. De ahí brincamos a las redes sociales e invitamos a todas las personas a compartir sus ideas completando el hashtag #UnaMaternidadSecuestradaEs. Por último, el 11 de mayo de 2012, con cerca de 800 respuestas, realizamos una manifestación/performance llamada La protesta del día después, de la cuál salieron un par de pequeños videos como el que participa en esta bienal.

Maternidades Secuestradas siguió creciendo. Tras convocar a un grupo de artistas y activistas a embarcarse en un proceso similar en Argentina, el 25 de noviembre de 2019 se llevó a cabo Maternidades en Tensión que consistió en un contingente que realizó una acción durante la marcha en contra de la violencia hacia las mujeres en Buenos Aires. También hice Maternidades en Pandemia, pero esa explicación la dejo para otro momento.

Si usted terminó de leer esta larga explicación (me dicen que la gente que va a exposiciones no lee cédulas de más de 50 palabras), es posible que le interese saber más de la pieza. En tal caso, pase a visitar mi blog del proyecto en <http://www.pintomiraya.com/redes/> [https://bienalartelanzarote.com/portfolio\\_page/una-maternidad-secuestrada-es/](https://bienalartelanzarote.com/portfolio_page/una-maternidad-secuestrada-es/)

La tabla muestra claramente cómo la Bienal acogió proyectos participativos y sociales que brindaron un espacio para lo local, involucrando a asociaciones y jóvenes a través de los institutos cercanos. Además, se llevaron a cabo propuestas expositivas que buscaron generar visibilidad para diversas causas sociales. Estas propuestas solían abordar temáticas que buscaban establecer vínculos entre la identidad caribeña y canaria.

Dentro de las exposiciones y actividades de la Bienal, se exploraron diversas temáticas, entre las que se destacaron: monumentalidad, descolonización, cultura sur, trauma social, dolor, ciudadanía local, artistas locales, mujer, racismo y maternidad. Estos temas fueron abordados de manera significativa y enriquecedora, contribuyendo así a la reflexión y el diálogo en torno a estos asuntos relevantes.

#### 4.1.2. *Prototipoak*. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas

La Bienal expuso la creación contemporánea a través de reconocidos artistas y compañías internacionales, cuyas propuestas abarcaron una amplia gama de disciplinas artísticas, como las artes visuales, las artes escénicas, el cine, los audiovisuales y la palabra. Esta bienal se caracterizó por presentar *site-specifics*, performances, instalaciones, intervenciones en el espacio público y arquitecturas efímeras como medios de expresión artística.

A través de esta diversidad de formatos y medios, *Prototipoak* buscó explorar nuevas formas de manifestación artística y fomentar la experimentación y la innovación en el ámbito creativo. La bienal ofreció una plataforma para el intercambio cultural y artístico, invitando al público a sumergirse en experiencias artísticas multidisciplinares y desafiantes que trascendieron los límites convencionales de las expresiones artísticas tradicionales.

**TABLA 2.** Tabla que muestra las actividades participativas de Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTA / COLECTIVO
"DEEP WISHES, PROMISES AND HOPES"	2023	Ainhoa Lekerika
CONTENIDO PROPUESTA	PÚBLICO TARGET	MEDIO
Ainhoa Lekerika activa en Prototipoak una intervención colectiva en la sala expositiva del Centro en la que, besando la pared, se dibuja con carmín rojo el espacio.  A partir de una relación de intimidad, un grupo de personas se junta y desde una sensibilidad activa besa el lugar. Esto genera formas cuyo imaginario nace como respuesta a ciertos anhelos, entendiendo el dibujo como una forma de conectar con los recuerdos y el conocimiento	Público general	Acción-intervención
<a href="https://prototipoak.azkunuzentroa.eus/es/actividad/deep-wishes-promises-and-hopes/">https://prototipoak.azkunuzentroa.eus/es/actividad/deep-wishes-promises-and-hopes/</a>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTA/COLECTIVO
"DEUS EX MACHINA"	2023	TEATRO OJO
CONTENIDO PROPUESTA	PÚBLICO/ TARGET	MEDIO
"Deus Ex Machina" es un proyecto escénico y de arte participativo para escuchar las maneras múltiples y singulares en las que habla todo un país.	Público	Acción Performance
Desde un Call Center instalado en la sala de exposiciones de Azkuna Zentroa, se reúnen una gran cantidad de voces que habitan Euskadi y otros lugares del Estado Español. Cada llamada se hace a través de un guion abierto de preguntas muy diversas, orientadas a producir conversaciones insospechadas para indagar en el inconsciente histórico del territorio, utilizando la palabra para dar forma a cómo las personas imaginan su propio mundo, así como el estado de ánimo que las acompaña. Las preguntas buscan despertar el subconsciente de aquellas personas que contesten el teléfono y se encuentren con una voz que les llama desde un centro de cultura. Las voces de quienes permanezcan en la llamada y contesten el guion de preguntas serán escuchadas en tiempo real dentro del espacio escénico. "Deus Ex Machina" conforma así una exposición de voces, en una propuesta artística que transita entre el teatro y la instalación. <a href="https://prototipoak.azkunuzentroa.eus/es/actividad/deus-ex-machina/">https://prototipoak.azkunuzentroa.eus/es/actividad/deus-ex-machina/</a>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
"8 TOPAKETA"	*2023	LAIDA LERTXUNDI
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Laida Lertxundi muestra el proyecto "8 Topaketa", desarrollado como Artista Asociada a Azkuna Zentroa, una escuela efímera y un proyecto cinematográfico colaborativo en 16 mm. Esta pieza fue realizada en las montañas del País Vasco a partir de una serie de partituras abiertas dirigidas por artistas invitadas y llevadas a cabo en pequeños grupos entre 2021 y 2022.	Otros artistas	CINE Y AUDIOVISUALES / INSTALACIÓN / PROYECCIÓN

<p>Sin partir de un guion o storyboard, las escenas tomaron forma a medida que la artista y las personas colaboradoras interpretaban instrucciones para los intérpretes y la cámara, desarrolladas en respuesta a los dramáticos y peculiares paisajes del País Vasco. Estas partituras fueron diseñadas para fomentar la improvisación, la observación profunda del entorno, la resolución de problemas en grupo y la desfamiliarización. Laida Lertxundi aborda el cine no sólo como un medio para producir narrativa o fantasía, sino como una impresión de su propia creación y un conjunto de relaciones materiales contingentes dentro de un entorno concreto. Así, enmarca el espacio del rodaje como un fin en sí mismo, un sistema ecológico que impulsa el trabajo y es muy visible en las imágenes resultantes. FICHA ARTÍSTICA Artistas: Alex Alonso Díaz, Sirah Badiola, Ren Ebel, Usoa Fullaondo, Kiera Greene, Ketuta Alexi Meskhisvili, Clara Schulmann. Participantes: Rocío Agudo, Andrea Aguilera, Miguel Alejos, Carla Andrade, Leyre Arraiza, Tania Arriaga, Rebecca Jane Arthur, Miren Barrena, Judit Cerqueiro, Xabier Despaigne, Hanah Lur Ebel Lertxundi, Maite Choya, Marion Cruza, Fran Fraca, Andrea Franco Batievsky, Ines García, Susana Gonzalez Colls, Ana Gonzalez Telleria, Helena Goñi, Keira Greene, Tom Haines, Gala Knorr, Julia Martos, Rita Morais, Ander Muñoz, Olatz Ovejero, Federico Paladino, Javier Perez Curiel, Oksana Pohrebennyk, Bárbara Rodríguez, Leo Rodríguez Haines, Alba Rua, Iker Ruiz de Apodaka, Alex Salaberria, Marta Sanchez, Maider Santos, Jimmy Schaus, Beatriz Setién, Diego Sologuren, Amaia Urra, Milagros Valerio, Maia Villot. <a href="https://prototipoak.azkunazentroa.eus/es/actividad/8-topaketa/">https://prototipoak.azkunazentroa.eus/es/actividad/8-topaketa/</a></p>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
"ARQUEOLOGÍA EN REVERSO - 43°15' 35" N 2°56' 14.9" W"	2023	IRATXE JAIIO + KLAAS VAN GORKUM
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Mandar un mensaje al futuro. Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum invitan al público a participar en la ceremonia para emplazar una caja negra en el lugar donde permanecerá sin abrir durante los próximos 1.000 años.	alumnado del Máster Propio de Práctica y Teoría en Artes y Cultura Contemporánea Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao y la UPV/EHU.	ARTES VISUALES / ARQUEOLOGÍA EXPERIMENTAL / EXPOSICIÓN / ACCIÓN PARTICIPATIVA
<p>La caja es un testimonio del momento histórico y ecológico actual. Sellada herméticamente, contiene una selección de objetos reunidos junto con el alumnado del Máster Propio de Práctica y Teoría en Artes y Cultura Contemporánea Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao y la UPV/EHU. Durante el seminario impartido en este Máster por Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum, las personas participantes han afrontado cuestiones sobre el colapso ecológico, la herencia del presente, y las consecuencias de aplicar una perspectiva a muy largo plazo a la práctica cultural: ¿Qué significa que un objeto artístico exista más allá del ámbito de la economía de la atención inmediata de la vida contemporánea? ¿Qué pasa si nadie lo ve o lo experimenta, porque está escondido? ¿Qué pasa si solo se descubre en un futuro lejano por ser con los que compartimos pocos o ningún código cultural? La caja negra es fruto de una reflexión sobre estas preguntas. Las participantes han documentado cada paso del proceso para crear un inventario detallado del contenido y garantizar que quede un registro de su existencia antes de que desaparezca. Pero, ante todo, esta caja negra es un mensaje que se emite con la esperanza de que en 3023 quede todavía alguien para recibirlo. FICHA ARTÍSTICA Un proyecto de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum en colaboración con el alumnado del Máster Propio de Práctica y Teoría en Artes y Cultura Contemporánea de Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao y la UPV/EHU. Participantes: Xabier Barrutia, Miren Bayona, Ekain, Paula Carcamo, Víctor Díez, Juana Esparza, Sabin Figaro, Koldo Gutiérrez, Edurne Iriondo, Arantza Luzarraga, Lucía Meyiro, Iñaki Olarra, Alfredo Olarra, Jesús M.ª Platón, Manuela Varona, Kaizen Vegas, Juan Viedma. <a href="https://prototipoak.azkunazentroa.eus/es/actividad/arqueologia-en-reverso-4315-35-n-256-14-9-w/">https://prototipoak.azkunazentroa.eus/es/actividad/arqueologia-en-reverso-4315-35-n-256-14-9-w/</a></p>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
"HITSUDANKAI-FROM NOW/HERE, SILENCE"	2023	ORANGCOSONG
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
El colectivo artístico japonés propone el taller/performance "Hitsudankai - From now/here, Silence" donde quienes participan sólo pueden comunicarse a través de la escritura y manteniendo un absoluto silencio.	Público general	ARTES VISUALES / ARQUEOLOGÍA EXPERIMENTAL / EXPOSICIÓN / ACCIÓN PARTICIPATIVA
<p>Proponen así un nuevo formato de diálogo donde la comunicación escrita es el canal por el que se produce la conversación. Bajo esta particular situación de completo silencio, la presencia de las personas se confirma a través de sus propios cuerpos, palabras, imágenes y dibujos en el papel. Sólo una persona puede escribir a la vez mientras el resto mira, escucha, espera y el tiempo de quietud se acumula en el espacio. A pesar del formato simple, a veces (casi siempre) ocurren momentos dramáticos. <a href="https://prototipoak.azkunazentroa.eus/es/actividad/hitsudankai-from-now-here-silence/">https://prototipoak.azkunazentroa.eus/es/actividad/hitsudankai-from-now-here-silence/</a></p>		

El evento se encargó de gestionar no solo exposiciones y eventos culturales, sino también una amplia variedad de actividades participativas que suelen contar con la participación de artistas regionales. Estas actividades participativas tuvieron como objetivo principal colocar al público en el centro de atención y establecer un contacto directo con los artistas. A través de su página web, se ofrecieron diversas formas de participar, de manera accesible para todos.

Muchas de las acciones participativas se centraron en la acción, la performance y la experimentación, así como en la utilización de la tecnología. Además, también se exploraron temas relacionados con el cuerpo y objetos encontrados. En la última edición, se propusieron temas como la activación del entorno local/regional, el contacto y la comunicación entre artistas y ciudadanos, el estudio del territorio, la conciencia histórica, la coautoría entre artistas, el contacto físico tras la pandemia, la meditación y la intimidad.

Estas propuestas temáticas reflejaron el compromiso del evento con la participación activa del público y la exploración de nuevas formas de interacción artística, abarcando tanto aspectos sociales y culturales como emocionales y personales.

#### 4.1.3. Bienal de Mislata Miquel Navarro- Edición Arte Público.

La Bienal se estableció como una convocatoria pública dirigida que, en los años pares, tenía como objetivo premiar intervenciones en el espacio público que fomentaran la generación de nuevos modelos de interacción ciudadana. Por otro lado, en los años impares, se enfocó en la adquisición de obras artísticas que abordaran el compromiso social.

Esta bienal, a través de su enfoque dual y alternante, buscó promover la exploración de diferentes manifestaciones artísticas y su impacto en la esfera pública. Por un lado, se valoró la capacidad de las intervenciones en el espacio público para estimular y transformar las relaciones entre los ciudadanos, generando un entorno propicio para el diálogo, la participación y la cohesión social. Por otro lado, se reconoció la importancia de adquirir obras artísticas que abordaran cuestiones relacionadas con el compromiso social, aportando reflexiones y propuestas que

contribuyeran al enriquecimiento de la comunidad y la promoción de la conciencia cívica.

**TABLA 3.** Tabla que muestra las actividades participativas de la Bienal de Mislata Miquel Navarro- Edición Arte Público

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
El que hem perdut, 2022.	2022	Juan Antonio Cerezuela
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
El que hem perdut es una intervención que ubica narrativas personales de migración en diálogo con el espacio público. Se trata de un proyecto de sensibilización en torno a aquello que se deja atrás por el hecho de migrar a otro país. A partir de un encuentro con personas migrantes acogidas en el CAR de Mislata, fragmentos de estos relatos personales son plasmados sobre una pared con pintura fotoluminiscente. El espacio público actúa aquí como acogida del relato personal, en una especie de intermitencia lumínica que permite a cada relato seguir existiendo en el tiempo.	Migración	Archivo de relatos e intervención en el espacio público.
Sensibilización en torno a aquello que se deja atrás por el hecho de migrar. <a href="https://biennalmislata.com/ediciones/edicion-2022/juan-antonio-cerezuela">https://biennalmislata.com/ediciones/edicion-2022/juan-antonio-cerezuela</a>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Elles compten, 2022.	2022	Mónica Mura
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Elles compten quiere romper el control de género sacando las mujeres del anonimato de los espacios interiores y privados a través de una instalación de 47+1 retrato y de 1 cuestionario (disponible en la Casa de la Dona), para recuperar la historia de la ciudad a través de sus testimonios. Las fotografías impresas en banderas y colgadas por los balcones, ocupan el espacio exterior del centro de Mislata gracias a la complicidad de los habitantes. Las ciudadanas de Mislata, heroínas anónimas que pueden ser nuestras abuelas, madres, hermanas o hijas, se suman a las mujeres de diferentes partes del mundo que han puesto a disposición sus rostros y sus memorias para promover la igualdad y luchar juntas contra el imperante control de género insito en la historia oficial.	Mujeres del barrio	Instalación. Retratos de mujeres anónimas de Mislata, realizados en telas en formato bandera y cuestionario de diez preguntas en dos idiomas.
Dar valor a las historias de las mujeres del barrio <a href="https://biennalmislata.com/ediciones/edicion-2022/monica-mura">https://biennalmislata.com/ediciones/edicion-2022/monica-mura</a>		

La Bienal tuvo la capacidad de acoger propuestas participativas debido a que estas formaban parte integral del desarrollo de la práctica artística del artista. Sin embargo, es importante señalar que el número de ediciones en las que se han presentado este tipo de propuestas ha sido reducido en comparación con el total. A pesar de esto, la gestión del evento destacó por ser una convocatoria abierta que permitió la incorporación de proyectos artísticos, lo que ha resultado en la participación de un conjunto de artistas sumamente heterogéneo.

En las últimas ediciones de la Bienal, se han abordado temáticas participativas relacionadas con la sensibilización del espacio público con relación a la experiencia de los migrantes y las mujeres. Estas temáticas reflejan un compromiso por parte de la Bienal en explorar cuestiones sociales relevantes y dar visibilidad a perspectivas diversas en el contexto del arte y el espacio público. Al fomentar la participación del público y abordar temas sensibles, la Bienal busca generar un diálogo inclusivo y promover la reflexión crítica sobre las realidades contemporáneas.

#### 4.1.4. Mostra art públic / Universitat Pública de Valencia

La muestra de arte en el espacio público destacó por su enfoque en la experimentación de las posibilidades inherentes al concepto de *site specific*. Esta concepción artística se caracterizó por abarcar de manera transversal aspectos de pedagogía y compromiso social. Mediante una colaboración estrecha entre el artista y la comisaria, se buscó intencionalmente convertir el espacio y el público en agentes transformadores, a través de planteamientos arquitectónicos o mediante la inclusión de las personas.

En este contexto, la muestra de arte en el espacio público se convirtió en una plataforma dinámica donde se exploraron nuevas perspectivas y se promovió la interacción entre el arte, el entorno físico y la audiencia. La transversalidad de enfoques y la incorporación de elementos pedagógicos y comprometidos socialmente permitieron que la muestra trascendiera los límites convencionales del arte tradicional y se convirtiera en un catalizador para el diálogo, la reflexión y la transformación tanto individual como colectiva.

**TABLA 4.** Tabla que muestra las actividades participativas de la Mostra art públic / Universitat Pública de Valencia

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Exhumación núm. 1	2021	Miquel García
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Exhumación núm. 1 propone un ejercicio de arqueología preventiva a partir de la realización de una exhumación de carácter simbólico que por un lado da lugar a una lista, entendida como metodología de trabajo propia de procesos de investigación histórica, y por otro reproduce el gesto y la acción de exhumar, entendida como una de las acepciones del término publicada por la RAE: «sacar a la luz lo olvidado». Proyecto realizado con la colaboración de Vicent Gabarda Cebellán, profesor asociado del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Facultat de Geografia i Història de la UV y la Plataforma de Asociaciones de Familiares Víctimas del Franquismo de las Fosas Comunes de Paterna.	Plataforma de Asociaciones de Familiares Víctimas del Franquismo de las Fosas Comunes de Paterna.	Técnica mixta. Impresión sobre papel, pintura negra ecológica, 250 × 150 cm. Video 4K, 7'22"
Exhumación núm. 1 presenta una lista con 5.308 registros de víctimas asesinadas por la represión franquista en el País Valencià —datos facilitados por el historiador Vicent Gabarda—. La lista ha sido intervenida con una pintura negra que impide su lectura y desaparece al frotarla con la mano. Gracias a la colaboración de la Plataforma de Asociaciones de Familiares de Víctimas del Franquismo de las Fosas Comunes de Paterna, se invitó a familiares de las víctimas a activar la obra, revelar su contenido y reivindicar la memoria y dignidad.		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
El teléfono roto	2021	Sara Gurrea
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
El teléfono roto es una intervención basada en transcripciones de vídeos extraídos de dos derivas o paseos de la artista por YouTube: la primera, realizada libremente, y la segunda, siguiendo indicaciones precisas dadas por personal del Departamento de Matemáticas de la UV a partir del estudio del algoritmo de dicha red social.	Proyecto realizado con la colaboración de Isabel Cordero Carrión, profesora del Departamento de Matemáticas de la UV y Gloria Herrero Gascón, estudiante del grado en Matemáticas en la UV.	Impresión digital sobre papel. Medidas variables
Para la colaboración con la artista Sara Gurrea, nuestro objetivo era recabar información sobre los puntos más relevantes a partir del algoritmo que usa YouTube para sus recomendaciones de vídeos. Se basa en dos subalgoritmos. El primero, llamado Candidate Generation, tiene como función principal elegir de entre todos los vídeos de YouTube una selección finita, normalmente de unos 100 vídeos. El segundo, llamado Ranking, tiene como objetivo calificar y ordenar los vídeos seleccionados previamente, para presentar al usuario, en primer lugar, aquellos que tienen más probabilidad de ser de su interés y que el usuario se mantenga así más tiempo en la aplicación.		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
La culpable	2021	María Roncero
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO

<p>Los comentarios de cada día es una intervención artística participativa que tiene como objeto denunciar las diferentes presiones y agresiones verbales que sufren a diario las jóvenes en torno a sus cuerpos. Para ello, se utilizan medios cercanos y familiares a las propias estudiantes, como son los manteles de las bandejas de comida y la red social Instagram. Con ello, Laura José convierte un objeto cotidiano en un objeto artístico de denuncia y sensibilización social así como el espacio virtual en un lugar de intercambio de experiencias, de escucha y de confesión. Por otro lado, la artista invita a participar, mediante la aportación de confesiones propias, a través de la cuenta de Instagram @laurajose. art. A medida que se han ido reuniendo comentarios, se ha compartido, desde dicho perfil, bibliografía específica para ahondar en la complejidad de este tipo de trastornos, el cuerpo y la identidad femenina.</p>	<p>Proyecto realizado con la colaboración de María Roncero, profesora del Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamientos Psicológicos de la UV.</p>	<p>Mediación materializada en impresión gráfica sobre papel 29,7 × 42 cm c/u</p>
<p>(Impresión de manteles para la cafetería) los manteles sirven para captar la atención y «poner la problemática sobre la mesa». Dichos manteles contienen testimonios reales de estudiantes de la Universitat de València obtenidos a partir del trabajo previo de mediación realizado por la artista. Se trata de una selección de comentarios que las estudiantes recibieron en torno a su cuerpo junto a una serie de fragmentos extraídos de publicaciones específicas sobre el desarrollo de Trastornos de la Conducta Alimentaria (TCA).</p>		

La vigesimocuarta edición de la Mostra art públic se orientó hacia la exploración de las posibilidades intrínsecas al concepto de *site-specific*, el cual englobaba la transversalidad, la pedagogía y el compromiso social como principios fundamentales. A través de una colaboración estrecha entre el artista y la comisaria, se buscó de manera intencionada convertir tanto el espacio físico como el público en una entidad transformadora. Este proceso de transformación podía manifestarse tanto en virtud de las características arquitectónicas del lugar como por medio de las personas y los saberes que lo habitaban.

Dentro del marco de esta muestra, se abordaron abiertamente preocupaciones sociales mediante la exploración de temas relacionados con la sostenibilidad ambiental, la identidad de género, el sexo y la orientación sexual, la memoria histórica, la comunicación entre individuos, la desinformación presente en el ámbito virtual y los trastornos derivados de la influencia social sobre nuestros cuerpos. La exposición propuso una colaboración fructífera entre artistas e investigadores provenientes de diversos departamentos universitarios. Además, algunos proyectos

requerían la participación activa de otros públicos mediante la colaboración con asociaciones o la convocatoria de participantes.

La Mostra art públic, en su afán por explorar los límites del arte y su relación con la sociedad, buscó generar un espacio de encuentro y diálogo interdisciplinario. A través de la participación conjunta de artistas, comisarios, investigadores y distintos públicos, se buscó promover una reflexión crítica y una comprensión más profunda de los temas que afectaban a nuestra sociedad contemporánea. El enfoque pedagógico y el compromiso social presentes en la muestra brindaron una oportunidad única para el intercambio de ideas, el fomento de la conciencia ciudadana y el impulso de cambios positivos en la comunidad.

#### 4.1.5. Bienal de Mujeres en las Artes Visuales

La Bienal de Mujeres en las Artes Visuales fue organizada por MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales, y llevó a cabo su cuarta edición en 2022. El objetivo de esta bienal fue brindar apoyo al trabajo artístico, curatorial e investigativo realizado por mujeres, tanto a nivel nacional como internacional. En esta edición se lanzó una convocatoria de ayudas destinadas a la producción artística.

Esta iniciativa, impulsada por MAV, tuvo como propósito principal promover la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres en el ámbito de las artes visuales. A través de la convocatoria de ayudas a la producción artística, se buscó proporcionar recursos y oportunidades a las artistas, curadoras e investigadoras para desarrollar y presentar sus proyectos. De esta manera, la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales se posicionó como un espacio de encuentro y difusión de las voces femeninas en el arte contemporáneo.

La organización de esta bienal fue un hito significativo en el fomento de la equidad de género y la inclusión en el campo artístico. Al proporcionar una plataforma dedicada exclusivamente a las mujeres en las artes visuales, se buscó contrarrestar las desigualdades históricas y promover una mayor representación y participación de las artistas mujeres. La convocatoria de ayudas a la producción artística permitió el desarrollo de

proyectos diversos y enriquecedores, brindando un impulso a la creatividad y la investigación de las mujeres en este campo.

En definitiva, la cuarta edición de la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales, organizada por MAV, representó un esfuerzo importante en la promoción y apoyo al trabajo artístico de las mujeres. A través de esta convocatoria de ayudas, se generó un espacio propicio para la expresión y el reconocimiento de las voces femeninas en el arte contemporáneo, contribuyendo así a la construcción de una sociedad más equitativa y diversa.

**TABLA 5.** Tabla que muestra las actividades participativas de la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
EXCHANGE Live Art	2022	Ana Matey e Isabel León
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Este proyecto investiga sobre la comunicación y los procesos creativos compartidos, partiendo del arte de acción como principal herramienta creativa.	Publico general	Acción y Mesa redonda
Este proyecto investiga sobre la comunicación y los procesos creativos compartidos, partiendo del arte de acción como principal herramienta creativa. Se trata de un evento dedicado a revisar y poner en valor el trabajo de las 35 mujeres artistas que han participado en alguno de los más de 25 proyectos que EXCHANGE Live Art ha desarrollado durante estos 10 años.		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Body in Atelier: Arte, diseño y activismo Feminista	2022	Dulce Pinzón y Tamara Ibarra (Colectivo Prras!) y mujeres seleccionadas a fotografiar.
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Body in Atelier retrata a mujeres de varias generaciones que trabajan en el arte y la cultura desde una perspectiva activista (directa e indirecta) abriendo caminos a través del feminismo, la divulgación, el mecenazgo, el activismo, el performance, las causas de salud, las experiencias de vida y las plataformas digitales. La sororidad como acto político. Enfocado en el concepto del cuerpo como memoria, en Body in Atelier la meta aparece como una casualidad, cada imagen convoca e invoca referencias, autorreferencias y obras de las mismas artistas retratadas. (...)Dicho traje fue confeccionado para Prras! Pit Crew con el objetivo de crear un performance durante la semana de las Ferias en 2019. Este performance se trataba de una guardería para cuidar a los y las hija/os de artistas, curadoras y galeristas; (...)	Público en general.	Exposición

No descrito		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Intervención pública MANIFIESTA del 2% / Mujeres Accionando Museos	2022	Artista: Tania Lombeida Miño en colaboración con la museóloga Johanna Palmeyro, y artistas participantes convocadas por Llamada pública para participar en la intervención.
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Laboratoria Mujeres Accionando Museos es un proyecto de pedagogías feministas del arte, basada en los haceres colectivos y los saberes situados, gestionado por la artista visual y activista Tania Lombeida Miño (ECU) para evidenciar las prácticas y memorias de las artistas mediante estrategias solidarias. Además, es un espacio que se caracteriza por estimular la reflexión y el trabajo conjunto mediante el deseo común, en el cual todas tengamos voz, nos oigamos, dialoguemos, aprendamos juntas y propongamos acciones para hacer frente a la falta de diversidad y una representación justa en los recintos museales.	Público en general.	Quito, Ecuador¿?
Como antecedente está la primera llamada a la Laboratoria Mujeres Accionando Museos (agosto, 2021) la cual seleccionó al Museo Nacional del Ecuador MuNa, basado en Quito, para desarrollar una agenda participativa que incluyó tres talleres junto a la artista y feminista Mónica Mayer (MEX), la museóloga activista y educadora Johanna Palmeyro (ARG), y la artista y activista Tania Lombeida. Esta Llamada estuvo dirigida a las artistas que tienen obras en las reservas de arte moderno y contemporáneo del museo e incluyó, también, a artistas que no forman parte de este pequeño porcentaje de presencia en el museo por representar a poblaciones indígenas y afroecuatorianas o cuyo trabajo hace uso de tecnologías de producción que son consideradas "artes menores", con el fin de incluir sus miradas y voces en las lecturas de las colecciones, reconociéndose como grupos históricamente silenciados.		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Alojar la mirada	2022	Artxibo: Tamara García Iglesias y Sara Berasaluce Duque
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
El colectivo ARTXIBO propone el proyecto comisarial ALOJAR LA MIRADA, compuesto de tres exposiciones: «BUCLE», «MujerMáquinaFábrica» y «ÉL; artista vasco».	Público en general.	Online: <a href="https://ere-muak.eus/es/proyecto/alojar-la-mirada/">https://ere-muak.eus/es/proyecto/alojar-la-mirada/</a>
Alojar la mirada es una propuesta de trabajo colectivo sobre el archivo. Surge a raíz de esas vitrinas que acompañan algunas exposiciones donde se distribuye "documentación" que sirve de introducción a la expo, y que nos ofrece un origen cierto: recortes, libros, fotos que no son obra, que nos hablan de una historia ya verdadera, contextualizadora.		

El evento se desarrolló bajo un enfoque descentralizado, con un claro compromiso hacia la visibilidad y reconocimiento de la mujer en el ámbito artístico. Si bien su convocatoria se limitó a propuestas de naturaleza colaborativa, su objetivo principal fue abordar temáticas relacionadas con las experiencias y perspectivas de las mujeres en todo el mundo.

La gestión descentralizada de este evento se fundamentó en la creencia de que la diversidad geográfica y cultural enriquece y amplifica las voces de las mujeres en el arte. Mediante la descentralización, se buscó generar un espacio inclusivo y participativo, donde las artistas y colaboradoras de diferentes contextos y trayectorias pudieran compartir sus experiencias y perspectivas. De esta manera, se fomentó la interconexión y el diálogo entre diversas comunidades y se promovió una comprensión más amplia de las temáticas relacionadas con las mujeres.

La dedicación del evento a la visibilidad de la mujer en el arte reflejó un compromiso firme con la igualdad de género y la lucha contra las desigualdades y discriminaciones históricas en el ámbito artístico. Al enfocarse exclusivamente en propuestas colaborativas, se buscó fomentar el trabajo en conjunto, la cooperación y el intercambio de conocimientos entre las participantes. Este enfoque colaborativo propició la creación de redes de apoyo y fortaleció el impacto de las iniciativas artísticas en la promoción de los derechos y la igualdad de las mujeres.

Las temáticas abordadas en este evento fueron de suma relevancia para comprender y visibilizar la diversidad de experiencias y problemáticas que enfrentan las mujeres en distintos contextos y culturas. Se trató de explorar y reflexionar sobre cuestiones como la identidad de género, la violencia de género, la maternidad, la representación en los medios, los roles sociales y las construcciones culturales, entre otras. Estas temáticas actuaron como punto de partida para generar un diálogo crítico y constructivo en torno a los desafíos y oportunidades que enfrentan las mujeres en el ámbito artístico y más allá.

#### 4.1.6. Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE

La Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE se presentó como una iniciativa que reflejó uno de los objetivos fundamentales de esta entidad desde su creación hace más de 30 años: la consecución de la plena inclusión de las personas con discapacidad en todas las esferas de la vida. Si bien la Fundación ONCE enfocó gran parte de sus esfuerzos en promover la inclusión laboral de las personas con discapacidad, reconoció la importancia de abordar también otros ámbitos, como el cultural, con el fin de lograr una inclusión efectiva y completa.

La Fundación ONCE comprendió que la inclusión no se limitaba únicamente al ámbito laboral, sino que implicaba la participación plena y activa de las personas con discapacidad en la vida cultural de la sociedad. La creación de la Bienal de Arte Contemporáneo surgió como un vehículo para fomentar la participación y visibilización de los artistas con discapacidad en el ámbito del arte contemporáneo.

Esta bienal constituyó una plataforma que promovió la creación y difusión de obras artísticas realizadas por artistas con discapacidad, permitiéndoles mostrar su talento, expresar sus visiones y establecer un diálogo con el público. Además, la Bienal buscó generar un espacio de reflexión y sensibilización en torno a la diversidad, la discapacidad y la inclusión en el arte contemporáneo.

La Fundación ONCE reconoció que la cultura desempeñaba un papel fundamental en la construcción de una sociedad inclusiva y equitativa, al permitir el encuentro y la interacción entre personas con y sin discapacidad a través de la apreciación y el disfrute del arte. La Bienal de Arte Contemporáneo se alzó como una oportunidad para romper barreras y estereotipos, y promover una visión más amplia y enriquecedora de la discapacidad, contribuyendo así a la eliminación de prejuicios y al fomento de una sociedad más inclusiva.

En conclusión, la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE se erigió como una iniciativa que reafirmó el compromiso de esta entidad con la plena inclusión de las personas con discapacidad. A través de la promoción y difusión del arte contemporáneo realizado por artistas con discapacidad, buscó derribar barreras, sensibilizar a la sociedad y promover un cambio de perspectiva en torno a la discapacidad, hacia una sociedad más justa, equitativa y respetuosa con la diversidad.

**TABLA 6.** Tabla que muestra las actividades participativas de la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
"ARTE SIN SENTIDO. Creatividad y Diversidad"   TALLER	2023	Luisa Cuesta, Alejandra Gª-Casarrubios y Francisco Lillo
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Proponemos talleres y programas de una exploración creativa desde la toma de conciencia de cada uno de los sentidos. Las personas participantes tienen la oportunidad de experimentar los procesos creativos que pueden darse mediante la ausencia o parcial privación de diversas funciones y capacidades físicas y/o sensoriales. El proceso de conciencia sensorial y la expresión creativa de lo experimentado con las herramientas artísticas utilizadas, nos permite romper barreras y ofrecer nuevos caminos de sensibilización y normalización de la discapacidad y la diversidad.	Público en general.	Facultad de Bellas Artes de Madrid.
No descrito		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Taller UNIVERSO DE LAS ARTISTAS   TALLER	2023	Artegoría. Proyectos y Soluciones Recreatia (Francisco Lillo, Luisa Cuesta, Alejandra Garica Casarrubios).
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
No descrito	No descrito	Casa del Lector de Madrid
No descrito		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO

Exposición: Bienal de Arte Contemporáneo	2023	<p>ARTISTAS EN CENTROCENTRO ANDERSON Barbata, LauraBADÍA, CostaBAGGS, AmeliaBEIJLSMIT, LuciaBENÍTEZ, FranciscaBOUR-GEOIS, LouiseBUFANO, Lisa / GILES, SonshereeCALDERÓN, FátimaCARRINGTON, LeonoraCARVAJAL, ClaraCROW, LizDE LA CRUZ, ÁngelaG. F. MURIEL, BárbaraGARCÍA, DoraGEIGER, Anna BellaGIMENO, MaríaGONZÁLEZ GARCÍA, ElisaGOSSIAUX, EmilieHENDREN, SaraHORN, RebeccaHIRSCHTER, DunyaJACOB, WendyLÓPEZ, BertaMANCERO, CristinaMORÁN, RuthMORO, TeresaNAVARES, PalomaNAVARRO, SoniaOPPENHEIM, MeretO'DANIEL, AlisonPARTINGTON, ZoePÉREZ PEREDA, AnaPLANA, RebecaPROUS, ElenaRAPIN, AiméeSAKBAYEVA, TokynSCOTT, JudithSTERBAK, JanaTORRES, Blanca/RADIGALES, EnriqueVALENTINE, MonicaVEGA, MiriamVINENT, HelenaWALDEN, Romily AliceWALLINHEIMO-HEIMONEN, Jenni-Juulia ARTISTAS EN LCE: PROYECCIONES ALLAND, Sandra ARANIELLO, Katherine DOKUMACI, Arseli GALLOWAY Terry GARCÍA JACOME, Ana IBERICO, Abril LAUREN-SMITH, Jennifer RUIDO, María SANDAHL, Carrie / CHASNOFF, Salome SYLVESTRE, Liza ARTISTAS EN MUSEO LÁZARO GALDIANO: PROYECCIONES WALLINHEIMO-HEIMONEN, Jenni-Juulia</p>
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Exposición en la que combinan artistas con discapacidad y sin discapacidad, para visibilizar el trabajo de todos.	No descrito	No descrito
No descrito		

Con el propósito de promover la inclusión y destacar el talento artístico de personas con discapacidad, la Fundación ONCE llevó a cabo en la ciudad de Madrid, en el año 2006, la primera edición de la Bienal Internacional de Arte Fundación ONCE. Esta iniciativa tuvo como objetivo principal el reconocimiento y difusión de la obra de artistas que enfrentan distintas capacidades, con la intención de potenciar su acceso y participación en el ámbito del arte. La bienal, en su afán de visibilizar y apreciar el arte producido por estos artistas, se encargó de presentar sus obras en conjunto con las de otros artistas, generando así un espacio de diálogo y encuentro creativo. Además, se promovieron propuestas participativas que implicaban la activa participación del público en el proceso artístico, enriqueciendo de esta manera la experiencia cultural y fomentando la interacción entre los artistas y los espectadores.

#### 4.1.7. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño

El Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño, conocido como Concéntrico, se establece como un evento anual que tiene como objetivo principal promover la reflexión en torno al entorno urbano y la ciudad. Este festival invita a los participantes a explorar la ciudad de Logroño a través de una variedad de instalaciones, exposiciones, encuentros y actividades que proponen nuevas formas de utilización colectiva del espacio público. Alentando la participación activa de la comunidad, Concéntrico busca fortalecer el sentido de comunidad y fomentar el diálogo entre los ciudadanos en relación con la configuración y transformación del entorno urbano. A través de la exposición de instalaciones y proyectos creativos, el festival busca generar un espacio de encuentro que permita el intercambio de ideas y perspectivas en el ámbito de la arquitectura y el diseño, contribuyendo así al enriquecimiento del debate sobre el entorno urbano y su relación con la sociedad.

**TABLA 7.** Tabla que muestra las actividades participativas del Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Intervención-acción	2023	Catalystas collective
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
La biblioteca móvil es un proceso de análisis y puesta en valor de los saberes locales de las ciudadanas de Logroño. Partiendo de exploraciones locales de los hábitos, los ritos y las costumbres, la biblioteca móvil recorrerá la ciudad y activará temporalmente diferentes espacios públicos. Al reunir diferentes conocimientos, el colectivo Catalystas se compromete con un proceso de aprendizaje, intercambio y empoderamiento, al tiempo que abre a las mujeres una plataforma para reunir y expresar sus pensamientos y conocimientos sobre la ciudad.		Recorrido en la ciudad
El colectivo Catalystas (Carla Kienz, Johanna Richter y Maroua Krout) trabaja en la intersección de la arquitectura, los estudios urbanos y las estrategias artísticas. El campo de interés es la ciudad, su dinámica y su belleza. En el contexto de los procesos de transformación actuales, sienten la urgencia de mediar entre personas, disciplinas y actividades, de crear nuevas redes y de dar voz a la diversidad de ideas de un amplio público. A partir de la investigación específica sobre rutinas, rituales y normas cotidianas, buscan una práctica cuidadosa y humilde que conecte el cuerpo físico, mental y emocional.		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Cantiere Aperto: una práctica urbana colectiva	2023	Hypereden + Frantoio Sociale
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Una práctica colectiva con organizaciones locales que promueve la construcción de artefactos urbanos mediante la demolición y la transformación de materiales de desecho. Se incentiva la actividad colaborativa y dar a las comunidades locales la oportunidad de actuar sobre el espacio público, expresando sus necesidades y sueños. En Logroño se llevará a cabo con la participación activa, tanto en la fase de diseño como en la de construcción, de una comunidad de jóvenes patinadores del paseo del Espolón, espacio urbano en el centro donde se ha consolidado la práctica del patinaje y la experiencia colectiva del espacio público. El objetivo será, precisamente durante los días del festival, diseñar y construir una serie de elementos que, combinados, conformen un entorno lúdico que amplíe las acciones de la actividad de skaters que ya se desarrolla en la plaza.		Crear un espacio urbano colectivo

<p>Frantoio Sociale es un proyecto de investigación que pretende explorar el tema de la transformación de la materia a nivel cultural y social, proponiendo un modelo de desarrollo que se inspira en el mundo agrícola: lugares horizontales, abiertos y convivenciales comoalmazaras, bodegas sociales, sistemas cooperativos, estructural e ideológicamente opuestos a los sistemas de producción y eliminación «en masa». Una herramienta necesaria y central del proyecto es una máquina trituradora transportable, que permite transformar materiales inertes en nuevas materias primas para infinitos usos. Hypereden es un colectivo de arquitectos y diseñadores, nacido en 2011, que investiga las identidades físicas y culturales de los lugares, su puesta en valor y su transformación sostenible en el tiempo. Opera con las herramientas del arte, del diseño y de la arquitectura en el ámbito de la planificación: urbana, paisajística, arquitectónica y de interiores. Desde 2016 ha constituido una asociación cultural con el objetivo de fomentar prácticas activas de transformación de espacios colectivos, y colabora con realidades del tercer sector en relación con procesos de transformación temporal y a largo plazo del espacio. Como asociación Hipereden trabaja para subvertir lo que habitualmente sucede en la práctica y modificar el espacio físico con la implicación de quienes lo habitan, utilizando la herramienta de la autoconstrucción como vehículo de diálogo, relación y pertenencia: invita a la construcción de una nueva forma de convivencia, cuidado y conservación, producción y hacer a través de la participación.</p>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
Logomaquias: PLogomaquias: Paseos hablados, una reflexión en movimientoaseos hablados	2023	Carlos Herraiz y Vanesa Peña Alarcón
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
<p>Partiendo de dos experiencias antagónicas con respecto a la tartamudez (el del hecho de poseerla por parte del artista Carlos Herráiz, y el de no hacerlo, por parte de la comisaria Vanesa Peña), el colectivo se plantea una colaboración artística que emplea la cuestión del chicle como estética de la que partir hacia una reflexión acerca de las disfluencias comunicativas en la sociedad contemporánea. Será a través de talleres que consistirán en un paseo por la ciudad de Logroño donde las personas asistentes compartirán sus impresiones acerca del habla y la comunicación, y serán protagonistas en la construcción colectiva de la intervención. Información sobre el taller: Se propone un paseo alternativo por la ciudad de Logroño cuya única brújula será la recopilación de chicles pegados en el suelo urbano. Las personas participantes tendrán la oportunidad de compartir el proceso creativo de Carlos y Vanesa y participar activamente en la creación de la obra Logomaquias. El foco de este paseo artístico es ofrecer una deriva por el mapa no sólo de la ciudad sino, sobre todo, de cómo nos comunicamos en ella</p>	<p>El taller está abierto al público general, y especialmente enfocado a personas que posean disfluencias y trastornos de la comunicación, el lenguaje, el habla y/o la voz.</p>	<p>Taller + creación de obra común</p>
<p>De qué no habla la urbe. Creación conjunta de la obra final que consistirá en la selección tanto de los chicles recopilados como de los sonidos grabados. El objetivo es crear un coro desde la ausencia de voz para repensar el concepto del "hacer coro" como unirse, un acompañar a alguien(es). La selección de los chicles será incluida en la propia pieza física que se instalará el día 29 de abril junto con las personas participantes.</p>		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
La Rebelión del Crazy Army	2023	Recetas Urbanas + IES Batalla de Clavijo
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO

<p>Este nuevo "Crazy Army", conformado por el alumnado y profesorado del IES Batalla de Clavijo se plantea hacer un "toma" del instituto, estudiando y entendiendo la relación de los edificios que lo conforman, con el entorno inmediato. Este ejercicio de estrategia colectiva, para hacer permeable el Centro educativo y reconectarlo con el espacio público, se resolverá con prototipos construidos que permitirán el "Asalto" por distintos flancos mediante torres móviles, caballos de Troya, pasarelas, escalas, gradas, tirolinas e incluso túneles. Estas construcciones colectivas serán coordinadas por técnicos, profesores y asesores distintos, que colaborarán en el proceso y en el montaje, incluyendo, además algunos miembros de la Asociación Lakalle, que aunque con sede en Vallecas, Madrid, se acercarán para colaborar en esta experiencia. Es así como estos jóvenes adolescentes, se convierten en actores principales y plantean maneras alternativas de usar los espacios públicos en conexión con el "Batalla".</p>	<p>alumnado y profesorado del IES Batalla de Clavijo</p>	<p>Taller + creación de obra común</p>
<p>RECETAS URBANAS ha trabajado con más de 8000 personas en los más de sus 50 proyectos de autoconstrucción inclusiva, reusando materiales por un valor superior a 2.000.000 €, y generando alegría y masa crítica sin contabilizar.</p>		

El Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño se configuró como un evento destacado en el ámbito de la intervención pública, cuyo propósito fue poner de manifiesto y analizar el uso del espacio urbano. En sus primeras ediciones, el festival se centró principalmente en resaltar la labor de los arquitectos en relación con la transformación y configuración del entorno urbano. No obstante, a medida que progresó en el tiempo, fue incorporando progresivamente a artistas y mediadores provenientes de diversos ámbitos disciplinarios.

Este proceso de apertura hacia la inclusión de profesionales de diferentes áreas enriqueció notablemente la diversidad y amplitud de perspectivas presentes en el festival. Se buscó fomentar un diálogo interdisciplinario y una colaboración creativa que trascendieran las fronteras tradicionales entre la arquitectura, el diseño y otras disciplinas artísticas y culturales. Esta diversidad de enfoques y aportes contribuyó a generar nuevas visiones sobre el uso del espacio urbano y a establecer conexiones más profundas entre la práctica arquitectónica y otras formas de expresión artística y social.

Un aspecto relevante y cada vez más destacado del festival fueron las propuestas participativas. Estas iniciativas buscaron involucrar

activamente al público y a la comunidad local en la generación y configuración del espacio urbano. A través de actividades interactivas, instalaciones efímeras y proyectos colectivos, se pretendió generar una mayor conciencia crítica y una participación activa en la transformación de la ciudad. La intención fue fomentar la formación de una "masa crítica" comprometida y empoderada, capaz de reflexionar sobre los desafíos urbanos contemporáneos y de contribuir a su resolución de manera informada y participativa.

#### 4.1.8. Cáceres Abierto

Cáceres Abierto es un programa dedicado al arte y la cultura contemporánea que se caracteriza por su enfoque integral y diversificado, abarcando intervenciones en el espacio público, exposiciones, debates y talleres. Este conjunto de propuestas, tanto de naturaleza simbólica como práctica, se distingue por su respeto hacia la comunidad y el entorno, y su capacidad para reflexionar críticamente sobre la realidad cotidiana, fomentando el diálogo y la participación activa de la ciudadanía.

El programa se materializa a través de intervenciones artísticas que se despliegan en el espacio público, transformándolo en un escenario creativo y abierto a la interpretación. Estas intervenciones, ya sean instalaciones, performances o proyectos multidisciplinares, buscan generar un impacto visual y conceptual en el entorno urbano, promoviendo así una experiencia estética y reflexiva para los espectadores.

Además de las intervenciones en el espacio público, Cáceres Abierto se enriquece con exposiciones que ofrecen un espacio de encuentro y difusión de diversas manifestaciones artísticas contemporáneas. Estas exposiciones, que pueden tener lugar en galerías, museos u otros espacios culturales, permiten profundizar en las temáticas y conceptos abordados por los artistas participantes, generando un diálogo crítico y ampliando la visión de los espectadores.

La dimensión crítica y reflexiva de Cáceres Abierto se manifiesta también a través de debates y mesas redondas que exploran diferentes aspectos del arte y la cultura contemporánea, propiciando un intercambio de ideas y perspectivas entre artistas, teóricos y el público. Estos

espacios de diálogo y reflexión contribuyen a enriquecer el entendimiento y la apreciación del arte contemporáneo, estimulando así el pensamiento crítico y la participación activa de la comunidad.

Por último, los talleres y actividades prácticas ofrecidos en el marco de Cáceres Abierto brindan la oportunidad de acercarse de manera más directa y participativa al proceso creativo y conceptual del arte contemporáneo. Estas actividades, destinadas tanto a niños y jóvenes como a adultos, fomentan el aprendizaje, la experimentación y el desarrollo de habilidades artísticas, alentando así la participación activa y el involucramiento del público en la creación cultural.

**TABLA 8.** *Tabla que muestra las actividades participativas de Cáceres Abierto*

NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
CANTEMINACIÓN, NUEVAS MINERAS	2023	Alonso Gil
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Con el objetivo de recuperar y actualizar el cante de las minas de Aldea Moret como elemento transversal en la historia e intrahistoria de la ciudad, Alonso Gil reúne alrededor de su proyecto a poetas, cantaores y expertos en la materia. Como origen, un primer archivo de cante minero local y nacional, al que sumarle, como eje vertebrador, la escritura, interpretación y grabación de nuevo cante minero, con letras actualizadas en torno a la situación actual de la minería en la ciudad. Las letras, compuestas por los poetas David Eloy Rodríguez y José María Gómez, se distribuirán en octavillas a través de un artefacto móvil construido para la ocasión que recorrerá las calles, mientras suena ese nuevo cante, grabado por la familia Cantero (Eugenio y Miriam), descendientes de mineros de Aldea Moret y Esther Merino, extremeña ganadora del a Lámpara Minera.		Colaboración, interacción con el público por las calles
El proyecto se cierra con un recital en el Patio del Archivo Histórico Provincial el 28 de abril a las 20:30h, al que se unirá otro ganador de Lámpara Minera, Gautama del Río, acompañados de la guitarra de Rodrigo Fernández.		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
ROJIGUALDA	2023	±MAISMENOS±
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO

Partiendo del habitual trabajo del artista centrado en la formalización de mensajes de carácter ambiguo en el espacio público, se elige la bandera como elemento de señalización para compendiar situaciones tanto locales como globales reseñables, transformando un lenguaje puramente institucional en un código social diverso, para lo que se emplea como vehículo la combinación rojigualda a modo de código vexilológico reconocible. Una veintena de banderas se distribuyen por puntos específicos de la ciudad, seleccionados de forma colaborativa con la ciudadanía, a modo de mapeo con asociaciones vecinales y colectivos invitados a participar en el taller desarrollado durante el mes de marzo de 2023. Una colección de códigos aparentemente erróneos en la conformación de la bandera española, cuya leyenda puede describirse en la instalación final situada en la Sala de Arte El Brocense.	asociaciones vecinales y colectivos	Talleres y obra común final
No descrito		
NOMBRE PROPUESTA	AÑO	ARTISTAS/COLECTIVO
TERRENO MODULAR. EL DETRITUS CACEREO	2023	Lara Ruiz
CONTENIDO DE LA PROPUESTA	PÚBLICO/TARGET	MEDIO
Mediante proceso participativo con alumnos de la Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco, se lleva a cabo la reconstrucción de acerado destruido en diferentes barrios de la ciudad, a partir de la recogida de sus propios ripios, que son empleados nuevamente para generar otra baldosa instalada posteriormente en el mismo lugar. El diseño de esta baldosa corresponde a un molde de suelo público cubano, extraído de la ciudad de La Habana, donde a su vez, se encuentra una intervención de las mismas características, a partir de diseños de baldosas españolas, a modo de intercambio de suelos. Una intervención que pone en foco en los límites del suelo público, desde su fisonomía hasta su diseño, y en la consecuente información que nos transmite sobre el entorno en el que se ubican. Elementos que no llevan a pensar en la elasticidad del término suelo público, variando según el estatus social, económico y/o cultural de lugar intervenido. Esta intervención señala esta situación a la vez que unifica los espacios intervenidos bajo un mismo acerado, cuyo diseño nos transporta a su vez, a otra realidad pública ajena, la habanera.	alumnos de la Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco	Talleres y obra común final
No descrito		

La última edición de Cáceres Abierto tuvo un carácter interdisciplinario, su en ella los artistas accedieron a través de una invitación realizada por el comisario del evento. En su enfoque de gestión, este proyecto buscó fomentar la participación activa de los ciudadanos en los procesos creativos, estableciendo colaboraciones con asociaciones e instituciones locales.

La programación de Cáceres Abierto comprendió la participación de artistas tanto a nivel nacional como internacional, y también se otorgó especial atención a los artistas regionales. Este enfoque inclusivo buscó promover el intercambio de ideas y la diversidad de perspectivas, enriqueciendo así el contexto artístico y cultural de la región.

La integración de artistas interdisciplinarios fue un rasgo distintivo de este proyecto, que buscó trascender las fronteras tradicionales de las disciplinas artísticas para explorar nuevas formas de expresión y generar diálogos creativos. Esta apertura a la diversidad de lenguajes y enfoques artísticos contribuyó a la riqueza y la pluralidad de las propuestas presentadas en Cáceres Abierto.

En términos de gestión y participación ciudadana, el proyecto estableció vínculos estrechos con asociaciones y entidades locales, con el propósito de involucrar activamente a los ciudadanos en la vida cultural de la comunidad. Estas colaboraciones permitieron la co-creación de obras y proyectos artísticos, fomentando la participación y el empoderamiento de la comunidad en los procesos creativos.

#### 4.2. SOBRE LA INSERCIÓN DEL ARTISTA

Seguidamente nos ocupa profundizar en la inserción laboral del estudiante de Bellas Artes dentro con perfil social y en concreto dentro de un tipo de eventos que de manera general hemos denominado *espacios culturales temporales*, pero que a veces los podemos ver clasificados bajo el estamento de bienales, festivales o exposiciones. Todos ellos son eventos culturales de alcance nacional que en sus últimas ediciones (2021-2023) han dado cabida a actividades de índole social con carácter participativo.

Asimismo, dentro del apartado de resultados hemos ofrecido un conjunto de fichas con una nutrida información en torno a 8 eventos desde

los que podemos revisar una selección de actividades con mención a sus artistas, la descripción de sus propuestas, el público al que se dirige, el medio y sus resultados.

En términos generales podemos valorar que la denominación -bienal, festival o exposición- no es un término limitante, pues más bien cada evento posee un rasgo diferenciador y surge para promover la cultura de un determinado entorno, contexto o colectivo, así lo podemos valorar en la siguiente tabla:

**TABLA 9.** Resumen de los espacios culturales temporales en relación con su definición y temáticas.

Espacio cultural temporal	Definición	Temáticas tratadas entre 2021-2023
Bienal de Arte de Lanzarote	La bienal se centra en la sociedad local y su conexión con el ámbito global. Se reconoce que la cultura desempeña un papel fundamental como catalizador social, permitiendo establecer relaciones, preservar y estudiar nuestra herencia común, registrar eventos socioculturales y educar a la sociedad.	El compromiso social Las prácticas disidentes Las migraciones La memoria histórica La realidad socioeconómica Los derechos civiles
Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas	La bienal presenta obras de arte contemporáneo a través de reconocidos artistas y compañías internacionales. Se exhiben site specific, performances, instalaciones, intervenciones en espacios públicos y arquitecturas efímeras.	La activación del entorno local/regional El contacto y la comunicación del artista y el ciudadano El territorio La conciencia histórica La co-autoría entre artistas El contacto físico tras la pandemia La meditación La intimidad
Bienal de Mislata Miquel Navarro- Edición Arte Público	En esta muestra de arte en el espacio público, se explora la experimentación de las posibilidades que ofrece el concepto de site specific. Esta idea se caracteriza por su enfoque transversal, pedagógico y comprometido socialmente. El trabajo conjunto entre el artista y la curadora busca transformar de manera intencionada tanto el espacio como el público.	La sensibilización del espacio público para los migrantes y las mujeres.
Mostra art públic / Universitat Pública de Valencia	La muestra de arte en el espacio público se dedica a explorar las posibilidades que ofrece el concepto de site specific. Este enfoque se caracteriza por su transversalidad, pedagogía y compromiso social. El trabajo conjunto entre el artista y la comisaria tiene como objetivo convertir de manera intencionada tanto el espacio como el público en una condición transformadora. Esto puede lograrse a través de las características arquitectónicas del lugar o mediante la participación activa de las personas y sus conocimientos.	La sostenibilidad ambiental La identidad de género El sexo y la orientación sexual La memoria histórica La comunicación entre los individuos La desinformación a la que nos enfrentamos en el espacio virtual Los trastornos derivados de la gran influencia que la sociedad ejerce sobre nuestros cuerpos

Bienal de Mujeres en las Artes Visuales	El propósito de este evento es brindar apoyo al trabajo artístico, curatorial e investigativo de mujeres tanto a nivel nacional como internacional. En esta convocatoria, se ofrecen ayudas para la producción artística y se busca fomentar la participación y visibilidad de las mujeres en el campo de las artes visuales.	La visibilidad de la mujer en el arte
Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE	Si bien la Fundación ONCE ha dedicado una gran parte de sus esfuerzos a la inclusión laboral de las personas con discapacidad, también reconoce la importancia de abordar otros ámbitos, como la cultura, para lograr una inclusión efectiva y completa. La Fundación entiende que la inclusión no se limita solo al empleo, sino que también implica garantizar el acceso y la participación de las personas con discapacidad en el ámbito cultural, reconociendo así su derecho a disfrutar y contribuir plenamente a la vida cultural de la sociedad.	La visibilidad de artistas con discapacidad junto a otros artistas
Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño	El Festival propone anualmente una reflexión sobre el ámbito urbano y la ciudad. A través de instalaciones, exposiciones, encuentros y actividades, invita a recorrer y explorar la ciudad, fomentando nuevos usos colectivos y fortaleciendo el sentido de comunidad en el espacio público. El objetivo es generar un espacio de encuentro y diálogo, donde las personas puedan interactuar y participar activamente en la transformación de su entorno urbano. El Festival busca promover una mayor apropiación y valoración del espacio público, incentivando la creatividad y la colaboración entre artistas, ciudadanos y comunidades locales.	La activación de personas que posean disfluencias y trastornos de la comunicación, el lenguaje, el habla y/o la voz. La creación del espacio urbano La creación de obra común.
Cáceres Abierto	El programa es una iniciativa de arte y cultura contemporánea que combina intervenciones en el espacio público, exposiciones, debates y talleres. Se presenta como un conjunto de propuestas que van desde lo simbólico hasta lo práctico, siempre manteniendo el respeto hacia la comunidad y el entorno. Estas propuestas tienen como objetivo reflexionar de manera crítica sobre la realidad cotidiana, fomentando el diálogo y la participación ciudadana. A través de diversas actividades, se busca generar un espacio de encuentro donde las personas puedan interactuar, cuestionar y contribuir a la construcción de su entorno cultural. El programa busca así promover la creatividad, el intercambio de ideas y la transformación social a través del arte y la cultura contemporánea.	La activación de los ciudadanos a través de asociaciones o instituciones El medio ambiente El uso del espacio público El territorio

Desde este análisis podemos confirmar que todos los eventos culturales procuran en sí mismo una práctica y participación social más equilibrada y justa, donde pueda haber a su vez una conciliación entre diversas temáticas que abordan preocupaciones globales y locales, como pueden ser la memoria histórica, la comunicación así como la visibilización de

los diversos colectivos como el de la mujer, la discapacidad o la migración. En muchos casos podemos valorar la reincidencia de estos temas, así como de prácticas participativas, destacando en este sentido *Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas* que gran parte de las actividades que ha acogido en la última edición (2023) ha tenido un carácter eminentemente participativo para el público, por su parte *Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño* y *Cáceres Abierto* han aumentado este tipo de acciones dentro de su programación con respecto a otros años.

Es interesante ver cómo estos eventos han reconocido una tendencia encaminada a la apertura de los procesos para la activación del público a la hora de reflexionar sobre sus ciudades o sus estilos de vida, así como sobre la transformación de éstas. El arte contemporáneo, que según Jean Baudrillard *ha especulado con la culpa de los que no entienden* (2006, p. 67), se muestra desde los modelos de gestión y prácticas artísticas aquí analizados como una poderosa herramienta social, con la que dar un reconocimiento específico al público, a los visitantes y a las comunidades minoritarias o disidentes. El arte actual social se muestra con la capacidad de hacer cultura incluyendo a todas las personas dentro del tejido productivo artístico.

## 6. CONCLUSIONES

(...)el arte contemporáneo se ha desestetizado (no centra su interés en una búsqueda estética a través de los sentidos); las disciplinas y formatos se han expandido (...) ha perdido preponderancia frente a otras formas de operar en arte). Por otro lado, hay corrientes dentro del arte contemporáneo que buscan en sus procesos un contacto directo e intercambio mutuo con contextos y agentes del entorno. Para ello se necesitan herramientas diferentes a las aportadas desde las artes plásticas, que vienen de la tradición de la artesanía material, y se requieren otras que proceden de la gestión, la psicología o la comunicación. Estas herramientas pertenecen al ámbito de las tecnologías blandas. Pero, a veces, casi ni se perciben como herramientas (se da por hecho que todas sabemos trabajar en grupo, que todas sabemos comunicarnos con otras personas) o se conceptualizan como habilidades (Olmo, 2018).

La necesidad de una formación superior específica en materia de arte social se fundamenta en la creciente relevancia y demanda de prácticas artísticas que aborden problemáticas sociales y promuevan el cambio y la reflexión en la sociedad contemporánea. Para el estudiante de bellas artes, contar con una formación en arte social ofrece una oportunidad única para explorar y desarrollar su capacidad artística en diálogo con las realidades sociales y culturales que están recogidas en el presente texto. Tal y como comenta — el artista social requiere de otras herramientas proporcionen al artistas las claves teóricas, conceptuales y prácticas necesarias para comprender y abordar de manera ética y efectiva las complejidades de las problemáticas sociales y los procesos de cambio.

Desde nuestra investigación consideramos fundamental que la formación en arte social en el ámbito de las bellas artes sea ampliada y actualizada a través de sus planes de estudios, itinerarios y asignaturas con el fin de poder ofrecer las competencias necesarias para este tipo de práctica artística. Según el anteproyecto de la ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores, *los sistemas de educación y formación deben avanzar ajustándose de modo ineludible al contexto cambiante en el que están inmersos y adaptarse a él para atender a las demandas sociales, a los nuevos requerimientos, y adelantarse a las necesidades emergentes* (Anteproyecto de Ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales, 2023).

Por último, queremos poner de relieve la existencia de un terreno laboral para el artista social que afronta propuestas con carácter participativo, colaborativo o comunitario. En la presente investigación únicamente nos centramos en los *espacios culturales temporales* pero cada vez se hacen más visibles con un carácter permanente en espacios y centros museísticos, pues la preocupación social se ha vuelto parte de la propia idiosincrasia del arte.

## 7. REFERENCIAS

- Angulo Delgado, M. T. (2019). Arte, participación y comunidad: «El Campo de Cebada» como ejercicio de intervención crítica en el espacio público.
- Anteproyecto de Ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales, de Educación y Formación Profesional, 4 de primavera de 2023, Ministerio de Cultura y deporte, <https://www.culturaydeporte.gob.es/destacados/estatuto-del-artista/documentacion.html>
- Baudrillard, & Agoff, I. (2006). El complot del arte : ilusión y desilusión estéticas. Amorrortu.
- Bishop. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110 (110), 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Martín Prada. (2012). Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales. Akal.
- Olmo, S. (2018). Confianza. En H. en Arte (Ed.), *Glosario imposible* (p.126). Hablar en Arte.

**ARTE PARTICIPATIVO EN  
ESPAÑA (2022-2023): LA  
GESTIÓN DE LOS  
EVENTOS CULTURALES  
TEMPORALES**

**AÑO: 2024**

**AUTORA: RAQUEL LARA  
RUIZ**

**PÁGINAS: 467-479.**


**ISSN:1988-2408, 1131-  
5598**

**EDITORIAL: ARTE,  
INDIVIDUO Y SOCIEDAD**

<https://doi.org/10.5209/aris.92056>

## Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales

Raquel Lara-Ruiz

Universidad de Salamanca ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.92056>

Recibido: 19 de octubre de 2023 • Aceptado: 22 de noviembre de 2023

**ES Resumen:** La década de 1990 produjo un mayor enfoque en el arte social y comunitario, lo que llevó a un desarrollo teórico en este campo. En la actualidad, el arte social ha encontrado su lugar dentro del sector artístico contemporáneo español, a través de convocatorias y programaciones de las instituciones.

En el presente artículo ofrecemos un estudio actualizado de las convocatorias y programaciones más destacables que promueven el arte participativo en España, con el objetivo de conocer de manera precisa sus orígenes, modelos de gestión y el impacto social que generan.

Mediante una metodología cualitativa basada en entrevistas personales con sus gestores o comisarios, indagaremos en los desafíos, oportunidades y perspectivas que enfrentaron estos actores clave en la producción y organización de eventos artísticos participativos. El análisis de los datos obtenidos permitirá una comprensión más profunda de la dinámica del arte participativo en el país, y contribuirá al enriquecimiento del campo de los estudios culturales y la gestión de eventos artísticos.

**Palabras clave:** arte participativo; gestores culturales; entrevistas; experiencias; impacto social.

## ENG Participatory Art in Spain (2022-2023). The management of Temporary Cultural Event

**Abstract:** The 1990s witnessed a heightened focus on social and community art, leading to significant theoretical advancements in this domain. Presently, social art has firmly established its position within the contemporary Spanish artistic sector, finding expression through calls and programmes within institutional frameworks.

This paper presents an updated study of the most noteworthy calls and programmes promoting participatory art in Spain, aiming to gain precise insights into their origins, management models, and social impact. Employing a qualitative methodology based on personal interviews with the organisers and curators, this research delves into the challenges, opportunities, and perspectives faced by these key actors in the production and organisation of participatory artistic events. Examining the gathered data will provide a deeper understanding of the dynamics of participatory art in the country and contribute to enriching the fields of cultural studies and artistic event management.

**Keywords:** Participatory Art; Cultural Managers; Interviews; Experiences; Social Impact.

**Sumario:** 1. Introducción: La promoción del arte participativo en España (2022-2023). 2. Objetivos: El origen, la gestión y el impacto de los eventos culturales participativos en España. 3. Metodología: Consulta personalizada con los gestores de eventos culturales participativos. 4. Resultados: Orígenes, relación con el arte participativo e impacto de los eventos culturales participativos. 4.1. Bienal de Arte de Lanzarote. 4.2. Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas. 4.3. Bienal de Mislata Miquel Navarro. 4.4. Mostra d'Art Públic de la Universidad de Valencia. 4.5. Bienal de Mujeres en las Artes Visuales. 4.6. Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE. 4.7. Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño. 4.8. Cáceres Abierto. 5. Discusión: Análisis de diferencias y similitudes en la gestión de los eventos culturales participativos. 6. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Lara-Ruiz, R. (2023). Arte participativo en España (2022-23). La gestión de los eventos culturales temporales. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 467-479. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92056>

### 1. Introducción: La promoción del arte participativo en España (2022-2023)

El arte participativo ha emergido como una forma relevante de expresión artística en la sociedad contemporánea *enfocado en la creatividad social y no en la autoexpresión* (Gablik, p. 76). Durante el período

2022-2023, España ha sido testigo de un florecimiento significativo de eventos culturales temporales que involucran la participación activa del público en la creación y experimentación artística. Estos eventos, a veces denominados como bienales, festivales, muestras, etc. se caracterizan por su naturaleza efímera, y aún así ofrecen una plataforma única para la interacción directa entre los artistas, la obra de arte y el público.

En este contexto, los gestores de eventos culturales temporales juegan un papel crucial en la concepción, planificación y ejecución de estas iniciativas artísticas. Su labor implica enfrentar una serie de desafíos en la búsqueda de un equilibrio entre la promoción de la creatividad artística y la satisfacción de las expectativas del público participante. Asimismo, deben gestionar la eficiencia logística y los recursos disponibles para garantizar el éxito de los eventos.

La gestión del arte participativo se desarrolla en un ámbito que ha sido considerado marginal hasta hace pocos años, a menudo invisibilizado por la crítica y prácticamente excluido en la programación de las instituciones (Olmedo, 2021, p. 45). El ejercicio de estas funciones puede percibirse como una de las tareas más incómodas, ya que desafían claramente los paradigmas establecidos del modernismo (Blanco, 2022, p. 25). La existencia de estos eventos culturales temporales, que denominaremos como conjunto total, requiere una constante atención a estrategias de mediación y negociación para su origen y continuidad. Además, los comisarios o gestores deben abordar y ofrecer hilos conductores en sus temáticas y prácticas, resultando esencial la creación de un arte que interactúe y active al público en su propia realidad, sin presentar propuestas prefabricadas ajenas a sus preocupaciones y que genere un verdadero sentimiento de comunidad (Bermúdez, 2022, s.p.). La gestión del arte participativo se engloba dentro de otro campo más amplio relacionado con la mediación, según García-Huidobro-Munita y Freire-Smith (2023, p. 998) *a partir del cuestionamiento a instituciones culturales respecto a las formas de relación, producción y circulación de las artes con los públicos. Este proceso llevó (...) a reflexionar sobre su propio quehacer y pensar estrategias para acercar el arte a las personas generando vínculos críticos con la ciudadanía*, una visión que apoya fuertemente a la previamente expresada por Bermúdez.

Adonay Bermúdez, es comisario de la Bienal de Arte de Lanzarote, nos ofrece en pocas palabras la importancia de la activación del público para provocar un sentimiento real, más allá de poder entenderse únicamente como un mensaje de presentación, además nos aporta una trayectoria hacia un objetivo común en la presente investigación que podremos ver de manera más directa a través de su propia entrevista y las de otros gestores culturales como Fernando Pérez, como comisario de Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas, de Alba Braza como comisaria de la Bienal de Mislata Miquel Navarro, la Mostra d' Art Públic de la Universidad de Valencia y de la última edición de la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales, de Sonia García Fraile, como responsable del Departamento de Cultura de Fundación ONCE, de Javier Peña Ibañez como gestor de Concéntrico y Julio Vazquez Ortiz como comisario de Cáceres Abierto.

## 2. Objetivos: El origen, la gestión y el impacto de los eventos culturales participativos en España

El objetivo principal de esta investigación es analizar la experiencia de los gestores de eventos culturales temporales vinculados al arte participativo en España durante el período comprendido entre 2022 y 2023. Para lograrlo, se indagará en varios aspectos, incluyendo los orígenes de cada evento y sus necesidades de transformación, la identificación de recursos y necesidades de gestión técnica y cultural, el análisis de los desafíos y oportunidades que enfrentan los gestores en la gestión de eventos culturales temporales, y la evaluación de las herramientas de medición del impacto social en parámetros de valores cuantitativos y cualitativos.

En base a los hallazgos de esta investigación, se ha identificado la necesidad de obtener una visión profunda y enriquecedora de la experiencia de los gestores de eventos culturales temporales vinculados al arte participativo en España. Los resultados arrojados por el análisis detallado de cada aspecto estudiado brindan una comprensión sólida de la dinámica y complejidad que rodea a la gestión de estos eventos temporales.

Entre otras cosas, la exploración de los orígenes de cada evento y sus necesidades de transformación, nos permitirá elaborar una visión sinóptica de su desarrollo a lo largo del tiempo. Esto permitirá identificar los factores clave que han influido en su evolución y adaptación a las demandas cambiantes del contexto cultural y social. Además de comprender los orígenes de cada iniciativa facilitará la identificación de patrones o metodologías en la gestión que podrían ser replicados en futuros eventos y, al mismo tiempo, evidenciar los desafíos y dificultades a los que se enfrentan.

## 3. Metodología: Consulta personalizada con los gestores de eventos culturales participativos

La complejidad de cada contexto y los personajes involucrados son una razón por la cual las narrativas dominantes en torno al arte participativo a menudo terminan en manos de los curadores responsables de cada proyecto y que a menudo son los únicos testigos de su pleno desarrollo, a veces incluso más presentes que el propio artista (Bishop, 2016 p. 6).

En investigaciones previas, pudimos elaborar una revisión sistemática donde se recogieron un conjunto de eventos culturales temporales que promueven o acogen el arte participativo, si bien en aquel proceso de investigación pudimos extraer la información de soportes públicos como catálogos, textos, programas y web, en este caso profundizaremos en una serie de ejes temáticos a través de entrevistas realizadas a sus propios

gestores o comisarios con el objetivo de generar un modelo de estructuración operacional a través de una investigación cualitativa. Ello ha implicado un diseño articulado en un conjunto de secciones que en su totalidad da cuenta de modo coherente, secuencial e integrador, de todo el proceso investigativo (Cisterna Cabrera, 2005, p. 62), en nuestro caso basado en su origen, su relación con el arte participativo y su impacto social.

Las entrevistas poseen un carácter semi estructuradas de tal modo que involucran la preparación de una guía para la entrevista que enumera un conjunto predeterminado de preguntas o temas que se van a tratar. De este modo nos aseguramos que se obtenga básicamente la misma información a partir de varias personas (Cadena-Iñiguez et al., 2017, p. 1613). Esta nueva información nos permitirá una comprensión holística de las vivencias, percepciones y estrategias empleadas por estos profesionales en la materialización de proyectos artísticos participativos.

Asimismo, se realizará un análisis comparativo y una revisión bibliográfica de fuentes pertinentes que aborden el arte participativo y la gestión de eventos culturales en el ámbito español. La triangulación de datos obtenidos de entrevistas y fuentes secundarias enriquecerá el análisis y otorgará mayor validez y rigor a los hallazgos.

Se espera que los resultados de esta investigación contribuyan al conocimiento académico sobre el arte participativo en España y el papel de los gestores de eventos culturales temporales en este ámbito. Además, se prevé que los hallazgos puedan ser de utilidad para otros profesionales y entidades interesadas en la producción y organización de eventos artísticos participativos. La comprensión de los desafíos y oportunidades enfrentados por los gestores permitirá el diseño de estrategias más efectivas para la promoción y fomento del arte participativo en el futuro.

Las entrevistas se han realizado a 5 gestores de eventos culturales que promueven la labor participativa del arte contemporáneo. La selección de dichos eventos se encuentra relacionada con la investigación previa denominada *Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España*<sup>1</sup> desde donde se analizó un conjunto de acciones para identificar las temáticas y/o conceptos tratados en sus últimas ediciones y la afluencia de proyectos artísticos de carácter participativo. Ello dio lugar a una serie de conclusiones que proponía la continuidad de la investigación en este campo y que por tanto suponía acceder a una información más profunda sobre su origen, su relación con el arte participativo y el impacto que consigue producir y para ello se diseñó un guión con el que poder recabar la información necesaria que a continuación se muestra:

Tabla 1. Guión para elaborar la entrevista a los gestores culturales de eventos culturales participativos

<b>1. Introducción</b>	1.1. En cada introducción de descripción del evento, definiremos si existe una referencia previa a la creación del evento con el fin de justificar el formato. 1.2. Compondremos la historia de origen a su creación aportando datos de los fundadores o promotores del evento, así como de su financiación si surge de entidades públicas o privadas. 1.3. Destacaremos los factores que aporta el evento a la gestión cultural del entorno y su manera de gestionarse.
<b>2. El lugar del arte participativo</b>	2.1. En este apartado necesitamos saber si existe una fuerte vinculación con el público y en qué momentos o lugares tiene cabida, si es desde su gestión o desde la producción. Para finalmente definir si el evento considera de especial importancia su participación en el desarrollo del evento. 2.2. Finalmente proponemos un repaso de los diferentes proyectos artísticos acogidos en el evento a lo largo de los años para evaluar la continuidad de los mismos en el evento.
<b>3. La devolución social del evento</b>	3.1. En algunos lugares cuando un evento consigue tener un interés amplio, suelen surgir eventos paralelos al primero. Es importante saber si en este caso ha sido así. 3.2. Si realmente crear un evento es hacer cultura en este apartado recogemos la opinión del público, de los artistas y de todas las personas que hayan creado o participado en el evento. Y asimismo, conocer de primera mano a qué tipo de público están llegando. 3.3. Igualmente, hay veces que no existen herramientas definidas en la gestión cultural para medir este impacto, pero se puede saber la opinión de otros modos, queremos saber cómo habéis sabido el calado que tiene sobre el público y como se puede o no tener en cuenta sus opiniones.

Fuente: Elaboración propia.

Una vez definido el presente guión pudimos elaborar las preguntas necesarias en un formato de entrevista genérica que sirvió para obtener la información más detallada que no siempre se encuentra publicada en los principales repositorios de dichos eventos. De tal manera, que la entrevista genérica realizada a todos los gestores fue la siguiente:

Tabla 2. Preguntas de la entrevista a los gestores culturales de eventos culturales participativos

<b>1. Orígenes del evento</b>	1.1. ¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse (nombre del evento)? ¿Cómo se define su formato? 1.2. ¿Cómo comienza a gestionarse (nombre del evento)? ¿Quién lo promueve o lo funda? ¿Existe una financiación privada o pública? ¿Se ve amparado por alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones? 1.3. ¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión? ¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?
-------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>1</sup> Presentada por primera vez en el *I Congreso Arte y Contexto Social. Encuentro para un diálogo transversal en las Artes* durante los días 11 y 12 de mayo de 2023.

<b>2. Relación con el arte participativo</b>	2.1. ¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas? ¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo? 2.2. Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?
<b>3. Impacto de los procesos de producción de arte participativo</b>	3.1. ¿Surgen eventos paralelos en torno a (nombre del evento)? 3.2. ¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas? ¿Qué tipo de público asiste al evento? 3.3. ¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?

Fuente: Elaboración propia.

#### 4. Resultados: Orígenes, relación con el arte participativo e impacto de los eventos culturales participativos

Todo proceso de cuestionamiento pasa por una batería de preguntas: ¿Qué debo saber de una obra de arte? ¿Quién o qué debe transmitirlo? ¿Es imprescindible que un agente externo establezca puentes entre las obras y el espectador en estos aprendizajes? ¿Puede el visitante generar sus propios discursos y miradas? (...) (Moreno et al., 2017, p. 66)

La propia necesidad social de acercarnos al conocimiento de otros modos, ha impactado directamente en la relación de las personas con el arte y por extensión la gestión y mediación en el arte. Desde estas preguntas previas se cuestiona el equipo de la exposición “Lección de arte” realizada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid entre 2017 y 2018. En nuestra investigación el cuestionamiento está dirigido a conocer en profundidad detalles sobre el propio contexto original y presente, pues no toda la información publicada a través de webs de información, catálogos y memorias esclarece la información relativa a las prácticas artísticas que circundan al arte participativo. A continuación y dentro de este apartado ofreceremos un reporte informativo significativo de cada uno de los eventos seleccionados en base a la información recogida en las respuestas de sus gestores o comisarios.

##### 4.1. Bienal de Arte de Lanzarote

La entrevista con Adonay Bermúdez<sup>2</sup>, comisario de la Bienal de Lanzarote 2023, proporciona una visión general sobre los orígenes y la gestión del evento artístico. Se destaca que la Bienal tuvo sus inicios con FotoArs 2001, una iniciativa del Cabildo de Lanzarote para conmemorar el 25 aniversario del Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, MIAC. Durante los 20 últimos años de gestión, la Bienal ha contado con el respaldo de los Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote, así como con el apoyo ocasional de los ayuntamientos locales.

A lo largo de los años, la Bienal ha abordado diversas temáticas según las necesidades de cada directora o director, en el caso de la última edición dirigida por Adonay Bermúdez, se buscó acercamiento de la Bienal a la ciudadanía, trabajando temáticas vinculadas al público lanzaroteño, como los flujos migratorios y las relaciones con Latinoamérica. Se realizaron acciones y actividades en colaboración directa con la sociedad, como talleres de fotografía en colegios e institutos, y se establecieron relaciones con instituciones y asociaciones clave de la isla, incluyendo la Fundación César Manrique y Veintinueve Trece. Asimismo, se abordaron temas poco tratados en la isla desde una perspectiva artística, como el cáncer de mama y las relaciones con África.

En cuanto a la selección de artistas y comisarios, la gestión de la Bienal ha variado a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en la última edición, Adonay Bermúdez fue invitado directamente para realizar su comisariado. En su gestión el lugar de celebración de la Bienal y el público han jugado un papel importante en la conceptualización del evento, pues la participación del público es fundamental para su desarrollo, destacando varios proyectos artísticos participativos que han tenido un impacto significativo, como “Esta historia no está disponible” de Ars Magna, “Seremos lo que comemos” de Gerson Díaz y “Una maternidad secuestrada” de Mónica Mayer.

En cuanto a la evaluación de las experiencias artísticas participativas, la recopilación de datos ha sido limitada, registrándose información básica como el número de participantes y su perfil. Sin embargo, el impacto en el público asistente es significativo, permitiendo un mayor conocimiento del contexto y las preferencias del público. Adonay Bermúdez destaca la oportunidad de establecer contactos con asociaciones de migrantes gracias a la Bienal. Finalmente, el público que asiste a la Bienal de Lanzarote está mayormente vinculado a la cultura, incluyendo música, artes plásticas y cine. También existe un segundo grupo más numeroso conformado por turistas y personas interesadas en temas sociales.

En general, la entrevista con Adonay Bermúdez proporciona una visión detallada sobre la evolución, gestión y alcance de la Bienal de Lanzarote, destacando su importancia en la promoción del arte contemporáneo y su interacción con la sociedad y el público.

<sup>2</sup> Entrevista realizada el 16 de junio de 2023. Además de las respuestas Adonay Bermúdez nos facilitó el texto del *Manifiesto de la XI Bienal de Arte de Lanzarote* que será publicado dentro del catálogo de la Bienal.

#### 4.2. Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas

El evento Prototipoak surge a partir del evento previo llamado “3,2,1, Encuentro Internacional de Nuevas Formas Escénicas”. Prototipoak expande su función y busca el encuentro con la multiplicidad artística y social de manera crítica. No se concibe como un evento en sí, sino como un modo de trabajar con comunidades de público desde las ideas. La gestión del evento se realiza desde Azkuna Zentroa, un centro de sociedad y cultura contemporánea gestionado por el Ayuntamiento de Bilbao, desde donde surge también el nombre “Prototipoak” como un lugar para experimentar y prototipar. Se trata de un evento que posee una visión amplia en sus temáticas bianuales, pero se acotan con diversos temas trabajados por el centro. La gestión se realiza mediante invitación a artistas, quienes proponen proyectos para su desarrollo y se les otorgan honorarios y apoyo económico. El equipo curatorial, compuesto por comisarios artísticos y gestores culturales, se adapta según las necesidades, buscando una visión contemporánea con impacto local e internacional, entre ellos Fernando Pérez<sup>3</sup>, como director del centro Azkuna Zentroa, también realiza la labor de comisario.



Fig. 1. Detalle de las llamadas en directo desde el Call Center instalado en la Sala de Exposiciones de Azkuna Zentroa (Bilbao), del proyecto *Deus Ex Machina* de Teatro Ojo dentro de la Programación de Prototipoak, 2023.

(Fuente: Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao)

El arte participativo es fundamental en Prototipoak. Se buscan proyectos que involucren a diferentes comunidades, fomentando la participación activa del público en la creación artística. La gestión considera aspectos cualitativos y cuantitativos para evaluar el impacto de las experiencias participativas, pero se reconoce la dificultad de medir lo cualitativo. Asimismo, el público que asiste es diverso y se busca su participación activa en la creación y desarrollo de proyectos. Se promueve una cultura más orgánica y se trabaja en un Plan Director de Públicos para generar conciencia social y ciudadana a través del arte.

Prototipoak se ha convertido en una bienal que busca generar un impacto en la sociedad a través de la participación activa del público en la creación artística y fomentando la interacción con diversas comunidades. Su gestión se basa en la invitación a artistas, brindándoles apoyo y espacio para desarrollar proyectos multidisciplinares con una visión contemporánea.

#### 4.3. Bienal de Mislata Miquel Navarro

La Bienal de Mislata Miquel Navarro (BMMN) tiene sus orígenes en las convocatorias para artistas realizadas en los años 80 en Mislata, alternando bienales de pintura y escultura. Sin embargo, debido a la crisis económica y cambios políticos, estas convocatorias fueron suspendidas. En 2015, con el retorno del Partido Socialista al gobierno local, se retomó la celebración de la bienal, ahora denominada BMMN en honor al artista local Miquel Navarro, incorporando la idea de arte público.

<sup>3</sup> Entrevista realizada el 10 de julio de 2023. En ella el comisario nos ofrece la memoria del centro de arte desde donde se organiza el evento para poder visualizar las maneras que poseen de medir al público y su impacto.



Fig. 2. Detalle de la intervención participativa *Elles compten* de la artista Monica Mura durante la Bienal de Mislata Miquel Navarro, 2022.

(Fuente: Fotografía de Miguel Lorenzo)

La gestión de BMMN recae en el propio Ayuntamiento de Mislata, que organiza bienales alternadas entre arte público y obras en sala, con temas cambiantes como el paisaje urbano, la evolución de la ciudadanía y los usos de la ciudad. La comisaria Alba Braza<sup>4</sup> propone varias temáticas y el Ayuntamiento elige una de ellas, además de asignar las compensaciones económicas para los proyectos seleccionados. Cumpliendo con unos principios muy democráticos y transparentes la bienal se gestiona a través de convocatorias públicas, y aunque no se exige que todas las propuestas sean de arte participativo, muchos proyectos terminan siendo interactivos o relacionados con el territorio y el contexto social y urbano. El lugar de celebración, Mislata, y su público establecen vínculos con la gestión y producción de la bienal, buscando conectar con la comunidad local y generar impacto en el territorio.

En cuanto a la participación del público, ésta varía según el artista y la naturaleza de las obras, algunas propuestas buscan una relación más directa con los espectadores, mientras que otras son más objetuales. Entre los proyectos más vinculados a la práctica artística participativa se encuentran “El que hem perdut” de Juan Antonio Cerezuela, que involucra a refugiados residentes en Mislata, y “Elles compten” de Mónica Mura, que destaca la historia de las mujeres de Mislata a través de retratos y cuestionarios. La bienal no recoge de manera sistemática las experiencias artísticas participativas ni mide su impacto, aunque se reconoce que tiene un calado en el público asistente. Se reciben comentarios y sugerencias sobre las obras y la bienal en general, pero aún no se ha implementado una herramienta específica para evaluar objetivamente estos aspectos.

El tipo de público que asiste a la bienal es variado, dirigido a toda la población de Mislata. Sin embargo, para atraer a diferentes públicos, se utilizan estrategias como recorridos con banda de música en las inauguraciones de intervenciones de arte público, lo que facilita el acercamiento de personas que podrían no asistir de otra manera. Actualmente, la BMMN se ha convertido en un evento importante para los ciudadanos

<sup>4</sup> Entrevista realizada el 11 de julio de 2023. La comisaria de la Bienal, Alba Braza nos propone la lectura paralela de un artículo que realizó en torno al origen de la Bienal, que puede leerse en el siguiente enlace: [https://www.academia.edu/104467997/La\\_bienal\\_de\\_Mislata\\_y\\_el\\_sino\\_de\\_las\\_convocatorias](https://www.academia.edu/104467997/La_bienal_de_Mislata_y_el_sino_de_las_convocatorias)

de Mislata gracias a la alternancia de temáticas que abordan cuestiones sociales y urbanas propias. Su gestión se realiza desde el Ayuntamiento, organismo que también busca establecer vínculos con la comunidad local y generar impacto en el territorio. Si bien existen obras que no son puramente participativas, muchas de ellas terminan involucrando al público y generando interacción con el territorio. La comisaria reconoce la importancia de medir y evaluar de manera objetiva las experiencias artísticas participativas y su impacto en el público asistente, lo que podría ser un área de mejora para futuras ediciones de la bienal, pero también considera que medir el impacto cualitativo es casi una acción utópica y en el caso de poder conseguirse debería ser una labor externa al comisario y al artista.

#### 4.4. Mostra d'Art Públic de la Universidad de Valencia

La Mostra Art Públic cuenta con una larga historia, han pasado 25 años desde la primera convocatoria. Hasta el año 2016 estaba dirigida al arte público y la gestionaba José Luis Pérez Pont, en ese momento no poseía un carácter participativo, sino que se invitaba a exponer en el espacio universitario, tampoco existía una transferencia de conocimientos, quizás en ese momento no había cabida para la confluencia de saberes que actualmente posee.

La gestión actual de la Mostra Art Públic se organiza desde el SEDI (Servicio de asesoramiento, de información, de dinamización y de formación a los estudiantes de la Universitat de València) en colaboración con el Vicerrectorado de Cultura. El equipo anterior se desmembró y dio lugar a que surgiera un nuevo equipo. En ese momento, comenzó también a participar el vicerrectorado de cultura y la delegación de estudiantes y a partir de ahí muchas cuestiones en su gestión se adaptaron a nuevas necesidades en buena medida debido al cambio de delegado de estudiantes. A día de hoy, busca un mayor enfoque en el acercamiento del arte a los campus convirtiéndolos en puntos de encuentro entre el arte contemporáneo y la comunidad universitaria. Con este objetivo en cada convocatoria se seleccionan doce proyectos artísticos de carácter efímero que reflexionan sobre la aproximación del arte contemporáneo a la ciencia, y a las ciencias sociales y humanas, convirtiéndolas en detonadoras de otros saberes transversales.

La Mostra Art Public, desde su origen se ha visto respaldada por la Universitat de València, y dentro de ella se coordina gracias al SEDI (Servicio de asesoramiento, de información, de dinamización y de formación a los estudiantes de la Universitat de València), a la delegación de estudiantes y el Vicerrectorado de Cultura y Sociedad. Después de casi 20 años de andadura, la convocatoria tuvo un momento de crisis, pues las bases necesitaban una reelaboración conceptual más adaptada a los tiempos actuales. En 2015 se invitó a comisariar a Alba Braza<sup>5</sup>, con las bases previas y en el 2016 se volvieron a elaborar unas nuevas bases, así fue como el público entendió que se había producido un cambio. Posteriormente en 2020 pudieron ampliar la zona a intervenir y comenzaron a trabajar también en el campus de Blasco Ibañez, coincidiendo con el cambio de vicerrectora a Esther Alba Pagán, quien quiere llevar la Mostra también a otros campus. Surgió así la posibilidad de premiar a seis artistas en el campus Científico y otros seis en el campus de Humanidades y Ciencias Sociales.

La convocatoria es pública y en las bases se observa que se ha establecido un jurado externo compuesto por tres personas invitadas, las cuales cambian anualmente. Además, Esther Alba (o la persona a quien delegue) y Alba Braza forman parte del jurado, junto con un secretario que no tiene voz ni voto. Cada artista seleccionado recibe un presupuesto<sup>6</sup> para la producción de su proyecto. Es importante destacar que en el proceso de evaluación no se considera el currículum ni la edad de los participantes, sino únicamente el mérito del proyecto en sí, así como sus conexiones y vínculos con los conocimientos universitarios. En consecuencia, lo que se valora con mayor énfasis es la calidad del proyecto y su capacidad para establecer relaciones interdisciplinarias con los saberes de la propia Universidad. En La Mostra Art Públic el lugar de celebración está estrechamente ligado al lugar de producción, pues el lugar de trabajo, la universidad, es también el lugar a intervenir, por ello las intervenciones suelen establecer un vínculo más directo con el conocimiento propio del lugar y las personas que lo usan.

Cabe destacar la presencia de diversos públicos en distintos momentos del evento. En primer lugar, a través de la convocatoria de proyectos, el público principal está conformado por los artistas participantes. Luego, durante el proceso de intercambio de conocimientos y producción, el público está compuesto por la comunidad de trabajadores de la Universidad y el artista. Finalmente, durante los días en que se lleva a cabo la Mostra, el público abarca a toda la comunidad universitaria.

No podríamos considerar que el intercambio concluye en un arte participativo puro, pues la autoría del objeto artístico se reconoce al artista. Se puede trabajar aprendiendo de la experiencia de otra persona, no tiene por qué reflejarse a nivel formal, pero sí quizás a nivel conceptual, pero esa apertura permite mucha más libertad. De este modo, La Mostra Art Públic ha logrado establecer un diálogo fructífero entre el arte contemporáneo y la comunidad universitaria. Aunque resulta desafiante medir el impacto directo de las experiencias artísticas participativas, el feedback generado por la comunidad universitaria se registra en los catálogos de la muestra, lo que ayuda a evaluar los resultados y a adaptar futuras convocatorias. El público que asiste a la Mostra Art Públic está compuesto principalmente por la comunidad universitaria, pero también atrae a un público específico del arte informado a través de medios de comunicación.

<sup>5</sup> Entrevista realizada a la comisaria actual (Alba Braza) el 11 de julio de 2023. Se recomienda revisar las diferentes ediciones de la Mostra a través de la publicación de sus catálogos en línea en la siguiente web: <https://www.uv.es/uvweb/servicio-informacion-dinamizacion-sedi/es/cultura/mostra-art-public/catalogos-1286048633170.html>

<sup>6</sup> En la última edición fueron 2000 €.

#### 4.5. Bienal de Mujeres en las Artes Visuales

La entrevista llevada a cabo con Alba Braza<sup>7</sup>, como comisaria en la edición más reciente de la Bienal MAV en 2022, evidencia que la Bienal no encuentra sus raíces en un evento de referencia preexistente, sino que se origina en consonancia con los principios de igualdad de género en el ámbito artístico, valores ya arraigados en la entidad que la promueve, la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV).

La propia asociación comenzó con motivo de visibilizar proyectos artísticos realizados por mujeres, tanto en espacios físicos como digitales, habiendo migrado a lo digital a partir de la pandemia. Hasta la fecha el Ministerio de Cultura y Deporte ha respaldado con financiación este evento en busca de promover la igualdad en el arte, y MAV ha desarrollado una sólida estructura de organización de artistas, gestoras y comisarías a nivel nacional, pero también ha logrado expandirse a nivel internacional. La Bienal, a diferencia de otros eventos de MAV, consigue financiar la producción de proyectos y aprovecha su estructura o tejido para poder conseguir vías de financiación también dentro de ámbitos regionales. Su modelo de gestión ofrece convocatorias públicas y también se desarrolla a partir de invitaciones a artistas o espacios artísticos.

De acuerdo con Alba Braza, se pueden encontrar ejemplos de arte participativo en la Bienal, pero no se considera un requisito esencial. La principal prioridad de la Bienal es garantizar que, al menos, el 80% de las obras en las exposiciones que se promueven sean creadas por mujeres. Curiosamente, en la edición pasada, un proyecto como *Biografía*<sup>8</sup> de Tania Lombeida Miño logró combinar la característica de ser participativo y de representar de manera destacada a las mujeres en el mundo del arte.

La Bienal tiene un impacto significativo en la escena cultural, lo que lleva a la creación de eventos paralelos relacionados con temas relevantes sobre la visibilidad de la mujer. Paralelamente, subsisten otras iniciativas, tales como el Observatorio y el Foro, inherentes a la Asociación promotora, desde donde los diversos grupos de trabajo colaboran activamente y comparten intereses comunes. Cabe destacar que, aunque no se implementa una supervisión específica de las experiencias artísticas participativas que tienen lugar en las exposiciones museísticas, estas se encuentran debidamente registradas y documentadas en plataformas digitales, como la página web oficial y las redes sociales, contribuyendo así a su difusión y preservación en la esfera pública.

El perfil de la audiencia que concurre a la Bienal MAV se caracteriza por su diversidad, si bien se identifica comúnmente por la presencia de individuos con un interés marcado en el ámbito del arte contemporáneo y el feminismo. Es importante señalar que no se efectúa un proceso de evaluación formal que involucre a los artistas participantes ni a los asistentes. No obstante, se promueve activamente una amplia cobertura mediática con el propósito de alcanzar una audiencia diversificada y heterogénea.

En resumen, la Bienal MAV 2022, comisariada por Alba Braza, emerge como un evento sin precedentes, arraigado en la promoción de la igualdad de género en el arte por parte de la Asociación MAV. Su enfoque se ha adaptado a lo largo del tiempo, consolidando una estructura sólida que financia proyectos artísticos y fomenta colaboraciones. A pesar de no centrarse en el arte participativo, ha generado eventos paralelos y mantiene una audiencia diversa mediante una extensa cobertura mediática.

#### 4.6. Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE

La Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE es un evento de referencia que ha generado proyectos posteriores como la Sala Cambio de Sentido o El Mundo Fluye. Su gestión comenzó con la necesidad de sensibilizar a la sociedad sobre el potencial creativo de los artistas con discapacidad y crear actividades culturales accesibles para todas las personas. La Bienal es un proyecto propio de la Fundación ONCE, pero cuenta con el respaldo de instituciones que comparten objetivos comunes.

Para su gestión, Sonia García Fraile<sup>9</sup>, como responsable del Departamento de Cultura de Fundación ONCE requiere no solo un espacio para la exposición colectiva y actividades paralelas, sino también la colaboración de entidades y artistas que compartan los mismos objetivos. La selección de artistas se realiza mediante un comisariado que elige un tema sobre el cual versará la edición de la Bienal, como el cuerpo, el lenguaje, la tecnología, la mujer o los grandes genios. El lugar de celebración, en las últimas ediciones en CentroCentro, establece un vínculo con la gestión y producción de la Bienal, ya que cuentan con un convenio de colaboración para la realización de cinco bienales, lo que refuerza el arraigo del proyecto. La participación del público es esencial para cumplir los objetivos de sensibilización y actividad cultural inclusiva. A través de talleres, visitas guiadas y otras actividades, el público experimenta y comprende el potencial creativo de los artistas con discapacidad.

En todas las ediciones, la Bienal busca la participación del público tanto en la exposición colectiva como en las actividades paralelas, creando una práctica artística participativa que involucra activamente a los asistentes. Es por ello que, durante los procesos de producción, surgen eventos paralelos como ciclos de teatro, cine y talleres para crear actividad cultural inclusiva y sensibilizar a la sociedad. En su modelo

<sup>7</sup> Entrevista realizada el 25 de septiembre de 2023 a Alba Braza. La Asociación de Mujeres en las Artes Visuales facilitó la memoria donde se recogen los datos de los medios y canales de difusión donde a su vez se ofrecen datos sobre el alcance del público al que llegan.

<sup>8</sup> Para ampliar información sobre el proyecto participativo de *Biografía* se recomienda visitar el siguiente enlace: <https://www.bienalmav.org/es/actualidad-item/biografia-tania-lombeida-mino/>

<sup>9</sup> Entrevista realizada el 13 de julio de 2023. Sonia García-Fraile facilitó además una memoria de los datos más importantes de la Bienal donde se sondea el público de una manera cualitativa a partir de datos y también cualitativa a través de opiniones de los participantes.

de gestión es importante recoger las experiencias artísticas participativas a través de cuestionarios de satisfacción y una memoria de actividad para evaluar y aplicar mejoras en el proyecto. El público que asiste es diverso, incluyendo tanto a personas con discapacidad como a otros espectadores, lo que hace que la Bienal sea una actividad cultural inclusiva y abierta a todos.

#### 4.7. Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño

Durante la entrevista, Javier Peña Ibáñez<sup>10</sup>, director de Concéntrico, nos habla sobre el evento de arquitectura y diseño contemporáneo que se celebra en Logroño y destaca el papel del arte participativo en el festival. El origen de Concéntrico se basa en su trabajo como autor, donde exploraba la relación entre los ciudadanos y su ciudad. A través de diversas intervenciones, comprendió que había formatos que podrían enriquecer ese objetivo. Tras participar en un festival en Montpellier<sup>11</sup> (Francia) y ver cómo las personas exploraban su ciudad con un plano, nació la idea de crear un evento que combinara arquitectura y diseño para reflexionar sobre la ciudad.



Fig. 3. Detalle de la intervención participativa Logomaquias de Carlos Herraiz y Vanesa Peña durante la celebración de Concéntrico 09, 2022.

(Fuente: Fotografía de Javier Antón)

La gestión de Concéntrico ha evolucionado a lo largo del tiempo, y siempre ha buscado la internacionalización y un enfoque colectivo. Se establecieron colaboraciones con la Fundación Cultural de los Arquitectos de La Rioja y empresas como Garnica para dar forma al proyecto. El comisario considera que la relación entre Concéntrico y el arte participativo es esencial y actualmente se involucra a diversos agentes de la ciudad, incluyendo centros educativos y colectivos sociales, para establecer procesos abiertos que enriquezcan el evento. La participación activa del público ha sido alta en su última edición, ya que de alguna manera influyen en el futuro de la ciudad. También porque todos los proyectos expuestos en Concéntrico buscan establecer un vínculo emocional con el público y los resultados pueden ser respuestas a un proceso específico o herramientas para una integración real en la ciudad.

El impacto del arte participativo no se limita al evento en sí, pues han surgido eventos paralelos y nuevas experiencias que permiten experimentar en diferentes entornos. La medición y recopilación de las experiencias artísticas participativas se realiza a medio y largo plazo, ya que algunos resultados son intangibles y dependen de procesos continuos. Pero, durante la celebración del festival se valoran las opiniones y sugerencias del público asistente, que se reciben a través de diferentes medios, como correos o redes sociales. Además, se establecen grupos de trabajo para recibir propuestas de mejora.

<sup>10</sup> Entrevista realizada el 17 de julio de 2023. Para poder conocer más sobre el Festival de Concéntrico se recomienda visitar su web: <https://concentrico.es/>

<sup>11</sup> Festival des Architectures Vives, puede consultarse en su web: <https://www.festivaldesarchitecturesvives.com/>

En Concéntrico el arte participativo juega un papel fundamental, generando un impacto positivo en la ciudad y en su público. La combinación de convocatorias públicas y la invitación directa a artistas crea un evento inclusivo y en constante evolución. También ha demostrado que el arte participativo puede tener un efecto duradero en la ciudad y establecer una base sólida para futuras ediciones y proyectos relacionados con la reflexión sobre el espacio urbano.

#### 4.8. Cáceres Abierto

En esta entrevista, Julio Vázquez Ortiz<sup>12</sup>, comisario de Cáceres Abierto, nos proporciona información relevante sobre el evento de arte contemporáneo y su relación con el arte participativo.

Cáceres Abierto encuentra su referencia previa en Madrid Abierto, lo que inspiró su enfoque hacia el arte público. Su gestión se inició mediante un concurso público lanzado por la Secretaría General de Cultura de la Junta de Extremadura. Se trata de un proyecto institucional respaldado por el gobierno regional, y además cuenta con el apoyo del Ayuntamiento y Diputación de Cáceres. Actualmente la gestión de Cáceres Abierto requiere una estructura de trabajo especializada, incluyendo comisariado, artistas, equipo técnico y equipo de producción, cada uno con un nivel alto de expertización.

El evento combina la convocatoria pública y la invitación directa a artista, es decir, el comisariado inicial surge por convocatoria pública, y la continuidad se basa en la rotación de comisarios con un periodo máximo de 4 ediciones. La producción se realiza mediante licitación pública, y la gestión y coordinación corren a cargo del equipo técnico del servicio de artes visuales de la junta.

La participación del público siempre se ha considerado fundamental en el desarrollo de Cáceres Abierto, siendo un canon en la disciplina del arte público, es por ello que los proyectos artísticos expuestos en diferentes ediciones están vinculados de diversas maneras a la práctica artística participativa, y estos detalles pueden consultarse en la página web del evento. En cuanto al impacto de los procesos de producción del arte participativo, surgen eventos paralelos en torno a Cáceres Abierto, como "De Cáceres Abierto al aula<sup>13</sup>" o actividades desarrolladas por instituciones y asociaciones. Se recogen experiencias artísticas participativas a través de una memoria que abarca todos los aspectos relacionados con el evento, además de un catálogo disponible al público. Las estadísticas numéricas son registradas por el servicio de artes visuales de la junta.

Diríamos que el evento tiene un gran calado en el público asistente, y su programación diversa y extensa atrae a diferentes sectores ciudadanos, pues Cáceres Abierto se fundamenta en la información y la consulta pública, asegurándose de que los contenidos se ajusten a las necesidades y expectativas de la ciudadanía.

### 5. Discusión: Análisis de diferencias y similitudes en la gestión de los eventos culturales participativos

Tabla 3. Análisis de las diferencias y similitudes en la gestión de los eventos culturales participativos

Ítems a evaluar	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1. Existe un evento de referencia previo									
2. Respaldado por alguna institución									
3. Gestión de convocatoria pública (en parte o total)									
4. El contexto, el lugar y/o el público se vincula en su desarrollo									
5. Las prácticas artísticas participativas se reconocen como importantes									
6. Surgen eventos paralelos									
7. Utilizan herramientas para medir la participación									
8. Se tienen en cuenta las aportaciones de los participantes									
9. Saben qué público acude y participa en las actividades o proyectos									
Bienal de Arte de Lanzarote	✓	✓	✓	✓	✓				
Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas	✓	✓		✓	✓		✓	✓	✓
Bienal de Mislata Miquel Navarro	✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓
Mostra d'Art Públic de la Universidad de Valencia	✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓
Bienal de Mujeres en las Artes Visuales	✓	✓	✓			✓	✓		
Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓
Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño		✓	✓	✓	✓			✓	
Cáceres Abierto	✓	✓		✓	✓	✓		✓	✓

Fuente: Elaboración propia.

<sup>12</sup> Entrevista realizada el 14 de julio de 2023. Para poder conocer más sobre Cáceres Abierto se recomienda ver su página web: <https://www.caceresabierto.com/>

<sup>13</sup> Se trata de un Proyecto transdisciplinar que se desarrollará desde los Departamentos de Dibujo, de Filosofía y de Música, enmarcado dentro del Programa Proyecto de los Centros Educativos Públicos de Extremadura. Puede verse en el siguiente enlace: <https://sites.google.com/view/decaceresabiertoalaula/inicio>

En la presente tabla podemos reunir de una manera más somera los datos arrojados a través de las respuestas de las entrevistas, si bien en muchos casos, los catálogos, textos o memorias aportan una información relevante no completan la cobertura de la información abordada desde nuestra investigación. Posiblemente la gestión no sea el principal motivo de interés para el público y los participantes. Tampoco los gestores o comisarios nos ofrecen esta información cuando presentan sus trabajos de una manera pública o cordial, probablemente porque sea la parte más tediosa de su trabajo, sin embargo, también es la cimentación sobre la que se construye la práctica profesional del arte, su corpus teórico, su organización y la relación entre las personas que acabarán participando en el evento, todo esto finalmente genera un efecto en un determinado contexto.

Es por ello que hemos considerado oportuno abordar un marco de similitudes y diferencias en su gestión a través de 9 ítems o características que se obtienen del propio formato del evento. De este modo podemos rescatar los datos de una manera más directa y valorar, por ejemplo, que todos los eventos seleccionados proceden a su vez de un evento o actividad anterior salvo el caso de Concéntrico que surge por la inspiración de un festival que se celebra en la ciudad francesa de Montpellier.

En el caso de la Bienal de Arte de Lanzarote, Bienal de Mislata Miquel Navarro y de Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas y Cáceres Abiertos son modelos de gestión que han surgido bajo el germen de un evento anterior que se vio transformado por la adaptación a las propias necesidades actuales, pero que dio asimismo oportunidad a que con anterioridad hubiera itinerarios sobre los que proyectar este tipo de eventos culturales.

En el caso de la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales y Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE son eventos que surgen de alguna experiencia anterior pero que de manera evidente se ven reforzados socialmente por empezar a ser respaldados por entidades con un objetivo claro por la igualdad de oportunidades en diferentes ámbitos en un momento donde la sociedad comienza a mostrarse más sensible en su visibilidad y reconocimiento.

Otro de las características comunes a todos es que los eventos culturales se ven apoyados por entidades y perciben una financiación pública a través de organismos locales, autonómicos y nacionales. En algún caso se reciben aportaciones privadas, como puede ser el caso de Concéntrica, la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE a través de empresas colaboradoras o Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas a través de convenios internacionales con otras instituciones.

Si bien la mayoría de la financiación de estos eventos proviene de un dinero público, su gestión no es mayoritariamente pública, normalmente sus equipos de gestores y comisarios son invitados a participar en diferentes fases de la programación, como comisarios, jurados o técnicos. En algunos casos ya se cuenta con el recurso técnicos y humanos que ofrecen espacios como Azkuna Zentroa para gestionar Prototipoak, en otros casos, los agentes culturales son invitados por ser considerados promotores culturales conocedores del contexto como es el caso de Adonay Bermúdez, Alba Braza o Julio V. Ortiz. De alguna manera sus praxis dejan la huella de una motivación personal que aporta un valor de continuidad de los eventos regenerándolos entre períodos de crisis para mantenerlos vivos. De entre ellos, destaca especialmente la experiencia de Alba Braza como comisaria o gestora en tres de los eventos seleccionados, su labor dentro de la investigación se visibiliza como una figura específica en la acogida y promoción del arte participativo a través de diferentes causas.

Más allá de la formación de los equipos de gestión, algunos eventos han encontrado fórmulas para ser más abiertos y democráticos en la selección de sus artistas, en este sentido destacan las convocatorias de Bienal de Mislata Miquel Navarro, Mostra d'Art Públic de la Universidad de Valencia y Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño. Sin embargo, en muchos eventos existe una alta representatividad de artistas regionales asociados a cada evento, tal es el caso de Bienal de Arte de Lanzarote, Bienal de Mislata Miquel Navarro, Mostra d'Art Públic de la Universidad de Valencia, Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas y Cáceres Abierto. Ello se puede ver justificado por las propias necesidades o requisitos administrativos interpuestos en la gestión, además de las necesidades intrínsecas del contexto local o regional. Pues en efecto, en todos los eventos existe una total concordancia en la necesidad de ser eventos que se muestran involucrados y conocedores del contexto propio del lugar o del público.

Desde este concepto se avista una completa uniformidad en una necesidad cultural que deben afrontar las programaciones de arte contemporáneo, como si el contexto fuera realmente una fórmula que une las capas sociales de manera orgánica. Así pues, desde este análisis valoramos el uso del contexto como una de las claves principales para gestionar arte participativo y lograr que junto a los artistas este conocimiento sea tan accesible como público.

Puede que los individuos, los artistas y las artistas no sean seguramente tan privados (...). Desestimar esta posibilidad es lo que permite sostener una oposición rígida entre el «arte» y lo «público» que expresa de otro modo los estándares liberales dicotómicos sobre lo individual y la sociedad, lo privado y lo público. También hay que hacer valer la oposición público/privado para unir, en vez de polarizar, el «arte» y lo «público». Quienes esto sostienen tratan también con frecuencia el arte y lo público como esferas universales que, armonizadas por una esencia humana común, se sitúan por encima del ámbito de conflicto entre individuos singulares, de las diferencias puramente privadas y de los intereses específicos. En estos términos el «arte público» no es (...) una entidad contradictoria, sino que representa por partida doble la accesibilidad universal (Rosalyne Deutsche, 2018, p. 16).

Efectivamente si la gestión de un evento cultural se diseña y se muestra finalmente como un lugar de accesibilidad universal gracias al uso del contexto estaremos propiciando que por sus propios rasgos, de

acogimiento acabe siendo un espacio donde se reconozcan las prácticas participativas como señas de su propia identidad. En este sentido destacan todos los eventos culturales que gestionan con mayor o menor medidas actividades participativas desde los proyectos artísticos, talleres o bien desde la activación de comunidades, como nos indicaba en la entrevista Fernando Pérez. Si bien hemos relacionado todos los eventos culturales como modelos de gestión participativa, cabría indagar y matizar los estilos y modos de participación, pues desde algunos eventos contabilizan la participación desde la asistencia a una performance o actividad y otros por el contrario no consideran que el término más puro de participación sea usado si no se reconoce la autoría de la persona dentro de la acción. En cualquier caso, la definición o clasificación del arte participativo no es exactamente el motivo de la presente investigación, sin embargo, resulta fácil que salga a la superficie en torno a cualquier reflexión sobre la equidad participativa, según expone Claire Bishop, es un argumento que surgió el siglo pasado y que no logramos entenderlo por la falta de un vocabulario propio en ámbito de las artes visuales contemporáneas.

El argumento crítico más comúnmente dirigido al arte participativo es que la autoría singular sirve principalmente para glorificar la carrera y la fama del artista. A pesar de ello, desde finales de la década de 1960, los artistas de todas las disciplinas se involucran continuamente en diálogo y negociación creativa con otras personas: técnicos, fabricantes, curadores, organismos públicos, otros artistas, intelectuales, participantes, entre otros. Los mundos de la música, el cine, la literatura, la moda y el teatro tienen un rico vocabulario para describir las diferentes posiciones de autoría que coexisten (director, autor, intérprete, editor, productor, agente de casting, ingeniero de sonido, estilista, fotógrafo), todas ellas consideradas esenciales para la realización creativa de un proyecto determinado. (...) La falta de un vocabulario equivalente en el arte visual contemporáneo ha llevado a un marco crítico reduccionista, sustentado por la indignación moral (Bishop, 2016 p. 9).

En este sentido Jeff Kelley nos los muestra un par de dificultades más allá del lenguaje:

En nuestra sociedad, las condiciones generalmente no son seguras para que ocurra la colaboración. La pérdida de identidad profesional está en juego, y en el ámbito corporativo (...) la identidad profesional es a menudo todo lo que se tiene. Dado este antagonismo territorial y las molestias burocráticas del sector público (que suele ser el "cliente" designado en un proyecto de arte/arquitectura pública), muchos artistas simplemente han renunciado y han vuelto al estudio (Kelley, 1995, p. 139).

En efecto, disponer de un conjunto de términos específicos que definan un lugar para todas las partes implicadas en la práctica artística participativa o colaborativa es importante, pero además simplificar la burocrática produce un efecto positivo para que el artista considere que lo común o lo público es un espacio de trabajo accesible. Desde la presente investigación se reconoce la labor de estos equipos de gestores y comisarios como una tarea ardua, pues en ocasiones son ellos mismos los que pueden agotarse al querer transformar y adaptar las antiguas necesidades a los contextos actuales de las buenas prácticas artísticas.

En conjunto podemos valorar una notable uniformidad en los modelos de gestión de los eventos, como mencionábamos. Sin embargo, en la última parte de la entrevista es donde más disimilitudes se presentan, pues la mayoría de los eventos poseen dificultades para medir mediante herramientas la participación, destacan el caso de Prototipoak y la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE quienes en sus memorias recogen datos de manera muy precisa de sus públicos y consiguen configurar una medida del impacto en datos cualitativos, pero todos los entrevistados se han visto muy alejados de poder medir los valores más cualitativos en torno a las experiencias y reflexiones que surgen en sus participantes y visualizan como una imposibilidad el poder medir de manera cualitativa el impacto de su trabajo en el contexto, la sociedad y sus emociones. No se debería dejar *de tener presente el carácter agríndice de los análisis cuantitativos asociados únicamente a valores de éxito, ni olvidar que nuestra propia práctica personal ya está creando la base de aquello que pretendemos ofrecer* (Braza, p. 183). Asimismo, los comisarios o gestores manifiestan interés en saber cómo podrían conseguir medir de manera eficaz el impacto social a través de valores cualitativos e incluso poder involucrar en sus equipos de gestión un trabajador con este perfil y no fuese una acción más a incluir en la responsabilidad del artista o el comisario.

Aún así no disponer de las herramientas necesarias de medición no impide que puedan tener en cuenta las aportaciones de sus participantes a través de mensajes personales y/o en redes sociales. Del mismo modo la mayoría de comisarios ha manifestado conocer a los públicos y participantes con los que trabajan pues en muchos casos se movilizan a través de asociaciones, comunidades o afinidades de otro tipo.

## 6. Conclusiones

Al analizar los recursos y necesidades de gestión técnica y cultural, se logra vislumbrar la complejidad operativa de estos eventos temporales. La gestión de aspectos logísticos, técnicos y artísticos resultan ser un componente esencial para garantizar el éxito de cada evento. Desde la planificación y coordinación de recursos hasta la selección del equipo curatorial o los artistas. Los gestores se enfrentan a múltiples desafíos que requieren habilidades de gestión y liderazgo altamente desarrolladas.

En el análisis de los objetivos que abordan los comisarios en la gestión de eventos culturales temporales, se identificaron aspectos cruciales que influyen en el desarrollo de estos proyectos. Los retos pueden variar desde la obtención de financiamiento y la cooperación con entidades públicas y privadas hasta la necesidad de garantizar la inclusión y diversidad en los eventos participativos. Por otro lado, también se destacaron los

oportunidades de crecimiento, como la posibilidad de adaptarse y reformularse atendiendo a mejoras y necesidades del presente y futuro de las comunidades, lugares o temáticas.

Uno de los aspectos más significativos de esta investigación ha sido la evaluación de las herramientas de medición del impacto social de estos eventos. Al combinar parámetros cuantitativos y cualitativos, se logró mostrar una carencia general en las maneras de medir y por ende una necesidad a paliar, pues la medición del impacto social no solo brinda información valiosa para los gestores y organizadores, sino que también proporciona una justificación sustentada para la inversión en proyectos culturales temporales.

Finalmente, esta investigación no solo ha profundizado en el conocimiento de los gestores de eventos culturales temporales vinculados al arte participativo en España, sino que también ha resaltado la importancia de su labor en la promoción de la cultura y la participación ciudadana. Los resultados obtenidos constituyen un valioso recurso para futuros gestores y planificadores culturales, quienes pueden aprovechar las experiencias adquiridas para mejorar la calidad y el impacto de los eventos culturales temporales en el país. Desde esta premisa además surge una posible ruta de continuidad de la misma atendiendo a las necesidades encontradas sobre la medición cualitativa. Asimismo, este estudio contribuye a la valoración y aprecio de la riqueza cultural y artística de España, impulsando el desarrollo de una sociedad más inclusiva, creativa y comprometida con su patrimonio cultural.

## Referencias

- Bermúdez, A. (s. f.-a). Manifiesto de la XI Bienal de Arte de Lanzarote. Bienal de Arte de Lanzarote.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadora*.
- Blanco, P. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1a. Universidad de Salamanca.
- Braza, A. (2019). La Biennial de Mislata i el si no de les convocatories. En A. i. C. AVVAC *Artistes visuals de València* (Ed.), *URGENCIES des de les EMERGENCIES* (pp. 178-185). AVVAC.
- Cadena-Iñiguez, P., Rendón-Medel, R., Aguilar-Ávila, J., Salinas-Cruz, E., de la Cruz-Morales, F. del R., & Sangerman-Jarquín, D. M. (2017). Métodos cuantitativos, métodos cualitativos o su combinación en la investigación: un acercamiento en las ciencias sociales. *Revista mexicana de ciencias agrícolas*, 8(7), 1603-1617. <http://dx.doi.org/10.29312/remexca.v8i7.515>
- Cisterna Cabrera, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria*, 14(1), 61-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29900107>
- Gablik, S. (1995). *Connective Aesthetics: Art After Individualism*. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 74-87). Bay Press.
- García-Huidobro-Munita, R., & Freire-Smith, M. (2023). Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales. *Arte individuo y sociedad, Avance en línea*(3), 1-20. <https://doi.org/10.5209/aris.85576>
- Kelley, J. (1995). *Common work*. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 139-148). Bay press.
- Lección de arte: museo nacional thyssen-bornemisza, 7 de noviembre de 2017-28 de enero de 2018. Museo Nacional Thyssen Bornemisza.
- Moreno, A., Ferreras, R., Andrés, A., Martín Alicia, & Museo Thyssen-Bornemisza. (2017).
- Olmedo, F. B. (2018). Caminando sobre hielo, prácticas artísticas en contexto. En H. en Arte (Ed.), *Glosario imposible* (pp. 36-57). HEA.
- Rosalyn Deutsche. (2018). Agorafobia. En *Quaderns portàtils* (p. 33). Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

**TERRENO MODULAR:  
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS  
PARTICIPATIVAS DE  
RESISTENCIA Y  
COMUNIDADES  
EMOCIONALES EN  
MIGRACIÓN, DESDE LA  
HABANA A CÁCERES.**

**AÑO: 2024**

**AUTORES: RAQUEL LARA  
RUIZ Y MIGUEL RANILLA  
RODRIGUEZ**

**PÁGINAS: 108-131**

**ISSN: EDICIÓN IMPRESA:  
1889-979X. ISSN  
EDICIÓN WEB:1989-8452**

**EDITORIAL: ARTE Y  
POLÍTICAS DE  
IDENTIDAD**

**[https://revistas.um.es/reapi/a  
rticle/view/606201](https://revistas.um.es/reapi/article/view/606201)**

RAQUEL  
LARA RUÍZ  
MIGUEL RANILLA  
RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca  
<https://orcid.org/009-002-1527-6926>  
Universidad Complutense de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0002-2052-7585>

# ***Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres***

Vol.31 / Jul 2024 / 108-131pp

Recibido: 27-29-2024 - Aceptado: 04-09-2024

*Arte y políticas de identidad*

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)  
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/apj>): 1989-8452

## **MODULAR LAND: PARTICIPATORY ARTISTIC PRACTICES OF RESISTANCE AND EMOTIONAL COMMUNITIES IN MIGRATION, FROM HAVANA TO CÁCERES**

### **ABSTRACT**

Participatory art, integrated within contemporary social art, presents itself as a tool of cultural resistance, empowering citizens by rejecting the idea of being merely passive spectators. This artistic movement has generated debates, redefinitions of concepts, and themes that remain unclear to many, while the cultural sector faces challenges in identifying and measuring the qualitative impact required by art centers and institutions for their events. Current research delves into a comprehensive evaluation of the participatory project *Terreno Modular*, as a comparative cultural study implemented in two cities with distinct socio-cultural contexts: Havana (Cuba) and Cáceres (Spain). This analysis takes place within the framework of two prominent temporary cultural events: the 14th edition of the Havana Biennial and Cáceres Abierto 2023. Comparing the execution of the project in both locations provides a deeper understanding of how participatory dynamics manifest and are perceived in diverse cultural contexts. The research concludes by demonstrating how the comparison between these two cultural spaces aims to contribute to the understanding of the impact of participatory art in different cultural environments and the relevance of these temporary cultural events.

**Keywords:** Participatory art; cultural resistance; social contexts; citizen empowerment; qualitative impact

### **RESUMEN**

El arte participativo, integrado dentro del arte social contemporáneo se presenta como una herramienta de resistencia cultural, que empodera al ciudadano rechazando la idea de meramente espectador pasivo. Este movimiento artístico ha generado debates, redefiniciones de conceptos y temáticas aún poco delimitadas para muchos mientras que el sector cultural se enfrenta a desafíos para identificar y medir el impacto cualitativo requerido por centros de arte e instituciones en sus eventos. La investigación actual se sumerge en una evaluación exhaustiva del proyecto participativo *Terreno Modular*, como estudio comparativo cultural implementado en dos ciudades con contextos socioculturales distintos: La Habana (Cuba) y Cáceres (España). Este análisis se realiza en el marco de dos eventos culturales temporales destacados: la 14ª edición de La Bienal de La Habana y Cáceres Abierto 2023. Comparar la ejecución del proyecto en ambas localidades proporciona una comprensión más profunda de cómo las dinámicas participativas se manifiestan y son percibidas en contextos culturales diversos. La investigación concluye en cómo la muestra entre estos dos espacios culturales quiere acercarnos a contribuir a la comprensión del impacto del arte participativo en diferentes entornos culturales y la relevancia de estos eventos culturales temporales.

**Palabras clave:** arte participativo; resistencia cultural; contextos sociales; empoderamiento ciudadano; impacto cualitativo

## 1 INTRODUCCIÓN: *TERRENO MODULAR*. UN INTERCAMBIO DE SUELOS

Históricamente debemos situar el arte participativo como una herramienta de memoria y resistencia cultural que permite empoderar a los ciudadanos y que busca transformar la participación de los espectadores pasivos. Jacques Rancière nos habla en su texto *El reparto de lo sensible: Estética y política* (2009) de la capacidad del arte para re-codificar la estructura comprensiva de lo sensible y así poder modificar la percepción y las relaciones sociales fomentando de esta manera la participación activa del espectador. Por otro lado, Maurice Halbwachs (2004) y Pierre Nora (2008) reflexionan sobre los conceptos de memoria colectiva y *lugares de memoria* para determinar que son esenciales para la construcción de una identidad compartida a través de prácticas artísticas comunitarias. Bhabha (2002) presenta la idea de hibridación cultural, explicando cómo las culturas interactúan y se transforman mutuamente -algo muy ligado a la antropología (Kottak, 2019)- y crucial para comprender proyectos como *Terreno Modular* en La Habana y Cáceres. Michael Rothberg (2009) argumenta que las memorias de eventos históricos diferentes -sean prácticas artísticas colaborativas- pueden interactuar y enriquecerse mutuamente, lo que es relevante para entender la dinámica participativa en contextos diversos.

Son por tanto espacios de *Estética Relacional* (Bourriaud, 2006), en donde no solo la sinergia participativa genera contextos pro-culturales sino que, como apunta Aleida Assmann (2011) permiten conservar la memoria cultural; esta misma idea de preservación se encuentra también en la mirada de Edward Said (1996) al hablarnos de cómo la cultura puede actuar siendo un agente de resistencia al imperialismo, situando el arte participativo como una práctica que desafía las estructuras de poder y fomenta una identidad cultural resiliente. Este marco teórico robusto permite analizar proyectos como *Terreno Modular* y su impacto en la promoción de la memoria y la resistencia cultural en diversos contextos socioculturales.

En las últimas décadas son muchos los artistas plásticos que han dedicado su producción a proyectos participativos, no obstante, son pocos los que durante su formación superior pudieron recibir un conocimiento específico, pues las asignaturas más relacionadas con arte social, arte público y arte participativo son de reciente creación, al menos en el sistema educativo español (Lara & Ranilla, 2023). Desde mediados del siglo XX se desarrollaron formaciones con una visión más experimental o comunitaria como la Bauhaus o Black College Mountain que incluía como parte de sus estudios la colaboración y la implicación en tareas cotidianas como trabajar en el comedor, en la huerta o en la propia construcción del edificio de la escuela (Hernández, 2022).

Por contra, podemos afirmar que sí existe un ámbito o espacio laboral para el artista que desarrolla su trabajo en el arte participativo (Lara, 2023b) y que gracias al compromiso de algunos gestores y comisarios contamos con un conjunto de eventos culturales temporales que se desarrollan con una continuidad regular y que además promueven su adaptación a los nuevos contextos sociales teniendo sentido dentro de sus entornos. Sin embargo, como mencionábamos anteriormente, los artistas no poseen una formación específica recibida en su educación formal, es por ello por lo que, las carreras profesionales de ambos agentes culturales podrían convertirse en espacios de experimentación. Si bien, el presente trabajo se centrará en las experiencias de la artista, Lara Ruiz, y uno de sus proyectos, *Terreno Modular* y para ello comenzaremos por conocer el origen de este.

El proyecto denominado *Terreno Modular* se originó a partir de una idea de la Tierra como

territorio común que la historia ha ido fragmentando. Las porciones de territorios en la sociedad contemporánea las denominamos continentes, países o regiones. Entonces “las fronteras constituyen esas grandes cicatrices y huellas dejadas por la historia, siendo un fiel reflejo de esa accidentada evolución política de la humanidad” (Rojo, 2011, p.1). La misma historia también nos hace ver que en todas partes hay algo de otro lugar y que la práctica del intercambio es una acción llevada a través de actividades como el viaje, la colonización, la exportación, la trata de personas, la expoliación o el mercado, dándose situaciones tan insólitas como la devolución del patrimonio del Partenón por parte del British Museum, reivindicado por Grecia desde 1982 y coincidiendo temporalmente con la fragmentación de Europa en relación al Brexit (Zaguirre, 2020).

Asimismo, el suelo es el sitio en el que tienen lugar estas acciones y sus fronteras resultan ser espacios controlados a través de permisos como puede ser la nacionalidad o un visado. El suelo en sí mismo acarrea más problemas a pequeña escala, en territorios urbanos, como puede ser su propio valor urbanístico a los ojos de la inversión, los procesos de gentrificación y con relación a su dominio. Así, por tanto: “*Terreno Modular* se ocupa de sacar a la luz patrones de construcción utilizados de diversas ciudades del mundo. Demostrando así un tipo de práctica globalizada que se resume en el: todos habitamos un mismo suelo” (Ortega, 2022, p.36).

Alrededor de todas estas problemáticas y preocupaciones de la sociedad contemporánea surgió el proyecto *Terreno Modular*, como llamada de atención hacia un enfoque más humano del uso del suelo, con el propósito de indagar en la medida en que dicho uso se encuentra intrínsecamente vinculado con las raíces y la cultura de las personas e incluso si los ciudadanos tenemos una parte activa en la creación de nuestras ciudades, pues desde las primeras experiencias el proyecto ha sido un intercambio de suelo entre ciudades del mundo, pero a la vez se ha mostrado como una herramienta de reconstrucción de las calles a manos de los vecinos de la ciudad. Así fue el modo en que pudo originarse la primera experiencia de intercambio de suelo desde Salamanca (España) a La Habana (Cuba) que a continuación narramos. Aunque el proyecto ha sido presentado y realizado en varias ciudades del mundo el objeto del presente trabajo no es tanto rematar y cerrar el proyecto, sino evaluarlo y medirlo para poder seguir con el afrontando mejoras y así poder contribuir desde el espacio artístico y con un sentido humilde a “la construcción de una nueva ciudad, sobre nuevas bases, a otra escala, en otras condiciones, en otra sociedad” (Lefebvre, 1973, p.125).

## 2 METODOLOGÍA: UN PROYECTO PARTICIPATIVO ADAPTADO A CADA CONTEXTO

Así como hemos podido mencionar previamente, la presente investigación viene inducida por otros trabajos previos, como la revisión sistemática del plan de estudios en la formación superior del artista plástico orientado hacia el arte participativo, la revisión sistemática de los eventos culturales temporales que acogen o promueven el arte participativo en España como parte del ámbito laboral en el que se desarrolla este fenómeno, y la última investigación en donde se pudo realizar un análisis cualitativo en formato de entrevistas semiformales con el objetivo de encontrar una información más detallada que la que se encontró en las revisiones sistemáticas y poder realizar una conveniente triangulación metodológica (Lara, 2023a). De alguna manera, el presente artículo se debe a los anteriores y por tanto su metodología viene pautada por ellos. A lo largo de las investigaciones previas se ha podido valorar que existe una necesidad en

los gestores, comisarios y artistas por recoger y medir el impacto de las experiencias artísticas participativas desde un valor cualitativo, sin embargo, no se hace con normalidad y ello conlleva a que en muchos casos las memorias solo aporten valores numéricos en tornos al número de visitantes o las interacciones digitales en diferentes medios de comunicación, tales como redes sociales. Existen casos, como la memoria de la Bienal de la ONCE (2023), donde se recogen frases directamente de los visitantes, pero en ningún caso se ha recogido de los participantes. Por consiguiente, se considera que los datos arrojados en estas memorias pormenorizan una información importante, pero sin lugar a duda la práctica artística participativa sería más concluyente si pudiera medir un impacto cualitativo que ofreciera la mirada del propio participante.

En este sentido, la metodología propuesta, nos enfoca de manera directa en la búsqueda de modos de medir ese impacto cualitativo sobre la experiencia artística donde los investigadores pueden aprovechar la flexibilidad de la teoría fundamentada sin convertirla en prescripciones rígidas sobre la recopilación de datos, el análisis, las inclinaciones teóricas y las posiciones epistemológicas (Charmaz, 2014). Este estudio por tanto se basa en un enfoque de análisis cultural comparativo para investigar el proyecto participativo *Terreno Modular*, llevado a cabo en dos eventos artísticos temporales: la 14ª edición de La Bienal de La Habana y Cáceres Abierto 2023. Mediante este método, se examinan los contextos socioculturales, la participación del público, el impacto en la comunidad local y las prácticas artísticas en ambas localidades, con el objetivo de comprender cómo se manifiestan y perciben las dinámicas participativas en diferentes entornos culturales a través de encuestas como herramienta de recogida de datos.

Debido a la concatenación de investigaciones realizadas previamente en torno al arte participativo, se han ido buscando y modelando una serie de patrones metodológicos que nos orienten hacia las necesidades particulares de la investigación. Se podría decir, por tanto, que nos adentramos en la teoría fundamentada, y sus categorías analíticas están directamente “fundamentadas” en los datos. Este método favorece el análisis sobre la descripción:

Un método para realizar investigación cualitativa que se centra en la creación de marcos conceptuales o teorías a través de la construcción de un análisis inductivo a partir de los datos. (...) Las categorías nuevas sobre ideas preconcebidas y teorías existentes, y la recopilación de datos sistemáticamente enfocada y secuencial sobre muestras iniciales grandes. Este método se distingue de otros porque involucra al investigador en el análisis de datos mientras se recopilan los datos; utilizamos este análisis de datos para informar y dar forma a la recopilación de datos adicionales. De esta manera, la nítida distinción entre las fases de recopilación de datos y análisis de datos de la investigación tradicional se borra intencionalmente en los estudios de teoría fundamentada (Charmaz, 2014, p.187).

Ciertamente, cuando profundizamos en la investigación sobre el arte participativo, nos damos cuenta de que la mera aplicación de un enfoque cuantitativo tradicional no logra capturar de manera exhaustiva la verdadera dimensión de la evaluación. Esto se debe a que el arte participativo va más allá de los valores numéricos y ofrece una experiencia social única que no puede ser plenamente comprendida a través de datos cuantitativos. Para evaluar realmente su impacto social, es esencial complementar los datos cuantitativos con información adicional obtenida a través de debates, conversaciones, entrevistas y encuestas. Estos son los medios donde los participantes y los agentes culturales pueden expresar sus conclusiones, lo cual nos

permite medir el impacto social real de una experiencia artística participativa de manera más completa y precisa.

En concreto, para la presente investigación hemos seleccionado evaluar el proyecto *Terreno Modular*, el cual tiene como objetivo involucrar a la audiencia y convertirla en participante activa del proyecto “siendo a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone” (Rancière, 2010, p.20). Este proyecto presenta la particularidad de haberse llevado a cabo en diferentes contextos, incluyendo un caso en la ciudad de La Habana (Cuba) durante la pandemia y otro en Cáceres (España) en un entorno más libre después de la pandemia. Estas circunstancias demuestran que el desarrollo del proyecto es altamente adaptable y carece de una metodología exclusiva, ajustándose a las condiciones y características de cada lugar. *Terreno Modular* se considera un trabajo en progreso y está diseñado para adaptarse a nuevos contextos en otras ciudades y momentos “de esta manera, las prácticas artísticas pueden contribuir a crear estas configuraciones o espacios micro políticos capaces de generar esferas de acción en lo local, comprometidas con la realidad y su transformación” (Blanco, 2018, p. 37).

No obstante, con la implementación de varios proyectos de participación similar, se ha vuelto esencial recopilar retroalimentación para guiar su mejora. Además, se busca realizar una evaluación que capture los aspectos cualitativos del impacto en los participantes y su entorno.

Promovidos por experimentar fórmulas adecuadas a las experiencias artísticas contemporáneas nos vemos inducidos a través de la metodología fundamentada en valores cualitativos, por ende, los objetivos principales de la presente investigación son:

- Proponer un proyecto artístico participativo a evaluación (*Terreno Modular*).
- Analizar un mismo proyecto artístico participativo en dos contextos (La Habana -Cuba- y Cáceres -España-).
- Elaborar y comparar las experiencias de los propios participantes.
- Extraer los datos cualitativos sin perjuicio de sus resultados.
- Evaluar las herramientas y sus mejoras de uso.
- Favorecer y facilitar recursos al arte participativo.

Así las cosas, la evaluación se convierte en una parte intrínseca del desarrollo del proyecto. A continuación, revisaremos el desarrollo del proyecto en los dos lugares de intervención y posteriormente daremos lugar a su evaluación. Consecuentemente todo ello nos arrojará una serie de resultados y conclusiones que expondremos al finalizar el artículo.

## 2.1 *Terreno Modular* en la Bienal de La Habana (Cuba)

---

Como hemos presentado anteriormente, *Terreno Modular* es un proyecto artístico concebido para ser un activador de intercambio de suelos entre ciudades, simbolizando los constantes flujos migratorios y la idea de raíces culturales asociadas al territorio. Este proyecto busca resaltar el

enriquecimiento y el intercambio cultural que caracterizan a muchas ciudades. Las afluencias migratorias transforman las ciudades en mosaicos de culturas, creando nuevas comunidades y acciones que interactúan con la ciudadanía a través de sus tradiciones, idiomas y espacios, dando sentido a la pregunta: “¿Dónde trazar la frontera entre lenguajes, entre culturas, entre disciplinas, entre pueblos?” (Bhabha, 2002, p. 81).

A través de este proyecto, en palabras de Bishop “el arte posee un sentido transgresor” (2012, p.14); el arte participativo y colaborativo, por tanto, puede transformar la percepción y la interacción social en el espacio público. *Terreno Modular* ejemplifica estos conceptos al fomentar un intercambio tangible y simbólico de suelos, promoviendo una experiencia de arte comunitario que refleja las dinámicas sociales y culturales que Bishop describe. Al activar espacios urbanos y conectar a diferentes comunidades a través del intercambio cultural, *Terreno Modular* se alinea con la visión de Bishop sobre el potencial del arte para generar diálogo, participación y transformación social.

Aunque el proyecto dio comienzo en el 2020, *Terreno Modular* se presentó por primera vez como un proyecto artístico participativo a través de talleres e intervenciones públicas en la ciudad de La Habana (Cuba), con motivo de la 14 edición de La Bienal de La Habana 2022. En esta ciudad los habitantes mostraron interés por la reconstrucción de sus aceras y las mismas comisarias del proyecto, Yadira de Armas y Ana Gabriela Ballate (2021) justificaban:

Reconstruir esos espacios dañados con baldosines de diseños diversos, otorgándoles una estética particular, pero respetando la visualidad genérica de los mismos constituye el propósito del presente proyecto. Para ello la artista se propone realizar una selección de espacios a intervenir, que podrían localizarse, en este caso, en Centro Habana, La Habana Vieja, el Cerro o zonas periféricas, las cuales, según su grado de protección patrimonial, permitan ser intervenidos. [...] Dicha reconstrucción se realizaría recomponiendo el tejido con un prototipo de baldosas escogido por la artista de uno de los tantos patrones que configuran la Plaza de los Bandos de la ciudad de Salamanca (España), donde la misma habita.

Dicho proyecto fue seleccionado dentro de la programación oficial de la Bienal de La Habana, en concreto se vinculó de la experiencia 2<sup>1</sup>, comprendida entre las fechas del 6 de diciembre de 2021 al 24 de marzo de 2022<sup>2</sup>. Las bases del evento especificaban un compromiso de coordinación, promoción y difusión del proyecto, pero, en este caso el Centro Wilfredo Lam no proporcionó la cobertura de la producción, ni el transporte de obras y tampoco los desplazamientos de los artistas, ayudantes o comisarios. Si bien, nos invitaron a buscar entidades que pudieran financiar dicho proyecto, por este motivo la propia consejería de Cultura de la embajada de España en Cuba, situada en la misma ciudad de La Habana acabó siendo la entidad financiadora del proyecto<sup>3</sup>.

La fecha de llegada a La Habana se efectuó el 16 de marzo de 2022, el proyecto dispuso de diez días para producirse, a contar desde el día siguiente útil. Algunos de los materiales fueron transportados con los ayudantes de la artista desde España, otros fueron provistos en la ciudad a su llegada. Dicha logística puso de manifiesto la falta de acceso a determinados materiales considerados básicos o accesibles en Europa, como cubos o cemento. Tanto la provisión de materiales como el transporte por la escasez de combustibles fueron las mayores dificultades a lograr durante el desarrollo de la producción, dichos inconvenientes manifestaron las propias problemáticas del país en base al aislamiento producido por su condición de isla, así como la

práctica política establecida por el régimen actual en relación a su política internacional con otros países. Si bien una vez reunidos todos los materiales, la siguiente situación a resolver junto a la organización del evento serían los permisos de intervención en el espacio público, así como la selección de ubicaciones con interés a intervenir. El organismo encargado de darnos este permiso se trataba de la Oficina del Historiador, entidad reguladora de las intervenciones realizadas en el centro histórico de la ciudad, como es Habana Vieja.

A través de un documento oficial se concedieron los permisos para intervenir en Calle Habana, en tramo de calle Paula a Luz, en Calle Cuba, en el tramo de calle Paula a Merced y en Calle Sol, entre San Ignacio y Avenida del Puerto, así como en la zona del Malecón haciendo esquina con la Calle Genios. Como mencionamos anteriormente el proyecto en La Habana poseía un carácter reconstructivo de la ciudad. Es por ello por lo que los lugares escogidos fueron zonas donde existían socavones y eran lugares inseguros e insalubres para los ciudadanos (Fig.1) pues, o bien daban lugar a ser barreras arquitectónicas donde el viandante podía caerse o bien eran focos de suciedad, ripio y aguas sucias que acababan siendo retenidas.



**Figura 1.** Socavón del Malecón de La Habana a intervenir. Fuente propia.

Según ciudadanos de la zona, en muchos casos estos imperfectos en el pavimento se producían como causa-efecto de un arreglo de una tubería insertada en el suelo, para lo cual se rompía el suelo con el fin de arreglar una avería en el funcionamiento de desagüe del agua, pero posteriormente no se tapaba el hueco producido para su reparación. Existían por tanto casos en la ciudad donde estas reparaciones coincidían justamente con el trozo de acera de la salida de su vivienda y se podían encontrar zonas en la Habana Vieja donde los mismos dueños de las viviendas reparaban con una especie de *trencadís* (Fig. 2) el suelo de la calle.



**Figura 2.** Reparaciones del suelo realizadas por los vecinos de La Habana. Fuente propia.

El proyecto se produjo de manera participativa gracias a la vinculación con la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, donde asistieron 20 alumnos y vecinos de la ciudad. Pudieron conocer el proyecto y participar voluntariamente en el estudio de las intervenciones a través de maquetas y la fabricación de las propias baldosas a partir de un taller que tuvo lugar el 21 de marzo de 2022.

De esta experiencia cabe destacar el interés de las personas participantes en el taller, aunque la convocatoria se originó desde la embajada de España en Cuba la respuesta por los responsables del centro educativo permitieron facilitar los lugares para realizar los talleres y acoger a todos los interesados en su participación. Es importante mencionar que en ese momento se presentaban dificultades de congregación por motivo de la pandemia sanitaria COVID-19, a pesar de ello se pudo trabajar en espacios al aire libre y en grupos pequeños (Fig. 3).



**Figura 3.** Taller de diseño de las intervenciones en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro en La Habana. Fuente propia.

De este modo pudieron surgir diferentes proyectos de intervención basados en las maquetas realizadas por los participantes y un conjunto de 35 baldosas realizadas en colaboración con los participantes del taller que más tarde intervinieron los suelos de La Habana Vieja. El proyecto concluyó con tres intervenciones en tres de los lugares para los cuales se disponía de permiso, estos fueron, calle Cuba, calle Habana y el Malecón.



**Figura 4.** Mapa de las tres ubicaciones de las intervenciones del proyecto *Terreno Modular*. Elaboración propia.

Algunos de los participantes asistieron a la inauguración que tuvo lugar ante los medios de comunicación el 24 de marzo de 2022 —ésta consistió en plantear el recorrido y la visita de estos tres espacios intervenidos—. El proyecto asumió con dificultad la gestión de los materiales y su traslado, pero debemos destacar la facilidad propia en la ciudad para generar una convocatoria participativa en la que incluso espontáneamente los vecinos se involucraron para facilitar herramientas o agua.



Figura 5. Detalle de la intervención de *Terreno Modular* en el Malecón de La Habana. Elaboración propia.

*Terreno Modular* no concluyó en La Habana (Cuba), como pudimos exponer previamente de base es un proyecto que busca realizar un intercambio de suelos entre ciudades del mundo. Una vez concluido el intercambio en La Habana con suelo de Salamanca, se dio turno a intervenir el suelo de la ciudad de Cáceres (España) y realizar un intercambio de vuelta entre Cuba y España.

## 2.2 *Terreno Modular* en la Bienal de Cáceres Abierto (España)

*Terreno Modular* es la manera genérica de denominar las diversas acciones englobadas dentro de un mismo proyecto, pero es importante matizar que en cada situación se adapta, pues las necesidades de los participantes o de los propios lugares no son las mismas, en palabras de Paul Ardenne el carburante del proyecto serían “el momento y el lugar” (2006, p. 35), es por ello que, en el presente apartado obtendremos la visión de cómo el proyecto posee una capacidad intrínseca de adaptación a su contexto promovida en gran medida por su proceso. A continuación, revisaremos el segundo proceso en el contexto cacereño.

La Bienal de Cáceres Abierto mostró un interés en el desarrollo del proyecto *Terreno Modular*, el enfoque en este caso despertaba su motivación en el valor de los diferentes suelos locales según zonas o barrios, reivindicando así como el proyecto podría ofrecer una lectura sobre la especulación en las ciudades y sus procesos de gentrificación “dejando ver el proceso previo de descapitalización antes de que la reinversión pueda producirse” (Blanco, 2001, p. 184) así como mencionaba ya a principios de 2001 Martha Rosler en *Si vivieras aquí*. La invitación llegó a través del comisario Julio V. Ortiz en octubre de 2022, en cuya ocasión se realizaría un intercambio del

suelo de la ciudad de la Habana (Cuba) a Cáceres (España), tal y como se podía deducir en el apartado anterior.

En esta edición de Cáceres Abierto participaron los artistas: Fernanda Fragateiro, Alonso Gil, Núria Güell, Maismenos, Mawatres, Santiago Morilla, María Pérez Sanz, Lara Ruiz y Lola Zoido. Desde la organización se propuso a los artistas la asistencia a una actividad de inicio donde pudieran conocer determinadas cuestiones o problemáticas de la ciudad. Asimismo, durante los días 21, 22 y 23 de noviembre de 2022, la programación estableció una reunión con los diferentes agentes locales o regionales coordinadores de Cáceres Abierto, una ruta y visita por algunas enclaves de la ciudad como parte de su conjunto monumental, el aljibe o barrios como Aldea Moret<sup>4</sup>; en este momento se invitó también a participar a la ciudadanía a una mesa redonda desde donde se expusieron determinados intereses a tratar y en la cual también participaron artistas invitados. Paralelamente se dieron a conocer las líneas argumentales de la edición de 2023, recogidas bajo los siguientes conceptos: *utopismo*, *colapso* y *reconstrucción*.

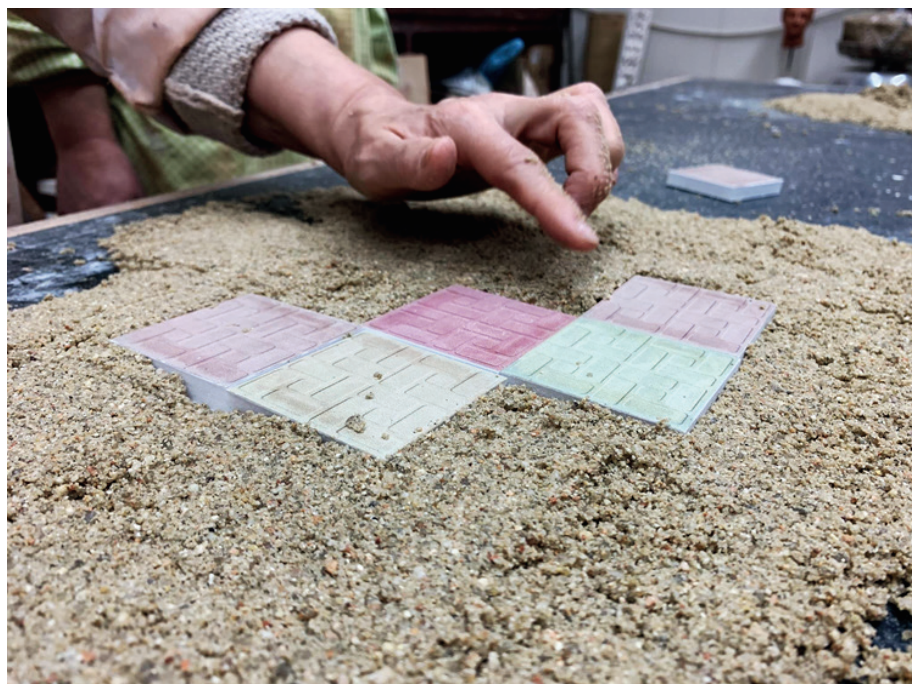
Una vez concluida esta primera acción, existió un margen temporal para macerar determinadas cuestiones de la ciudad y plantear la metodología de los proyectos, también se contemplaba la posibilidad de que existieran necesidades más específicas del proyecto. En el caso concreto de *Terreno Modular* hubo que visitar una vez más la ciudad de Cáceres, se realizó una visita junto al comisario y uno de los técnicos de la sección de Artes Visuales de la Junta de Extremadura. Posteriormente, el día 24 de enero de 2023 se realizó una visita por el casco antiguo de la ciudad en donde se tomó nota de que gran parte de los materiales que construían la ciudad eran trozos y partes de elementos que se usaron en tiempos anteriores para otros fines; de esta manera se permitió encontrar lápidas de piedra que conformaban una torre, cocinas romanas que servían de respiradero de una cuadra o huesos humanos incrustados en el muro de un callejón.

Este hecho se introdujo en el proyecto finalmente como una característica propia del contexto y pasamos a denominarla *detritus cacereño*, como rasgo de identidad propio de la ciudad al ser construida y reconstruida una y otra vez con los mismos materiales a través de sus diferentes culturas y habitantes.

Además de la visita, junto al equipo técnico del proyecto, se procedió al estudio para desarrollar *Terreno Modular* en Cáceres, sin bien el proyecto planteaba el condicionante de ser un intercambio de suelos y en este caso el suelo provenía de La Habana, el resto del desarrollo permitió mucha apertura y adaptación. Junto al equipo de coordinación del proyecto se rastreó la ciudad y se descubrieron lugares donde los suelos de la ciudad se encontraban deteriorados, rotos, con socavones o directamente olvidados y se comenzó a valorar la necesidad de hacer un mapeado. Tiempo después, nació el interés de colaborar con el taller de escultura de la Escuela de Bellas Artes de Eulogio Blasco, una escuela de educación artística no formal perteneciente a la Diputación de Cáceres (la escuela ofrecía un espacio idóneo para poder trabajar en sus aulas y un grupo de personas -alumnado del centro-). Junto al profesor de escultura, José Antonio Calderón Silos, alumnado y ciudadanos se plantearon dos talleres donde pudieron conocer y participar en distintas fases del proyecto de un modo activo.

El primer taller tuvo lugar el 24 de marzo de 2023 y asistieron 15 personas. Esta primera sesión de aproximadamente cuatro horas dio lugar a la visita de ubicaciones estratégicas a intervenir en la ciudad de Cáceres, los desplazamientos se realizaron en un autobús para localizar espacios en diferentes barrios. Asimismo, pudimos realizar la recogida de los trozos rotos de suelo en estos sitios que se utilizarían como material en el siguiente taller.

El segundo taller se realizó el 30 de marzo de 2023, asistieron las mismas personas. En esta sesión los participantes pudieron estudiar los diseños de las intervenciones con una maqueta y realizaron la fabricación del suelo con los moldes de una baldosa característica de La Habana y el ripio triturado de los trozos de suelo roto que se recogieron en el taller anterior.



**Figura 6.** Detalle de la maqueta de un diseño de intervención realizado por una de las participantes en el segundo día de taller. Fuente propia.

Las dos sesiones de taller conformaron la parte principal de la producción del proyecto y fue en estas sesiones en donde los participantes pudieron acoger el proyecto como propio mostrándose interesados en su desarrollo.

Tras unos días de fraguado en la producción de las baldosas, las intervenciones se llevaron al espacio público para su instalación. Los lugares a intervenir fueron en el Paseo de la Diversidad, en la Antigua cárcel provincial, en el Paseo de Cánovas y en el Barrio de Aldea Moret<sup>5</sup>. El día 24 de abril concluyó la instalación de las últimas intervenciones, éstas se realizaron de mano de la empresa contratada para los servicios de albañilería, aun así los participantes y la artista pudieron acompañar en varios momentos de su instalación para la explicación de los diseños de intervención.

Una vez finalizados todos los procesos de producción y participación, se inauguraron todas las intervenciones en el espacio público, según se puede ver en el programa<sup>6</sup>. El día 28 de abril de 2023, se realizaron un conjunto de mesas redondas para explicar los proyectos y se realizó una ruta y visita guiada a las intervenciones de los artistas.



**Figura 7.** Detalle de una de las intervenciones realizadas en el Barrio de Aldea Moret (Cáceres). Elaboración propia.

Antes de finalizar las intervenciones y durante la primera semana de mayo de 2023, se realizó una evaluación a los participantes, en este caso no pudo tener un carácter presencial y se comunicó a través de un formulario *online* que los participantes podían completar a su ritmo.

El presente estudio, por tanto, se enmarca en la diversidad de metodologías e intervenciones que se han implementado en distintos contextos. Su propósito no se limita a la recopilación y exposición de experiencias, sino que se orienta hacia la revisión y evaluación de cada proceso, considerándolo como un acontecimiento aislado en un contexto específico y, al mismo tiempo, como una serie de acciones susceptibles de comparación e identificación en la aplicación de talleres, instrumentos e intervenciones en diversas ubicaciones y con sus respectivos grupos de participantes.

Este enfoque investigativo se valía de la comprensión de la importancia de analizar cada intervención en su singularidad contextual y, a su vez, comprender si estas acciones podían ser objeto de análisis comparativo. En ese momento el objetivo se centraba en destacar las variaciones adaptativas del proceso en su contexto, observar los resultados obtenidos en los diferentes entornos, para poder obtener una visión más integral y crítica de las prácticas implementadas.

Es fundamental resaltar que el proyecto *Terreno Modular* se originó con un objetivo común en ambos casos, pero fue adaptado a las necesidades particulares de cada contexto, tomando en consideración tanto las características ambientales del entorno como las particularidades de los participantes. Esta adaptación contextual tiene un impacto significativo en el proceso de evaluación y recolección de datos, ya que es imperativo examinar cómo estas modificaciones influyen en el desarrollo del proyecto y su efecto en la comunidad o grupo de participantes. Un enfoque detallado y contextualizado facilita una comprensión más precisa de la efectividad del proyecto en relación con sus objetivos y metas específicas en cada entorno particular. Es, por tanto, crucial tener en cuenta esta adaptación antes de proceder al análisis de la evaluación.

### 3 RESULTADOS: EVALUACIÓN DE *TERRENO MODULAR* EN LA HABANA (2022) Y EN CÁCERES (2023)

La experiencia, el proceso y el resultado de *Terreno Modular* lleva asociado una consecuente evaluación en la que los participantes pueden resolver algunas preguntas y expresar su interés que, siguiendo el orden planteado con antelación, compararemos ambas acciones. La evaluación de *Terreno Modular* en La Habana, nos aporta unas conclusiones determinantes para el proyecto siendo que, el acceso a una impresión de papel o la realización de una encuesta *online* fueron dificultades que no pudimos resolver, se convirtió en un “grupo de discusión” (Vallés, 2000, p. 281) en donde los participantes destacan sus opiniones. Así, mediante un proyector se mostraron las preguntas a los participantes, que permitieron generar un debate e intercambio de opiniones. Toda esta información quedó reflejada en un cuaderno de campos que posteriormente estructuramos en forma de tabla:

Preguntas	Responden	Resumen de comentarios
¿Cómo te imaginas tu ciudad?	8 (de 20)	Reparada, más limpia y alegre. Conservando y protegiendo los lugares importantes.
¿Crees que sería posible una reconstrucción colaborativa de La Habana?	15 (de 20)	Sí, con más tiempo. El proyecto es breve. Me parece interesante. Es importante para los habaneros. Habría que empezar por los lugares más perjudicados, no solo el casco antiguo.
¿Te gustaría como ciudadano crear tu ciudad?	18 (de 20)	Claro, me parece que es bueno, además se adaptaría más a nuestra vida. Me gustaría formar parte de las decisiones. Sería bueno que contaran con muchas ideas de muchas personas, así todo se cuidaría más y mejor.
¿Colaborar en decisiones urbanísticas de tu ciudad te haría sentirla o vivirla de otra manera?	18 (de 20)	Sí, ahora cuando pase por los lugares con socavones voy a pensar una solución. Parece muy moderno, pero es importante actualizarse y crear las ciudades de otras maneras, no solo por una orden o permiso urbanístico y albañiles. Pasamos mucho tiempo en la calle, es importante para la vida de todos. En la calle hay muchos problemas, es mejor si quitamos algunos.

**Tabla 1.** Preguntas y respuestas de la Evaluación en La Habana. Elaboración propia.

Los participantes de La Habana se fundamentaron en dar valor a la importancia que supone para ellos ser los propios constructores o reparadores del lugar en el que viven, sus calles o su ciudad. De manera generalizada no entendían que el proyecto tuviera una importancia por tener una relación directa con el arte contemporáneo o el evento que acogía el proyecto y de hecho esta cuestión les conducía a ver el proyecto escaso de tiempo e intervenciones, pues solamente se pudieron intervenir tres puntos de la ciudad. Opinaban que realmente el proyecto debía tener una continuidad en la ciudad, la artista mostró interés en donar el material con el que producir las baldosas, pero el grupo interesado no lograba ver bajo qué estructura podría verse reconstruida La Habana en manos de sus vecinos. Asimismo, con este sabor agríndice concluye la evaluación de la intervención, necesaria, interesante, pero escasa.

Un año más tarde, el mismo proyecto desarrollado en Cáceres se diferenció, no solo por ser en otra ciudad o país, sino también porque la crisis sanitaria había cesado sus restricciones y la sociabilidad de los participantes pudo ser distinta. De igual modo, se creó un suelo con el público participante, se diseñaron las intervenciones y se elaboraron las baldosas.

En este caso el taller estuvo integrado por una selección de alumnos de la Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco y ciudadanos de Cáceres. Obtuvimos el interés de 15 participantes, a lo largo de dos sesiones pudimos desarrollar el proyecto y sus intervenciones. Posteriormente se realizó una evaluación a través de un cuestionario *online*, en la que pudieron responder de manera voluntaria y anónima 6 de los participantes. A partir de varias preguntas pudimos conocer su opinión. Esta evaluación acabó expresándose en un documento escrito cuyo propósito era ayudar a otros a ver, comprender y valorar la cualidad de la práctica y sus consecuencias (Gregorio, 2007).

A partir de los datos recopilados en la evaluación pudimos llegar a comprender que el grupo de personas demostraba una afinidad preexistente por el arte. La gran mayoría de ellos reconocían haber visitado espacios relacionados con el arte, como exposiciones y eventos artísticos, y poseían un conocimiento directo del arte contemporáneo. Este conocimiento abarcaba una amplia variedad de aspectos, incluyendo técnicas artísticas, cuestiones actuales, sociales y políticas relacionadas con el arte.

Además, es importante destacar que la gran mayoría de los participantes dedican su tiempo libre a actividades culturales. El grupo se caracterizó por ser heterogéneo y equilibrado en cuanto a género, con una división aproximada del 50% de mujeres y 50% de hombres. También, provenían de diferentes barrios de la ciudad, lo que reflejaba una diversidad en términos de procedencia. En cuanto a la edad, los participantes abarcaban un amplio rango, desde los 25 hasta los 71 años. Después de recopilar sus datos personales y valorar los datos recabados de la encuesta, exploramos aspectos relacionados con el arte participativo y, específicamente sobre el impacto de la experiencia. Dichas preguntas permitieron a los participantes expresar de manera más personal sobre su experiencia, lo que condujo a conversaciones más profundas y reflexivas.

A continuación (Fig. 8), se presenta de manera visual el desglose de los hallazgos más significativos derivados del proceso evaluativo. Es evidente que una considerable mayoría (66.7%) ya poseía conocimiento acerca del arte participativo. No obstante, se han extraído deducciones de gran relevancia al constatar que todos los participantes expresaron su disposición a colaborar en iniciativas participativas, así como en la concepción, construcción o rehabilitación de su entorno urbano.

Al concluir la encuesta, se observó una diversidad de perspectivas en torno a la valoración del arte participativo, ya fuera por su mayor valor artístico o por el hecho de volverse más interesante al involucrar al público en el proceso. Independientemente de la interpretación, las respuestas reflejaron un evidente empoderamiento por parte de los ciudadanos participantes, quienes promovieron un sistema democrático arraigado en la ejecución del presente proyecto.

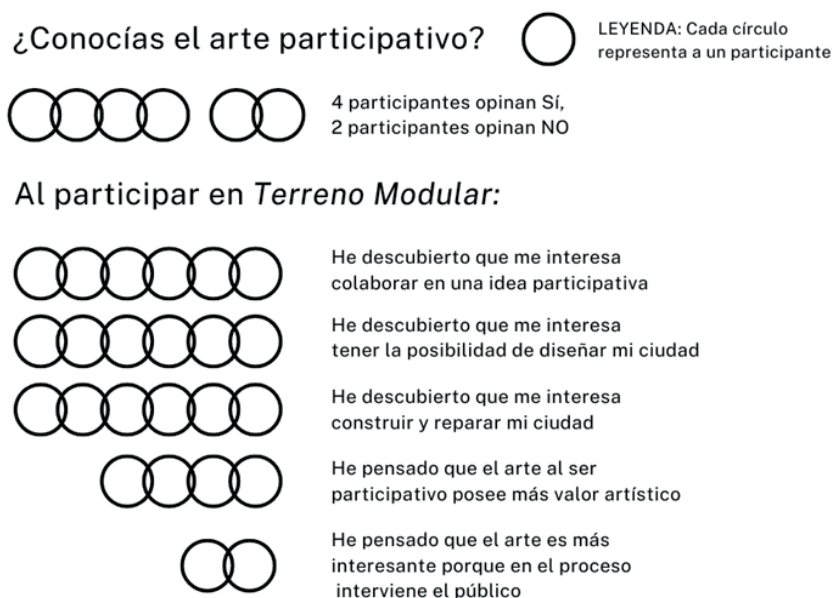


Figura 8. Gráfico de los resultados de la evaluación de *Terreno Modular* en Cáceres Abierto. Elaboración propia.

Mediante la interpretación del gráfico generado a partir de las encuestas, podemos apreciar una tendencia general de interés inicial en el arte participativo. Además, tras la experiencia, este interés se ha fortalecido, y los encuestados encontraron atractiva la propuesta. A pesar de lo anteriormente mencionado acerca de la limitación de los datos para captar las necesidades y opiniones de los participantes, es importante destacar que el cuestionario incluía una sección destinada a comentarios. Esto permitió a los participantes expresar cualquier deficiencia percibida y compartir sus propias impresiones sobre el impacto de la experiencia en sus percepciones. Además, surgieron comentarios específicos sobre la divulgación y los participantes, siendo en concreto, según palabras de uno de los participantes: “involucrar a las personas de los barrios donde se han hecho las intervenciones o el de que les gustaría que estas propuestas artísticas tuvieran mayor divulgación a través de los medios de comunicación, radio y televisión, para que cualquier ciudadano conozca mejor los proyectos que se van a realizar en su ciudad”.

En esta etapa de la evaluación, podemos analizar que los participantes han señalado una falta de alcance hacia otros segmentos de la audiencia, particularmente notaban una carencia en la cobertura de los medios locales. Esto planteaba la preocupación de que había una parte significativa de la población que no se había sentido invitada a la actividad. En algunos casos, se sugiere que se debería haber involucrado a las personas de los barrios que estaban siendo intervenidos. Aunque es cierto que de manera general se logró la participación de residentes de estos barrios, no siempre fue posible hacerlo. Esto se refleja directamente en los datos que, si bien logramos atraer a un público que ya estaba interesado en el arte, no pudimos lograr que la información y la cobertura llegaran a aquellos que no estaban previamente involucrados en el ámbito artístico o cultural de la ciudad.

#### 4 DISCUSIÓN

---

Hay inteligencia cuando cada uno actúa, narra lo que hace y brinda los medios para verificar la realidad de su acción. La cosa común, ubicada entre dos inteligencias, es la garantía de esta igualdad, y esto en dos sentidos (Rancière, 2008, p.50).

A lo largo del proceso hemos permitido actuar al participante y así hemos narrado su visión, sin perjuicio de querer asistir a un fenómeno mediático donde más participación conlleve a mayor eficacia o éxito y por ende que el impacto deba ser actualmente entendible. Es por ello que, en este apartado nos proponemos abordar los datos de una manera comparativa sabiendo que no existe un contexto igual a otro. Mostrando que al “trabajar en diálogo con el contexto plantea los retos, las contradicciones y las tensiones que atraviesa un lugar específico. [...] no es un camino legitimado de antemano, sino que necesita ser experimentado y producir una crítica sobre la misma práctica” (Blanco, 2016, p.38). La repetición de este proyecto en otro contexto era necesaria, primero, para que se produjera el intercambio de suelos esencial al proyecto y segundo porque es un modelo que va incorporando aprendizajes obtenidos en la experiencia anterior, como pudo ser la ampliación temporal del proyecto del primer contexto al segundo.

Destacaremos por un lado que la participación en La Habana fue más amplia en cuanto a sus participantes y corta a nivel temporal, y el grupo de asistentes fue más homogéneo, en su mayoría eran hombres y en una edad comprendida entre los 18 y 20 años, procedían de diversas partes de la ciudad y enfocaron el interés del taller en disponer de la oportunidad de ser los diseñadores y constructores de la ciudad, pese a tener mayores dificultades para elaborar un proceso de evaluación, su participación en la evaluación fue amplia y aportaron información con una visión hacia el cuidado de la calle como lugar común. Por su parte, en la evaluación de *Terreno Modular* en Cáceres, podemos decir que fue más extensa en el tiempo y con un volumen de participación parecido al caso anterior, sin embargo, el grupo fue más heterogéneo en cuanto a su género y edad. En este caso, incluso disponiendo de mayores recursos para poder proceder a la evaluación del proyecto, su participación fue menor. La visión aportada por los participantes de la evaluación se dirigía hacia la integración de los vecinos de otros barrios y en concreto de todos los lugares de intervención. A continuación, exponemos de manera sintetizada el análisis de resultados obtenidos.

Contexto	La Habana (Cuba)	Cáceres (España)
Número de participantes	20	18
Grupo	Homogéneo en edad y género. Diverso en su barrio de procedencia.	Heterogéneo en edad y género. Menos diverso en sus barrios de procedencia.
Participantes en la evaluación	18 de 20	6 de 18
Tipo de evaluación	Debate presencial	Encuesta <i>online</i>
Visión	Es importante el cuidado de la calle como zona común.	Es importante involucrar e integrar a personas de otros lugares de la ciudad.

**Tabla 2.** Preguntas y respuestas de la Evaluación en La Habana. Elaboración propia.

Adicionalmente al proyecto objeto de escrutinio, es imperativo destacar que los eventos y agentes de recepción desempeñan un papel significativo como factores dinamizadores en el contexto bajo consideración. En un primer plano, la iniciativa tuvo su génesis en la Bienal de La Habana, un evento temporal internacional que, al momento de la intervención, celebraba su decimocuarta edición. La segunda experiencia se desarrolla en el marco de la cuarta edición del programa oficial de Cáceres Abierto, destacándose no solo por la longevidad del evento precedente, sino también por la amplitud de la difusión alcanzada tanto a nivel local en la ciudad como a nivel nacional en el país anfitrión.

En este sentido, se puede afirmar que la elección estratégica de tales contextos temporales e internacionales incide de manera significativa en la vitalidad y la proyección del proyecto, potenciando su visibilidad y su repercusión tanto a nivel local como internacional. La inserción en eventos de envergadura, caracterizados por su trayectoria y alcance, contribuye indudablemente a la consolidación y promoción de la propuesta, estableciendo conexiones inherentes a la sostenibilidad y la continuidad del proyecto en el tiempo y espacio en los que se desenvuelve. Más allá de los méritos que puedan aportar los eventos al proyecto, los participantes adolecían de la implicación o expansión de los proyectos en el entorno, en ambos casos la temporalidad de un proyecto artístico enmarcado en la celebración de un evento generaba la posibilidad de iniciación, pero al mismo tiempo se instauró la imposibilidad de su continuidad. También es conveniente revisar por parte de los responsables en difusión cómo se hace llegar la comunicación de la convocatoria participativa a la ciudadanía, revisando si el alcance mediático cubre democráticamente el acceso a la información, así como si los soportes son adecuados en relación a los hábitos y demás cuestiones culturales para poder facilitar la expresión a sus participantes y su continuidad si así lo requiere, pues la “obra fronteriza de la cultura exige un encuentro con lo nuevo que no es parte del continuum de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural” (Bhabha, 2002, p.24).

En este contexto efervescente y proactivo, los eventos culturales no solo sirven como plataforma para la difusión de un proyecto, sino que también se erigen como espacios propicios para la mediación y la resistencia en un mundo que demanda el intercambio y la interacción cultural. La cultura participativa se revela como un bastión fundamental para la construcción de puentes entre diversas realidades, constituyendo un foro de encuentro y convergencia que trasciende fronteras geográficas y culturales.

## 5 CONCLUSIONES

El presente artículo concluye en una comparativa del mismo proyecto artístico, *Terreno Modular*, en dos contextos distintos. A lo largo de su desarrollo nos hemos apoyado en métodos existentes como son la metodología cualitativa fundamentada, y así hemos podido distinguir mejoras a poner en práctica y carencias que se dan en todo proceso experimental. Hemos encontrado una amplia cantidad de intereses y aportaciones surgidas en este proceso de la investigación y algunas retomadas de enfoques anteriores, como puede ser directamente la importancia de medir, pero no solamente para ofrecer datos estadísticos, sino para valorar el impacto real de la propia experiencia artística sobre la sociedad a través los participantes, quienes tuvieron un espacio para expresar de manera verbal el aporte de la experiencia. En este sentido, cabría mencionar que el contexto y el participante, también como parte del anterior, son las variables para escoger el modo de evaluación del proyecto que más se ajuste a las características dadas en el lugar.

En la presente investigación se han mostrado dos contextos y se confirma que su evaluación no puede plantearse desde un formato pre proyectado, sino que, debe ser flexible y consciente de su objetivo, el de extraer una información cualitativa del impacto de la experiencia artística, sin olvidarnos que determinadas situaciones transformarán los modos de hacer y obviar las necesidades asociadas al lugar y al participante.

Aun teniendo una capacidad cambiante, la expresión de sus valores ha dado lugar a una serie de datos que confirman que los participantes de los distintos contextos enfocan el interés general en ser ellos los transformadores de su ciudad, en el caso de La Habana como mejora del espacio común y en el caso de Cáceres como oportunidad para vincularse a vecinos que sienten menos presentes o participativos. De este modo, “el arte constituye así un acto de ciudadanía y posibilita la resignificación del espacio urbano a través de la imagen empoderada” (Blanco, 2016, p.9).

En este sentido se confirma que la experiencia artística ofrece un impacto directo sobre la sociedad. Sin embargo, este tipo de evaluaciones se muestran como casos aislados dentro del arte contemporáneo, no siendo competencia propia de ninguno de los agentes integrantes en las distintas fases de producción y gestión de este tipo de propuestas, he aquí una de las principales vías a seguir investigado en futuras experiencias. Así como la mediación artística dentro de programas de salud, cuenta con experiencias que miden la calidad de vida de las personas en contacto con experiencias artísticas, en base a parámetros como el bienestar emocional o la inclusión social (Romera & Esquembre, s. f.).

Dentro del sector del arte contemporáneo, no estamos elaborando herramientas para medir las necesidades propias del área de conocimiento en relación a su causa-efecto social y podemos entender que la obra “testimonia además una incertidumbre más fundamental sobre el fin

perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte” (Rancière, 2010, p.54). En la comparativa de estas dos experiencias del proyecto *Terreno Modular* hemos visto que realmente no existe un agente específico para medir o para coordinar los públicos que pueda mejorar el impacto del arte en la sociedad o que pueda tener en cuenta sus carencias para arrojar información y mejorar el siguiente proyecto o la siguiente edición del evento. No obstante, el impacto del arte en la sociedad es uno de los principales motivos de la producción artística, a través de la revisión de temáticas sociales, de grupos y comunidades que se vinculan al arte a través de lo participativo. Resultando paradójico que la evaluación del conocimiento participativo no sea participativa en todo su proceso, para dar finalmente voz y arrojar un saber que de nuevo pueda ser útil y fortalezca la propia vulnerabilidad del arte contemporáneo, a causa de la amenaza de un pensamiento clásico desde donde se mide el arte como un “trabajo improductivo” dentro de la propia economía (Vallés, 2017, p.30).

Por último, la presente investigación subraya la importancia de las prácticas participativas constituyéndose como una resistencia cultural y medios de empoderamiento emocional para comunidades reducidas o grupos de ciudadanos. Los espacios de talleres e intervenciones de *Terreno Modular* son siempre la ciudad, “un espacio creado, modelado y ocupado por actividades sociales en curso [...], pero ¿Es la ciudad una obra o un producto?” (Lefebvre & Lorea, 2013, p.130). En este sentido, nos gusta fundamentar que existe un interés por la revalorización del arte contemporáneo como herramienta y conocimiento de la ciudadanía y no tanto como proyecto o producción aislada. Por todo ello, la deriva de este análisis surge desde la necesidad imperativa de proporcionar y compartir experiencias artísticas contemporáneas, evaluadas en diversos contextos, con el propósito de aprovecharlas de manera sustancial, analizarlas críticamente y, de este modo, contribuir al mejoramiento social mediante el desarrollo del conocimiento inherente al arte contemporáneo. Este enfoque resalta el potencial transformador y capacitador del arte en la construcción de una sociedad más informada y reflexiva, respaldando así la relevancia de su difusión y comprensión en diversos ámbitos culturales y sociales.

## CONTRIBUCIÓN DE AUTORES

---

Idea, R.LR.; M.R.R.; Revisión de literatura (estado del arte), R.LR.; M.R.R.; Metodología, R.LR.; M.R.R.; Análisis, R.LR.; M.R.R.; Resultados, R.LR.; M.R.R.; Discusión y Conclusiones, R.LR.; M.R.R.; Redacción (borrador), R.LR.; M.R.R.; Revisiones finales, R.LR.; M.R.R.; Diseño del proyecto y patrocinios, R.LR.; M.R.R.

## FINANCIACIÓN

---

*Terreno Modular* ha recibido financiación de la *Consejería de Cultura de España en Cuba* para su realización en La Habana (Cuba) y de la *Junta de Extremadura* para su realización en Cáceres (España).

## 6 REFERENCIAS

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia Cultural.
- Assmann, A. (2011). *Memoria cultural y civilización occidental: Funciones, medios, archivos*. Akal.
- Ballate Benavides, A. G., & de Armas Rodríguez, Y. (2021). *Terreno Modular. Memoria del Proyecto para la XIV Bienal de La Habana*.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bishop C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Blanco Bravo, P. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca.
- Blanco Olmedo, F. (2018). Contexto. En *H. en Arte* (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 36-45). Comunidad de Madrid y Secretaría de Estado de Cultura.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Charmaz, K. (2014). *Constructing grounded theory* (2ª ed.). SAGE Publications.
- Fundación Once. (2023). *Memoria de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo*.
- Gordon, A. F. (2008). *Fantasmas: El legado de lo no dicho*. Ediciones Siglo XXI.
- Gregorio Fonseca, J. (2007). Modelos cualitativos de evaluación. *EDUCERE*, 11(38), 427-432. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-49102007000300007](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102007000300007)
- Guerrero Romera, C., & Martínez Esquembre, M. Z. (2014). *Intervención con personas mayores a través del arte*. En M. P. García Sanz & M. L. Belmonte Almagro (Eds.), *Retos educativos actuales en la formación del profesorado* (pp. 23-30). Universidad de Murcia.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hernández Ullán, C. (2022). Black mountain college: educación artística, experimentación y comunidad. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 15, 48-62. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.5979866>
- Kottak, C. P. (2019). *Introducción a la antropología cultural: Espejo para la humanidad*. McGraw-Hill Interamericana de España.
- Lara Ruiz, R. (2023a). Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(2), 467-479. <https://doi.org/10.5209/aris.92056>

Lara Ruiz, R. (2023b). Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España. En L. Begoña Yañez-Martinez & D. López-Méndez (Eds.), *Arte y educación en contextos multidisciplinares* (pp. 737-772). Dykinson S.L.

Lara Ruiz, R., & Ranilla Rodríguez, M. (2023). El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España. En Begoña Yañez-Martinez, Lorena López-Méndez, Daniel Zapatero Guillén (Ed.), *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* (pp. 684-716). Dykinson S.L.

Lefebvre, H. (1973). *El derecho a la ciudad*. Edicions 62.

Lefebvre, H., & Lorea, I. M. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros, S.L.

Martínez Camacho, M. I., & Martín Navarro, J. L. (2017). *El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI: Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la enfermedad de los costes de Baumol* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/72477/20170428%20TESIS%20M%C3%82%C2%AA%20I.%20MART%C3%83%20NEZ%20CAMACHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.

Ortega Hernández, Y. (2022). *Lara Ruiz: Una experiencia transformadora*. En J. de Extremadura (Ed.), *Com-po-si-tion* (pp. 32-43).

Rancière, J. (2008). *El maestro ignorante/ The Ignorant Teacher*. Libros del Zorzal.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Libros Arces-Lom.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Rigney, A. (2012). *The afterlives of Walter Scott: Memory on the move*. Oxford University Press.

Rojo Salgado, A. (2011). Las consecuencias de la cooperación-integración transfronteriza: ¿Vamos hacia la refundación de Europa? *Revista De Estudios Políticos*, 152, 49-74. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3653794.pdf>

Romera, C. G., & Esquembre, Z. M. (s. f.). Catalina Guerrero Romera, Ma Zaida Martínez Esquembre. Digitum.um.es. Recuperado el 3 de noviembre de 2023, de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/86976/1/Evaluaci%C3%B3n%20Programas%20de%20mediaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf>

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.

Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Ediciones Taurus.

Valles Martínez, S. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis Editorial.

Zaguirre Colmena, C. (2020). *Restitución y retorno del patrimonio cultural a sus países de origen* [Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/225048>

## 7 NOTAS

---

1. La 14 edición de La Bienal de La Habana quedó dividida en tres momentos que llamaron Experiencias, con el objetivo de distribuir la Bienal en diferentes temporalidades y evitar aglomeraciones de público debido a las medidas del COVID-19.
2. Según se establecía en las bases.
3. Proyecto financiado gracias a la consejera de Cultura, Laura López García que permitió que se implementara el equipo de trabajo (con Amador Lara Rodríguez y Felismino Borges Da Silva, como ayudantes de la artista junto a Raquel Lara Ruiz).
4. Un barrio obrero que se encuentra apartado del casco antiguo y posee su origen en haber sido un pueblo dedicado a la minería en el pasado.
5. Las intervenciones pueden ubicarse a través del siguiente mapa: <https://lararuiz.com/mapa-terreno-modular-caceres/>
6. Programa oficial de Cáceres Abierto: <https://www.caceresabierto.com/programa/>

**GUÍA EVALUATIVA PARA  
ARTE PARTICIPATIVO  
DESDE LA PERSPECTIVA  
DE AGENTES  
CULTURALES EN ESPAÑA**

**AÑO: 2025**

**AUTORES: RAQUEL LARA  
RUIZ, MIGUEL RANILLA  
RODRÍGUEZ Y CLARA  
HERNÁNDEZ ULLÁN.**

**ISSN-E: 2610-8046**

**EDITORIAL:  
ENCUENTROS. REVISTA  
DE CIENCIAS HUMANAS,  
TEORÍA SOCIAL Y  
PENSAMIENTO**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14251223>



### GUÍA EVALUATIVA PARA ARTE PARTICIPATIVO DESDE LA PERSPECTIVA DE AGENTES CULTURALES EN ESPAÑA

Evaluative guide for participatory art from the perspective of  
cultural agents in Spain

**Raquel Lara**  
Universidad de Salamanca,  
España.  
lararuiz@usal.es  
 <https://orcid.org/0009-0002-1527-6926>

**Clara Hernández**  
Universidad Complutense de  
Madrid, España.  
claher01@ucm.es  
 <https://orcid.org/0000-0002-9744-9351>

**Miguel Ranilla**  
Universidad Complutense  
de Madrid, España.  
miguera@ucm.es  
 <https://orcid.org/0000-0002-2052-7585>

Este trabajo está depositado en Zenodo:  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14251223>

#### RESUMEN

Las prácticas artísticas participativas han ganado terreno en el sector cultural y en los programas de Educación Artística Superior en España. Este artículo analiza este contexto y aboga por el desarrollo de herramientas de medición cualitativas para destacar la importancia de la evaluación en la experiencia artística. Se señala la carencia de modelos de evaluación cualitativa y la necesidad de abordarla para valorar el impacto de estas prácticas en el espacio social y cultural español. A través de una revisión sistemática y entrevistas con gestores culturales de las principales bienales españolas, se recopiló datos para crear un modelo de evaluación adaptado al contexto español. Como conclusión, se elabora una Guía de Arte Participativo en España, que busca mejorar la comprensión del impacto cultural de las prácticas artísticas colaborativas proporcionando una herramienta más efectiva para su análisis.

**Palabras claves:** Prácticas artísticas participativas, guía evaluación cultural, España.

#### ABSTRACT

Participatory artistic practices have gained ground in the cultural sector and Higher Art Education programs in Spain. This article analyses this context and advocates for the development of qualitative measurement tools to highlight the importance of evaluation in the artistic experience. It points out the lack of qualitative evaluation models and the need to address them to assess the impact of these practices on the Spanish social and cultural space. Through a systematic review and interviews with cultural managers from the main Spanish biennials, data were collected to create an evaluation model adapted to the Spanish context. In conclusion, a Guide to Participatory Art in Spain is developed, aiming to improve the understanding of the cultural impact of collaborative artistic practices by providing a more effective tool for their analysis.

**Keywords:** Participatory art practices, cultural evaluation guide, Spain.

RECIBIDO: 02/09/2023

ACEPTADO: 12/04/2024

ISSN: 2343-6131 / ISSN-e: 2610-8046  
Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt  
Maracaibo, Venezuela N°:23 Enero - Abril (2025)

### INTRODUCCIÓN: ESTADO ACTUAL DE LAS NECESIDADES ARTÍSTICAS, CULTURALES, ECONÓMICAS Y EDUCATIVAS

La Economía creativa -de la que tiene mucho que hablar el "creaming"- (Herman y Renz 1999); según datos de la UNESCO (2021a), se estima que supone la considerable suma de más de \$2.500 billones de dólares en ingresos a nivel global. Este sector económico representa aproximadamente el 10% del Producto Interno Bruto mundial y, de manera directa e indirecta, contribuye a la creación de alrededor de 30 millones de empleos en diferentes partes del mundo. Este impacto no solo es significativo desde una perspectiva económica, sino que también tiene una relevancia destacada en el ámbito intelectual y cultural de los países (Dueñas, 2021).

Cabe por tanto mencionar la situación que experimentó el sector creativo (UNESCO, 2022b) en el año 2020, en que según los ingresos generados por los creadores se redujeron en más del 10%, representando una pérdida de más de 1000 millones de euros. Esta disminución drástica en los ingresos ha significado que muchos artistas deban enfrentarse a en la actualidad una situación económica insostenible que empuja al sector creativo a una menor diversidad y calidad productiva en su conjunto y que, más allá de los datos económicos, debemos atender también a la importancia que supone la cultura y que radica en la importancia que conlleva el consumo de cultura en la sociedad -esto se pudo observar durante la pandemia Covid-19- y que en palabras de Llanos, Zuloaga y Resiliencia (2002:192):

*"las artes tienen la capacidad de generar empatía con los seres humanos y ayudarlos a sentirse incluidos y útiles en su medio; poder ser tanto espectador, como actor de sus propias vivencias. Por ello, las artes son utilizadas en los talleres de interven-*

*ción comunitaria, por ser puentes que hacen posibles transformaciones profundas del individuo y del colectivo"*

Dicha afirmación, no cuantificable, queda secundada también en la declaración del Consejo de las Artes de Inglaterra (ONU, 2006:2), en donde se afirmó que: "las artes tienen el poder de transformar vidas y comunidades". Asimismo, los profesores Eleonora Belfiore y Oliver Bennett se cuestionan en su texto *Rethinking the social impacts of the arts* (2007:137), si las artes tienen realmente un poder transformador y si, en los resultados medibles de esa misma capacidad, determinan/estructuran la manera en que se usan para generar evidencias que se transformen en estrategias políticas-culturales:

*"'resultados medibles' y estudios de impacto económico y social, que pretenden proporcionar la evidencia que exige la formulación de políticas basadas en evidencia. El debate público sobre el valor de las artes llega así a estar dominado por lo que podría llamarse el culto a lo mensurable"*

En muchas ocasiones, las instituciones y programas culturales se centran exclusivamente en la recopilación de datos cuantitativos, descuidando por tanto aspectos cualitativos igualmente relevantes relacionados con las necesidades humanas y sociales. Estos aspectos abarcan, desde el posible impacto positivo en la salud, la mejora de la calidad de las interacciones sociales en un determinado entorno, como el fomento de la convivencia, etc. (Strange, 2023). Esta situación, como así se valora en el estudio: Arte participativo en España: La gestión de los eventos culturales temporales (Lara, 2023), y en donde se subraya la necesidad de adoptar una perspectiva más holística y completa en la evaluación del valor y la relevancia de las expresiones culturales y artísticas en nuestra sociedad contemporánea. La íntima interacción entre las prácticas políticas y la esfera cultural influye considerablemente en la forma en que se evalúa el impacto de la cultura en la sociedad, a menu-

do descuidando los beneficios fundamentales que el arte y su mediación<sup>1</sup> proporcionan calidad de vida a los individuos.

Volviendo a los datos aportados por los profesores Belfiore y Bennett (2007b) vemos como reflexionan sobre una triple visión en relación a la utilidad y el impacto propio del arte; primeramente, exponen la *tradición negativa*, que desprovee al artista y arte de ser un conocimiento privilegiado y por tanto no puede transmitir enseñanza o moralidad; segundo, denominada la *tradición positiva* que *van desde los efectos catárticos de las artes, hasta sus impactos positivos en la salud y el bienestar, pasando por su fuerza social y política*. Y tercero, lo que denominan la *tradición de la autonomía* que rechaza toda lógica instrumental, pero admite que el arte puede tener poderes educativos, cognitivos, humanizadores o de otro tipo (ya sean positivos o negativos), pero el valor y la importancia de la obra de arte residen firmemente en la esfera estética.

Otro de los estudios relevantes que persiguen definir el problema de la clasificación de la evaluación artística es el Francesco Chiaravalloti: *Performance evaluation in the arts: From the margins of accounting to the core of accountability* (2016a:47), en donde aporta una profunda revisión sistemática de autores norteu-

1 Distintas áreas de conocimiento en las Bellas Artes en la educación Superior Española han ido acogiendo y desarrollando en los últimos años, asignaturas que ponen de relieve la importancia de la mediación en el arte. Es el caso de *Educación artística y mediación cultural o Cultura digital y prácticas colaborativas en La Universidad de Laguna*, *Feminismes, Cooperació i Cocreació*, *Art i Intervenció Social de la Universitat de Barcelona* o *Arte y espacio social de la Universidad de Vigo* (Lara y Ranilla, 2023). La existencia de estas materias, así como su continuidad en los distintos grados en Bellas Artes, desvelan la importancia del impacto del arte en el espacio social, sin embargo, al ser materias de reciente creación, poseen un poso conceptual dinámico que se nutre de prácticas artísticas contemporáneas y que busca sufragar necesidades educativas en los alumnos de Bellas Artes de cara a una "necesidad social-artística".

ropeos y norteamericanos, que han investigado sobre el impacto del arte a través de distintos modelos de evaluación en las artes escénicas y espacios museísticos:

*"Our results show a predominant role of the positivist tradition in the analyzed approaches. This explains the marginal attention paid to the complexity of arts production and reception, to the peculiarities of individual contexts, and to the impact on individuals and communities. Typical characteristics of the positivist research tradition are reductionism (...) positivist approaches to the evaluation of artistic outcome are not able to serve the needs of individual arts organizations and their communities (...) their role as social actors as well as their human agency component is neglected in favor of a decontextualized generalization of findings"*<sup>2</sup>

La complejidad inherente a la tarea de cuantificar las experiencias vivenciales derivadas del arte dificulta la creación de un camino claro para traducir esas contribuciones sensoriales y sociales en datos concretos. Sin embargo, al reconocer que el arte no puede ser medido de la misma manera que otras disciplinas, surge la necesidad evidente de desarrollar herramientas específicas para su evaluación. Un análisis exhaustivo de los programas de estudio de los grados en Bellas Artes centrados en el arte participativo reveló que la formación de los futuros artistas sociales se enfoca principalmente en la exposición a artistas destacados, eventos relevantes y literatura contextual (Lara y Ranilla, 2023). No obstante, estas asignaturas, mayormente de creación

2 Sus resultados muestran un papel predominante de la tradición positivista en los enfoques analizados. Esto explica la atención marginal prestada a la complejidad de la producción y recepción de las artes, a las peculiaridades de los contextos individuales y al impacto en los individuos y las comunidades. Las características típicas de la tradición de investigación positivista son el reduccionismo (...) los enfoques positivistas para la evaluación del resultado artístico no son capaces de satisfacer las necesidades de las organizaciones artísticas individuales y sus comunidades. (...) se descuida su papel como actores sociales así como su componente de agencia humana en favor de una generalización descontextualizada de los hallazgos

## 51 ENCUENTROS | Raquel Lara, Miguel Ranilla y Clara Hernández Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva...

reciente, no incluyen la provisión de herramientas concretas para evaluar proyectos y procesos artísticos. Ante esta situación, se hace patente la urgencia de explorar estudios provenientes de otros contextos geográficos, como el sur del mundo o del sur de Europa, con el fin de enriquecer aún más las reflexiones previamente mencionadas y fomentar un enfoque más completo y diverso en el análisis del arte participativo.

Ya entroncando con el marco de la investigación y dentro del panorama español, tomamos como referencia precedentes en la literatura científica, por un lado el estudio que contextualiza la investigación, *Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España* (Lara, 2023), en donde se refiere a que el arte contemporáneo ha evolucionado más allá de una búsqueda estética convencional, ampliando su alcance en disciplinas y formatos, lo que ha reducido su prominencia frente a otras formas de expresión artística. Sin embargo, dentro de esta corriente, hay quienes buscan interactuar directamente con contextos y agentes del entorno, lo que requiere herramientas diferentes a las tradicionales en las artes plásticas, como las relacionadas con la gestión, la psicología o la comunicación, todas ellas categorizadas dentro de las tecnologías blandas. La necesidad de una formación especializada en arte social se basa en la creciente demanda de prácticas artísticas que aborden problemáticas sociales y fomenten la reflexión y el cambio en la sociedad actual<sup>3</sup>. Es esencial actualizar y am-

<sup>3</sup> Posiblemente la influencia de la sociedad actual tenga mucho que ver, *desde la llegada de la posmodernidad y la desaparición de los grandes relatos, (...)nos encontramos con un individualismo exacerbado y con alternativas políticas que, a pesar de constituirse apelando a ciertos sentimientos comunitarios, apenas llegan a institucionalizarse sobre la base de discursos fugaces* (Martin, 2024:229). Y entre tanto, la cultura y el arte quedan despojados de características vinculadas a su existencia, sin tener en cuenta que el arte posee capacidades de empoderamiento y solidaridad en la mayoría de las personas (Carrasco, 2023:224), incluso reco-

pliar la formación en este campo en el ámbito de las bellas artes para proporcionar las habilidades necesarias. Además, es importante destacar que hay oportunidades laborales para los artistas sociales, quienes se enfrentan a propuestas colaborativas, comunitarias y participativas, incluso en espacios y museos permanentes, ya que la preocupación por cuestiones sociales se ha integrado en la esencia misma del arte contemporáneo.

También de manera pertinente nos ayudamos de los datos que arroja la publicación: *Arte participativo en España (2022-23). La gestión de los eventos culturales* (Lara, 2024) que se basa en un estudio previo de la gestión técnica y cultural de eventos temporales revela su complejidad operativa, donde aspectos logísticos, técnicos y artísticos son fundamentales para su éxito. Desde la planificación de recursos hasta la selección de equipos curatoriales y artistas, los gestores enfrentan desafíos que requieren habilidades de gestión y liderazgo. Los objetivos de los comisarios en la gestión de eventos culturales temporales abordan aspectos cruciales como la obtención de financiamiento, la cooperación con entidades públicas y privadas, y la garantía de inclusión y diversidad en eventos participativos.

Se destacan oportunidades de crecimiento al adaptarse a las necesidades del presente y futuro de comunidades, lugares o temáticas. La investigación destaca la evaluación de herramientas para medir el impacto social de estos eventos, mostrando una carencia en métodos de medición. La medición del impacto social no solo proporciona información valiosa para gestores y organizadores, sino que también justifica la inversión en proyectos culturales temporales. Este estudio profundiza en el conocimiento de gestores de eventos cultu-

nociendo que el arte comienza a desarrollarse en la prehistoria surgió de manera simultánea al lenguaje, debido a la necesidad de comunicación y cooperación (Lugo, 2024:1).

rales temporales en España y resalta su importancia en la promoción de la cultura y la participación ciudadana. Los resultados son un recurso valioso para futuros gestores y planificadores culturales, contribuyendo al desarrollo de eventos culturales temporales de mayor calidad e impacto en el país. La investigación sugiere una posible continuidad enfocada en mejorar la medición cualitativa del impacto. Además, contribuye a la valoración y aprecio de la riqueza cultural y artística de España, impulsando una sociedad más inclusiva, creativa y comprometida con su patrimonio cultural.

dio elaborado por de Francesco Chiaravalloti (2016), que se constituye en base a una recopilación de cuatro artículos de investigación (tesis por compendio) que ofrecen valiosas contribuciones a la investigación en gestión de las artes y el interés por la medición cultural. Cada uno de estos documentos presenta un enfoque único y una perspectiva fresca sobre cómo abordar los desafíos que enfrentan las organizaciones artísticas en términos de evaluación del desempeño y rendición de cuentas.

**Mediciones culturales en el Arte**

La justificación o el punto de partida de este apartado nace de estu-

**Tabla 1**

*Análisis de los contenidos de los artículos relevantes en relación con la medición del impacto cultural (tesis de Francesco Chiaravalloti, 2016).*

ARTÍCULO	CONTENIDO
Arts marketing performance: An artistic-mission-led approach to evaluation (Boorsma y Chiaravalloti, 2018)	El primer documento marca un cambio de paradigma en la investigación sobre evaluación del desempeño en organizaciones culturales y artísticas. En lugar de enfocarse únicamente en métricas cuantitativas y financieras, propone una mirada más profunda hacia la misión artística de estas organizaciones y el impacto crucial de la experiencia artística en la evaluación del éxito.
Ethical implications of methodological settings in arts management research: The case of performance evaluation (Chiaravalloti y Piber, 2011)	Otro de los artículos que elabora el autor, aboga por un enfoque pragmático y multifacético en la gestión de las artes, reconociendo la diversidad y complejidad inherentes al campo. Sostiene que este enfoque proporciona una plataforma metodológica adecuada para abordar esta diversidad y complejidad de manera efectiva.
Performance evaluation in the arts and cultural sector: A story of accounting at its margins (Chiaravalloti, 2023)	El tercero destaca la importancia de una comprensión interdisciplinaria en la gestión de las artes, a través de una exhaustiva revisión sistemática de la literatura contable en el sector artístico y cultural. Este enfoque revela la utilidad de conceptos contables en la comprensión de los desafíos específicos que enfrentan las organizaciones artísticas.
Understanding the practice of evaluation of artistic performance in a context of growing NPM-oriented accountability: The case study of a European publicly funded opera company (Chiaravalloti, 2015)	Por último, el cuarto artículo profundiza en la evaluación del rendimiento artístico en organizaciones de artes escénicas, destacando el papel fundamental del público como co-evaluador. Reconoce que la experiencia artística es un fenómeno compartido entre artistas y audiencia, y que esta dinámica debe ser tenida en cuenta en la evaluación del éxito artístico.

DOSSIER

## 53 ENCUENTROS | Raquel Lara, Miguel Ranilla y Clara Hernández Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva...

Además de sus contribuciones individuales, estos documentos tienen implicaciones prácticas significativas. Para los gerentes de organizaciones artísticas financiadas públicamente, sugieren la necesidad de sistematizar la recolección de información sobre el desarrollo de audiencias y esfuerzos de alcance artístico. También resaltan la importancia de revisar el papel de la junta supervisora para un control más efectivo y sustantivo.

Concluye que, en cuanto a los gobiernos y organismos de financiación, en lugar de imponer continuamente nuevos procedimientos de evaluación, se recomienda una comprensión más profunda de la práctica de evaluación en el sector artístico. Esto ayudaría a desarrollar sistemas más significativos y útiles de evaluación y rendición de cuentas que reflejen la realidad organizacional e institucional de las organizaciones artísticas.

En resumen, esta tesis destaca la necesidad de una comprensión más profunda y contextualizada de las prácticas de evaluación y rendición de cuentas en el sector artístico. Solo a través de esta comprensión más profunda podemos desarrollar sistemas de evaluación y rendición de cuentas que sean verdaderamente útiles y significativos para las comunidades involucradas en las artes.

### El caso de la guía de evaluación del arte participativo del estado de Victoria (Australia)

En el año 2002, se publicó en la ciudad de Melbourne una guía específica concebida como recurso para los practicantes de artes comunitarias y participativas para evaluar proyectos de artes en la comunidad. Este proyecto recibió financiamiento de *Arts Victoria*, *Darebin City Council* y la *City of Whittlesea*, y *Arts Victoria* y *VicHealth*, instituciones que respaldaron la producción final de la guía, así como su disponibilidad *online*. Esta guía es un instrumento valioso para el sector de las artes, su reproducción

total o parcial para su uso previsto en proyectos de artes comunitarias está permitida, así como para fines de estudio siempre y cuando se incluya una debida atribución a la fuente<sup>4</sup>.

La guía de evaluación del arte participativo ha sido diseñada con la máxima flexibilidad para ser empleada por la amplia gama de organizaciones involucradas en las artes comunitarias y abarcar la diversidad de proyectos en este ámbito. Ofrece una base integral para la realización de evaluaciones, pudiendo seguir el proceso delineado de manera secuencial. Alternativamente, tanto el proceso como las herramientas y sugerencias pueden adaptarse y perfeccionarse según las necesidades específicas de distintos proyectos y organizaciones. Un objetivo adicional de la guía es contribuir a la construcción de un cuerpo de evidencia sobre el trabajo en el sector de las artes comunitarias, mediante la aplicación de un marco de investigación coherente y estructurado.

La necesidad de esta guía surge del reconocimiento social de los proyectos artísticos, pues cada vez se evidencia el impacto positivo de las acciones artísticas participativas, y existe una creciente conciencia de los resultados de bienestar social y comunitario derivados de este tipo de proyectos. No obstante, se identifica una brecha en los recursos disponibles para los practicantes de artes comunitarias, quienes requieren apoyo para identificar, recopilar e informar sobre los resultados positivos logrados a través de dichos proyectos. En consecuencia, el propósito fundamental de esta guía es abordar esa brecha y fungir como una herramienta valiosa para los practicantes de artes comunitarias.

Así como mencionamos anteriormente, es fundamental entender que

<sup>4</sup> Enlace de descarga de la Guía: [https://evaluatingimpact.files.wordpress.com/2012/11/arts-victoria-2002-evaluating\\_community\\_arts\\_and\\_wellbeing.pdf](https://evaluatingimpact.files.wordpress.com/2012/11/arts-victoria-2002-evaluating_community_arts_and_wellbeing.pdf)

la guía ofrece una estructura sólida para la elaboración de la evaluación de una acción artística participativa, pero en ningún caso es rígida, pues todas sus partes son flexibles y se ofrecen como cuerpo teórico-estructural adaptativo a cada situación. Asimismo, hacia el final del proceso de evaluación la propia guía propone una recogida de mejoras para el propio proyecto tras pasar por la evaluación completa, de tal manera que, se manifiesta un espíritu experimental, no solo desde el sentido de estar abierto a las necesidades de ensayo-error propias de cada proyecto, sino de las propias mejoras tras conocer el funcionamiento del propio proyecto en un contexto junto a un determinado conjunto de agentes participantes; A continuación mostramos la tabla en que Clare Keating define previamente a la guía los agentes implicados así como los tiempos evaluativos.

**Tabla 1**

*Estructura de los agentes principales a valorar elaborada por Clare Keating (2002) para el proyecto 'Evaluating Community Arts & Community Well Being'*

	participants	project organisation	community	
process	How participants are involved in the project	How the project is managed	How the community is involved in the project	process
impact	what happens to, or for, participants through the project	what happens as result of the project	what happens to, or for, the community through the project	impact
outcome	what happens to, or for, participants in the long term as a result of the project	what happens in the long term as a result of the project	what happens to, or for, the community in the long term as a result of the project	outcome
	participants	project organisation	community	

En base a dichos agentes, el proyecto *Evaluating Community Arts & Community Well Being* establece una estructura evaluativa en formato: Guía que mostramos a continuación:

**Tabla 2**

*Estructura de la guía para la evaluación de proyectos participativos planteada por Clare Keating (2002) para el proyecto 'Evaluating Community Arts & Community Well Being'*



En consideración al análisis de los textos de Chiaravalloti y al análisis del *Evaluating Community Arts & Community Well Being* (2002), surgen las preguntas que dan forma a nuestra investigación:

1. ¿Cuáles son las principales deficiencias de los métodos actuales de evaluación del impacto cultural en espacios culturales?
2. ¿Qué aspectos clave del impacto cultural suelen ser pasados por alto en la evaluación de propuestas artísticas?
3. ¿Qué metodologías podría ser efectiva para evaluar el impacto conceptual y reflexivo de las propuestas artísticas en espacios culturales?
4. ¿Cuáles son los principales desafíos en el diseño e implementación de métodos de evaluación del impacto cultural?

DOSSIER

## 55 ENCUENTROS | Raquel Lara, Miguel Ranilla y Clara Hernández Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva...

5. ¿Qué implicaciones prácticas y teóricas tendrían una mejor comprensión del impacto cultural en la práctica profesional y la teoría del arte?

### Contexto: Objeto de estudio

En el estudio del impacto cultural de propuestas artísticas en espacios culturales, es fundamental considerar el contexto diverso y dinámico en el que estas experiencias tienen lugar. Desde galerías y museos hasta teatros y festivales, los espacios culturales ofrecen una amplia gama de actividades que atraen a una audiencia igualmente variada, influida por sus intereses individuales y las propuestas específicas de cada lugar. Esta diversidad en la oferta cultural se refleja en la composición de la muestra, que abarca desde aficionados experimentados hasta aquellos con un interés casual en el arte y la cultura, generando una variabilidad en la audiencia que plantea desafíos para la evaluación del impacto cultural, dado que cada individuo puede interpretar y responder a las propuestas artísticas de manera única.

En este contexto, resulta fundamental desarrollar una metodología de evaluación que sea capaz de capturar dicha complejidad y la diversidad y que, reflejando la diversidad de la oferta cultural y los intereses del público, sea capaz a través de un enfoque holístico y adaptable hacer nos comprender el verdadero impacto cultural de las propuestas artísticas en estos entornos dinámicos y diversos, es para ello que en el apartado metodológico, nos valdremos de una serie de entrevistas a gestores culturales que nos sirvan como eje contextual.

### Objetivos del estudio y dimensiones: Dimensiones y Objetivos

Dividida en base a los intereses estructurales de la investigación:

- **Revisión bibliográfica**

**Dimensión 1:** Relevancia cultural:

Evaluar el reflejo y la promoción de valores culturales relevantes

**Objetivo 1:** Analizar críticamente la literatura existente sobre metodologías de evaluación del impacto cultural.

- **Análisis de las propuestas existentes**

**Dimensión 2:** Valorar los modelos preexistentes basados en el grado de participación e involucramiento de la audiencia.

**Objetivo 2:** Comparar propuestas metodológicas para la evaluación del impacto cultural en espacios culturales y tomar como referencia.

- Analizar el contexto sociocultural

**Dimensión 3:** Analizar distintos agentes culturales que enmarquen el contexto de acción evaluativa a través de entrevistas.

**Objetivo 3:** Analizar las recomendaciones de los agentes entrevistados para tomar en consideración con la investigación.

- **Creación de propuesta evaluativa**

**Dimensión 4:** Impacto cultural: Desarrollar una propuesta evaluativa en base a los datos recabados

**Objetivo 4:** Desarrollar una propuesta evaluativa que se ajuste a los intereses de y necesidades específicas del contexto

### **METODOLOGÍA: LA MEDICIÓN CUALITATIVA EN EL ÁMBITO CULTURAL.**

En consideración a los datos aportados, recabados, la presente investigación inicia el camino para facilitar la elaboración de un modelo evaluativo inexistente y que por su cualidad social debemos nutrirnos de modelos existentes en otras áreas del conocimiento para considerar una ruta en donde disponer las fases evaluativas y las herramientas necesarias para re-

DOSSIER

gistrar adecuadamente la información y que, en último término, sea funcional de cara a un uso en entornos educativos relacionados con las Artes. Para ello definimos previamente unas fases que nos permitan estructurar el método para un posterior diseño evaluativo:

FASE 1) Revisión sistemática de la literatura:

Identificación de autores y metodologías relevantes y análisis de las propuestas evaluativas existentes.

FASE 2) Análisis de agentes implicados en el contexto del arte en España: entrevistas que nos permitan ver datos que nos sirvan para definir la propuesta posteriormente.

FASE 3) Diseño ad hoc de la metodología de evaluación en base a los datos recabados

Consideración de variables clave y enfoque en la incidencia cultural.

### **RESULTADOS: ACTUALIZACIÓN DE LA GUÍA DE ARTE PARTICIPATIVO Y AMPLIACIÓN DE LAS HERRAMIENTAS DE EVALUACIÓN**

Fase 1: Revisión sistemática de la literatura

Fase 1) Revisión sistemática de la literatura:

Identificación de autores y metodologías relevantes y análisis de las propuestas evaluativas existentes.

Para un primer acercamiento se realiza una revisión sistemática de los distintos modelos evaluativos existentes retomando los análisis de Chiaravallotti (2016b) basada en artículos sobre este tema publicados en las catorce revistas reconocidas en el campo como revistas relacionadas con la gestión de las artes<sup>13</sup> (Rentschler y Shilbury 2008), se pueden encontrar contribuciones sobre evaluación del desempeño en las artes en revistas del área de estudios de ocio (Cohen y Pate 2000), política cultural (Bailey

y Richardson 2010; Belfiore y Bennett 2007; Radbourne et al. 2010), la administración pública (Gray 2006), la organización (Evans 2000; Oakes et al. 1998; Townley 2002; Zan 2000), el marketing (Voss y Voss 2000), la teoría cultural (Belfiore y Bennett 2010) y la música (Boerner y Jobst 2008).

#### **Idea de estructura**

Para llevar a cabo el análisis, incluimos enfoques que explícitamente quieran hacer una contribución a la investigación de la gestión de las artes, para nuestro análisis hemos seleccionado artículos que han aparecido en las catorce revistas reconocidas en el campo como revistas relacionadas con la gestión de las artes<sup>14</sup> (Rentschler y Shilbury 2008b). En los casos en los que los artículos relacionados de los autores de los enfoques seleccionados también han aparecido en revistas distintas a las relacionadas con la gestión de las artes,<sup>15</sup> también hemos analizado estos artículos para comprender mejor el enfoque adoptado. Una vez establecida la matriz que nos permita filtrar los artículos, tomamos como referencia el criterio selectivo de Chiaravallotti (2016c) que toma como categorías de análisis: 1. visión de la realidad;

2. métodos y técnicas; 3. El papel de la ética; los estudios son: Gilhepsy (1999, 2001); Soren (2000); Krug y Weinberg (2004); Boerner (2004), Boerner et al. (2008), Boerner y Renz (2008); Weinstein y Bukovinsky (2009); Radbourne et al. (2009); Radbourne et al. (2010); Boorsma y Chiaravallotti (2010).

**Gilhepsy (1999; 2001);** Los indicadores deben ser "hechos a medida" para encajar en el contexto organizacional individual y no utilizados con fines de evaluación comparativa

En su artículo, Soren explora medidas de performance que serán útiles para los museos y las organizaciones de artes escénicas interesadas en evaluar el impacto de las expe-

riencias que brindan a sus visitantes y audiencias.

**Soren (2000);** Se basa un estudio de caso en el Museo del Valle de Kalamazoo, describe este impacto como, por ejemplo, un cambio de mentalidad, mejores habilidades personales, un sentido de conexión con la humanidad o el deseo de llamar a otra persona para discutir una pieza. Entiende a las organizaciones culturales como lugares de conocimiento y centros de aprendizaje y significado.

Como objetivo reunir evidencia en tres niveles: (1) el impacto inmediato, (2) el impacto a largo plazo y (3) el impacto a lo largo de la vida; utiliza una combinación de métodos cualitativos y cuantitativos, que deberían arrojar luz sobre el impacto de los productos culturales en los tres niveles presentados anteriormente. Si los resultados, así como los objetivos, se articulan claramente durante la etapa inicial de desarrollo de las exposiciones y los programas, pueden proporcionar una base para evaluar si la exposición o el programa está cumpliendo con las expectativas que el personal del museo tiene para la experiencia del visitante (Soren 2000). Soren también es conocedor de la multidimensionalidad de la calidad artística:

Refiriéndose a los investigadores y evaluadores, estudian a las personas que visitan los museos ahora entienden que las audiencias no pueden definirse mediante enfoques demográficos demasiado simplistas o describirse mediante explicaciones unidimensionales.

Por lo tanto, las recomendaciones de Soren son bastante modestas y se basan en la experiencia in situ. Evita conscientemente fijar relaciones causales estables sobre la influencia de la experiencia en la calidad para las organizaciones culturales en general, y evita los juicios finales sobre la calidad, dejando la interpretación al destinatario de las medidas de desempeño, mostrando una actitud más bien antipositivista.

**Krug y Weimberg (2004);** En su artículo, Krug y Weinberg (2004) presentan un portafolio tridimensional desarrollado sobre la base de interacciones con directores y gerentes de ocho museos, galerías de arte estadounidenses y canadienses, así como con evaluadores de programas y otros profesionales de museos. La postura positivista de Krug y Weinberg se ve confirmada por su elección de métodos y técnicas para evaluar el desempeño: el modelo se construye convirtiendo todos los elementos, tanto cuantitativos como cualitativos, en números (2004) la sugerencia de Krug y Weinberg de tomar el promedio de las opiniones de los gerentes y, por lo tanto, colocarlo en un sistema métrico no reconoce la complejidad de las declaraciones de misión y su naturaleza interdisciplinaria.

**Boerner (2004);** Su suposición de que una definición de calidad artística es una condición previa para evaluar una actuación significa que la calidad artística no es el resultado de un proceso experiencial, como sugieren estudios recientes sobre marketing artístico (Boorsma 2006; O'Reilly et al. 2010), sino algo que existe "ahí fuera" (Wicks y Freeman 1998) Por lo tanto, la tarea de los investigadores no es comprender cómo se hace la calidad artística a través de la experiencia de los individuos, sino encontrarla y describirla a través del único método que conduce al conocimiento genuino, es decir, según la tradición positivista, el método científico (Wicks y Freeman, 1998).

Con respecto a los métodos y técnicas, los autores siguen la tradición de investigación positivista de métodos estandarizados, estáticos y repetibles, destinados a encontrar resultados verdaderos y objetivos que sean estadísticamente generalizables (Liamputtong y Ezy 2005:15).

*“Operationalization, measurement, empirical test, and validation of constructs are the keywords of their approach (Boerner 2004:433; Boerner et al. 2008:22). Choosing statistical analysis and generalization (Yin 2003) for instruments validation and hypothesis testing, the elements that refer to human intentions and emotions, such as motive, purpose, and meaning, are lost, since the need for precise models and hypotheses is predominant” (citado en: Chiaravalloti, 2016:67).*

Una vez que los investigadores desarrollan un instrumento para la evaluación de la calidad artística, otros pueden sugerir cómo usar este instrumento. Concluye que el instrumento que han desarrollado es un instrumento válido para medir “el juicio del público sobre la calidad de la ópera” (Boerner et al. 2008).

**Weinstein y Bukovinsky (2009);** proponen una herramienta para la medición del desempeño, la evaluación organizacional y la alineación operativa, para organizaciones artísticas y culturales. La idea clave es la combinación de métricas financieras y no financieras para evaluar el desempeño relacionado con los factores críticos de éxito de la organización. Si bien a primera vista el enfoque parece centrarse solo en las características no artísticas de la actuación, si se examina más de cerca, el resultado artístico también se aborda con la herramienta, ya que los indicadores están explícitamente vinculados a la estrategia de la organización y a los valores fundamentales del sector cultural y el enfoque confirman un fuerte sesgo hacia las decisiones gerenciales con la intención de apoyar a los gerentes en “examinar las ideas y decidir cuáles eran dignas de sus recursos.

**Radbourne et al. (2009, 2010);** Utilizan un modelo de investigación-acción para evaluar el desempeño de las organizaciones de artes escénicas apoyadas por Arts Victoria, para evaluar los resultados de sus programas de financiación y para demostrar el beneficio público del gasto en artes. Buscan medir la calidad ar-

tística y no tanto el impacto cultural de la misma: Dicen que la ‘calidad’ de una actuación artística puede definirse por la definición personal de calidad del miembro de la audiencia individual basada en su experiencia de la actuación (...) Su enfoque utiliza una variedad de métodos y técnicas: encuestas, grupos focales y “retroalimentación profunda” (Radbourne et al. 2010: 312), adoptando así la idea de utilizar métodos mixtos. En resumen, detrás de la investigación de Radbourne predomina una tradición pragmática, aunque no parecen ser plenamente conscientes ni confiar en este legado, ya que todavía rinden algún tributo a la tradición de investigación positivista que ha caracterizado la investigación en gestión de las artes hasta ahora.

**Boorsma y Chiaravalloti (2010);** Sugieren que evaluar el desempeño del marketing artístico en función de la contribución realizada al logro de la misión artística de la organización artística, el objetivo principal de su modelo era “dar una nueva dirección a la evaluación del marketing del rendimiento de las artes, los autores son conscientes de que su modelo de gestión del rendimiento podría utilizarse para implementar sistemas de gestión del rendimiento en organizaciones artísticas individuales. El modelo de Boorsma y Chiaravalloti se basa en una visión específica de la realidad. Primero adoptan la visión funcional de las artes propuesta por Boorsma en 1993, según la cual los artistas y las organizaciones artísticas realizan tres tipos de funciones artísticas respectivamente para los clientes, las comunidades y los profesionales. En segundo lugar, adoptan la visión relacional de las artes (Boorsma, 2006), que destaca el papel de los consumidores de arte en la creación y recepción de las artes.

“Si el valor para el cliente consiste en la experiencia del consumidor con el producto artístico, las encuestas no parecen adecuadas para conocer los

## 59 ENCUENTROS | Raquel Lara, Miguel Ranilla y Clara Hernández Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva...

aspectos del proceso involucrados en una experiencia artística. Los métodos y técnicas cualitativos podrían ofrecer mejores perspectivas para la investigación del comportamiento del consumidor de arte e inspirar el uso de nuevas formas de indicadores” (Boorsma y Chiaravalloti, 2010).

Como conclusión a esta revisión sistemática, vemos diferentes estrategias que abordan la manera de analizar las artes desde distintos paradigmas (positivista, antipositivista y pragmático) y en donde se las propuestas divagan entre cuestiones más orientadas a gestión y mercado, análisis de las calidad de las producciones artísticas y grado de satisfacción del público receptor de dichas propuestas; esto demarca varias áreas principales para mejorar la investigación sobre la evaluación del desempeño en las artes: la participación de los artistas en la evaluación, la necesidad de abordar la complejidad contextual y la importancia de comprender la tradición de investigación.

Las conclusiones resaltan el estancamiento en la búsqueda de enfoques generalmente válidos, la importancia del contexto y la agencia humana, la necesidad de nuevas investigaciones y el énfasis en la ética y el debate académico constructivo. En resumen, se hace un llamamiento a comprender mejor el contexto individual de las organizaciones artísticas y a adoptar un enfoque pragmático para mejorar sus prácticas de gestión.

FASE 2: Análisis comparativo y reelaboración y análisis de entrevistas para elaboración de contexto

Fase 2) Análisis de agentes implicados en el contexto del arte en España: entrevistas que nos permita ver datos que nos sirvan para definir la propuesta posteriormente.

En esta fase, se han realizado entrevistas de distintos agentes culturales del panorama español, hemos, las entrevistas que se desarrollaron en

2023 y 2024, este contexto permite acercarnos al problema concreto del contexto. Los agentes participantes son:

**entrevista a Adonay Bermúdez comisario de la bienal de Lanzarote 2023:** fecha: 16/06/2023

**entrevista a Julio Vázquez Ortiz (comisario de Cáceres abierto 2023)** fecha: 26/07/23

**entrevista a Alba braza (comisaria de bienal mayo 2022):** fecha: 25/09/23

**entrevista a Alba braza (comisaria la Biennal de Mislata Miquel Navarro. 2022):** fecha: 11/07/2023

**entrevista a Sonia García-Fraile (comisaria de bienal de arte contemporáneo fundación once)** fecha: 18/07/23

**entrevista a Javier Peña Ibáñez (director de concéntrico)** fecha: 18/07/23

**entrevista a Alba braza (comisaria de la Mostra art públic):** fecha: 11/07/2023

**entrevista a Fernando Pérez (comisario de Prototipoak. Bienal internacional de nuevas formas artísticas de Azkuna Zentroa. 2023):** fecha:10/07/2023

A continuación, se muestra la entrevista tipo elaborada:

MODELO ENTREVISTA AGENTES CULTURALES	
Fecha:	
ORÍGENES DEL EVENTO	
1. ¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?	
2. ¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?	
RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO	
3. ¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?	
4. ¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?	
5. Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?	
IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO	
6. ¿Surgen eventos paralelos en torno a BMMN?	
7. ¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?	
8. ¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?	
9. ¿Qué tipo de público asiste al evento?	

Los contenidos de las entrevistas se corresponden y están elaboradas en base a la **TABLA 1** de la propuesta evaluativa creada por Keating (2002), se adecúan las preguntas a nuestro caso:

**Tabla 3**

*Elaboración propia de la tabla para el modelo de las entrevistas basada en la estructura de Keating (2002)*

	Participantes	Proyecto/Organización	Comunidad
Proceso	Preguntas 1,2, 9	Preguntas 6	Preguntas 3
Impacto	Pregunta 8	Pregunta 7	Pregunta 4
Resultado	-	-	Pregunta 5

**Tabla 4**

*Resultados del análisis cualitativo de las entrevistas que luego nos permita cruzar los datos*

**Pregunta 1:** Flexibilidad temática y adaptabilidad: Se observa una necesidad de adaptación constante a diferentes temas y preocupaciones sociales, lo que refleja una flexibilidad en la gestión para responder a las demandas cambiantes de la comunidad y el entorno urbano.

**Participación y colaboración:** La gestión de las bienales se basa en la colaboración con diversas entidades y artistas, así como en la participación de la comunidad local. Esto implica establecer relaciones con asociaciones, instituciones y artistas tanto locales como internacionales.

## 61 ENCUENTROS | Raquel Lara, Miguel Ranilla y Clara Hernández Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva...

Énfasis en la producción y apoyo económico: Se destaca la importancia de financiar la producción o proyectos artísticos, así como de garantizar un pago justo a los artistas participantes. Esto implica una gestión económica adecuada para asegurar el éxito y la sostenibilidad del evento.

Inclusión y diversidad: Se busca la inclusión de artistas de diversas nacionalidades y la representación de temas diversos y relevantes para la comunidad, lo que refleja un compromiso con la diversidad cultural y la equidad en la participación.

Enfoque en la interacción y la experiencia del público: Se hace hincapié en la importancia de generar diálogos y experiencias significativas entre los artistas, el público y la comunidad en general. Esto implica una gestión orientada hacia la interacción y la participación del público en las actividades y exposiciones. Experimentación y prototipado: Se valora la oportunidad de experimentar y prototipar nuevas formas de arte y de enfoques curatoriales, lo que sugiere una gestión abierta a la innovación y a la exploración de nuevas prácticas artísticas.

**En resumen, las respuestas de los entrevistados destacan la importancia de una gestión flexible, colaborativa y orientada hacia la participación y la experiencia del público, así como hacia la experimentación y la innovación en el ámbito artístico. Estos elementos son fundamentales para evaluar el impacto cultural de las prácticas artísticas colaborativas en bienales.**

Pregunta 2: Impacto en el territorio: Se destaca la importancia de que el lugar de celebración esté relacionado con el territorio y la temática propuesta, lo que puede influir en el grado de compromiso y vinculación de los artistas con la comunidad local.

Participación del público: El lugar de celebración y el público establecen un vínculo fundamental con la gestión y producción de las bienales. La participación del público es esencial para el desarrollo del evento y puede influir en la selección y realización de proyectos artísticos participativos.

Arraigo y compromiso: Se subraya la importancia del compromiso y el arraigo con el lugar de celebración, lo que puede contribuir a la sostenibilidad y continuidad del proyecto a lo largo del tiempo.

Integración con el contexto: La elección del lugar de celebración puede influir en la integración de la obra artística con el contexto local, lo que puede enriquecer la experiencia del público y aumentar la relevancia de la bienal en la comunidad.

Generación de comunidades: El lugar de celebración puede servir como punto de encuentro para la generación de comunidades diversas, que van más allá del contexto artístico, lo que puede enriquecer la experiencia del evento y fomentar la participación del público en actividades relacionadas con la bienal.

**En resumen, el lugar de celebración de las bienales de arte colaborativas juega un papel fundamental en la gestión, producción y participación de artistas, así como en la integración con el contexto local y la generación de comunidades diversas.**

Pregunta 3: Variedad de modelos de gestión: Se observa una variedad de modelos de gestión, algunos basados en convocatorias públicas donde los artistas presentan propuestas para su consideración, mientras que otros funcionan principalmente a través de invitaciones directas a artistas específicos. Participación del comisariado: En varios casos, la selección de artistas está influenciada por el comisariado, donde se elige un tema o concepto central y se invita a los artistas a participar en función de su relevancia para ese tema. Transparencia y objetividad: En algunos casos, como se observa en la respuesta número 7, se establece un jurado externo y se siguen criterios específicos de evaluación para garantizar la transparencia y la objetividad en la selección de artistas. Apoyo financiero: En general, se destaca la importancia de proporcionar apoyo financiero a los artistas seleccionados, ya sea a través de honorarios, presupuestos de producción u otras formas de compensación. Flexibilidad y adaptabilidad: Se evidencia una flexibilidad en los modelos de gestión, donde se adaptan a las circunstancias específicas de cada bienal, ya sea mediante convocatorias públicas, invitaciones directas o una combinación de ambos.

**En resumen, la gestión de las bienales de arte colaborativas se lleva a cabo de diversas maneras, pero en todos los casos se busca asegurar la calidad artística, la diversidad de participantes y la transparencia en el proceso de selección.**

Pregunta 4: Variedad de perspectivas: Existe una diversidad de opiniones sobre la importancia de la participación del público. Algunos consideran que es fundamental, mientras que otros no lo ven como un requisito indispensable para el éxito del evento.

Fundamental para el arte público: Para algunos entrevistados, la participación del público es fundamental, especialmente en el contexto del arte público, donde la interacción y el compromiso del espectador son aspectos esenciales de la experiencia artística.

**Sensibilización y accesibilidad:** La participación del público puede ser crucial para la sensibilización sobre temas específicos, como la inclusión de artistas con discapacidad, y para garantizar la accesibilidad de las actividades culturales para todos los participantes.

**Contribución creativa:** La contribución del público puede ser fundamental para la evolución y el desarrollo creativo de los proyectos artísticos, aportando escucha activa, imaginación y respuestas desprejuiciadas que enriquecen la experiencia artística.

**Diversidad de públicos:** Se reconoce la presencia de diversos públicos en diferentes momentos del evento, desde los artistas participantes hasta la comunidad universitaria y el público en general. Cada uno de estos públicos puede contribuir de manera única al desarrollo y éxito de la bienal.

**En resumen, la participación del público en las bienales de arte colaborativas puede ser fundamental para el éxito del evento, especialmente en el contexto del arte público, donde la interacción y el compromiso del espectador son aspectos esenciales de la experiencia artística. Sin embargo, la importancia de la participación del público puede variar según el enfoque y los objetivos específicos de cada bienal.**

**Pregunta 5: Estos proyectos destacan la diversidad de enfoques y prácticas participativas en las bienales de arte, desde talleres colaborativos hasta intervenciones urbanas que involucran a la comunidad en la creación y la reflexión artística.**

**Pregunta 6: En resumen, los eventos en paralelo pueden variar desde actividades educativas y culturales hasta encuentros profesionales, todos los cuales enriquecen la experiencia de la bienal y fomentan la participación y el diálogo en la comunidad artística y más allá.**

**Pregunta 7: Archivo en línea y memorias:** Algunas bienales cuentan con una página web que sirve como archivo público de todo lo ocurrido durante las diferentes ediciones. Además, se pueden elaborar memorias que recogen todos los aspectos relacionados con el evento, incluyendo registros cualitativos de participación. Estas memorias suelen estar disponibles tanto en formato impreso como digital.

**Registro de datos básicos:** En algunos casos, se registran datos básicos como el número de participantes, sus edades, género y grado de participación. Sin embargo, esta información puede ser limitada y no capturar la totalidad de la experiencia participativa.

**Cuestionarios de satisfacción y memorias de actividad:** Se pueden realizar cuestionarios de satisfacción para obtener retroalimentación directa de los participantes. Además, se puede elaborar una memoria de actividad donde se recogen los resultados del proyecto, lo que puede incluir aspectos cualitativos de la experiencia.

**Evaluación amplia:** En algunos casos, como en Azkuna Zentroa, se realiza una evaluación más amplia que incluye valoración y conteo cuantitativo. Esto permite conocer datos como el número de participantes y aspectos demográficos, pero puede resultar más difícil recoger información cualitativa.

**Integración de conocimientos del público en el proceso creativo:** En eventos como la Mostra Art Pública, se considera fundamental integrar los conocimientos del público en el proceso creativo. Esta participación del público contribuye al éxito del evento y puede generar una relación más estrecha entre el arte y la comunidad.

**Pregunta 8: Consulta pública inicial:** En algunos eventos, como Cáceres Abierto, todo el proceso gira en torno a los contenidos sugeridos por la ciudadanía desde una consulta pública inicial. Esto asegura que los contenidos estén alineados con los intereses y deseos del público.

**Establecimiento de contacto con asociaciones y grupos:** La bienal ha proporcionado oportunidades para establecer contacto con diferentes grupos y asociaciones, como las de migrantes, lo que permite comprender mejor el contexto y las necesidades de la comunidad.

**Recogida de feedback:** Se recibe feedback del público a través de diferentes canales, como correos electrónicos, redes sociales, encuestas en línea o estudios observacionales en el propio evento. Esta retroalimentación se utiliza para aplicar mejoras en áreas que sean necesarias.

**Participación en proyectos de grupos de trabajo:** Algunas sugerencias y propuestas de mejora surgen de la participación de personas interesadas en determinados grupos de trabajo. Esto permite incorporar las perspectivas y necesidades del público en el proceso de mejora continua del evento.

**63 ENCUENTROS** | **Raquel Lara, Miguel Ranilla y Clara Hernández**  
 Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva...

**Adaptación a la diversidad y sensibilidad a cuestiones sociales:** Se implementan medidas concretas, como la creación de un estilo de servicio llamado "interpelador", que es receptivo a las necesidades del público. Además, se adoptan prácticas inclusivas, como la promoción de la paridad en todas las áreas de trabajo y la sensibilidad a la diversidad de cuerpos.

**En resumen, se toman en cuenta las aportaciones y sugerencias del público a través de diversos mecanismos para asegurar que los eventos artísticos satisfagan las expectativas y necesidades de la comunidad.**

Pregunta 9:

Diversidad de público: Se destaca la diversidad del público que asiste a los eventos, con una predominancia de mujeres y la presencia de varias comunidades de público, aunque no se mide de manera independiente, sino como parte de las mediciones del centro o evento en general.

FASE 3: análisis comparativo y reelaboración

Fase 3) Diseño ad hoc de la metodología de evaluación en base a los datos recabados

Consideración de variables clave y enfoque en la incidencia cultural.

Una vez examinado las herramientas de otros ámbitos de conocimiento y revisado el caso de la guía de evaluación del arte participativo del es-

tado de Victoria (Australia), proponemos la reelaboración de la **Tabla 2** en base a las entrevistas realizadas, los resultados obtenidos convergen en el cruce de datos del análisis cualitativo entre las distintas entrevistas:

**Tabla 4**

*Resultados cualitativos de las mejoras a considerar en función de los datos de las entrevistas*

ALBA BRAZA- MISLATA BIENAL 1. Preparar la Evaluación: o Se añadió la importancia de evaluar el impacto en la comunidad y la participación del público en la Bienal. 2. Planificar la Evaluación: o Se sugirió incluir un proceso de evaluación específico para medir los parámetros subjetivos del impacto en la comunidad. 3. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se agregaron indicadores relacionados con la percepción y la participación de la comunidad en la Bienal. 4. Recolectar Datos: o Se incluyó la necesidad de recoger datos sobre la percepción y la participación del público en la Bienal. 5. Informar y Mejorar: o Se enfatizó la importancia de informar sobre el impacto en la comunidad y la participación del público.

JULIO VÁZQUEZ 2. Planificar la Evaluación: o Se incluyó la necesidad de evaluar el impacto en diferentes áreas de responsabilidad dentro de Cáceres Abierto, como el comisariado, la producción y la gestión. 3. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se incorporaron indicadores relacionados con el desempeño de cada área dentro de Cáceres Abierto, como el éxito de las convocatorias públicas y la eficacia de la producción. 4. Informar y Mejorar: o Se sugirió mejorar los procesos de trabajo dentro de Cáceres Abierto para garantizar la eficacia en todas las áreas de responsabilidad y fortalecer la participación ciudadana.

ADONAY BERMÚDEZ 1. Preparar la Evaluación: o Se añadió la importancia de acercar la Bienal a la ciudadanía y trabajar con temáticas vinculadas directamente al público local. 2. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se incorporaron indicadores relacionados con la participación del público local, la colaboración con instituciones y asociaciones clave de la isla, y el impacto en temas sociales relevantes para la comunidad.

ALBA BRAZA . MOSTRA ART PUBLIC 1. Preparar la Evaluación: o Se incluyó la necesidad de evaluar el impacto del cambio en las bases de la convocatoria y la ampliación de la zona de intervención en el campus de Blasco Ibañez. 2. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se agregaron indicadores relacionados con el cambio en las bases de la convocatoria y la ampliación de la zona de intervención en el campus de Blasco Ibañez, así como el impacto en la relación entre el arte y la ciencia.

FERNANDO PÉREZ 2. Planificar la Evaluación: o Se incluyó la evaluación del impacto cualitativo y cuantitativo de los proyectos artísticos, así como la experiencia del público y la participación de las comunidades. 3. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se agregaron indicadores relacionados con la diversidad del público, la participación de las comunidades, la experiencia del usuario, y la calidad y cantidad de datos recopilados. Este informe resume las modificaciones sugeridas en las guías de evaluación de cada evento cultural, con el objetivo de mejorar la comprensión del impacto de estos proyectos en la comunidad y optimizar sus procesos de planificación y ejecución.

DOSSIER

JAVIER PEÑA 1. Preparar la Evaluación: o Se añadió la importancia de establecer colaboraciones con entidades internacionales, empresas e instituciones para lograr objetivos de internacionalización y proyecto colectivo. 2. Planificar la Evaluación: o Se incluyó la necesidad de evaluar la contribución del público al festival, su capacidad de imaginación y su respuesta activa, así como la integración real de los proyectos en la ciudad. 3. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se agregaron indicadores relacionados con la participación del público, su respuesta activa y su capacidad de imaginación, así como la integración real de los proyectos en la ciudad. 4. Recolectar Datos: o Se resaltó la importancia de recopilar sugerencias del público a través de correo o redes sociales, así como de grupos de trabajo, para evaluar las mejoras propuestas. 5. Informar y Mejorar: o Se enfatizó la importancia de tener en cuenta las sugerencias del público y los grupos de trabajo para aplicar mejoras en futuras ediciones del festival.

SONIA GARCÍA-FRAILE 1. Preparar la Evaluación: o Se añadió la necesidad de colaboración con entidades y artistas que compartan objetivos comunes con la Bienal, así como el compromiso con el lugar donde se celebra la Bienal para garantizar su arraigo en el proyecto. 2. Planificar la Evaluación: o Se incluyó la importancia de evaluar la sensibilización sobre el potencial creador de los artistas con discapacidad, así como el impacto de las actividades culturales inclusivas en el público. 3. Identificar los Indicadores de Evaluación: o Se agregaron indicadores relacionados con la participación del público en las actividades paralelas y la satisfacción del público, incluyendo la sensibilización sobre el potencial creador de los artistas con discapacidad. 4. Recolectar Datos: o Se destacó la importancia de recopilar datos mediante cuestionarios de satisfacción y una memoria de actividad para evaluar el impacto de la Bienal, especialmente en relación con la sensibilización sobre el potencial creador de los artistas con discapacidad y la actividad cultural inclusiva. 5. Analizar Datos: o Se sugirió analizar los datos recopilados para identificar áreas de mejora y aplicarlas en futuras ediciones de la Bienal. 6. Informar y Mejorar: o Se enfatizó la importancia de estudiar los resultados recogidos en la memoria para aplicar mejoras en las áreas que sean necesarias. Estas modificaciones se basan en las entrevistas proporcionadas y tienen como objetivo mejorar la evaluación y el impacto de los eventos culturales dirigidos por Javier Peña y Maite Barrera.

Finalmente, con los datos obtenidos, se propone una guía final que integra las modificaciones sugeridas para cada evento cultural, abordando aspectos clave como la diversidad del público, la participación comunitaria y la representación equitativa de gé-

nero, entre otros, para garantizar evaluaciones completas y significativas.

### Tabla 5

*Guía elaborada según los datos cruzados de las entrevistas*

Guía Final para la Evaluación de Eventos Culturales	
1. Preparar la Evaluación	<b>1.1. Propósitos y Objetivos del Proyecto:</b> Definir claramente los objetivos del evento cultural, incluyendo aspectos como la promoción del arte contemporáneo, la inclusión de artistas con discapacidad, la representación equitativa de género, entre otros, según corresponda al proyecto específico.
2. Planificar la Evaluación	<b>2.1. Propósito de la Evaluación:</b> Incluir la evaluación del impacto cualitativo y cuantitativo del evento en la comunidad, así como la experiencia del público y la participación de las comunidades locales. <b>2.2. Métodos de Evaluación:</b> Implementar una variedad de métodos, como encuestas en línea y presenciales, estudios observacionales, y sistemas de gestión de feedback del público, para recopilar datos relevantes sobre el impacto del evento.
3. Identificar los Indicadores de Evaluación	<b>3.1. Indicadores Clave de Evaluación:</b> Identificar indicadores relacionados con la diversidad del público, la participación de las comunidades locales, la representación equitativa de género, la sensibilización sobre temas específicos, entre otros, según los objetivos del evento.
4. Recolectar Datos	<b>4.1. Herramientas de Recopilación y Análisis de Datos:</b> Utilizar herramientas tecnológicas y tradicionales para recopilar datos sobre la experiencia del público, la participación en actividades, y la percepción del impacto del evento en la comunidad. <b>4.2. Datos de Evaluación:</b> Recoger tanto datos cualitativos como cuantitativos sobre la diversidad del público, la participación de las comunidades locales, y otros indicadores relevantes identificados en la etapa de planificación.
5. Analizar Datos	<b>5.1. Datos Recolectados:</b> Analizar los datos recopilados para comprender el impacto del evento en la comunidad, identificar áreas de mejora, y tomar decisiones informadas para futuras ediciones.

6. Informar y Mejorar	<p><b>6.1. Hallazgos:</b> Compartir los hallazgos de la evaluación con todas las partes interesadas, incluyendo artistas, organizadores, patrocinadores y la comunidad en general, para fomentar la transparencia y la mejora continua del evento. <b>6.2. Prácticas:</b> Implementar prácticas de mejora continua basadas en los hallazgos de la evaluación, incluyendo ajustes en la programación, la promoción y la participación comunitaria para maximizar el impacto del evento cultural.</p>
-----------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**DISCUSIÓN**

En nuestra búsqueda por mejorar la evaluación de eventos culturales, hemos llevado a cabo un exhaustivo proceso de revisión de las guías existentes. A través de entrevistas con los organizadores y colaboradores de diversos eventos, hemos identificado áreas clave que requieren atención y refinamiento para una evaluación más completa y efectiva. En Mislata Bienal, encontramos la necesidad de comprender mejor el impacto en la comunidad y la participación del público, lo que nos llevó a incluir indicadores específicos que reflejen la percepción y la participación de la comunidad en el evento. Además, sugerimos la implementación de un proceso de evaluación dedicado a medir estos aspectos subjetivos. Al examinar Cáceres Abierto, nos enfocamos en evaluar el desempeño en diferentes áreas de responsabilidad dentro del proyecto, lo que implicó la inclusión de indicadores relacionados con el éxito de las convocatorias públicas, la eficacia de la producción y la participación ciudadana. En Lanzarote Bienal, nos enfrentamos al desafío de acercar el evento a la ciudadanía local y fortalecer la colaboración con la comunidad, lo que nos llevó a sugerir indicadores relacionados con la participación del público local y la colaboración con instituciones clave de la isla. Al analizar la Bienal Alba Braza, nos centramos en evaluar el impacto de cambios significativos en las bases de la convocatoria y la ampliación de la zona de intervención, mediante la inclusión de indicadores específicos relacionados con estos cambios y su impacto en la relación entre el arte y la ciencia. Para Javier Peña, nos enfocamos en establecer colaboraciones con entidades internacionales, empresas e

instituciones para lograr objetivos de internacionalización y proyecto colectivo, y evaluamos la contribución del público al festival, su capacidad de imaginación y su respuesta activa, así como la integración real de los proyectos en la ciudad, mediante la inclusión de indicadores relacionados con la participación del público, su respuesta activa y su capacidad de imaginación. En el caso de Maite Barrera, reconocimos la necesidad de colaboración con entidades y artistas afines, así como el compromiso con el lugar donde se celebra la Bienal para garantizar su arraigo en el proyecto, y evaluamos la sensibilización sobre el potencial creador de los artistas con discapacidad y el impacto de las actividades culturales inclusivas en el público, incluyendo indicadores relacionados con la participación del público en las actividades paralelas y la satisfacción del público. En resumen, estos cambios reflejan nuestro compromiso de mejorar continuamente la evaluación de eventos culturales, adoptando un enfoque más holístico y variado para proporcionar una evaluación más completa y significativa que informe y mejore la planificación y ejecución de eventos culturales en el futuro.

**CONCLUSIONES**

En el ámbito cultural, la evaluación del impacto o la relevancia se lleva a cabo mediante la recopilación y análisis de datos cuantitativos. Por ejemplo, en el contexto de una exposición artística, se considera el número de visitantes como indicador de interés público (Museo Nacional de Escultura, 2021:61). De manera similar, en eventos culturales, como conferencias o conciertos, se registra la asistencia como medida de participación. Estos datos son utilizados para inferir el ni-

DOSSIER

vel de interés y compromiso de la sociedad con la cultura. Sin embargo, es importante tener en cuenta que esta metodología de evaluación se centra en datos objetivos y cuantificables, lo que puede limitar la comprensión completa del impacto cultural, ya que no captura aspectos cualitativos y subjetivos de la experiencia cultural.

En el presente estudio reafirmamos la importancia de, basándonos en una revisión de propuestas y utilizando un modelo preexistente (Keating, 2002) Arts Victoria, que hemos reelaborado como método de evaluación cualitativa basado en las opiniones de las entrevistas a distintos agentes culturales en el contexto del arte en España, que nos sirvan posteriormente para poder aplicarlo en los contextos culturales y valorar la información futura.

### REFERENCIAS

- BAILEY, Jackie, & RICHARDSON, Lance. (2010). Meaningful Measurement: A Literature Review and Australian and British Case Studies of Arts Organizations Conducting 'Artistic Self-Assessment'. *Cultural Trends*, 19(4), 291-306.
- BELFIORE, Eleonora, & BENNETT, Oliver. (2007). Rethinking the social impacts of the arts. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 135-151. <https://doi.org/10.1080/10286630701342741>
- BELFIORE, Eleonora, & BENNETT, Oliver. (2010). Beyond the 'Toolkit Approach': Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making. *Journal for Cultural Research*, 14(2), 121-142.
- BOERNER, Sabine. (2004). Artistic Quality in an Opera Company: Toward the Development of a Concept. *Nonprofit Management and Leadership*, 14(4), 425-436.
- BOERNER, Sabine, & JOBST, Johanna. (2008). The Perception of Artistic Quality in Opera—Results from a Field Study. *Journal of New Music Research*, 37(3), 233-245.
- BOERNER, Sabine, NEUHOFF, Hans., RENZ, Sabine., & MOSER, Volker. (2008). Evaluation in Music Theatre: Empirical Results on Content and Structure of the Audience's Quality Judgment. *Empirical Studies of the Arts*, 26(1), 15-35.
- BOORSMA, Miranda. (1993). Investeren in kennis voor een rendabel kunstbeleid. *Mens en Maatschappij*, 68(2), 107-132.
- BOORSMA, Miranda. (2006). A Strategic Logic for Arts Marketing: Integrating Customer Value and Artistic Objectives. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 73-92.
- BOORSMA, Miranda. (2006). A Strategic Logic for Arts Marketing: Integrating Customer Value and Artistic Objectives. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 73-92.
- BOORSMA, Miranda, & CHIARAVALLOTTI, Francesco. (2010). Arts Marketing Performance: An Artistic-Mission-Led Approach to Evaluation. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(4), 297-317.
- BOORSMA, Miranda, & CHIARAVALLOTTI, Francesco. (2018). Arts Marketing Performance: An Artistic-Mission-Led Approach to Evaluation. En E. Rosewall & R. Shane (Eds.), *Arts and Cultural Management: Critical and Primary Sources* (Vol. 3, pp. 229-246). Bloomsbury Academic.
- CARRASCO, Ana Mercedes Verónica. (2023). *Música para mejorar la calidad de vida durante la pandemia en estudiantes de grado en maestro*. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.10059653>
- CHIARAVALLOTTI, Francesco. (2016). *Performance evaluation in the arts: From the margins of accountability to the core of accountability*. (Thesis fully internal (DIV), University of Groningen). University of Groningen, SOM research school.

CHIARAVALLLOTI, Francesco. (2023). Performance Evaluation in the Arts: A Multidisciplinary Review and a New Pragmatic Research Agenda. En Y. Jung, N. Vakharia, & M. Vecco (Eds.), *The Oxford Handbook of Arts and Cultural Management*. Oxford University Press. Advance online publication. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197621615.013.38>

CHIARAVALLLOTI, Francesco, & PIBER, Martin. (2011). Ethical Implications of Methodological Settings in Arts Management Research: The Case of Performance Evaluation. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 41(4), 240-266. <https://doi.org/10.1080/10632921.2011.628210>

COHEN, Claire, & PATE, Maldwyn. (2000). Making a Meal of Arts Evaluation: Can Social Audit Offer a More Balanced Approach? *Managing Leisure*, 5(3), 103-120.

DUEÑAS SILVA, Slink Víctor. (2021). *La Creatividad Artística en Tiempos de Pandemia*. *TecnoHumanismo*, 1(6), 48-59. <https://doi.org/10.53673/th.v1i6.30>

EVANS, Graeme. (2000). Measure for Measure: Evaluating Performance and the Arts Organization. *Culture and Organization*, 6(2), 243-266.

GILHESPY, Ian. (1999). Measuring the Performance of Cultural Organizations: A Model. *International Journal of Arts Management*, 2(1), 38-52.

GILHESPY, Ian. (2001). The Evaluation of Social Objectives in Cultural Organizations. *International Journal of Arts Management*, 4(1), 48-57.

GRAY, Clive. (2006). Managing the Unmanageable: The Politics of Cultural Planning. *Public Policy and Administration*, 21(2), 101-113.

HERMAN, Robert, & RENZ, David. (1999). *Thesis on nonprofit organizational effectiveness*. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 28(2).

KEITING, Cole. (2002). *Evaluating Community Arts & Community Well Being*. (Ed.) Victoria, A., & Council, D. C

KRUG, Kersti, & WEINBERG, Charles (2004). Mission, Money, and Merit: Strategic Decision Making by Nonprofit Managers. *Nonprofit Management & Leadership*, 14(3), 325-342.

LARA RUIZ, Raquel. (2023). Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 467-479. <https://doi.org/10.5209/aris.92056>

LARA RUIZ, Raquel, & RANILLA RODRÍGUEZ, Miguel. (2023). *El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España*. En *Arte y educación en contextos multidisciplinares* (pp. 684-716).

LIAMPUTTONG, Pranee, & EZZY, Douglas. (2005). *Qualitative Research Methods* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.

LLANOS ZULOAGA, Martha, & Resiliencia, Sociedad Peruana de. (2020). *Arte, creatividad y resiliencia: recursos frente a la pandemia*. *Avances en Psicología*, 28(2), 191-204. <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2020.v28n2.2248>

LUGO MARTÍNEZ, Ashley. (2024). *La música como activador de la Neuroplasticidad y Gimnasia Cerebral en alumnos de nivel primaria*. *Magotzi boletín científico de artes del IA*, 12(23), 28-34. <https://doi.org/10.29057/ia.v12i23.11646>

MARTIN, Miguel. (2024). *Historias del futuro. Utopías y distopías después de la pandemia. Tendencias Sociales*. *Revista de Sociología*, 1.

Museo Nacional de Escultura. (Ed.). (2021). *Conociendo a nuestros visitantes: Museo Nacional de Escultura (2021)*. Ministerio de Cultura y Deporte de España.

O'REILLY, Daragh, & KERRIGAN, Finola. (Eds.). (2010). *Marketing the Arts: A Fresh Approach*. London: Routledge.

OAKES, Leslie, TOWNLEY, Barbara., & COOPER, David (1998). *Business Planning as Pedagogy: Language and Control in a Changing Institutional Field*. *Administrative Science Quarterly*, 43(2), 257-292.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2006). *Hoja de Ruta para la Educación Artística: Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI*. Lisboa, 6-9 de marzo de 2006.

RADBOURNE, Jennifer, GLOW, Hillary, & JOHANSON, Katya. (2010). *Measuring the Intrinsic Benefits of Arts Attendance*. *Cultural Trends*, 19(4), 307-324.

RADBOURNE, Jennifer, GLOW, Hillary, & JOHANSON, Katya. (2010). *Measuring the Intrinsic Benefits of Arts Attendance*. *Cultural Trends*, 19(4), 307-324.

RENTSCHLER, Ruth, & SHILBURY, David. (2008). *Academic Assessment of Arts Management Journals: A Multidimensional Rating Survey*. *Int. Journal of Arts Management*, 10(3), 60-71.

SOREN, Barbara J. (2000). *La organización cultural de aprendizaje del milenio: medidas de rendimiento y respuesta del público*. *International Journal of Arts Management*, 2(2), 40-49.

STRANGE, Elgueta. (2023). *El arte visual en el urbanismo táctico, impacto del color en la calidad de vida urbana peatonal: el caso Paseo Bandera*. *Estudios sobre Arte Actual*, 11, 31-42.

TOWNLEY, Barbara. (2002). *The Role of Competing Rationalities in Institutional Change*. *The Academy of Management Journal*, 45(1), 163-179

VOSS, Glenn. B, & VOSS, Zannie. (2000). *Strategic Orientation and Firm Performance in an Artistic Environment*. *Journal of Marketing*, 64(1), 67-83.

WEINSTEIN, Larry, & BUKOVINSKY, David. (2009). *Use of the Balanced Scorecard and Performance Metrics to Achieve Operational and Strategic Alignment in Arts and Culture Not-for-Profits*. *International Journal of Arts Management*, 11(2), 42-55.

WICKS, Andrew, & FREEMAN, Edward. (1998). *Organization Studies and the New Pragmatism: Positivism, Anti-Positivism, and the Search for Ethics*. *Organization Science*, 9(2), 123-140.

YIN, Robert. (2003). *Case Study Research: Design and Methods*. London: Sage Publications.

ZAN, Luca. (2000). *Managerialisation Processes and Performance in Arts Organisations: The Archaeological Museum of Bologna*. *Scandinavian Journal of Management*, 16(4), 431-454.

## 8. CONCLUSIONES

## 8. Conclusiones

Ya no invento sola, las invenciones nacen entre dos o tres personas en un diálogo común, siendo eso lo que he conseguido proponer como lo más próximo a la vida. Comparto la proposición y acepto la invención del otro<sup>22</sup>(Clark, L.,1975, s.p.)

Esta reflexión de Lygia Clark comparte la idea más esencial del arte participativo, su enfoque no sólo redefine el centro del acto creativo, sino que fundamenta la necesidad de vincular de una manera más directa el arte a la vida de las personas y sus relaciones, trascendiendo de la autoría individual y el propio resultado. La importancia del arte participativo no pone el valor en la materialización, sino en la experiencia y el poso que esta deja en las personas, a través de reflexiones, vínculos afectivos y lugares de encuentro para formar comunidades.

Las diferentes fases de la investigación se han ido configurando a través de métodos científicos rigurosos de los cuales se han extraído unos resultados expuestos en el anterior capítulo, como la necesidad de una revisión sistemática de los modelos evaluativos. En este momento no podemos olvidar que la tarea era ardua por el componente cualitativo al que debemos dar validez. Nuestra aportación más significativa a través de la investigación es la elaboración de una herramienta de evaluación *ad hoc* que pueda ser integrada en proyectos y programas del arte participativo, que va más allá de los datos o valores numéricos y que manifiesta que lo esencial puede ser registrado y evaluado.

Si bien la tesis podría seguir planteando nuevos retos, en torno al testeo de la herramienta, su adaptación a otros contextos o mejoras propias de cada experiencia.

---

<sup>22</sup>Traducción de la cita realizada por la autora. Texto original: Já não invento sozinha, as invenções nascem entre duas ou três pessoas em um diálogo comum, sendo isso o que consegui propor como o mais próximo da vida. Compartilho a proposição e aceito a invenção do outro (Clark, L.,1973, s.p.)

Nuestra investigación hace un alto aquí y cierra su ejercicio investigativo por haber logrado resolver los retos que se afrontaban a través de sus objetivos en el estado inicial de la investigación, relacionados con las conclusiones que a continuación se exponen de manera estructurada:

**a) Integración del arte participativo en los planes de estudio de las universidades españolas y su efecto en la formación de futuros artistas**

Como mencionamos anteriormente, el ejercicio de analizar los planes de estudios a partir de una exhaustiva revisión sistemática desde las guías académicas de las asignaturas de las principales facultades de Bellas Artes españolas, nos permitió conocer la propia inclusión del arte participativo dentro de los planes de estudios. En el trasfondo de este proceso pudimos conocer no solamente la estructura de la asignatura, sino el grado de implicación a través de temáticas sociales, metodologías y lecturas importantes relacionadas con su referencias bibliográficas.

Esta metodología cualitativa, evidenció las diferencias entre las asignaturas desde sus contenidos y bloques teóricos, hasta las referencias que ofrecen. Asimismo, de las 17 preseleccionadas, destacamos 4 asignaturas más dirigidas y enfocadas a la práctica artística:

1- *Arte y espacio social de la Universidad de Vigo*, donde se propone al alumno la revisión de manuales de buenas prácticas y se le da un enfoque de las diferentes exposiciones o eventos culturales internacionales y también se les aporta una visión clara del arte participativo, recogiendo casos tan actualizados como la última edición de *La Documenta de Kassel (2022)*. Cabe destacar también la actualización de las referencias bibliográficas aportadas al alumnado, aportándole una visión del espacio internacional y del local, les ofrece modelos de evaluaciones para medir sus propias prácticas y les propone lecturas sobre temáticas actualizadas sobre colectivos, minorías y procesos urbanos como la gentrificación (Lara Ruiz y Ranilla Rodríguez, 2023, p.713).

2. *Arte, entorno y espacio público de la Universidad de Zaragoza*, donde se propone un enfoque expandido de la escultura para llegar a elaborar propuestas sobre el arte contextual, participativo, colaborativo y comunitario, aporta una bibliografía muy amplia que, aunque se ve descompensada en cuanto a género y cobertura geográfica se puede ver equiparada al perfil de especificidad que aporta la identidad y práctica de la docente (Lara Ruiz y Ranilla Rodríguez, 2023, p.714).

3. *Tácticas de Intervención del Arte Público de la Universidad Politécnica de Valencia*, asignatura dirigida a fomentar el análisis crítico, los estudios de caso y la producción teórico-práctica. Esta asignatura promueve el trabajo en equipo y participativo, buscando proyectar sus resultados en el ámbito social. Para lograrlo, se utilizan metodologías como el Aprendizaje-Servicio (ApS) y el trabajo colaborativo. Además, esta asignatura proporciona una amplia bibliografía centrada en el espacio público y el estudio de casos, con un equilibrio entre autores nacionales e internacionales, así como entre mujeres y hombres (Lara Ruiz y Ranilla Rodríguez, 2023, p.714).

4. *Educación artística y mediación cultural*, de la *Universidad de La Laguna*. Esta asignatura destaca principalmente por ser la única obligatoria en el plan de estudios del grado en Bellas Artes en toda España. Además, ofrece una metodología altamente práctica y propone actividades de aplicación que permiten contextualizar el aprendizaje teórico a través de su implementación en situaciones prácticas utilizando el enfoque de Aprendizaje orientado a proyectos de Aprendizaje-Servicio (ApS). En este sentido, los estudiantes diseñarán, desarrollarán y evaluarán propuestas de intervención educativa, brindando así fórmulas directas para el entorno local y/o regional (Lara Ruiz y Ranilla Rodríguez, 2023, p.714).

Esta parte de la investigación evidenció que algunas universidades han sabido avanzar en la integración de prácticas artísticas participativas y otras carecen de itinerarios

apropiados para los estudiantes que quieran adquirir competencias en este tipo de proyectos, debido a faltas de actualización en relación a la transferencia del conocimiento.

De manera paralela, la investigación nos plantea el cuestionamiento sobre los lugares para el artista participativo posteriormente a su formación, es decir, en el ámbito laboral, y valorar desde un contexto cercano, cómo es en nuestro caso el español, si realmente existen propuestas que dan acogida al arte participativo y qué posibilidades de inserción por tanto tiene el futuro artista. Ello nos condujo a elaborar otra revisión de los eventos a través de sus webs y publicaciones, y pudimos encontrar de manera específica 8 eventos temporales que acogen y promueven proyectos de carácter participativo, siendo estos: La Bienal de Arte de Lanzarote, Prototipoak. Bienal Internacional de Nuevas Formas Artísticas, Bienal de Mislata Miquel Navarro, Mostra Art Pública, Bienal de Mujeres en las Artes Visuales, Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, Concéntrico. Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño.

Este conjunto de eventos culturales temporales, pone de manifiesto:

(...) que existe un terreno laboral para el artista social que afronta propuestas con carácter participativo. En la presente investigación únicamente nos centramos en los espacios culturales temporales pero cada vez se hacen más visibles con un carácter permanente en espacios y centros museísticos, pues la preocupación social se ha vuelto parte de la propia idiosincrasia del arte (Lara Ruiz, 2023a, p.771).

#### **b) Evaluación del rol del arte participativo en eventos culturales temporales y su incidencia en la creación de redes sociales y transformaciones en las comunidades**

La revisión previa de los eventos de arte temporales, dio lugar a que nos pudiéramos plantear la evaluación del arte participativo y su incidencia social a través de redes humanas sociales y su posible transformación en comunidades.

Para poder investigar este objetivo, fue necesaria la correcta combinación de herramientas metodológicas muy específicas. En este caso pudimos incluir un análisis comparativo de los modelos de gestión de eventos culturales temporales, así como las entrevistas realizadas con los gestores y el estudio de casos específicos que se recogen en la publicación *Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales* (Lara Ruiz, 2023)

Gracias a esta parte de la investigación y a través de la revisión sistemática pudimos comprender de manera más precisa la existencia de patrones comunes en torno a eventos como el de La Bienal de Arte de Lanzarote, La Bienal de Mujeres en la Artes visuales o Cáceres Abierto, donde pudimos valorar como un gestor afronta la responsabilidad de la organización del evento y es realmente el promotor de este tipo de propuestas que lo hacen más inclusivo, y fomentan la participación de minorías o comunidades, sin venir directamente planteado por las políticas culturales financiadas.

Asimismo, las entrevistas con gestores culturales y el estudio de casos nos han mostrado las propias dificultades que en muchas ocasiones atraviesan los eventos en su gestión o difusión. También la limitación que en muchos casos viven en su posibilidad de continuidad, afectadas en buena medida por decisiones y cambios políticos.

Sin embargo, cabe destacar que la triangulación de toda la información gestionada hasta el momento aportó una información muy positiva y valiosa sobre las dinámicas de los eventos, siendo lugares importantes para la interacción efectiva entre artistas, comisarios y públicos. Como si de foros de reunión se trataran responden a la necesidad que de momento no dan de manera eficaz otros espacios, como los museos, donde se suele reunir al artista con el comisario o al artista con el público, pero pocas veces se da la reunión de las tres partes. Ello favorece significativamente al impacto de la cohesión social de la comunidad artística.

Este hallazgo nos hizo vincularnos profundamente a algunas críticas de las teorías de Claire Bishop, sobre el rol de los agentes culturales, y velamos por seguir encontrando todas esas nuevas necesidades de relación y responsabilidad entre los agentes que pueden mejorar el impacto del arte participativo, o bien, la creación de una nueva figura como proponía Alba Braza en su entrevista. Por todo ello, nuestra investigación se dirigió hacia un estudio de caso propio donde pudiéramos conocer más aspectos y detalles, y así ser también más críticos con el mismo. Por tanto, diríamos que el análisis del proyecto *Terreno Modular* en dos contextos culturales-sociales, el cubano y el español, fue crucial para hallar nuevas carencias en el proceso de evaluación, pero también para demostrar que las prácticas artísticas participativas son capaces de abrir transformaciones en las comunidades locales. Asimismo, promueven un empoderamiento sobre la cultura y gracias a sus evaluaciones logramos ver la necesidad de hablar sobre temáticas de identidad y justicia social local.

### **c) Propuesta de un modelo de evaluación cualitativa para analizar el impacto cultural y social de las prácticas artísticas participativas en el contexto español**

El proceso de investigación nos mostró una carencia fundamental y genérica en el desarrollo de las prácticas artísticas participativas, bien a través de sus eventos o sin ellos, el sector cultural y los diferentes agentes, puesto que no se encontraban recogiendo datos cualitativos de sus acciones. A través de las entrevistas, revisiones sistemáticas y memorias, pudimos ver que la manera de medir el impacto social de los eventos y proyectos se hacía de un modo cuantitativo y tradicional basado en la recogida de información como el número de visitantes o participantes. Sin embargo, pudimos conocer autores y lugares que se encontraban realizando modelos de evaluación cualitativas desde el ámbito de las artes escénicas, a través de propuestas realizadas en teatros, donde destacan publicaciones como las de Francesco Chiaravalloti (2023). Asimismo, a través del estudio del ámbito internacional más lejano pudimos conocer el desarrollo de otros modelos de evaluación como es el caso de la guía de evaluación del Arte Comunitario de Australia. Ambos

hallazgos fueron de gran importancia para abordar una respuesta clave a nuestra investigación recogida en la *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España* (Lara Ruiz, Ranilla Rodríguez y Hernández Ullán, 2025).

Consideramos que el desarrollo de la presente guía es el hallazgo más importante de nuestra investigación, primeramente porque da respuesta a una carencia detectada, pero también porque acoge una estructura probada en otros contextos, pero que se ajusta a las necesidades propias del contexto español, y que hemos podido aunar gracias al uso de todas las herramientas y metodologías abordadas.

La herramienta de evaluación *ad hoc* que se presenta al final de nuestras investigación se trata de una fórmula accesible para todos los agentes culturales, y se presta a ser usada para su mejora y adaptación a contextos específicos. Principalmente logra registrar y expresar valores cualitativos que son necesarios recoger en las experiencias participativas. A través de ella establecemos una estructura y unos indicadores claves sobre el grado de participación del público y el efecto a corto y largo plazo provocado en las personas participantes.

Se estima que la correcta evaluación y el equilibrio entre datos cuantitativos y cualitativos sean las futuras directrices a tener en cuenta en la creación de las nuevas políticas culturales y que el número de asistentes logre ser tan importante como el impacto social recogido.

Por último, queremos destacar que para lograr abordar nuestra tesis ha sido necesario el uso de una gran cantidad de herramientas metodológicas que crucen el suficiente volumen de información para abordar de manera completa todos los objetivos planteados al inicio de la investigación. Cada una de las metodologías empleadas ha contribuido a una pequeña aportación, pero que una vez reunidas todas se logra ver un entretejido sólido de interrelaciones desde donde ya pudimos avistar la necesidad propia en

el arte contemporáneo por establecer de manera más directa y cooperativa la transferencia del conocimiento del ámbito educativo al laboral y social, y viceversa.

## 9. CONCLUSIONS

## 9. Conclusions

I no longer invent alone; inventions are born between two or three people in a common dialogue. This is what I have proposed as the closest thing to life. I share the proposition and embrace the invention of others <sup>23</sup>(Clark, L.,1975, s.p.).

This reflection by Lygia Clark encapsulates the essential nature of participatory art. Her perspective not only redefines the centrality of the creative act but also underscores the necessity of connecting art more directly to people's lives and relationships, transcending individual authorship and the final artistic product. The value of participatory art lies not in the material outcome but in the experiences it fosters, which leave a profound impact on participants through reflections, emotional bonds, and spaces for community building.

The different stages of this research have been shaped by rigorous scientific methods, from which results were presented in the previous chapter, such as the need for a systematic review of evaluative models. It is worth noting the complexity of this endeavour due to the qualitative components, which require careful validation. The most significant contribution of this research is the development of an ad hoc evaluation tool that can be integrated into participatory art projects and programmes. This tool goes beyond numerical data to demonstrate that the essential aspects of these practices can be effectively recorded and assessed.

While this thesis could be extended to explore new challenges, such as testing the tool, adapting it to other contexts, or refining it based on individual experiences, the current research reaches its conclusion by addressing the initial objectives. These objectives have been met, as evidenced by the structured conclusions outlined below:

---

<sup>23</sup>Translation of the quote by the author. Original text: Já não invento sozinha, as invenções nascem entre duas ou três pessoas em um diálogo comum, sendo isso o que consegui propor como o mais próximo da vida. Compartilho a proposição e aceito a invenção do outro (Clark, L.,1973, s.p.).

### **a) Integration of Participatory Art in Spanish University Curricula and its Impact on the Training of Future Artists**

As mentioned above, the exercise of analysing the syllabuses through an exhaustive systematic review of the academic guides of the subjects of the main Spanish Fine Arts faculties allowed us to learn about the inclusion of participatory art in the syllabuses. In the background of this process, we were able to know not only the structure of the subject, but also the degree of involvement through social themes, methodologies and important readings related to its bibliographical references. We were also able to collect a set of data published on the web about the teaching staff involved in the development of the subjects.

This qualitative methodology highlighted the differences between the subjects, from their contents and theoretical blocks to the references they offer. Likewise, of the 17 pre-selected subjects, we managed to highlight 4 as the most directed and focused on artistic practice:

1- *Art and social space* of the University of Vigo, from where the student is proposed the revision of good practice manuals and is given an approach to the different exhibitions or international cultural events and also provides them with a clear vision of participatory art, collecting cases as up to date as the latest edition of La Documenta in Kassel. It is also worth highlighting the updating of the bibliographical references provided to the students, giving them a vision of the international and local space, offering them evaluation models to measure their own practices and proposing readings on up-to-date themes on collectives, minorities and urban processes such as gentrification (Lara Ruiz & Ranilla Rodríguez, 2023, p.713).

2. *Art, environment and public space* at the University of Zaragoza, which proposes an expanded approach to sculpture in order to elaborate proposals on contextual, participatory, collaborative and community art, provides a very broad bibliography that, although it is unbalanced in terms of gender and geographical coverage, can be seen to

match the profile of specificity provided by the identity and practice of the teacher (Lara Ruiz & Ranilla Rodríguez, 2023, p.714).

3. *Public Art Intervention Tactics* at the Polytechnic University of Valencia, a subject aimed at fostering critical analysis, case studies and theoretical-practical production. This subject promotes team and participatory work, seeking to project its results in the social sphere. To achieve this, methodologies such as Service-Learning (ApS) and collaborative work are used. In addition, this subject provides an extensive bibliography focused on public space and case studies, with a balance between national and international authors, as well as between women and men (Lara Ruiz & Ranilla Rodríguez, 2023, p.714).

4. *Art education and cultural mediation*, from the University of La Laguna. This subject stands out mainly because it is the only compulsory subject in the syllabus of the Fine Arts degree in Spain. In addition, it offers a highly practical methodology and proposes application activities that allow contextualising theoretical learning through its implementation in practical situations using the approach of Learning approach to Service-Learning (ApS). In this sense, students will design, develop and evaluate educational intervention proposals, thus providing direct formulas for the local and/or regional environment (Lara Ruiz & Ranilla Rodríguez, 2023, p.714).

This part of the research showed that some universities have been able to advance in the integration of participatory artistic practices and others lack appropriate itineraries for students who want to acquire competences in this type of projects, due to a lack of updating in relation to the transfer of knowledge.

At the same time, the research raises the question of the places for the participatory artist after their training, that is, in the field of work, and to assess from a context close to home, as in our case in Spain, whether there really are proposals that welcome participatory art and what possibilities of insertion the future artist has as a result. This led us to carry out another review of the events through their websites and publications, and we were able to

specifically find 8 temporary events that host and promote projects of a participatory nature, these being: The Lanzarote Art Biennial, Prototipoak. International Biennial of New Artistic Forms, Mislata Miquel Navarro Biennial, Mostra Art Pública, Biennial of Women in the Visual Arts, Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, Concéntrico. International Architecture and Design Festival of Logroño.

This set of temporary cultural events shows that there is a field of work for the social artist who tackles proposals with a participatory character. In this research we only focus on temporary cultural spaces, but they are becoming more and more visible with a permanent character in museum spaces and centres, as social concern has become part of the very idiosyncrasy of art (Lara Ruiz, 2023a, p.771).

#### **b) Evaluation Of The Role Of Participatory Art In Temporary Cultural Events And Its Impact On The Creation Of Social Networks And Transformations In Communities**

The previous review of temporary art events led us to consider the evaluation of participatory art and its social impact through social human networks and their possible transformation into communities.

In order to be able to investigate this objective, the right combination of very specific methodological tools was necessary. In this case, we were able to include a comparative analysis of the management models of temporary cultural events, as well as interviews with managers and the study of specific cases included in the publication *Arte participativo en España (2022-2023)*. The management of temporary cultural events (Lara Ruiz, 2023).

Thanks to this part of the research and through the systematic review we were able to understand more precisely the existence of common patterns around events such as La Bienal de Arte de Lanzarote, La Bienal de Mujeres en la Artes visuales or Cáceres Abierto, where we were able to assess how a manager faces the responsibility of organising the event and is really the promoter of this type of proposals that make it more inclusive, and

encourage the participation of minorities or communities, without being directly raised by the funded cultural policies.

Likewise, the interviews with cultural managers and the case studies have shown us the difficulties that events often face in their management or dissemination. Also the limitation that in many cases they experience in their possibility of continuity, affected to a large extent by political decisions and changes.

However, it is worth noting that the triangulation of all the information managed so far provided very positive and valuable information about the dynamics of the events, being important places for effective interaction between artists, curators and audiences. As if they were meeting forums, they respond to the need that for the moment is not effectively provided by other spaces, such as museums, where the artist and the curator or the artist and the public are usually brought together, but rarely do all three parties meet. This has a significant impact on the social cohesion of the artistic community.

This finding made us link ourselves deeply to some of the criticisms of Claire Bishop's theories on the role of cultural agents, and we are looking to continue to find all those new needs for relationships and responsibility between agents that can improve the impact of participatory art, or the creation of a new figure, as Alba Braza proposed in her interview. For all these reasons, our research was directed towards our own case study where we could learn more aspects and details, and thus also be more critical of it. Therefore, we would say that the analysis of the Terreno Modular project in two cultural-social contexts, Cuban and Spanish, was crucial to find new shortcomings in the evaluation process, but also to demonstrate that participatory artistic practices are capable of opening up transformations in local communities. They also promote cultural empowerment and through their evaluations we were able to see the need to talk about issues of local identity and social justice.

### **c) Proposal Of A Qualitative Evaluation Model To Analyse The Cultural And Social Impact Of Participatory Arts Practices In The Spanish Context**

The research process showed us a fundamental and generic lack in the development of participatory arts practices, whether through their events or not, the cultural sector and the different agents were not collecting qualitative data on their actions. Through interviews, systematic reviews and reports, we could see that the way to measure the social impact of events and projects was done in a quantitative and traditional way based on the collection of information such as the number of visitors or participants. However, we were able to learn about authors and places that were carrying out qualitative evaluation models from the field of performing arts, through proposals made in theatres, where publications such as those of Francesco Chiaravalloti (2023) stand out. Likewise, through the study of the more distant international sphere, we were able to learn about the development of other evaluation models, as in the case of the Australian Community Art evaluation guide. Both findings were of great importance to address a key response to our research contained in the *Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España* (Lara Ruiz, Ranilla Rodríguez & Hernández Ullán, 2025).

We consider the development of this guide to be the most important finding of our research, firstly because it responds to a detected shortcoming, but also because it takes in a structure that has been tried and tested in other contexts, but which is adapted to the needs of the Spanish context, and which we have been able to bring together thanks to the use of all the tools and methodologies addressed.

The ad hoc evaluation tool presented at the end of our research is a formula accessible to all cultural agents, and lends itself to be used for improvement and adaptation to specific contexts. It mainly succeeds in recording and expressing qualitative values that need to be collected in participatory experiences. Through it we establish a structure and key

indicators on the degree of public participation and the short and long term effect on the participants.

It is estimated that the correct evaluation and the balance between quantitative and qualitative data will be the future guidelines to be taken into account in the creation of new cultural policies and that the number of participants will be as important as the social impact collected.

Finally, we would like to emphasise that in order to tackle our thesis it has been necessary to use a large number of methodological tools that cross-reference the sufficient volume of information to achieve all the objectives set out at the beginning of the research in a comprehensive manner. Each of the methodologies employed has contributed a small amount, but once all of them have been brought together we can see a solid interweaving of interrelationships from which we were able to see the need in contemporary art to establish in a more direct and cooperative way the transfer of knowledge from the educational sphere to the labour and social spheres, and vice versa.

10. FUTURAS  
LÍNEAS DE  
INVESTIGACIÓN

## 10. Futuras Líneas de Investigación

La tesis llega a término, pero su futuro no. Aunque hemos logrado satisfacer el proceso investigativo con un conjunto de metodologías que nos han facilitado lograr unos resultados tan importantes como la herramienta de evaluación *ad hoc*, no podemos evitar seguir planteando cuestiones, que precisamente surgen en relación a esta misma. De tal modo que, consideramos viva una parte del proceso. Al pensar que el futuro de la investigación está también en el tiempo que le precede, este nos cuestiona a pensar ¿Qué reporte nos dará nuestra herramienta de evaluación a largo plazo? ¿Debería ser más flexible para tener la capacidad de adaptarse a otros contextos y no solo el español? Y de la respuesta de estas preguntas surge la afirmación de que efectivamente, la investigación nos daría nuevos resultados si decidimos:

- Realizar estudios longitudinales sobre el impacto social del arte participativo en España a largo plazo
- Desarrollar metodologías flexibles de evaluación adaptadas a contextos específicos

Por último, nada de ello tendría sentido si realmente las nuevas políticas culturales no logran entender la capacidad de transformación social que posee el arte. Aunque ello no depende directamente del trabajo del investigador, sí que valoramos que el culmen del futuro de nuestra investigación es precisamente que los valores cualitativos se puedan recoger tras una acción artística participativa y estos sean el nuevo impulso para crear otras políticas culturales, en las que no se dude del vínculo entre el arte y la sociedad.

## 11. REFERENCIAS

## 11. Referencias

- “Arte y Participación Ciudadana” finaliza con la inauguración del mural homenaje a la periodista Mara González. (s/f). Laspalmasgc.es. Recuperado el 28 de agosto de 2024, de <https://www.laspalmasgc.es/es/ayuntamiento/prensa-y-comunicacion/notas-de-prensa/nota-de-prensa/Arte-y-Participacion-Ciudadana-finaliza-con-la-inauguracion-del-mural-homenaje-a-la-periodista-Mara-Gonzalez/>
- Acaso, M., y Megías, C. (2017). *Art thinking: Cómo el arte puede transformar la educación* (1a. ed.). Paidós.
- Adorno., T. W. (2015). *Teoría estética: Obra completa 7 (1.a ed., Vol. 67)*. Akal.
- Alaska Parque Comunal. *Con Todo por la Praxis [Usme, Bogotá] 2010*. (s/f). Arquitecturaexpandida.org. Recuperado el 28 de agosto de 2024, de <https://arquitecturaexpandida.org/alaska-parque-comunal/>
- Álvarez, M., y Quiroga, F. (2020). *Arte, territorio y comunidad*. Fundación Entretantos.
- Andrade, R. (2013). El liderazgo comunitario y su importancia en la intervención comunitaria. *Psicología para américa latina www.psicolatina.org*, 25, 57–76. [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1870-350X2013000200005&script=sci\\_arttext](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1870-350X2013000200005&script=sci_arttext)
- Andreu, P. N. (2004). *Aspectos relacionados con el nivel de información en los estudios de bellas artes en españa después de la reforma (1978-1990): Su incidencia en la proyección laboral del licenciado en Bellas Artes*. [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18958/BA\\_2\\_%282004%29\\_14.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18958/BA_2_%282004%29_14.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Angulo Delgado, M. T. (2019). *Arte, participación y comunidad: «El Campo de Cebada» como ejercicio de intervención crítica en el espacio público*.
- Antolín Rodríguez, N. E. (2020). *Crisis de la participación y prácticas artísticas contrahegemónicas de preocupación social*. Universitat de Barcelona .
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia Cultural.
- Arismendy, S. C. Q. (2020). La gestión cultural como enlace entre la producción artística y el consumo. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 25(50), 9–46. <http://148.213.1.95/index.php/culturascontemporaneas/article/view/583>
- Arriba Los De Abajo. (s/f). Todoporlapraxis.es. Recuperado el 28 de agosto de 2024, de [https://todoporlapraxis.es/059\\_arriba-los-de-abajo/](https://todoporlapraxis.es/059_arriba-los-de-abajo/)

- Assmann, A. (2011). *Memoria cultural y civilización occidental: Funciones, medios, archivos*. Akal.
- Asunción, S. (2019). Metodologías Activas: Herramientas para el empoderamiento docente. *Revista Tecnológica-Educativa Docentes* 2.0, 7(1), 65–80. <https://doi.org/10.37843/rted.v7i1.27>
- Bailey, Jackie, & Richardson, Lance. (2010). Meaningful Measurement: A Literature Review and Australian and British Case Studies of Arts Organizations Conducting 'Artistic Self-Assessment'. *Cultural Trends*, 19(4), 291-306.
- Ballate Benavides, A. G., & de Armas Rodríguez, Y. (2021). *Terreno Modular. Memoria del Proyecto para la XIV Bienal de La Habana*.
- Banco Guerrilla. (s/f). Todoporlapraxis.es. Recuperado el 28 de agosto de 2024, de <https://todoporlapraxis.es/031-banco-guerrilla/>
- Barbour, R. S. (2013). *Los grupos de discusión en investigación cualitativa*.
- Barthes, R. (1967). *La muerte del autor*. 221–224. <https://teorialiteraria2009.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Baudrillard, y Agoff, I. (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu.
- Bauman, Z. (2009). *Arte, ¿líquido? sequitur*.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, E., & Bennett, O. (2010). *The social impact of the arts: An intellectual history* (1a ed.). Palgrave Macmillan.
- Belfiore, Eleonora, & Bennett, Oliver. (2007). Rethinking the social impacts of the arts. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 135-151. <https://doi.org/10.1080/10286630701342741>
- Belfiore, Eleonora, & Bennett, Oliver. (2010). Beyond the 'Toolkit Approach': Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making. *Journal for Cultural Research*, 14(2), 121-142.
- Benjamin, W., y Weikert, A. E. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Itaca.
- Bermúdez, A. (s. f.-a). *Manifiesto de la XI Bienal de Arte de Lanzarote*. Bienal de Arte de Lanzarote.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.

- Biotopías 2, un desafío intelectual ante la degradación del planeta que transforma el parque Doramas en sala de arte al aire libre.* (s/f). Laspalmasgc.es. Recuperado el 29 de agosto de 2024, de <https://www.laspalmasgc.es/es/ayuntamiento/prensa-y-comunicacion/notas-de-prensa/nota-de-prensa/Biotopias-2-un-desafio-intelectual-ante-la-degradacion-del-planeta-que-trasforma-el-parque-Doramas-en-sala-de-arte-al-aire-libre/>
- Bishop C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110(110), 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. Whitechapel Gallery.
- Blanco Olmedo, F. (2018). Contexto. En *H. en Arte* (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 36-45). Comunidad de Madrid y Secretaría de Estado de Cultura.
- Blanco, P. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Blanco, P. (s/f). *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*. Marceloexposito.net. Recuperado el 18 de septiembre de 2024, de [https://marceloexposito.net/pdf/1969\\_palomablancopracticascollaborativas.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/1969_palomablancopracticascollaborativas.pdf)
- Boerner, Sabine, & Jobst, Johanna. (2008). The Perception of Artistic Quality in Opera—Results from a Field Study. *Journal of New Music Research*, 37(3), 233-245.
- Boerner, Sabine, Neuhoff, Hans., RENZ, Sabine., & MOSER, Volker. (2008). Evaluation in Music Theatre: Empirical Results on Content and Structure of the Audience's Quality Judgment. *Empirical Studies of the Arts*, 26(1), 15-35.
- Boerner, Sabine. (2004). Artistic Quality in an Opera Company: Toward the Development of a Concept. *Nonprofit Management and Leadership*, 14(4), 425-436.
- Boorsma, Miranda, & Chiaravalloti, Francesco. (2010). Arts Marketing Performance: An Artistic-Mission-Led Approach to Evaluation. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(4), 297-317.
- Boorsma, Miranda, & Chiaravalloti, Francesco. (2018). Arts Marketing Performance: An Artistic-Mission-Led Approach to Evaluation. En E. Rosewall & R. Shane (Eds.), *Arts and Cultural Management: Critical and Primary Sources* (Vol. 3, pp. 229-246). Bloomsbury Academic.

- Boorsma, Miranda. (1993). Investeren in kennis voor een rendabel kunstbeleid. *Mens en Maatschappij*, 68(2), 107-132.
- Boorsma, Miranda. (2006). A Strategic Logic for Arts Marketing: Integrating Customer Value and Artistic Objectives. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 73-92.
- Borjas García, J. E. (2020). Validez y confiabilidad en la recolección y análisis de datos bajo un enfoque cualitativo. *TRASCENDER, CONTABILIDAD Y GESTIÓN*, 15, 79–97. <https://doi.org/10.36791/tcg.v0i15.90>
- Bourriaud, N. (2006). *Estetica Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bracamonte, F. M. L., & Aguirre, F. L. (2017). Componentes del proceso de resiliencia comunitaria: conocimientos culturales, capacidades sociales y estrategias organizativas. *PSIENCIA. Revista Latinoamericana de Ciencia Psicológica*, 1–13.
- Braza, A. (2019). La Biennal de Mislata i el si no de les convocatories. En A. i. C. AVVAC Artistes visuals de València (Ed.), *URGENCIES des de les EMERGENCIES* (pp. 178-185). AVVAC.
- Cadena-Iñiguez, P., Rendón-Medel, R., Aguilar-Ávila, J., Salinas-Cruz, E., de la Cruz-Morales, F. del R., y Sangerman-Jarquín, D. M. (2017). Métodos cuantitativos, métodos cualitativos o su combinación en la investigación: un acercamiento en las ciencias sociales. *Revista mexicana de ciencias agrícolas*, 8(7), 1603-1617. <http://dx.doi.org/10.29312/remexca.v8i7.515>
- Calderón, A. S. (2023). *Imágenes que resisten: La genealogía como método crítico*. Instituto de cultura La Virreina Centre de la Imatge.
- Calle, R. (2018). Charles Batteux. Las Bellas Artes reducidas a un único principio. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, 7, 363–370. <https://doi.org/10.4995/sonda.2018.18347>
- Carballo, R. F. (2001). La entrevista en la investigación cualitativa. *Pensamiento Actual*, 2(3). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/8017>
- Cardoso, A. C. S. T., y Paio, A. C. R. (2021). LABTUR: una contribución metodológica a las prácticas de co-creación del espacio público. *ACE Architecture City and Environment*, 16(46). <https://doi.org/10.5821/ace.16.46.9893>
- Carrasco, Ana Mercedes Vernia. (2023). *Música para mejorar la calidad de vida durante la pandemia en estudiantes de grado en maestro*. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.10059653>

- Carter, K. (2023). "the senses pointing towards a new transformation": On touch, collectivity, and Lygia Clark's *the I and the you* at the first international tactile sculpture symposium, 1969. *Art Journal*, 82(1), 74–88. <https://doi.org/10.1080/00043249.2023.2180279>
- Charmaz, K. (2014). *Constructing grounded theory* (2.a ed.). SAGE Publications.
- Chiaravalloti, Francesco, & Piber, Martin. (2011). Ethical Implications of Methodological Settings in Arts Management Research: The Case of Performance Evaluation. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 41(4), 240-266. <https://doi.org/10.1080/10632921.2011.628210>
- Chiaravalloti, Francesco. (2016). *Performance evaluation in the arts: From the margins of accounting to the core of accountability*. (Thesis fully internal (DIV), University of Groningen). University of Groningen, SOM research school.
- Chiaravalloti, Francesco. (2023). Performance Evaluation in the Arts: A Multidisciplinary Review and a New Pragmatic Research Agenda. En Y. Jung, N. Vakharia, & M. Vecco (Eds.), *The Oxford Handbook of Arts and Cultural Management*. Oxford University Press. Advance online publication. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197621615.013.38>
- Cisterna Cabrera, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria*, 14(1), 61-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29900107>
- Cohen, Claire, & Pate, Maldwyn. (2000). Making a Meal of Arts Evaluation: Can Social Audit Offer a More Balanced Approach? *Managing Leisure*, 5(3), 103-120.
- Contreras Munizaga, C. (2016). *¿Quién vino al museo hoy? : estudio de público en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Santiago, Chile*. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143124>
- Coulter-Smith, G. (2009). Visualizando lo Indecible: Reflexiones sobre El arte en la era del terrorismo (Spanish version) Imaging the Unspeakable: Reflections on Art in the Age of Terrorism (English version) [bilingual publication]. En D. Corbeira (Ed.), *Iconoclasm, Iconolatría* (p. 8). Brumaria A.C.
- De-Frutos-García, R. (2015). Indicadores mediáticos: herramientas para la participación ciudadana y el acceso a la información. *Vivat Academia*, 141–183. <https://doi.org/10.15178/va.2015.130.141-183>
- Delgado, M., Linares Guerra, D. L., Botet, E. M., y Delgado, J. A. (2018). *La formación ambiental desde la integración posgrado-investigación en la*. 142–152.
- Denman, C. A. (2000). *Por los rincones: antología de métodos cualitativos en la investigación social*. Universidad de Guadalajara.

- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2017). *El arte y la práctica de la interpretación, la evaluación y la presentación: Manual de investigación cualitativa*. Vol. V. Editorial Gedisa.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dueñas Silva, Slink Víctor. (2021). *La Creatividad Artística en Tiempos de Pandemia*. TecnoHumanismo, 1(6), 48-59. <https://doi.org/10.53673/th.v1i6.30>
- El Cultural. (2010). Atlas Mnemosyne. *El Cultural*, 28281. [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/28281/Atlas\\_Mnemosyne](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/28281/Atlas_Mnemosyne)
- Essomba, M. À. (2019). Educación comunitaria: crear condiciones para la transformación educativa. *Rizoma freireano • Rhizome freirean*, 1–14.
- Evans, Graeme. (2000). Measure for Measure: Evaluating Performance and the Arts Organization. *Culture and Organization*, 6(2), 243-266.
- Fancourt, D., World Health Organization: Regional Office for Europe, & Finn, S. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?: A scoping review (2019) (HEN 67)*. WHO Regional Office for Europe.
- Felshin, N. (Ed.). (1995). *But is it Art?: Spirit of Art as Activism*. Bay Press.
- Figueroa-Saavedra, M. (s/f). *LA FORMACIÓN PROFESIONAL DEL ARTISTA CREATIVO: UNA ETNOGRAFÍA DE LA CREATIVIDAD*. [https://www.researchgate.net/profile/Miguel-Figueroa-Saavedra/publication/258255578\\_I\\_REUNION\\_CIENTIFICA\\_INTERNACIONAL\\_SOBRE\\_ETNOGRAFIA\\_y\\_EDUCACION/links/00b495279e38e8ff0a000000/I-REUNION-CIENTIFICA-INTE-RNACIONAL-SOBRE-ETNOGRAFIA-y-EDUCACION.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Miguel-Figueroa-Saavedra/publication/258255578_I_REUNION_CIENTIFICA_INTERNACIONAL_SOBRE_ETNOGRAFIA_y_EDUCACION/links/00b495279e38e8ff0a000000/I-REUNION-CIENTIFICA-INTE-RNACIONAL-SOBRE-ETNOGRAFIA-y-EDUCACION.pdf)
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* Marcial Pons.
- Fundación Once.(2023). *Memoria de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo*.
- Gablik, S. (1995). Connective Aesthetics: Art After Individualism. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 74-87). Bay Press.
- Galliver, T. (1974). Dialogue, Encounter, Exchange: Joseph Beuys's Visual and Textual Presence in Art into Society - Society into Art. *Tate Papers*, 32.
- García-Huidobro-Munita, R., & Freire-Smith, M. (2023). Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales. *Arte individuo y sociedad*, Avance en línea(3), 1-20. <https://doi.org/10.5209/aris.85576>

- Garrido, A. P. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197–211.
- Gilda Waisburd, J. (2009). Pensamiento creativo e innovación. *Revista Digital Universitaria, Pensamiento creativo e innovación*, 2–9.
- Gilhespy, Ian. (1999). Measuring the Performance of Cultural Organizations: A Model. *International Journal of Arts Management*, 2(1), 38-52.
- Gilhespy, Ian. (2001). The Evaluation of Social Objectives in Cultural Organizations. *International Journal of Arts Management*, 4(1), 48-57.
- González, A. M. (2016). *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Octaedro.
- Gordon, A. F. (2008). *Fantasmas: El legado de lo no dicho*. Ediciones Siglo XXI.
- Gratius, S. (2005). *El factor hispano: los efectos de la inmigración latinoamericana a EEUU y España*. Almendron.com. [https://www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain\\_3402.pdf](https://www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain_3402.pdf)
- Gray, Clive. (2006). Managing the Unmanageable: The Politics of Cultural Planning. *Public Policy and Administration*, 21(2), 101-113.
- Gregorio Fonseca, J. (2007). Modelos cualitativos de evaluación. *EDUCERE*, 11(38), 427-432. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-4910200700300007](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-4910200700300007)
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Guerrero Romera, C., y Martínez Esquembre, M. Z. (2014). *Intervención con personas mayores a través del arte*. En M. P. García Sanz & M. L. Belmonte Almagro (Eds.), *Retos educativos actuales en la formación del profesorado* (pp. 23-30). Universidad de Murcia.
- Gullar, F., Pedrosa, M., & Clark, L. (1980). *Lygia Clark* (Funarte, Ed.). Arte Brasileira Contemporânea.
- Gym Win Session*. (s/f). Yolanda Dominguez. Recuperado el 29 de agosto de 2024, de <https://yolandadominguez.com/portfolio/gym-win-session-2/>
- Hablarenarte. (2018). *Glosario imposible*. ([https://www.hablarenarte.com/catalogos/doc\\_glosario\\_ed2/PDF/glosario2018\\_es.pdf](https://www.hablarenarte.com/catalogos/doc_glosario_ed2/PDF/glosario2018_es.pdf))
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- Hayward Gallery. (2000). *Dream machines*. South Bank Centre.
- Herman, Robert, & Renz, David. (1999). *Thesis on nonprofit organizational effectiveness*. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 28(2).
- Hernández Ullán, C. (2022). *Black mountain college: educación artística, experimentación y comunidad*. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, (Número 15), 48-62. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.5979866>
- Hijar González, C. (2023, noviembre 10). *Poéticas en lucha. Utopía y Resistencia*. <https://centroculturalborges.gob.ar/events/poeticas-en-lucha-utopia-y-resistencia/>
- Identidad Vecinal*. (2023, febrero 18). PSJM. <https://psjm.es/proyecto/identidad-vecinal/>
- In search of Magic - A Proposal for a New Constitution for The Republic of Iceland*. (2021, marzo 2). Actipedia. <https://www.actipedia.org/project/search-magic-proposal-new-constitution-republic-iceland>
- Juan García, N., Lorente Lorente, J. P., y Grau Tello, M. L. (2020). Arte participativo y colaborativo en el espacio público de Nantes: Una galería a cielo abierto con doble involucración social y terminológica. *UMÁTICA. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3. <https://doi.org/10.24310/umatica.2020.v2i3.11182>
- Kaprow, A. (2023). *Essays on the blurring of art and life: Expanded edition* (J. Kelley, Ed.). University of California Press.
- Keiting, Cole. (2002). *Evaluating Community Arts & Community Well Being*. (Ed.) Victoria, A., & Council, D. C
- Kelley, J. (1995). Common work. En S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 139-148). Bay press.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Kottak, C. P. (2019). *Introducción a la antropología cultural: Espejo para la humanidad*. McGraw-Hill Interamericana de España.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Krug, Kersti, & Weinberg, Charles (2004). Mission, Money, and Merit: Strategic Decision Making by Nonprofit Managers. *Nonprofit Management & Leadership*, 14(3), 325-342.
- La Hoya Horizontal*. (2019, mayo 4). PSJM. <https://psjm.es/proyecto/la-hoya-horizontal>

- Lara Ruiz, R. (2015). Frottage digital. Arquitecturas digitales del recorrido. En C. Méndez Llopis (Ed.), *La otra ciudad. Recorridos de una gráfica disidente* (pp. 151–170). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/106>
- Lara Ruiz, R. (2023). Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España. En B. Yañez-Martínez, L. López-Méndez, y D. Zapatero Guillén (Eds.), *Arte y educación en contextos multidisciplinares*. Dykinson.
- Lara Ruiz, R. (2023). Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales. *Arte individuo y sociedad, Avance en línea*, 1-17. <https://doi.org/10.5209/aris.92056>
- Lara Ruiz, R., y Ranilla Rodríguez, M. (2023). El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España. En Begoña Yañez-Martínez, Lorena López-Méndez, Daniel Zapatero Guillén (Ed.), *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* (pp. 684-716). Dykinson S.L.
- Lara Ruiz, R., y Ranilla Rodríguez, M. (2024). Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres. *Arte y Políticas de Identidad*, 108–131. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/606201>
- Lara Ruiz, R., Ranilla Rodríguez, M. y Hernández Ullán, C. (2025). Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España. En R. L. Puche (Ed.), *El arte y el contexto socioeducativo: una relación simbiótica*. Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico.
- Lección de arte : museo nacional thyssen-bornemisza, 7 de noviembre de 2017-28 de enero de 2018. Museo Nacional Thyssen Bornemisza.
- Lefebvre, H. (1973). *El derecho a la ciudad*. Edicions 62.
- Lefebvre, H., & Lorea, I. M. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros, S.L.
- Liamputtong, Pranee, & Ezzy, Douglas. (2005). *Qualitative Research Methods* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Lieser, W. (2009). *Arte digital*. H.F. Ullmans.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo : vivir en la época del capitalismo artístico*. Editorial Anagrama.
- Llanos Zuloaga, Martha, y Resiliencia, Sociedad Peruana de. (2020). *Arte, creatividad y resiliencia: recursos frente a la pandemia. Avances en Psicología*, 28(2), 191-204. <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2020.v28n2.2248>
- López Cano, R. (2020). La evaluación de la investigación artística formativa. *Revista académica estesis*, 8(1), 28–41. <https://doi.org/10.37127/25393995.80>

- López, M., Olmedo, F. B., Blasco, S., Insúa, L., del Pozo Barriuso, D., de Serdio, A. S., Barcenilla, H., Montero, J., Carrillo, J., y Claramonte, J. (2018). *Glosario imposible*. Hablar en Arte.
- Lugo Martínez, Ashley. (2024). *La música como activador de la Neuroplasticidad y Gimnasia Cerebral en alumnos de nivel primaria*. *Magotzi boletín científico de artes del IA*, 12(23), 28-34. <https://doi.org/10.29057/ia.v12i23.11646>
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- Martin, Miguel. (2024). *Historias del futuro. Utopías y distopías después de la pandemia*. *Tendencias Sociales. Revista de Sociología*, 1.
- Martínez Camacho, M. I., y Martín Navarro, J. L. (2017). *El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI: Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la enfermedad de los costes de Baumol* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/72477/20170428%20TESIS%20M%C3%82%C2%AA%20I.%20MART%C3%83%20NEZ%20CAMACHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mazuecos, B., y Cano, M. J. (Eds.). (2021). *Estrategias para la promoción y difusión de artistas emergentes en Andalucía (España) y otros contextos iberoamericanos* (pp. 152-163). Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos.
- Metrópolis - Arte participativo*. (2024, marzo 26).
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2023, 4 de primavera). *Anteproyecto de Ley por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales, de Educación y Formación Profesional*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/destacados/estatuto-del-artista/documentacion.html>
- Miranda, F. (2024). *Pensar la voz. ¿Vocalista o boca(lista)?*
- Moreno, A., Ferreras, R., Andrés, A., Martín Alicia, & Museo Thyssen-Bornemisza. (2017).
- Muñoz Cuchca, E., y Solís Trujillo Beymar, P. (2021). *Enfoque cualitativo y cuantitativo de la evaluación formativa*. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.5512591>

- Museo Nacional de Escultura. (Ed.). (2021). *Conociendo a nuestros visitantes: Museo Nacional de Escultura (2021)*. Ministerio de Cultura y Deporte de España.
- Ne vous laissez pas consoler: DEMOCRACIA*. (2009). Recuperado el 29 de agosto de 2024, de <https://vimeo.com/83403578>
- Nold, C. (2009). *Emotional Cartography*. Softhook.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- O'Neill-Butler., L. (Ed.). (2014). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* (Vol. 21, Número 1). Bookforum.
- O'reilly, Daragh, & Kerrigan, Finola. (Eds.). (2010). *Marketing the Arts: A Fresh Approach*. London: Routledge.
- Oakes, Leslie, Townley, Barbara., & COOPER, David (1998). Business Planning as Pedagogy: Language and Control in a Changing Institutional Field. *Administrative Science Quarterly*, 43(2), 257-292.
- Olabuénaga, J. I. R. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.
- Olmedo, F. B. (2018). Caminando sobre hielo, prácticas artísticas en contexto. En H. en Arte (Ed.), *Glosario imposible* (pp. 36-57). HEA.
- Olmo, S. (2018). Confianza. En H. en Arte (Ed.), *Glosario imposible* (p.126). Hablar en Arte.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2006). Hoja de Ruta para la Educación Artística: Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de marzo de 2006.
- Ortega Hernández, Y. (2022). *Lara Ruiz: Una experiencia transformadora*. En J. de Extremadura (Ed.), *Com-po-si-tion* (pp. 32-43).<https://lararuiz.com/com-po-si-tion/>
- Panozzo Zenere, A. G. (2019). El actual perfil del director-gestor en los museos de arte. Apuntes para pensar un "museo de autor". *El Ornitorrinco Tachado*, 10, 35–46.
- Pérez Castellanos, L. (2017). *Estudios sobre públicos y museos. Volumen II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Posada Sarmiento, D. (2021). *Con-sentimiento: Metodologías artísticas situadas, relacionales y prospectivas para una antropología de la Vida* [Universidad de Los Andes].  
<https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/f15dc73c-bdf7-4661-9d63-f5dd29dcaae9>

- Preciado Rodríguez, A. (2016). *El arte como herramienta de transformación social: evaluación de programas referentes*. Universidad de Valladolid.
- PSJM (Grupo artístico). (2017). *Arte y procesos democráticos: hacia una estética horizontal*. TEA. Tenerife Espacio de las Artes.
- Radbourne, Jennifer, Glow, Hillary, & JOHANSON, Katya. (2010). Measuring the Intrinsic Benefits of Arts Attendance. *Cultural Trends*, 19(4), 307-324.
- Rancière, J. (2008). *El maestro ignorante/ The Ignorant Teacher*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Libros Arces-Lom
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Regina Silva, C., Dacuña Vázquez, I., y Mesías Lema, J. M. (2024). *Resistencias éticas y derechos humanos. Prácticas artísticas con la comunidad*. Aula Magna.
- Rego, S. (2020). *La transferencia de conocimiento en educación: un desafío estratégico*. Narcea.
- Rentschler, Ruth, & Shilbury, David. (2008). Academic Assessment of Arts Management Journals: A Multidimensional Rating Survey. *Int. Journal of Arts Management*, 10(3), 60-71.
- Rigney, A. (2012). *The afterlives of Walter Scott: Memory on the move*. Oxford University Press.
- Robledo, I. S. (2010). *Introducción a la sostenibilidad y la RSC*. Netbiblo.
- Rodrigues, W. (2018). A “Baba antropofágica” de Lygia Clark e os “Parangolés” de Hélio Oiticica como arte de performance. *Conhecimento & Diversidade*, 9(19), 178. <https://doi.org/10.18316/rcd.v9i19.3132>
- Rodríguez-Moldes, M. C. B., García, M. B. P., y Llamas, E. (2022). El espacio del artista como heterotopía. Re-contextualización del taller dentro de un proyecto educativo y sociocultural. *Revista Internacional de Humanidades*, 2–13.
- Rojo Salgado, A. (2011). Las consecuencias de la cooperación-integración transfronteriza: ¿Vamos hacia la refundación de Europa? *Revista De Estudios Políticos*, 49-74. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3653794.pdf>
- Romera, C. G., y Esquembre, Z. M. (s. f.). Catalina Guerrero Romera, Ma Zaida Martínez Esquembre. Digitum.um.es. Recuperado 3 de noviembre de 2023, de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/86976/1/Evaluaci%C3%B3n%20Programas%20de%20mediaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf>
- Romero Gonell, L. (2021). *El espectador como agente activo en las obras de Arte y Archivo*. Universitat Politècnica de València.

- Romeu Aldaya, V. (2008). La dimensión comunicativa del arte. Apuntes para un estado de la cuestión. *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC*, XV, 123–140. <https://doi.org/10.38056/2008aiccxv309>
- Rosalyn Deutsche. (2018). Agorafobia. En *Quaderns portàtils* (p. 33). Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Rubio Simón, A. J. (2020). *Recordar las facultades del arte. Bellas Artes y Universidad en Madrid (1967-1992)*.
- Rubio, A., & Darío, J. (2021). *Vínculos duraderos, interdisciplinariedad, trabajo en grupo y multi-instrumentismo en un horizonte comunitario, claves del proceso de formación docente en el Taller integral de formación artística y corporal (TIFAC)*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Ediciones Taurus.
- Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, L. (2014). Definiciones de los enfoques cuantitativo y cualitativo, sus similitudes y diferencias. *RH Sampieri, Metodología de la Investigación*, 22.
- Santana, M., Cabello, J., Cubas, R., y Medina, V. (2011). *Redes sociales como soporte a la gestión del conocimiento*. Esan ediciones. <https://repositorio.esan.edu.pe/server/api/core/bitstreams/fed010ef-34d2-4706-af62-cdea2ba67adb/content>
- Segarra-Arnau, T., Traver-Martí, J. A., & Lozano-Estivalis, M. (2015). Saberes nómadas, convivencia intercultural y transformación social: las misiones interculturales, un estudio de caso. *Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 19(2), 165–183. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/profesorado/article/view/18767>
- Shiva, V. (2004). La mirada del ecofeminismo (tres textos). *Polis*, 9. <http://journals.openedition.org/polis/7270>
- Silva dos Santos, F. C. (2017). El arte participativo, acciones reivindicativas y colaborativas que buscan la cohesión social. De lo local a lo global. *Libro de Actas - III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales :: ANIAV 2017 :: GLOCAL*. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.6340>
- Soren, Barbara J. (2000). La organización cultural de aprendizaje del milenio: medidas de rendimiento y respuesta del público. *International Journal of Arts Management*, 2(2), 40-49.
- Statement Santiago Morilla*. (s/f). [www.santiagomorilla.com](http://www.santiagomorilla.com). Recuperado el 5 de septiembre de 2024, de <https://santiagomorilla.com/Statemen>

- Strange, Elgueta. (2023). *El arte visual en el urbanismo táctico, impacto del color en la calidad de vida urbana peatonal: el caso Paseo Bandera. Estudios sobre Arte Actual, 11*, 31-42.
- Torrens, X. (2024). Políticas de innovación abierta: estrategias de nueva gestión cultural. En L. Bonet y M. González-Piñero (Eds.), *La innovación en la gestión de la cultura* (pp. 83–106). Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Torres, D. A. (2020). 'Caminhando' de Lygia Clark como metáfora hacia la incorporación del arte fuera de la eficacia social. *Index revista de arte contemporáneo, 10*, 198–211. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.311>
- Townley, Barbara. (2002). The Role of Competing Rationalities in Institutional Change. *The Academy of Management Journal, 45*(1), 163-179
- TXP, y España, P. (2020). *Archivo prácticas colaborativas*. Área de Cultura de Madrid. Universidad de Zaragoza. (s.f.). *Grado en Bellas Artes*. Recuperado el 7 de junio de 2023, de <https://estudios.unizar.es/estudio/ver?id=102#planes>
- Urraza, E. U. (2003). La educación artística no formal en el ámbito de talleres de tiempo libre y aulas de cultura. En R. Huerta (Ed.), *Educación Artística revista de investigación* (Vol. 1, pp. 204–211). Institut de Creativitat i Innovacions Educatives. Universitat de València.
- Valles Martínez, S. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis Editorial.
- Vázquez Mantecón, A. (2007) *Memorial del 68*. México: Turner.
- Vázquez Ortiz, J. (2024). [Entrevistado por R. Lara Ruiz].
- Vidiella Pagès, J. (2019). Desbordar la Universidad: como una forma de estar y de repensar la educación desde una práctica encarnada y performática: la investigación educativa basada en las artes como innovación docente. *Revista d'innovació i recerca en educació, 12*(1), 1–14. <https://doi.org/10.1344/reire2019.12.121034>
- Voss, Glenn. B, & Voss, Zannie. (2000). Strategic Orientation and Firm Performance in an Artistic Environment. *Journal of Marketing, 64*(1), 67-83.
- Weinstein, Larry, & Bukovinsky, David. (2009). Use of the Balanced Scorecard and Performance Metrics to Achieve Operational and Strategic Alignment in Arts and Culture Not-for-Profits. *International Journal of Arts Management, 11*(2), 42-55.
- Wicks, Andrew, & Freeman, Edward. (1998). Organization Studies and the New Pragmatism: Positivism, Anti-Positivism, and the Search for Ethics. *Organization Science, 9*(2), 123-140.

- Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. La Marca Editora.
- Yániz, C., y Villardón, L. (2008). Planificar desde competencias para promover el aprendizaje. *Universidad de Deusto*, 12.
- Yin, Robert. (2003). *Case Study Research: Design and Methods*. London: Sage Publications.
- Zaguirre Colmena, C. (2020). *Restitución y retorno del patrimonio cultural a sus países de origen* [Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/225048>
- Zan, Luca. (2000). Managerialisation Processes and Performance in Arts Organisations: The Archaeological Museum of Bologna. *Scandinavian Journal of Management*, 16(4), 431-454.

## 12. ANEXOS

**ANEXO A**  
ENTREVISTAS  
REALIZADAS A LOS  
COMISARIOS EN EL  
TEXTO ARTE  
PARTICIPATIVO EN  
ESPAÑA (2022-2023). LA  
GESTIÓN DE LOS  
EVENTOS CULTURALES  
TEMPORALES (2023) Y  
ACEPTACIÓN DE LAS  
MISMAS

## ENTREVISTA A ADONAY BERMÚDEZ COMISARIO DE LA BIENAL DE LANZAROTE 2023<sup>24</sup>

Fecha: 16/06/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- ¿Existió algún evento de referencia antes de la creación de la Bienal de Lanzarote?

La Bienal de Arte de Lanzarote tuvo sus inicios con FotoArs 2001, una propuesta del Cabildo de Lanzarote para celebrar el 25 aniversario del Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, MIAC. Este proyecto evolucionó con la intención de fomentar la creación contemporánea y difuminar las barreras entre distintas disciplinas artísticas.

- ¿Cómo se inició la gestión de la Bienal de Lanzarote?

Hace más de 20 años que comenzó la gestión de la Bienal de Lanzarote, por lo que no puedo proporcionar una respuesta precisa. Podría aclararse el origen desde que se llama Bienal y no el origen de FotoArs.

- ¿La Bienal se originó bajo el amparo de alguna institución o cuenta con el respaldo de varias instituciones?

La Bienal de Lanzarote siempre ha sido respaldada por los Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote, con apoyos puntuales de los ayuntamientos de la isla.

- ¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?

Cada año, la Bienal ha abordado diferentes temáticas según las necesidades de la directora de ese momento. Durante mi edición, tuve claro que quería acercar la Bienal a la ciudadanía, la cual sentía que se había alejado. Trabajamos con temáticas vinculadas directamente al público lanzaroteño, como los flujos migratorios y las relaciones con Latinoamérica. Además, realizamos acciones y actividades en colaboración directa con la sociedad, como talleres de fotografía con alumnos de colegios e institutos, y coordinamos un mapa sonoro en colaboración con Ars Magna. También establecimos relaciones con instituciones y asociaciones clave de la isla con las que nunca antes se había trabajado, como la Fundación César Manrique o VeintinueveTrece. Además, abordamos temas que nunca o apenas se habían tratado en la isla desde una perspectiva artística, como el cáncer de mama y las relaciones con África.

- ¿La gestión se realiza a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas y comisarios?

---

<sup>24</sup> Se recomienda leer el texto del [\*Manifiesto de la XI Bienal de Arte de Lanzarote\*](#) aportado por Adonay Bermudez.

La gestión de la Bienal ha tenido diferentes formas a lo largo del tiempo. En cuanto a mi edición, debido a que fui invitado a dirigirla con apenas unos meses de antelación, no pude realizar ninguna convocatoria pública, por lo que todo fue por invitación directa.

- ¿Existe algún vínculo entre el lugar de celebración y el público con la gestión, producción o artistas de la Bienal?

El lugar de celebración y el público establecen un vínculo importante con la gestión y producción de la Bienal. Durante la Bienal, la participación del público es fundamental para su desarrollo. De entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones, destacaría tres que están especialmente vinculados a la práctica artística participativa: "Esta historia no está disponible" de Ars Magna, "Seremos lo que comemos" de Gerson Díaz y "Una maternidad secuestrada" de Mónica Mayer. Si no encuentras información sobre ellos en la web, por favor indícamelo.

- ¿Los procesos de producción de arte participativo tienen algún impacto en la Bienal de Lanzarote?

En mi edición, debido al poco tiempo de gestión, no se organizaron eventos paralelos más allá de nuestra participación en el Encuentro de Fotografía Veintinueve Trece. Además de coordinar la exposición de Marius Ionut Scarlat junto con el encuentro de fotografía, también organizamos encuentros y visitas guiadas con el artista y los fotógrafos que vinieron a la isla.

- ¿Se recogen o se evalúan las experiencias artísticas participativas?

No se han recopilado de manera profunda. Solo se registran datos básicos como el número de participantes, edades, género y grado de participación.

- ¿Qué impacto tiene en el público que asiste? ¿Se toman en cuenta sus aportaciones o sugerencias?

El impacto en el público que asiste es significativo. Para mí, ha sido una oportunidad para conocer mejor el contexto y comprender lo que el público desea o no desea. Gracias a la Bienal, hemos establecido contacto con asociaciones de migrantes, por ejemplo.

- ¿Qué tipo de público asiste a la Bienal de Lanzarote?

En general, el público que asiste a la Bienal de Lanzarote está vinculado a la cultura, incluyendo música, artes plásticas y cine. El segundo grupo más numeroso está formado por turistas y personas interesadas en temas sociales.

## ENTREVISTA A JULIO VAZQUEZ ORTIZ (COMISARIO DE CÁCERES ABIERTO 2023)

Fecha: 20/06/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse Cáceres Abierto?**

Sí. Madrid Abierto.

- **¿Cómo comienza a gestionarse Cáceres Abierto?**

Por concurso público, lanzado por la Secretaría general de Cultura de la Junta de Extremadura, que quería cambiar de modelo de evento referencial de arte contemporáneo en la región, del modelo de feria comercial anterior (foro sur / foro arte) a un evento vinculado con el arte público.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

Es un proyecto institucional de la Junta de Extremadura. Como cualquier evento de cabecera promovido por el gobierno regional, cuenta, habitualmente con ayuntamiento y diputación.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

Depende del área de responsabilidad; Cáceres Abierto tiene una estructura de trabajo dividida, grosso modo en el Comisariado / dirección; artistas; equipo técnico y equipo de producción. Cada área requiere un nivel de expertización alto.

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

A nivel de comisariado, el proyecto original surge por convocatoria pública; su continuidad tiene una estructura basada en la rotación de comisarios, con un periodo máximo de 4 ediciones (2 de comisario asociado y dos de comisario responsable de proyecto) que debe ser validado por la comisión asesora, formada por las personas / instituciones que formaron la comisión original del concurso público, más los comisarios salientes.

A nivel de producción, todo sale por licitación pública.

A nivel de gestión / coordinación, se lleva a cabo desde el equipo técnico del servicio de artes visuales de la junta.

## RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

El que surge durante los procesos de trabajo específicos.

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

Fundamental, como canon del arte público como disciplina.

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

Se puede comprobar en la web, donde aparecen descritos todos los proyectos y los agentes / instituciones vinculados y de qué manera.

## IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a Cáceres Abierto?**

Sí. Por ejemplo, arte aparte, las actividades desarrolladas por el iES el Brocense sobre la historia del cante minero, acciones de la plataforma Salvemos la montaña... en ediciones anteriores asociaciones vecinales han desarrollado conferencias y encuentros...

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

La web sirve como archivo público de todo lo ocurrido / registrado / publicado a nivel de registros cualitativos de participación durante todas las ediciones. Cada edición queda recogida en una memoria que recoge todos los extremos relacionados con Cáceres Abierto, así como el catálogo, con la misma función, pero disponible al público, tanto editado como digital. Las estadísticas numéricas son recogidas por el servicio de artes visuales de la junta.

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

Todo el proceso de Cáceres Abierto gira en torno a sus contenidos desde la consulta pública inicial, de tal manera que los contenidos giran siempre en torno a la información transmitida por la ciudadanía.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

General. Es una programación extensa y diversa de tal manera que llega a diferentes estamentos ciudadanos



4 de octubre de 2024

Yo, D. Julio Vázquez Ortiz, autorizo a la doctoranda e investigadora predoctoral **Raquel Lara Ruiz** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (España) la utilización de la información obtenida de esta entrevista sobre "Cáceres Abierto" donde figuraré como gestor cultural entrevistado. Esta entrevista se utilizará únicamente con un fin investigador y académico que se mostrará en la tesis doctoral de Raquel Lara Ruiz junto a otras entrevistas realizadas a gestores culturales y/o comisario/as.

De acuerdo con todos los puntos citados previamente, yo, D. Julio Vázquez Ortiz como entrevistado, entiendo el contenido y la naturaleza de este contrato, cediendo la autorización y el consentimiento a Raquel Lara Ruiz para que pueda utilizar la información obtenida de la entrevista escrita, firmando por mi libre decisión, propia voluntad y sin que medie fuerza ni coacción o intimidación de algún tipo.

La firma de ambas partes, tanto del **entrevistado** como de la **entrevistadora** supone la aceptación y realización de las normas descritas en este contrato.

Firmado por VAZQUEZ  
ORTIZ JULIO CESAR -  
\*\*\*7351\*\* el día  
11/10/2024 con un  
certificado emitido  
por AC FNMT Usuarios

LARA RUIZ Firmado  
RAQUEL - digitalmente por  
762643585 LARA RUIZ RAQUEL  
- 762643585  
Fecha: 2024.10.22  
18:21:56 +02'00'

Fdo. El entrevistado, Julio Vázquez Ortiz

Fdo. Entrevistadora Raquel Lara Ruiz

## ENTREVISTA A ALBA BRAZA (COMISARIA DE BIENAL MAV 2022)

Fecha: 25/09/23

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse BMAV?**

No existe un evento previo. Es la propia asociación de Mujeres la que la promueve. Alba Braza solo ha gestionado la última edición.

- **¿Cómo comienza a gestionarse BMAV?**

Se comienza a gestionar desde la idea de visibilizar proyectos artísticos que promuevan el arte hecho por mujeres. Y se realicen desde distintos lugares, físicos o digitales. De echo desde la pandemia se transformó en digital. Proyectos como la página web.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

De trasfondo está la asociación de mujeres en las artes visuales. Se ve respaldado por el Ministerio de Cultura que financia el evento. Es la única asociación que reúne artistas, comisarias, gestoras, directoras de museos, galeristas en busca de modelos de igualdad.

Como trabajan a nivel red, lo que tienen es muy buena estructura en la búsqueda de financiación. Siempre ha financiado el Ministerio de Cultura y Deporte.

El proyecto se va gamificando. Siempre se financia con dinero público, o bien por comunidades o regiones o bien a nivel nacional.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

No existen unos requisitos obligados, más bien aprovechan la red o tejido que son para elaborar su gestión.

Lo que diferencia a la Bienal de las otras actividades que organizan desde MAV es que en este evento financian producción o proyectos.

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

Tiene dos modelos, una es pública y otras funcionan por invitación. De hecho la este año es un proyecto ganador se adecúa a lo participativo. La otra modalidad (por invitación) es muy simbólica pues invitan a otros espacios como galería o salas de arte a generar una propuesta donde incluyan mujeres artistas. No reciben financiación, pero consiguen estar presentes en la web.

## RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

No se busca tanto que la metodología sea participativa sino que se cumpla con que la representación de obra de mujeres sea al menos del 80%.

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

No es un requisito indispensable.

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

Puede haber proyectos o no, por ejemplo este año el proyecto de Tania Lombeira era participativo.

## IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a La BMAV?**

Sí surgen, y algunos que ya se hacían se siguen manteniendo, existen muchos grupos de trabajo y unos proyectos retroalimentan a los otros.

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

No se puede llevar un rastreo tan claro en las exposiciones de los museos, pero en la web y redes sociales sí. Actualmente el registro y la memoria recoge todos los datos.

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

No se le encuesta, no existe una parte de evaluación con los artistas. Tampoco con los participantes o asistencia.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

Existe un departamento de prensa y a partir de ahí se promueve cubrir las vías de comunicación para todos los públicos. Pero los colectivos que siempre suelen venir son el público interesado en arte contemporáneo y feminismo.

## ENTREVISTA A ALBA BRAZA (COMISARIA LA BIENAL DE MISLATA MIQUEL NAVARRO. 2022)<sup>25</sup>

Fecha: 11/07/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse BMMN?**

En los años 80, en Mislata, era común realizar convocatorias para artistas, alternando anualmente entre bienales de pintura y bienales de escultura. Estas convocatorias se llevaban a cabo en salas de exposiciones y contaban con destacados profesionales del sector artístico, como Juan Ángel Blasco Carrascosa, Isabel Tejeda o Joan Peiró, como comisarios de referencia. Durante este período, el gobierno local era del partido Socialista (PSOE).

Sin embargo, con la llegada de la crisis económica, hubo un cambio de gobierno y el Partido Popular asumió el poder. Como resultado de este cambio, se tomó la decisión de cerrar las convocatorias.

### ¿Cómo comienza a gestionarse BMMN?

En el año 2015, la situación de crisis experimentó ciertos cambios y el Partido Socialista volvió a tomar el gobierno. Con su regreso, se retomó la celebración de la Bienal en Mislata, pero esta vez se le dio el nombre de "Bienal de Mislata Miquel Navarro", en honor a un artista local que tiene su estudio en la ciudad. Con esta nueva denominación, se incorporó la idea de arte público.

Dadas mis experiencias previas, como la reciente participación en la creación de "Piazza dell'Immaginario" *que surgió por la necesidad manifiesta de los vecinos de mejorar el barrio denominado Macrolotto Zero de la ciudad de Prato, Italia* (<https://albabraza.com/portfolio-item/piazza-dellimmaginario-2015/>)

en la región italiana de La Toscana, fui convocado para comisariar la BMMN pues su interés era poder hacer algo parecido a lo allí realizado, pero finalmente no se pareció en nada.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

---

<sup>25</sup> Para comenzar es interesante contar con la lectura de este artículo:

<https://independent.academia.edu/AlbaBrazaBoils>

La Bienal de Mislata surgió desde su propio Ayuntamiento, se trata de un pueblo que está unido a la ciudad de Valencia, pero que tiene su propio gobierno local, está próximo a la ciudad y tiene una alta densidad de población, muchas personas viven allí por que es más barato pero van a trabajar a Valencia.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

El formato de la Bienal sigue una alternancia entre los años impares, dedicados a obras de arte público, y los años pares, enfocados en obras de arte en sala entonces se van alternando los formatos, siendo un año arte público y el otro compromiso social respectivamente. Además existe la adquisición de dos proyectos para los años que son en sala.

En realidad la posibilidad de arte relacional se ha perdido con la modificación de las bases, pero sí que existe un interés en la relación con el territorio a través de su contexto social y urbano, o través de las preocupaciones de los habitantes que usan la ciudad y de alguna manera este es el núcleo que mueve la convocatoria, aunque cada año cambie y prestemos atención a diferentes temas, como pueden ser:

- La dicotomía de paisaje urbano y paisaje construido
- La evolución de la ciudadanía
- Los usos de la ciudad

Así han surgido proyectos de diversa índole, se ha trabajado con asociaciones, con la modificación del espacio urbanístico con más o menos interacción y así queda mucho más abierto y versátil.

En la reelaboración de las bases cada año, como comisaria, presenté entre dos o tres temáticas para la Bienal y luego el ayuntamiento elige una de ellas. Además, me encargo de proponer la asignación económica para los proyectos, determinando si alguna temática debe recibir una compensación mayor o estableciendo cuánto se debe pagar en total.

Adicionalmente, todas las obras que se exhiben en sala, ya sean adquiridas o no, reciben una compensación de 500 € como honorarios por su participación. Esta medida busca dar un giro a la selección de finalistas, de modo que todos los artistas reciban un pago en concepto de honorarios. Esto es una manera de darle una vuelta a la selección de finalistas, de tal manera que todos los artistas cobran y luego si hay dos obras más que se adquieren pues hay que pagarlas.

Los requisitos para los artistas participantes no son muy rigurosos, ya que se aceptan artistas de todas las nacionalidades, siempre y cuando cumplan con la temática propuesta o con las medidas mínimas establecidas para las obras en sala, y que estas obras ya estén producidas.

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

La BMNN también surge por convocatoria, desde el primer año la idea es convocar a proyectos de arte relacional, pero hay una voluntad por parte del Ayuntamiento de que todos los proyectos sean objetuales y se formalicen de alguna manera física. Algo que no siempre ocurría en el arte relacional, pues a nivel político necesitaban un retorno de la ciudadanía. Por ello, siempre es una negociación pero es necesario conectar con un interlocutor que te da posibilidad de diálogo, pues sino no tienes nada que hacer como comisaria o gestora.

## RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

Se visibiliza menos, pero si tiene que tener relación con el territorio a partir de la temática propuesta este año. Es curioso que desde la gestión de la Bienal se ha visto que a más trayectoria tiene un artista, menor relación o impacto tiene en el territorio, suelen tener menos tiempo y el importe no es tan grande porque suele estar entre 1000 y 2000 €. Está muy bien que se presenten artistas con más trayectoria pero genera una descompensación en la vinculación con Mislata.

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

Depende del artista. No es un requisito indispensable que sea arte participativo, pero muchas propuestas a la hora de formalizarse lo acaban siendo.

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

En el último año, 2022, ha existido más relación con la obra:

*El que hem perdut*, de Juan Antonio Cerezuela. Se trata de una obra realizada en una sesión de mediación con la participación con los refugiados residentes en el CAR centro de acogida de Mislata; desde donde él obtiene de mensajes escritos sobre un muro expresiones que se plasman con pintura invisible, solo legible bajo una proyección fotoluminiscente. El espacio público presenta a través de esta acción artística algunas narrativas personales de personas migrantes.

*Elles compten* de Mónica Mura, obra que rompe el control de género sacando las mujeres del anonimato de los espacios interiores y privados a través de una instalación de 47+1 retrato y de 1 cuestionario (disponible en la Casa de la Dona), para recuperar la historia de la ciudad a través de sus testimonios. Las fotografías impresas en banderas y colgadas por los balcones, ocupan el espacio exterior del centro de Mislata gracias a la complicidad de los habitantes. Las ciudadanas de Mislata convierten a las mujeres de

Mislata en heroínas. El registro de la obra se inició a partir de un cuestionario de 10 preguntas que la artista ofrecía a las mujeres.

## **IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO**

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a BMMN?**

Una unidad del Ayuntamiento aprovecha para hacer visitas a los centros escolares y algunas asociaciones, pero no ocurren otras cuestiones de manera más autónoma. En realidad son tres semanas al año, es muy corto el período para que puedan surgir muchas más cosas.

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

No lo recogemos a nivel Bienal, al no tener un espacio fijo, nos resulta difícil dar con la manera de poder medir los movimiento que se pueden generar, aunque por ejemplo sabemos que existe un aumento de personas que viven en Mislata y son artistas de un tiempo a esta parte.

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

Sabemos que tiene un calado en el ciudadano, a veces mencionan obras de arte y se dirigen al ayuntamiento con comentarios sobre sus opiniones, sobre por qué no muestran obras de los artistas de Mislata o por qué no dejan una obra de arte de manera permanente. De este modo comprobamos que existe ya un sentimiento por la Bienal, pero no encontramos la herramienta específica que evalúe de manera objetiva todos los parámetros subjetivos. Lo que sería interesante es que existiera una figura específica para medir estas cuestiones y no fuese un trabajo a mayores para los artistas o la comisaria.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

Nos dirigimos a todo Mislata. Y por ejemplo, en la inauguración de las intervenciones de arte público solemos hacer un recorrido con una banda de música y esto nos transforma en un lenguaje que a lo mejor nos permite acercarnos a públicos que no lo harían si únicamente les dijéramos que vamos a hacer una visita a obras de arte contemporáneo, pero ese tipo de lenguajes nos ayuda a poder conectar rápidamente con los habitantes, pues se llena la calle, y de repente descubren el arte y además tienen un contacto directo con el artista que de otra manera no sería posible.

## ENTREVISTA A ALBA BRAZA (COMISARIA DE LA MOSTRA ART PÚBLIC)

Fecha: 11/07/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse La Mostra Art Públic?**

La Mostra Art Públic tiene una larga historia, han pasado 25 años desde la primera convocatoria. Hasta el año 2016 estaba dirigida al arte público y la gestionó José Luis Pérez Pont, en ese momento no poseía un carácter participativo, sino que se invitaba a exponer en el espacio universitario, tampoco existía una transferencia de conocimientos, quizás en ese momento no había cabida para la confluencia de saberes que actualmente posee.

- **¿Cómo comienza a gestionarse La Mostra Art Públic?**

La gestión actual de la Mostra Art Públic se organiza desde el SEDI (Servicio de asesoramiento, de información, de dinamización y de formación a los estudiantes de la Universitat de València) en colaboración con el Vicerrectorado de Cultura.

El equipo anterior se desmembró y dio lugar a que surgiera un nuevo equipo. En ese momento, comenzó también a participar el vicerrectorado de cultura y la delegación de estudiantes y a partir de ahí muchas cuestiones en su gestión se adaptaron a nuevas necesidades en buena medida debido al cambio de delegado de estudiantes.

Hoy día la Mostra Art Públic busca el acercamiento del arte a los campus convirtiéndolos en puntos de encuentro entre el arte contemporáneo y la comunidad universitaria. Con este objetivo en cada convocatoria se seleccionan doce proyectos artísticos de carácter efímero que reflexionan sobre la aproximación del arte contemporáneo a la ciencia, y a las ciencias sociales y humanas, convirtiéndolas en detonadoras de otros saberes transversales.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

La Mostra Art Public, desde su origen se ha visto respaldada por la Universitat de València, y dentro de ella se coordina gracias al SEDI (Servicio de asesoramiento, de información, de dinamización y de formación a los estudiantes de la Universitat de València), a la delegación de estudiantes y el Vicerrectorado de Cultura y Sociedad.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

Después de casi 20 años de andadura, la convocatoria tuvo un momento de crisis, pues las bases necesitaban una reelaboración conceptual más adaptada a los tiempos actuales. En 2015 se me invita a comisariar (Alba Braza) con las bases previas y en el 2016 se reelaboran las bases previamente a la publicación de la convocatoria, y el público ya entendió que se había producido un cambio. Posteriormente en 2020 pudimos ampliar la

zona a intervenir y comenzamos a trabajar también en el campus de Blasco Ibañez, coincidiendo con el cambio de vicerrectora a Esther Alba Pagán, y quiere llevar la Mostra también a otros campus, entonces surge desde ahí la posibilidad de premiar 6 artistas en el campus Científico y 6 artistas en el campus de Humanidades y Ciencias Sociales.

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

La convocatoria es pública y en las bases se observa que se ha establecido un jurado externo compuesto por tres personas invitadas, las cuales cambian anualmente. Además, Esther Alba (o la persona a quien delegue) y Alba Braza forman parte del jurado, junto con un secretario que no tiene voz ni voto. Cada artista seleccionado recibe un presupuesto de 2000 € para la producción de su proyecto. Es importante destacar que en el proceso de evaluación no se considera el currículum ni la edad de los participantes, sino únicamente el mérito del proyecto en sí, así como sus conexiones y vínculos con los conocimientos universitarios. En consecuencia, lo que se valora con mayor énfasis es la calidad del proyecto y su capacidad para establecer relaciones interdisciplinarias con los saberes de la propia Universidad.

Las bases de la última convocatoria pueden verse aquí:

<https://www.uv.es/uvweb/servicio-informacion-dinamizacion-sedi/es/cultura/mostra-art-public/convocatoria/convocatoria-2023-1286092965900.html>

## RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

En La Mostra Art Públic el lugar de celebración está estrechamente ligado al lugar de producción, pues el lugar de trabajo, la universidad, es también el lugar a intervenir, por ello las intervenciones suelen establecer un vínculo más directo con el conocimiento propio del lugar y las personas que lo usan, y no es algo casual la relación de la temática y la formalización de la obra y su interés en la misma por parte del público.

Tal y como queda recogido en el último catálogo “el contexto viene acompañado por cómo, desde la Mostra, se impulsan y visibilizan las colaboraciones que se establecen en los procesos de creación artística enfatizando la transversalidad presente en el arte contemporáneo. Una modalidad que ofrece obtener mayor potencialidad de la obra respecto a otros formatos expositivos” (Alba Braza, Catálogo de la Mostra de 2022)

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

En la Mostra Art Pública, reconocemos la presencia de diversos públicos en distintos momentos del evento. En primer lugar, a través de la convocatoria de proyectos, el público principal está conformado por los artistas participantes. Luego, durante el proceso de intercambio de conocimientos y producción, el público está compuesto por la comunidad de trabajadores de la Universidad y el artista. Finalmente, durante los días en que se lleva a cabo la Mostra, el público abarca a toda la comunidad universitaria.

Es importante destacar que este último público es difícil de controlar o medir, ya que varía cada año en función de los proyectos presentados. Aunque este público tiende a ser más pasivo al no estar involucrado en el proceso de producción, en ocasiones puede interactuar de manera más directa con las intervenciones. Por ejemplo, se han dado casos en los que las obras se utilizan para ilustrar determinados conceptos en clases de Biología.

Un ejemplo destacado ocurrió en la XXIII edición de la muestra, con el proyecto "The Fountainhead" de Miguel Alejos y Asensio Martínez Soler, en colaboración con el Departamento de Ingeniería Química de la ETSE. En esta intervención, se vertió una cantidad suficiente de *Scenedesmus ellipsoideus* en una fuente para contrarrestar la ausencia natural de esta microalga y transformar el agua transparente en un flujo verde, brillante y lleno de vida que conectaba la obra con el campus universitario, y viceversa. Desde la organización de la muestra, tenemos constancia de que esta intervención fue visitada por diversos profesores y alumnos interesados en presenciar en vivo el desarrollo de este microorganismo.

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

No podríamos considerar que el intercambio concluye en un arte participativo puro, pues la autoría del objeto artístico se reconoce al artista. Se puede trabajar aprendiendo de la experiencia de otra persona, no tiene por qué reflejarse a nivel formal, pero sí quizás a nivel conceptual, pero esa apertura permite mucha más libertad.

El grado de colaboración cambia cada año, no todos los proyectos dan lugar ni tiene sentido forzarlos. Pero a modo de ejemplo, en la última edición en 2022:

*La secuencia* de Miguel Ponce consiste en la creación de imágenes basadas en la conocida sucesión de Fibonacci, empleando la "relación de recurrencia" para establecer una lógica en el proceso de generación de las mismas. Esta obra utiliza la sucesión de Fibonacci para involucrar las matemáticas en el proceso creativo, demostrando cómo ciertas pautas pueden condicionar el trabajo. El resultado es una secuencia que evoluciona desde formas simples hasta otras más complejas. Este proyecto contó con la colaboración de Juan Luis Monterde, profesor del Departamento de Matemáticas de la UV.

*Una vez extinguidas las llamas* de Laura Salguero, surgen los relatos, rumores y especulaciones sobre lo que pudo haber sido el Museo Universitario de Ciencias Naturales más importante del siglo XIX en toda España. El devastador incendio de 1932 provocó un daño irreparable que prácticamente hizo desaparecer todas las valiosas colecciones que albergaba. Los pocos especímenes que lograron sobrevivir, al igual que la universidad, quedaron dispersos en diferentes sedes, relegados al abandono y al olvido en almacenes, sótanos y despachos. "Una vez extinguidas las llamas" es una instalación creada con una pasta de modelar artesanal compuesta por cera virgen de abeja y cenizas, que recrea el patrimonio calcinado. Este proyecto fue realizado con la colaboración de Anna Garcia Forner y Natalia Conejero Ortega, del Museo de Historia Natural de la UV; Javier Lluch Tarazona y M. Ángeles Raduan Ripoll, del Departamento de Zoología de la UV; Amparo José Mora Castro, de la Fundación General de la UV; y José María Azcárraga. Gracias a sus relatos, se ha logrado reconstruir aquello que ya no existe.

*Tecnofósiles* es una serie de David Cantarero Tomás que utiliza piedras extraídas de dos enclaves conocidos como "playas cementadas" en el litoral vasco y valenciano. Estas playas deben su nombre a los sedimentos característicos que se generaron a partir del vertido al mar de residuos de los Altos Hornos de Vizcaya y del Mediterráneo durante décadas. Los elementos y las mareas han conglomerado estos sedimentos en franjas costeras. Estos lugares son considerados hoy en día como ejemplos visibles de un proceso de alcance global, lo que ha llevado a la proposición del término "Antropoceno" para definir el período de la historia de la Tierra en el que el impacto de la actividad humana relacionada con la industrialización ha adquirido una escala geológica.

El proyecto *Tecnofósiles* ha sido desarrollado en diferentes fases con el apoyo de la Fundación BilbaoArte en 2016 y de Etopia, Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza en 2019. Los comentarios y el estudio de la diplopía proporcionados por el profesor Jesús Malo, del Departamento de Óptica y Optometría y Ciencias de la Visión de la UV, han sido de especial utilidad.

*Tiempo, imagen y superficie* de Cris Bartual es un proyecto que busca reexaminar y reimaginar la historia de la naturaleza a través de la exploración fotográfica de la colección de rocas y minerales proporcionada por el Laboratorio de Geomorfología de la Universitat de València. A lo largo de la historia, la fotografía ha sido un instrumento para acercarse a la realidad y afirmar aspectos científicos, pero en este proyecto se utiliza para examinar la realidad conocida y transformarla. El registro de los eventos que han ocurrido en la Tierra se encuentra oculto en las rocas de la superficie, donde el tiempo se manifiesta en capas de barro y arena. Este proyecto sumerge a los espectadores en la superficie rugosa de las rocas, atravesando miles de años a través de la luz de una cámara fotográfica que crea una nueva imagen, una nueva realidad y un espacio en el que todas las épocas parecen convivir.

La obra resultante se instaló en la Facultad de Enfermería y Podología, presentando una imagen impresa en una lona de 10 metros colgada desde el techo del pasillo central. La lona está compuesta por más de 60 imágenes, principalmente tomadas en el laboratorio y

posteriormente procesadas con diversas técnicas digitales. Este proyecto fue realizado con la colaboración del Laboratorio de Geomorfología de la UV.

"DONES I HOMES en la Universitat de València" de Monica Mura es un proyecto que busca rendir homenaje a Olga Quiñones Fernández, socióloga y primera directora de la Unidad de Igualdad de la Universitat de València, quien coordinó el estudio diagnóstico homónimo. Este proyecto también tiene como objetivo valorizar y divulgar el trabajo realizado por la universidad para promover de manera efectiva la igualdad de trato y oportunidades entre mujeres y hombres. La instalación consiste en la creación de un retrato digital pixelado utilizando estadísticas del Observatorio, específicamente los indicadores de igualdad del personal docente e investigador, reflejando la evolución de la plantilla desde 2004 hasta 2021 en función del sexo. Los datos proporcionados permiten apreciar la realidad de la situación.

La obra textil se encuentra instalada en la fachada de la Facultad de Medicina y Odontología en el campus de Blasco Ibáñez. Además, se acompaña de un libro de artista bilingüe realizado en colaboración con la Unidad de Igualdad. Este proyecto ha sido desarrollado con la colaboración de la Unidad de Igualdad de la UV.

## IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a La Mostra Art Públic?**

Ocurren acciones y actividades paralelas a la Mostra, pero no sabemos hasta qué punto estaban antes o se ven modificadas por la Mostra. Teniendo en cuenta que trabajamos en facultades muy potentes (Matemáticas, Ciencias Biológicas, Química, Física, Farmacia, Escuela Superior de Ingeniería, Enfermería y Podología, de Medicina y Odontología, Geografía e Historia, Psicología, Filosofía y Ciencias de la Educación, Filología, Traducción y Comunicación, Ciencias de la Actividad Física y el Deporte y Fisioterapia) es posible que motivemos a que ocurran acciones pero que además dispongan de sus propias actividades.

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

En la Mostra Art Públic, resulta desafiante medir su impacto directamente. Sin embargo, hemos desarrollado estrategias para aumentar su efecto, basándonos en la idea de involucrar activamente al público en lugar de que simplemente actúe como un espectador pasivo. Para lograrlo, consideramos fundamental integrar los conocimientos de la audiencia en el proceso creativo. Esta interferencia de conocimientos, más que la mera exhibición de obras, ha sido clave para el éxito de la muestra.

A partir de esta premisa, la propuesta ha sido muy bien recibida por la comunidad universitaria y ha generado una relación más estrecha entre el arte y la ciencia. Así, se han establecido metodologías transversales que aún son parte integral de la esencia de la convocatoria. El funcionamiento interno de la Mostra Art Públic no es el de un centro de

producción artística, sino que se centra en el intercambio mutuo. Los artistas presentan sus obras en la convocatoria solicitando ayuda en áreas de conocimiento que no les pertenecen, y la universidad busca personas que puedan aportar esos saberes necesarios. A cambio, se les ofrece un reconocimiento académico.

A veces este intercambio no funciona como se espera, pero en otras ocasiones se dan situaciones de intercambio mucho más profundo, en las que se generan lazos afectivos que aportan una nueva perspectiva al trabajo. En muchos casos, el trabajo artístico es visto desde una óptica científica, o desde el área de las ciencias sociales y humanas enriqueciendo aún más la experiencia y el resultado final.

Los diferentes catálogos de la Mostra Art Public, pueden verse aquí: <https://www.uv.es/uvweb/servicio-informacion-dinamizacion-sedi/es/cultura/mostra-art-public/catalogos-1286048633170.html>

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

Como te contaba anteriormente no disponemos de una herramienta específica para medir el impacto, pero si estamos abierto a recoger el feedback generado propiamente de las experiencias que se dan cada año, ello se recoge a modo de registro como un conocimiento propio en los catálogos, pero ese feedback no lo formulamos como un dato objetivo o numérico.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

Desde el traslado del campus dels Tarongers a Burjassot se amplía el horizonte pues el público objetivo comienza a ser únicamente el usuario, es decir personal que trabaja o estudia en la Universidad, debido a que el horario y espacio es exclusivamente el de la Universidad, aunque también acude el público específico del arte informado a partir de notas de prensa y otros medios, pero realmente son una minoría.



4 de octubre de 2024

Yo, Dña. Alba Braza, autorizo a la doctoranda e investigadora predoctoral **Raquel Lara Ruiz** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (España) la utilización de la información obtenida de tres entrevistas sobre *la Bienal MAV, la Biennial de Mislata Miquel Navarro y la Mostra de Art Públic*, donde figuraré como gestora cultural y/o comisaria entrevistada. Esta entrevista se utilizará únicamente con un fin investigador y académico que se mostrará en la tesis doctoral de Raquel Lara Ruiz junto a otras entrevistas realizadas a gestores culturales y/o comisario/as.

De acuerdo con todos los puntos citados previamente, yo, Dña. Dña. Alba Braza como entrevistada, entiendo el contenido y la naturaleza de este contrato, cediendo la autorización y el consentimiento a Raquel Lara Ruiz para que pueda utilizar la información obtenida de la entrevista escrita, firmando por mi libre decisión, propia voluntad y sin que medie fuerza ni coacción o intimidación de algún tipo.

La firma de ambas partes, tanto de la **entrevistada** como de la **entrevistadora** supone la aceptación y realización de las normas descritas en este contrato.

Firmado por ALBA BRAZA  
BOILS - NIF:\*\*\*8302\*\* el  
día 06/10/2024 con un  
certificado emitido por

Fdo. La entrevistada Dña. Alba Braza

LARA RUIZ  
RAQUEL -  
76264358S

Firmado digitalmente  
por LARA RUIZ  
RAQUEL - 76264358S  
Fecha: 2024.10.10  
12:59:14 +02'00'

Fdo. Entrevistadora Raquel Lara Ruiz

## ENTREVISTA A SONIA GARCÍA FRAILE (COMISARIA DE BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE)

Fecha: 10/07/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse La Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE?**

La Bienal es la que generó proyectos posteriores como la [Sala Cambio de Sentido](#) o [El Mundo Fluye](#).

- **¿Cómo comienza a gestionarse La Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE?**

Se gestionó sobre la necesidad doble de sensibilizar a la sociedad sobre el potencial creativo de los artistas con discapacidad, así como sobre la creación de actividad cultural para que pueda ser disfrutada por todas las personas.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

Es un proyecto propio de la Fundación ONCE, pero siempre con el apoyo de instituciones que fuera del mundo de la discapacidad tienen objetivos comunes con el proyecto.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

Se necesita, no sólo un espacio donde realizar la exposición colectiva y las actividades paralelas, se precisa la colaboración de entidades y artistas que colaboran prestando obras teniendo objetivos comunes con la Bienal.

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

La selección de artistas se hace mediante una labor de comisariado. Se elige un tema sobre el que ha de versar la edición de la Bienal que se vaya a organizar y el/la comisario/a realiza la selección de obras. Ha sido sobre el cuerpo, el lenguaje, la tecnología, la mujer, los grandes genios, etc...

### RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

El lugar donde se celebra la Bienal, en las últimas ediciones ha sido CentroCentro, con el que tenemos un convenio de colaboración para la realización de 5 bienales. Es importante el compromiso de modo que se produzca un arraigo en el proyecto.

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

Entre los objetivos de la bienal está la sensibilización sobre el potencial creador de los artistas con discapacidad, así como el de la actividad cultural para todos, por ello es esencial la participación del público. Es preciso que experimenten para que se den cuenta de que los artistas con discapacidad, van a crear obras de calidad profesional, y que las actividades han de ser para todas las personas.

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

Todas las ediciones por igual buscan la participación del público, tanto en la exposición colectiva (con talleres, visitas guiadas, etc) como en las actividades paralelas.

## **IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO**

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a La Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE?**

Tal y como hemos comentado más arriba, además de la exposición, hay actividades paralelas (ciclos de teatro, cine, talleres,...) con ellas queremos crear actividad cultural inclusiva y sensibilizar a la sociedad.

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

Sí, realizamos cuestionarios de satisfacción y una memoria de actividad donde se recogen los resultados del proyecto.

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

El resultado recogido en la memoria se estudia para aplicar las mejoras en las áreas que sean necesarias.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

Todo tipo de público, no solo personas con discapacidad, por lo que es una actividad inclusiva.



4 de octubre de 2024

Yo, Dña. Sonia García Fraile, autorizo a la doctoranda e investigadora predoctoral **Raquel Lara Ruiz** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (España) la utilización de la información obtenida de esta entrevista sobre la *Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE*, donde figuraré como gestor cultural entrevistada. Esta entrevista se utilizará únicamente con un fin investigador y académico que se mostrará en la tesis doctoral de Raquel Lara Ruiz junto a otras entrevistas realizadas a gestores culturales y/o comisario/as.

De acuerdo con todos los puntos citados previamente, yo, Dña. Dña. Sonia García Fraile como entrevistada, entiendo el contenido y la naturaleza de este contrato, cediendo la autorización y el consentimiento a Raquel Lara Ruiz para que pueda utilizar la información obtenida de la entrevista escrita, firmando por mi libre decisión, propia voluntad y sin que medie fuerza ni coacción o intimidación de algún tipo.

La firma de ambas partes, tanto de la **entrevistada** como de la **entrevistadora** supone la aceptación y realización de las normas descritas en este contrato.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Sonia'.

Fdo. La entrevistada Sonia García Fraile

**LARA RUIZ**  
**RAQUEL -**  
**762643585**  
Firmado digitalmente por LARA RUIZ RAQUEL -762643585  
Fecha: 2024.10.10 12:57:02 +02'00'

Fdo. Entrevistadora Raquel Lara Ruiz

## ENTREVISTA A JAVIER PEÑA IBÁÑEZ (DIRECTOR DE CONCÉNTRICO)

Fecha: 09/07/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse Concéntrico?**

La guía inicial era el trabajo que estaba desarrollando como autor, enfocado en la relación que se establece entre los ciudadanos y la ciudad en la que residen. A partir de ahí, y gracias a varias intervenciones que propuse y llevé a cabo, entendí que había formatos que podían sumar más a ese objetivo. En ese momento participé en un festival en Montpellier, me pareció muy poético ver cómo un domingo, cuando el comercio cierra y muchos bares también, las personas de allí salían de sus casas a recorrer su propia ciudad con un plano. Eran como descubridores de su propia cotidianidad.

- **¿Cómo comienza a gestionarse Concéntrico?**

A partir de esa circunstancia y continuando con intervenciones propias, le fui dando forma a la idea de programa, un evento que aunara arquitectura y diseño en la reflexión de la ciudad. Ese proceso fue dando forma entre 2012 y 2014, cuando ya trasladé estos intereses al Ayuntamiento de Logroño en una reunión.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

A partir de esa cita, emprendí el viaje para darle forma final. Era todo incierto, porque no existía una encomienda concreta, sino una invitación a continuar en esa línea y detallar más el formato. En ese camino inicié la conversación con la Fundación Cultural de los Arquitectos de La Rioja, y después a empresas como Garnica, que creyeron en el proyecto y apostaron por él.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

Han ido variando a lo largo del tiempo, dado que se ha ido complejizando, pero siempre intentando tener unos objetivos: la internacionalización y un proyecto colectivo. En esa búsqueda, hemos estructurado el trabajo estableciendo colaboraciones con entidades internacionales que difunden la cultura de su país en España, empresas o instituciones que podían aportar conocimiento y experiencia en el festival.

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

Es doble, hay convocatorias públicas y también invitación a partir del comisariado que realizo.

### RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

Sí, hay procesos abiertos en los que se involucran diferentes agentes de la ciudad, desde centros educativos a colectivos sociales. Ha sido un proceso progresivo en el que la demanda ha surgido sola de la conversación entre el festival y la ciudad, un diálogo de ida y vuelta que nos ha hecho llegar a la edición 10, en la que estamos ahora trabajando.

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

Fundamental, el proyecto no sería el que es ahora sin la contribución del público. Su escucha activa, su capacidad de imaginación, su uso intensivo, su respuesta desprejuiciada y en gran medida, esa participación colectiva en la que se ha sabido leer el reto para el futuro de una ciudad que los proyectos llevan implícitos.

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

En algunos casos los proyectos han sido respuesta de un proceso, en otros se han convertido en una herramienta, ambas estrategias son óptimas para establecer un vínculo emocional con el resultado. Creo en las formas de hacer que no solo exploran una estrategia, sino en las que traducen sus objetivos en múltiples para buscar una integración real.

## **IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO**

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a Concéntrico?**

El recorrido de Concéntrico nos ha llevado a hacer otros proyectos y derivas que permiten testar nuestro conocimiento en otros entornos. Desde itinerancias a nuevas experiencias específicas, todo ha ido dando forma a un interés común por entender la ciudad como un laboratorio más flexible de lo que muchas veces vemos en las formas de hacer.

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

En algunos casos el resultado es intangible, no depende del número de asistentes o de la inmediatez, siempre hemos creído en procesos a medio o largo plazo. Eso permite ir conociéndonos y reconociéndonos en lo que hacemos, ahí está la base de la experimentación o la idea de laboratorio que comentaba antes, de la prueba y error al final surge el conocimiento.

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

Sí, en gran medida muchas sugerencias nos han llegado por correo o redes sociales. También hay proyectos en los que nos embarcamos en determinados grupos de trabajo, de personas que vienen con gran interés surgen las propuestas de mejoras.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

Es un público general, la ciudad se vuelca en el proyecto y también muchos visitantes, siendo el fin de semana con más consultas en la oficina de turismo del año.



4 de octubre de 2024

Yo, D. Javier Peña Ibáñez, autorizo a la doctoranda e investigadora predoctoral **Raquel Lara Ruiz** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (España) la utilización de la información obtenida de esta entrevista sobre "Concéntrico" donde figuraré como gestor cultural entrevistado. Esta entrevista se utilizará únicamente con un fin investigador y académico que se mostrará en la tesis doctoral de Raquel Lara Ruiz junto a otras entrevistas realizadas a gestores culturales y/o comisario/as.

De acuerdo con todos los puntos citados previamente, yo, D. Javier Peña Ibáñez como entrevistado, entiendo el contenido y la naturaleza de este contrato, cediendo la autorización y el consentimiento a Raquel Lara Ruiz para que pueda utilizar la información obtenida de la entrevista escrita, firmando por mi libre decisión, propia voluntad y sin que medie fuerza ni coacción o intimidación de algún tipo.

La firma de ambas partes, tanto del **entrevistado** como de la **entrevistadora** supone la aceptación y realización de las normas descritas en este contrato.

PEÑA  
IBÁÑEZ  
JAVIER -  
16613517L

Digitally signed by PEÑA IBÁÑEZ  
JAVIER - 16613517L  
DN: c=ES,  
serialNumber=dCES-16613517L,  
givenName=JAVIER, sn=PEÑA  
IBÁÑEZ, cn=PEÑA IBÁÑEZ JAVIER -  
16613517L  
Date: 2024.10.10 09:38:56 +02'00'

LARA RUIZ  
RAQUEL -  
762643585

Firmado  
digitalmente por  
LARA RUIZ RAQUEL  
- 762643585  
Fecha: 2024.10.10  
12:56:19 +02'00'

Fdo. El entrevistado Javier Peña Ibáñez

Fdo. Entrevistadora Raquel Lara Ruiz

## ENTREVISTA A FERNANDO PÉREZ (COMISARIO DE *PROTOTIPOAK*. BIENAL INTERNACIONAL DE NUEVAS FORMAS ARTÍSTICAS DE AZKUNA ZENTROA. 2023)<sup>26</sup>

Fecha:10/07/2023

### ORÍGENES DEL EVENTO

- **¿Existe algún evento de referencia previa antes de crearse *Prototipoak*?**

Existe un evento de origen previo que se llamó 3,2,1, Encuentro Internacional de Nuevas formas escénicas y *Prototipoak* continúa y expande su función, pero además busca el encuentro con la multiplicidad de lo artístico y lo social contribuyendo de una forma crítica.

No consideramos que *Prototipoak* sea un evento en sí, sino que es un modo de trabajar con ciertas comunidades de público desde las ideas, aunque se programen las actividades durante 5 días, siempre queda un poso de lo realizado como pueden ser instalaciones, exposiciones o publicaciones.

El cambio de un programa a otro dio lugar a gestionar el tiempo de otra manera y por ello se fomentó en formato bienal y se expandió desde el ámbito escénico a la multidisciplinar del arte de una forma muy orgánica y holística, hasta el punto de que se integraron ámbitos como la arquitectura, filosófico o legalista.

- **¿Cómo comienza a gestionarse *Prototipoak*?**

No existe una temática concreta para cada año, pero sí acotamos con diversos temas que el centro va trabajando cada año. Tampoco existen unos perfiles muy puros en el equipo de trabajo, pues hay comisarios que son artísticas o comisarios que son gestores culturales y el propio equipo del centro se salta las líneas de trabajo estándar y se implica en diferentes desarrollos y acciones.

Al gestionarlo con más espacio de tiempo, las ideas se van entretejiendo y se va consiguiendo crear una programación de mayor calidad.

*Prototipoak* se gestiona desde Azkuna Zentroa y desde el centro promovemos trabajar con comunidades de público a partir de las propuestas que nos llegan con los artistas, por ejemplo, con el trabajo de Mainer López conseguimos llegar a un público muy

---

<sup>26</sup> Fernando Pérez, Director del centro Azkuna Zentroa, es además Comisario de *Prototipoak*. A tener en cuenta la recomendación de otro evento como Sismógrafo de Olot.

Asimismo, me recomienda ver la memoria de Azkuna Zentroa colgada en la web para ver cómo mide cuestiones participativas. (<https://artxiboa.azkunazentroa.eus/handle/123456789/11>) La primera edición de la Bienal se realizó en 2016. La última vez que se ha realizado ha sido este mismo año, 2023, y ha contado con patrocinadores como Prohelvetia, Fundación Suiza para la cultura, el Instituto francés o Acción Cultural Española.

general, pero con Susana Velasco, hemos llegado a dar con las comunidades gallegas que llegaron en los años 60 que construyeron sus propias casas en la ladera de los montes de Bilbao o con el colectivo de las kelis o con niños ocupando peluquerías en el proyecto "Haircuts by children" de los canadienses *Mammalian diving reflex*. El arte no es tanto un concepto popular sino más bien de educación visual y que las personas se encuentran con una formas que en principio les pueden resultar extrañas, pero que posteriormente se les hacen reconocibles, pues el arte en contextos cerrados genera fronteras para la accesibilidad de los públicos.

- **¿Se origina al amparo de alguna institución? ¿O se ve respaldado por varias instituciones?**

*Prototipoak* se gestiona como parte de los programas de Azkuna Zentroa, un centro de sociedad y cultura contemporánea, que posee diferentes servicios como una mediateca, varias salas de cine y una sala de exposiciones. También tiene un espacio para actividad física y una parte para residencias artísticas y programas de apoyo para la creación.

Este centro se gestiona desde el Ayuntamiento de Bilbao y su gobierno local, pero tiene vocación internacional a través de programas de residencias artísticas cruzadas, la residencia de cómic e ilustración con La Casa de la Literatura de Quebec, el Festival, Dansatelier en Rotterdam , Artista x Artista con La Habana o el Festival Gutun Zuria.

Formamos parte de un triángulo cultural de interés junto con el Museo Guggenheim y el Museo de Bellas Artes.

A veces nos podemos ver respaldados por la colaboración de otras entidades como Pro Helvetia Fundación Suiza para la cultura, El instituto Francés o Acción Cultural Española, Instituto Etxepare, Ikea, Volotea, Instituto Británico, Instituto Polaco, Japan Foundation o BBK, estas entidades añaden valor y a veces respaldan económicamente algunos proyectos.

- **¿Qué requisitos o necesidades plantea su gestión?**

Desde Azkuna Zentroa gestionamos varias ramificaciones del arte: las artes en vivo, las artes visuales, la literatura, el cine y el audiovisual pero también de forma transversal contamos con la cultura digital atraviesa todas estas manifestaciones, así como la propia educación y lo social. Tratamos de vivir el arte como un concepto cotidiano y no como algo ajeno. Siendo estas las líneas generales del centro, se diseña en diálogo con los artistas y los gestores culturales para que luego tengan unos soportes o formatos que vayan más allá de lo convencional. Nosotros no hablamos sólo de representación cuando hablamos de artes en vivo sino que también nos enfocamos hacia la investigación, la educación o la programación, por ejemplo, si presentamos un libro no hablamos solo de literatura, sino que también damos lugar a revisar la ilustración o la parte digital.

La gestión de los tiempos para el proyecto es fundamental, no trabajar en el corto plazo y así los proyectos se desarrollan con otras temporalidades que no son las del año administrativo. De este modo conseguimos que los artistas puedan proponer en diálogo con nosotros, trabajar durante un tiempo en la producción o realización para *Prototipoak*, y

después generar una especie de epílogo que no termina con el evento, es decir, nos preocupa generar una cultura más orgánica también conciliando los tiempos de la ciudadanía.

La gestión más técnica consiste en invitar a varios artistas, en este último año han sido 11 proyectos artísticos, no hay una temática concreta, pero sí se marcan unas líneas generales. Por ejemplo, este último año han sido las emociones sociales o la extrañeza, además nos interesa que el artista esté siempre presente para poder generar diálogos.

El equipo técnico de la gestión del evento va cambiando, el año anterior fueron dos comisarios y este año hemos sido cuatro, entre los que he estado incluido. El equipo se adapta en función de las necesidades, pero siempre con miras a ser muy versátil y vaya causando interés. Este grupo de comisarios son los encargados de invitar a artistas del ámbito regional o internacional con propuestas de interacción de la vida y el arte. ello da lugar a encontrarnos con imaginarios muy distintos pero siempre con una visión contemporánea, la idea es integrar proyectos que se vayan desarrollando en el centro que tenga un calado en lo local pero con un sentido internacional.

*Prototipoak*, tal y como indica su título es prototipar, es decir, probar y ensayar, no como una repetición sino como un ensayo escrito y así generar una nueva forma de plantear lo artístico más allá de lo objetual como podría ser la pintura, la escultura, la performance, etc. pero siempre compartido con una comunidad de públicos. El fin no es siempre la materialización, puede ser algo diferente.

Así es el caso de Fermín Jiménez Landa, que ha realizado un investigación sobre los Hinojos que desaparecieron en tiempo romano, pero que hoy en día están presentes en todos los montes. Aquel hinojo que desapareció fue el Silfio y se trabajó con una empresa de helados para extraer un nuevo sabor. El proyecto finalmente se ha denominado “Un helado sabor sendero”, de cara a *Prototipoak* ha tenido un encuentro de conversaciones y la inauguración de una exposición que actualmente sigue en el centro, desde donde se pueden ver diferentes partes del proceso, como la recolección, el cultivo de esos hinojos en macetas, las cartas para preguntar a bibliotecas botánicas sobre los expurgos de la planta, parte del trabajo de cómo se ha convertido en sabor de helado para finalmente ser vendido en una tienda de helados del parque de Doña Casilda. Este tipo de experiencias y procesos es una manera de volver a lo esencial en el arte.

Esta obra además hace plantearnos qué es el arte participativo, en el caso de Fermín Jiménez Landa, muchos de sus trabajos tienen que ver con “tomar parte”, muchas de las fases tratan de generar colectivamente obra y el finalmente lo cataliza. En el proyecto “un helado sabor sendero” ha necesitado contactar con agricultores, bibliotecarios o nuestra empresa de limpieza y jardinería o la asociación Biolandaver de cultivo ecológico de la zona.

Para hablar de participación habría que remover muchas cuestiones, pues muchas veces se generan procesos en los que participan los mismos asiduos, pero ¿dónde está la

gente que no participa? Me resulta interesante estos procesos que generan itinerarios distintos y te ofrecen la posibilidad de un retorno.

Desde Azkuna Zentroa, tenemos un departamento que se llama “Atención a las personas usuarias” y estamos trabajando un Plan director de públicos, y hablamos también de algo muy novedoso que son los “no públicos”, ¿tenemos una participación pasiva?, ¿cómo es la comunicación?, ¿cómo debemos usar el marketing? o ¿cómo es la devolución?

- **¿Su gestión es a través de convocatoria pública o se invita a participar a los artistas?**

El equipo curatorial de *Prototipoak* realiza una invitación al artista para elaborar un proyecto, se realiza un acuerdo y se le pagan unos honorarios, también se cuenta con una partida económica para la producción y se marcan unos calendarios de trabajo para generar toda la gestión de lo que es un proyecto artístico.

## RELACIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO

- **¿El lugar de celebración y su público establece algún vínculo con su gestión, producción o artistas?**

Va a depender mucho del proyecto cuál es la comunidad, obviamente hay un público sobre el propio contexto artístico, pero se van generando otras comunidades. Esto se puede ver en el proyecto *It's my birthday*, una invitación a celebrar el cumpleaños con 5 personas en el centro si la fecha coincidía con los días de celebración de *Prototipoak*.

- **¿Cómo de importante es la participación del público en su desarrollo?**

Desde *Prototipoak* nos damos cuenta que hay muchas maneras de cuidar la participación, existe una más objetiva, otra más subjetiva o pasiva. Por ej. en una obra de teatro también puede darse una participación objetiva. Si el objetivo es generar impacto es una parte tan importante como otra y ahí nos damos cuenta de ¿cómo aporta lo cualitativo?

- **Entre todos los proyectos artísticos expuestos o realizados en las diferentes ediciones ¿cuáles serían los más vinculados a la práctica artística participativa?**

Por ejemplo, el de Cai Tomos denominado ‘Olvidándonos y recordándonos a nosotros mismos’, un taller de performance donde se trabajó con personas mayores de 60 años en torno al cuerpo y el movimiento como proceso creativo, llevado a cabo por una artista que suele trabajar con personas mayores terminales.

O el de Julian Germain, ‘Work and play - basque country sports’ trabajó con todas las asociaciones de deporte rural vasco para hacer un proyecto de fotografía en toda la ciudad.

En esta última bienal Teatro Ojo realizó un proyecto denominado “Deus ex machina” colocó un call center y recibieron 300 preguntas, que luego 15 personas, actores y actrices, preguntaban en directo a toda nuestra base de datos cuestiones ¿cómo iba a ser el futuro?, ¿cómo se sentían?.

No todo se hace en el centro, siempre hay propuestas para hacer fuera, por ejemplo, la performance “El rechinar (a)pagado’ de Xabier Erkizia” recreó desde el Arenal hasta la Azkuna Zentroa la típica escena bilbaína del siglo XIX donde el Carro Chillón, o mejor dicho, el Idi-Burdia (carro de bueyes), chirriando por las calles convirtiéndose en la marca sonora de la ciudad.

O el proyecto denominado “CARRYING RUBÉN’ que partía de la referencia de ‘Carrying Lyn’ fue una obra multisitio definida por el acto de llevar a la artista transexual discapacitada por el centro de la ciudad, al mismo tiempo que presentaba posibles vistas de ese acto a través del ensamblaje en tiempo real de fragmentos de documentación enviados directamente desde el calle. Esa misma acción se realizó en el *Prototipoak* de 2016.

## **IMPACTO DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO**

- **¿Surgen eventos paralelos en torno a *Prototipoak*?**

Algunas que surgen y otras que no sabemos muy bien si acabarán por hacerse. En base a eso, resulta difícil, pero ¿cómo mides la experiencia?. Pero finalmente que surjan experiencias tangibles es importante, pero nos resulta más enriquecedor que ocurran cuestiones más cualitativas que moldeen una conciencia social y ciudadana a través del arte.

Por ejemplo, en el barrio de Masustegi, con el proyecto de Susana Velasco, se han hecho paseos por las laderas con los vecinos. Nunca se sabe cómo va a ser el impacto del todo.

Alrededor de *Prototipoak* hay un programa público, se hicieron unos encuentros profesionales con artistas desde donde explicaron sus proyectos y cuáles eran sus preocupaciones.

- **¿Se recogen o se miden de alguna manera las experiencias artísticas participativas?**

Desde Azkuna Zentroa se realiza una evaluación muy amplia, con valoración, y conteo cuantitativo, desde el podemos conocer cuantas personas participan y aportan datos de sesgo, de sexo con los que posteriormente elaboramos estadísticas, pero resulta muy difícil recoger lo cualitativo.

- **¿Qué calado tiene en el público que asiste? ¿Tomáis en cuenta sus aportaciones o sugerencias?**

Tenemos un sistema de gestión a través de la página web, in situ, encuestas, estudios observacionales desde el propio centro.

Estamos creando un estilo de servicio que se llama interpelador, que sólo es receptivo. Y por ejemplo, los uniformes de personal de público se los han co-creado ellos a partir de unos talleres en función de su comodidad y adaptado a la diversidad de cuerpos. Asimismo, somos sensibles a cuestiones como la paridad en todas las áreas de trabajadores, no siendo todo el personal de seguridad hombre o no todo el de limpieza mujer. Ahí encontramos también educación visual, esto no es algo que solemos contar, pero sí se ve.

- **¿Qué tipo de público asiste al evento?**

En general podemos decir que el público que asiste es muy diverso. No es lo mismo el público que asiste a proyectos audiovisuales que a otras actividades, es distinto cuando es fin de semana y cuando no lo es, pero en su gran mayoría son mujeres. Pero además cuenta con muchas comunidades de público. No se mide *Prototipoak* de manera independiente, es parte de las mediciones del centro.



4 de octubre de 2024

Yo, D. Fernando Pérez, autorizo a la doctoranda e investigadora predoctoral **Raquel Lara Ruiz** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (España) la utilización de la información obtenida de esta entrevista sobre "Prototipoak" donde figuraré como gestor cultural entrevistado/a. Esta entrevista se utilizará únicamente con un fin investigador y académico que se mostrará en la tesis doctoral de Raquel Lara Ruiz junto a otras entrevistas realizadas a gestores culturales y/o comisario/as.

De acuerdo con todos los puntos citados previamente, yo, D. Fernando Pérez como entrevistado, entiendo el contenido y la naturaleza de este contrato, cediendo la autorización y el consentimiento a Raquel Lara Ruiz para que pueda utilizar la información obtenida de la entrevista escrita, firmando por mi libre decisión, propia voluntad y sin que medie fuerza ni coacción o intimidación de algún tipo.

La firma de ambas partes, tanto del **entrevistado** como de la **entrevistadora** supone la aceptación y realización de las normas descritas en este contrato.

22734435Q  
FERNANDO  
PEREZ (R:  
A95369849)  
Firmado digitalmente  
por 22734435Q  
FERNANDO PEREZ (R:  
A95369849)  
Fecha: 2024.10.09  
16:12:19 +02'00'

LARA RUIZ  
RAQUEL -  
76264358S  
Firmado digitalmente  
por LARA RUIZ  
RAQUEL - 76264358S  
Fecha: 2024.10.10  
12:57:46 +02'00'

Fdo. El entrevistado Fernando Pérez

Fdo. Entrevistadora Raquel Lara Ruiz

**ANEXO B**  
DECLARACIONES DE  
CO-AUTORÍA DE LOS  
TEXTOS PUBLICADOS  
DENTRO DE LA TESIS

Salamanca, a 5 de octubre de 2024

Yo, Clara Hernández Ullán, identificado con DNI número 70903394Y, en calidad de coautor del artículo referencia:

Lara Ruiz, R., Ranilla Rodríguez, M., & Hernández Ullán, C. (2025). Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico (en imprenta)*.

En cumplimiento con la NORMATIVA PARA LAS TESIS DOCTORALES PRESENTADAS EN FORMATO DE PUBLICACIONES EN LOS PROGRAMAS DE DOCTORADO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES de la Universidad Complutense de Madrid.

6 - En el caso de publicaciones colectivas, se deberá presentar copia de la declaración escrita y firmada por cada coautor haciendo constar que:

- Los artículos no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente.
- Los coautores autorizan la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral.
- Los coautores renuncian a presentar los artículos como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Por el presente manifiesto que cumplo todos los requisitos que se mencionan en el apartado 6 sobre publicaciones colectivas, declaro que, el artículo mencionado, no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente, autorizo como coautor la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral y renuncio a presentar el artículo como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Fdo. Clara Hernández Ullán

**HERNANDEZ ULLAN CLARA - 70903394Y**  
Firmado digitalmente por  
HERNANDEZ ULLAN CLARA - 70903394Y  
Fecha: 2024.10.07 13:36:40 +02'00'

Salamanca, a 5 de octubre de 2024

Yo, Miguel Ranilla Rodríguez, identificado con DNI número —, en calidad de coautor del artículo referencia:

Lara Ruiz, R., & Ranilla Rodríguez, M. (2023). El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España. En Begoña Yañez-Martinez, Lorena López-Méndez, Daniel Zapatero Guillén (Ed.), *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* (pp. 684–716). Dykinson S.L.

En cumplimiento con la **NORMATIVA PARA LAS TESIS DOCTORALES PRESENTADAS EN FORMATO DE PUBLICACIONES EN LOS PROGRAMAS DE DOCTORADO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES** de la Universidad Complutense de Madrid.

6 - En el caso de publicaciones colectivas, se deberá presentar copia de la declaración escrita y firmada por cada coautor haciendo constar que:

- Los artículos no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente.
- Los coautores autorizan la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral.
- Los coautores renuncian a presentar los artículos como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Por el presente manifiesto que cumplo todos los requisitos que se mencionan en el apartado 6 sobre publicaciones colectivas, declaro que, el artículo mencionado, no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente, autorizo como coautor la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral y renuncio a presentar el artículo como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Firmado por RANILLA RODRIGUEZ  
MIGUEL - \*\*\*4760\*\* el día  
08/10/2024 con un certificado  
emitido por AC FNMT Usuarios

Fdo. Miguel Ranilla Rodríguez

Salamanca, a 5 de octubre de 2024

Yo, Miguel Ranilla Rodríguez, identificado con DNI número —, en calidad de coautor del artículo referencia:

Lara Ruiz, R., & Ranilla-Rodríguez, M. (2024). Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres. *Arte y Políticas de Identidad*, 31, 108–131. Recuperado a partir de:

<https://revistas.um.es/reapi/article/view/606201>

En cumplimiento con la **NORMATIVA PARA LAS TESIS DOCTORALES PRESENTADAS EN FORMATO DE PUBLICACIONES EN LOS PROGRAMAS DE DOCTORADO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES** de la Universidad Complutense de Madrid.

6 - En el caso de publicaciones colectivas, se deberá presentar copia de la declaración escrita y firmada por cada coautor haciendo constar que:

- Los artículos no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente.
- Los coautores autorizan la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral.
- Los coautores renuncian a presentar los artículos como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Por el presente manifiesto que cumplo todos los requisitos que se mencionan en el apartado 6 sobre publicaciones colectivas, declaro que, el artículo mencionado, no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente, autorizo como coautor la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral y renuncio a presentar el artículo como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Firmado por RANILLA  
RODRIGUEZ MIGUEL -  
\*\*\*4760\*\* el día  
08/10/2024 con un  
certificado emitido por

Fdo. Miguel Ranilla Rodríguez

Salamanca, a 5 de octubre de 2024

Yo, Miguel Ranilla Rodríguez, identificado con DNI número —, en calidad de coautor del artículo referencia:

Lara Ruiz, R., Ranilla Rodríguez, M., & Hernández Ullán, C. (2025). Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* (en imprenta).

En cumplimiento con la **NORMATIVA PARA LAS TESIS DOCTORALES PRESENTADAS EN FORMATO DE PUBLICACIONES EN LOS PROGRAMAS DE DOCTORADO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES** de la Universidad Complutense de Madrid.

6 - En el caso de publicaciones colectivas, se deberá presentar copia de la declaración escrita y firmada por cada coautor haciendo constar que:

- Los artículos no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente.
- Los coautores autorizan la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral.
- Los coautores renuncian a presentar los artículos como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Por el presente manifiesto que cumplo todos los requisitos que se mencionan en el apartado 6 sobre publicaciones colectivas, declaro que, el artículo mencionado, no han formado parte de ninguna otra Tesis Doctoral anteriormente, autorizo como coautor la presentación de los artículos como parte de esa Tesis Doctoral y renuncio a presentar el artículo como parte de su Tesis Doctoral en esta u otra Universidad.

Firmado por RANILLA  
RODRIGUEZ MIGUEL -  
\*\*\*4760\*\* el día  
08/10/2024 con un  
certificado emitido por  
AC FNMT Usuarios

Fdo. Miguel Ranilla Rodríguez

**ANEXO C**  
DECLARACIÓN DE LA  
ESTANCIA DE  
INVESTIGACIÓN  
INTERNACIONAL



FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



## Declaração

Para os devidos efeitos e na qualidade de coordenadora do Doutoramento em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, declaro que Raquel Lara Ruiz, estudante da Universidade Complutense de Madrid, em Espanha, realizou um estágio de investigação na Faculdade de Letras da Universidade do Coimbra, no âmbito do seu Doutoramento em Belas Artes, no Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, ao qual pertenço e por mim orientado, de 1 de junho a 1 de setembro de 2024.

Coimbra, 2 de setembro de 2024

Assinado por : **Joana Rita da Costa Brites**  
Num. de Identificação: B112076015  
Data: 2024.09.20 10:37:40+01'00'



**Joana Rita da Costa Brites**

(Professora Associada do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – FLUC; Coordenadora do Doutoramento em História da Arte da FLUC)

**ANEXO D**  
INFORME DEL IMPACTO  
DE LAS PUBLICACIONES

## **Artículo 1: El Impacto Del Arte Social En La Educación Superior Del Artista Plástico En España**

**Autora principal o primer autora:** Raquel Lara Ruiz

### **Referencia de la Editorial (España):**

Lara Ruiz, R., & Ranilla Rodríguez, M. (2023). El impacto del arte social en la educación superior del artista plástico en España. En Begoña Yañez-Martinez, Lorena López-Méndez, Daniel Zapatero Guillén (Ed.), *Arte y Educación en Contextos Multidisciplinares* (pp. 684-716). Dykinson S.L.

**Indexación de la editorial:** Dykinson S.L.

### **SPI. Scholarly Publishers Indicators 2022**

<https://spi.csic.es/indicadores/prestigio-editorial/2022-clasificacion-general>

SPI-CSIC – Ranking General: Q1, 3ª editorial de 294 incluidas.

SPI-CSIC – Bellas Artes: Q1, 4ª posición de 27 incluidas.

SPI-CSIC – Educación: Q1, 4ª editorial de 56 incluidas.

## **Artículo 2: Eventos Culturales Temporales Para El Artista Plástico Social En España**

**Autora principal o primer autora:** Raquel Lara Ruiz

### **Referencia de la Editorial (España):**

Lara Ruiz, R. (2023). Eventos culturales temporales para el artista plástico social en España. En B. Yañez-Martínez, L. López-Méndez, & D. Zapatero Guillén (Eds.), *Arte y educación en contextos multidisciplinares*. Dykinson.

**Indexación de la editorial:** Dykinson S.L.

### **SPI. Scholarly Publishers Indicators 2022**

<https://spi.csic.es/indicadores/prestigio-editorial/2022-clasificacion-general>

SPI-CSIC – Ranking General: Q1, 3ª editorial de 294 incluidas.

SPI-CSIC – Bellas Artes: Q1, 4ª posición de 27 incluidas.

SPI-CSIC – Educación: Q1, 4ª editorial de 56 incluidas.

## **Artículo 3: Arte Participativo En España (2022-2023): La Gestión De Los Eventos Culturales Temporales**

**Autora principal o primer autora:** Raquel Lara Ruiz

### **Referencia de la Editorial (España):**

Lara Ruiz, R. (2023). Arte participativo en España (2022-2023). La gestión de los eventos culturales temporales. *Arte individuo y sociedad*, 1-17. <https://doi.org/10.5209/aris.92056>

**Indexación de la editorial:** Arte, Individuo y Sociedad

**Journal Citation Report (datos 2023)**

[https://mjl.clarivate.com://search-results?issn=1131-5598&hide\\_exact\\_match\\_fl=true&utm\\_source=mjl&utm\\_medium=share-by-link&utm\\_campaign=journal-profile-share-this-journal](https://mjl.clarivate.com://search-results?issn=1131-5598&hide_exact_match_fl=true&utm_source=mjl&utm_medium=share-by-link&utm_campaign=journal-profile-share-this-journal)

Journal Impact Factor: 0.5  
Journal Citation Indicator: 1.10  
Categoría (AHCI): Arte (Q1) 18/145

**SJR. SCImago Journal & Country Rank 2023**

[https://www.scimagojr.com/journalsearch.php?q=19900191730&tip=sid&clean=0#google\\_vignette](https://www.scimagojr.com/journalsearch.php?q=19900191730&tip=sid&clean=0#google_vignette)

SJR: 0,29  
Índice h: 11  
Q1 Arts and Humanities, Visual Arts and Performing Art

**Dialnet Métricas 2023**

<https://dialnet.unirioja.es/metricas/idr/revistas/1524>

Índice de Impacto: 0.44  
Posición: 1/41 (C1 Historia del arte)  
Posición: 3/132 (C1 Arte)  
Posición: 14/296 (C1 Historia)  
Posición: 76/233 (C2 Educación)

**Sello de calidad FECYT 2023**

**Artículo 4: Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres.**

**Autora principal o primer autora:** Raquel Lara Ruiz

**Referencia de la Editorial (España):**

Lara Ruiz, R., & Ranilla-Rodriguez, M. (2024). Terreno Modular: Prácticas Artísticas participativas de Resistencia y Comunidades Emocionales en Migración, desde La Habana a Cáceres. *Arte y Políticas de Identidad*, 108–131. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/606201>

**Indexación de la editorial:** Arte y Políticas de Identidad

**Journal Citation Report (datos 2023)**

<https://jcr.clarivate.com/jcr-jp/journal-profile?journal=ARTE%20POLIT%20IDENTIDAD&year>

[=2023&fromPage=%2Fjcr%2Fhome](#)

Journal Impact Factor 2023: 0.2  
Journal Citation Indicator: 0.16  
Categoría (AHCI): Arte (Q3) 89/145

### Dialnet Métricas 2023

<https://dialnet.unirioja.es/metricas/idr/revistas/22876>

Índice de Impacto: 0.18  
Posición: 12/132 (C1 Arte)  
Posición: 12/25 (C2 Estudios de género)

### Sello de calidad FECYT 2024

### Artículo 5: Guía Evaluativa Para Arte Participativo Desde La Perspectiva De Agentes Culturales En España

**Autora principal o primer autora:** Raquel Lara Ruiz

### Referencia de la Editorial (Venezuela):

Lara Ruiz, R., Miguel, R. R. y., & Hernández Ullán, C. (2025). Guía evaluativa para arte participativo desde la perspectiva de agentes culturales en España. En R. L. Puche (Ed.), *El arte y el contexto socioeducativo: una relación simbiótica*. Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico.

**Indexación de la editorial:** Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico.

### SJR. SCImago Journal & Country Rank 2023

[https://www.scimagojr.com/journalsearch.php?q=21101045759&tip=sid&exact=no#google\\_vignette](https://www.scimagojr.com/journalsearch.php?q=21101045759&tip=sid&exact=no#google_vignette)

SJR: 0,14  
Índice h: 4  
Q2 History

### Scopus

<https://www.scopus.com/sourceid/21101045759>

Cite Score (2023): 0,3  
Cite Score Tracker (2024): 0.5  
Cite Score Rank (2023)  
History (982/1760) 44th  
Art and Humanities (496/806) 38 th  
Social Sciences (410/502) 18 th