



## PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SITUADAS: MEDIACIÓN, ACTIVISMO Y DERECHOS CIUDADANOS EN LOS PROCESOS PARTICIPATIVOS (TAMBIÉN SITUADOS)

*Situated art practices: mediation, activism and human rights in the participatory processes revista e(also) situated.*

**José María Mesías-Lema**

Universidad de A Coruña.

A Coruña, España.

jose.mesias@udc.es


 <https://orcid.org/0000-0001-8278-7115>

**Carla Álvarez-Barrio**

Universidad de A Coruña.

A Coruña, España.

carla.alvarez.barrio@udc.es

 <https://orcid.org/0000-0003-4318-9213>

**Tiffany López-Ganet**

Universidad de A Coruña.

A Coruña, España.

tiffany.lopez.ganet@udc.es

 <https://orcid.org/0000-0003-1467-8181>

DOI:228-249

**Sabela Eiriz**

Universidad de A Coruña.

A Coruña, España.

sabela.eiriz1@udc.es

 <https://orcid.org/0000-0002-3058-839X>

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.5980079>

### RESUMEN

Este artículo explora los orígenes, referentes y reconceptualización de la mediación y de las prácticas artísticas contemporáneas, como acciones situadas en los contextos sobre los que éstas actúan. Entendiendo por mediación situada aquella que desarrolla proyectos al margen de los intereses individuales, capitalistas y neoliberales, que huye de las prácticas educativas banales y que tiene en cuenta el contexto (las personas y el territorio) en donde esta tiene lugar. Para argumentar esta mediación en base a las prácticas artísticas contemporáneas, revisitamos los cimientos del activismo y su vinculación como acto político, con los procesos participativos y con los derechos ciudadanos en relación con las artes. Por último, realizamos una selección de referentes y proyectos artísticos internacionales que encajan en esta argumentación, pero desde un posicionamiento decolonial, antirracista y activista inherente a la mediación situada que planteamos.

**Palabras claves:** mediación artística situada, derechos humanos, activismo, procesos participativos.

### ABSTRACT

This paper explores the origins, reference points and reconceptualization of the mediation and contemporary art practices, as actions located in the context where they serve. Situated mediation is understood as the one which carries out projects apart from individual, capitalist and neoliberal interests; the one which escapes from banal educational practices and the kind of mediation which considers the context (people and territory) where it takes place. In order to argue this mediation based on contemporary art practices, we revisit the foundation of activism and its connection as a political act with the participatory processes and the human rights in relation to the arts. Finally, we make a selection of references and international art projects which fit in this argument, but from a de-colonial, anti-racist and activist positioning inherent to the situated mediation considered.

**Keywords:** situated art mediation, human rights, activism, participatory processes.

RECIBIDO: 12/07/2021

ACEPTADO: 12/07/2021



## INTRODUCCIÓN: LA NECESIDAD DE CONTEXTUALIZAR UNA MEDIACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCATIVA (TAMBIÉN) SITUADA.

*“...la capacidad de las artes para establecer una relación no mediada por el saber, para apoyar un pensamiento crítico y para trazar conexiones inesperadas, capaces de crear comunidades invisibles y nuevas experiencias de lo común y compartido” (Borja-Villel, 2014:8)*

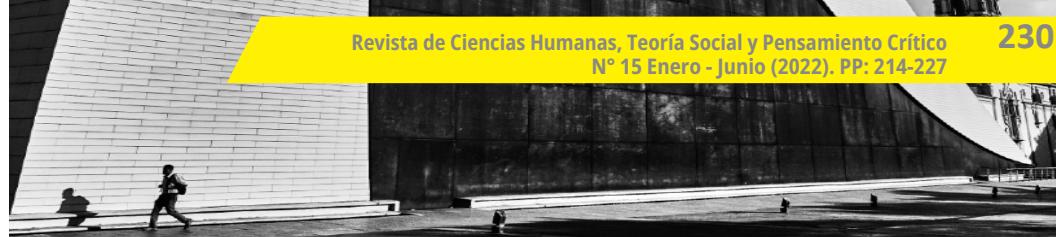
Podríamos preguntarnos ¿qué función tiene la mediación artística con la ciudadanía? ¿Cómo se sitúa su acción educativa dentro de la sociedad? ¿Por qué urge una nueva mediación situada en la cultura, los contextos y en la historia de las ciudades? ¿Cuál es la importancia de una mediación situada en los lugares sobre los que incide? Ante una sociedad de la urgencia, de la inmediatez y de la necesidad de ser conscientes de nuestra fragilidad humana ante lo cultural y social (Zafra, 2021), la mediación debe situarse en los procesos artísticos y educativos contextualizados en los lugares sobre los que interviene, con calma y tiempo necesario para la creación. Los escenarios sociopolíticos nos llevan a otra forma de activación artística, pedagógica y de mediación a través de la subversión del espacio público (López-Aparicio y Cejudo, 2016, 2020).

Y, teniendo en cuenta esta situación, también nos posicionamos en contra de una mediación artística o educativa banal, con propuestas de acciones instrumentales o utilitaristas del arte para intereses individuales, totalmente descontextualizadas de los procesos artísticos situados en los entornos sobre los cuales incide. En-

tendemos esas prácticas artísticas y la mediación situada entre dos campos de fricción: “... como los proyectos que se mueven entre la intervención política y cultural han recurrido a la educación y al arte para sostener y abrir posibilidades para un activismo híbrido y difícilmente clasificable” (Sánchez de Serdio, 2009:45).

El activismo tiene muchas caras, tantas como artistas, tendencias y acciones contemporáneas existen. Unas de mayor calado que otras, unas con mayor acierto que otras. Nuestro posicionamiento es defender un activismo intelectual y situado en el contexto social y urbano sobre el que interviene, capaz de combatir con un nuevo perfil de intelectual plebeyo (López-Alós, 2021). Se entiende este como precarización de la vida intelectual, al amparo de los intereses neoliberales de reconocimiento de la productividad académica, con reiteración banal de acciones de mediación realizadas anteriormente por otros.

Las prácticas artísticas situadas son aquellas que consiguen lo que el arte lleva haciendo toda la vida: colarse en los intersticios sociales y en la comunidad de una manera crítica, cuyas acciones se sitúan sobre un tejido social, cultural y personal concreto para transformarlas. Son prácticas contextualizadas y enraizadas en la acción e investigación artística en el contexto que intervienen, buscando argumentos contrahegemónicos y desde la otredad. Este acto creativo, como una construcción intelectual y artística, como un lugar de pensamiento, como un espacio de activación mental, fue una idea explorada



por Aby Warburg (2008), quien afirmaba la necesidad de un mediador/a entre estas prácticas y la ciudadanía para el establecimiento de vínculos (Borriaud, 2020:42). De ahí la necesidad de una mediación artística y educativa, también situada. Estas prácticas consiguen un reflejo hacia el otro, hacia sus derechos individuales y compartidos, por tanto la mediación también se situará entre las fricciones personales.

Entender la mediación situada como un lugar de experimentación colectiva, de saberes compartidos e interconectados entre las personas implicadas, situarnos en esa mediación no como profesores ni estudiantes, sino como aprendices, un laboratorio ciudadano de pedagogías activistas del arte, expandidas más allá del aula. Estas acciones y estrategias de mediación “no pueden reducir el debate a la rivalidad y el conflicto entre recetas superficiales, con la innovación como telón de fondo del discurso neoliberal” (Mesías-Lema 2021: 5), sino que se postulan dentro de la pedagogía crítica como territorio subjetivo y personal contra el conocimiento capitalista. Inciden en la mirada como acto político (Esaño, 2019), esto significa articular prácticas educativas y artísticas para la reconstrucción de una sociedad más participativa en la esfera pública, nuevas formas de ciudadanía o “repolitizaciones del hacer ciudadano” (Collados y Rodrigo, 2012:14). La necesidad de situar esta mediación entre el arte público y la ciudadanía, va mucho más allá de vincular las prácticas artísticas a las políticas culturales desarrolladas

al amparo institucional de gobiernos locales, autonómicos o estatales. Las prácticas artísticas situadas articulan acciones y proyectos participativos en la fricción de las ciudades, del espacio público. Ponen en contacto a artistas, educadoras, agentes culturales e institucionales, centros de arte y escuelas e institutos, capaces de desarrollar un proyecto de mediación realmente compartido y con sentimiento de propiedad por todos los participantes. La implicación personal en una faceta, proyecto o acción que nos es ajena, no produce ningún vínculo afectivo ni intelectual, ni muchísimo menos cualquier proceso participativo real y relevante en la vida de las personas.

La mediación situada no solo propone y desarrolla proyectos participativos dentro del tejido social y cultural, sino que su condición es la alteridad: su continua evolución en tiempo y espacios para añadir nuevas relaciones entre el arte y la educación. Estas acciones situadas pretenden un análisis profundo de lo que sucede en esos contextos, una revisión profunda de la memoria que explica lo contemporáneo, y de las historias de las personas implicadas. La mediación recupera estos relatos cuyas subjetividades promueven una práctica de la libertad en los intersticios sociales, en el activismo y a través de las prácticas decolonialistas del lugar, capaces de caminar hacia una sociedad antirracista más integradora. Entender la labor creativa de la mediación situada en la esfera pública implica: “...la tarea de reformular programas y procesos institucionales sobre la base de problemas y movimientos sociales que



supondría un cambio profundo, pero plausible, en las organizaciones centradas en el arte que proyectan acciones y programas para el gran público orientados a cuestiones de educación y cambio social” (Graham, 2020:74).

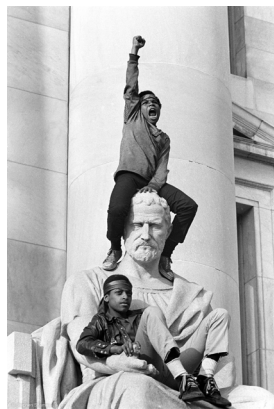
### DEL ARTE PÚBLICO AL ARTIVISMO: INTERSTICIO, SUBJETIVIDAD(ES) Y PRÁCTICA DE LA LIBERTAD.

*“La ciudad es cultura, creación, no sólo por lo que hacemos en ella y con ella, sino también por la propia mirada estética (...) que le damos. (...) La ciudad somos nosotros también, nuestra cultura que, gestándose en ella, en el cuerpo de sus tradiciones, nos hace y nos rehace. Perfilamos la ciudad y somos perfilados por ella.” (Freire, 1993:5)*

Desde la interacción de sus gentes, su memoria, sus edificios, sonidos o colores... las ciudades hablan del contexto. Según Lippard (2001) también reflejan. Cada vez que salimos a un espacio público nos vemos enfrentados a un enorme espejo que nos refleja a nosotros y a quienes viven en el mismo territorio. A pesar de que nuestras experiencias y vidas difieran no podemos observarnos en ese espejo sin ver el reflejo del resto. La ciudad forma parte –y construye– estos relatos urbanos, la memoria que sitúa el contexto y el arte que forma parte de esas narrativas. Su posición como arte público ha transitado desde la concepción de las calles como escenarios, a ámbitos de interpelación y acción directa con los procesos artísticos situados.

El término “arte público” comenzó a emplearse ligado a la lógica del monumento, denominada ya por Judith Baca “cannon-in-the-park”. Ésta

engloba esculturas, monumentos y murales –entre otros– que cumplen funciones conmemorativas los “triumfos espléndidos” y las “luchas de nuestros antepasados” que cambiaron el curso de la historia (Baca, 1995:131). Estos relatos dominantes marcados por lo bélico –mezclado con cuestiones sexistas y colonialistas– son deconstruidos a través de contradiscursos artísticos como el grafiti y otras estéticas del street art. Sus creadores, individuos o grupos sociales o políticos, actúan en un intento de resignificar y cuestionar estas narrativas en el espacio público. Las prácticas artísticas situadas se despliegan en la calle como producciones que poseen la potencialidad de mostrar las grietas y la fragilidad del orden imperante (Parselis, 2020).





Intervenciones callejeras del grupo Pantera Negra, 1970. Fotografías por Stephen Shames, del libro Poder para la gente: el mundo de las Panteras Negras. <https://www.cbsnews.com/pictures/inside-the-black-panthers-photographer-stephen-shames/>

En los años 60, los espacios exteriores de las urbes fueron especialmente cuidados y vistos como escaparates artísticos motivados por la comercialización del arte, sobre todo la escultura, mientras la ciudad continuaba siendo adornada para evadir el pensamiento de crisis y conflictos sociales latentes. Frente a esta corriente se posicionan los artistas que optan por incluir la noción de “espacio público” como emplazamiento social, cultural y humano. Surge así un nuevo modelo para el arte público, socialmente comprometido con su comunidad específica que evolucionará rápidamente como consecuencia a reivindicaciones sociales relacionadas internacionalmente con la Guerra Fría y la Guerra del Vietnam, la caída del muro de Berlín, el racismo, el sexismo o las reivindicaciones de movimientos obreros, feministas o LGTBIQ+ (Felshin, 2001).

No sería hasta finales de los 80

con el programa City Sites: Artists and Urban Strategies (1989) cuando se reformulen y discutan los nuevos retos sociales y el papel de las artes en ellos a través de la acción. En España serían los Encuentros del arte de 1972 en Pamplona los que activasen el estallido participativo y colectivo del arte más experimental en el espacio público (Mesías-Lema, 2019a). Sus acciones supusieron la democratización de todas las vertientes del arte sin contar con propósito de venta: las intervenciones fueron organizadas por y para la experimentación de los artistas y el público (la ciudad).



Poemas aéreos de Ignacio Gómez de Liaño.  
Foto: Eduardo Marín



Poema aéreo. Intervención de Ignacio Gómez de Liaño. Encuentros Artísticos de Pamplona, 1972. Fuentes: <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/encuentros-pamplona-72-fin-fiesta-arte-ex>



[perimental](https://www.larazon.es/arte/20191218/zc76kx6y65dfdbcl0x7neamme4.html) / <https://www.larazon.es/arte/20191218/zc76kx6y65dfdbcl0x7neamme4.html>

El concepto de arte participativo o relacional fue explorado teóricamente, a finales de los 90, por Nicolas Bourriaud, justificando la necesidad de un arte que reconstruye los lazos sociales frente a una sociedad capitalista individualizada. El artista llama a la participación, busca que el público intervenga en la obra. Claire Bishop va un paso más allá en las prácticas artísticas situadas, afirmando que la ciudadanía, como sujeto de pensamiento con capacidad de acción libre, no necesariamente necesita la mediación por parte del artista, sino por el propio contexto que la envuelve (Belenguer y Melendo, 2012).

Cuando la relación entre las prácticas artísticas y los movimientos sociales se contextualizan y sitúan en donde se producen las fricciones entre ambas, surge el activismo, con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político (Felshin, 2001). Según Motilla (2019) es un ejercicio de reivindicación del arte crítico y aquellas expresiones anteriormente clandestinas y que poco a poco fueron expropiadas por el poder por medio de becas, premios y estímulos, que “legalizan” las expresiones del arte urbano, desprendiéndola de su dimensión crítica y de propuesta social.

Empleando metodologías de guerrilla y demanda pública se niega a ceñirse solo al papel de estetizar la ciudad. Así se mueve en los márgenes de lo convencional, en las fricciones sociales, en los procesos subversivos

capaces de combatir las injusticias, en la búsqueda del procomún, de los entornos de aprendizaje intercreativos y políticos, la cultura libre, la defensa de los derechos humanos, la sensibilidad hacia los otros y la ética hacker (Mesías-Lema, 2018:27). En este punto se abren nuevos interrogantes: ¿dónde se sitúan los artistas en estas acciones?, ¿de qué formas pueden comprometerse sensiblemente con la práctica artística situada en la comunidad? En el año 1995, Suzanne Lacy, augura la metamorfosis que habrían de llevar a cabo los artistas contemporáneos estableciendo cuatro posiciones en la transición –artista experimentador, informador, analista y activista– añadiendo como meta la postura de ciudadano. Esta transformación supone el desvanecimiento de la autoría individual a favor de la colectiva, de las obras estéticas a las procesuales con adaptación al contexto social llegando al punto final posicionándose como ciudadanos activistas.



## WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON?

Arman	Keith Haring	Claes Oldenburg
Jean-Michel Basquiat	Bryan Hunt	Philip Pearlstein
James Casebere	Patrick Ireland	Robert Rauschenberg
John Chamberlain	Neil Jenney	David Salle
Sandro Chia	Bill Jensen	Lucas Samaras
Franzeso Clemente	Donald Judd	Peter Saul
Chuck Close	Alex Katz	Kenny Scharf
Tony Cragg	Anselm Kiefer	Julian Schnabel
Eric Coche	Joseph Kosuth	Richard Serra
Eric Fischl	Roy Lichtenstein	Mark di Sverro
Joel Fisher	Walter De Maria	Mark Tansey
Dan Flavin	Robert Morris	George Tooker
Futura 2000	Bruce Nauman	David True
Ron Gorchov	Richard Nonas	Peter Voulkos

THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL.

SOURCE: ART AND THE GALLERY (2014)

CONTRIBUTOR: GORILLA WIRE

Guerrilla Girls, Intervención: What do these artists have in common? New York, 1985. Fotografía por Lori Grinker. Fuentes: <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2017/jan/14/new-york-city-protest-pictures?page=with%3Aimg-6> / <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-what-do-these-artists-have-in-common-p78809>

Transitar por esta línea es una tarea compleja que supone la ruptura con el habitus artístico legitimados (Olmo, 2018), actitudes y gustos que vienen dados por nuestro contexto determinan “un modelo deseable”, condicionado por los recursos, economía y cultura de las clases dominantes. Mientras se traspasa entre miembros de la misma clase tiende a marcar una separación entre miembros de una diferente: la relación artista-público sigue el mismo esquema que Jacques Rancière explica en el Maestro ignorante con el sistema educativo tradicional; la distancia entre quien guarda el capital cultural y quien para conseguirlo se mantiene (Olmo, 2018:337).

Estas diferencias se diluyen progresivamente con las prácticas artísti-

cas comprometidas socialmente que se construyen como actos de resistencia frente a sistemas que suprimen o cuestionan los derechos humanos, mientras sostienen las desigualdades sociales. Los artistas se sitúan dentro de estas realidades y se sensibilizan con ellas. La mediación situada se lleva a cabo con artistas habitantes. Habitar va más allá de “estar”, “residir” u “ocupar”, implica experimentar el lugar a través de la relación con las personas. Los artistas habitantes hacen “políticas del lugar”, es decir, transforman los espacios en todos los imaginarios posibles para que las personas adquieran esa idea de pertenencia, de coproducción y cooperación comunitaria con los procesos artísticos situados.

Pero, ¿cómo comenzamos a habitar estas prácticas situadas? Cuando los artistas se sumergen conscientemente en el contexto sucede lo siguiente:

*“(…) fazer arte passa a ser uma atitude ético-estético capaz de ao identificar oportunidades no contexto social (...) provocar discontinuidades crítico-reflexivas na realidade, assim como instalar processos de convívio, que permitam a reinvenção do cotidiano e a produção de novas subjetividades” (Kinceler, 2007:213)*

Rescatamos dos conceptos clave para la mediación situada en el terreno del compromiso social: discontinuidad y subjetividad. Entendemos la discontinuidad como momento de extrañeza, sorpresa y asombro que busca el cuestionamiento de nuestra realidad; la provocación que surge de estos momentos es una de las principales estrategias del activismo. De hecho, cuando Bourriaud (2006) for-



muló los principios del arte relacional ya tomó la idea de intersticio social de Karl Marx entendida como un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes. Estos lugares seguros son básicos para deconstruir esos relatos de los sistemas del poder y permitir la inserción de contradiscursos permeables, abiertos y en continua transformación (Martínez Hernández, 2019). Esta cualidad fue señalada por Bishop como antagonismo: una sociedad democrática es aquella en que se mantienen –en lugar de borrarse– las relaciones de conflicto, por ello sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia (Bishop, 2004:65-66).

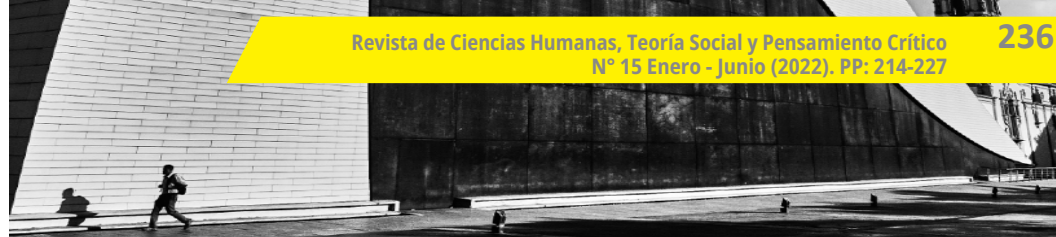
Apreciar los contradiscursos como parte de los cambios implica incluir el segundo elemento clave: la(s) subjetividad(es) para situar las prácticas artísticas. Esta es una de las grandes contribuciones del movimiento feminista de los años 60 y 70 apoyada por su lema “lo personal es político”: visibilizar diferentes experiencias individuales es una acción con fuertes implicaciones sociales. Como recoge Blanco (2001) la autobiografía entremezclada con la performance como estrategia artística sirve como punto de partida para entrelazar temas que hasta el momento no se consideraban relevantes incluyendo cuestiones de clase, sexualidad, género, raza... El movimiento obrero tomó esta idea, como ejemplo los artistas marxistas en particular utilizaban la vinculación

dialogada con el público como forma de construcción de narrativas colectivas dentro de la comunidad de trabajo. Se reafirmó de esta manera que visibilizar diferentes experiencias individuales es una acción con fuertes implicaciones sociales, en un momento donde la experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, pueda devolvérsela (Blanco, 2001).

La feminista negra bell hooks, quien reclama una pedagogía transgresora para combatir el antirracismo, recalca que oír las voces y pensamientos de las personas y relacionarlas con nuestra experiencia personal, nos vuelve más conscientes unos de los otros. Los momentos narrativos son espacios donde romper el presupuesto del que todos partimos del mismo origen, donde se dinamita la hegemonía y se cuestionan los discursos de dominación que jerarquizan a las personas. La reivindicación artista debería ser el trabajar la práctica situada de la libertad, de exigir de nosotros y de los demás una apertura de mente. Esto nos permite enfrentar la realidad al mismo tiempo que, colectivamente, imaginamos y cruzamos fronteras para transgredir (hooks, 2017:273). La libertad es una expresión intrínseca al activismo como práctica subversiva situada en diferentes contextos.

*“El arte es una práctica de libertad, sí. Es una práctica de resistencia, sí. Es una práctica de dignidad, sí. Es una práctica de liberación, sí. Pero es también aquello que continuamente se está creando, reprogramando, deconstruyéndose, redefiniendo y transformando a sí mismo, y transformándonos a nosotros como individuos,*





*como comunidades y como sociedad, desde todos los campos, todos los cuerpos, todas las luchas, todas las humanidades y todas las dignidades posibles” (Falconí Abad, 2019:209)*

### PRÁCTICAS SITUADAS A NIVEL INTERNACIONAL CON CARÁCTER ARTÍSTICO, PARTICIPATIVO Y ACTIVISTA.

Las prácticas artísticas situadas promueven un arte participativo comprometido con un bien común. A través de la mediación, éstas vinculan la capacidad provocadora y reflexiva del arte contemporáneo con realidades y problemáticas sociales reales, generando proyectos cuyo valor y significado se expande hacia sus mismos ejes creadores: lo social, lo comunitario, lo político, lo artístico. Dentro de este intercambio creativo y creador, surgen formas de mirar y de colaborar, promoviendo una democracia plural comprometida (Mesías-Lema, 2019b). La participación social promueve también formas de aprender y de expresarse, respondiendo a cuestiones sociales, políticas, económicas, identitarias, medioambientales y, en definitiva, problemáticas concretas y contextualizadas sobre las que se incide en la búsqueda de un bien común.

En estos proyectos situados, lo colectivo toma lugar, forma parte de los problemas del contexto, la autoría es compartida y el artista adquiere un papel mediador, activista y comprometido con realidades diversas, sobre las cuales se pone el foco mediante técnicas y procesos artísticos también diversos, tanto en sus formas como en sus discursos.

En el caso de Recetas urbanas

del arquitecto Santiago Cirugeda, el espacio se re-planifica para construir en él equipamientos de tipo social o centros de cultura y de desarrollo social y educativo, llevados a cabo a través de una participación colectiva e intergeneracional y tomando como materiales de trabajo residuos de construcción disponibles en el área a intervenir. Sus proyectos arquitectónicos realizados con y para la comunidad le han otorgado reconocimiento mundial como arquitecto y activista en el marco de la arquitectura social y participativa contemporánea (Poch y Poch, 2018:49). Su espíritu guerrillero a la hora de combatir las malas prácticas administrativas y las injusticias promovidas en el espacio público, es un claro ejemplo de cómo la arquitectura puede ser medio y mensaje de lucha y reapropiación.

Una de estas Recetas fue “Plaza de los niños” (Praça das crianças), un proyecto realizado en 2013 en la Favela Vital de Brasil bajo la idea simbólica y funcional de equipar un espacio residual. En él participaron numerosos niños y niñas durante todo el proceso: desde el primer desbroce hasta la pintura mural, pasando por la limpieza, el hormigonado y la instalación del mobiliario. Su diseño fue desarrollado a partir de una lluvia de ideas conjunta, que fueron evaluadas según su facilidad y viabilidad en la construcción, la disponibilidad de los materiales, así como su funcionalidad y su estética. También el nombre fue elegido de manera democrática mediante sugerencias puestas en común y su posterior votación. De esta forma, la reapropiación y construcción de un



espacio de manera colectiva (que, además, ha de mantenerse y cuidarse con el tiempo), genera vínculos tanto con el territorio como entre sus habitantes y co-creadores.



Santiago Cirugeda, A praça das crianças, Río de Janeiro, Brasil, 2013.  
Fuente: [www.recetasurbanas.net](http://www.recetasurbanas.net)

Otra de estas Recetas urbanas fueron las “Bibliotecas creativas”, proyecto llevado a cabo en el Parque de la Carolina (Quito, Ecuador) en 2012, desarrollado en las instalaciones de Mundo Juvenil dedicadas al desarrollo de las capacidades creativas de los niños, y con los colectivos Tranvía Cero (Ecuador), Al Borde (Ecuador) y Makea Tu Vida (España). Durante diez días, unas 30 personas desarrollaron y construyeron de manera colectiva la primera biblioteca infantil de Ecuador. Tomando como referencia las previsibles necesidades de uso, equiparon un espacio de más de 200 metros cuadrados con mobiliario y soluciones de almacenaje a partir de materiales reciclados (estructuras metálicas, retales de tela, pizarras, sillas, palets, ruedas, caballetes...).

Tal y como mencionamos en in-

vestigaciones anteriores (Mesías-Lema, 2019:70), las Recetas urbanas de Santiago Cirugeda se presentan como respuesta crítica ante la negación de unos derechos que desconocemos como ciudadanos. Sus proyectos abordan reivindicaciones políticas de interés educativo, económico, sanitario, cultural o contracultural, empleando estrategias subversivas y partiendo de un diálogo entre individuos, organizaciones, administraciones públicas y comunidades. La arquitectura de Cirugeda es el resultado de la definición y redefinición de lo público, cuestionando de esta forma la gestión, el uso y la constitución del espacio comunitario situado en un determinado contexto, el cual investiga.

Otro referente internacional es Swoon (pseudónimo artístico de Caledonia Curry), una artista estadounidense conocida por ser la primera mujer en obtener reconocimiento dentro del mundo del arte callejero, dominado por hombres. Entre sus trabajos encontramos también proyectos desarrollados en territorios en los que participa la comunidad, como es el caso de “The Miss Rockaway Armada” (Poch y Poch, 2018). Esta iniciativa, desarrollada de manera colectiva, comenzó con la idea de crear una flota de balsas a partir de materiales reciclados para surcar el río Mississippi desde Minneapolis hasta Nueva Orleans. Esta idea de crear a partir de la nada fue posible también gracias a todo aquello que la comunidad pudo ofrecerles para la construcción.



Swoon, Miss Rockaway Armada, EEUU, 2006-2007. Fotografías de Todd Seelie, Caledonia Curry, Tomiko Jones, Todd Chandler, and Ayen Tran. Fuente: <https://swoonstudio.org/projects-1#/the-miss-rockaway-armada/>

En su travesía, la Armada desembarcó en pueblos para ofrecer arte y talleres en los que las diversas poblaciones pudiesen reunirse y compartir conocimientos y experiencias, al tiempo que continuaban mejorando y reparando la embarcación. En este proyecto no sólo hay una búsqueda material por la construcción física de un espacio común para poder viajar, sino que también está presente la idea de poner en valor el intercambio inmaterial de arte y conocimiento, de crear lazos entre personas diversas y buscar nuevas formas de convivir con el territorio, tanto en lo humano como en lo natural.

Otro proyecto que surge como una plataforma de artistas y activistas comprometidos con una causa común es Splash & Burn, iniciado por Ernest Zacharevic. En él, los artistas crean acciones conjuntas como respuesta a una crisis medioambiental: las plantaciones de aceite de palma en Sumatra (Indonesia), responsables de

altos niveles de contaminación, deforestación y extinción de animales en ciertas ciudades y pueblos de la isla. En este caso, los artistas adquieren un lugar mediador entre poblaciones, ONG y organizaciones locales, especialistas e instituciones, con el ánimo de dar luz sobre esta problemática.

Se trata de un conflicto que tiene ya consecuencias irreversibles, por lo que su principal intención es la de llegar al mayor número de personas diversas y fomentar la conciencia crítica, de manera que el cambio se produzca desde dentro de la sociedad. Con esta idea de ser un puente entre población y organizaciones, los artistas participantes crearon murales, esculturas e intervenciones urbanas que sirvieron como punto de partida para llamar la atención sobre esta problemática y sus consecuencias. Por otro lado, el proyecto trató de reorientar el arte callejero hacia un enfoque activista y cercano a sus propias raíces, poniendo en valor la cercanía que este medio permite establecer con el espacio intervenido y su capacidad expresiva a la hora de construir un discurso crítico.



Ernest Zacharevic, Splash and



Burn, Sumatra, Indonesia, 2017. Fuente: <https://www.splashandburn.org/gabriel-pitcher-1>

Una muestra del poder de la participación colectiva unida por una causa común es el proyecto “Pink M.24 Chaffee Tank”, en el que la artista Marianne Jørgensen buscó a cientos de participantes para crear colectivamente una gigantesca manta de patchwork que cubriese un tanque de la Segunda Guerra Mundial. La artista llevó a cabo un casting que, gracias al boca a boca, llegó a numerosas personas que aportaron sus conocimientos de costura para tejer esta instalación. Jørgensen consiguió para este proyecto un tanque M24 Chaffee perteneciente al ejército uti-



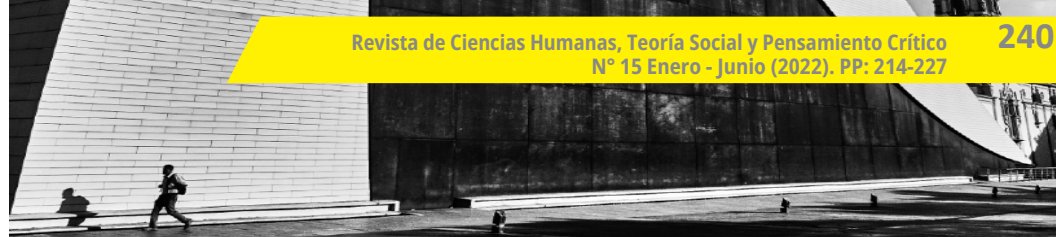
Marianne Jørgensen, Pink M.24 Chaffee, Copenhagen, Denmark, 2006. Fuente: <https://issuesincontemporarycraftanddesign2020.com/173-2/catalogue/the-politics-of-the-handmade/pink-m-24-chaffee/>

De nuevo, no se trata sólo de la construcción material de una obra colectiva, sino de la riqueza inmaterial que produjo el propio proceso de trabajo in situ. Las personas voluntarias que se unieron para ayudar a construir

la manta intercambiaron reflexiones y experiencias propias sobre la guerra y sus consecuencias durante todo el proceso. Dado que el proyecto se desarrolló en el espacio público, estas conversaciones estaban abiertas también a personas externas al proyecto, que podían observar y aportar sus propios pensamientos.

Un ejemplo dentro del arte sonoro que pone su foco de atención en problemáticas sociales y medioambientales es Filastine. Este músico nacido en Seattle utiliza la percusión como su lenguaje principal para expresarse y agitar conciencias, un ruido activista llevado al terreno artístico que se une al discurso social de sus proyectos. Sus sonidos nacen del conflicto, de lo marginal y lo oculto y, con un tratamiento épico y duro, se mueven entre lo agresivo y lo poético (Poch y Poch, 2018:148).

Filastine concibe sus piezas en torno a problemas sociales. Es el caso de The Miner, primer episodio de su proyecto la serie Abandon. Se centra en la explotación minera de los trabajadores del volcán Kawah Ijen en la isla de Java. Cada día, cientos de mineros descienden para recoger escombros de azufre contaminante y transportar su peso hasta la cima, esfuerzo por el que apenas cobran una miseria. En su obra, Filastine narra, a través de su música y la danza, la negativa de una persona a continuar destruyéndose a sí misma y a la tierra. La dimensión visual de su trabajo trasciende en sus espectáculos en directo. Este registro audiovisual del conflicto dota de valor su trabajo, acercando estas realidades allá donde va y cerrando el círculo



de su trabajo activista, transmitiendo su mensaje y su denuncia a través de sus creaciones.

**DERECHOS CIUDADANOS PARA LA PARTICIPACIÓN EN UNA MEDIACIÓN SITUADA EN LA OTREDAD: OPRESIÓN, DECOLONIALISMO Y ANTIRRACISMO COMO SUBVERSIÓN EDUCATIVA.**

*“No es fácil tener una conversación sobre género. Ponen incómoda a la gente y a veces la irritan. Tanto hombres como mujeres se resisten a hablar de género, o bien tienen tendencia a restar importancia rápidamente a los problemas de género. Porque siempre es incomoda pensar en cambiar el estado de las cosas.” (Adichie, 2015:8)*

Podría repetirse la misma cita sustituyendo la palabra género por raza, clase o por cualquier cuestión social que ponga en riesgo la estabilidad de quien está o se cree arriba, y la afirmación de Chimamanda Ngozi Adichie seguiría funcionando. Como sugiere Memmi (1971), colocada la sociedad en una pirámide, todos están oprimidos por alguien más poderoso pero también cuentan siempre con alguno con menos poder de quien aprovecharse. El privilegio es algo relativo que puede presentarse en mayor o menor medida; sin embargo, “todo colonizador es un privilegiado porque lo es comparativamente y en detrimento del colonizado” (Memmi, 1971:64). Y lo que se define como normal en esa pirámide no es el promedio, sino la cima.

Muchos de los privilegios que disfrutamos hoy en día son resultado de luchas anteriores, de ahí que el activismo descrito anteriormente responda de manera sensible a pro-

blemas compartidos colectivamente que conciernen a la vida de las personas. Podríamos añadir que, además de luchas, esos privilegios también fueron creados a base de saqueos, opresiones e incluso violencia. Estamos ante una acción política capaz de generar reflexión y crítica situada en los contextos sobre los que intervinimos educativamente con las artes. Y es que las artes y los artistas tienen la capacidad de tantear las conexiones y relaciones complejas entre la ciudadanía sus derechos, por ello las artes se sitúan como antirracistas, inclusivas, humanizadoras y, de este modo, significativas para el desarrollo humano en sociedad (Burnard et al., 2018).

Para hablar de una medición situada en la comunidad y con la ciudadanía, antes debemos definir a sus individuos como “yoes” y no como “otros”, pudiendo lograr de este modo que no sea necesaria esa inclusión o humanización de quien se deja fuera o se le deshumaniza. La relación entre el Yo y el Otro en este caso no se refiere al concepto filosófico de alteridad sino que habla de una forma de apartar a todo aquel que no entre en lo que quien asuma el poder entienda como “lo normal”; el término diversidad agrupa a esa otredad. Tal y como afirma Grada Kilomba (2019:77) desde su perspectiva como mujer negra, “una persona solo se convierte en ‘diferente’ porque ‘difiere’ de un grupo que tiene el poder de definirse como norma—la norma blanca”.

Las posiciones de otredad cargan con historias traumáticas y dolorosas, nos definen y oprimen, y afectan a toda la sociedad, ocupa el lugar que



ocupe en ella. El activismo responde de manera sensible a problemas compartidos colectivamente que conciernen a la vida de las personas, promoviendo la defensa de los derechos humanos e incidiendo sobre lo político (Mesías-Lema, 2018). En la creación colectiva, las historias individuales que vagan solas se encuentran, se reconocen, conectan y crean comunidad. Y la liberación de un pueblo, de un colectivo o una comunidad no significa la libertad solo de esos grupos, sino de toda la sociedad. Tal y como afirma Yaksic (2010:57) en su trabajo sobre Aimé Césaire y el concepto de negritud, “reescribir la historia de los pueblos colonizados abre, a su vez, la posibilidad de crear nuevos horizontes de emancipación”. Crear con la descolonización como punto de referencia supone construir y reivindicar desde la justicia social.



MI historia es tu historia, Roberto Diago, 2000.

<https://twitter.com/sunujournal/status/1250154684150579201/photo/1>

La diferencia racial —o cultural,

económica, de clase, de género, religiosa, etc.— también es diferencia espacial y empuja a habitar los márgenes; pero, como afirma Kilomba (2019), esos espacios no son solo periféricos y represores sino de resistencia, activismo y posibilidad. Márgenes a nivel urbanístico —como las zonas de mala reputación que enumera Secchi (2015): las áreas inundables, inestables, próximas a cementerios, cárceles, ferrocarriles o autopistas mal comunicadas, sombrías, venteadas o simplemente lejos de la ciudad y de las zonas de ricos—, pero también a nivel social. Esos espacios con connotación negativa son los que se les deja a los Otros (los pobres en palabras de Secchi).

Hablar de lo periférico como lugar para una mediación situada puede terminar romantizando la opresión, pero sentir el espacio como propio, también es de vital importancia. Las personas, como comunidad, buscamos una conciencia de lugar que nos conecte; necesitamos un arraigo. Desde los nacionalismos a una escala mayor a la identidad del barrio más pequeño y apartado, la importancia del sentido de pertenencia se mantiene. De ahí la conexión de la diáspora con el origen y los frecuentes intentos de crear su propia nación dentro de otra que no le acoge. A pesar de lo negativo que arrastra lo descrito anteriormente, la idea de margen puede albergar una identidad propia, fuerte y reivindicativa desde su posición periférica. Este es el caso de favelas, barrios marginales, guetos, comunas, etc., que generan un perfil identitario totalmente arraigado al lugar y a la

comunidad.

*“El paso de Jean-Michel Basquiat de los márgenes a la corriente dominante suscitó una vez más el tema de hasta qué punto los artistas negros podían controlar eficazmente su propia actividad y participación en las modernidades culturales, en lugar de seguir siendo considerados otros y permanecer como objeto de formulismos. También en ese caso parece que regresamos a la cuestión de quién se alimenta de quién.” (Barson, 2010:12)*



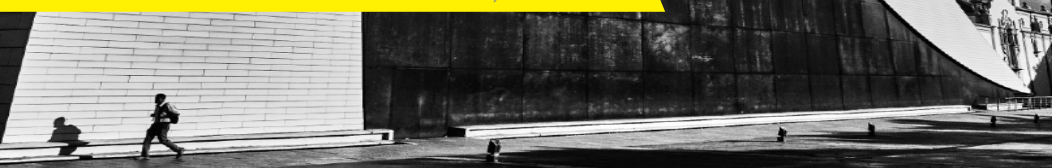
Native Carrying Some Guns, Bibles, Amorites on Safari, Basquiat, 1982.

<https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/native-carrying-some-guns-bibles-amorites-on-safari>

La Carta de Manden o Manden Kallikan es considerada la primera Carta de los Derechos Humanos conocida. Promulgada por el fundador del imperio de Malí, el monarca Sundjata Keita, en el siglo XIII, recoge los derechos y deberes de las distintas tribus mandinga que convivían bajo su mandato. Buscaba garantizar la paz, prestando especial atención al respeto, libertad y solidaridad. Años y años después, el

artículo 13 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos adoptada y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A(III), del 10 de diciembre de 1948, dice que “toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado” y que “toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso el propio, y a regresar a su país.”

Para Castles y Millar (2004), migrar es una acción colectiva que surge del cambio social y nos involucra a todos y todas tanto si estamos en el área de salida como en el de llegada. Entienden los autores que siempre hay un motivo, un motor de arranque para el desplazamiento, y que esa razón es esencial para lo que venga después. Hay tantas formas de migración como personas o motivos, distintas llegadas e infinitas de acogidas (no siempre tan calurosas como se desearía). La ley de extranjería supone barreras migratorias que no se materializan solo físicamente en forma de vallas, sino que el dispositivo fronterizo se expande en forma de abuso policial, externalización de fronteras, los CIEs, documentación, adoctrinamiento, la desinformación o manipulación por parte de los medios de comunicación o, simplemente, a través del miedo. Y ese miedo está en la propia población y en el imaginario que ha sido creado gracias al borrado de parte de la historia.



a wall, Louis Hock, 2016

<http://www.louishock.info/a-wall-2016/>

“La situación colonial, por su propia fatalidad interior, provoca la rebelión. Abandonada la asimilación, la liberación del colonizado tendrá que efectuarse mediante la reconquista de sí mismo y de una dignidad autónoma” (Memmi, 1971: 194-195). Como afirma Freire (1970:26), “¿quién mejor que los oprimidos se encontrará preparado para entender el significado terrible de una sociedad opresora?”. ¿Queremos formar parte del sistema, cambiarlo, destruirlo o huir de él? Poniendo nuestro campo de trabajo artístico en el centro, debemos ser conscientes del poder de la mediación educativa situada arte como liberación. Existen numerosos referentes de una medición artística situada que promueven los derechos ciudadanos.



Cuando la fe mueve montañas, Francis Alÿs en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega, 2002

<https://www.artesostenible.org/cuando-la-fe-mueve-montanas/>

<https://cultura colectiva.com/arte/francis-aly-s-intervenciones-alegoricas>

<https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

Por ejemplo, el 11 de abril de 2002, medio millar de personas traspasaron con palas una duna de quinientos metros de diámetro a sólo diez centímetros de su sitio original; una acción de Francis Alÿs en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega titulada Cuando la fe mueve montañas. Un ejemplo de que juntarse es sinónimo de aunar fuerzas, reconocerse y buscar un cambio a nivel colectivo.





Me gritaron negra, Victoria Santa Cruz, 1978. <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>

Me gritaron negra (1978), poema y acción performativa de la artista afroperuana Victoria Santa Cruz, se ha convertido en todo un emblema latinoamericano de denuncia del racismo, resistencia contra la experiencia traumática de la discriminación racial y empoderamiento de mujeres afro latinoamericanas y de todo el mundo (Vidal, 2020). Un canto a la afirmación del Yo, una puesta en valor de su identidad como mujer y negra, un mensaje cantado con ritmo que ha llegado a tantas y que sigue viajando, traspasando fronteras espaciales y temporales.

En esa idea de viaje, nos encontramos el arte correo, manifestación artística que supuso en los años 60 y 70 una nueva forma de circulación del arte que daba peso a lo colectivo, como explica Pianowski (2008). Afirma la autora que su utilización suponía una apropiación de los medios de comunicación, rompiendo de esta forma los flujos unidireccionales emisor-receptor “a través de la participación activa del espectador en la obra, socializando la autoría y diluyendo las fronteras que separan artista y

público. De esta forma el arte correo democratiza el arte” (p. 57).



Você pode conhecer toda a verdade sobre a guerra mundial, 1976. Sobre/collage, 11 x 23 cm.

[https://es.arteldia.com/Internacional/Contenidos/Artistas/Paulo\\_Bruscky](https://es.arteldia.com/Internacional/Contenidos/Artistas/Paulo_Bruscky)

Es importante, para desarrollar una mediación situada, la escucha. Existe un miedo aprensivo en el colonizador de cara a escuchar al sujeto colonial; si el colonizado habla, saldrán las otras verdades, esas negadas, reprimidas y guardadas como secretos: secretos como la esclavitud, el colonialismo y el racismo (Kilomba, 2019). Al compartir su historia, las personas forzadas a esa posición de otredad se están liberando de una carga que llevaban dentro, están dando un grito de ‘¡estoy aquí!’ y están llamando al resto a que se reconozcan y se unan.





Nkynkyim, Kwame Akoto-Bamfo, 2010-actualidad.

<https://www.instagram.com/p/BuBfvrogOXr/>

<https://www.instagram.com/p/Bo-wLpOHrlg/>

### SITUANDO EL FUTURO DE LA MEDIACIÓN...

En su libro *Ubuntu. Lecciones de sabiduría africana para vivir mejor* (2020), Mungí Ngomane recoge esa filosofía de vida de origen sudafricano y que muestra el poder de un colectivo para hacer el bien común. La autora recurre al ubuntu para recordarnos que a través de la fuerza de la unión, podemos ser capaces de superar los problemas y diferencias que nos puedan separar, ayudándonos esta forma de vida a coexistir en paz y armonía. Asegura que no estamos tan solas y que si sentimos que algo tiene que cambiar porque lo sentimos injusto, es muy posible que haya más personas que quieran lo mismo, ya que “estamos más unidos y son más las cosas que tenemos en común que las que nos dividen” (Ngomane, 2020:41).

Todos aprendemos de las historias

del resto; todos nos vemos en el reflejo del resto. “Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión,” afirma Freire (1970:37). La opresión y sus causas deben ser objeto de reflexión, de mediación artística y educativa, es por ello que el autor plantea que la pedagogía de los oprimidos sea elaborada con ellos y no para ellos, pudiendo añadir que no estaría de más que fuese desde ellos también. Pero, “si la práctica de esta educación implica el poder político y los oprimidos no lo tienen, ¿cómo realizar, entonces, la pedagogía del oprimido antes de la revolución?” (p. 34).



Fotograma de *A todos nos gusta el plátano*, Rubén H. Bermúdez, 2021

<http://www.otroscinieseuropa.com/critica-de-a-todos-nos-gusta-el-platano-de-ruben-h-bermudez-aqui-y-alli/>

### REFERENCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2015). *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

BACA, Judith (2001). *Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society*; en LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain. New Genre Public Art** (pp. 131-



138). Salamanca: Universidad de Salamanca.

BARSON, Tanya (2010). Introducción: A modernidade e o Atlântico Negro; en BARSON, Tanya y GORSCHLÜTER, Peter (Eds.). **Afro Modern: Viaxes a través do Atlântico Negro** (pp. 2-19). Santiago de Compostela: CGAC.

BELENGUER, María Celeste y MELENDO, María José (2012). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. **Calle 14: revista de investigación en el campo del arte**, Vol. 6 N°2, pp. 88-100.

BISHOP, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. **October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology**, Vol.110, pp. 51-79.

BOURRIAUD, Nicolas (2000). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel.

BOURRIAUD, Nicolas (2020). *Inclusiones*. Caba: Adriana Hidalgo.

BORJA-VILLEL, Manuel (2014). *Un saber realmente útil*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BLANCO, Paloma (2001). Explorando el terreno; en BLANCO, Paloma et al. (Eds.) **Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa**. (pp.23-50). Salamanca: Universidad de Salamanca.

BURNARD, Pamela; DRAGOVIC, Tatjana; COOK, Peter J. y JASILEK, Susanne (2018). Connecting arts activism, diverse creativities and embodiment through practice as research; en DE BRUIN, Leon R.; BURNARD, Pamela y DAVIS, Susan (Eds.). **Creativities in Arts Education, research and practice: International pers-**

**pectives for the future of learning and teaching**. (pp. 271-290). Leiden: Brill Sense. [https://doi.org/10.1163/97890004369603\\_017](https://doi.org/10.1163/97890004369603_017)

CASTLES, Stephen y MILLER, Mark J. (2004). La era de la migración (Trad. M. Vancea). Miquel Àngel Porrúa Librero-Editor. (Trabajo original publicado 1993).

COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier (Eds.) (2012). *Transductores. Pedagogías en Red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de Arte José Guerrero.

DIAWARA, Manthia (2010). Conversación con Édouard Glissant a bordo do Queen Mary II (Agosto de 2009); en BARSON, Tanya y GORSCHLÜTER, Peter (Eds.). **Afro Modern: Viaxes a través do Atlântico Negro** (pp. 52-57). Santiago de Compostela: CGAC.

ESCAÑO, Carlos (2019). La mirada como acto político. El cine y otros audiovisuales como herramientas educativas de (re)construcción del mundo. **EARI, Revista de Investigación en Educación Artística**, N°10, pp. 251-261. <https://doi.org/10.7203/eari.10.14152>

FALCONÍ ABAD, Fernando Eduardo (2019). Resistencias creativas y estéticas de la protesta: sobre acciones y activismos en el espacio público desde contextos sociales y comunitarios. **Index, Revista De Arte contemporáneo**, N°08, pp. 202-209. <https://doi.org/10.26807/cav.voi08.293>

FELSHIN, Nina (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo; en BLANCO, Paloma et al. (Eds.). **Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa** (pp.73-94). Salamanca: Universidad de Salamanca.



FREIRE, Paulo (1970). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI editores.

FREIRE, Paulo (1997). *Política y educación*. México: Siglo XXI editores.

HOOKS, bell (2017). *Ensinando a Transgredir. A Educação Como Prática da Liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda.

GRAHAM, Janna (2020). Técnicas para vivir de otra manera. Nombrar, componer e instituir de otra manera, en GARCÉS, Marina et al. **Pedagogías y emancipación** (pp. 49-76) Barcelona: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

KILOMBA, Grada (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.

KINCELER, José Luiz (2007). *Vinho saber: arte relacional em sua forma complexa*. **DA-Pesquisa Florianópolis**, Vol. 2 N°4, pp. 212-219. <https://doi.org/10.5965/1808312902042007212>

LIPPARD, Lucy (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En BLANCO, Paloma et al. (Eds.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa** (pp. 51-72). Salamanca: Universidad de Salamanca.

LÓPEZ ALÓS, Javier (2021). *El intelectual plebeyo. Vocación y resistencia del pensar alegre*. Madrid: Taugenit.

LÓPEZ-APARICIO PÉREZ, Isidro y CEJUDO MEJÍAS, Vanesa (2020). *La mediación cultural a través de la práctica artística. Cuando no existía la palabra...* **Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social**, Vol. 15, pp. 121-134. <https://doi.org/10.5209/>

[arte.65572](https://doi.org/10.5209/arte.65572)

LÓPEZ-APARICIO PÉREZ, Isidro y CEJUDO MEJÍAS, Vanesa (2016). *Prácticas artísticas colectivas ante nuevos escenarios sociopolíticos. Procesos participativos, de autogestión y colaboración en el contexto*. **Kult-Ur**, Vol. 3 N°5, pp. 117-42. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.5>.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Rut (2019). *Contraimágenes infiltradas. Estrategias artísticas para la creación de dispositivos de acción política*. **Atenea (Concepc.) Revista de ciencias, artes y letras**, N°519, pp. 83-98. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622019000100083>

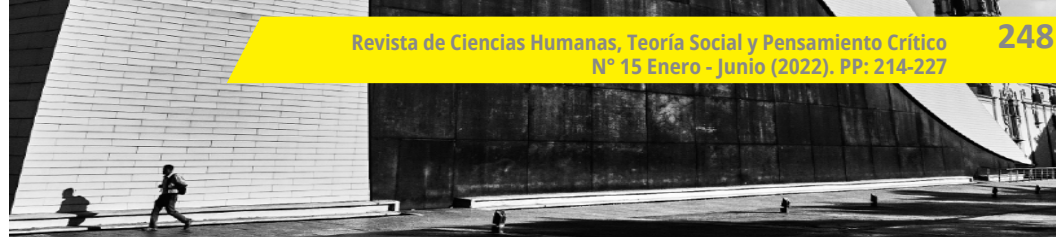
MEMMI, Albert (1971). *Retrato del colonizado* (Trad. C. Rodríguez Sartz). Madrid: Edicusa. (Trabajo original publicado 1957).

MESÍAS-LEMA, José-María (2018). *Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad*. **Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación**, Vol. 57 N° 26, pp. 29-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-02>.

MESÍAS-LEMA, José-María (2019a). *ARTISTAS HABITANTES: una metodología contemporánea, participativa y colectiva en Educación Artística*. **Observar. Revista Electrónica De Didáctica De Las Artes**, Vol. 13, pp. 74-104.

MESÍAS-LEMA, José-María (2019b). *Educación Artística Sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores*. Barcelona: Graó.

MESÍAS-LEMA, José-María (2021). *La investigación educativa basada en las artes ya no necesita mártires: Un pequeño homenaje*



a la práctica docente de Mark Rothko. **IJABER. International Journal of Arts-Based Educational Research**, 1(1), pp. 1-6. <https://doi.org/10.17979/ijaber.2021.1.1.7617>

MOTILLA, José Antonio (2019). Puro veneno: activismo y acción colectiva. **El Ornitorrinco Tachado Revista de Artes Visuales**, N°10, pp. 73-81.

NGOMANE, Mungi (2020). Ubuntu. Lecciones de sabiduría africana para vivir mejor (Trad. S. Espinosa Arribas). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

OLMO, Saioa (2018). TRAN-SART. Transactions, transferences and transitions in participatory art. **BRAC: Barcelona, Research, Art, Creation**, Vol.6 N°3, pp. 322-349. <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2814>

PARSELIS, Verónica (2020). Palimpsestos urbanos: función del arte y espacio público. *Índex*, Revista de Arte Contemporáneo, Vol. 9, pp. 140-145. <https://doi.org/10.26807/cav.voi09.247>

PIANOWSKI, Fabiane (2008). Arte correo: la red fuera de control, en Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, **Arte y arquitectura digital, net.art y universos virtuales** (pp.57-65). Barcelona: Universidad de Barcelona y Universidad Internacional de Catalunya.

POCH, Arcadi y POCH, Daniela (2018). *Artivism*. Reino Unido: Carpet Bombing Culture.

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida (2009). Arte y educación: diálogos y antagonismos. **Revista Iberoamericana de Educación**, N°52, pp. 43-60. <https://doi.org/10.35362/rie520575>

SECCHI, Bernardo (2015). *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*. Madrid: Catarata.

VIDAL, José Miguel (2020). *Cuerpos negros, palabras blancas: una lectura fanoniana de la experiencia racial en el poema "Me gritaron negra" de Victoria Santa Cruz*. **D'Palenque: literatura y afrodescendencia**, Vol. 5, pp. 46-58.

WARBURG, Aby (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.

YAKSIC, María José (2010). En torno al 'Cuaderno de un retorno al país natal': identidad, pensamiento político y escritura poética; en OLIVA, Elena; STECHER, Lucía y ZAPATA, Claudia (Eds.), **Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud** (pp. 57-76). Santiago de Chile: Akhilleus.

ZAFRA, Remedios (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama.



### Tiffany López - Ganet

Doctora en Artes y Educación por la Universidad de Granada. Miembro del grupo de investigación [www.arte-facto.org](http://www.arte-facto.org) Profesora de Educación Artística en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de A Coruña. Sus líneas de investigación y acción docente giran en torno a la investigación educativa basada en las artes en relación a la autobiografía, las narrativas visuales, la antropología visual y la descolonización de la educación.

### Carla Álavarez Barrio

Graduada en Educación Infantil por la Universidad de A Coruña (2015-2019) y en Máster en Investigación e Innovación de Didácticas específicas (2019-2020) contando con Premio Extraordinario (2021). Forma parte del grupo de investigación [www.arte-facto.org](http://www.arte-facto.org) de la Universidad de A Coruña, realizando actualmente su tesis doctoral sobre Arte Contemporáneo e Infancia en el programa de Equidad e Innovación Educativa.

### Sabela Eiriz

Artista visual y doctoranda en Artes y Educación en la Universidad de Granada. Profesora contratada interina en el Dpto. de Sociología y Ciencias de la Comunicación (Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad) de la Universidad da Coruña. Miembro del Grupo de investigación [www.arte-facto.org](http://www.arte-facto.org)

### José María Mesías - Lema

Profesor Titular de Educación Artística en la Universidad de A Coruña <https://pdi.udc.es/gl/File/Pdi/6Y6WJ>. Doctor en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Granada. Director del grupo de investigación [www.arte-facto.org](http://www.arte-facto.org). Sus líneas de investigación y acción docente se basan en la formación inicial y continua del profesorado para una Educación Artística sensible: activismo, arte contemporáneo desde una visión vivencial de los procesos artísticos en el aula.