

ESTRUCTURAS TRANSMATRIARCALES: EMANCIPACIÓN Y EMPODERAMIENTO FEMINISTA A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Cuautli Exal Martínez Sánchez

Univ. Politécnica Valencia. Doctorado

Resumen

Los trabajos participativos y colaborativos emergen como prácticas micropolíticas y emancipatorias que visibilizan nuevas funciones sociales en la práctica artística. Son exploraciones colaborativas y transfeministas que enfocan nuevamente las inquietudes del arte en la construcción política, la creación colectiva, el trabajo en red, la cohesión social, etc. poniendo en valor aquello que es intangible como la comunicación, las dinámicas grupales, los procesos colaborativos, o el ejercicio de la política. Generando nuevas formas comunitarias de producción, nuevos lenguajes creativos, nuevas vías de diseminación de trabajo artístico así como nuevos objetivos estéticos, ligados al quehacer social y político. En este artículo analizamos las prácticas artísticas participativas y colaborativas como estructuras de relación social híbridas e interdisciplinares que promueven la flexibilización y feminización del espacio público, del que hacer político y la producción cultural e identitaria. Estableciendo nuevos universos simbólicos y metodológicos que transforman la función social del arte y el artista.

Palabras-clave: TRANSFEMINISMO; MICROPOLÍTICA; PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS; ARTIVISMO

TRANSMATRIARCHAL STRUCTURES: FEMINIST EMANCIPATION AND EMPOWERMENT THROUGH ARTISTIC PRACTICE

Abstract

Participatory and collaborative works of art emerge as micropolitical and emancipatory practices that make new social functions visible in the artistic practice. They are collaborative and transfeminist explorations that focus again the concerns of art on political construction, collective creation, networking, social cohesion, etc. Putting in value what is intangible such as communication, group dynamics, collaborative processes, or politics. Generating new forms of community production, new creative languages, new ways of artistic work dissemination as well as new aesthetic goals, linked to social and political work. In this article we analyze participatory and collaborative artistic practices as hybrid and interdisciplinary social and relational structures that promote the flexibilization and feminization of public space, political sphere, cultural creation and identity production. Establishing new symbolic and methodological universes that transform the social function of art and the artist in a postautonomous and postmedia context.

Keywords: TRANSFEMINISM; MICRO POLITICS; COLLABORATIVE ART PRACTICES; ARTIVISM

.....
Martínez Sánchez, Cuautli Exal. "Estructuras transmatriarcales: Emancipación y empoderamiento feminista a través de la práctica artística". AusArt 5(2): 69-77. DOI: 10.1387/ausart.18142

Desde la segunda mitad del siglo veinte hasta nuestros días, las practicas feministas han consolidado un campo experimental de alteridades políticas y relacionales a través de mecanismos que promueven la equidad en diferencia, la inclusión, el diálogo, la empatía, la acción conjunta o las políticas de cuidados como nuevas formas de producción social y cultural, opuestas a los modelos jerárquicos y heteropatriarcales dominantes (Birulés 2016). Desde los diversos feminismos han surgido ejercicios locales, contextuales y políticos que problematizan las estructuras y mecanismos con los que se produce la cultura, se construyen los modelos sociales y se dirigen las identidades y subjetividades. En un sentido Hegeliano, los feminismos se constituyen como una *doble negación dialéctica* de los modelos patriarcales, ofreciendo nuevos paradigmas relacionales y políticos donde emergen, crecen y se replican progresivamente modelos de interacción social abiertos, públicos, colaborativos e incluyentes.

A este modelo “transmatriarcal” que niega los sistemas del heteropatriarcado, se han adherido múltiples movimientos sociales, contra culturales, educativos, artísticos y micro-políticos que exploran formas de creación en común y en colectivo. Esto ha propiciado durante las últimas décadas la emergencia de prácticas artísticas que trasladan sus inquietudes estéticas de lo objetual y lo visual a lo relacional y lo colectivo. Los artistas actúan como colaboradores, facilitadores o productores de meta-estructuras híbridas e interdisciplinares que inciden de forma directa en la manera en la que se establecen las relaciones sociales dentro de un espacio específico. Así han surgido prácticas micro-locales, contextuales y micro-políticas que problematizan las estructuras y mecanismos tradicionales de construcción social, cultural y subjetiva.

Estos proyectos artísticos parecen funcionar con un doble gesto de oposición, es decir, trabajan contra los imperativos dominantes del mercado, difundiendo actividades de colaboración y autoproducción, y a la vez desarrollan espacios y estructuras que permiten explorar nuevas vías de acción civil y subjetividad colectiva. Cuando Claire Bishop enuncia que la activación del espectador es un acto *emancipador* que vuelve análoga la participación de los sujetos en la construcción de su realidad (Bishop 2012) deja entrever la emergencia de un espacio de acción social y político que las prácticas artísticas han asumido como propio para ensayar distintos modelos de emancipación y empoderamiento, trasladando la función del arte de la producción objetual a la producción de relaciones.

Bajo éste nuevo paradigma el trabajo artístico ha dejado de ser un fin para volverse un medio que propone transformar la realidad social mediante ejerci-

cios de empoderamiento y autonomía comunitaria, elaborando nuevos imaginarios relacionales, nuevos campos de creación social y producción identitaria. Creando herramientas que plantean la activación y la emancipación como nuevas vías de producción cultural. Las prácticas interactivas y participativas entendidas como prácticas transfeministas, se centran en la creación de entornos en los cuales los participantes pueden crear nuevos contenidos y significados a través de un proceso de interacción, diálogo y crecimiento colaborativo. Por lo tanto, el trabajo artístico como estructura de relación, permite crear espacios de confluencia, expresión, juego, diálogo e interacción que ponen a los participantes en contacto con otras formas de relación social y producción colectiva, haciendo que el trabajo artístico se conforme como estructura y espacio de innovación y producción de tecnologías sociales.

EL GIRO SOCIAL EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

En un estudio sobre el impacto social de las prácticas artísticas participativas, realizado en el Reino Unido, François Matarasso (1997) revela la existencia de indicadores claros que demuestran que las prácticas artísticas participativas y colaborativas, generan mejoras sociales en áreas como el desarrollo personal, la cohesión social, la autodeterminación, la identidad, la organización colectiva o el bienestar comunitario. El desarrollo de estas prácticas artísticas coloca en una posición activa a los participantes que generan redes relacionales que les permiten ir construyendo modelos de organización grupal y de interdependencia. Dentro de este paradigma, las prácticas artísticas se convierten en ejercicios contraculturales que actúan directamente en la localidad, la comunidad y la cotidianidad. Son prácticas operacionales y abiertas, que funcionan como vehículo de procesos culturales, políticos, estéticos, sociales, etc. (Claramonte 2010). El filósofo Peter Dews describe este desarrollo como un “giro ético”, en el que las cuestiones de conciencia, reconocimiento, respeto y derecho han vuelto a ocupar, si no el centro del escenario, sí un lugar próximo a él en el desarrollo artístico. Estas estructuras de participación promueven experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar. Los artistas transforman su función social y se presentan como investigadores y pensadores que desafían con sus trabajos consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales (García Canclini 2010).

La práctica artística parece estar entrando en un ámbito de gestos útiles y modestos, donde la experiencia estética se convierte en una herramienta que permite analizar y cuestionar cómo se organiza el mundo y, por lo tanto, genera posibilidades para cambiarlo o redistribuirlo. Pone luz en los entresijos políticos, en los sistemas sociales, en las prácticas de control, o en las relaciones de poder, y construye modelos, estructuras y métodos que permiten la exploración de nuevas construcciones culturales, expresivas, comunicacionales o políticas, que transforman de forma directa las relaciones entre los individuos y el medio que los rodea. Los artistas como desarrolladores de estructuras participativas ahora tienen una función análoga a la de los diseñadores de videojuegos. De igual forma desarrollan pequeños universos de acción, estructuras interactivas con niveles de participación definidos, donde se establecen condiciones iniciales, límites y objetivos sobre los cuales cada participante desarrolla sus narrativas, experiencias y relaciones con otros usuarios.

Como señala Paolo Virno (2009), si la vanguardia histórica se inspiró y se conectó con los partidos políticos centralizados, las prácticas colectivas actuales están conformadas y constituidas como redes descentradas, híbridas y heterogéneas que componen una cooperación social que él define como “*post-fordista*”. En este cambio de producción de narrativas a producción de estructuras de creación narrativa, las prácticas artísticas se convierten en desarrolladoras de tecnologías transfeministas, acercándose a campos disciplinares como el diseño instruccional, el *design thinking* o el diseño centrado en el usuario. Modelos humanistas, complejos e integrales desarrollan estructuras de trabajo centradas en el manejo de variables cualitativas cuya emergencia surge a partir del diálogo, la comunicación, convivencia, colaboración y la empatía (Bishop 2010) promoviendo la restitución del tejido social, la re-conceptualización de los roles sociales e interacciones comunitarias dentro de entornos transparentes, inclusivos y de integración desarrollados en torno al procomún.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, ESTRUCTURAS DE EMANCIPACIÓN

Jeanne van Heeswijk convierte un centro comercial condenado a la demolición en un centro cultural para los residentes de Vlaardingen, Rotterdam (*De Strip*, 2001-2004); Ese mismo año el colectivo Atelier van Lieshout proclama sus

instalaciones en el puerto de Rotterdam como una república independiente y autosuficiente (AVL Ville, 2001) como un ejercicio comunitario de autodeterminación, autoproducción y auto sustentabilidad. Lucy Orta dirige talleres en Johannesburgo para enseñar a los desempleados nuevas habilidades y discutir la solidaridad colectiva (Nexus Architecture, 1997); Antoni Abad diseña herramientas digitales que ayudan a visibilizar los impedimentos de movilidad que sufren las personas con discapacidad al desplazarse por la ciudad de Barcelona (Megaphone, 2004); Superflex comienza una estación de TV en internet para los residentes mayores, de distintas casas geriátricas en Liverpool (Tenantspin, 1999); Durante siete horas Lozano Hemmer convierte la plaza de Tlatelolco en la ciudad de México—escenario de las matanzas estudiantiles de octubre de 1968—en un foro ciudadano, donde consignas y testimonios de vecinos y sobrevivientes se transmiten por distintas emisoras de radio a lo largo y ancho de la ciudad de México (voz Alta, 2008); Annika Eriksson invita a colectivos de artistas y artistas individuales a comunicar sus ideas y habilidades en la Frieze Art Fair (¿Quieres un público?, 2004); Vik Muniz instala una escuela de arte para niños de las favelas de Río de Janeiro (Centro Espacial Vik Muniz, 2006); Torolab diseña en los asentamientos ilegales en los márgenes de la ciudad de Tijuana laboratorios sociales de empoderamiento comunitario (Transformación Transfronteriza, 2010).

Como se puede observar, estos artistas están más interesados en las recompensas creativas de la participación como un proceso de trabajo político (de común acuerdo) que en los resultados estéticos. Las prácticas artísticas ponen así en movimiento sus potenciales políticos para replantear un sentido de comunidad y remendar el vínculo social. Por lo tanto, cada proyecto se puede evaluar como un “modelo”, una estructura modular, procedural e instruccional que dirige la participación y da sentido al trabajo colectivo. A nivel metodológico las prácticas artísticas que abrevan de los movimientos feministas no se estructuran bajo ningún modelo específico (Birulés 2016) actúan en distintos campos de la cotidianidad echando mano de tácticas y estrategias muy diversas, constituyéndose como una serie de prácticas que niegan un sistema social, político y cultural dominante. Ensayan nuevas alternativas de producción colectiva basadas en la integración de las diferencias, la colaboración continua y el procomún. Si bien no existen metodologías como tal, los movimientos feministas proponen una serie de pautas que permiten construir otras formas de relación a través del diálogo constante, la escucha mutua, la retroalimentación, la integración de la diferencia, la organización reticular exenta de líderes, etc. En este sentido, el trabajo artístico se ofrece a dichas prácticas como estructura experimental de relaciones abiertas y colectivas que permiten generar espacios de confluencia, expresión, diálogo e integra-

ción transfeminista. Mostrando a los participantes otras formas de relación social, permitiendo la creación de marcos metodológicos híbridos y experimentales que exploran desde el campo artístico, la creación de modelos de relación, participación y organización divergente. En este sentido las prácticas artísticas colaborativas construyen tecnologías culturales, comunicacionales y sociales que amplían el espectro de herramientas participativas con las cuales poder inferir en la construcción de la realidad local de forma directa, convirtiéndose en herramientas feministas de producción social, política e identitaria.

MODELOS Y METODOLOGÍAS COLABORATIVAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

En el desarrollo de los trabajos transfeministas es indispensable comprender el contexto particular de la localidad y los participantes. Éste es un paso fundamental para legitimar la construcción de cualquier proyecto de estas características, la puesta en marcha de un proceso horizontal, abierto y participativo requiere un esfuerzo conjunto, por lo que es importante desarrollar un marco afectivo y empático que permita a los integrantes involucrarse de forma natural, a partir de los afectos, inquietudes comunes, etc. Carla Lonzi plantea por ejemplo, un marco general de relación, diálogo y acción abierta que permita establecer ciertas premisas sobre las cuales se establece una relación horizontal y empática entre *las* participantes. Por un lado, no se aceptan liderazgos implícitos, se habla de una forma circular, se escucha a cada individuo, se empatiza antes que juzgar y se ponen en diálogo y análisis las distintas ideas del colectivo. Se propone enmarcar un problema con distintos enfoques, generar criterios para evaluar las ideas y contrastarlas en colectivo, desarrollar un sistema de relación fluido e intuitivo y generar empatía entre el proyecto y los participantes (Laurenzi 2016). En este punto, todas las ideas son válidas y se combina todo, se concibe una variedad de propuestas que den alternativas de donde elegir posibles soluciones.

Es importante tener en cuenta la necesidad de idear desde un inicio mecanismos de retroalimentación que permitan evaluar las estructuras diseñadas así como idear los modelos de interacción y las herramientas que servirán a los usuarios para generar contenidos y modificar las estructuras dependiendo de sus necesidades o conveniencias. Una vez escogidas las mejores ideas para llevar a cabo un proyecto, el siguiente paso natural es el de hacer prototipos de

aquellos elementos, artefactos, ambientes u objetos, según sea el caso, con la intención de responder preguntas que nos acerquen a una estructura definitiva. Este es un proceso de mejora que se va refinando mediante la prueba y el error, su desarrollo permite mantener un *feedback* entre el proyecto y la localidad, admitiendo cometer errores de forma rápida y barata, probar soluciones, analizar y elegir la mejor opción entre las distintas soluciones propuestas.

Una vez puesto en marcha el modelo de relación seleccionado es necesario aplicar mecanismos de evaluación que permitan analizar los distintos usos que emergen de la relación dentro de la estructura, las estrategias y herramientas más utilizadas por los participantes. Solicitar *feedback* y opiniones sobre los prototipos a los usuarios y colaboradores es necesario para mejorar el diseño de la interacción, de la misma forma, establecer criterios de evaluación continua resulta sumamente útil para aprender más sobre el usuario, su implicación con la estructura de participación y los resultados que ésta ofrece a la comunidad. La evaluación crea empatía entre los individuos a través de la observación y análisis de las estructuras utilizadas, algunas veces la evaluación revela no solo errores en la resolución del trabajo artístico, sino también en cómo se enmarcó un problema en concreto. Dentro de este paradigma feminista y participativo el error es un elemento esencial que permite la mejora constante de las estructuras de relación.

CONCLUSIONES

La cultura ha pasado a ser un proceso lineal, histórico y de archivo, a uno de multi-conexión, tiempo real y discontinuidad (Brea 2007). Los trabajos artísticos de principio del siglo veintiuno acusan un proceso de producción artística en el que la función del autor se diluye junto con la materialidad de la obra. Desde un enfoque historicista se podría decir que las prácticas artísticas vuelven a encontrarse en un estadio similar al de aquellas de principio del siglo pasado, que mediante la experimentación fueron desarrollando el lenguaje del arte de los medios técnicos de comunicación (fotografía, cine, radio, música electroacústica, arte cinético, instalación multimedia, etc.) ahora, la producción de estructuras interactivas, colaborativas e inclusivas de relación se encuentra en una fase proteica en la que es necesario construir los lenguajes de colaboración y participación políticos y estéticos, por medio de los cuales desarrollar nuevos sentidos simbólicos y nuevas formas de expresión y cohesión colec-

tiva. Es preciso por tanto, generar espacios de diálogo y discusión en torno a las nuevas fronteras artísticas a las que la producción creativa se enfrenta en éste cambio de paradigma. Las prácticas interesadas en la construcción de estructuras colectivas, expanden la producción e investigación artística más allá de sus fronteras disciplinares, hacia la política, el trabajo social, la antropología contemporánea o la sociología. Afincadas en la producción colaborativa e interdisciplinar problematizan la autonomía del arte, emergen de la hibridación cultural y tecnológica sobre la que se construye la realidad en el actual contexto posmedia.

Estos proyectos artísticos son catalogados como espacios de diseño y ensamblaje de productos culturales e identitarios que funcionan como “*maquiladoras culturales*” (Prada 2011) que producen lugares de confluencia y encuentro; espacios de discusión abiertos, relacionales, dialécticos y creativos, que no buscan desarrollar productos de culto, sino procesos de relación, cohesión, creación conjunta y procesos de empoderamiento. Estas prácticas evidencian un cambio en las funciones del espectador, la obra y el artista, lo cual ha provocado una transformación de las funciones del arte, sus objetivos creativos y sus formas de diseminación. En este giro social-político que constituye el ethos de las prácticas artísticas colaborativo/participativas, plantean una transformación sustancial de las funciones del arte, de sus circuitos y sus economías. Vuelve inoperantes por tanto la galería y el museo como los circuitos del arte. La producción artística se aleja de la imagen y el objeto, y migra hacia el diálogo y el encuentro público. La función del artista se traslada de la creación de narrativas a la construcción de espacios de producción de narrativas. En este nuevo rol de “*programador de estructuras*” el concepto de autoría queda rebasado, los artistas solamente son creadores de estructuras vacías y condiciones iniciales. El trabajo artístico no es resolutorio, no contempla un objeto final y traslada sus valores estéticos del objeto material a la relación intangible, sus búsquedas formales giran entorno a prácticas, métodos, dinámicas o metodologías de interacción, colaboración y participación. Sus intereses se centran en el encuentro de los sujetos en el espacio público, en la necesidad de convivencia, en el diálogo directo, la relación y el contacto como base para cualquier proyecto común para la transformación del contexto.

Cercanas al performance, el happening o las artes escénicas, estas prácticas artísticas supeditan su funcionamiento en la presencia de un público con quién entablar una complicidad, un diálogo y una acción conjunta que subvierta las dinámicas sociales y las relaciones de poder establecidas. Expandiendo las fronteras de las prácticas artísticas hacia la creación de procesos cotidianos.

Adoptando nuevos objetivos y funciones sociales como las de flexibilizar y feminizar las estructuras sociales que nos constriñen, de forma tal, que puedan establecerse nuevas utopías alrededor de una producción cultural, social e identitaria consensuada.

Referencias

- Birulés Bertran, Josefina. 2016. *Una revolució sense model, feminisme i transformació*. Conferencia CCCB 5 abril. Vídeo de Vimeo, 1:22:01. <http://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/una-revolucio-sense-model-feminisme-i-transformacio/223526>
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso
- Brea, José Luis. 2007. *Cultura RAM: Mutaciones de la cultura en la era de la reproductibilidad electrónica*. Barcelona: Gedisa
- ClaramonteArrufat, Jordi. 2011. *Arte de contexto*. Madrid: Nerea
- Finkelppearl, Tom. 2013. *What we made: Conversations on art and social cooperation*. Durham: Duke University
- Fischer, Gerhard, Elisa Giaccardi, Yunwen Ye, Alistair G. Sutcliffe & Nikolav Mehandjiev. 2013. "Meta-design: A manifesto for end-user development". *Communications of the Association for Computer Machinery-EDU* (University of Colorado Boulder). <http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/CACM-meta-design.pdf>
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz
- Giaccardi, Elisa & Gerhard Fischer. 2009. "Creativity and evolution: A meta-design perspective". *University of Colorado at Boulder Papers*. <http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/digital-creativity-2008.pdf>
- Giaccardi, Elisa. 2003. "Principles of meta-design: Processes and levels of co-creation in the new design space". Tesis University of Plymouth
- Gianetti, Claudia. 2004. "Aesthetics and communicative context". *Medienkunstnetz [Media Art Net]*. http://www.medienkunstnetz.de/themes/aesthetics_of_the_digital/aesthetics_and_communicative%20Context/print/
- Kester, Grant. 2004. "Dialogical aesthetics: A critical framework for littoral art". *Variant 9*. <http://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>
- Matarasso, François. 1997. *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Stroud UK: Comedia
- Merrill, M. David, Leston Drake, Mark J. Lacy, Jean Pratt & ID2 Research Group. 1996. "Reclaiming instructional design". *Utah State University State University, Educational Technology* 36 (5), 5-7. <http://mdavidmerrill.com/Papers/Reclaiming.PDF>
- Virno, Paolo. 2009. *Gramática de la multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traducción, Adriana Gómez, Juan Domingo Estop, Miguel Santucho. Madrid: Traficantes de Sueños

(Artículo recibido 14-10-2017; aceptado 12-12-2017)