

Prácticas Artísticas Colaborativas: nuevos formatos entre el arte y la educación

Colaborative Art Practices: new formats between art and education

Belén María SOLA PIZARRO

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)

Universidad de Burgos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6087-8104> / belen@musac.es

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i18.5885>

Recibido: 8-IV-2019

Aceptado: 19-VII-2019

RESUMEN: Este artículo pretende aportar una reflexión sobre las prácticas artísticas realizadas en colectivo a partir de la observación del proceso de trabajo del grupo de creación audiovisual "La rara troupe". El lugar desde el que se genera la investigación es el Departamento de educación y acción cultural del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y es por ello por lo que, además, la hipótesis de trabajo examina estos nuevos espacios institucionales como potenciales dispositivos que, emancipados de la exposición, se muestran propicios para la generación de prácticas artísticas que continúan una genealogía de trabajo dentro de las artes que se han dado en llamar contextuales o colaborativas.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Educación artística; Museos; Arte colaborativo; Arte contextual.

ABSTRACT: This article wants to share a reflection about the artist practices done in a collective way from the work of "The rara troupe". The space where is launched the investigation is the educational department of MUSAC (Museum of Contemporary Art of Castile and León), therefore, another idea in the article is pointed out this new institutional spaces like potential devices that, emancipated of the exhibition, are proper for the development of artistic practices carried on in a genealogy of use to be named as collaborative or contextual art.

Keywords: Contemporary Art; Artistic Education; Museums; Collaborative art; Contextual art.

El objetivo del artículo es contribuir en la investigación de las prácticas artísticas que se han dado en llamar "contextuales"¹ o "colaborativas"² desde la observación auto-re-

flexiva de la praxis. Para ello, se ha optado por emplear una metodología basada en la investigación-acción participativa, ejerciendo plenamente los roles de investigadora y

¹ Pierre Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano* (Murcia: CENDEAC, 2006) y Jordi Claramonte, *El arte de contexto* (San Sebastián: Nerea, 2011).

² Grant Kester, *Conversation pieces. Community + communication in Modern Art* (Berkeley: University of

California Press, 2004); Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory art and the politics of the spectatorship* (London: Verso, 2012); Javier Rodrigo, "De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales, en *Arte, experiencia y territorios en proceso*", ed. por Idensitat (Manresa: ACTAR, 2007), 86-93.

co-creadora de las producciones audiovisuales del grupo. El artículo no pretende arrojar conclusiones definitivas sino más bien ayudar a situar estas prácticas como proyectos artísticos performativos³, que se comienzan a dar en contextos de educación informal del museo, la galería, o el centro de arte contemporáneo.

En el artículo se pretende indagar en las características que diferencian algunas prácticas colectivas de otras, a partir de los conceptos de *performatividad* y *relacionalidad*. Mientras que unas prácticas, aun realizadas con o para colectivos, contestan el modelo tradicional de producción, exhibición y circulación del arte, otras están ayudando a generar un nuevo paradigma que se aleja de los conceptos modernos de autoría, autoridad y unicidad, para promover nuevas categorías de valor que se basan en la generación de "identidad relacional" o múltiple (comunidades o colectivos existentes o por nacer a partir de estos proyectos) y por lo tanto, en las redes de afecto que provocan. En definitiva, se trata de prácticas que se producen desde formatos de equilibrio arte-sociedad y que se revelan como efectivas en el trabajo de creación de nuevos imaginarios y del impulso de transformaciones sociales en las que colabora la producción artística.

COLABORACIÓN, COMUNIDADES, IDENTIDADES Y SUBJETIVIDAD

Un proyecto artístico colaborativo tiene que ver con activar espacios compartidos donde confluyen técnicas y metodologías propias del arte con personas atraídas por la posibilidad de un nuevo espacio de enunciación en sus vidas.

³ Distingo entre performatividad que vinculo a lo discursivo y metodológico, de lo performático, vinculado a las prácticas artísticas de la performance, tal y como apunta Judith Vidiella en "Performance y mediación: Tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas", en *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, ed. por Iñaki Estella y Juan Albarrán (Madrid: Brumaria, 2015), 97-139.

Cuando este encuentro se da surge una "comunidad de prácticas"⁴, pese a que en los últimos años, la investigación sobre los trabajos colaborativos o contextuales las sitúa más en contextos de educación artística que tienden a denominar estos espacios compartidos de arte y contexto como "comunidades de aprendizaje".

Al margen de cómo las denominemos, una "comunidad de prácticas artísticas", como opto por llamar a estas alianzas arte-sociedad, está, por un lado, creando artefactos o productos con la tecnología propia del arte, y por otro, produciendo aprendizajes y transformaciones significativas en las personas que participan del proceso. Esto se aprecia en la constante negociación a la que vemos sometida a nuestras identidades individuales pero también en el proceso de transformación de esas identidades individuales en una nueva identidad colectiva o "relacional"⁵.

Son por tanto los modos en que se negocian las identidades individuales para la construcción de una suerte de identidad relacional más que los artefactos que se realicen colectivamente (o en colectivo), lo que nos sirve para identificar estas prácticas en el campo subjetivo y lo que las distingue de la producción en un taller tradicional de arte.

Producir en o desde una "comunidad de prácticas artísticas" sería una condición indispensable para "llegar a ser", pero la cualidad ontológica de estas prácticas se refiere, en cambio, a su capacidad de actuar en el plano "subjetivo", esto es, a la capacidad de transformar y generar espacios de cambio significativo tanto en las personas que

⁴ Etienne Wenger, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2001).

⁵ Almudena Hernando, *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno* (Buenos Aires-Madrid: Katz editores, 2012). Me refiero a identidad relacional en la acepción que utiliza Hernando y que no tiene que ver con el llamado "arte relacional" que categorizó el crítico francés Nicolás Bourriaud.

integran los procesos como en los espacios simbólicos de producción del arte.

Los trabajos en colectivo, como bien sabemos, no son algo novedoso en la historia del arte contemporáneo, pero los modos en que se ejerce esa relación de colaboración sí que han variado a lo largo de la historia. En el S. XX encontramos una distinción sin precedentes en los procesos de colaboración que, principalmente a partir de la década de los 70 y en el contexto del arte político en Latinoamérica y del ambiente contracultural de Europa y Norte América, comienza a incluir agentes no expertos o no profesionales del arte en los proyectos participativos o colaborativos.

En el ámbito europeo, muy significativas fueron las propuestas de APG (*Artist Placement Group*) que pusieron en marcha Barbara Steveni y John Latham a finales de los años 60 y que estuvieron en activo durante décadas con la complicidad del Art Council y del mundo empresarial en Inglaterra⁶. En el contexto latinoamericano hay que subrayar todos los movimientos sociales donde se involucraron los artistas contestando a regímenes dictatoriales, con las consecuentes torturas y desapariciones forzosas en sus países durante los 70 y 80: el Grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) en Chile o GAC (Grupo de Acción de Calle) en Argentina son sólo algunos ejemplos de grupos activistas que se compusieron con la herramienta arte⁷. En Norte América sería interesante recordar el nacimiento de *Act Up* a finales de los 80, que trabajó junto a personas preocupadas por la epidemia del SIDA y el silencio institucional sobre ello.

⁶ Alfredo Palacios, "El Arte comunitario. Origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas", *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, vol. 4 (2009), 197-211. Un artículo indispensable para situar el origen de estas prácticas en el contexto anglosajón.

⁷ Jaime Vindel Gamonal, "Arte y política, genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001" (tesis doctoral, León, 2011).

En los años 90 comenzamos a encontrar experiencias ligadas a las comunidades en un intento por formular nuevos escenarios para la práctica artística que tienen más que ver con los procesos de largo recorrido que con las acciones activistas. No sólo se trata de "denunciar" o señalar situaciones, sino de "transformar" contextos en los procesos de trabajo artístico.

Algunas experiencias que podemos recordar vienen, y no casualmente, de la mano de mujeres artistas que se dedican a la performance. Es el caso de Suzanne Lacy, que trabaja en lo que denomina "arte público de nuevo cuño"⁸, Tania Bruguera y el concepto que desarrolla sobre "arte útil"⁹ o María Galindo con el trabajo *decolonial* y *antipatriarcal* que realiza en colectivo con Mujeres Creando¹⁰. Lo que nos interesa es que en los tres casos estamos hablando de prácticas que tienen que ver con procesos a largo plazo en comunidades diversas (prostitutas, trabajadoras domésticas, inmigrantes, colectivos de mujeres indígenas, lesbianas, etc.) y estos mismos procesos actúan como plataforma contextual de las acciones que se proponen en colectivo¹¹.

⁸ Suzanne Lacy, *Mapping the terrain. New genre public art* (Seattle: Bay Press, 1995).

⁹ Tania Bruguera, "Reflexiones sobre el arte útil", en *Lecturas para un espectador inquieto* (Móstoles: CA2M -Centro de Arte Dos de Mayo-, 2012), 194-197.

¹⁰ Belén Sola Pizarro, "Arte y feminismos en Latinoamérica. El colectivo Mujeres Creando" (trabajo final para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, León, 2009).

¹¹ *Living as form*, fue una exposición y programa de actividades que se propuso examinar propuestas artísticas realizadas en el contexto del denominado arte social en los últimos 25 años a nivel mundial. Se publicó un catálogo a cargo del curador de la muestra: Nato Thomson, *Living as form* (New York: Creative Time, 2011).

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y SUS DEPARTAMENTOS DE EDUCACIÓN COMO PRODUCTORES DE UN NUEVO ARTE

En los comienzos del S.XXI un nuevo escenario institucional, con proliferación de museos y centros de arte contemporáneo, hace su aparición en el mundo globalizado en el que nos hallamos¹². Los museos de arte contemporáneo se convierten en garantía de desarrollo y prosperidad de las sociedades que los acogen y funcionan con una doble estrategia, aportar oferta cultural para la nueva agenda política neoliberal de *turistización* a la que se enfrentan a partir de ahora las capitales desarrolladas, a la vez que contribuyen al fortalecimiento y el trabajo de validación del mercado del arte contemporáneo, con especial dedicación a los contextos locales en los que se inscriben.

En este proceso de “institucionalización” del arte, las prácticas artísticas en colectivo vuelven a aparecer pero en dos modalidades bien distintas; por un lado aparece el llamado “arte relacional”¹³, que tiene su punto álgido a mediados de los 90 y la primera década del siglo XX. El arte relacional hace referencia a proyectos artísticos fundamentalmente comisionados por museos, galerías y bienales de arte, que convocan a los públicos para ser partícipes de una manera activa de la obra. El trabajo de Rijkrit Tiravani, Carolina Caycedo o Alicia Framis, por

¹² Una primera oleada de creación de centros de arte contemporáneo tuvo lugar en los años 70 del pasado siglo, con la exposición de las primeras colecciones del arte de las vanguardias y de entreguerras europeo y americano. Los museos Guggenheim, la Tate Modern en Londres, el MOMA de Nueva York, el centro de arte George Pompidou en París o la creación del Museo de Arte Contemporáneo Español, futuro Reina Sofía de Madrid, son solo algunos de los ejemplos internacionales más conocidos. Para el caso español se puede consultar J. Pedro Lorente, *Museos de Arte Contemporáneo, noción y desarrollo* (Gijón: Trea, 2008) y Ángeles Layuno, *Museos de Arte Contemporáneo en España, del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte* (Gijón, Trea 2004).

¹³ Nicolás Bourriaud, *El arte relacional* (París: Adriana Hidalgo editora, 2008).

nombrar algunos de los artistas que tienen obras en la colección del MUSAC, podrían ser un ejemplo de este tipo de propuestas que invitan a la participación del público para completar o dar sentido a la obra artística.

Por otro lado, y muy ligado al fenómeno del museo de arte contemporáneo, aparecen los departamentos educativos (también denominados departamentos de didáctica, pedagógicos, laboratorios de públicos, etc..) como complementos necesarios e indispensables a las propuestas de activación y democratización del espacio cultural¹⁴.

Estos departamentos, pese a nacer con una función de complemento para las exposiciones o, en el mejor de los casos, como captadores primero y mediadores después entre los diversos públicos y la exposición, han desarrollado, en algunos casos y especialmente en el museo de arte contemporáneo, una autonomía como dispositivos discursivos del museo. Esta condición se da cuando han superado el modo autoritario y reproductivo de enunciación en su acción educativa para adoptar el modo deconstructivo y transformativo¹⁵, lo que les valida

¹⁴ Belén Sola Pizarro, “Prácticas artísticas colaborativas, nuevos formatos entre el arte de acción y las pedagogías críticas. La rara troupe” (tesis doctoral, León, 2016). En el contexto del estado español, será en el año 1984 cuando se acuerde por unanimidad denominar DEAC, departamento de educación y acción cultural, a las áreas educativas de los museos estatales.

¹⁵ Carmen Morsch, “Contradecirse a una misma”, en *Museos y educación crítica* (Quito: Fundación museos de la ciudad de Quito, 2015), 10-21. Morsch diferencia cuatro modos de realizar educación desde el museo: 1-El autoritario que reproduce el discurso de la exposición como si fuera una verdad indiscutible y única. 2-El reproductivo que permite y alienta las lecturas diversas, las modulaciones y adaptaciones de los discursos expositivos para propiciar la diversidad y en aras de popularizar y dotar de mayor número de visitantes al museo. 3-En el modo deconstructivo el museo a través de la acción educativa destapa, interroga y cuestiona las contradicciones propias de su naturaleza como institución normativa, desvelando los códigos ocultos que permean en los discursos y prácticas. 4-Por último, el modo transformativo es el que aplica el museo cuando,

como espacios para la producción artística colaborativa desde la experimentación y la búsqueda de nuevos formatos artísticos.

El departamento educativo del MUSAC se define como un departamento para la producción cultural crítica que se basa en la experimentación con nuevos formatos de trabajo con las comunidades, pero además es un espacio comprometido con la creación de nuevos formatos de producción artística que no son ajenos a un compromiso de transformación social¹⁶. Es en este marco contextual donde debemos inscribir el caso de estudio de "La rara troupe", haciendo plausible que el departamento educativo del MUSAC se convierte con este proyecto en un laboratorio de investigación y experimentación de carácter social, mucho más que un espacio para el estudio o la difusión de las colecciones u obras de la exposición.

"LA RARA TROUPE". UN COLECTIVO QUE PIENSA LA SALUD MENTAL DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COLABORATIVA

"La rara troupe"¹⁷ es un colectivo de personas que se unen con el propósito de pensar en las problemáticas relacionadas con la sa-

después de hacerse consciente de su capacidad performativa, quiere construir nuevas propuestas que contribuyan a la transformación estructural de la institución.

¹⁶ DEAC MUSAC, ed., *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad* (León-Barcelona: MUSAC-Actar, 2010).

¹⁷ *La rara troupe*, 1 de septiembre de 2019, enlace web. Página web donde se puede consultar toda la producción artística del colectivo, desde el formato de vídeo-cartas que se utilizaron los dos primeros años (2012-2013), hasta producciones realizadas de forma colectiva sobre diferentes temáticas elegidas por el grupo. En Belén Sola, ed., *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica* (Madrid: Catarata, 2018) se pueden consultar varios textos de personas participantes en el proyecto contando su experiencia en primera persona. Para una mayor información sobre metodologías y proyectos realizados, se recomienda consultar la versión online de la tesis doctoral de la misma autora, "Prácticas artísticas colaborativas...", enlace web.

lud mental en la sociedad contemporánea a través de la utilización de la herramienta audiovisual¹⁸. Desde el año 2012, este colectivo se reúne y trabaja de forma coordinada en el DEAC del MUSAC junto con el artista Chus Domínguez.

Nuestra manera de pensar tiene que ver con nuestra manera de actuar o poner en práctica. Cuando decimos que pensamos sobre la problemática contemporánea de la salud mental no nos estamos refiriendo a un tipo de pensamiento únicamente racional, aquel que habitualmente relacionamos con nuestro hemisferio izquierdo, sino que hacemos referencia a un tipo de pensamiento que tiene que ver con los cuerpos, las emociones y las experiencias incardinadas en ellos. En "La rara troupe" nos encontramos personas con y sin diagnósticos clínicos de salud mental y el espacio que se crea de nuestra unión es la "experiencia reflexiva" que nos define. Por lo tanto, la manera de pensar la salud mental en "La rara troupe" es "hacer posible un espacio de encuentro" plural y diverso, un espacio que es negado por sistema en el medio social. Pensar con el cuerpo, con los actos y con la presencia, es algo que entronca indisolublemente este proyecto con las prácticas del arte de acción, con la performance y con el *happening*, pero además se introduce un elemento más, la herramienta audiovisual, que es la tecnología a través de la cual nos expresamos.

Los audiovisuales siempre están realizados de manera auto-referencial y en pri-

¹⁸ Hay varias experiencias de trabajos artísticos en contextos de salud mental. En territorio nacional cabe señalar por ejemplo el trabajo de la artista Dora García, "el café de las voces" o las experiencias educativas de varios centros y museos de arte contemporáneo que se pueden consultar en la web *MásMuseoPicasso*, 1 de septiembre de 2019, enlace web. A nivel internacional es interesante el trabajo de la artista argentina Alejandra Riera con el grupo de teatro brasileño Ueinzz, compuesto por personas con diagnósticos de enfermedad mental. Para esta última experiencia consultar Kaira M. Cabañas, *Learning from Madness. Brazilian modernism and global contemporary art* (Chicago-London: University of Chicago Press, 2018).

mera persona, por lo que no significa que tengamos que hablar (obligatoriamente) “de” nosotras mismas, de nuestras vidas, sino que queremos hacerlo “desde” allí, desde nuestro ser, nuestras vivencias y nuestras experiencias, que es algo diferente. ¿Por qué lo es? porque hablar desde nosotras significa poner en juego nuestros espacios subjetivos y nos sitúa en una “condición vulnerable”, porque nos obliga a pensarnos, a decidir quiénes y cómo queremos ser y desde dónde nos vamos a situar para enunciar y comunicar, para mostrarnos a los otros. Esta situación de fragilidad y el alto grado de exposición al que nos somete, nos devuelve en cambio el mejor escenario para el trabajo creativo: nos privilegia para contarnos y hacernos a la vez, nos podemos moldear, construir, rehacer, transformar con cada película, en cada plano que elegimos donde aparecen nuestros cuerpos, nuestras voces, nuestras sombras o las personas que nos rodean, los objetos que forman parte de nuestro cotidiano, los lugares que evocan una historia vivida, imaginada, deseada... Ofrecemos una mirada al mundo que nos rodea, pero lo hacemos intentando ser nosotras las que le rodeemos a él, intentando escapar de aquello que nos dicen que somos: mujeres histéricas, hombres demasiado sensibles, personas incongruentes, apáticas, malas conversadoras, un poco idas, tal vez melancólicas en demasía, o simplemente incapaces de alzar la voz o que, al contrario, la alzamos demasiado.

DINÁMICAS CIRCULARES PARA PROYECTOS HABITABLES Y TRANSFORMADORES

En el año 2016 se publica la tesis doctoral *Prácticas artísticas colaborativas, nuevos formatos entre las pedagogías críticas y el arte de acción* donde se llega a la conclusión de que en este tipo de proyectos colaborativos y a largo plazo se establece una suerte de “identidad relacional” que opera en una doble dirección: por un lado existe una vinculación que se da entre las personas y que es posible por el tiempo que compartimos juntos y, en paralelo, se produce una vinculación del

grupo con las producciones (artefectos) que creamos¹⁹.

Este tipo de relación que podemos denominar *circular*, se da, como hemos dicho, tanto entre las personas que participamos del proyecto como desde ellas hacia las producciones audiovisuales, estableciéndose una especie de relación de co-dependencia que necesitamos para seguir creando.

Por lo tanto, vemos cómo artefactos, artistas, educadores y públicos (estos últimos son roles prefabricados e intercambiables) están generando un espacio que sustituye la relación lineal (emisor/receptor-participante) por un espacio relacional circular, donde la retroalimentación se sucede en varias direcciones y sentidos.

Esta relación interdependiente es la que está afectando nuestras maneras de pensar, ver el mundo y accionar la producción de imaginarios propios. Es la característica de la “circularidad” que se da en “La rara troupe” la que entiendo que señala un espacio performativo en el proyecto. Accionamos un espacio de apoyo y escucha activa pero además somos capaces de construirlo auto-referencialmente e intervenir en él²⁰.

“Somos” a la vez que “hacemos” o actuamos. Pero no olvidemos que “La rara troupe” se está haciendo apoyándose para ello en la producción material de audiovisuales; sin las películas que realizamos no existiría circularidad ni performance. Esto es de suma importancia en el análisis del trabajo, porque a partir de la observación de la circularidad podemos entender cómo algunos de los principios que rigen hasta el momento la práctica del arte comienzan a tambalearse. Por ejemplo, la certeza de que hay un creador/emisor/artista y un espectador/receptor/público ya no existe, y más allá de que los roles asumidos por cada participante en el grupo sean más o menos activos, todos forman parte de la generación de la obra.

¹⁹ Hernando, *La fantasía de la individualidad...*

²⁰ Belén, Sola Pizarro, “Academia de majaras”, *Re-visiones*, nº 8 (2018), 159-173, enlace web.

En conclusión, lo que define a “La rara troupe” como un proyecto de creación y no como una agrupación de personas que se reúne sin intencionalidad de hacer arte es la performatividad que se da en él. No es solo un proyecto audiovisual porque nunca será posible valorar en toda su medida los audiovisuales como material artístico si no se acompañan del contexto y el lugar de enunciación desde el que se están llevando a cabo²¹. Por ello mantengo que si no valoramos el proyecto desde su vertiente relacional y humana como arte de acción, no podremos hacer una lectura valorativa formal en su justa medida desde su vertiente audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardenne, Pierre. *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano*. Murcia: CEN-DEAC, 2006.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of the spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Bruguera, Tania. “Reflexiones sobre el arte útil”. En *Lecturas para un espectador inquieto*, 194-197. Móstoles: CA2M, 2012.
- Cabañas, Kaira M. *Learning from Madness. Brazilian modernism and global contemporary art*. Chicago-London: Chicago University Press, 2018.
- Claramonte, Jordi. *El arte de contexto*. San Sebastián: Nerea, 2011.
- DEAC MUSAC, ed. *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. Barcelona-León: ACTAR-MUSAC, 2010.
- Grant, Kester. *Conversation pieces. Community + communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Hernando, Almudena. *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires-Madrid: Katz editores, 2012.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the terrain. New genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Layuno, María Ángeles. *Museos de arte contemporáneo en España*. Gijón: Trea 2008.
- Lorente, J. Pedro. *Museos de Arte Contemporáneo, noción y desarrollo*. Gijón: Trea, 2008.
- Morsch, Carmen. “Contradecirse a una misma”. En *Museos y educación crítica*, 10-21. Quito: Fundación Museos de la ciudad de Quito, 2015.
- Palacios, Alfredo. “El Arte comunitario. Origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, vol. 4 (2009), 197-211.
- Rodrigo, Javier. “De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales”. En *Arte, experiencia y territorios en proceso*, editado por Idensitat, 86-93. Manresa: ACTAR, 2007.
- Sola Pizarro, Belén. “Arte y feminismos en Latinoamérica. El colectivo Mujeres Creando”. Trabajo final para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Universidad de León, 2009.
- Sola Pizarro, Belén. “Prácticas artísticas colaborativas, Nuevos formatos entre el arte de acción y las pedagogías críticas. La rara troupe”. Tesis doctoral. Universidad de León, 2016. raratrouperesearch.com.
- Sola Pizarro, Belén, ed. *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid: Catarata, 2018.
- Sola Pizarro, Belén. “Academia de majaras”. *Re-visiones*, nº 8 (2018), 159-173. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/268>
- Vidiella, Judith. “Performance y mediación: Tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas”. En *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, editado por Ignacio Estella y Juan Albarrán, 97-139.

²¹ Aunque hay trabajos audiovisuales que posiblemente se puedan valorar con autonomía por el modo experimental y creativo en que se utiliza el lenguaje fílmico.

Madrid: Brumaria, 2015.

Vindel Gamonal, Jaime. "Arte y política, genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001". Tesis doctoral. Universidad de León, 2011.

Wenger, Etienne. *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.