

# EJES PARA LA BÚSQUEDA DE PRÁCTICAS DE ARTE COMUNITARIO

## AXES FOR THE QUEST FOR COMMUNITY ART PRACTICES

**ARTURO CANCIO FERRUZ**

Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes,  
Universidad del País Vasco UPV/EHU

### RESUMEN

#### ABSTRACT

Uno de los mayores desafíos a los que se enfrentan los y las artistas socialmente comprometidos, para evitar la instrumentalización de sus prácticas, a través de las estrategias estereotipadas, estandarizadoras y mercantilistas de la política y economía neoliberal generalizada, es la evaluación precisa de los procesos que conllevan. A pesar de las dificultades de definir y clasificar tales prácticas artísticas, algunas cualificaciones, cartografías y teorías se han abierto camino en los últimos años, al profundizar en el análisis de casos particulares. Dichos estudios siguen un enfoque interdisciplinario y destacan la producción de comunidades divergentes, la transformación de un contexto y el equilibrio entre los aspectos

estéticos y sociales de las prácticas artísticas en cuestión. En este texto, nos basamos en dos textos recientes en el contexto de la región de Flandes, Bélgica, para analizar y desarrollar un esquema destinado a la autorreflexión. Dicho esquema está fundamentado en dos ejes principales, que se definen mediante vectores que evalúan principalmente el compromiso social, la autonomía, la artísticidad y la capacidad subversiva de las prácticas artísticas en cuestión. Encontramos que, para profundizar en el estudio de arte comunitario, y así aproximarnos de manera más precisa a su realidad, es conveniente añadir un tercer eje que refleje el grado de sostenibilidad o vulnerabilidad del mismo.

*One of the biggest challenges that socially committed artists face to avoid the tampering of their practices through the stereotyping, standardizing, and mercantilist strategies of generalized neoliberal politics and economy is the precise evaluation of the processes they involve. Despite the difficulties of defining and classifying such artistic practices, some qualifications, cartographies, and theories have made their way in recent years, by deepening the analysis of particular cases. These studies follow an interdisciplinary approach and highlight the production of divergent communities, the transformation of a context, and the*

*balance between the aesthetic and social aspects of the artistic practices in question. In this text, we rely on two recent texts in the context of the Flanders region, Belgium, to analyze and develop a scheme for self-reflection. Two main axes base this scheme, which are defined by vectors that primarily evaluate social commitment, autonomy, art-isticity, and the subversive capacity of the artistic practices in question. We find that in order to deepen the study of community art and get closer to its reality, it is convenient to add a third axis that reflects its degree of sustainability or vulnerability.*

### PALABRAS CLAVE

#### KEYWORDS

Arte Comunitario; Sostenibilidad; Precariedad.  
*Community Arts; Sustainability; Precarity.*

### APROXIMACIÓN PRELIMINAR AL ARTE SOCIALMENTE COMPROMETIDO

Desde su origen, las prácticas artísticas socialmente comprometidas se han constituido como objeto de estudio al que se aproximan una cantidad creciente de estudios. Esta situación ha motivado la emergencia de numerosos y

diversos trabajos de investigación que tratan de dar luz a un fenómeno que, aunque no es novedoso, se ha generalizado a escala internacional en las últimas décadas.

A pesar de todo, o tal vez precisamente por estos

mismos motivos, la terminología que se emplea para referirse a este tipo de prácticas es particularmente porosa (Helguera, 2011, p. 1). Es así como en el campo diverso y ambiguo del arte comunitario (Cruz, 2016, p. 16), es posible apuntar hacia una “cacofonía encubierta” como resultado de la “interferencia y discrepancia discursiva” existente en su contexto (*Glosario imposible*, 2018, pp. 6-7).

Esta indefinición terminológica reclama y motiva una atención minuciosa, al no pertenecer ya a un campo de conocimiento específico y más o menos legitimado. Lejos de esa posición, es transversal, se infiltra en las sociedades e influye en las culturas en general. No obstante, de acuerdo con Sandra Trienekens and Wouter Hillaert (2015, p. 4) la descompartimentación, es decir, la estimulación de la colaboración intersectorial que permitiría construir puentes, es aún una tarea ciertamente vacilante en lo que respecta a la implementación de políticas adecuadas.

Es así como, destacamos en primer lugar algunas de las aportaciones que estos autores plasmaron al respecto en un manifiesto por las prácticas de arte participativo, que elaboraron a partir del debate organizado por las organizaciones vinculadas al arte y la cultura contemporáneos Demos y CAL-XL<sup>1</sup>. Estas organizaciones estudiaron el impacto de diversos proyectos participativos

de desarrollo social basados en la práctica artística, y viceversa, dentro del programa *Art in transition*. Este programa se desarrolló en la región de la desembocadura del río Escalda, que comprende poblaciones tanto de Holanda como de Flandes, entre junio y septiembre de 2014. Los socios del proyecto organizaron tres expediciones – orientadas a personas, organizaciones e instituciones de diversos sectores interesados en el papel del arte en la transición social y que quisieran investigar y dar forma a una comunidad de práctica – para motivar prácticas artísticas en cada provincia.

En el mismo contexto geográfico, también ponemos de relieve en este artículo el mapeo de las prácticas artísticas comunitarias que propone Pascal Gielen (2015), con el fin de inducir ejercicios de reflexión, en favor de una mayor eficacia tanto de las prácticas artísticas como de las teorías que se proponen en relación a las mismas. Para elaborar su cartografía, Gielen toma como ejemplo y analiza una obra del artista Benjamin Verdonck<sup>2</sup>, que le lleva a defender, en primer lugar, la idea de que todo arte es relacional, independientemente de que este se encuentre en los espacios que le son propios – como los museos, los teatros o las salas de conciertos –, o no (Gielen, 2015, p. 224).

## CUALIDADES Y VECTORES DEL ARTE COMUNITARIO

En todo caso, Gielen hace seguidamente una distinción entre aquellas prácticas artísticas destinadas exclusivamente a los espacios del arte y las que se desarrollan fuera de los límites de su campo profesional genuino. Para ser reconocidas, o no, como obras de arte legítimas, las primeras solamente precisan ser valoradas estéticamente por un público especializado. Sin embargo, las segundas, además de tener que pasar por dicho filtro estético, han de demostrar su validez como herramientas de activismo político con compromiso social. En consecuencia, las prácticas que aspiren a hacer una declaración política significativa, han de integrarse en un esquema particularmente complejo<sup>3</sup> y este es especialmente el caso cuando los y las artistas intentan corroborar esta demanda social desde una posición artística (Ibid., p. 226). Asimismo, solamente cuando se realiza una simetría entre la comunidad y el arte, la forma expresiva tiene algo que reclamar al mundo del arte profesional (Ibid., p. 229).

No obstante, las preguntas de investigación en las que Demos y CAL-XL basaron su estudio buscaban respuestas a dos cuestiones fundamentales. Con una de ellas trataban precisamente de valorar el poder del arte participativo en una sociedad en transición, sin caer en polarizaciones típicas – lo público frente a lo privado, la

estética frente a lo social, la instrumentalización frente a la autonomía. Además, se preguntaban si es posible desarrollar un lenguaje que permita a todas las personas involucradas – artistas e instituciones y organizaciones sociales y artísticas – mantener un diálogo constructivo.

Es así como en el manifiesto, Trienekens & Hillabert (2015, p. 8) destacan cuatro características fundamentales, requeridas para que una práctica artística pueda ser considerada participativa:

- Contextualidad: Las/los artistas contextuales realizan investigaciones artísticas sobre un tema socio-político y se involucran con una urgencia, posiblemente latente, en las preocupaciones reales de la ciudadanía.
- Artisticidad: Son los/las artistas quienes conservan la dirección artística. Están personalmente comprometidos/as en enfocar con profesionalidad los poderes de la imaginación, la colaboración, la creación y la estética.
- Participación: El proceso creador participativo involucra a las/os ciudadanas/os y otras partes interesadas en torno a un problema sociopolítico. También proporciona un ámbito para la remediación (experimental) de las relaciones, representaciones y puntos de vista existentes.

1 Disponible en <https://demos.be/kunst-in-transitie/over-kunst-in-transitie>

2 Gielen se refiere a una de las acciones que Verdonck realizó en el marco de su proyecto *Kalender. 365 dagen actie in Antwerpen* [Calendario. 365 días de acción en Amberes] (2009). Este proyecto consistió en una serie de intervenciones artísticas en la ciudad belga de Amberes, durante el año 2019. Disponible en <https://benjamin-verdonck.be/?p=205&cat=6>

3 En algunas de sus intervenciones como orador, Gielen ha presentado su análisis de cómo tiene lugar la acción civil y de qué manera el arte puede jugar un rol esencial en lo que ha dado en llamar “civil chain” [cadena civil]. Disponible en <http://lokomotiva.org.mk/lecture-civil-action-between-creativity-and-criminality-pascal-gielen/>.

- Transformación: El resultado previsto es una producción artística que desafía a un público amplio. Dichas producciones ofrecen una reflexión crítica y forman la base de nuevas perspectivas (para la acción).

Además también apuntan otros rasgos como el lento desarrollo de estas prácticas, la creación de un espacio ficticio de acción en el que es posible jugar con los roles, las percepciones y los entendimientos, la independencia del proceso creador cuya dirección es responsabilidad de los/las artistas, una aproximación crítica y reflexiva, así como permitir el empoderamiento y el cuestionamiento de las nociones de copropiedad y coautoría (Ibid., p. 8).

Por otra parte, también señalaban hacia algunas áreas de fricción en relación al cómo y en qué circunstancias las contribuciones del arte a los retos sociales pueden ser de relevancia. Una de ellas presenta una doble dimensión; en primer lugar, la escasa atención que recibe este tipo de experiencias ya que muchos sectores sociales se encuentran anclados en métodos y perspectivas tradicionales, a pesar de que el número de proyectos de arte participativo – que no es precisamente una práctica novedosa – ha aumentado considerablemente en los últimos años (Ibid., p. 8). Además, muchos/as artistas siguen instalados en un sistema de valores que da preferencia a la satisfacción personal e individual, frente a la filosofía de colectividad que reside en el arte participativo. El potencial puente que el arte participativo puede construir aun es minusvalorados desde ambos colectivos, concluyen Trienekens & Hillabert (Ibid., p. 11).

Otra de las cuestiones se refería a las fricciones entre la autonomía que dichos procesos participativos puedan mantener y el impacto que de ellos espera un sistema que demanda beneficios y utilidades. En este sentido, Trienekens & Hillabert afirman todas las partes involucradas han de dejar espacio para lo inesperado y aceptar también los fallos en la cuenta de resultados (Ídem).

Finalmente, los constantes recortes a un sector ya de por sí paupérrimo y la necesidad de recurrir a fuentes de financiación externa para su subsistencia, hacen difícil mantener una posición financiera autosuficiente sin que se produzcan injerencias en su gobierno. Trienekens & Hillabert se preguntan al respecto en que momento termina la emancipación financiera y comienza la prostitución ideológica (Ídem). A pesar de los retos, son optimistas y anticipan que hacia el año 2025 el entendimiento de los logros y las estéticas de las prácticas de arte participativo será exhaustivo y que, además, una sociedad en transición considerará que dichas prácticas son necesarias y valiosas, por lo que su producción y difusión irá en aumento (Ibid., p. 12).

Ante esta perspectiva, aseveran, es necesaria la colaboración entre las cuatro partes implicadas – artistas, instituciones gubernamentales, organizaciones sociales principalmente vinculadas con los cuidados, el bienestar, la cultura, la educación y el deporte, entre otras, así como organizaciones artísticas – con el objetivo de fortalecer el arte participativo desde sus respectivas posiciones y responsabilidades (Ídem).

En todo caso, entendemos que es pertinente abordar ahora la diferencia existente entre arte participativo y comunitario, ya que Trienekens & Hillabert afirman que las prácticas artísticas participativas no son ni un paspartú, ni un género específico de un área en particular (Ibid., p. 6). Además, sostienen que podemos encontrar estas prácticas tanto en instituciones culturales y artísticas establecidas como en el trabajo sociocultural o el arte comunitario.

Es así como consideramos que ‘arte participativo’ es un término aglutinador con el que nos referimos al conjunto de las prácticas artísticas, incluidas las comunitarias, en las que los y las artistas promueven la participación de espectadores/as – habitualmente pasivos/as – en su producción. No obstante, las personas involucradas en un proceso de este tipo, no tienen por qué generar un sentimiento de comunidad. Sin embargo, el ‘arte comunitario’ está necesariamente orientado a la transformación social de una comunidad, así como al contexto en el que esta se desarrolla, ya sea de manera circunstancial o de modo más estable y continuo.

En este sentido, Nico Dockx y Pascal Gielen (2018) presentaron el término ‘*commonism*’ como una nueva ideología radical basada en la práctica, que se abre camino desde los márgenes y destaca los valores de compartir, la propiedad intelectual común y las nuevas cooperaciones sociales. Estos autores afirman que, como el comunismo, el fascismo o el neoliberalismo, el ‘*commonism*’ también es una estética que reclama realismo. Todas estas ideologías, según Dockx y Gielen constituyen una estética de lo real, que depende de su correlación con los otros dos componentes de la tríada lacaniana; lo simbólico y lo imaginario.

Al tener en cuenta este posicionamiento, creemos pertinente recuperar la cartografía con la que Gielen (2015), a nuestro entender, asimila las cualidades presentadas hasta el momento con respecto al arte participativo y que han de guiar una práctica de arte comunitario efectiva. Su punto de partida reside en las subcategorías que introduce el autor con respecto a la noción de arte relacional presentada con anterioridad y que distinguen las prácticas artísticas auto y alorelacionales. Con las primeras, el autor se refiere a aquellas/os artistas que, como también hemos señalado anteriormente, dan prioridad a su posición artística, sin importar si con su trabajo hacen un servicio a la identidad de otras personas que se encuentren fuera del sistema del arte. Por el contrario, el arte alorelacional, primaría esta última faceta, lo que podría conducir al suicidio artístico de sus autores/as (Gielen, 2015, p. 227).

Esta distinción señala dos direcciones hacia las que puede navegar el arte comunitario, a las que, para tener el mapa completo que Gielen propone, hay que agregar otros dos más. Estas, señalan hacia la intención o tendencia de las prácticas en cuestión, pudiendo ser consideradas radicalmente subversivas o socialmente integradoras. A estas últimas, las denomina digestivas. Tras definir estos cuatro vectores resultantes configura los ejes de abscisas y ordenadas siguientes:

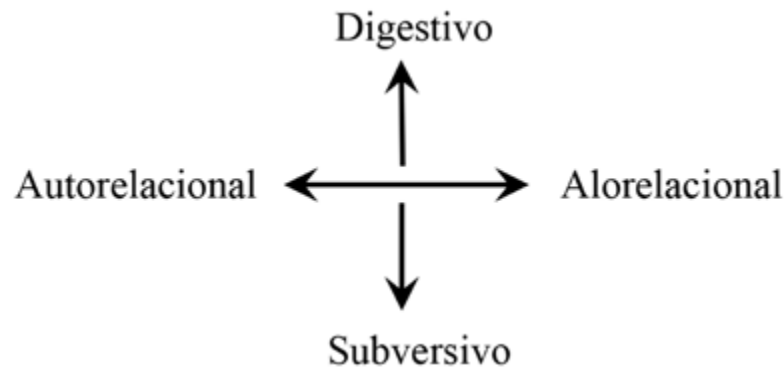


Figura 1. Ejes X e Y del Arte Comunitario (Gielen, 2015, p. 230).

En este plano cartesiano, Gielen traza varias coordenadas que ejemplifica poniendo por caso diferentes producciones artísticas. Así, hace mención al trabajo de intermediación de organizaciones como *Les Nouveaux Commanditaires*, en Francia y Bélgica o *Stichting Kunst in de Openbare Ruimte* [Fundación para el Arte en el Espacio Público], en Holanda, para ilustrar lo que serían buenas prácticas de arte autorelacional digestivo y afirmar que el término digestivo no tiene por qué implicar ser sinónimo de arte “malo”<sup>4</sup> (Ibid., p. 232).

También destaca, como ejemplo de arte alorelacional digestivo el programa *Arts-in-corrections*, en los Estados Unidos, durante el cual se desarrollaron intervenciones artísticas en prisiones de este país, para transformar criminales en ciudadanos productivos (Hillman, 2001, citada por Gielen, 2015, p. 232) y en el que la impronta artística quedó relegada a un segundo plano con respecto al objetivo principal, que consistió en lograr la integración social.

En cuanto al arte subversivo autorelacional, Gielen propone el trabajo de Robert Mapplethorpe, ya que no

hay duda de que, aun con el paso de los años, sigue siendo capaz de subvertir, como lo hizo en su momento. Además, la obra de Mapplethorpe encaja perfectamente con el tipo de política identitaria por la que una comunidad encuentra su expresión, mientras que, al mismo tiempo, integra explícitamente a esa comunidad para conseguir su forma (Gielen, 2015, pp. 231-232).

Por último, las marchas del orgullo gay serían un ejemplo claro de arte alorelacional subversivo ya que, al tratarse de eventos vinculados al carnaval, su estética está al servicio de la comunidad que participa de ellos, más que al de cualquier identidad artística individual (Ibidem, p. 234). Por otro lado, plantea que su capacidad para la subversión podría ser cuestionada, debido a que la tolerancia hacia estas marchas por parte de las administraciones, sea fingida o no, induce su integración en las políticas de las ciudades creativas, con el fin de explotar mercantilmente su potencial económico, relegando las reivindicaciones colectivas (Ídem).

## UN ARTE AUTOALORELACIONAL

Consideramos que Gielen, con su análisis del trabajo autorelacional digestivo de Verdonck anteriormente citado, da perfectamente respuesta al planteamiento que hace en relación a lo que denomina tolerancia represiva. Gielen toma prestado este concepto de Herbert Marcuse (1965)<sup>5</sup>, quien sostenía que la tolerancia represiva es una estrategia hegemónica que neutraliza ideas indeseables al concederles un lugar. El poder de turno tolera la subversión hasta cierto punto, porque espera neutralizarla realmente al hacerlo. Por lo tanto, la posibilidad de tal mecanismo plantea la cuestión de si el arte comunitario subsidiado puede adquirir algún tipo de poder subversivo (Gielen, 2015, p. 237). Parafraseando una de sus acertadas oraciones: antes de que el potencial subversivo del arte se disuelva en cualquier digestión administrativa, mejor dejar de hacer arte.

Cuando una práctica artística comunitaria subvencionada por la administración traspasa sus límites como inofensivo proyecto socialmente comprometido, para comprometerse política y estructuralmente, Gielen plantea que la administración prefiere retirar su apoyo financiero. Ya sea auto o alorelacional, una vez que se ha cruzado la frontera desde lo digestivo hacia lo subversivo, mejor deshacerse de tal tipo de arte (Gielen, 2015, p. 236). O también, como en el planteamiento anteriormente expuesto de Trienekens y Hillabert, cuando termina la emancipación financiera y comienza la prostitución ideológica.

En todo caso, vamos a romper una lanza por la torpeza con la que en numerosas ocasiones las/os artistas se aventuran, de manera muchas veces inconsciente y kamikaze, por derroteros inhóspitos e inexplorados. No es en vano por lo que Trienekens y Hillabert sostienen

<sup>4</sup> El entrecorillado es del autor.

<sup>5</sup> Gielen referencia el siguiente artículo: Marcuse, H. (1965). Repressive tolerance. In R. P. Wolff, B. Moore Jr., & H. Marcuse, *A critique of pure tolerance*, Boston: Beacon Press.

que todas las partes involucradas en este tipo de procesos han de dejar espacio para lo inesperado y aceptar los fallos, como apuntábamos anteriormente. Igualmente, Gielen nos advierte de que este mundo está lleno de buenas intenciones y a veces incluso de pensamientos revolucionarios, pero también existe esa gran ingenuidad e incluso incompetencia, por lo que su análisis no tiene la intención de desalentar el arte comunitario, sino de generar cierta reflexión personal (Gielen, 2015, p. 239).

Una vez dicho esto, cabe decir que la ingenuidad no exime a los/as artistas de la responsabilidad de atender a todos los factores de los que dependen la eficacia y sostenibilidad de las prácticas con las que se comprometen. Sin embargo, también hay que tener en cuenta las condiciones precarias en las que se desarrollan una gran cantidad de dichas prácticas. El colectivo de artistas, como hemos apuntado antes, se ve obligado con harta frecuencia a tener que prosperar en la adversidad y, muchas veces, acepta escenarios por pura emoción. No se tiene en cuenta que la cadena civil que mencionábamos anteriormente, precisa de una estructura para que dicha emoción se mantenga en el tiempo, abandone su razón de ser como ficción liminoide y pase a ocupar, ya como símbolo con todos sus derechos y obligaciones políticos, el espacio de lo real.

En este sentido, el propio colectivo de artistas, en su condición precaria, bien podría convertirse en el caldo de cultivo de una intervención artística colectiva y subversiva con conciencia política. En ese caso, se trataría de un arte autoalrelacional si se lograra que las reivindicaciones por unas condiciones laborales económicamente más favorables y una mayor consideración a nivel social del colectivo, tuvieran un efecto en las políticas de empleo y culturales de los gobiernos. Sin embargo, también sería posible hablar de prácticas comunitarias hiper-autorelacionales, al tomar como referencia otro trabajo de Verdonck.

En efecto, el 15 de marzo de 2011, Benjamin Verdonck publicó *Handvest* (2011), un manifiesto para la participación activa del sector de las artes escénicas en su transición hacia una durabilidad justa. En una carta abierta adjunta, pidió a todos los empleados de las organizaciones de artes escénicas que reciben apoyo estructural del gobierno flamenco, que se adhiriesen por un período relativamente corto – desde el 1 de septiembre de 2012

hasta el 7 de febrero de 2013 – a las reglas mencionadas en este manifiesto. Estas reglas confrontaron las rutinas de trabajo cotidianas en el mundo de las artes escénicas con la cuestión de la responsabilidad ecológica.

En dicho manifiesto, Verdonck propuso, entre otras medidas muchas veces aparentemente absurdas y/o subversivas, algunas pautas destinadas a desarrollar prácticas de trabajo más sostenibles y presupuestariamente ventajosas. Además, planteaba que las cantidades ahorradas mediante la implantación de sus medidas, debían usarse para emplear a la mayor cantidad de artistas posible<sup>6</sup>.

Esta *boutade* tenía como objetivo crear un patio de recreo colectivo y temporal, en el que los/as artistas escénico/as podrían llevar a cabo su labor profesional y tratar de desarrollar condiciones laborales más sostenibles. Verdonck recibió numerosas reacciones a la carta abierta que envió a organizaciones e instituciones en la región de Flandes y, finalmente, el apoyo de dos de las organizaciones más importantes de artes escénicas flamencas: el teatro de la ciudad de Amberes (Toneelhuis) y su homólogo de Bruselas (KVS).

De este modo, el 3 de octubre de 2012, poco después del comienzo del periodo mencionado en el manifiesto, Verdonck (2012) realizó una ponencia/performance, con un montaje textual elaborado junto al dramaturgo Sébastien Hendrickx, en la conferencia *Ethics is Aesthetics? For an ecology of the Arts of both Environment and Body* [¿Es la ética estética? Para una ecología de las artes tanto del medio ambiente como del cuerpo], organizada por Modul-dance<sup>7</sup>. Sin embargo, las intenciones, mejores o peores, del artista, no pasaron del plano de la ficción a la realidad política.

No obstante, a la vista de la situación de precariedad generalizada en los sectores profesionales de la cultura y el arte – acerca de la cual hemos reflexionado en diversos estudios recientes (Cancio, 2018; Elorza, Cancio & Cavia (Eds.), 2018; Martínez & Cancio, 2017) – y la incitación de Verdonck a parte de estos sectores a tomar medidas para una vida sostenible, nos hace reconocer otros dos vectores que, al añadirlos al esquema bidimensional de Gielen, lo convierten en una herramienta más útil, si cabe, para acercarse a la realidad sistémica del sector de las artes, como veremos a continuación.

## UNA MODESTA APORTACION/CONCLUSION: AÑADIR UN EJE Z AL ESQUEMA PROPUESTO POR PASCAL GIELEN

Dichos vectores se denominarían sostenibilidad y precariedad y conformarían un eje Z, que se añadiría a los ejes X e Y definidos anteriormente mediante los pares

auto/alorelacional y subversivo/digestivo propuestos por Gielen, de la siguiente manera:

<sup>6</sup> Precisamente en esta cuestión es en la que nos basamos a la hora de plantear las diferentes categorías autoalrelacional o hiperautorelacional.

<sup>7</sup> Modul-dance fue un proyecto de cooperación plurianual con la participación de 20 centros de danza europeas de 16 países, que estuvo activo entre junio de 2010 y diciembre de 2014. Disponible en <http://www.modul-dance.eu/>

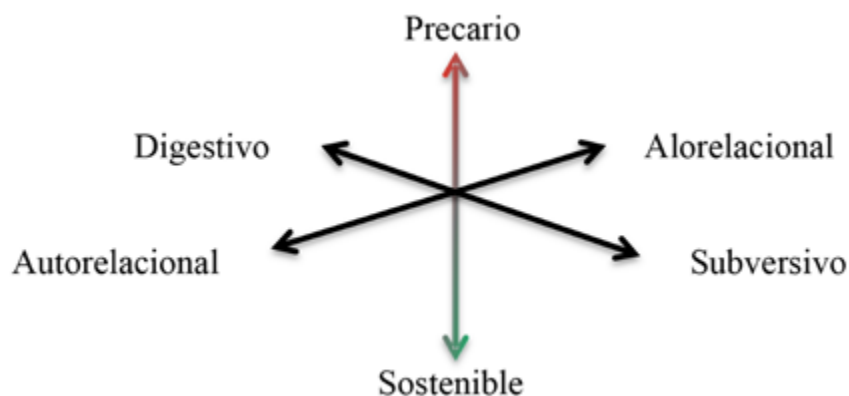


Figura 2. Ejes X, Y y Z del Arte Comunitario (Elaboración propia a partir de Gielen, 2015, p. 230).

Verdonck ya apunta a algunos de los factores implicados en los vectores precario y sostenible, que presentamos a continuación junto con otros derivados de las reacciones por parte de varios/as representantes de diversas instituciones, a los/as que envió su manifiesto: la corresponsabilidad en la mediación por las causas para poner fin a la crisis ecológica y las desigualdades sociales, la no discriminación y la integración de las múltiples identidades y sensibilidades existentes, la capacidad de diálogo para llegar a acuerdos, la puesta en marcha de acciones con efectividad real a nivel sistémico y la desestimación de medidas cosméticas. Entre las dificultades que presentaría la aplicación del esquema propuesto podríamos encontrar: caer en un exceso de dogmatismo, pretender convertirnos en protagonistas o jueces inflexibles, o formular categorizaciones absolutas del tipo mejor-peor.

Es por estos motivos por los que nos planteamos la realización a futuro de un análisis más cuidadoso de las implicaciones que resultarían en los distintos cuadrantes que se definen al añadir un nuevo eje al gráfico de Gielen. Este análisis tendría que ser necesariamente

transdisciplinar y considerar los diversos aspectos sociales, políticos, económicos, artísticos... Para ello, sería necesario, tal como señalábamos anteriormente, desarrollar un lenguaje que permita a todas las personas involucradas mantener un diálogo constructivo.

En todo caso, entendemos que este esquema puede ser capaz de guiarnos de un modo más preciso, aunque sea más complejo de gestionar, en el ejercicio de autorreflexión que convendrían que practicaran todos/as los/as agentes implicados en las prácticas artísticas que hemos tratado de definir, ya sean estas comunitarias o participativas. No cabe duda de que serían precisos ejercicios de amplia transparencia y verdad en la colaboración entre las partes, a las que tanto Gielen como Trienekens y Hillaert identifican e interpelan. A partir de ahora, esperamos al menos reconocer con más precisión la intensa labor que nos espera, para evitar, como anticipábamos en el resumen, la instrumentalización de estas prácticas, a través de las estrategias estereotipadas, estandarizadas y mercantilistas de las penetrantes políticas y economías neoliberales, que amenazan la sostenibilidad del arte y la cultura, a nivel global.

## AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero reconocimiento a la labor realizada por los/as revisores/as ciegos, ya que se han tomado el tiempo y el esfuerzo de enviar sus indicaciones y sugerencias. Estas han sido muy útiles a la hora de elaborar la versión final de este texto, que se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas para el proyecto Prekariart y el equipo Gizaarte, ambos de la Universidad

del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU. El primero está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), dentro del Programa de I+D+i estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016- 77767- R (AEI/FEDER, UE). El segundo está financiado por la UPV/EHU, dentro del programa de ayudas a grupos consolidados, ref. GIU 18/153.

## REFERÊNCIAS

Cancio, A. (2018). *Arte y precariedad: Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias* [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU, Leioa, Bizkaia.

Cruz, H. (2016). *Introdução: Arte e Comunidade: percursos transversais em construção*. En Hugo Cruz (Coord.), *Arte e*

*Comunidade*. (pp. 15-32), Fundação Calouste Gulbenkian.

Dockx, N. & Gielen, P. (2018). Introduction: Ideology & Aesthetics of the Real. En Nico Dockx & Pascal Gielen (Eds.), *Commonism: A new aesthetics of the real* (pp. 53-68), Amsterdam: Valiz.

Elorza, C., Cancio, A. & Cavia, B. (Eds.) (2018). *Trabajo en arte contemporáneo: Precariedad y alternativas*, Servicios Editoriales UPV/EHU, ISBN 978-84-9082-928-8.

Gielen, P. (2015). *The murmuring of the artistic multitude. Global art, politics and post-fordism*, Amsterdam: Valiz. (3ª edición revisada y ampliada. 2009, primera edición).

Gielen, P. (2019). Between creativity and criminality: On the liminal zones of art and political action. En Kim Seong Eun (Ed.), *The curatorial in parallax (what museums do 1)* (pp. 259– 278), Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art.

hablardearte (Eds.) (2018). *Glosario Imposible*, ISBN 978-84-697-9168-4 (2ª edición revisada y ampliada. 2016, primera edición online).

Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. New York: Jorge Pinto Books, ISBN 978-1-934978-59-7.

Kelly, O. (1984). *Community, art and the state: Storming the Citadels*. London: Comedia.

Martínez, J. & Cancio, A. (2017). Precariousness and artists: the Spanish case. *Izvestiya*, 3, pp.236-251, e-ISSN 2367-6957.

Trienekens, S., & Hillaert, W. (2015). Art in transition. Manifesto for participatory art practices. Nuyttens, D. (ed.). Dēmos vzw & CAL- LX. Disponible en [https://demos.be/sites/default/files/kunst\\_in\\_transitie\\_en\\_final.pdf](https://demos.be/sites/default/files/kunst_in_transitie_en_final.pdf)

Verdonck, B. (2011). *Handvest: Manifesto for the active participation of the performing arts sector towards a fair durability* [Manifiesto para una participación activa del sector de las artes escénicas en la transición hacia una durabilidad justa]. Disponible en <https://benjamin-verdonck.be/?p=173&cat=6>

Verdonck, B. (2012). *Ethics in Aesthetics: On the 'Manifesto for the active participation of the performing arts sector towards fair durability'* [Ética en la estética: Sobre el 'Manifiesto para una participación activa del sector de las artes escénicas en la transición hacia una durabilidad justa']. Disponible en <https://benjamin-verdonck.be/?p=295>

## BIOGRAFIA

### SHORT BIO

Arturo Cancio es un artista socialmente comprometido establecido en Bilbao y formado en la Universidad del País Vasco UPV/EHU, donde trabaja periódicamente como investigador posdoctoral en arte contemporáneo,

*Arturo Cancio is a socially engaged artist established in Bilbao and trained at the University of the Basque Country UPV / EHU, where he periodically works as a postdoctoral*

vinculado al proyecto Prekariart (Estudio de la condición precaria del arte y los/as artistas contemporáneos/as) y al equipo Gizaarte (Arte y sociedad).

*researcher in contemporary art, linked to Prekariart project (Study of the precarious condition of contemporary art and artists) and Gizaarte team (Art and society).*