



Prácticas curatoriales colaborativas vinculadas al territorio¹

Laura Baigorri-Ballarín²

Recibido: 24 de marzo de 2023 / Aceptado: 7 de junio de 2023

Resumen. Esta investigación analiza cuatro tipologías de prácticas curatoriales prototípicas, desarrolladas en instituciones rurales, privadas y públicas de la geografía española, cuyos criterios comparten la supeditación a las necesidades del territorio y sus gentes a través de la producción y difusión artística. Los casos de estudio seleccionados son: Genalguacil Pueblo Museo, en la Serranía de Ronda de Málaga; la caminata *El Grand Tour* de la Nau Còclea de Camallera, en Girona; el programa de TV *Territori Contemporani* de Vallès Oriental Televisió en Granollers, y la Fundación Cerezales Antonino y Cinia de Cerezales del Condado, en León. Estos espacios desarrollan una labor curatorial permeable e integradora, mediadora, con profundas raíces en un arte sostenible, socialmente comprometido y vinculado a diversidad de prácticas sociales emancipatorias divulgadas bajo el término de prácticas artísticas colaborativas o participativas. Sus rasgos distintivos acaban identificando un tipo de curaduría que opera con distinta intensidad y a diferentes velocidades en cada caso, porque se adapta a las necesidades y características idiosincráticas de los habitantes y agentes de su territorio, actuando en consecuencia. Todos son representativos de cierta curaduría colaborativa que se ha resuelto mediante la introducción de perspectivas de trabajo colaborativas en el seno de la función curatorial.

Palabras clave: Curaduría/comisariado; arte colaborativo; arte participativo; territorio; mediación.

[en] Collaborative curatorial practices linked to the territory

Abstract. This research analyzes four types of prototypical curatorial practices developed in rural, private and public institutions of the Spanish geography, whose criteria share the subordination to the needs of the territory and its people through artistic production and dissemination. The selected case studies are: Genalguacil Pueblo Museo, in the Serranía de Ronda de Málaga; The Grand Tour of the Nau Còclea de Camallera, in Girona; the TV program *Territori Contemporani* de Vallès Oriental Televisió in Granollers, and the Cerezales Antonino and Cinia de Cerezales del Condado Foundation, in León. These spaces develop a permeable and integrating, mediating curatorial work, with deep roots in a sustainable, socially committed art and linked to a diversity of emancipatory social practices disclosed under the term of collaborative or participatory artistic practices. Its distinctive features end up identifying a type of curatorship that operates with different intensity and at different speeds in each case, because it adapts to the needs and idiosyncratic characteristics of the inhabitants and agents of its territory, acting accordingly. They are all representative of a certain collaborative curatorship that has been resolved through the introduction of collaborative work perspectives within the curatorial function.

Keywords: Curatorship; collaborative art; participatory art; territory; mediation.

¹ Este artículo es resultado del Proyecto I+D+I *Cuerpos Conectados II, Nuevos procesos de creación y difusión de las prácticas artísticas identitarias en la no-presencialidad* (PID2020-116999RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² Universidad de Barcelona
E-mail: lbaigorri@ub.edu
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9070-863X>

Sumario: 1. Introducción 2. Prácticas artísticas colaborativas y curadurías colaborativas. 3. Caso de estudio 1. Genalguacil Pueblo Museo: Arte contra la despoblación. 4. Caso de estudio 2. *El Grand Tour*: Arte en el camino. 5. Caso de estudio 3. *Territori Contemporani*: Arte del territorio en el territorio. 6. Caso de estudio 4. Fundación Cerezales Antonino y Cinia: Arte, Ecología y Etnoeducación como estrategias integradoras. 7. Conclusiones. Curaduría colaborativa, o como *pasar del arte como ariete al arte como artesa*. Referencias.

Cómo citar: Baigorri-Ballarín, L. (2023). Prácticas curatoriales colaborativas vinculadas al territorio. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), 1355-1375. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.87753>

1. Introducción

A corriente: apostando por lo opuesto, eludiendo lugares comunes, esquivando a los tópicos “artistas de circuito”, ignorando las pleitesías del mercado del arte y despreocupados por los rankings de afluencias de público, pero desplegando, ahora sí, un éxito incontestable. En un momento donde la institucionalización del arte es, más que nunca, resultadista, analizamos una serie de prácticas curatoriales singulares que hace décadas que trazaron su propio camino, demostrando que su apuesta a medio-largo plazo era, no sólo posible, sino tan efectiva que se ha convertido en su principal seña de identidad y en la razón de su potente capacidad de seducción en el contexto del arte.

Con el objetivo principal de desentrañar e investigar los criterios curatoriales distintivos, únicos o compartidos, que han posibilitado la aparición, supervivencia y éxito de iniciativas tan insólitas como arriesgadas, esta investigación analiza cuatro tipologías de prácticas curatoriales prototípicas desarrolladas en instituciones rurales privadas y públicas de la geografía española:

- Pueblo Museo: Fundación Genalguacil Pueblo Museo, en la Serranía de Ronda de Málaga.
- Caminata (Walking Art): *El Grand Tour* de la Nau Còclea de Camallera, Girona.
- Programa de TV: *Territori Contemporani* de Vallès Oriental Televisió en Granollers.
- Centro de Arte: Fundación Cerezales Antonino y Cinia de Cerezales del Condado, León.

Este texto es el resultado de una investigación de campo cuya metodología parte del análisis de la documentación relativa a los casos estudiados y de entrevistas personales a sus curadores principales, con el objetivo de contrastar datos y declaraciones mediante una aproximación teórica basada en los principios de la curaduría y de las *prácticas colaborativas*. Tras indagar sobre las diferentes opciones desplegadas en nuestro territorio, se ha seguido una aproximación cualitativa priorizando la originalidad y singularidad de experiencias orientadas a la recuperación de la memoria histórica, territorial, cultural y/o doméstica; existen otras (Aramburu, 2020; Burgos, 2020; Mesías-Lema 2022), pero éstas son ineludibles.

Es importante remarcar que no estamos hablando de espacios secundarios o marginales; dos de ellos, Fundación Genalguacil Pueblo Museo y Fundación Cerezales

Antonino y Cinia, aparecen referenciadas, desde 2018 hasta la actualidad, en el ranking del Observatorio de la Cultura en España³, una encuesta que funciona como indicador del reconocimiento y repercusión de iniciativas en el sector de la cultura y el arte contemporáneo en nuestro país. Es más, esta última fue galardonada en 2021 con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura; toda una hazaña para una fundación cultural ubicada en una región con una densidad de población de 9,2hab/km², en el corazón de la denominada “España vaciada”. Además, el emblemático programa de arte de la RTVE, *Metrópolis*, dedicó en 2022 un monográfico a la Fundación Cerezales Antonino y Cinia⁴. Otra de las iniciativas, el programa de TV local *Territori Contemporani* ha ganado tres premios en el ámbito de la comunicación y dos en el del arte por parte de asociaciones de críticos de arte y de galeristas de Cataluña: el Premio ACCA Crítica de Arte (2018) y el Premio GAC (2019).

2. Prácticas artísticas colaborativas y curadurías colaborativas

La característica fundamental que comparten las políticas curatoriales de estos espacios es la supeditación a las necesidades del territorio y a sus gentes, a través de una producción y difusión artística vinculada a una diversidad de prácticas sociales emancipatorias que se han divulgado bajo el término de prácticas artísticas colaborativas o participativas. Estas prácticas involucran a artistas y comunidades que trabajan juntos desde el arte, aprovechando los conocimientos y habilidades de cada persona que participa en el proceso. Los agentes culturales (artistas plásticos y visuales, curadores, gestores,...) colaboran y negocian en un mismo escenario social con una diversidad de comunidades (asociaciones, colectivos, vecinos, redes locales,...) con el objetivo de enriquecer con su contribución a la sociedad (Kester, 2011). Algunos autores determinan categorías en función de las diferentes maneras en que la audiencia puede implicarse –colaboración, interacción y participación– (Lind, 2007), mientras que otros establecen la distinción de *prácticas participativas*, definiéndolas como aquéllas circunscritas al campo social donde el artista potencia un contexto de diálogo –interacción, intercambio y sociabilización– para que público y sociedad se interrelacionen (Bishop, 2016).

Estas prácticas e investigaciones artísticas están *situadas* (Lave y Wenger, 1991) en los contextos sobre los que actúan, participando activamente en las actividades socioculturales de una comunidad y estableciendo vínculos con la ciudadanía a través de un mediador. Derivan de concepciones sociales del arte que surgieron en los 90 y que actúan bajo un denominador común, desplazando las prácticas artísticas basadas en objetos hacia prácticas artísticas basadas en contextos. Uno de sus principales precedentes es el modelo de *Nuevo Género de Arte Público*, propuesto por la artista Suzanne Lacy (1994) para definir su propia práctica artística, donde incide en la importancia del proceso, el diálogo, la participación activa y la búsqueda de impacto social. En sus argumentaciones determina las deficiencias del “arte público

³ El Observatorio de la Cultura <https://www.lafabrica.com/observatorio-de-la-cultura/> es una encuesta de la Fundación Contemporánea de La Fábrica que elabora estos rankings desde 2009.

⁴ *Metrópolis* RTVE. Fundación Cerezales Antonino y Cinia, 26 de octubre de 2022: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/fundacion-cerezales/6721631/>

tradicional” y aboga por un *nuevo género de arte público* basado en el activismo y el compromiso. La otra noción esencial surge a finales de esa década, cuando Nicolás Bourriaud (2008) comienza a explorar teóricamente el concepto de *estética relacional*, justificando la necesidad de un arte que reconstruye los lazos sociales a través de artistas que incitan a la participación y a la intervención del público en la obra, posibilitando, a su vez, una nueva mejora social. En su estela se hallan otras acepciones, tales como la *estética conectiva* (Gablik, 1994), la *praxis artística colectiva* (Kwon, 2002), la *estética dialógica* (Kester, 2004), el *arte contextual* (Ardenne, 2006), las *prácticas artísticas post-autónomas* (García Canclini, 2010), o el *arte de conducta*⁵ y el *arte útil* de Tania Bruguera (Fletcher, 2016). Todas se refieren a este mismo tipo de arte socialmente comprometido, público y participativo, pero incidiendo en un despliegue de matices que demuestran su complejidad.

Nuestro marco teórico tiene especialmente en cuenta una serie de afinidades y desencuentros entre la práctica curatorial y el arte colaborativo sobre los que Oriol Fontdevila señala tres aspectos controvertidos que resitúan la cuestión; éstos conciernen a la multiplicidad de puntos de vista y a las relaciones de poder que se despliegan en el trabajo colaborativo, al control de la visibilidad y a la pragmática de los medios. Su resolución plantea la superación de una *curaduría de arte colaborativo*, para situarse en una *curaduría colaborativa* propiamente dicha.

El reto de la práctica colaborativa es que se le considere como un desarrollador de procesos de mediación, los cuales tienen implicaciones que van más allá del hecho creativo y que, como tales, encauzan directamente con los procesos de comisariado, la gestión de museos y las políticas culturales. (Fontdevila, 2015, p.214)

Los objetivos de esta investigación, por tanto, se enfocan en descubrir la naturaleza de las nuevas relaciones entre curador, artista y público/comunidad que emergen en las prácticas curatoriales colaborativas: qué niveles de implicación e integración se dan en los participantes/destinatarios de estos proyectos; hasta dónde alcanza la conexión e identificación de artistas y curadores con el territorio y sus gentes; cuáles son los grados de control y autoridad del curador; y, en definitiva, qué procesos de mediación se desarrolla entre todos los actuantes.

3. Caso de estudio 1. Fundación Genalguacil Pueblo Museo: Arte contra la despoblación

En 1994, se organizaron los primeros *Encuentros de Arte* en Genalguacil, un pequeño pueblo del Valle del Genal (Málaga) que se distingue en el escenario del arte español por su decidida apuesta por la creación contemporánea, cada vez más rigurosa y profesionalizada en sus últimas ediciones. Las tres primeras recibieron el nombre de *Talleres Artísticos Valle del Genal* porque se centraron especialmente a la artesanía y el arte popular, para pasar después a denominarse Encuentros de Arte y a adquirir una periodicidad bienal. Tras concursar en una convocatoria y ser selecciona-

⁵ El concepto de *arte de conducta* fue implementado por Tania Bruguera en su Cátedra Arte de Conducta que desarrolló en La Habana (2003-2009). Ver la *declaración de artista* (2009) en su web <https://taniabruquera.com/declaracion-de-artista/>

dos por un jurado profesional, los artistas trabajan en residencias de producción durante la primera quincena de agosto en Genalguacil, dejando los resultados en el Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno y en sus calles; éste es uno de sus rasgos distintivos: la intervención en su entorno urbano (Fig. 1). Como consecuencia, este patrimonio acumulado a lo largo de todas sus ediciones es el que permite que Genalguacil ostente el título de Pueblo Museo. La otra peculiaridad estriba en que durante todo el proceso de creación los artistas mantienen abiertos sus talleres para que visitantes y vecinos conozcan su trabajo y departan con ellos. La evolución cualitativa y cuantitativa de estos encuentros ha ido in crescendo hasta la última edición de 2022, donde se presentaron 174 candidaturas entre las cuales un comité de expertos seleccionó las propuestas de los artistas: Julio Falagán, Marta Galindo, Mar Guerrero, Gala Knörr, Jesús Madrián, JM. Martínez Bellido y Javier Palacios.

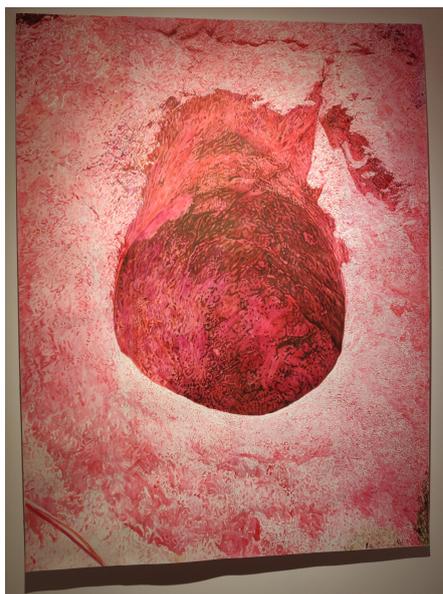


Figura. 1A. *Isla de Encanta* (2022), de Gala Knörr. Figura. 1B *Color morteretes* (2022), de Javier Palacios. *XVI Encuentros de Arte* en Genalguacil Pueblo Museo. (Fotografías de la autora).

En 2011 se inició *Arte Vivo*, una semana cultural con talleres, actuaciones musicales y exposiciones que se celebra los años impares para complementar a los Encuentros. A partir de 2017, se suman las curadurías de Juan Francisco Rueda articuladas a modo de *exposición expandida* donde las obras también traspasan las salas del museo para instalarse de forma permanente en los espacios urbanos. Estos han sido *Pintar imaginarios* (2017) con Arancha Goyneche y Fernando Renes; *Forjando identidades. Construyendo escenarios* (2019) con Tamara Arroyo y Antonio R. Montesinos; y *De Ley* (2021) con Rosell Meseguer y Pablo Capitán del Río. Desde 2019, también se celebra *Lumen*, un proyecto de arte público donde la luz eléctrica o natural es protagonista. Se trata de intervenciones artísticas en el entorno urbano de Genalguacil, que supongan un reto que propicie una mejora en la vida de la gente. Nacho Ruiz y Carolina Parra son los directores de la Galería T20 de Murcia

que han curado las 3 ediciones (2019, 2020 y 2022) en base a este presupuesto. Han participado en Lumen los artistas Isidoro Valcárcel Medina, Elvira Amor, Alfonso Albacete, Alicia Martín, José Maldonado, Santiago Ydáñez, Sonia Navarro, Irma Álvarez Laviada y FOD. Además de los tres programas, se desarrollan exposiciones específicas realizadas bajo el mismo condicionante de conexión con los habitantes y el territorio. Entre las últimas se encuentran *10'* (2021) de Arturo Comas, *Doubling Ecologies* (2022), curada por Blanca de la Torre, y *Cal. Rito, memoria e identidad* (2022), curada por Juan Francisco Rueda, quien también se ocupó de la exposición conmemorativa *25 años de Historia. Colección Genalguacil Pueblo Museo* (2021-2022). En 2022 el proyecto se ha configurado como Fundación Genalguacil Pueblo Museo.

La finalidad y criterios curatoriales son los mismos en cada una de las experiencias: ampliar y consolidar la relación de los ciudadanos con el arte contemporáneo, vinculando las obras a su identidad, imaginario y artesanía. Todas las obras tienen como principal objeto asuntos o elementos relacionados con el pueblo que, partiendo de lo local, aluden a problemáticas más amplias que trascienden el propio marco de la comarca. El jurado de los *Encuentros*, prioriza que el proyecto se vincule a la cultura, población y/o territorio, de una forma original, huyendo de los tópicos y buscando particularidades específicas que permitan profundizar en aspectos novedosos o poco tratados; a partir de aquí es inevitable examinar la calidad de la trayectoria creativa del artista a los que se aplican criterios de paridad, juventud y proyección⁶. Las residencias, además, se caracterizan por fomentar una estética relacional cuyo objetivo es implicar a la población en general, y a los artistas y artesanos de proximidad en particular, con los artistas. De hecho, durante estos años, los vecinos han participado activamente en el desarrollo de los proyectos y han departido con los artistas, reorientando incluso sus expectativas y los resultados de sus proyectos; de esta manera, las obras de arte contienen las memorias, objetos, naturaleza y vivencias cotidianas de los habitantes de esta localidad y ellos se ven reconocidos en las piezas.

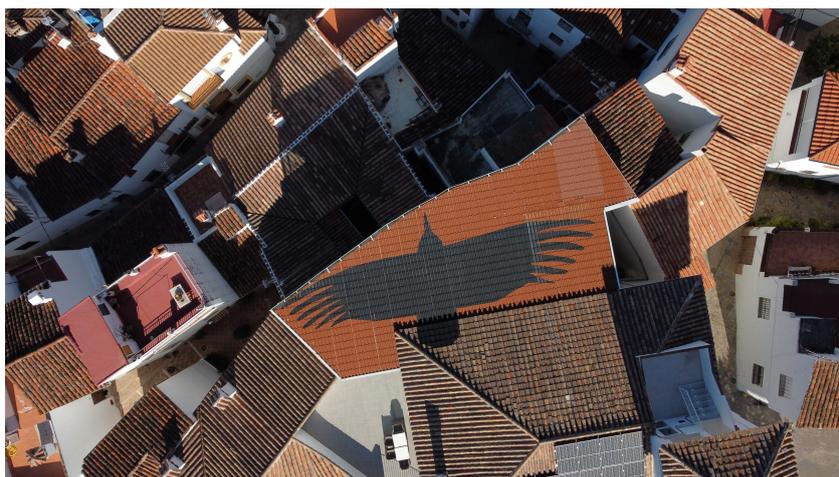


Figura. 2. *Sombra del buitre* (2014) de Juan Zamora. *Encuentros de Arte* en Genalguacil Pueblo Museo. (Fotografía de José Antonio Gallardo).

⁶ Entrevista personal al curador, crítico y miembro del jurado Fernando Gómez de la Cuesta, en enero de 2023.

Bajo el lema *Arte contra la despoblación*, esta particular experiencia se fundamenta en la utilización del arte contemporáneo como motor de crecimiento y generador de oportunidades. Como se indica en el texto de conmemoración de sus 25 años, el arte contemporáneo, unido a la tradición, la cultura y la naturaleza ha propiciado oportunidades para el desarrollo, proporcionando formación y valores a los vecinos de Genalguacil, y tras décadas de pérdida de habitantes, la población ha vuelto a crecer desde 2019 (Rueda, 2022).

4. Caso de estudio 2. *El Grand Tour: Arte en el camino*

El Grand Tour es un proyecto del Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea, que consiste en una ruta a pie de tres semanas y 250 km que los caminantes recorren junto con artistas de todas las disciplinas. Cada día se recorre una etapa con artistas que comparten proyectos y propuestas. Durante el camino, o en los lugares de destino, los caminantes encuentran a artistas del territorio que también les acompañan. El viaje está abierto al público general (familias, artistas, caminantes, amigos del arte y de la naturaleza) y se puede andar todos los días, o sólo unos pocos. Todos pueden participar de las propuestas de los artistas mientras exploran el territorio de la mano de quienes lo habitan. Para Clara Garí, coordinadora del proyecto, directora y cofundadora junto a José Manuel Berenguer de la Nau Còclea (1996), se trata de una experiencia comunitaria que se hace a través del andar.

El origen de esta singular experiencia comienza a gestarse en 2012, cuando la Nau Còclea sufre una gran crisis de recursos que conducen a su directora a reformularse en profundidad el sentido del formato expositivo tradicional, que generalmente tiene lugar en un cubo blanco donde la gente pasea durante unos minutos alrededor de las obras. Quiso buscar entonces Garí otra manera de afectar más profundamente al público, de conmovir con el arte:

Cuando leemos un libro, vemos una película o asistimos a un concierto nos implicamos de una manera mucho más potente e inmersiva que cuando paseamos por las salas de las exposiciones viendo las diferentes piezas. Entonces me planteé cómo podía generar ese mismo tipo de experiencia en la recepción del arte. (Garí, C., entrevistas personales, 15 de noviembre y 16 de diciembre de 2022)

Reflexionando sobre ello, estableció una peculiar conexión: se dio cuenta de que en las caminatas, que ya practicaba desde 2003, se producían cambios sustanciales en los caminantes a lo largo del recorrido, pues la gente se tornaba más vulnerable, sensible y empática. “El viaje transforma al caminante sin que éste haga nada, aparte de caminar. Cuando el camino acaba, el caminante es otro” (Garí, 2023, p.127). Entonces sólo tuvo que vincular ambas ideas en una misma experiencia. La “exposición” tendría lugar en el recorrido, durante la experiencia de una larga caminata de varios días; de esta manera, para *El Grand Tour* el contexto de la percepción será decisivo. La primera edición tuvo lugar en 2015, en la zona más próxima a la Nau Còclea y con un recorrido en forma de espiral o cóclea. Allí se gestaron también las principales directrices que después han trascendido y se han afianzado en posteriores ediciones que recorren el territorio catalán. La actividad se desarrolla en función de la interacción de tres actores:

- Los anfitriones. La hospitalidad de los pueblos y lugares por donde pasa es imprescindible; en todas partes, los habitantes comparten lo más característico de su comunidad, ya sea material o inmaterial (campana de la iglesia, porrón, poesía, jota...).
- Los artistas. Son los encargados de proponer actividades y dinamizar al grupo tanto en función de lo ya previsto, como de su capacidad de improvisar según lo que se encuentran. La improvisación es fundamental; sólo su habilidad les permitirá conectar con la emoción, pero los artistas deben descubrir hasta donde pueden llegar, porque no saben de lo que son capaces hasta que llega el momento.
- Los caminantes. Es esencial salir al encuentro. El artista conduce la actividad, pero el público/caminante debe realizar un esfuerzo físico y mental. La actividad debe ser experiencial y debe implicar compromiso y convivencia por su parte; éste no es sólo “público consumidor”, sino participantes que modifican el proyecto.

A partir de estos factores imprescindibles, de lo que sucede entre artistas, caminantes y anfitriones, de la implicación y participación física, emocional y mental de todos, es cuando se produce el objetivo deseado, es cuando el arte deja huella en la gente. Se trata, por tanto, de un arte situado, contextual, para-artístico e imprevisto, pues nadie sabe nunca que es lo que va a pasar: en *El Grand Tour* todo está abierto para ser susceptible de cambio (Garí, 2011).



Figura. 3. *El Grand Tour*, 2020. (Fotografía de Marco Noris).

Anclado en estos condicionantes se desarrolla el programa curatorial anual que, a su vez, se halla supeditado en igual medida al recorrido por el territorio - desde el último lugar donde acabó la edición anterior, Garí dibuja una espiral expandida y va testando las siguientes paradas de la caminata en función de la posible distancia a recorrer-, y a los artistas del territorio que en sus postulados y/o en su producción mantengan una vinculación a éste. Cada año se elige a uno o varios artistas invitados que desarrollarán su práctica o investigación en la duración del recorrido y algunos suelen haber realizado una residencia previa en La Nau Còclea, de manera que su trayectoria, intereses y resultados ya son conocidos y valorados por la curadora. Es importante remarcar que no hay una exigencia de resultados; estos pueden darse, ... o no. Así, por ejemplo, el artista invitado en 2020 (Fig. 3), Marco Noris, se propuso

generar una serie de mapas relacionados con el recorrido que no concretó tras la caminata; un año más tarde, esa experiencia sedimentó en el proyecto *Lloc, lluny, llar* (2021). Pau Cata fue el artista invitado en 2022, donde desarrolló su proyecto *Pyrene i els cretins*⁷, y la artista geógrafa Beatriz Aísa está ya preparando la edición de 2023.

El Grand Tour es una experiencia del Arte del Caminar (Walking Art), es decir, el acto de caminar como práctica artística; sin embargo, su vinculación a las Bellas Artes es cuestionada por Garí:

Aunque *El Grand Tour* fue diseñado para mejorar la implicación, el compromiso y la capacidad de recepción del público hacia las Bellas Artes, hace mucho tiempo que dichos objetivos han quedado desbordados tanto por la pregunta por el paisaje como por el gran potencial del proyecto para modificar actitudes individuales y crear comunidades efímeras y nómadas pero resistentes, capaces de organizar y construir universos propios. (Garí, 2023, p. 120)



Figura. 4. Biblioteca de Clara Garí en *El Grand Tour* 2022. (Fotografía de Clara Garí).

El interés y la conexión con este tipo de práctica son tan significativos que la Nau Còclea, a través de *El Grand Tour*, participa activamente en una red internacional de artistas caminantes⁸ que, en julio de 2022, generaron en el primer Encuentro Internacional *Walking Art and Relational Geographies*⁹ con el objetivo de analizar el

⁷ Marco Noris. *Lloc, lluny, llar* (2021) <https://marconoris.com/lloc-lluny-llar>; Pau Cata. *Pyrene i els cretin* (2022). <https://www.paucata.cat/pyreneielscretins/>

⁸ Red compuesta por investigadores de la Universidad de Macedonia Occidental Florina (Grecia); KASK School of Arts de Gante (Bélgica); Universidad de Chipre; Universidade do Minho, Guimarães (Portugal); Nau Còclea de Camallera (España) y las plataformas *InterArive* <https://interartive.org/> y *Walk - Listen - Create* <https://walklistencreate.org/>.

⁹ *Walking Art and Relational Geographies* (2022) <https://www.artdelcaminar.org/> Simposio dirigido por Clara Garí en Gerona, Vic y Olot.

caminar como un instrumento de conexión territorial, una herramienta de mapeo y un formato de expresión creativa. En las conclusiones de su informe final se resumen también las prioridades y conceptos clave de *El Gran Tour*:

La relevancia de caminar como actividad revolucionaria y de valor poliédrico (...), la trascendencia de la hospitalidad en la transmisión de conocimientos (...) y la importancia de dar a conocer el punto de vista de la creación y el arte del caminar que, a diferencia del turismo, entiende que todo lugar vale la pena ser conocido y recorrido, todo instante merece ser vivido con intensidad y toda persona es esencial en la construcción de comunidades sólidas, capaces de bailar, cantar, andar y escribir la propia historia en libertad. (Walking Art and Relational Geographies, 2022, s.p.)

5. Caso de estudio 3. *Territori Contemporani*: Arte del territorio en el territorio

Esta es una de esas iniciativas públicas excepcionales y arriesgadas en el contexto del arte: un programa de televisión sobre arte y cultura contemporánea, iniciativa del crítico de arte y curador de exposiciones independiente Frederic Montornés y del director de la televisión pública Vallès Oriental Televisió (VOTV) Albert Jordana, con el objetivo de descubrir las plataformas de producción y difusión del arte en las comarcas de Cataluña a través de la voz de sus protagonistas: los artistas y los agentes culturales de cada institución o iniciativa.

Emitido semanalmente en un plazo de 5 años por VOTV y conducido por Martí Sales, *Territori contemporani* (Jordana y Montornés, 2018-2022) obedece a dos preguntas fundamentales que se plantearon los directores del programa: cuánta gente de los pueblos de Catalunya conoce y visita sus museos, y cómo operan las plataformas comarcales que apuestan por el arte contemporáneo. Para averiguarlo, desarrollaron el siguiente proceso de trabajo de carácter rizomático: cada capítulo consta de tres entrevistas; la primera al responsable de un espacio -museos, fundaciones, residencias, galerías, festivales, intervenciones urbanas, que en su relato les conduce a un artista que haya trabajado allí -produciendo, exponiendo, participando en una mesa redonda, impartiendo un taller, dando una conferencia, haciendo una residencia. Al final de la segunda entrevista a ese artista, que se produce habitualmente en su estudio, taller, o lugar significativo, éste les introduce en otro espacio donde también ha colaborado y se realiza entonces la tercera entrevista a su responsable, siguiendo la estructura de la primera. Para Montornés (8 de febrero de 2022), el objetivo es visibilizar las plataformas de difusión del arte contemporáneo en comarcas a través de los artistas que les dan sentido, porque sin esos artistas no se sustentarían¹⁰. Su elección sigue pautas curatoriales participativas, basadas en criterios de calidad, proyección, originalidad, paridad y diversidad. Entre los numerosos artistas de diferentes edades, intereses y lenguajes expresivos, encontramos las singulares -francas, emotivas, espontáneas o conmovedoras- entrevistas a Eulalia Grau, Fina Miralles, Martín Llavaneras, Ariadna Guiteras, Anna Dot, Perejaume, David Bestué, Patricia Daudé, Laia Estruch, o Francesc Abad.

¹⁰ Entrevista personal a Frederic Montornés realizada en Barcelona.

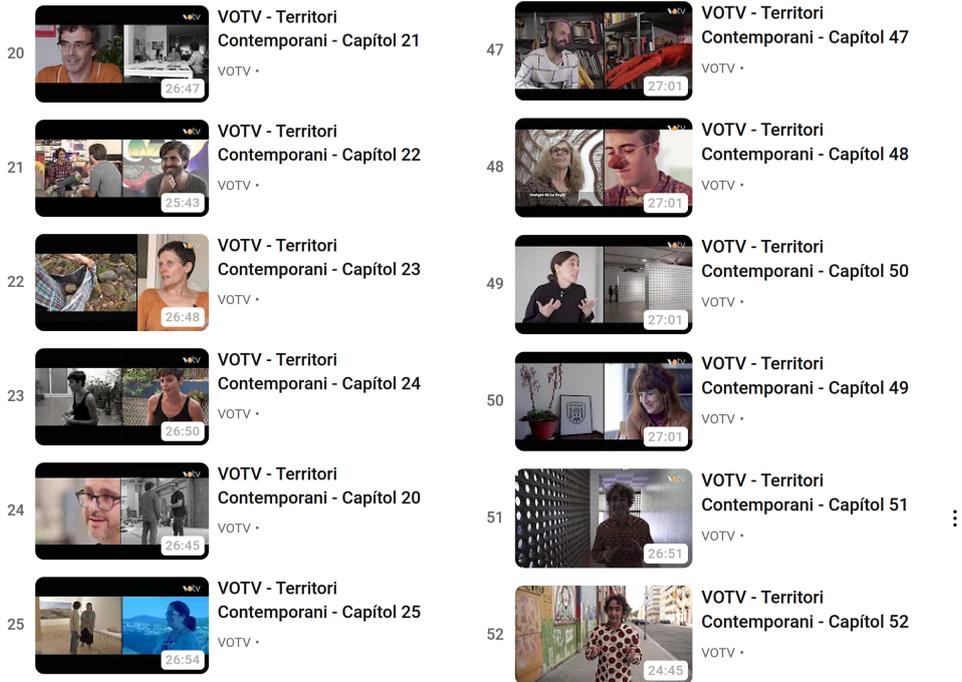


Figura. 5. *Territori contemporani*, en Canal Youtube, online 2023.

Pero si los artistas son sustanciales para dar sentido a las plataformas locales, en la descripción que Montornés hace del programa se hace patente el espíritu rescatador de la propuesta y la voluntad de reconocimiento a quienes las sustentan:

Programa de entrevistas distendidas y encaminadas a visibilizar la tarea que llevan a cabo nuestros museos, pero también cualquier plataforma de difusión del arte y el pensamiento contemporáneos que operan en nuestras comarcas, es decir, en aquel territorio, a menudo baldío a la mirada de quien habita en la gran ciudad, lleno de sorpresas, propuestas estimulantes, programas honestos, proyectos muy dimensionados y, sobre todo, del entusiasmo, siempre necesario, de las personas que hay detrás y que luchan para mantener viva la cultura, si bien el volumen de su voz no se escuche bastante clara. (Montornés, 2021, s.p.)

Entre los centros, el curador destaca por su sensibilidad y dedicación a Arbar, Centro de arte y cultura, en la Vall de Santes Creus, Gerona; a CAN, Centro de Arte y Naturaleza en Farrera, Lérida; al Museo de la Vida Rural de la Fundación Carulla, en la Espluga de Francolí, Tarragona; y al Museu Molí Paperer de Capellades, en Barcelona.

Los 63 capítulos realizados en estos años definen un tiempo muy concreto del arte contemporáneo en el territorio catalán y, a la vez, dan a conocer el arte que se produce más allá de Barcelona, su capital cultural. Desde 2023, todos están accesibles en el Canal Youtube de *Territori contemporani* (Fig. 5).

6. Caso de estudio 4. Fundación Cerezales Antonino y Cinia: Arte, Ecología y Etnoeducación como estrategias integradoras

D. Antonino Fernández (1917-2016) fue un vecino de Cerezales del Condado que en 1949 emigró a México y se casó con Cinia, convirtiéndose con el tiempo en el exitoso directivo de una fábrica de cervezas –el Grupo Modelo, donde él mismo “inventó” la *Coronita*–. Cuando envejeció, y ante la falta de descendencia, decidió invertir su fortuna en su propio pueblo y, junto a sus otros familiares sucesores, se comprometió a proporcionar aquello que sus ciudadanos necesitaran. Debido al carácter humanista de la formación de estos sucesores, la propuesta inicial fue la inversión en cultura y educación; además, Antonino, que ya había desarrollado una importante labor filantrópica en México, tenía muy presente que la razón de los migrantes –que como él se vieron obligados a irse de su tierra natal– era la falta de oportunidades debido al bajo nivel cultural y formativo de la gente de la región. En un primer momento, invirtieron en infraestructuras de todo tipo y en becas de estudio para los niños del pueblo, pero después decidieron reorientar sus aportaciones a la creación de una escuela y de una institución, la Fundación Cerezales Antonino y Cinia. Ubicada desde 2008 en las antiguas escuelas de Cerezales del Condado, en abril de 2017 se trasladó a unas magníficas instalaciones diseñadas por el estudio AZPML donde permanece hasta ahora (Fig. 6).

Desde sus inicios, la Fundación está orientada al desarrollo del territorio y a la transferencia de conocimiento a la sociedad mediante dos vías de acción: la producción cultural y la etnoeducación. Ambas se articulan alrededor del arte, la música, el medioambiente, la sociología y la economía, entre otras disciplinas transversales, desplegándose en exposiciones, conciertos, talleres, seminarios, proyectos en residencia, festivales, producciones propias, coproducciones, viajes, rutas y todo tipo de formatos afines. Cabe destacar la gratuidad de todos sus programas, pues se trata de una fundación privada con vocación pública. Otra de sus peculiaridades, inaudita en este tipo de instituciones, es que el patronato apoya el tiempo de experimentación: la relación con sus agentes, ya sea el propio equipo de la fundación, los investigadores o los artistas externos, es de confianza y no se rigen por criterios resultadistas.



Figura. 6. Fundación Cerezales Antonino y Cinia. (Fotografía de la autora).

Siguiendo las mismas directrices que en sus orígenes, actualmente los principales intereses de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia se orientan a la destinación de sus recursos a la región, donde existe un déficit de cultura como bien público, y a la incorporación de la gente del pueblo y la comarca a todas sus actividades. Esta concepción del arte y la cultura como vehículo permanente de relación con el territorio se fundamenta en una política curatorial sustentada en dos líneas estructurales muy elaboradas: la etnoeducación y la ecología, no entendidas sólo como educación integradora de culturas originarias o como protección medioambiental, sino abordadas ambas desde una idea de complejidad basada en la noción *humano y no-humano*, en la estela de las ideas posthumanistas de Donna Haraway (2016, 2019) y de la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour (2005, 2013), donde lo no-humano ya no es excluido sin posibilidad de cumplir un rol, sino que es tomado como agente activo en la mediación. Otro importante referente es la arqueología alternativa que defiende Jussi Parikka (2021), orientada a reutilizar y reintroducir los medios muertos en un nuevo ciclo de vida. En consecuencia, el arte no cumple aquí un rol principal, sino que establece diálogos más o menos experimentales con otras disciplinas y conocimientos. Esta particular concepción provoca que los proyectos culturales, además de artísticos, también abarquen saberes tan diversos como la geología, la astronomía, la ornitología, la micología, la botánica, la meteorología...

Estructuralmente, sólo se realizan tres proyectos curatoriales anuales que se alinean en dos tipos de programas *Contexto* y *Fuera de Campo*. El primero se plantea qué planeta se percibe desde Cerezales en todas sus claves: política, económica, biológica, poética, filosófica... El curador del centro, Alfredo Puente, inicia el proceso preguntándose:

¿Qué imaginarios, qué relaciones, qué procesos pueden ser adecuados introducir en este territorio? ¿Qué imágenes son capaces de crear un clima que nos permita habitar este espacio en compañía de otras especies? Se aborda entonces la ecología como una apertura de posibilidades que permita un contexto de investigación dinámico y evolutivo, generalmente a partir de un ejercicio de ficción especulativa. Otras veces el trabajo es desde la no-ficción. (Puente, A., entrevista personal, 23 de noviembre de 2022)

Fuera de Campo, por el contrario, se focaliza en lo complementario, en algo que a priori no forma parte de este territorio, pero puede llegar a tener una relación de intercambio; lo que no forma parte, pero puede posibilitar relaciones. Así, las piezas que se han expuesto en otros centros anteriormente, cobran aquí significados nuevos y específicos. Todas las exposiciones realizadas desde 2017 se adscriben a estos dos programas, desde *Walking on and off the Path* (2017), de Hamish Fulton (*Contexto*), con la que se inauguró el nuevo espacio, a las más recientes, que dan una idea muy clara de su política curatorial, como *Voces que caminan* (2022), colectiva curada por Leyre Goikoetxea y Gabriel Villota (*Contexto*); o *Em bruto: relações comoventes* (2022), de Fernanda Fregateiro (*Fuera de campo*) (Fig. 7A y 7B).



Figuras. 7A y 7B. Exposición *Em bruto: relações comoventes*, 2022, de Fernanda Fregateiro. Fundación Cerezales Antonino y Cinia. (Fotografías de la autora).

El escritor e investigador independiente Jorge Blasco destaca especialmente la estrategia curatorial integradora que la Fundación desarrolla mediante actividades periféricas que no son meramente educativas, sino que tienen entidad propia, como las denominadas “carreras de orientación en la naturaleza”, por ejemplo. Se trata, ante todo, de crear comunidad a través de unas actividades que no son “cuota” porque no dependen de la exposición directamente. Así pues, la exposición no tiene mayor jerarquía que las demás actividades que desarrolla la fundación, ya que se realizan esfuerzos equivalentes y participan las mismas personas tanto en las exposiciones como en las otras actividades. Blasco, cuyo principal interés y especialización es el archivo, ha colaborado sustancialmente en la elaboración del Archivo Gestor Documental de la fundación, cuya función es nombrar lo que es pertinente y esencial en esta comunidad. Todas las instituciones poseen un archivo de este tipo, generalmente adquirido con la misma base prototípica, pero en este caso se ha creado a medida con el objetivo de trabajar la identidad propia de esta institución. Para este investigador, “el archivo es el lugar de las cosas que pueden decirse y no pueden decirse. Representa y constituye la estructura misma (conceptual, real) de la filosofía de la Fundación”¹¹. (Blasco, J., entrevista personal, el 22 de noviembre de 2022). Como experto, él mismo también ha colaborado en una iniciativa distintiva de la Fundación: *Territorio Archivo* (2014) es un proyecto de lectura del territorio, propuesto por el creador audiovisual Chus Domínguez, que parte de la recuperación de la documentación fotográfica (siglo XIX y XX) de los habitantes de la comarca Condado-Curueño y que se ha llevado a cabo depositando

¹¹ Jorge Blasco es escritor, investigador y director de *Culturas de Archivo* <http://www.culturasdearchivo.org/>

la principal autoridad en la construcción de los relatos comunes sobre los propios habitantes¹².

La Fundación ha ido adquiriendo con el tiempo una colección que representa su filosofía, no sólo en su contenido, sino también en la política de adquisición. En una primera fase, se vinculó al Instituto Leonés de Cultura y desarrolló una visión más tradicional, fundamentada en obras de artistas representativos del arte contemporáneo, como Eduardo Arroyo, Gordillo, Chema Madoz o Richard Long. Posteriormente, se adoptó la decisión de plantearla como *colección/archivo*, buscando una relación más íntima con el tipo de arte que posee una vinculación real con la entidad; desde entonces no se compra en ferias ni galerías y todas las obras de la colección se han realizado para la Fundación.

7. Conclusiones. Curaduría colaborativa, o como pasar del arte como ariete al arte como artesía¹³

El éxito de los modelos analizados viene condicionado por la adecuación de cada uno a su territorio en particular, pues no se trata de planteamientos intercambiables o aplicables a cualquier lugar o población. Todos son representativos de cierta curaduría colaborativa o participativa que opera con distinta intensidad y a diferentes velocidades, puesto que se tienen muy en cuenta las necesidades y características idiosincráticas de habitantes y agentes, actuando en consecuencia. Partiendo de la diversidad de experiencias, no obstante, resulta significativa la compartición de valores y colaboraciones que se dan entre ellas¹⁴.

En primer lugar, encontramos a los vecinos de dos pueblos muy distantes de la España vaciada, Genalguacil en Málaga y Cerezales del Condado en León, que tuvieron en algún momento la intuición visionaria de apostar por la cultura como elemento de supervivencia para su población porque comprendieron que arte y cultura podían convertirse en rescatadores no sólo económicos, sino formativos y educativos de su gente. Su confianza no les ha traicionado y ahora mismo se puede asegurar que estas pequeñas localidades cuentan con la densidad de población más formada en arte de España. Sin embargo, la vinculación del territorio y sus gentes al arte, se aborda de forma muy distinta en ambos, con diferentes estrategias y tempos que implican diferentes resultados. En Genalguacil se inició el proceso en los años 90, fusionando arte y artesanía hasta que se fueron separando gradualmente en sucesivas convocatorias; a su vez, la producción artística se ha ido despegando cada vez más de una visión ruralizada, para aproximarse a una concepción contemporánea del arte en esta última década, pero sin perder las referencias directas a elementos representativos del territorio (paisaje, memoria, urbanismo). El gran hándicap de Genalguacil

¹² Territorio Archivo <https://www.territorioarchivo.org/>

¹³ Expresión hallada en Álvarez y Quiroga (2019), pág. 15.

¹⁴ En febrero de 2023, Gabriel Villota editó la publicación de su curaduría *Voces que caminan* en la Fundación Cerezales, donde Clara Garí había colaborado con la caminata *Al alba* (2022) y con un texto en ese catálogo. Como directora de La Nau Còclea, Garí también ha sido entrevistada en *Territori Contemporani*. Por otra parte, la Fundación Cerezales ha trabajado con algunos artistas que aparecen en este programa de TV, como Laia Estruch, Fina Miralles, Lluís Hortalá, Lúa Coderch, Oriol Vilanova y Pep Vidal. A su vez, este centro también sea interesado por artistas que han expuesto en Genalguacil Pueblo Museo, como Rosell Meseguer, Isidoro Valcárcel Medina, Sonia Navarro, Irma Álvarez-Laviada y FOD.

es cierto riesgo de estetización turística porque, obviamente, se ha aprovechado e incentivado la característica de Pueblo Museo con “arte en sus calles” para destacarlo en el circuito turístico de la Serranía de Ronda, siendo esta ambivalencia, al fin y al cabo, la clave de su repoblación y pervivencia. Por el contrario, en Cerezales siempre fue prioritaria la no ruralización de la producción artística porque desde el primer momento se quiso evitar un acercamiento esteticista desde una voluntad etnográfica o nostálgica. Sus exposiciones poseen un alto nivel de sofisticación y complejidad conceptual en el contacto rural, por lo que su labor educativa ha tenido que ser más intensa. Se podría decir que desde Genalguacil se ha aproximado el arte hacia el territorio, adecuándolo muy progresivamente a las expectativas de sus habitantes, mientras que desde Cerezales se ha impulsado el territorio hacia el arte, requiriendo un mayor esfuerzo de mediación por parte de la Fundación y de asimilación por parte de la población.

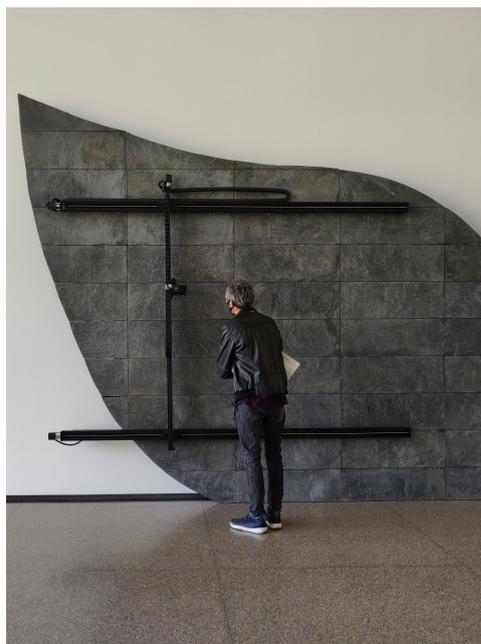


Figura. 8A. *Dicksonia* antártica. Viveros de CIUDEN. Figura. 8B. *Devolver su ruido* (2021), de Juan López Colectiva *A punto de ser nada* (2021). Fundación Cerezales Antonino y Cinia. (Fotografías de la autora).

En todos estos proyectos curatoriales el arte ha servido como catalizador y reparador de la autoestima, al sensibilizar y poner en valor la propia cultura rural a través de su identificación con las comarcas y sus gentes. El requisito común, sustancial en el proceso, es la recuperación de la memoria histórica, territorial, cultural y/o doméstica. En Genalguacil Pueblo Museo, los artistas que participan en los diferentes programas (*Encuentros*, *Arte Vivo*, *Lumen...*) departen con los vecinos para conocer sus vidas, memoria y territorio, e incorporan estos conocimientos y habilidades a sus procesos y obras; en *El Grand Tour*, artistas y caminantes recorren el paisaje y se permean con sus habitantes y naturaleza, interiorizando sus saberes e incluyéndolos en sus propuestas abiertas y colectivas; los programas de *Territori Contemporani*

se interesan por los espacios, gestores, artistas y propuestas ancladas a la región, poniendo en valor su calidad rural distintiva ajena a los dictados de la urbe; y en la Fundación Cerezales, el modelo es el proyecto *Territorio Archivo* (2014) al que hacíamos referencia anteriormente. En este sentido, estas experiencias han superado con creces el peligro de la colonización depredadora de ciertos artistas, “esos artistas-paracaídas u ovnis, artistas completamente descontextualizados que se sirven de la comunidad para producir, pero sin interés alguno por “entrar” en la comunidad” (Álvarez y Quiroga, 2019, p. 14). En estos casos, el artista no trae, impone y se lleva, sino que sigue un proceso de mediación donde escucha, incorpora y devuelve.

El Grand Tour y Territori Contemporani comparten, además de Cataluña como territorio artístico común, la misma apuesta por una curaduría de proximidad que desarrolla el *comisario Km. 0, o comisario slow-food*, definido por Montornés como:

La versión de comisario-a-secas que, habiendo descartado la posibilidad de desarrollar su carrera a nivel internacional -por difícil, azarosa, sacrificada, egocéntrica, agotadora, apátrida, llanera solitaria y por ser en inglés- opta por centrar su actividad curatorial en el país donde vive abierto, en todo momento, a las posibilidades que se le presentan. (Montornés, 2020, p. 65).

Los agentes que intervienen tanto en las caminatas como en los programas de TV –artistas, curadores, gestores– conocen de primera mano el territorio y defienden como prioridad las necesidades culturales de sus habitantes y el impulso a la labor de sus artistas. La puesta en valor de artistas noveles y de trayectorias foráneas al circuito oficial son también los signos de identidad que comparten ambas iniciativas, incidiendo en la importancia de los artistas de proximidad como sustentadores de las plataformas de difusión del arte contemporáneo en comarcas.

Uno de los retos más arriesgados y polémicos es asumir el tiempo de experimentación y la no-exigencia de resultados en la producción de los procesos creativos de los artistas. Estos aparecen como valor reconocido en las caminatas de *El Grand Tour* y en los proyectos artísticos de la Fundación Cerezales, evidenciando que pueden darse sin problemas en emprendimientos de muy diferente calado y presupuesto. Una máxima de Perogrullo como “nadie sabe nunca que es lo que va a pasar”, se convierte aquí en un eje flexible de la creación donde pivotan el imprevisto y el azar como condicionantes asumidos: se aceptan otros resultados, sí, pero también no-resultados. El acento sobre el proceso creativo supone entonces una verdadera apuesta por la investigación artística que permite a artistas y comunidad trabajar con tiempo y sin presión, manteniendo la ética de la propia autoexigencia sin la coacción de una entrega, “la que sea”.

La herencia de cultura de élite que asume el mundo del arte no favorece el desarrollo de planteamientos colaborativos. En lo que respecta a los niveles de participación y autoridad, en estos proyectos curatoriales resulta inevitable realizar una primera diferenciación entre productores y destinatarios, puesto que la iniciativa parte habitualmente de los primeros, pero la implicación de esos destinatarios -en el proceso, resultado final, o difusión-, así como el interés y respeto de los curadores y artistas hacia ellos, permite diluir o rebajar este control. La autoridad del curador existe como promotora, pero se difumina en función de cada propuesta al favorecer que “los otros” se involucren en el proceso de producción de la obra de arte; de esta manera, la participación activa y decisoria de comunidades rurales, marginadas por

definición, acaba desencadenando su propio empoderamiento, pues son ellas quienes deciden su grado de visibilidad e implicación. En este sentido, resultan paradigmáticos los proyectos desarrollados por *El Grand Tour* y la Fundación Cerezales que cumplen con mayor rigor las pautas indicadas por Santiago Barber:

La clave colaborativa y contextual significa adentrarse en la construcción de procesos donde emergen otros sistemas de valorización que ya no sean dictados desde arriba; promueve la asunción del trabajo en red y horizontal con colectivos y comunidades y la puesta en marcha de buenas prácticas de mediación (diálogo, procesos y no tanto resultados). (Barber, 2017, s.p.)

Todos estos rasgos distintivos caracterizan un tipo de curaduría colaborativa o participativa que se ha resuelto mediante la introducción de perspectivas de trabajo colaborativas en el seno de la función curatorial. En todos los casos analizados se cumplen, en mayor o menor medida, los tres factores clave que Fontdevila propone para determinar este grado de implicación. En primer lugar, se incide en la integración de los múltiples puntos de vista de los participantes y en la ponderación de sus niveles de control y autoridad sobre el proyecto, de manera que el curador ya no es el único garante final, sino que asume una posición activa, pero parcial, respecto a los procesos de negociación. Un buen ejemplo es el programa Hacendera Abierta de la Fundación Cerezales:

El objetivo del programa es reconocernos como iguales en el vecindario y detectar problemas o situaciones de diverso carácter que afectan al medio rural (...) para abordarlos mediante la suma de conocimientos que aporta el colectivo –la comunidad– que lo integra. (Puente, 2018, p. 3).

El otro factor tiene que ver con la regulación de la sobreexposición de los grupos sociales, donde la curaduría negocia con las ventajas e inconvenientes de su visibilidad adecuándose a sus deseos, pues es importante tener en cuenta que la empoderación de una comunidad no está directamente vinculada a su exposición pública. Y el último, se balancea entre si el valor del arte colaborativo recae en los lazos sociales y diálogos que se establecen (Kester, 2004), o si bien éste depende de los resultados y producciones artísticas a los que da lugar (Bishop, 2006). Para Fontdevila, en la curaduría colaborativa es necesario un equilibrio entre ambos:

El reto de un comisariado colaborativo no será tanto intensificar los procesos de la disolución del arte en el exterior del museo, sino que el meollo de la cuestión se encuentra cuando se trata de activar la re-significación como una suerte de reverberación en la institución artística y no como un final de trayecto. (Fontdevila, 2015, p. 220)

En Fundación Genalguacil Pueblo Museo se promueve la ampliación y consolidación de la relación de los ciudadanos con el arte contemporáneo, vinculando las obras a su identidad, imaginario y artesanía; los agentes establecen la elección de proyectos de sus convocatorias y curadurías bajo el condicionante de que las obras sigan los procesos del arte colaborativo y se preocupan de establecer un circuito de participación y difusión durante el tiempo en el que se desarrollan. Desde La Fundación Cerezales Antonino y Cínia, la relación con el territorio se fundamenta en una

política curatorial sustentada en la ecología y la etnoeducación orientada a impulsar experiencias colaborativas -no sólo de arte-, desde el trabajo con especialistas que median y coordinan propuestas integrales, elaboradas a diferentes niveles, para que se produzca esta conexión con la población. En los programas de *Territori Contemporani*, se genera un diálogo con el territorio donde el curador actúa como mediador, descubriendo las plataformas de producción y difusión del arte en entornos rurales a través de la voz de sus protagonistas: los artistas y los agentes culturales de cada espacio o iniciativa. Por último, *El Grand Tour* utiliza la relevancia de caminar como un instrumento de conexión territorial y formato de expresión creativa a través de un programa curatorial supeditado al recorrido por el territorio y a los artistas que en sus postulados y producción mantienen una vinculación a éste. Todos ellos desarrollan unas prácticas curatoriales colaborativas, permeables e integradoras, con profundas raíces en un arte sostenible y socialmente comprometido con su territorio que ha dejado de golpear con la furia activista del ariete para obtener resultados en la masa conciliadora de la artesa. Los ingredientes: escucha, reconocimiento, diálogo, flexibilidad, implicación, mediación... y tiempo de fermentación.

Referencias

- Álvarez, M. & Quiroga, F. (2019). Arte, territorio y comunidad, *Cuadernos Entretantos*, 5. Fundación Entretantos. Recuperado de: https://www.entretantos.org/wp-content/uploads/2020/01/CuadernoEntretantos_ArteTerritorio_def.pdf
- Aramburu, N. (2020). *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales*. CENDEAC
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC
- Barber, S. (2017). Prácticas artísticas de contexto. Conferencia en el III Encuentro Mil Formas de Mirar y Hacer: Artes y Movimientos Sociales. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 28/09/2016. Recuperado de: https://www.santibarber.net/wp-content/uploads/2017/09/practicas_artisticas_de_contexto2017.pdf
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, *Artforum*. February, 178-183.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Editorial T-e-e.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora. Original: (2001) *Esthétique relationnelle*. Les presses du reel.
- Burgos, B. (Ed.) (2020). *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*. Cultura y Ciudadanía. Ministerio de Cultura y Deportes. Recuperado de: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fc60db21-3e5f-458b-8e2c-a4deb753f3a4/pensar-hacer-compressed.pdf>
- Domínguez, C. (2014). *Territorio_Archivo*. Fundación Cerezales Antonino y Cinia.
- Fletcher, A. (2016). Arte Útil and Actioning Desire. Annie Fletcher in Conversation with Tania Bruguera. ¿En VV. AA., *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge: A Critical Reader* (pp. 318–323). Valiz.
- Fontdevila, O. (2015). Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente? En Collados, A. & Rodrigo, J. (Eds.). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto: Itinerarios, útiles y estrategias* (pp. 211-222). Centro José Guerrero.

- Gablik, S. (1994). Connective Aesthetics: Art after Individualism. En Lacy, S. (Ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 74–87). Bay Press.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz.
- Garí, C. (2011). *Una nau enmig del blat. Nau Còclea 25 anys*. Nau Còclea.
- Garí, C. (2023). Ando, luego estamos. En Villota, G. *Voces que caminan* (pp. 119-139). Fundación Cerezales Antonino y Cinia.
- Garí, C. (2020). *El Grand Tour*. <http://www.elgrandtour.net/>
- Haraway, D. (2017). Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. *ERRATA#*. n. 18. Los derechos de los vivientes, 54-97. Recuperado de: <https://revisitaerrata.gov.co/contenido/pensamiento-tentacular-antropoceno-capitaloceno-chthuluceno-1>. Original: (2016) Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. En *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373780>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Interartive 100: Walking Art / Walking Aesthetics*. Interartive Platform. Recuperado de: <https://interartive.org/2018/12/interartive-100-walking-art-walking-aesthetics>
- Jordana, A. & Montornés, F. (directores). (2018-2022). *Territori Contemporani*, serie de TV. Vallès Oriental Televisió (VOTV).
- Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press
- Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identit*. MIT-Press.
- Lacy, S. (1994). *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Bay Press
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del Actor-Red*. Ediciones Manantial. Original: (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press.
- Latour, B. (2013). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. RBA. Original: (1999) *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. La Découverte.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.
- Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En Billing, J.; Lind, M. & Nilsson, L. (Eds.) *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (pp. 15-31). Black Dog Publishing.
- Mesías-Lema, J.M.; López-Ganet, T.; Álvarez-Barrio, C. & Eiriz, S. (2022). Prácticas artísticas situadas. Mediación, activismo y derechos ciudadanos en los procesos participativos (también) situados. *Encuentros* n. 15, 228-249. Recuperado de: <http://www.encuentros.unermb.web.ve/index.php/encuentros/article/view/226>
- Montornés, F. (2020). *Especies de comisarios, especies críticas*. CENDEAC.
- Montornés, F. (2021). Ruta de Rutas: introducción al archivo de Territori Contemporani. *GRAF, Plataforma de Creación Contemporánea en Cataluña*. Recuperado de: <https://www.graf.cat/es/primavera-2021-territori-contemporani-1-5-por-frederic-montornes/>
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- Puente, A. (2018). Del embrión a la supernova: Sobre vecindarios, ciudadanía golem y otros injertos en el medio rural. *Cultura y Ciudadanía. Pensamiento*. Ministerio de Cultura

y Deporte (pp. 1-10) Recuperado de: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:570e6313-3ea1-4213-a0e8-bb69150f1a91/Alfredo-Puente.pdf>

Rueda, J. F. (2022). *25 años de Historia. Colección Genalguacil Pueblo Museo*. Catálogo. Ayuntamiento de Genalguacil.