

Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones

Marián LÓPEZ FDZ. CAO
mariaanl@ucm.es

Recibido: 1-8-15

Aceptado: 29-10-15

Resumen

A partir del proyecto Divercity, se ha reflexionado sobre la metodología, las buenas prácticas y los indicadores útiles para las prácticas artísticas comunitarias. En un primer término, se define qué se considera como “exclusión social”, qué es el arte comunitario, qué características presenta. Posteriormente, el artículo revisa los indicadores que se están utilizando para medir el éxito o grado de consecución de los mismos, planteando críticas desde la igualdad e incluyendo indicadores que midan el bienestar de las mujeres.

Palabras clave: Arte comunitario; Buenas prácticas; Inclusión social; Indicadores; Igualdad.

Indicators on community art practices: some reflections

Abstract

From the Divercity project, the article reflects on methodology, good practices and indicators useful for community art practices. At first term, social exclusion is defined as well as community art, and which features it presents. Subsequently, the article reviews the indicators that are being used to measure the success or achievement of community arts practice, raising criticism from equality and including indicators that measure the well-being of women.

Key words: Community Art; Good practices; Social Inclusion; Indicators; Equality.

“Sólo la imaginación nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto, poner aquello que está demasiado cerca a una determinada distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio, colmar el abismo que nos separa de aquello que está demasiado lejos y verlo como si nos fuera familiar. Esta “distanciación” de algunas cosas y este tender puentes hacia otras, forma parte de un diálogo establecido por la comprensión con ellas; la sola experiencia insta un contacto demasiado estrecho y el puro conocimiento erige barreras artificiales.”
Hannah Arendt, 1999.

Acercamiento desde la teoría

¿Qué es la “exclusión social”? ¿Qué es la “inclusión social”?

Las categorías, los conceptos, nos ayudan a poner nombre. Ofrecen un significado claro y por ello dan forma nítida a situaciones que, por no ser nombradas, permanecían diluidas, insalvables, ocultas. Conceptos como androcentrismo, racismo o clasismo ayudaron en su momento a definir situaciones de desigualdad por el hecho de haber nacido mujer, no occidental o pobre. Una vez definido el concepto, que abarca desde fenómenos sencillos a intrincadas redes de comportamiento, parece más simple pensar en abarcarlo, ponerle límites, comprenderlo.

El concepto “exclusión” o “inclusión” social ha servido para dar forma a una compleja red de subalteridades que hacen que una persona, un grupo o una comunidad, quede fuera de aquellos derechos que habían sido diseñados para el bienestar humano en general.

En diciembre de 1997, el gobierno laborista de Reino Unido estableció una unidad de Exclusión Social (SEU, Social Exclusion Unit). Tenía el objetivo de mejorar las acciones de la administración pública, produciendo “soluciones globales a problemas globales”.

Para el SEU, la exclusión social es “un término breve para definir lo que puede suceder cuando las personas o determinadas áreas padecen una combinación de problemas como desempleo, pobre capacitación profesional, bajos salarios, riesgo habitacional, altos niveles de criminalidad, salud en riesgo y familias desestructuradas” (Cabinet Office, 2000) (Jermyn, H. 2001).

La exclusión social se refiere a los efectos complejos y “multiplicadores” de una situación de desventaja social y económica. Sin embargo, mientras que la importancia de responder a la exclusión social es algo que es aceptado por la mayoría de las políticas actuales, en el ámbito académico y profesional existe todavía un consenso limitado sobre los indicadores actuales de inclusión social (Barraket, J. 2005, 2).

Long et al. (2002) han identificado siete indicadores de inclusión social como:

- Buenos niveles de desarrollo educativo y participación.
- Buenas niveles de empleo
- Niveles reducidos de criminalidad
- Buenos (o más iguales) estándares de salud.
- Buen desarrollo personal
- Buena cohesión social y aislamiento social reducido
- Ciudadanía activa (Long et al. 2002, p.4)

En cualquier caso, sea cual sea, y se centre el aspecto en la exclusión o en la inclusión social, lo cierto es que en las últimas décadas estamos asistiendo a un giro de lo cultural que necesita de “lo social” para sentirse útil y entroncado en la comunidad.

El comportamiento democrático ha alcanzado también a la cultura, haciendo que esta sea vista como algo dinámico, que debe redefinirse por y para la comunidad. La cultura visibiliza y legitima comportamientos y grupos sociales, a la par que puede

modificar los puntos de vista o abrir cuestiones no sólo de índole estética o histórica, sino también social.

En los últimos años hemos asistido a un giro antropológico, educativo y social de los planteamientos museográficos. Los museos, los centros culturales, la actividad cultural puede servir, además de para el conocimiento, legitimación, disfrute estético del patrimonio del pasado, para la revisión dinámica de los planteamientos que lo sustentan – revisar, por ejemplo, la presencia de las mujeres en la actividad educativa, económica, cultural, social y política- para empoderar y trabajar con personas o colectivos en situación de vulnerabilidad que en los planteamientos iniciales del museo quizá no se habían contemplado, ni como contenido a estudiar histórica o culturalmente, ni como posibles visitantes.

Algunos conceptos sobre Arte y Diversidad

El Departamento de Cultura, Media y Deporte (DCMS) (1999, 2000, 2005, 2007), señala que el aumento en el acceso a galerías y centros de arte puede estimular la autoconfianza y la autoestima, que, a su vez, lleva a unas mayores oportunidades de empleo, éxito académico, participación en redes sociales y disfrute de la vida, y por ello promueve la inclusión social (Durrer, V. And Miles, S., 2009).

Sandell (1998), a su vez, identifica cuatro dimensiones de exclusión social: primero, la económica; segunda, la social, subrayando la importancia de la participación social; tercero, la política, incluyendo elementos relativos a la ciudadanía; y finalmente, la exclusión cultural, refiriéndose a aspectos relativos al acceso a organizaciones y actividades culturales. Es en este contexto de cultura, donde las artes son consideradas con un papel esencial; sin embargo, muchas de las políticas señalan que las artes juegan un importante papel en las cuatro dimensiones (DCMS 1999, 2000; Durrer, V. And Miles, S., 2009, pp. 227). Las galerías, como espacios públicos de consumo cultural, pueden servir como foros democráticos y abiertos en los cuales las audiencias socialmente excluidas pueden tener acceso al capital cultural (DCMS 2000; Bourdieu 2000).

La cultura, de algún modo, recupera su sentido originario, refiriéndose a un conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social. Los diferentes grupos sociales adquieren, de este modo, no sólo el derecho a conocer – y buscar de nuevo, desde otras perspectivas- el legado de otras generaciones, sino el derecho a participar en la construcción de la cultura, sentirse legitimados como productores y consumidores (aunque ese término no termine de convencernos) de cultura.

En el proyecto ARIADNE, desarrollado entre otros, por varios de los miembros del proyecto DIVERCITY (Élan Intercultural, Fundación Artemisio, Universidad Complutense de Madrid), se señalaban aspectos del arte extremadamente beneficiosos para el desarrollo psicosocial (2012). En él se mencionaba:

“El arte, la creación, la música, la danza y el teatro continúan existiendo en nuestra sociedad, a pesar de sistemas que lo apoyen o eliminen. Las sociedades, educadas o no, continúan produciendo arte, y los individuos, desde que comienzan a hacer su primera marca en el suelo, a ver su sombra en la pared, su cuerpo en el

espacio, comienzan a ser creadores, soñando con futuros posibles e imposibles, o inventando estrategias de resistencia al presente” (López Fdz. Cao, 2012)

Parte de estos valores del arte se relacionan con:

- La capacidad de tratar con la realidad objetiva.
- La capacidad de tratar con la realidad subjetiva.
- Tolerancia y disfrute de la ambigüedad.
- Afrontar el conflicto. Nuevas estrategias adaptativas.
- Enfrentarse al conflicto.
- Tolerancia a la frustración.
- Aprender a elegir.
- Aprender a cometer errores.
- Aprender a planificar.
- Otra concepción del tiempo.
- Otra concepción del espacio.
- Capacidad de habituación.
- Capacidad de deshabituación.
- Comprender la creación como la unión de lo individual con lo común.
- Comprender la creación como un modo de apostar por la vida.

(Fuente: López Fdz. Cao (2012), *About the uses of Art as a Medium for human Growth*)

El arte es un modo excelente de tratar con el cambio, con la capacidad de repensar la identidad, de trabajar los vínculos personales e interpersonales, nuevas formas de comprender el mundo y los seres humanos. La actividad artística es parte del crecimiento, del desarrollo humano. Los artistas han usado esta capacidad para simbolizar, para pensar y sentir el mundo y para imaginar nuevos mundos. El arte es un área de posibilidades y libertad. (ibídem ant.)

Eliminar la educación artística de la educación obligatoria es un acto de profunda irresponsabilidad política. Los símbolos culturales, las imágenes culturalmente valoradas construyen ciudadanía, a la par que la ocultan o eliminan. La última reforma educativa de 2015 en Estado español, promovida y defendida por el ministro Wert, y aprobada por el gobierno del Partido popular, no sólo ha dejado de apoyar la necesidad de una educación estética (reducida ya por otros gobiernos a una hora semanal conjunta en los ámbitos de arte y música), sino que ha dejado a las comunidades la posibilidad de prescindir por completo de ésta. La capacidad de imaginar, crear..., la creatividad, no son actividades sólo para las clases económicamente favorecidas –las únicas para las que parece estar destinada en el Estado español la educación cultural, al ser erradicadas de la educación obligatoria- sino que conforman la base de los desarrollos emprendedores e innovadores de una sociedad, al ser capaz de lanzar una mirada divergente y crítica que aporta nuevas soluciones cuando las antiguas no sirven y plantean las bases de la investigación tanto en humanidades como en las ciencias. Era la misma mirada atenta a la realidad la que hizo a Leonardo o a Marie Curie pensar que la realidad podía ser vista de modo diferente y fue la curiosidad la que llevó a uno y otra a fijarse despacio y con atención en las leyes de la vida y la naturaleza.

Algunas acotaciones al arte comunitario

Definir los diferentes tipos de arte social es complejo. Para ello, hemos seguido al teórico insoslayable en arte comunitario, Alfredo Palacios (2009), que hace un análisis exhaustivo y un recorrido histórico sobre el mismo. De él y otros autores (Ramón Parramón, referente ineludible y Lilian Amaral, referente brasileira de arte público y comunitario) que participaron en 2009 en un excelente dossier en la revista *Arteterapia* sobre arte público, hemos extraído algunas de las siguientes reflexiones. Según Palacios, gran parte de las prácticas actuales en relación con el arte público, se asocian al término arte comunitario o arte de la comunidad, traducción del término inglés: *community art*. En una genealogía del arte público, el arte comunitario sería el origen del “arte público de nuevo género” (Lazy, 1995) y en general de lo que podemos denominar *arte público crítico y prácticas artísticas colaborativas* (2009, 198). No es fácil definir el término *arte comunitario*. Dependiendo del momento histórico y del lugar podemos encontrar matices diferentes en su significado que ha evolucionado del mismo modo que lo ha hecho la sociedad y el arte desde finales de los sesenta hasta la actualidad.

En palabras de Sally Morgan, pionera del arte comunitario en Gran Bretaña: “si el arte comunitario es algo, es la manifestación de una ideología” (Morgan, 1995:18). Una ideología que podríamos describir como una confianza en la relevancia social del arte y en la posibilidad de alcanzar una auténtica democracia cultural: trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje la necesidades y particularidades de las diferentes comunidades. Lo que tienen en común todos estos enfoques es la convicción de que **la creatividad posee una fuerza real de transformación social**. Todos los artistas comunitarios, según Morgan, comparten un desacuerdo con las jerarquías culturales, una creencia en la co-autoría de la obra y en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad (Palacios, 2009, 199).

Por ello, siguiendo a Palacios, el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Como señala Borriaud “La posibilidad de un arte relacional- un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (Bourriaud, 2006, p. 13). Debido al carácter colaborativo, contextual y social de estas prácticas podemos encontrar también otras expresiones que establecen conexiones con el arte comunitario como son *arte contextual* (Ardenne, 2006), donde el artista se convierte en productor de acontecimientos, *arte dialógico* (Kester, 2004) y por supuesto, *arte público de nuevo género* (Lacy, 1995).

como señala Ardenne, “La primera razón de ser del arte contextual arranca de un deseo social: intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva”, bajo “una perspectiva de implicación” (2006, p. 29).

Desde la década de 1990, numerosos críticos y comisarios han aceptado

ampliamente la idea de que el *arte participativo* es la versión actualizada del *arte político*: mediante una invitación al público a participar de su trabajo creativo, un artista puede promover nuevas relaciones sociales de carácter emancipatorio (Bishop, 2012). Siguiendo a la psicóloga Claudia Lía Bang (2013), en un contexto social actual, donde la soledad relacional se expresa en una fuerte labilización de vínculos barriales, de vecindad y familiares extensos, así como los gremiales y de participación política, las *prácticas artísticas participativas* se constituyen en un espacio posible de resistencia. Las obras artísticas para la transformación social, alejadas de concepciones puramente formales o esteticistas, devienen esencialmente procesuales y saltan al contexto social con voluntad de promover un beneficio comunitario (Bang, 2013). El *arte participativo* se convierte en una forma de creatividad al servicio de la comunidad, trabajando para la conformación de vínculos y espacios de encuentro creativo. Podríamos situar estas prácticas en lo que se ha dado en llamar arte comunitario (Dubatti y Pansera, 2006), con origen en los planteamientos que en los años setenta integraron dos tendencias clave: en primer lugar, la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo y el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra.

Las prácticas artísticas colectivas permiten poner en marcha la posibilidad de transformación de las propias realidades a través de poder imaginar colectivamente otros mundos posibles, y crearlos junto a otros en un primer ensayo ficcional del cambio potencial. Es poner el cuerpo en la transformación, la imaginación en acto al encontrarse con otros, y comenzar a pensarse y sentirse colectivamente como sujeto activo de transformación de las propias realidades, creando una posibilidad de cambio y generando una confianza colectiva en esa posibilidad (Bang y Wajnerman, 2010).

Estas iniciativas ya no piensan el arte con el objetivo de producir sólo un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales (Bang, 2013)

Como señala Morgan (1995:16): “el arte comunitario no nació completamente definido. Creció gradualmente, a través de un ensayo y error, a través de los esfuerzos de artistas y comunidades. Fue un movimiento empírico: probando, valorando, rechazando y adaptando”.

Se ha desarrollado asimismo una fuerte relación entre el arte comunitario con el arte público y el diseño urbano en las experiencias para la regeneración de espacios públicos como dinámica de mejora ambiental pero también de transformación e inclusión social de las personas implicadas. Es posible encontrar gran número de casos de este tipo que son gestionados por autoridades locales de barrios o municipios que consiguen fondos y apoyo de asociaciones de diverso tipo (culturales, artísticas, comerciales, etc.) tanto públicas como privadas y que desarrollan marcos de trabajo colaborativo entre residentes de la zona, escuelas, artistas, asociaciones de barrio, arquitectos etc.

El arte colaborativo y la ciudad: del espectáculo a la experiencia, de la ciudad al lugar

André Leroi-Gourhan (1971) señala que el espacio que se habita se organiza, no sólo obedeciendo a una necesidad técnica, sino que, como el lenguaje, expresa de manera simbólica un comportamiento globalmente humano, recalcando la construcción de sentidos que los espacios producen en los seres humanos.

La activista cultural y teórica, Lilian Amaral, señala la importancia de los proyectos colaborativos en la ciudad. Según ella, muchos de los trabajos de arte contemporáneo, configurados en el ámbito de la experimentación de prácticas artísticas contemporáneas que investigan los imaginarios urbanos a partir de las fronteras y potencias entre lenguajes, medios y contextos, tienen como base procesos colaborativos con perspectivas de apropiación, pertenencia y resignificación del patrimonio material e inmaterial urbano, siendo el arte público/relacional su plataforma de operaciones. Tales procesos se fundan en la concepción ampliada del Arte como Experiencia y tiene los lugares – reales e imaginarios - como soporte para creaciones colectivas que involucran artistas y no-artistas, estimulando la documentación y la apropiación crítica y creativa (Amaral, 2009).

Con ella, podemos identificar un conjunto significativo de propuestas que evidenciaron, por medio de inter[in]venciones, recorridos y composiciones urbanas, “la concepción del arte basada en el enraizamiento de las prácticas sociales colectivas, indicando una relación productiva entre arte y gestión del espacio público [...] resultando en invenciones creativas para formas del habitar” (Veloso, 2004-5 : 113). Presentan una visión dialógica entre espacio del arte, vida cotidiana, cuerpo y lugar, creyendo firmemente que es posible construir y reconstruir otros tipos de ciudades, reales e imaginarias. En la (re-)invención de la ciudad, el urbanismo ciudadano es ejercido por los habitantes y potencia los imaginarios urbanos (Silva, 2001). Por ello, la producción y representación de una historia y/o imagen consensuada sobre el proceso de regeneración urbana puede ser considerada una manifestación clave de la gestión democrática de la ciudad, creando líneas de actuación que giren en torno a las políticas de representación, a las prácticas de legitimación discursivas y a la crítica a los modelos de visualidad comisarial, mediática y urbanística.

Del espectáculo a la experiencia de la ciudad, se pasa a las diferencias entre visualidad y visibilidad, de la ciudad al lugar. Se opera una distinción entre visualidad y visibilidad, entre recepción y percepción, entre comunicación e información. Entre todas estas diferencias se producen metamorfosis de la mirada. Marc Augé (1996) plantea, en este sentido, que los lugares pueden categorizarse como “lugares de identidad, de relación y de historia” y se refiere a las implicaciones que éstos tienen, tanto en la construcción de identidades, como en los procesos de apropiación de los mismos.

La visibilidad del lugar como creadora de sentidos y significados de la ciudad y en la ciudad lleva a revisar conceptos del espacio próximo o distante, local y global y, parece, un rechazo al otro pudiéndose anular como diferencia. En cada lugar se procesan conexiones entre lugares próximos y distantes, vecinos o lejanos, confrontándose diversidades, diferencia e identidades. La percepción del lugar no

depende de la forma en la ciudad sino de la mirada del lector capaz de superar el hábito y percibir las diferencias: una mirada que se gira sobre la ciudad para percibir sus dimensiones y sentidos que establecen el lugar como frontera entre la ciudad y el sujeto atento. Para esbozar una conclusión, aunque procesual, evocamos las ideas de Lucrecia Ferrara (Ferrara, 2003) como base epistemológica planteando la visibilidad de la ciudad en la posibilidad del sujeto a inclinarse sobre la ciudad, su objeto de conocimiento para, al producirla cognitivamente, producirse y percibirse como lector, creador y ciudadano.

El objetivo, apunta Amaral, es aproximar y/o confrontar la idea de la ciudad contemporánea como un museo mutante y nómada, abierto a la experiencia creativa y procesos colaborativos, teniendo las micro historias locales como componentes de narrativas anónimas y nuevas cartografías cognitivas, nuevos paisajes humanos para configurar otras visibilidades en la megaciudad. Y así poder establecer diálogos ciudadanos y aproximaciones del arte contemporáneo y la vida urbana cotidiana.

Otro concepto, expresado por Ramón Parramón (2009), que puede aplicarse a este tipo de experiencias vinculadas al arte y al territorio puede ser el de *icosistemas*, un neologismo relativamente distinto al anterior en el que se incorpora el término innovación y que en este caso procede del ámbito de la economía. Juan Pastor Bustamante, citado por Parramón, ha articulado esta definición para referirse a la creación de un entorno donde lo cultural y lo territorial se mezclen con la imaginación para generar innovación:

“Espacios donde las personas que tengan iniciativas imaginativas puedan relacionarse entre sí y desarrollar sus proyectos, productos, servicios, experiencias hasta que lleguen a ser innovadores. Una propuesta que busca que los territorios puedan generar sus propios talentos innovadores o polos de innovación, y por supuesto poder atraer al talento de cualquier parte del mundo”. (Bustamante, J. P.)

Como señala Bourdieu:

“La ciudad y el territorio son actualmente un campo de acción que suscita creciente interés en la búsqueda por expandir y experimentar nuevas formas mediante múltiples prácticas. El arte se incorpora a este proceso desde una mirada propia, generando un espacio de actuación posible. La complejidad que requiere incidir en el ámbito de lo público pone de manifiesto la necesidad de utilizar planteamientos multidisciplinares, que pueden incorporar aspectos de interacción con públicos no iniciados, que pueden señalar incitando y despertando la actitud crítica, que pueden plantear nuevas significaciones en el espacio utilizando infraestructuras existentes, que pueden abrir procesos de trabajo que sean retomados por otra” (Bourdieu, en Parramón, 2009: 219).

Paul Ardenne (2006) ha teorizado, como señalábamos anteriormente, bajo el nombre *arte contextual*, como nueva estrategia del arte, documentando histórica y teóricamente las relaciones del arte con la sociedad, confirmando la importancia del “contexto” y proponiendo una nueva manera de elaborar la práctica artística en relación a la realidad. Parramón (2009) señala que la relación entre autor, obra y público queda desdibujada y, según la especificidad del proyecto, su relación se

redistribuye en función del grado de implicación que se adquiere en cada caso. Esto es lo que plantea Miguel Ángel Hernández-Navarro en referencia a la relación que se establece entre el trabajo artístico y el público cuando se incluye el componente contextual: “el artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiéndolo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho artista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino in media res, en medio de ella, viviéndola, experimentándola. Por eso, quizá la palabra maestra de esta pasión por la realidad sea «copresencia» -habitar con la realidad-, pero de una manera distinta a la cotidiana, para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar otras formas de relación con el contexto” (Hernández Navarro, 2006). El éxito o logro de este tipo de prácticas pasa por entender el intercambio que se puede establecer entre los implicados, en el que todos pueden dar pero también deben obtener (Parramón, 2009).

Por ello, se trataría, en palabras de Parramón, de **territorializar la experiencia**, construyendo experiencias que generan nuevos territorios posibles. No territorios para descubrir, sino experiencias o experimentos diversos que facilitan o buscan una manera diferente de percibir, habitar, participar o interactuar en el territorio.

Limitaciones en la comprensión de los resultados de las prácticas artísticas en la inclusión social . Dudas en torno al concepto “comunidad”. De la “comunidad” al “ser-en-común”

Volvemos a retomar a Palacios para señalar un elemento que surge como duda fundamental en los proyectos llamados “comunitarios”: la existencia de un sujeto colectivo único detrás de la comunidad ¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué características se aíslan y cuáles se rechazan para definir al grupo? ¿Hasta qué punto no se proyectan determinados estereotipos en el mismo hecho de definir y nombrar una comunidad?

Este interrogante posee fuertes repercusiones en los proyectos artísticos que buscan la implicación comunitaria. Una errónea comprensión de las identidades, historias, relaciones territoriales y sociales del grupo con el que se pretende trabajar, puede llevar a la simplificación. No obstante, siguiendo a Palacios (2009) el mayor problema con relación a la comunidad sobrevuela todos estos modelos y aparece con la consideración de la comunidad como un concepto estable.

A partir de Suzana Milevska (2012), la interpretación de la comunidad como intrínsecamente inoperante y fragmentaria ayuda a entender el modo en que los proyectos de arte participativo funcionan o no, especialmente cuando han de ser controlados por instituciones. Esto está ligado a la advertencia de Agamben de que «lo que el Estado no puede tolerar de ningún modo (...) es que las singularidades formen una comunidad sin afirmar una identidad, que los humanos co-pertenezcan sin ninguna condición representable de pertenencia (siquiera en la forma de una simple presuposición)». Como Jean Luc Nancy (2000), Agamben ve el «ser-en-común» como algo distinto de la comunidad. De hecho, la comunidad más aterradora para el Estado, según él, es la que rechaza toda identidad y toda condición de pertenencia,

la que está basada en la singularidad que no quiere pertenecer, sino apropiarse la pertenencia misma (1993).

Para Innerarity (2006), el “nosotros” inconsistente y contradictorio que redefine provisionalmente las dimensiones de la inclusión y la exclusión, es una magnitud inestable, una realidad abierta y mutable. O como afirma también en esa misma dirección Jean Luc Nancy (1991, citado por Kester, 2004), nuestras identidades están siempre en negociación, siempre en proceso de ser formadas y reformadas a través del encuentro con los otros y así una comunidad que no sea esencialista, se produce, precisamente, “a través del reconocimiento de que no tenemos una substancial identidad”. Por lo tanto la gran duda es precisamente la existencia de un sujeto colectivo único detrás de la comunidad. Como Palacios señala: ¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué característica se aísla y cuáles se rechazan para definir al grupo? ¿Hasta qué punto no se proyectan determinados estereotipos en el mismo hecho de definir y nombrar una comunidad? Aspectos relativos a esto último ha hecho que determinados colectivos en situación de vulnerabilidad hayan pasado por diversas y sucesivas designaciones en aras de eliminar las connotaciones negativas de los mismos. Pero, en tanto la sociedad no cambie esa designación, el término se verá corrompido por el significado que va minando el significante.

Porque otra forma de ver este problema de significantes puede situarse no tanto en los significantes mismos, sino en los receptores. ¿Es un problema de definición de los conceptos o un problema de categorías preestablecidas de los receptores? Es decir, son los receptores los que poseen una definición limitada y estereotipada de determinados colectivos o es un problema de definición de los propios colectivos y quienes trabajan con ellos?

Este interrogante posee fuertes repercusiones en los proyectos artísticos que buscan la implicación comunitaria. Como señala Palacios, una errónea comprensión de las identidades, historias, relaciones territoriales y sociales del grupo con el que se pretende trabajar, puede llevar a la simplificación y al error, a la manipulación, o a la instrumentalización de determinados colectivos, tanto por parte del artista como de las instituciones públicas o privadas que apoyan, organizan o financian los proyectos. Ante estas dudas una autora como Kwon (2001, citada en Palacios, 2009) se muestra muy escéptica y cuestiona cualquier comunidad que se defina a partir de una identidad común. Kester (2004) sin embargo propone el concepto de “comunidad políticamente coherente”, que surge “como resultado de un complejo proceso de autodefinición política. Proceso desarrollado contra algún modo colectivo de opresión (raza, sexo, clase...) pero también dentro de un marco de cultura compartida y con una tradición discursiva” (2004:150). Este tipo de comunidad tiene más posibilidades de constituirse en un interlocutor sólido para el artista y garantizar de esta manera un proyecto artístico construido sobre un diálogo bidireccional real y alejado de incomprensiones, mistificaciones o instrumentalización. Este concepto podría relacionarse con el término acuñado por Celia Amorós de “nominalismo moderado”, al referirse, en el caso de las luchas feministas, por las cuales el nominalismo moderado entiende determinados colectivos como constructos ideológicos heterodesignados.

Otro de los cuestionamientos es, según Milevska (2012), la otra parte de este «nosotros»: el artista, el curador, la institución artística, o incluso el Estado (en algunos proyectos de arte público) que supuestamente cuida del «otro» invisible, marginalizado o desatendido como la contraparte del mismísimo «nosotros». El problema habitual con este «nosotros» imaginario es que el mismo existe principalmente sólo durante el período de un evento artístico particular, con raros ejemplos en los que los artistas crean proyectos autosostenibles que continúan incluso cuando ellos se van con el circo (ibídem, 618).

Tal vez, continua Milevska, la interpretación que hace Bourriaud de las obras de arte en términos marxistas como «intersticios» sociales, usando el término «intersticio» como un espacio en las relaciones humanas que sugiere «posibilidades de comercio» alternativas «a aquellas operantes dentro de este sistema», explica de la mejor manera la base para su «estética relacional», por las que el arte puede aprovechar estos intersticios relacionales que los Estados no pueden llegar a controlar.

La evaluación pendiente de las prácticas artísticas comunitarias

Un último aspecto de debate –nos advierte por último Palacios– tiene que ver con los interrogantes estéticos asociados a las obras comunitarias, desde el desinterés por parte de la crítica de arte tradicional hacia este tipo de prácticas, en lo que podríamos llamar un “descrédito de lo participativo”, hasta las dudas que se presentan al calificar como artísticos proyectos que pueden resultar indistinguibles del activismo político o social. En este sentido Kester (2004) señala que faltan recursos en la teoría moderna del arte para el análisis de estos proyectos, que la ruptura con los esquemas significativos y comunicativos del arte de vanguardia, hace necesario el desarrollo de criterios de evaluación y análisis apropiados a esta nueva especificidad. Unos criterios que deberían de ocuparse de los posibles aspectos estéticos, por ejemplo estudiando los aspectos visuales, sensoriales o espaciales de este tipo de proyectos, que los tienen aunque no sean obras objetuales, o considerando los cambios que estos proyectos traen consigo en la percepción de una problemática social o de unos estereotipos comunitarios como nuevas modalidades de la experiencia estética.

No sólo es importante el desarrollo de un marco teórico crítico, también es necesario un estudio de los beneficios que las prácticas colaborativas aportan a la sociedad. Si lo que se busca con estos proyectos es intervenir para mejorar una problemática social o conseguir unos beneficios educativos es lógico que el resultado de esa intervención pueda ser evaluado.

Como señala Coutts, en relación con el contexto escocés: “como una gran cantidad de dinero público es dedicado a apoyar el arte público y comunitario, es razonable preguntarse cómo saber si es efectivo ¿cuál es el beneficio? (...) los proyectos son raramente documentados y casi nunca evaluados críticamente” (Coutts, 2008:212)

Aspectos como la característica efímera de muchas obras que no dejan una huella física o el abandono por parte de la crítica, hacen necesario un esfuerzo por estudiar documentar y analizar críticamente la historia del arte comunitario así como de mejorar la visibilidad de los proyectos actuales. Es importante documentar y evaluar los procesos, metodologías, recorridos y conexiones y la repercusión que la

palabra colaboración tiene, no sólo en la relación artista-comunidad, sino en la de todos los agentes implicados que a menudo quedan en la sombra, ocultando así el coste real del proyecto (Sánchez de Serdio, 2008). Sólo de esta forma se tendría la posibilidad de valorar la naturaleza real de las prácticas colaborativas, que a menudo suponen conflicto y diferencia, como es propio de la naturaleza del espacio público democrático, pero que suelen presentarse normalmente como proyectos totalmente consensuados en los que no ha existido ninguna relación problemática.

Algunos indicadores para definir “buenas prácticas”

Para tratar de dar solución a alguno de los aspectos antes señalados, podemos afirmar que es mucha la literatura que en los últimos años ha tratado de sistematizar los indicadores para señalar las actividades artísticas que ofrecen un beneficio real y tangible a las comunidades, la mayoría del ámbito anglosajón o latinoamericano, a diferencia del ámbito español, donde la preocupación de las administraciones públicas por generar documentos y reflexiones sobre el desarrollo de la cultura, sea local o general, se ha reducido ostensiblemente y donde los textos de referencia provienen en su mayoría de colectivos y personas de la sociedad civil, o, en el mejor de los casos, de administraciones de pequeños ayuntamientos que han aportado sus ciudadanos. La mayoría de los textos que recogemos inciden en la sostenibilidad, la participación en el proceso, el cambio social, el desarrollo comunitario, la proximidad a las necesidades locales, así como el papel revitalizador del arte. En casi todos se echa inexplicablemente de menos la variable de género, en la que nosotros desde este texto, evidenciamos como una llamativa y preocupante carencia. Veamos algunas de las características que los teóricos han identificado:

1. Françoise Matarasso, persona de referencia en el ámbito de las prácticas artísticas y el desarrollo comunitario (1997) ha definido una lista de 50 elementos de impacto social:

<ul style="list-style-type: none"> • Animar a los adultos a retomar la educación y oportunidades de formación. • Ayudar a construir nuevas capacidades y experiencias laborales. • Contribuir a la empleabilidad de las personas • Ayudar a las personas a desarrollar o retomar la formación en las artes. • Reducir el aislamiento ayudando a la gente a hacer amigos. • Ayudar a construir redes comunitarias y de sociabilidad. • Promover la tolerancia y contribuir a la resolución de conflictos. • Ofrecer un forum para el entendimiento intercultural y de amistad. • Ayudar a validar la contribución de la comunidad al completo. • Promover el contacto y la cooperación intercultural. • Desarrollar el contacto entre generaciones. • Ayudar a la recuperación de ofensores y a las víctimas. • Ofrecer una vía de rehabilitación e integración de ofensores. • Construir capacidades de organización comunitaria. • Reforzar la autoconfianza y la gestión de proyectos. • Ayudar a las personas a ampliar el control sobre sus vidas. • Ser una forma de tomar conciencia de ideas políticas y sociales. • Facilitar la participación y consulta efectiva del público. • Ayudar a las personas de la zona a involucrarse en procesos de regeneración ciudadana. 	<ul style="list-style-type: none"> • Facilitar el desarrollo de estrategias colaborativas. • Construir apoyo a proyectos comunitarios. • Fortalecer las redes y la cooperación de la comunidad. • Desarrollar el orgullo por tradiciones y culturas locales • Ayudar a la gente a tener sentimiento de pertenencia y compromiso. • Crear tradiciones comunitarias en barrios o ciudades nuevas. • Involucrar a los residentes en mejoras ambientales. • Ofrecer razones para cambiar o mejorar la imagen de los espacios públicos. • Hacer a la gente sentirse mejor en relación al lugar en el que vive. • Ayudar a las personas a desarrollar su creatividad • Borrar la distinción entre consumidor y creador. • Permitir a la gente a explorar sus valores, significadora y sueños. • Enriquecer la práctica de profesionales en sectores públicos y de voluntariado. • Transformar la capacidad de respuesta de los servicios públicos • Animar a las personas a aceptar los riesgos de modo positivo. • Ayudar a los grupos de la comunidad a elevar su visión más allá de lo inmediato. • Desafiar el servicio convencional. • Elevar las expectativas sobre lo que es posible y deseable. • Tener un impacto positivo en lo que sienten las personas. • Ser un modo efectivo de educación para la salud. • Contribuir a una atmósfera más relajada en los centros de salud. • Ayudar a mejorar la calidad de vida de las
---	--

(Fuente: Matarasso, 1997)

2. Williams (1997) ha definido algunos elementos clave en relación con las artes y el desarrollo comunitario, y diferentes subítems:

<p>Construcción y desarrollo de comunidades:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mayor sentido de identidad comunitaria.</i> • <i>Menor número de personas que sienten aislamiento social.</i> • <i>Mejora de las opciones de ocio para las comunidades.</i> • <i>Desarrollo de industrias locales o comunitarias.</i> • <i>Mejora y aumento de facilidades públicas.</i>
<p>Aumento del capital social:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mejora de los niveles de comunicación de la comunidad.</i> • <i>Mejora en los niveles de planificación y organización de la comunidad.</i> • <i>Mayor tolerancia a las diferentes culturas y modos de vida.</i> • <i>Mejora en los estándares de consulta entre las administraciones y la comunidad.</i> • <i>Mayor apreciación por la cultura de la comunidad.</i>
<p>Activación del cambio social:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mayor conciencia de la comunidad ante cualquier evento.</i> • <i>Acción comunitaria para resolver aspectos sociales.</i> • <i>Mayor tolerancia hacia las culturas o estilos de vida.</i> • <i>Aumento de las opciones de empleo locales o de la comunidad.</i> • <i>Aumento de los niveles de seguridad pública.</i>

<p>Desarrollo del capital humano:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mejora de las capacidades comunicativas.</i> • <i>Mejora de las habilidades para planificar y organizar.</i> • <i>Mejora de las habilidades para resolver problemas.</i> • <i>Mejora de las habilidades para recoger, clasificar y analizar la información.</i> • <i>Mejora de las habilidades creativas.</i>
<p>Mejora del desempeño económico:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ahorro en programas o servicios públicos.</i> • <i>Aumento de las opciones de empleo locales o de la comunidad.</i> • <i>Mejora en los estándares de consulta entre las administraciones y la comunidad.</i> • <i>Desarrollo de industrias locales o comunitarias.</i> • <i>Aumento de inversión empresarial en el desarrollo de cultura de la comunidad.</i> • <i>Aumento de recursos hacia la comunidad y gasto en el interior de la comunidad.</i>

3. La Agencia del Desarrollo para la Salud de Reino Unido, una vez consultados expertos sobre el tema y revisada la literatura sobre el tema, identifica los siguientes criterios:

<ul style="list-style-type: none"> • <i>Una atmósfera que “congenie”:</i> <i>demostrando bienestar, congenialidad, mejora de la conversación, etc.</i> • <i>sostenibilidad, más allá de “individuos catalizadores” o “campeones individuales”</i> • <i>conexión orgánica con los participantes.</i> • <i>Objetivos y misiones claras: statment/ visión/agenda.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Trabajo intersectorial</i> • <i>Mejora de la educación.</i> • <i>Mejora del entorno físico y social</i> • <i>Prácticas reflexivas.</i> • <i>Proyectos “valiosos” por encima de proyectos “valiosos económicamente”.</i> • <i>Aspiraciones con objetivos crecientes.</i> • <i>Obras artísticas de alto nivel e impacto.</i> • <i>Contribución distintiva.</i> • <i>Infraestructuras económicamente saneadas.</i>
--	--

Otros indicadores han sido:

<p>Salud y bienestar:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Apoyo a los grupos/individuos vulnerables.</i> • <i>Educación para la salud.</i> • <i>Placer- calidad de vida.</i>
<p>Cohesión Social:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Promoción de la seguridad de barrio.</i> • <i>Rehabilitación de los ofensores.</i> • <i>Contacto intergeneracional.</i> • <i>Aumento de las amistades.</i> • <i>Aumento del contacto con otras culturas.</i>
<p>Empoderamiento de la comunidad / Autodeterminación:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Construcción de capacidades y habilidades organizativas.</i> • <i>Habilidades organizativas transferibles.</i> • <i>Control sobre las propias vidas.</i> • <i>Regeneración: asociación entre administraciones públicas y residentes.</i> • <i>Democracia local.</i> • <i>Aumento del sentimiento de derechos de los individuos.</i> • <i>Individuos con implicación en el futuro.</i>
<p>Imagen local/ identidad:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Desarrollo de identidades locales/ sentimiento de pertenencia.</i> • <i>Imagen de orgullo y reafirmada de grupos marginalizados.</i> • <i>comunidad implicada en la mejora medioambiental.</i> • <i>Cambio de la percepción de las administraciones públicas y locales.</i> • <i>Sentimiento más positivo de las personas sobre el lugar donde viven.</i> • <i>Personas con interés en proyectos locales.</i> • <i>Individuos con implicación en el futuro.</i>

<p>Cambio de perspectiva:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mayor sensación por parte de los participantes de ser creativos y con confianza.</i> • <i>Los participantes/ profesionales prueban nuevas cosas/ cambian sus ideas.</i> • <i>El arte influye en la práctica profesional.</i> • <i>Los profesionales se vuelven más sensibles a los intereses y puntos de vista de la comunidad.</i> • <i>Los profesionales se vuelven más preparados para tomar riesgos.</i>
<p>Mejorar la vida :</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aumento de la demanda de servicios sociales y de salud.</i> • <i>Reducción de la la demanda de servicios sociales y de salud más allá del barrio.</i> • <i>Mejora en el diálogo con los servicios sanitarios y sociales.</i> • <i>Reducción de las listas de espera.</i> • <i>Reducción de las recolocaciones.</i> • <i>Reducción del vandalismo.</i> • <i>Reducción del dolor.</i> • <i>Mejora de la felicidad individual (amistad, etc.).</i> • <i>Cambio del estilo de vida (tabaco, dieta, etc.)</i> • <i>Reducción del estrés.</i> • <i>Aumento del empleo.</i> • <i>aumento de la alfabetización.</i> • <i>Aumento de la asertividad.</i> • <i>Mejora medioambiental.</i>
<p>Implicación local:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Número de personas implicadas en la planificación.</i> • <i>Implicación por parte de todos los sectores de la comunidad.</i> • <i>Personas haciendo nuevas amistades.</i> • <i>Uso de las áreas de juego/ nuevos espacios públicos.</i> • <i>Reducción del crimen o del miedo al crimen.</i>
<p>Desarrollo personal:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aumento de la confianza.</i> • <i>Implicación con actividades de la comunidad.</i> • <i>Búsqueda de nuevas habilidades.</i> • <i>Búsqueda de desarrollo personal a través de la formación.</i> • <i>Desarrollo de habilidades comunicativas/ creativas/sociales.</i> • <i>Empleo.</i>

Creación de arte público:

- *Aumento del número de objetos artísticos en el área.*
- *Respuesta positiva al asesoramiento*
- *reducción del vandalismo hacia las obras artísticas.*
- *Aumento del número de actividades y talleres artísticos.*
- *Implicación de participantes más allá de los locales.*

(Fuente primaria: HDA, 2000, reproducido en Jermyn, 2001).

¿Dónde están las mujeres?

Existen ya muchos indicadores a través de los cuales podemos observar cómo una comunidad puede desarrollarse y poner en práctica su potencial humano, intervincular y creativo. Existen también indicadores observables a través de los cuales podemos evaluar si una acción creativa tiene posibilidades de mejorar la vida de la personas a medio plazo, o al menos, hacerla menos gravosa en términos existenciales. Existen indicadores asimismo que miden el grado de inserción de migrantes, personas en paro, ancianos, jóvenes en riesgo, accesibilidad, pero... ¿dónde están las mujeres?

El espacio público ha sido construido en las ciudades del XIX a partir de un modelo que escinde los espacios público y privado en términos de género, donde el espacio público se convierte en un espacio de presencia masculina frente a una intimidad femenina, ligando la capacidad de decisión y los espacios de trabajo a la masculinidad y el cuidado y los espacios interiores, a la feminidad. La ciudad pues, sus exteriores, quedan constituidos como masculinos, espacios para los hombres y las actividades designadas como masculinas. En ellos, las mujeres tienen en muchos casos un encaje difícil.

A tenor de esta herencia, llama la atención el poco interés que se ha dado por parte de muchas instancias de diseñar indicadores que centren en el bienestar psicosocial de las mujeres su observación.

Faltan indicadores que midan, por ejemplo:

- el grado de ocupación masculina o femenina de los espacios públicos y si ello lleva implícita un significado específico sobre esos espacios en clave de género.
- la reducción del miedo o sensación de inseguridad en las chicas adolescentes o mujeres en general a caminar solas por la ciudad o su barrio en la noche;
- si la delincuencia tiene un género específico en el barrio y los modos de reducirlo en términos educativos en relación a la construcción de la subjetividad de género;
- si con las medidas de reconfiguración ciudadana y habitabilidad, se ha reducido el maltrato a mujeres, incluso las muertes por violencia de género;
- si el concepto de masculinidad asociado a la violencia se ha visto transformado;
- si han surgido otros modos de comprender que es ser chico y hombre, asociado al ciudadano a los otros;
- si ha aumentado la sensación de autoestima, capacidad de tomar riesgos en las chicas y mujeres.

- si las iniciativas ciudadanas son tomadas por igual por mujeres y hombres.
- si la coeducación influye en la mejora de las relaciones de barrio, ocupación de espacios públicos, reapropiación de espacios de deportes y juegos por niñas y adolescentes.
- si las medidas comunitarias implican un reparto de tareas y cuidado mutuo.
- si las políticas del cuidado afloran en el espacio público como actividad realizada por mujeres y hombres.
- Si los espacio masculinizados implican límite y/o posesión, y a qué factores puede deberse.

Si incluimos la perspectiva de género, abrimos un panorama mas amplio no sólo para las mujeres, si no para toda la comunidad, porque la socialización histórica de las mujeres siempre ha estado implicada con cuidado de los otros en detrimento de sí mismas. Si cuidamos al cuidador, elevamos el nivel de bienestar. Como señalaba Charles Fourier, hace más de un siglo, el grado de desarrollo de una sociedad se mide por el nivel de bienestar de sus mujeres. Si todos cuidamos, elevamos el bienestar de la sociedad en general.

Si incluimos, por ejemplo, el estudio de las mujeres que se dedican a la prostitución en las calles de la ciudad que habitamos, tendremos la oportunidad de incluir una educación también en, por ejemplo, la percepción por parte de los chicos adolescentes del mismo hecho de la prostitución y podemos abrir un amplio debate sobre qué es nacer mujer u hombre en una sociedad de consumo y la percepción en los medios de comunicación del mismo y además, dejar de invisibilizarlas en nuestros paseos, otorgándoles un nombre, una historia y una singularidad; cuando incluimos la perspectiva de género en las personas en situación de calle incluimos el hecho de que la situación de calle en las mujeres lleva además consigo, en la mayoría de los casos, el maltrato y el abuso sexual y ponemos sobre la mesa los derechos de los y las ciudadanas sobre su vida y su sexualidad. Cuando hablamos de ancianos con bajo nivel adquisitivo en nuestro barrio e incluimos la perspectiva de género, contemplamos aquellas ancianas que, por cuidar de sus hijos, parejas, padres y suegros a lo largo de su vida, no tuvieron por parte de la sociedad que cuidaban, remuneración alguna que ahora le devuelve el favor con pobreza extrema y pone sobre la mesa la importancia del afecto y el cuidado en la sociedad y la sensación de fraude por haberse dedicado al cuidado de los otros en una sociedad egoísta.

Estos debates son necesarios no sólo para las mujeres, sino para las construcciones identitarias que vinculan la comunicación y el enriquecimiento humano a la consideración del otro como uno mismo y con la necesidad de cuidado por parte de todos, comenzando por las administraciones, en nuestras comunidades. La ciudad, como organismo vivo, puede abrir a través de una planificación adecuada, un espacio de bienestar e inclusión para personas más allá del género al que pertenecen. Espacios para ser habitados, vividos y cuidados, que generen intercambio y enriquecimiento.

Tomando los términos de clasificación anteriores aportados por la HDA, e incluyendo la igualdad, podríamos señalar:

<p>Salud y bienestar:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Apoyo a las mujeres vulnerables, con baja renta y/o jubilación debido a la dedicación al cuidado.</i> • <i>Educación para la salud.</i> • <i>Placer- calidad de vida en las mujeres mayores y mujeres con cargas familiares sin pareja.</i>
<p>Cohesión Social:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Promoción de la seguridad de barrio, especialmente para mujeres.</i> • <i>Rehabilitación de los ofensores por delitos contra las mujeres.</i> • <i>Contacto intergeneracional. Atención a las mujeres mayores que viven solas.</i> • <i>Aumento del contacto con otras culturas, en especial aquellas donde existe un control sobre el cuerpo y movimientos de las mujeres y sobre la educación femenina.</i>
<p>Empoderamiento de la comunidad / Autodeterminación:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Construcción de capacidades y habilidades organizativas. Empoderamiento de las capacidades de cuidado y organización familiar desarrolladas por las mujeres.</i> • <i>Habilidades organizativas transferibles. Puesta en valor de las capacidades de las mujeres para la resolución cotidiana de conflictos.</i> • <i>Control sobre las propias vidas y salud sexual de las mujeres.</i>
<p>Empoderamiento de la comunidad / Autodeterminación:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Regeneración: asociación entre administraciones públicas y residentes.</i> • <i>Democracia local. Implicación de las mujeres del barrio en la toma de decisiones.</i> • <i>Aumento del sentimiento de derechos de las mujeres.</i> • <i>Mujeres con implicación en el futuro del barrio.</i>

<p>Imagen local/ identidad:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Desarrollo de identidades locales/ sentimiento de pertenencia. Sentimiento de que ser mujer de un barrio es un orgullo.</i> • <i>Imagen de orgullo y reafirmada de grupos marginalizados de mujeres como mujeres en situación de calle, prostitutas, salud mental, etc.</i> • <i>comunidad implicada en la mejora medioambiental.</i> • <i>Cambio de la percepción de las administraciones públicas y locales sobre las mujeres.</i> • <i>Sentimiento más positivo de las mujeres sobre el lugar donde viven.</i> • <i>Mujeres con interés en ayudar en proyectos locales.</i>
<p>Cambio de perspectiva:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mayor sensación por parte de las mujeres de la comunidad de ser creativas y con confianza en sí mismas y con capacidad de decisión.</i> • <i>Las mujeres/ mujeres profesionales prueban nuevas cosas/ cambian sus ideas.</i> • <i>El arte influye en la práctica profesional de las mujeres.</i> • <i>Los profesionales se vuelven más sensibles a los intereses y puntos de vista de la comunidad, en especial a los puntos de vista y vida cotidiana de las mujeres.</i> • <i>Los profesionales se vuelven más preparados para tomar riesgos en favor del bienestar de las mujeres.</i>

<p>Mejora de la vida:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aumento de la demanda de servicios sociales y de salud en el barrio.</i> • <i>Reducción de la la demanda de servicios sociales y de salud más allá del barrio.</i> • <i>Mejora en el diálogo con los servicios sanitarios y sociales. Trato adecuado y específico a las mujeres en riesgo de exclusión, eliminando el paternalismo.</i> • <i>Reducción del vandalismo con tintes machistas.</i> • <i>Reducción del dolor de las mujeres.</i> • <i>Mejora de la felicidad individual de las mujeres (amistad, etc.)</i> • <i>Cambio del estilo de vida (doble jornada, reparto en el cuidado de los hijos, etc.)</i> • <i>Reducción del estrés de las mujeres.</i> • <i>Aumento del empleo de las mujeres.</i> • <i>aumento de la alfabetización de las mujeres.</i> • <i>Aumento de la asertividad de las mujeres.</i> • <i>Mejora medioambiental.</i>
<p>Implicación local:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Número de mujeres con poder y responsabilidad implicadas en la planificación.</i> • <i>Implicación por parte de las mujeres en todos los sectores de la comunidad.</i> • <i>Uso de las áreas de juego/ nuevos espacios públicos, prestando interés por las niñas.</i> • <i>Reducción del crimen o del miedo al crimen, en especial por parte de las mujeres. etc.</i> • <i>comunidad implicada en la mejora medioambiental.</i> • <i>Cambio de la percepción de las administraciones públicas y locales sobre las mujeres.</i> • <i>Sentimiento más positivo de las mujeres sobre el lugar donde viven.</i> • <i>Mujeres con interés en ayudar en proyectos locales.</i>
<p>Desarrollo personal:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aumento de la confianza de y en las mujeres.</i> • <i>Implicación de las mujeres con actividades de la comunidad.</i> • <i>Búsqueda de nuevas habilidades de las mujeres.</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Búsqueda de desarrollo personal de las mujeres a través de la formación.</i> • <i>Desarrollo de habilidades comunicativas/ creativas/sociales.</i> • <i>Empleo de las mujeres. • El arte influye en la práctica profesional de las mujeres.</i> • <i>Los profesionales se vuelven más sensibles a los intereses y puntos de vista de la comunidad, en especial a los puntos de vista y vida cotidiana de las mujeres.</i> • <i>Los profesionales se vuelven más preparados para tomar riesgos en favor del bienestar de las mujeres.</i>
<p>Creación de arte público:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aumento del número de objetos artísticos en el área realizados por mujeres o colectivos con participación de mujeres.</i> • <i>Respuesta positiva al asesoramiento con perspectiva de género.</i> • <i>Aumento del número de actividades y talleres artísticos con implicación femenina y/o lideradas por mujeres.</i> • <i>Revalorización de las artes tradicionalmente realizadas por mujeres.</i> • <i>Implicación del arte en la vida cotidiana. Relación arte/cuidado.</i> • <i>Ruptura/comunicación espacio privado/ espacio público a través del arte.</i>

Conclusión

Son muchos los grupos de arte y los artistas que, en los últimos años, desprendiéndose de ese halo individualista y en ocasiones narcisista, han bajado a las calles y han decidido que la autoría debe ser coral, local, participativa y asida a los afectos y la consecución del bienestar humano.

Son muchas ya las prácticas que han demostrado ser valiosas para el desarrollo de la cultura local, intergeneracional y de barrio, y ello ha influido de modo determinante en el pulso de la ciudad global. Y que han demostrado que para que una cultura pueda considerarse viva y autogestionada debe vincularse a la vida, donde el arte se convierte en experiencia, sea esta cotidiana o trascendente. Son muchas las prácticas que señalan que cuidado y actividad artística local han estado siempre unidas y pueden ser una vía efectiva de transformación y mejora ciudadana. Son muchos los

autores y varios los documentos que prueban que ello implica, también, una ganancia ciudadana tanto en términos de felicidad como económicos, que demuestra que vale la pena apostar por las personas y su desarrollo educativo, social y cultural. En ellos las mujeres forman parte esencial en ese tejido, tanto como productoras activas como sostenedoras del pulso cotidiano del barrio y la ciudad. Las mujeres han sostenido en muchas ocasiones y en todas partes del mundo el tejido local, las micropolíticas del cuidado y la creación cotidiana. Los haceres especiales, el arte en minúscula, que vinculan estética y cuidado del otro, de los que hablábamos al comienzo de este artículo, han estado producidas y sostenidas muchas veces por las mujeres. Por ello es esencial que los indicadores de evaluación de las actividades comunitarias, pasen por su participación, su incidencia y su recepción. Al igual que se ha demostrado que los microcréditos otorgados a las mujeres revierten de modo directo en una mejora de la familia y la comunidad, las prácticas artísticas colaborativas donde las mujeres están presentes, han vínculo y se relacionan con la comunidad directa a la que pertenecen. Desarrollar indicadores de arte y bienestar psicosocial debe pasar indefectiblemente por el reconocimiento de la presencia de las mujeres.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (1993) *The Coming Community*, Minneapolis, MN, Minnesota University Press.
- AMARAL, L. (2009) “Museo Abierto: entre visualidades y visibilidades. Tejiendo Redes y Miradas de Afectos. De los Fragmentos a las Constelaciones”. *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y educación Artística para la Inclusión social* n. 9.
- ARDENNE, PAUL . *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC
- ARENDE, H. (1999) *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós.
- AUGÉ, MARC (1996). “Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la modernidad”, en *Comunicación y sociología*. Barcelona: Gedisa.
- BANG, C. (2013): “El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. Creatividad y arte”. *Creatividad y Sociedad*, número 20, septiembre 2013.
- BANG, C. y Wajnerman, C. (2010) “Arte y Transformación Social: La Importancia de la Creación Colectiva en Intervenciones Comunitarias”. En: *Revista Argentina de Psicología*, 48: 89-103.
- BARRAKET, J. (2005) Teaching Research Method Using a StudentCentred Approach? *Critical Reflections on Practice. Journal of University Teaching & Learning Practice*. Volume 2. Issue 2 Article 3
- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.
- BORRIAUD, N (2007) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BROWN, A. «The Five Modes of Arts Participation», enero 31, 2006, www.artsjournal.com/artfulmanager/main/005967.php.
- CASTORIADIS, C (2005) *Figuras de lo Pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- COUTS, G. (2008): "Community Arts, What the use?" En COUTS, G.; JOKELA, T. (Eds.): *Art, Community and Environment: Educational Perspectives*. Bristol, Chicago. Intellect, pp.193-216
- DURRER, V. AND MILES, S.(2009) "New perspectivas on the role of cultural intermediaries in social inclusión in the UK". *Consumption, Markets & Culture*, 12(3): 225-241.
- FERRARA, Lucrecia (2003): "Lugar na Cidade: Conhecimento e diálogo". En DE SOUZA, M.A. (2003) *Territorio brasileiro. Usos e abusos*. Campinas, Edições Territorial.
- HEALTH DEVELOPMENT AGENCY (2000) *Art for Health: A review of good practice in community-based arts projects and initiatives which impact on health and well-being*, HDA, London, 2000.
- INNERARITY, D. (2006): *El nuevo espacio público*. Madrid. Espasa Calpe
- JERMYN, H. (2001) *The Arts and Social Exclusion: A review prepared for the Arts Council of England*, The Arts Council of England, London, 2001a
- JERMYN, H, (2001) *Proposed Evaluation Framework for the Arts Council of England's Social Inclusion Research Programme*, unpublished, 2001b.
- KESTER, G. (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley. University of California Press.
- LACY, S. (ed.) (1995): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press
- LANDRY, C, GREEN, L, MATARASSO, F AND BIANCHINI, F (1996) *The Art of Regeneration: Urban renewal through cultural activity*, Comedia, Stroud, 1996
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO. M. (2015) *¿Para qué el arte?* Madrid: Fundamentos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO. M. (2012) *About the uses of art as a medium for human growth. Part I. Art of Adaptation*. http://issuu.com/artemisiz/docs/ariadne_emanual_english
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO. M. (2012) *El hilo de Ariadne. Arte e Intervención Social*. Madrid, Eneida.
- MATARASSO, F (1997) *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Comedia, Stroud, 1997
- MATARASSO, F. (1999) *Towards a Local Cultural Index: Measuring the cultural vitality of communities*, Comedia, Stroud, 1999c
- MATARASSO, F (1999) *Evaluation: some initial thoughts*, unpublished paper, 1999d
- MATARASSO, F (2001) *Cultural Indicators, A preliminary review of issues raised by current approaches*, unpublished paper, 2001
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL Á (2004/2005) El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de Occidente* Ministerio de Cultura.
- MILEVZKA, S. (2012) El arte participativo: Un cambio de paradigma, de los objetos a los sujetos. En: *Denken Pensée Thought Mysl- Criterios*, La Habana, nº 36, 15 diciembre.

- MORGAN, S. (1995): “Looking back over 25 years”. En DICKSON, M. (ed.) *Art with People*. Sunderland. AN Publications.
- NANCY, JEAN LUC (1991) *The Inoperative Community*, ed. por Peter Connor, Minneapolis, Minnesota University Press, pp. 80-81.
- NANCY, JEAN LUC (2000) *Being Singular Plural*, trad. por Robert D. Richardson y Anne O’Byrne, Stanford, CA, Stanford University Press.
- nº 297. Madrid, Febrero 2006
- PALACIOS, A. (2009) “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Revista Arteterapia. Papeles de Arteterapia y educación Artística para la Inclusión Social*, vol. 4. Madrid, Servicios de Publicación de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 197-211.
- PASTOR BUSTAMANTE, JUAN “Icosistemas”, artículo publicado en If... La revista de la innovación, num. 53. <http://www.infonomia.com/if/articulo.php?id=90&if=53>.
- PARRAMON, R. (2009) “Idensitat. Proyecto en proceso”. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 4/ 2009. págs: 213-223.
- PARRAMON, R. (2008): “Arte, experiencias y territorios en proceso”. En PARRAMON, R.(ed.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Barcelona, Idensitat.
- SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN, AIDA (2008) El treball multimèdia i comunitari de Ravalnet. *Quaderns d’Educació Social*, ISSN 1578-9780, Nº. 12.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, A. (2008): “Prácticas artísticas colaborativas: el artista y sus socios invisibles”. *DHuarte*, 3, 17-18.
- SILVA, Armando.(2001): *Imaginários Urbanos* . SP: Perspectiva ; Bogotá: Convenio Andrés
- SOUZA, Maria Adélia de.[org.].*Território Brasileira: Usos e Abusos*. Campinas, Editora Territorial.
- VELOSO, Mariza. *Rede Nacional de Artes Visuais* . Rio de Janeiro: FUNARTE

DIVERCITY “Diving into Diversity in Museums and in the City”(2014-1-ES01-KA204-004799) es un proyecto europeo liderado por la Universidad Complutense de Madrid (Grupo de investigación “Aplicaciones del Arte en la Inclusión Social en colaboración con el Instituto de Investigaciones Feministas), del que forman parte: Elan Interculturel, París; Stand 129, Caritas, Viena; Museo de Helsinki, Helsinki, Finlandia; REDE, Lisboa, Portugal; Museo Etnográfico, Budapest, Hungría; Fundación Artemiszio, Budapest, Hungría.

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación es responsabilidad exclusiva de su autor: La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.



Cofinanciado por el
programa Erasmus+
de la Unión Europea