
LA COLABORACIÓN COMO ESPACIO DE RESISTENCIA

Ramón Parramon Arimany

Universitat de Barcelona. Dep. d'Arts Visuals i Disseny

Resumen: este artículo toma como referencia la publicación *Modos de hacer* (Blanco et al. 2001) para explorar prácticas artísticas fundamentadas en lo colectivo y lo colaborativo, así como las tensiones, fragilidades y divergencias que surgen entre ambas nociones. La interacción entre lo colectivo y lo colaborativo se aborda como una práctica compleja, transdisciplinar y situada, atravesada por nociones como cooperación, implicación, diseño, transformación, autogestión o acción comunitaria. Se propone una lectura crítica de los procesos colaborativos como dispositivos que inciden en estructuras culturales, institucionales y sociales desde un enfoque relacional y afectivo. En última instancia, se sostiene que el arte colaborativo, cuando se vincula a contextos específicos y procesos participativos genuinos, no solo redefine los límites del arte, sino que también ensaya nuevas formas de institucionalidad democrática.

Palabras clave: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS; CONTEXTO; TRANSFORMACIÓN INSTITUCIONAL

COLLABORATION AS A SITE OF RESISTANCE

Abstract: this article takes the publication *Modos de hacer* (Blanco et al. 2001) as a point of reference to explore artistic practices grounded in the collective and the collaborative, as well as the tensions, fragilities, and divergences that emerge between these notions. The interaction between the collective and the collaborative is approached as a complex, transdisciplinary, and situated practice, traversed by ideas such as cooperation, engagement, dissent, transformation, self-management, and community action. The article offers a critical reading of collaborative processes as dispositifs that intervene in cultural, institutional, and social structures from a relational and affective perspective. Ultimately, it argues that collaborative art, when linked to specific contexts and genuine participatory processes, not only redefines the boundaries of art but also rehearses new forms of democratic institutionality.

Keywords: COLLABORATIVE ARTISTIC PRACTICES; CONTEXT; INSTITUTIONAL TRANSFORMATION

Parramón Arimany, Ramón. 2025. «La colaboración como espacio de resistencia». AusArt 13 (2): 133-147. <https://doi.org/10.1387/ausart.27418>

Introducción

Tomando como punto de partida la publicación *Modos de hacer* (Blanco et al. 2001), donde confluyen prácticas y posicionamientos teóricos orientados hacia una forma de hacer arte que encuentra en la implicación social su razón de ser —ya sea mediante dinámicas colaborativas que buscan incidir en la transformación de lo social, o bien a través de acciones activistas colectivas que operan como contrapoderes en favor de una nueva institucionalidad sociocultural—, en este artículo nos centramos en las prácticas fundamentadas en dinámicas colaborativas y las colectivas, las tensiones que estas generan, la fragilidad en la que operan, y las diferencias que entre ambos conceptos operan. Aunque los conceptos de lo colectivo y lo colaborativo pueden emplearse de forma complementaria, presentan matices relevantes que inciden tanto en los procesos como en sus materializaciones y en los posicionamientos adoptados por los agentes implicados.

Tal y como señala Claire Bishop, en los años 90 hubo una serie de prácticas que hicieron un giro hacia lo social, donde el artista, más que estar interesado en ser un productor de objetos, se convirtió en un colaborador o productor de situaciones, y donde la audiencia, más que ser concebida como espectadora, se convertía en coproductora o participante ([2012] 2016, 13). Este texto explora el uso de los conceptos colectivo y colaborativo o participativo, tratando de ver como en ciertos momentos han tenido usos complementarios, mientras que en otros momentos establecen una relación divergente. Con ello se persigue el objetivo de ofrecer una visión de un ecosistema complejo en el que las prácticas artísticas, en algunos casos, se erigen como motor de cambio, desbordando sus límites tradicionales de legitimidad, y en otros, actúan como un vector de transversalidad que conecta los circuitos artísticos con proyectos y experimentos que trascienden dichos espacios, expandiéndose hacia otros ámbitos.

Brian Holmes (2007) defendió la idea de transversalidad como una ‘tercera vía’ de la crítica institucional, entendida como un mecanismo para superar el bucle autorreferencial en el que la crítica institucional previa había tendido a encerrarse, derivando en su propia institucionalización. La primera vía de la crítica institucional consistió en cuestionar los mecanismos de la institución artístico-cultural, promoviendo formas y espacios alternativos para un arte comprometido que operaba al margen de las instituciones, promoviendo lugares otros de intervención creativa, que a su vez abrían un frente crítico en relación con lo institucional. La segunda vía trasladó la crítica al interior de los propios museos y centros de arte, integrando de manera natural los cuestionamientos formulados por las artistas hacia la esencia misma de estas instituciones. Sin embargo, esta última estrategia derivó en una institucionalización de la crítica, absorbida por la estructura que pretendía transformar.

Frente a esta limitación, la tercera vía propuesta por Holmes se fundamenta en la transversalidad: una aproximación transdisciplinaria en la que

agentes de diversas áreas, comprometidos con planteamientos de carácter social, buscan expandir los límites del campo artístico e incidir en ámbitos más amplios de la realidad social. Esta noción resuena con la propuesta de Lucy R. Lippard, quien, al referirse a las prácticas inscritas en el «nuevo género de arte público», subraya la necesidad de explorar nuevas formas de expresión artística «enterradas como energías sociales aún no reconocidas como arte» ([1995] 2001, 68). Lippard pone en valor aquellas prácticas que, al reencuadrar y resignificar espacios y dinámicas previamente no consideradas artísticas, ofrecen nuevas maneras de mirar y comprender lo existente.

En este sentido, el arte basado en la interacción con comunidades y territorios específicos ha desempeñado un papel clave en la idea de incidir en la transformación de lo social. Una voluntad que mantiene viva esta idea de transformación, más allá de haber contribuido a transformar el espacio de acción artístico-cultural. En España, estas prácticas adquirieron relevancia en la década de 1990 y han continuado expandiéndose durante las dos primeras décadas del siglo XXI, impulsadas inicialmente por proyectos independientes que, con el tiempo, han sido asimiladas en el ámbito institucional. La publicación de *Modos de Hacer* (2001) marcó un hito en este proceso, al visibilizar y valorar otro tipo de prácticas artísticas en el contexto español, al tiempo que reunió textos clave, donde el arte público, contextual y activista emergía como un referente a principios de los años noventa, recogiendo el testimonio iniciado a finales de los 60 y los 70 a través de algunas prácticas inscritas en el arte conceptual, y otras más contemporáneas del contexto internacional.

El impulso que da origen a este texto guarda un vínculo personal y afectivo con la publicación *Modos de hacer*. En 1999, dirigí el proyecto «Art públic Calaf» (Parramón 2000) que constituyó la primera edición de lo que posteriormente se consolidaría como «Idensitat»¹. Esta iniciativa reunió a un conjunto de artistas seleccionados mediante convocatoria pública para desarrollar intervenciones en el espacio público de la localidad de Calaf, concebido como un ámbito de interacción con lo social.

En ese contexto, se invitó a Marcelo Expósito a participar del evento e impartir una conferencia, presentando el proyecto «Les representants du peuple (1990)» (Expósito 2000). En este encuentro asistieron los miembros del colectivo Fiambra —Santi Barber, Curro Alix, Xelo Bosch y Jordi Claramonte—, quienes participaron presentando sus propios proyectos. Durante aquel verano, tanto Expósito como Claramonte, junto con Paloma Blanco, Jesús Carrillo, se encontraban finalizando las traducciones y correcciones del libro *Modos de hacer*. Los dos primeros compartieron parte de su tiempo en el encuentro de Calaf, lo que, cabe pensar, pudo contribuir de algún modo a facilitar los trabajos finales de edición de la publicación.

Esta anécdota no pretende establecer una causalidad directa, sino subrayar la pertinencia contextual de este texto, que se nutre de una experiencia situada en el seno de este tipo de prácticas artísticas colaborativas. Desde esta posición, se propone una reflexión sobre la relación entre lo local y lo

colaborativo, examinada a través de ciertas dinámicas concretas que han marcado el desarrollo de estas formas de hacer, con un énfasis particular en los conflictos internos que, en muchos casos, explican la naturaleza efímera de estas experiencias colectivas.

La fragilidad de lo colectivo y las dificultades de lo colaborativo

Si nos formulamos las preguntas: ¿qué es el arte colaborativo?, ¿es lo mismo el arte colaborativo que el arte colectivo?, el arte participativo ¿es colectivo o colaborativo?, ¿es el arte colaborativo similar al arte comunitario?... podríamos continuar hasta el infinito tratando de establecer definiciones terminológicas para conceptos que, en realidad, se complementan y donde el término colaborativo aparece de manera habitual en aquellas prácticas artísticas conceptualizadas desde lo colectivo. En cualquier caso, responder a estas preguntas no resuelve la complejidad ni la fragilidad tensional que estos términos albergan en su seno.

En *Modos de hacer*, encontramos un texto clave para las preocupaciones que aquí nos atañen: el de Lucy R. Lippard. En este texto publicado inicialmente en 1995, Lippard traza una genealogía histórica de aquellas prácticas artísticas que han enfocado su mirada hacia el contexto y la participación de las comunidades para crear un arte verdaderamente «público, interactivo, participativo y progresista» (Lippard [1995] 2001, 66). A la vez, nos alerta sobre ciertos peligros asociados a estas prácticas, tales como la neocolonización, la homogenización (es decir, la falta de reconocimiento de la diferencia), el extractivismo o el paracaidismo. Estas advertencias se han convertido en una especie de mantra que, desde mediados de los años noventa, señala los puntos débiles del llamado «arte público de nuevo género». Según Lippard, estas prácticas albergaban un componente vital en la búsqueda de nuevas formas latentes en lo social, aún no reconocidas como arte. Concluye subrayando un aspecto fundamental en este tipo de intervenciones: el artista debe involucrarse activamente en el proceso, habitando el espacio en un plano físico, simbólico o empático. El artista es entendido como catalizador de fuerzas, en diálogo con diversos agentes sociales.

Recuerdo que esta cuestión —si el artista debe vivir en el contexto en el que trabaja— fue central en los encuentros de Calaf, que precedieron a la publicación anteriormente citada. Se trataba de una pregunta que nos generaba tensiones y presiones compartidas, ya que la mayoría de los artistas congregados eran visitantes foráneos con intención de interactuar con la comunidad, contando con un periodo limitado de tiempo. Tanto en este encuentro (bajo el nombre de «Art públic Calaf») como en sus sucesivas ediciones (ya como «Idensitat»), la participación real de los habitantes sólo se concretó en contadas ocasiones. Uno de los casos más significativos fue el proyecto «*Pleased to meet you*» de Nicolás Dumit Estévez (2007). La experiencia desarrollada por este artista, a lo largo de una residencia de

dos meses en la población de Calaf, estableció una red de relaciones cuyo objetivo era conocer al mayor número posible de personas entre los 3.500 habitantes del municipio. Durante este proceso de interacción, logró transgredir su propia condición de visitante para transformarse en un ciudadano más, generando un marco de confianza y de cuidados mutuos, y diluyendo su presencia temporal en el flujo de la cotidaneidad. El trabajo se formalizó en un álbum de fotografías, construido de manera colaborativa a lo largo de todo el proceso.

Posteriormente, se han desarrollado otros proyectos colaborativos que han ensayado formas diversas y planteamientos más transversales, orientados a establecer relaciones entre agentes locales y culturales, mediadas por temáticas concretas y contextos específicos.

Más allá de los autores habitualmente citados en relación con las prácticas socialmente comprometidas —como Suzanne Lacy (1995) en torno al arte público de nuevo género; Paul Ardenne (2006) sobre el arte contextual; Grant Kester (2005) con su propuesta de arte dialógico; Tom Finkelpearl (2013) sobre arte y cooperación social; Claire Bishop (2006), Michel Kelly (1998) sobre arte participativo, entre otros— intentaremos aquí extraer el concepto de lo colaborativo a través de autores más próximos, que de alguna manera destilan planteamientos de estos anteriores.

Podemos entender el arte colaborativo como una práctica artística en la que varias personas trabajan juntas para crear una obra, compartiendo ideas, responsabilidades y procesos creativos, donde se enfatiza la cooperación entre artistas, participantes y, en algunos casos, involucrando comunidades. Un enfoque que promueve la creación colectiva y la integración de diversas perspectivas, frente a la creación individualizada (Lara-Ruiz 2023). Desde la perspectiva de Machado Oliveira (2024), las prácticas colaborativas se refieren a métodos y acciones que implican la participación y la cooperación de múltiples personas o grupos para alcanzar objetivos comunes, que toman el arte socialmente comprometido como el contexto donde poner en práctica la creación colectiva y la producción de conocimiento comunitario. El arte colaborativo fomenta los procesos participativos, incluyendo el conocimiento compartido, la interacción entre artistas y otros agentes, donde se pone de relieve la igualdad entre participantes, así como el interés por otros campos disciplinarios.

Según Collados-Alcaide (2015) el arte colaborativo es una tendencia teórica y práctica que busca generar trabajo artístico a partir de establecer vinculaciones contextuales con el territorio, entendido como un espacio donde intersectan cualidades sociales, históricas, culturales, psicológicas, económicas y políticas. Asume una dimensión social y política, reconociendo que la práctica artística está inevitablemente vinculada a las esferas públicas y a las tensiones sociales. Busca evidenciar las formas de poder en los espacios sociales y generar cambios en las estructuras sociales y políticas mediante organigramas colectivos y propuestas alternativas.

En la mayoría de los textos analizados, la relación entre colaboración y participación —o entre arte colaborativo y arte participativo— se aborda desde una perspectiva de proximidad y ambivalencia. No ocurre lo mismo entre arte colectivo y arte colaborativo. Esto me lleva a plantear que, si bien toda práctica colaborativa es por definición colectiva, no toda práctica colectiva es necesariamente colaborativa. Aunque puede parecer una paradoja, lo que busco es clarificar nuestra definición: el arte colectivo se configura cuando dos o más artistas trabajan en grupo para desarrollar un proyecto, estableciendo un mecanismo de colaboración interna. Sin embargo, estas iniciativas no siempre incluyen la cooperación con agentes externos, aunque a menudo abordan temas controvertidos, críticos o comprometidos con lo social.

Por otro lado, tal y como coinciden los distintos autores mencionados, el arte colaborativo se distingue por su vocación de generar procesos abiertos, vinculados a comunidades específicas, espacios físicos y sociales concretos, o bien por su incidencia directa en la esfera pública. En este sentido, el arte colaborativo se asocia con prácticas socialmente comprometidas, en las que el acto creativo implica una interacción directa con otros actores sociales, abordando temáticas socialmente relevantes. Muchos colectivos adoptan este enfoque por su voluntad política de transformar el contexto en el que operan, reforzando la intersección entre lo colectivo y lo colaborativo.

En este sentido, cabe retomar la experiencia del colectivo Fiambra (activo durante no más de diez años a partir de 1992), que desarrolló un trabajo artístico orientado al activismo político, caracterizado por el uso de la ironía y el humor. Aunque es considerado como un referente dentro de las prácticas artísticas activistas en España de la década de los noventa, en la primera mitad de la primera década del dos mil, la mayoría de sus acciones involucran a otros agentes sociales, activistas, artistas o comunidades locales, por lo que pueden ser consideradas como ejemplos paradigmáticos de arte colaborativo, tal y como lo venimos planteando en este texto.

A comienzos del nuevo siglo se produce un cambio significativo para el colectivo, marcado por un nuevo paradigma: de tener una presencia relativamente periférica dentro del contexto artístico, pasaron a ser convocados por el Macba, bajo la dirección de Manolo Borja-Villel, para organizar el taller «De la acción directa como una de las bellas artes» (2000). Este taller, comisariado por Jordi Claramonte y organizado por Fiambra, contó con la participación de varios colectivos invitados —Reclaim the streets, Indymedia, la red Ninguna persona es ilegal, A.F.R.I.K.A gruppe, Ne pas plier, Rtmark— quienes trabajaron con grupos activos del contexto local barcelonés.

Como continuidad de esta experiencia, surgió el proyecto «Las Agencias», que consolidó la implicación del colectivo en una red de colaboración político-artística de mayor escala. Sin embargo, este cambio de dimensión, junto con una serie de 'errores' organizativos —como se recoge en el blog de Nelo Bilar (2025)— contribuyeron a la disolución del colectivo. Una versión

propia, narrado en tono directo, irónico y humorístico de ese proceso, vivido con fuertes tensiones internas, se presenta en el texto «¿Qué hostias pasó en Barcelona con el MACBA aquél?»².

La disolución dio lugar a una escisión: una parte de sus miembros —Santi Barber, Curro Aix y Xelo Bosch— continuaron trabajando en Sevilla hasta 2003 bajo el nombre de ‘Fiambrera barroca’, desarrollando proyectos de claro corte colaborativo. Esta línea de trabajo se extendió más allá del colectivo original, dando lugar a otras formas de organización colectiva en procesos urbanos complejos, junto a vecinos, colectivos sociales y agentes culturales diversos. En la publicación *El Gran Pollo de la Alameda* (Barber 2006), se documenta un proceso colaborativo desde una mirada plural sobre las prácticas críticas frente a las transformaciones sociales y urbanísticas del barrio de San Luis-Alameda de Hércules en Sevilla. Se trata de un proceso de autoorganización social y acción política, desarrollado por una comunidad de personas a lo largo de más de diez años, hasta 2004, momento en el cual se inició un proceso participativo formal para su transformación.

La publicación recoge una pluralidad de voces, adoptando una perspectiva autocritica, y da cuenta tanto de la creatividad colectiva como de la masa social crítica desplegada durante ese periodo. En este caso, la práctica artística se integra en un proceso colectivo, colaborativo, participativo y situado, activado por una comunidad afectada por planes e intereses de transformación urbana.

Hemos recogido esta experiencia como un caso paradigmático que exemplifica la fragilidad de los proyectos colectivos, así como la dificultad de llevar a cabo un trabajo colaborativo, implicando y trabajando de manera horizontal con otros agentes, que a su vez pueden formar parte de otros colectivos.

Lo colaborativo como una forma de expandir lo colectivo hacia la complejidad social

Ya hemos comentado que colectivo y colaborativo suelen utilizarse como sinónimos o complementarios, pero queremos incidir en la idea de que cuando hablamos de colectivo artístico, nos referimos a dos o más personas que comparten una forma de hacer que permite que se constituyan como equipo de trabajo, ya sea puntual o de manera más expandida en el tiempo; mientras que las prácticas artísticas colaborativas, las entendemos como algo que trasciende el territorio de lo artístico para incorporar otros agentes que actúan como coautores o coactivadores de los procesos.

Las prácticas artísticas colectivas han surgido, en muchas ocasiones, como respuesta a los paradigmas tradicionales de autoría, autonomía e individualismo que han definido la industria cultural del arte contemporáneo. Durante décadas, el sistema artístico ha perpetuado una visión basada en la práctica artística individualizada y en el valor de la firma personal como

sinónimo de legitimidad. Tal y como comenta Almudena Baeza en su tesis sobre el arte colectivo en el Madrid de los 90, el arte colectivo aparece con fuerza como una opción frente al paradigma del artista estrella del mercado que reinó internacionalmente en los 80. Muchos de los colectivos coincidían en pensar que »la personalidad del artista, su biografía, sus éxitos monetarios ensuciaban la percepción de las obras de arte que quedaban huérfanas de una verdadera atención crítica» (2005, 3).

Un ejemplo ilustrativo de esta postura crítica es el colectivo Preiswert, activo en Madrid entre 1990 y 2000, que expresaba un profundo rechazo a la obsesión de las culturas occidentales por la autoría y la institucionalización de la propiedad intelectual, el copyright y la firma artística. En el marco de la exposición «El mal de la actividad», comisariada por el colectivo El Perro (1996) en una nave industrial cedida por Renfe en Madrid (Baeza 2005), Preiswert defendía la idea de que la creación artística siempre ha sido, en esencia, un acto colectivo. Desde su perspectiva, los procesos de producción artística son inherentemente sociales y dependen de un entramado complejo de relaciones humanas. Además, argumentaban que la recepción de la obra de arte es un proceso colectivo en sí mismo, donde la comunidad que la valora tiene un papel más relevante que el talento individual del creador.

Desde esta perspectiva, el posicionamiento de Preiswert atacaba directamente la forma en que el capitalismo ha mercantilizado la cultura. Su propuesta era clara: devolver a la sociedad el control sobre sus responsabilidades estéticas, al igual que sus derechos políticos y económicos, los cuales, según ellos, han sido históricamente expropiados por una élite dominante. Como expresaban en su 'manifiesto' (2002): «Preiswert invita, de hecho, a la sociedad, a los ciudadanos, a recuperar, a volver a tomar en sus manos las responsabilidades estéticas que, junto con las políticas y económicas, se ha dejado arrebatar históricamente por lo que Preiswert no puede sino llamar una banda de ladrones».

En este caso la reflexión sobre la articulación colectiva de la obra de arte tiene un planteamiento vinculado al entramado técnico que tiene que ver con su producción, y la importancia del reconocimiento colectivo que requiere para alcanzar la categoría arte.

Jorge Luis Marzo, en su texto «Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas» (2007), publicado en el marco del seminario «Estructuras, redes, colectivos: Un segmento conector» dentro de la QUAM 07, comparte una visión similar al analizar el arte colectivo. Argumenta que éste se define por la implicación activa de un grupo de personas en la creación de una obra y critica la falta de reconocimiento que ha recibido este tipo de producción en la historiografía del arte. Sostiene que el contexto español es rico en trabajos artísticos generados por estructuras colectivas, grupos y redes, pero que la historiografía y las políticas culturales han penalizado aquellas prácticas creativas realizadas por grupos y colectivos, incluso cuando estos han sido determinantes en la producción de numerosas obras clásicas y

contemporáneas. Mantiene que en la mayor parte de la literatura artística vanguardista y contemporánea, donde los movimientos, las estructuras colectivas son habitualmente tratadas como agrupación de personas fuera de lo común, con fuertes tensiones internas que dan mayor valor al trabajo individual. El relato del arte en el contexto español se ha extendido sobre la tesis del individualismo como forma de creación y transmisión, un planteamiento que encaja a la perfección con el discurso capitalista y neoliberal que ha ido instaurándose en las políticas públicas y las estructuras de mercado. Considera que las políticas artísticas tienen miedo de los grupos y colectivos, porque en ellos detecta programas que van más allá de simples apuestas estéticas (Marzo 2007, 32). Es interesante el planteamiento que este autor propone al considerar que las experiencias colectivas deben implicar un compromiso real y asumir el riesgo que implica una transformación gradual de las realidades culturales. Un compromiso que debe permitir crear marcos alternativos a los existentes, en la educación y tanto dentro como fuera del arte, más allá del propio proyecto o la producción de obra (*ibid.*, 35).

Unos años después, en el manual sobre arte español coescrito por Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo *Arte en España 1939-2015* (2015), los autores intentan subsanar este vacío historiográfico al expandir la mirada hacia el arte colaborativo, el arte público de nuevo género, el activismo y las prácticas disruptivas. Este esfuerzo busca dar cuenta de una serie de prácticas que han sido fundamentales en la construcción colaborativa del arte contemporáneo en España.

Otro de los textos clave sobre este tema es el de Paloma Blanco, publicado en el segundo número de *Desacuerdos* (2005). En él, la autora contextualiza las prácticas colaborativas en el ámbito español de los años 90, analizando diversas experiencias y proyectos. Blanco entiende el arte colaborativo como una evolución del arte político hacia prácticas comprometidas social y políticamente, caracterizadas por el uso de métodos diversos y frecuentemente divergentes. Paloma Blanco, como coautora del libro *Modos de hacer* (2001), en su artículo «Explorando el terreno», hace una buena introducción de la transformación que muchos trabajos artísticos, junto con textos críticos, habían contribuido a desplazar las formas tradicionales de arte público hacia lo que se denominó arte público de nuevo género, en el contexto estadounidense. A finales de los 80 se llevó a cabo el programa «City sites: Artists and urban strategies», donde diversos artistas y teóricos hablaron sobre sus trabajos que trataban problemáticas políticas y sociales. Los *city sites* sentaron las bases para un nuevo género de arte público «socialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios empleados, sobre la necesidad de desarrollar una pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas» (Blanco 2001, 30).

Suzanne Lacy (1995) recopiló una serie de textos sobre este tipo de prácticas comprometidas, surgidas en los *happenings* de los años sesenta y que emergían con fuerza recogiendo la visión activista y de protesta, junto con los discursos marxistas o feministas, que se dirigían hacia la esfera de lo

público. El 'arte público de nuevo género' se posicionaba contra el arte en el espacio público, más formalista, descendiente de la escultura *site specific* o los ambientes escultóricos y arquitectónicos.

Arte y esfera pública era otro de los conceptos que se articulaban entre finales de los 80 y principios de los 90, para construir esta opción más compleja de trabajar en el espacio de lo público, lo común o lo comunitario (Mitchell 1992). Entre las definiciones de este tipo de prácticas artísticas, encontramos la habilidad para comprometer al público en una práctica colaborativa, capaz de establecer vínculos, redes de trabajo y complicidades, así como explorar nuevas formas de incorporar comunidades, colectivos o grupos reales en los procesos artísticos. Un tipo de prácticas que se enmarcan en un proceso continuado de crítica social y vinculado a un proceso colaborativo, en contextos locales y politizados.

En 2011, el movimiento 15M aglutinó a sectores diversos de la población, fruto de la indignación ciudadana ante los efectos de la crisis económica global iniciada en 2008, la cual en 2010 afectaba de lleno al contexto español. Los activistas que formaban parte de las acampadas y asambleas comenzaron a crear colectivos tematizados en torno a la vivienda y los desahucios, la educación pública, el derecho a la ciudad, entre otros.

Este movimiento constituyó un experimento significativo de acción directa a través de la toma temporal de las plazas, al tiempo que evidenciaba la capacidad de la ciudadanía para autoorganizarse mediante formas asamblearias, ensayando estructuras orgánicas de contrapoder y tratando de poner en práctica la democracia directa. Se trató de un fenómeno político y cultural en el que el arte participó tímidamente, dado que las problemáticas sociales tomaron forma en el espacio público, desbordando cualquier planteamiento estético-político que no estuviera directamente implicado en las luchas tematizadas que se configuraron.

No obstante, el 15M permitió resituar aquellas prácticas artísticas comprometidas con la transformación social, las cuales, mucho antes y después de este movimiento, habían desarrollado formas relevantes de organización colectiva y colaborativa. Estas prácticas artísticas se vincularon a diversas formas de lucha social contemporánea, como la constitución de redes de cooperación transnacionales, el acceso a los medios de comunicación, la defensa de los migrantes, los movimientos contra el precariado y el derecho a la ciudad (Collados-Alcaide 2014).

Desde el contexto artístico, ciertas vías de acción colaborativa intentaban generar nuevas institucionalidades, a la vez que ensayaban formas innovadoras de colaboración social. En paralelo, desde los movimientos sociales se trabajaba en la articulación de nuevos prototipos mentales para la acción política. En este sentido, la Universidad Nómada (2008) describía el concepto de dispositivos «híbridos y monstruosos» en el ámbito político y social. Se les consideraba híbridos porque combinaban recursos públicos y privados, iniciativas institucionales e informales, así como formas de representación contradictorias, generando estrategias que politizaban procesos logísticos

clave. Asimismo, se les denominaba monstruosos porque, aunque en un principio podían parecer apolíticos, su desarrollo y acumulación fomentaban nuevas formas de pensamiento y acción política colectiva, capaces de transformar las esferas públicas estatalizadas y privatizadas.

Desde esta perspectiva, las prácticas colaborativas son aquellas que generan procesos en contextos delimitados por la proximidad de lo local, catalizando elementos que pueden propiciar cambios en estos entornos. Se articulan a través de experiencias de intervención surgidas desde el posicionamiento crítico, la configuración extradisciplinar y la incorporación de grupos o colectivos específicos, cuyos resultados promueven narrativas claramente politizadas.

Concluir desde la pregunta: ¿Es la colaboración un espacio de resistencia?

Existe una creciente reivindicación de lo colaborativo en el ámbito artístico contemporáneo, que como hemos visto, se articula con fuerza e insistencia entre los años novena y principios de los dos mil. Esta emergencia se presenta como alternativa a las prácticas impulsadas en los años ochenta, centrada en la exaltación de la figura del “artista estrella”, legitimada desde las instituciones museográficas del Norte Global y alimentada por el auge del mercado del arte en un contexto dominado por el neoliberalismo.

La publicación *Modos de hacer* (Blanco et al. 2001), recopiló textos clave que ofrecieron un marco teórico para estas nuevas prácticas incipientes, en las que lo colectivo, lo colaborativo, el activismo político y la implicación social se convertían en formas alternativas de resignificar la práctica artística. Más de veinte años después, y en un contexto aún marcado por los nuevos materialismos en la producción artística contemporánea, la colaboración resurge como un eje discursivo y metodológico. Un ejemplo destacado es «Documenta fifteen» (2022), que liderada por el colectivo ruangrupa, cuya propuesta se basó en la gestión compartida, la construcción de redes, la activación participativa y la vinculación con contextos locales periféricos del sistema artístico occidental. Este modelo subrayó el potencial transformador de lo colaborativo más allá de los márgenes estéticos, articulando una resistencia activa frente a estructuras jerárquicas del arte institucionalizado.

En este texto hemos puesto de manifiesto la fragilidad y temporalidad de los proyectos colectivos, cuya vida, en la mayor parte de los grupos artísticos citados, ha sido intensa pero breve. En este marco, la dimensión afectiva y los cuidados adquieren centralidad, al constituirse en formas de sostén mutuo dentro de procesos dialógicos y transdisciplinarios. La colaboración, entendida desde esta perspectiva, no se limita a lo formal o estético, sino que se configura como un proceso horizontal, donde las ideas y los procesos se despliegan desde una lógica relacional que busca incidir en contextos culturales, sociales y políticos. De esta forma, la colaboración se convierte en

una transgresión de los límites impuestos por el sistema del arte y en una apuesta por formas alternativas de convivencia, producción y resistencia cultural.

Marina Garcés señala que «desapropiar la cultura significa arrancarla de sus lugares propios, que son los que la limitan, la codifican o la neutralizan» (2013, 83). Bajo esta premisa, el arte contemporáneo, inmerso en el contexto del ‘realismo capitalista’³, se encuentra en un proceso constante de desubicación y reubicación, buscando espacios de significación, producción y construcción de sentido que justifiquen su existencia en relación con otras realidades sociales. En este proceso, la experiencia de lo social es inseparable de la colaboración, del mismo modo que la colaboración no puede darse sin una participación activa.

En las prácticas artísticas actuales, colaboración y participación adoptan una dimensión cooperativa, generando espacios de creación compartida, escenarios de discusión y negociación, así como procesos que fortalecen valores democráticos, la corresponsabilidad, la distribución de poder y el intercambio de saberes. Sinopsis, Rodrigo y Fendler (2009) subrayan que estas prácticas no solo generan redes y procesos políticos, sino que deben apuntar a transformaciones sostenidas, redistribuyendo capitales sociales, culturales, simbólicos, económicos y comunitarios.

Colaborar no implica disolver identidades, sino articular singularidades desde un espacio común. Por eso, la distribución equitativa de responsabilidades y beneficios resulta crucial para la sostenibilidad de estos procesos. Sennett (2012) sostiene que una de las claves para la colaboración es la capacidad de escuchar, interpretar y responder, lo que convierte a la colaboración en un ejercicio de comunicación crítica y una práctica política por derecho propio

No todas las prácticas artísticas necesitan ser colaborativas, pero aquellas que pretenden serlo deben asumir las implicaciones políticas que conlleva esta elección, y ninguna colaboración auténtica debe reducirse a una mera estética de la colaboración; más bien, debe potenciar la dimensión política de la estética y vincularse con procesos de participación transformadora. Así entendida, la colaboración implica riesgos, tensiones y desafíos que solo pueden enfrentarse si se reconoce su potencia como fuerza de transformación social y su rol en la redefinición de la democracia desde los márgenes.

Podemos considerar que la colaboración es, en sí misma, un espacio de resistencia. Una resistencia que no se ejerce únicamente frente a estructuras del arte institucionalizado, sino también frente a formas de exclusión, silenciamiento y despolitización que afectan a la cultura, a las comunidades y a los vínculos sociales.

Referencias bibliográficas

- Ardenne, Paul. 2006. *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción, Françoise Mallier. Murcia: Cendeac
- Baeza Medina, Almudena. 2005. «Arte colectivo neopop en Madrid de los 90». Tesis Univ. Complutense de Madrid. <https://n9.cl/v7j7o>
- Barber Cortés, Santiago, coord. 2006. *El Gran Pollo de La Alameda: Cómo nació, creció y se resiste a ser comido*. Sevilla: El Gran Pollo de La Alameda. <https://n9.cl/l5j5uz>
- Bishop, Claire, ed. 2006. *Participation*. London: Whitechapel Gallery
- Bishop, Claire. (2012) 2016. *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Traducción Israel Galina Vaca. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas
- Blanco Bravo, Paloma, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds. 2001. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Blanco Bravo, Paloma. 2001. «Explorando el terreno (Introducción)». En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds., 23-50. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Blanco Bravo, Paloma. 2005. «Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa». En *Desacuerdos 2: Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, editado por Jesús Carrillo Castillo, Ignacio Estella Noriega & Lidia García-Merás Fernández, 188-205. San Sebastián: Arteleku. <https://n9.cl/le3b3>
- ColladosAlcaide, Antonio. 2014. «Laboratorios artísticos colaborativos: Espacios transfronterizos de producción cultural». *Arte, Individuo y Sociedad* 27(1): 45-64. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n1.43648
- ColladosAlcaide, Antonio. 2015. «Espacialidad crítica y colaborativa en las prácticas artísticas de carácter contextual: Los casos de 'Food' y 'Womanhouse'». *AusArt* 2(2): 75-91. <https://doi.org/10.1387/ausart.14003>
- Documenta 15. 2022. *Documenta fifteen handbook*. Artistic direction, Ruan-grupa; artistic team, A.K. Kaiza et al. Berlin: Hatje Cantz
- Dumit Estévez, Nicolás. 2007. *Pleased to meet you: Álbum de fotos de Calaf*. Barcelona: Idensitat
- Expósito Prieto, Marcelo. 2000. «Les représentants du peuple (1990)» En *Art públic Calaf' 99/00: Projectes, intervencions, debats, organitzac*, Asociació Calaf Art Públic. Calaf: Ajuntament de Calaf
- Finkelpearl, Tom. 2013. What we made: Conversations on art and social cooperation. Malden MA: Duke University. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11cw8pc>

- Fisher, Mark. (2009) 2016. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Traducción, Claudio Iglesias; prólogo, Peio Aguirre. Buenos Aires: Caja Negra
- Garcés Mascareñas, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra
- Holmes, Brian. 2007. «Investigaciones extradisciplinares: Hacia una nueva crítica de las instituciones». En *Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Boris Buden et al.; traducción, Marcelo Expósito et al. Madrid : Traficantes de Sueños. <https://n9.cl/lk734>
- Kelly, Michael. (1998) 2014. «Participatory art». En *Encyclopedia of aesthetics*, Michael Kelly, editor in chief. Oxford: Oxford University
- Kester, Grant. 2005. «Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art». En *Theory in contemporary art since 1985*, edited by Zoya Kocur & Simon Leung, 153-165. Malden, MA: WileyBlackwell
- Lacy, Suzanne, ed. 1995. *Mapping the terrain: New genre of public art*. Seattle: Bay Press
- Lara Ruiz, Raquel. 2023. «Arte participativo en España (2022-23): La gestión de los eventos culturales temporales». *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2): 467-479. <https://doi.org/10.5209/aris.92056>
- Lippard, Lucy. R. (1995) 2001. «Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar». Trad. de Paloma Blanco & Jesús Carrillo. En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco Bravo et al., eds., 51-72. Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://n9.cl/wqj10>
- Machado Oliveira, Andreia. 2024. «Socially engaged art proposals: Between collaboration, affect, and the commons». *Arte, Individuo y Sociedad* 36(3): 545-555. <https://doi.org/10.5209/aris.92389>
- Marzo Pérez, Jorge Luis & Patricia Mayayo Bost. 2015. *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra
- Marzo Pérez, Jorge Luis. 2007. «Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas». En *Estructures, xarxes, col·lectius: Un segment connector*, QUAM 07. Vic: H. Associació per a les Arts Contemporànies
- Mitchell, William John Thomas, ed. 1992. *Art and the public sphere*. Chicago IL: University of Chicago
- Parramon Arimany, Ramon, dir. 2000. *Art públic Calaf' 99/00: Projectes, intervencions, debats, organitzac*ia, Associació Calaf Art Públic. Calaf: Ajuntament de Calaf
- Preiswert Arbeitskollegen. 2002. «Sociedad de trabajo no alienado». En *Colectivos & Asociados, encuentro-debate: La intervención artística en el espacio público; El proceso colectivo de creación y difusión*. Madrid: Instituto de la Juventud
- Sennett, Richard. 2012. *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama
- Sinapsis [Cristian Añó Frohlich & Lídia Dalmau Lluís], Javier Rodrigo Montero & Rachel Fendler. 2009. *Art en context sanitari: Itineraris i eines per*

- desenvolupar projectes col·laboratius.* Barcelona: Transart Laboratori. <https://n9.cl/alhwb>
- Universidad Nómada. 2008. «Prototipos mentales e instituciones monstruo: Algunas notas a modo de introducción». *Transversal.at*. <https://n9.cl/ugg4f>
- Vilar Herrero, Nelo. 2025. «Los (cinco) fracasos del grupo Fiabrera (Arte político y bromas en general)». *Arrtdaccio*, blog personal del artista, 6 jun. <https://n9.cl/ypoo>

Notas

- 1 «Idensitat: Proyecto de arte y creación de espacio social». <https://www.idensitat.net>
- 2 «¿Qué hostias pasó en Barcelona con el Macba aquel?» Fiabrera Obrera. <https://sindominio.net/fiabrera/memoria.htm>
- 3 'Realismo capitalista' hace referencia al concepto articulado por Mark Fisher (2016) en un libro que lleva el mismo título, y en el que se tratan algunos callejones sin salida que nos ha dejado el neoliberalismo, como es la situación laboral después del fordismo, la sustitución de la disciplina por el control, la facilidad en que el propio capitalismo incorpora el 'anticapitalismo', la compulsividad consumista o el trastorno bipolar como enfermedad mental del interior del capitalismo.

(Artículo recibido: 16/03/2025; aceptado: 29/05/2025)