



**LO QUE VIBRA
EN LO COMÚN**

**LIDIA ELENA
CASTRO BRAVO**

LO QUE VIBRA EN LO COMÚN

Lidia Elena Castro Bravo

Tutora: Blanca Montalvo

Trabajo Fin de Grado

Facultad de Bellas Artes de Málaga

2025



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



uma.es
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Marcos terminaba su carta diciendo: «[...] es necesario hacer un mundo nuevo, un mundo donde quepan muchos mundos, donde quepan todos los mundos».

Lo que nos recuerda la pintura de El Bosco —si se puede decir que las profecías recuerdan— es que el primer paso en la construcción de un mundo alternativo ha de ser rechazar la imagen del mundo que nos han impuesto y todas las falsas promesas empleadas por doquier para justificar e idealizar la necesidad, criminal e insaciable, de vender. Es vital que encontremos otro espacio.

En primer lugar, tenemos que encontrar un horizonte. Y para eso hemos de volver a tener esperanza, en contra de lo que el nuevo orden pretende y perpetra.

La esperanza, sin embargo, es un acto de fe, y la fe para sostenerse precisa de acciones concretas. Por ejemplo, la acción de *aproximarse*, de calcular la distancia y *caminar hacia el otro*. Esto conduciría a una colaboración que se opone a la discontinuidad. Resistir no significa solo negarse a aceptar la absurda imagen del mundo que se nos ofrece, sino también denunciarla. Y cuando el infierno es denunciado desde dentro, deja de ser infierno.

En las bolsas de resistencia que hoy constituyen esa esperanza, los otros dos paneles del tríptico de El Bosco —Adán y Eva en el Paraíso y el Jardín de las Delicias— se pueden estudiar a la luz de una linterna, en la oscuridad... Los necesitamos.

John Berger, en *El tamaño de una bolsa* (2001).

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen.....	10
1. Trabajos previos.....	12
2. Desarrollo teórico-plástico.....	14
2.1. El bodegón como agente generativo.....	16
2.2. De los crono-usos a las topo-grafías.....	18
<i>Hogar: sustantivo común.....</i>	<i>26</i>
<i>Assemblage significa asamblea.....</i>	<i>33</i>
2.3. Encuentros, resistencia y participación.....	35
<i>Comunidad entre imágenes.....</i>	<i>36</i>
<i>Okupar el palomar.....</i>	<i>37</i>
2.4. A modo de reflexión.....	40
3. Cronograma.....	41
4. Presupuesto.....	42
5. Propuesta de exhibición.....	44
Bibliografía y referencias.....	46
Anexo I: trabajos previos.....	48
Anexo II: obras.....	57

Resumen: *Lo que vibra en lo común* parte de una pregunta fundamental: ¿cómo pueden las imágenes, los espacios y los modos de hacer colectivos activar formas alternativas de habitar el mundo? Este interrogante se despliega en una práctica artística situada, centrada en la producción de obra *desde y con* la comunidad. En este marco, la autogestión no solo funciona como una forma de organización, sino que se entiende como una herramienta epistemológica, política y sensible que pone en valor los saberes compartidos, los vínculos afectivos y la experiencia vivida como materia creativa. La hipótesis que sostiene este trabajo es que es posible imaginar y materializar futuros más habitables mediante prácticas artísticas colectivas que se construyen desde lo doméstico, lo común y lo autogestionado. Estas prácticas constituyen formas de resistencia frente a los modos jerárquicos e institucionalizados de producción cultural, proponiendo nuevas maneras de relacionarnos con el hacer, el entorno y entre nosotros.

La obra se articula desde el eje de la comunidad, señalando la imposibilidad del hacer sin el otro. Tanto el dibujo como la acción colectiva funcionan aquí como lenguajes que permiten registrar, construir y activar formas alternativas de habitar. En un tiempo marcado por la fragmentación y la pérdida de vínculos, estas prácticas proponen una resistencia discreta pero firme: crear desde lo compartido para imaginar, colectivamente, otros posibles.

Palabras clave: Dibujo; Colectividad; Acción política; Autogestión; Imaginación.

Abstract: *What vibrates in the common* starts from a fundamental question: how can images, spaces, and collective ways of doing things activate alternative ways of inhabiting the world? This question unfolds in a situated artistic practice, focused on the production of work from and with the community. In this framework, self-management not only functions as a form of organization, but is also understood as an epistemological, political, and sensitive tool that values shared knowledge, emotional bonds, and lived experience as creative material. The hypothesis underlying this work is that it is possible to imagine and materialize more livable futures through collective artistic practices that are constructed from the domestic, the common, and the self-managed. These practices constitute forms of resistance to hierarchical and institutionalized modes of cultural production, proposing new ways of relating to doing, the environment, and each other.

The work is articulated around the axis of community, pointing to the impossibility of doing without the other. Both drawing and collective action function here as languages that allow us to record, construct, and activate alternative ways of inhabiting. In a time marked by fragmentation and the loss of connections, these practices propose a discreet but firm resistance: to create from what is shared in order to collectively imagine other possibilities.

Keywords: Draw; Colectivity; Political action; Self-management; Imagination.

1. TRABAJOS PREVIOS

Serie Materias vibrantes

Esta investigación se materializa en mi 4º curso de Grado en Bellas artes en el año 2023 durante mi exploración en la asignatura de *Producción y difusión de proyectos artísticos*. Toda la atmósfera en la que se desenvuelve este trabajo parte de un compromiso desde el componente autobiográfico, no como una necesidad impetuosa de reafirmar el Yo, si no de una necesidad de posibilidad con el otro.

El proceso metodológico se inicia con la documentación del entorno inmediato. Mediante la fotografía, en una primera fase, se registran fragmentos de la vida cotidiana y de los espacios colectivos, capturando objetos, situaciones y escenas que posteriormente son trasladados al dibujo. Cada selección responde a una lógica dialógica, en la que los elementos adquieren una voz narrativa propia dentro de la composición.

El proyecto, articulado bajo el título general de *Materias Vibrantes*, aborda la cuestión de la habitabilidad desde un enfoque autobiográfico situado, dado que los espacios documentados pertenecen a los colectivos en los que participo y colaboro activamente en mi vida cotidiana. Espacios como el *CSA Las Vegas* o el *CSC La Nave* en Málaga, así como el movimiento por el derecho a la vivienda *Málaga para vivir* o el *CSO La Rosa* en Madrid, referenciados en producciones anteriores y actuales, proporcionan el marco contextual desde el cual se despliegan las experiencias habitacionales y comunitarias que sustentan este trabajo.

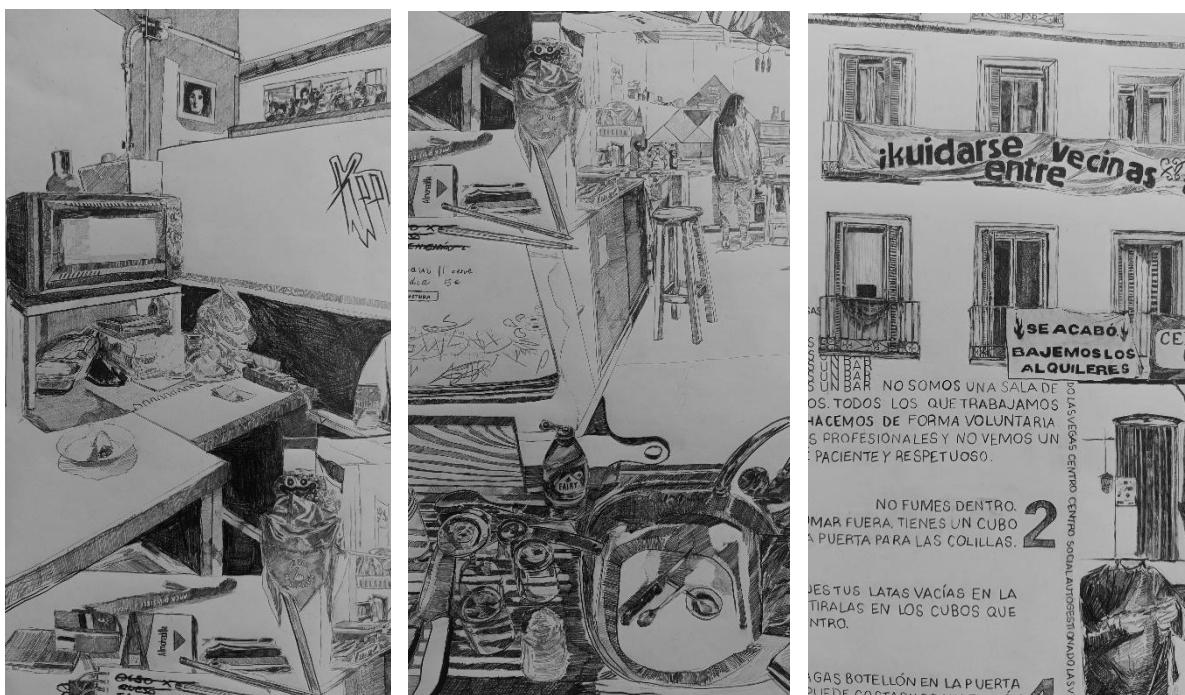




Fig 1. Detalles de las obras
Materias Vibrantes IV, V y VI.

El desarrollo de la investigación avanza a través de varias fases que exploran distintos aspectos de la organización colectiva y la construcción de lo común. En las primeras etapas, se abordan los crono-usos del espacio y la noción de «bodegón vivo», explorados en las primeras tres fases del proyecto: *Materias Vibrantes I, II y III* (esta última presentada en el espacio expositivo «La Amalgama», del cual hablaba la propia obra). Posteriormente, el enfoque se desplaza hacia los modos de organización de lo colectivo en lo cotidiano, eje central de *Materias Vibrantes IV*, y se amplía hacia el análisis de los modos de organización de movimientos políticos en la esfera pública, desarrollado en *Materias Vibrantes V*. Finalmente, la investigación se adentra en los modos de organización colectiva en espacios disidentes, situados en centros sociales, núcleo temático de *Materias Vibrantes VI*. A través de este recorrido progresivo, el proyecto examina las articulaciones entre lo doméstico, lo político y lo sensible, proponiendo formas alternativas de habitar desde prácticas artísticas colectivas y autogestionadas, que recogeremos y procesaremos hacia una evolución natural en el proyecto actual *Lo que vibra en lo común*.



Fig 2. *Materias Vibrantes III* (izquierda).
Foto en la exposición de *La Amalgama* (derecha).

2. DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO

Mi proceso de trabajo comienza con la documentación del entorno inmediato. A través de la fotografía, capturo fragmentos de la vida cotidiana y colectivizada, registrando objetos, espacios y situaciones que luego serán trasladados al dibujo. Este proceso de datación visual me permite establecer un archivo de imágenes que, posteriormente, selecciono con especial cuidado para integrarlas en las composiciones. Cada elección responde a una lógica de diálogo entre los elementos, otorgándoles una voz y una narrativa propia dentro del conjunto.

La presente investigación se inicia a partir de la exploración de la habitabilidad en espacios compartidos y comunitarios desde una perspectiva autobiográfica y situada, donde diversos movimientos contraculturales y políticos ofrecen las coordenadas contextuales desde las cuales se articulan las experiencias habitacionales que se proponen. Esta implicación directa no solo otorga al estudio un compromiso ético y político sostenido, sino que permite una aproximación profundamente enraizada, alejada de enfoques externos, extractivistas o superficiales. En este sentido, y a diferencia de la figura del *parachute artist*¹, la investigación se construye a partir de la experiencia

¹ El término «*parachute artist*» alude a aquellos profesionales —habitualmente escritores, periodistas o artistas— que abordan determinadas temáticas o comunidades sin un conocimiento profundo ni un compromiso sostenido con el contexto, lo que frecuentemente se traduce en trabajos superficiales o descontextualizados socialmente. La expresión aparece en un artículo de *The New Yorker*, publicado el 10

compartida y de la convivencia cotidiana, posibilitando un registro íntimo y doméstico en el que los espacios no son tratados como meros escenarios en los que tan solo se dispongan objetos de análisis, sino como territorios vividos, dinámicos y co-construidos colectivamente.

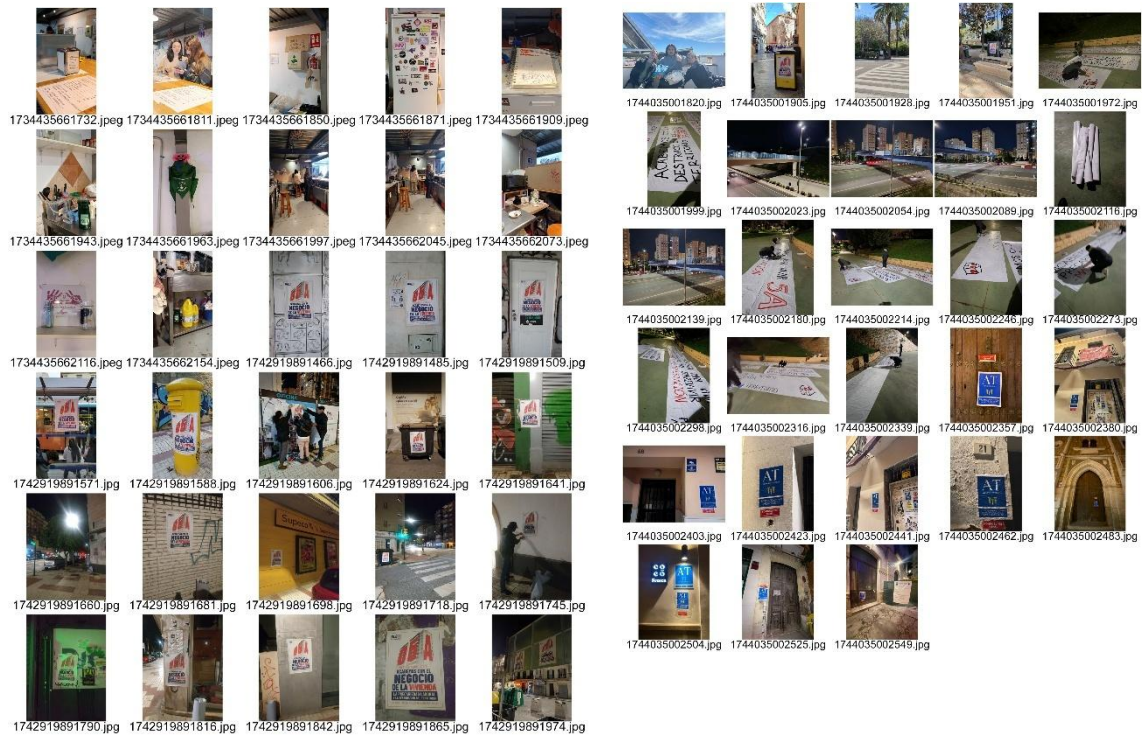


Fig 3. Hojas de contactos de las fotografías documentadas en *CSA Las Vegas*, *CSO La Rosa*, movimiento *Málaga Para Vivir* y *CSC La Nave*..

El dibujo, en este proyecto, se concibe como un proceso continuo que conecta y articula todas sus dimensiones. No es un medio aislado; nada es posible sin esta relación que hace de agua para este barco en tránsito, que lo impulsa hacia otras orillas aún por explorar. En ese desplazamiento, *Lo que vibra en lo común* emerge como efecto y prolongación de nuestra pregunta fundamental: ¿cómo articular formas de vida comunitaria en un mundo donde las estructuras de poder tienden a desarticular cualquier posibilidad de alternativa?

de abril de 2005 y escrito por Tad Friend, centrado en el mundo de las guías de viaje. En él menciona a Tony Wheeler, fundador de *Lonely Planet*, como ejemplo paradigmático de este perfil. El propio Wheeler justifica esta figura afirmando que «para investigar una gran guía, necesitas algunas personas que vivan en el país, pero también necesitas algunos *parachute artists*, alguien que pueda aterrizar en un lugar y asimilarlo rápidamente, que pueda escribir sobre cualquier lugar» (Friend, 2005).

2.1. El bodegón como agente generativo

Partiendo de la base de investigación que empecé a realizar para la asignatura de *Producción y difusión de proyectos artísticos*, se propone como primer punto en este proyecto la resignificación y reivindicación del uso de disciplinas comprendidas tradicionalmente como clásicas o burguesas —en ocasiones, incluso, con un carácter casi dogmático—, como es el caso del bodegón. Este género pictórico, históricamente vinculado a la representación de objetos inanimados, ha portado una carga simbólica significativa, asociada frecuentemente a temáticas como la vida doméstica, el lujo, el estatus social o las alegorías de la *vanitas*.

En el marco de esta investigación, el bodegón es desplazado de su concepción clásica para ser reinterpretado como un dispositivo de exploración de las formas de vida contemporáneas así como de los espacios de encuentro que articulan la experiencia cotidiana. El proyecto trasciende el ámbito de la representación estética para adoptar un enfoque crítico y político, confrontando los procesos erosivos del espacio público y las políticas de privatización urbana que favorecen mecanismos de exclusión y sesgo social. En este sentido, el bodegón adquiere el carácter testimonial de resistencia, ofreciendo visibilidad a las prácticas colaborativas y a los lazos afectivos que sostienen las formas de vida comunitaria.

La filósofa estadounidense Jane Bennett plantea la noción de que los objetos y materiales poseen una capacidad de acción propia que participa activamente en la configuración y transformación de los espacios habitados². Desde esta perspectiva, el dibujo se emplea en esta investigación como herramienta de documentación de los escenarios que conforman el día a día de la organización colectiva, otorgando a estos espacios una nueva vitalidad. Cada composición trasciende la condición de imagen estática para constituirse como un relato en proceso, un registro dinámico de los modos en que habitamos, compartimos y articulamos formas de resistencia en un contexto donde la posibilidad de imaginar alternativas habitables se encuentra crecientemente amenazada.

El inicio de esta investigación parte de una revisión de los orígenes históricos del género, prestando especial atención a su dimensión política. En este recorrido preliminar, se identifican algunos de sus primeros desarrollos en la obra de Clara Peeters, reconocida como una de las precursoras del bodegón en el siglo XVII. A través de la inclusión de

² Jane Bennett, *Materia vibrante* (Buenos Aires: Caja Negra, 2022), p. 54.

elementos simbólicos y la utilización de superficies reflectantes que capturan su propia imagen, Peeters transforma el bodegón en un dispositivo testimonial, dejando constancia de su autoría en un contexto histórico caracterizado por las limitaciones impuestas a la participación de las mujeres en el campo artístico. De este modo, su producción no solo desafía las convenciones del género, sino que constituye un acto de afirmación de presencia y resistencia frente a las estructuras de exclusión de la época.

En esta dimensión política, las obras de Clara Peeters despliegan un componente subversivo mediante el uso de los reflejos, los cuales exceden la función de mera representación visual para operar como gestos de afirmación identitaria y desafío simbólico. A través de estos reflejos, no solo introduce su propia presencia en la escena pictórica, sino que además interpela críticamente un orden artístico tradicionalmente vinculado al retrato del sujeto masculino burgués y blanco. Así, Peeters transforma el bodegón en un espacio de resistencia, al incorporarse a sí misma dentro de un género que históricamente había marginado la participación femenina. Esta apropiación consciente del medio no solo legitima su presencia dentro del campo artístico, sino que contribuye a la desestabilización de las normas estéticas y sociales de la época, ampliando el campo de acción para las mujeres artistas en contextos posteriores.



Fig 4. Clara Peeters, *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*, 1611, Museo del Prado.



Fig 5. Detalle de Clara Peeters, *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*, 1611, Museo del Prado.

En el marco de este proyecto de investigación, la dimensión testimonial es recuperada y resignificada para abordar las problemáticas contemporáneas vinculadas a la ciudad y a quienes la habitan, convirtiendo cada dibujo en un espacio de posibilidad y reflexión crítica sobre las formas actuales de habitar. Los objetos que configuran el ámbito doméstico, tal como propone Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, trascienden su condición funcional para erigirse como símbolos cargados de significación, articulando nuestra relación con la memoria, la intimidad y la experiencia afectiva del espacio³.

En el siguiente apartado se expondrán las estrategias metodológicas adoptadas desde el inicio del proceso para el desarrollo de la investigación plástica. Del mismo modo, se examinarán los primeros acercamientos a la exploración visual mediante imágenes, analizando su función en la construcción del discurso artístico y en el proceso de elaboración conceptual del proyecto.

2.2. De los crono-usos a las topo-grafías

El proceso de trabajo comienza con la documentación del entorno inmediato. Me sirvo de la fotografía para capturar y testimoniar la vida cotidiana y colectivizada, haciendo un registro de los objetos, las espacialidades y las situaciones que posteriormente se trasladan al dibujo. Este procedimiento de datación visual posibilita la construcción de un archivo de imágenes, el cual es sometido posteriormente a un proceso de selección rigurosa con el fin de integrarlas en las composiciones. Cada decisión compositiva obedece a una

³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Madrid: FCE, 2020), p. 36.

lógica relacional entre los elementos, permitiendo que cada imagen adquiriera una dimensión narrativa específica y una voz singular dentro de la totalidad de la obra.



Fig 6. Hojas de contactos de las fotografías documentadas en los movimientos por la vivienda dirigidos hacia la manifestación del 5 de abril, así como las diferentes jornadas de convivencia y debate.

El dibujo adquiere en este proyecto un rol primordial, aunque no en cuanto que imagen cerrada ni simple etapa preliminar, sino como proceso en permanente transformación. En consonancia con lo planteado por Andrea Soto Calderón, toda imagen debe comprenderse como un acto performativo, una intervención capaz de producir efectos concretos en la realidad⁴. Bajo esta perspectiva, el concepto de *work in progress* estructura la metodología general del proyecto, permitiendo que la obra emerja desde la experiencia, los afectos y los gestos moleculares que reclaman otros modos de estructuración, que se nutren de posibilidad en el *hacer*.

Así, el dibujo constituye el punto de partida teórico de esta investigación, aunque no su conclusión. Su carácter abierto habilita una proyección hacia futuros desarrollos y procesos que exploran nuevas posibilidades habitacionales. Es precisamente en virtud de esa apertura —de esa posibilidad de transformación constante— que el proyecto se

⁴ Véanse los trabajos de Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020) e *Imaginación material* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022).

orienta hacia una política de los afectos, en la que las relaciones individuales se desplazan hacia un territorio común de producción colectiva. Desde este eje se articula el devenir del proyecto, permitiendo que la obra continúe su propio curso evolutivo.

Esta lógica de trabajo procesual guarda afinidades con la práctica artística de William Kentridge, cuyas animaciones en *stop-motion* se construyen a partir de la transformación constante de un mismo dibujo, mediante sucesivos actos de borrado y modificación, generando así una narrativa visual basada en la noción de cambio y devenir. En las series de dibujos que componen *Lo que vibra en lo común* se asume una estrategia análoga: a través de la superposición de capas temporales y registros gráficos diversos, se pone en evidencia la naturaleza relacional y dinámica de los espacios y sus habitantes. Esta metodología no solo opera como mecanismo de documentación, sino que también actúa sobre el imaginario urbano, proponiendo nuevas formas de concebir la ciudad, y las prácticas de vida que en ella se desarrollan.



Fig 7. William Kentridge, *Félix en el exilio*, 1994.
Película de 35mm transferida a vídeo (color, sonido). 8:43 min.

Del mismo modo, la concepción del dibujo que se propone en este proyecto mantiene una estrecha vinculación con la práctica artística de Kaari Upson, cuya obra se centra en la exploración de la memoria, la domesticidad y la identidad, a partir de la materialidad inherente a los espacios y objetos de lo cotidiano. Su enfoque, profundamente inmersivo y marcado por una relación casi obsesiva con los entornos que investiga, encuentra eco en mi propio interés por los espacios colectivos como escenarios de experiencia sensorial y producción subjetiva. En esta línea, la intención no es únicamente representar dichos

archivo fotográfico constituye el punto de partida para el desarrollo del dibujo, técnica mediante la cual las imágenes registradas adquieren una nueva materialidad y una densidad expresiva ampliada, en su función de testimonio visual.

Siguiendo el pensamiento de Gaston Bachelard, quien sostiene que los espacios habitados no son meros escenarios inertes, sino entidades vivas que configuran subjetividades y sedimentan memoria, el dibujo se propone no solo como medio de documentación, sino como vehículo para potenciar la agencia de estos territorios.

La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza: está unida a la montaña y a las aguas que labran la tierra. Esa gran planta pétreo que es la casa crecerá mal si no tuviese en su base el agua de los subterráneos. Así alcanzan los sueños una grandeza sin límites⁵.

En este sentido, se busca que las narrativas e imaginarios que emanan de ellos sean reconocidos, resignificados y proyectados hacia nuevas dimensiones imaginales. En su obra *Sobre el dibujo*, John Berger sostiene que el dibujo no debe entenderse únicamente como un medio de registro visual, sino como una forma de pensamiento en movimiento. Desde esta perspectiva, el acto de dibujar se configura como un ejercicio tanto de exploración como de creación del mundo, posibilitando la construcción de una relación activa entre el sujeto que dibuja y su entorno.

Cualquier lugar dibujado es al mismo tiempo un aquí y un en otra parte. Estos lugares no se parecen a nada; solo se encuentran en los dibujos. (La pintura es diferente porque la pintura es sobre la ausencia.) Todo lugar pintado tiene toda la particularidad y el conocimiento local de un aquí, y, al mismo tiempo, la promesa de un en otra parte, pues lo que muestra podría ser distinto, al haber dejado visibles las opciones tomadas. Aquí representa la necesidad; en otra parte ofrece libertad. La condición humana comienza cuando los dos elementos se encuentran frente a frente. Y solo el dibujo puede describir cómo sucede esto en el espacio y, por consiguiente, cómo se ensamblan —necesidad y libertad— para cobijar a la condición humana. Tal vez: *Le dessinateur comme charpentier*.

Una de las primeras preguntas que hacía era precisamente esa: ¿dónde estamos cuando dibujamos? Luego intentamos localizar los diferentes espacios implícitos en un dibujo. Ahora nos preguntamos si la necesidad humana de dibujar no será una respuesta a la pregunta ontológica: ¿Dónde estamos? Sin duda, por el momento, estamos vivos. Sin embargo, cada día, siempre que nos es posible, tenemos que hacer algo para hacer más real esa afirmación. Todos los dibujos hacen trampa. Engañan a nuestros ojos con la astucia de un consumado jugador de póquer. Nadie sabe cuándo empieza o acaba el farol. El aquí visto desde otra parte también nos aproxima a los sueños, ¿no? El sueño de un niño: mi pueblo visto a través de los ojos de un águila. El sueño de una madre: mi pecho visto a través de los labios de mi hijito. O el sueño de un abuelo: mi casa vista desde debajo de la tierra. Los sueños también se pueden dibujar. «Dibújame un

⁵ Bachelard, *La poética del espacio*, p. 64.

carnero», dice el Principito. Mi amigo Steve es hoy carpintero. En la pequeña escuela del pueblo éramos compañeros de pupitre. Por las tardes nos dejaban dibujar. A mí me gustaba ver cómo dibujaba Steve. Y lo que mejor recuerdo es su manera de pintar los árboles. *Le dessinateur comme charpentier. Le dessin comme forêt?*⁶.

Este gesto, más que reproductivo, adquiere una dimensión intervenida del imaginario urbano y social, otorgando visibilidad y valor a aquellos espacios que suelen ser marginalizados o desestimados por las estructuras dominantes de la ciudad.

En este sentido, *Lo que vibra en lo común* adopta el dibujo no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta metodológica de indagación crítica sobre los espacios, sus significados, sus potencias latentes y su proyección hacia futuros posibles. En nuestra concepción del dibujo, cada trazo trasciende la mera representación para constituirse en un gesto que interroga la materialidad circundante, al tiempo que desvela otras formas de existencia y percepción del espacio urbano.

Guardando estrecha sintonía con esta concepción expandida del dibujo, la práctica de Dan Perjovschi explora su potencial como herramienta de crítica social accesible, inmediata y efímera. Desde la caída del régimen comunista en Rumanía —evento que marcó profundamente su trayectoria artística— Perjovschi ha desarrollado un lenguaje gráfico basado en dibujos lineales, esquemáticos y cargados de humor ácido, que abordan cuestiones de poder, desigualdad, globalización y conflictos sociales. Un ejemplo paradigmático de su método es su intervención *The Room Drawing* (2006) en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, donde durante varios días fue cubriendo los muros del museo con sus dibujos a rotulador, reflexionando en tiempo real sobre temas de actualidad política, económica y cultural.

⁶ John Berger, *Sobre el dibujo* (Barcelona: Editorial Gg, 2011), pp. 119-120.



Fig 9. Dan Perjovschi, *Projects 85*, 2007.
Fotografía: Thomas Griesel.

Perjovschi entiende el espacio expositivo —y, por extensión, el espacio público— como un lugar de debate abierto, donde el dibujo funciona como un lenguaje común, accesible y directo, capaz de romper las barreras de comprensión propias del discurso artístico elitista. A través de sus intervenciones, el artista propone activar formas de pensamiento crítico colectivo que interpelan al espectador, invitándolo a reflexionar sobre las narrativas dominantes y las estructuras de poder que configuran la vida contemporánea. Desde esta perspectiva, su planteamiento ofrece un referente valioso para pensar el potencial del dibujo como herramienta de intervención crítica y relacional en los espacios de producción artística y social. Sobre esta base, puede situarse la transición conceptual y estética que se desarrolla entre trabajos previos mencionados y nuestra presente investigación.

Mientras que *Materias Vibrantes* es un ejercicio de resistencia a través del dibujo, la transición conceptual y estética de *Materias vibrantes* hacia *Lo que vibra en lo común* puede leerse como un desplazamiento desde una atención a la materia en su agenciamiento sensible hacia una exploración más radical de la relacionalidad como

principio generador. En este trayecto, lo que está en juego no es únicamente una evolución temática, sino una transformación en la forma misma de pensar la imagen, el tiempo y el espacio desde el arte. Esta transformación puede nombrarse, al menos provisionalmente, como el paso del *crono-uso* a la *topo-grafía*.

En *Materias vibrantes*, el punto de partida era una sensibilidad afinada hacia la potencia de la materia, en resonancia con el pensamiento de Jane Bennett y lo que se ha denominado académicamente como «nuevos materialismos» o el «giro afectivo»⁷. La materia, puesta en escena con los espacios colectivos de habitabilidad, no aparecía como soporte pasivo de lo visual, sino como agente activo de sentido, vibrando con intensidades propias. Esta atención a la vibración material implicaba ya una concepción del tiempo que no era sucesión lineal, sino duración múltiple, vivida, una especie de tiempo que se inscribe en las texturas de los cuerpos y sus relaciones. En este sentido, podría hablarse de una política o una poética del «crono-uso»: un uso temporal que no instrumentaliza, sino que se deja atravesar por las temporalidades propias de las cosas. Se trata de habitar el tiempo como se habita una materia: con escucha, con demora, con apertura.

Lo que vibra en lo común recoge esta herencia, pero la desplaza hacia una preocupación tangencial: ya no se trata solamente de atender a la materia en su potencia vibrátil, sino de preguntarse por aquello que en esa vibración puede mutar en común. Y aquí emerge el eje de la relacionalidad como centro gravitacional de la propuesta. Esta relacionalidad no es ni una adición de subjetividades ni una fusión homogénea, sino una zona de intersección inestable, donde se produce algo que no estaba dado de antemano. De ahí que *Lo que vibra en lo común* no sea simplemente una obra sobre «lo común», sino sobre la relación en sí misma que se da en comunidad. Es decir, aquello que vibra en lo común es la vibración relacional, la aparición de un espacio-tiempo compartido que no es previo, sino que se genera en el *entre*.

En este punto, se vuelve decisivo recuperar la propuesta filosófica de Andrea Soto Calderón frente a las de George Didi-Huberman. Mientras este último, en su defensa de la imagen como supervivencia de lo sensible, insiste en la necesidad de permanecer *ante* las imágenes⁸, en un gesto de contemplación y apertura al *pathos*, Soto Calderón nos invita a pensar una perspectiva distinta: no se trata de estar *ante* las imágenes, como si estas conservaran una exterioridad respecto a quien las mira, sino de vivir *entre* imágenes;

⁷ Cfr. Magalí Haber, «¿Qué es el giro afectivo?», *Revista Diferencia(s)* 10 (2020), pp. 13-16.

⁸ Cfr. George Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia: Cendeac, 2010.

En este contexto, han emergido formas de articulación ciudadana que actúan como respuesta crítica y organizada frente a las dinámicas urbanas hegemónicas. El movimiento por la vivienda «Málaga para vivir» articula una de las formas de expresión más relevantes de esta resistencia, al denunciar las consecuencias sociales de la turistificación y defender el derecho a habitar la ciudad desde criterios de justicia social, sostenibilidad y equidad.



Fig 11. Fotografías del movimiento por la vivienda en Málaga, *Málaga para vivir*, el pasado 5 de abril en la manifestación convocada a nivel estatal.

Junto a este movimiento, los centros sociales autogestionados desempeñan un papel fundamental como espacios de resistencia urbana y creación de comunidad. Su existencia desafía directamente la lógica capitalista de producción y consumo que domina la configuración del espacio urbano, proponiendo en su lugar formas de organización colectiva, cooperación y apoyo mutuo. A través de talleres, actividades culturales y

espacios de reunión sin ánimo de lucro, estos centros posibilitan la reapropiación del territorio por parte de sus habitantes y fomentan nuevas formas de relación social no mediadas por el mercado.

Estos espacios no son meros lugares de encuentro; constituyen verdaderos espacios políticos donde se experimentan otras formas de vida en común, se ejercita la participación directa y se construyen alternativas al modelo dominante de ciudad. En un escenario marcado por la expulsión de vecinas y vecinos, el desmantelamiento del comercio local y la fragmentación del tejido barrial, experiencias como la del Centro Social La Invisible y otros espacios autogestionados en Málaga se erigen como grietas hacia horizontes posibles, a menudo invisibilizados o reprimidos.

No obstante, estos espacios autogestionados son objeto de una presión constante por parte de las autoridades municipales, que emplean herramientas como la burocracia, la represión policial y las sanciones administrativas como mecanismos de control y clausura. Un ejemplo paradigmático de esta situación es el caso del Centro Social y Cultural La Nave, que actualmente atraviesa un proceso de disputa institucional mientras continúa luchando por su reapertura. Lejos de constituir una respuesta neutral, estas acciones evidencian el carácter profundamente político que atraviesa la gestión del espacio urbano, poniendo de manifiesto que lo que realmente está en juego es la posibilidad de construir ciudad desde lógicas no capitalistas, basadas en el cuidado mutuo, la solidaridad y la dignificación de la vida cotidiana.



Fig 12. Fotografías de actividades en el *Centro Social y Cultural La Nave*, en Málaga, antes de sufrir el cierre cautelar el pasado 26 de marzo.



Fig 13. Fotografías del evento convocado el pasado 24 de mayo en el Parque del Oeste, a modo de protesta por el cierre cautelar del *Centro Social y Cultural La Nave*.

En este contexto, adquiere especial relevancia el *artivismo*, entendido como una práctica que disuelve las fronteras entre arte y activismo, proponiendo intervenciones capaces de activar formas de visibilidad, participación y resistencia en el espacio público. Más que producir objetos, el artivismo propone situaciones que interrumpen el flujo habitual de lo sensible, desestabilizando los códigos dominantes y habilitando nuevas formas de enunciación. Tal como señala Oliver Marchart en *Estética conflictual. Activismo artístico y esfera pública*, «el arte [...] ha salido a la calle», es decir, «al espacio abierto de la esfera pública política»¹⁰. Esto implica que las prácticas artísticas contemporáneas ya no pueden entenderse al margen de las lógicas del conflicto, pues «una esfera pública se crea si y solo si se arma un debate entre quienes están por allí»¹¹.

La política, como la estética, no aparece allí donde reina el consenso, sino cuando este se fractura: «[t]an solo cuando un conflicto estalla emerge una esfera pública, con la ruptura de un consenso que, por lo demás, siempre se da tácitamente por sentado»¹². Este enfoque se alinea con la propuesta de Jacques Rancière, quien entiende el disenso como el gesto político-estético por excelencia, capaz de redistribuir lo visible, lo decible y lo pensable¹³. Así, el artivismo no busca simplemente representar lo real, sino interferir activamente en él, generando fricciones allí donde parecía regir una aparente normalidad.

Por ello, el proceso de selección, reorganización y resignificación de las imágenes resulta fundamental en la configuración del discurso que estructura el proyecto. La disposición de los objetos, la variación de escalas y la superposición de distintas temporalidades configuran una narrativa visual en la que la memoria y la experiencia

¹⁰ Oliver Marchart, *Estética conflictual. Activismo artístico y esfera pública* (Madrid: Ned Ediciones, 2024), p. 149.

¹¹ Marchart, *Estética conflictual*, p. 150.

¹² Marchart, *Estética conflictual*, p. 150.

¹³ Cfr. Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política* (México: FCE, 2019).

vivida se entrelazan, generando un espacio de ambigüedad interpretativa en el que el espectador se ubica en el umbral entre la imagen y su sentido. De este modo, el proyecto no nos muestra meras representaciones, sino que nos presenta y activa un campo relacional que invita a la reflexión crítica sobre el lugar que ocupamos en relación con las imágenes y su capacidad de producción de sentido.

¿Qué significa devenir comunitario en medio de fricciones, tensiones y contradicciones? Desde 2020, bajo el título *It's OK... commoning uncertainties*, la artista Jeanne Van Heeswijk ha desarrollado en el Barrio Rojo de Ámsterdam una investigación situada sobre las formas de vida en común y el potencial transformador de lo colectivo. El modo de operar, más que en un sentido de exposición convencional, posee un tono de manifestación. Durante esta, se organizan decenas de reuniones públicas, que concurren a lo largo de diez semanas. Junto a diversos grupos de residentes y, más allá de la mirada reduccionista del turismo, esta práctica se despliega como un ejercicio de escucha y diagnóstico compartido en lugar de una exposición convencional.



Fig 14. Jeanne Van Heeswijk, «Celebratory sharing of different realities», *It's OK... commoning Uncertainties*. Oude Kerk, Amsterdam, en septiembre de 2023.

It's Ok... crea así un marco de trabajo que permite a los participantes explorar sus propias experiencias, afectos y conocimientos, y construir colectivamente modos alternativos de vivir y relacionarse. Además, al centrar el trabajo en las incertidumbres, es decir, en lo no resuelto, en lo abierto, la obra cuestiona las lógicas tradicionales de control, eficiencia y éxito que dominan tanto el sistema artístico como el social. Frente a esas lógicas, *It's OK... commoning uncertainties* apuesta por el cuidado, la escucha, la horizontalidad y la construcción de redes de apoyo como formas de resistencia y transformación social.

También nos fijamos en el trabajo del arquitecto Santiago Cirugeda, quien plantea una práctica orientada a subvertir los marcos normativos del urbanismo convencional, proponiendo la revisión crítica de las regulaciones que determinan la vida en la ciudad. Desde sus primeras intervenciones —como la instalación de contenedores habitables o prótesis arquitectónicas en espacios residuales— explora los llamados «vacíos legales», operando entre la legalidad y la ilegalidad para activar espacios de uso ciudadano.

Con la creación de *Recetas Urbanas* y su colaboración con la red *Arquitecturas Colectivas*, Cirugeda consolida una metodología basada en la autoconstrucción colectiva y el reaprovechamiento de materiales reciclados. Sus proyectos desarrollan sistemas constructivos modulares, fácilmente transportables, de rápida ejecución y montaje sencillo, permitiendo la participación directa de la ciudadanía mediante talleres formativos. Este modelo de trabajo reivindica la arquitectura como herramienta de empoderamiento colectivo, devolviendo a los habitantes la capacidad de intervención sobre sus entornos y desafiando las lógicas excluyentes del urbanismo neoliberal.

En el año 2005, en el contexto de la inauguración de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, Santiago Cirugeda fue invitado a desarrollar una intervención arquitectónica pedagógica que materializase los principios de autogestión, participación colectiva y construcción crítica del espacio, ejes fundamentales de su práctica con *Recetas Urbanas*. La propuesta, titulada *Trincheras*, se llevó a cabo en un momento fundacional de la institución, en un edificio provisional (el aulario Severo Ochoa), que carecía aún de las infraestructuras básicas necesarias para el desarrollo pleno de las actividades docentes.



Fig 15. Santiago Cirugeda, *Proyecto Trincheras*, 2005.

El proyecto consistió en la creación de dos estructuras autoconstruidas en la cubierta del edificio, destinadas a ser espacios de gestión autónoma por parte del estudiantado. Construidas con materiales efímeros y de bajo coste —principalmente sacos rellenos— las estructuras rememoraban visualmente la estética precaria de las trincheras, lo que terminó otorgándoles su nombre. Más allá de su dimensión simbólica, *Trincheras* operaba como un ejercicio de reapropiación del espacio universitario por parte de los estudiantes, permitiéndoles no solo participar físicamente en la construcción de los espacios que habitarían, sino también reflexionar sobre el modo en que se gestiona y produce el espacio académico.

El proyecto fue concebido como una asignatura experimental bajo el título de *Autoconstrucción de Espacios Múltiples*, integrando la construcción física con la formación teórica y la pedagogía crítica. La participación masiva de los estudiantes no solo respondió a la necesidad práctica de disponer de espacios funcionales, sino que evidenció la capacidad del modelo de Cirugeda para activar procesos de aprendizaje horizontal, colaboración intersubjetiva y apropiación simbólica del espacio educativo.

Assemblage significa asamblea

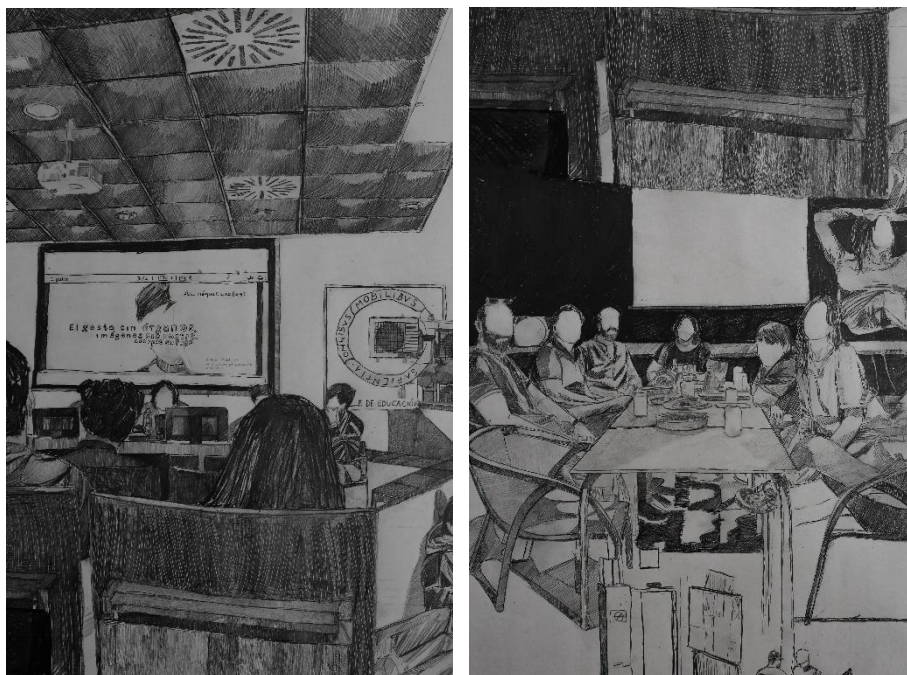


Fig 16. Detalles de *Assemblage significa asamblea*.

El concepto de *assemblage* artístico ofrece una imagen especialmente sugerente para comprender los modos de organización colectiva y autogestionada que articulan el presente trabajo. En el ámbito artístico, el *assemblage* consiste en la reunión de fragmentos heterogéneos —materiales encontrados, objetos cotidianos, residuos...— que, al ser combinados, generan nuevas configuraciones de sentido abiertas y no jerárquicas. La obra no parte de una unidad preestablecida, sino que emerge del encuentro entre elementos diversos, donde el accidente, el encuentro, la improvisación y el error se integran como parte constitutiva del proceso creativo.

Del mismo modo, en los procesos asamblearios, los saberes, las experiencias y las subjetividades de los participantes actúan como estos fragmentos heterogéneos. La construcción de lo común no responde a un diseño previo impuesto desde un centro organizador, sino que se produce a partir del diálogo horizontal y la apertura a la diferencia. Como en el *assemblage*, el sentido colectivo surge de la suma, el cruce y la reorganización de posiciones diversas, que se entrelazan sin necesidad de disolverse.

Es por ello por lo que en la presente investigación se explora a través de la tónica procesual que activa al dibujo. Estas vivencias ocurren en él con apariciones de los procesos asamblearios ante el cierre cauteloso del Centro Social y Cultural La Nave en Málaga, el pasado 26 de marzo. Además, también se incluyen las jornadas de convivencia

tras las propias asambleas, motivantes para la creación de comunidad y que se pueden ver paralelamente en la aparición de las reuniones de lectura y debate sobre la obra de filosofía *Mil mesetas* en el CSO La Rosa de Madrid o en las ponencias en el *Congreso internacional sobre desterritorializaciones estéticas* organizado por la UNED, en pos de crear espacios y situaciones donde las subjetividades individuales se comparten y se vuelven colectivas hacia algo más.

Hacemos mención especial al proyecto colectivo *Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) Autoria Compartilhada*, desde donde Mónica Nador parte de la hipótesis de que el arte puede ser una herramienta para empoderar a las comunidades, democratizar el acceso a la producción estética y generar autonomía colectiva. Su trabajo sostiene que cuando las personas participan activamente en la creación artística, no solo se transforman los espacios físicos, sino también las relaciones sociales, los vínculos afectivos y el sentido de pertenencia.

Fundado en 2004 en la periferia sur de São Paulo, en un barrio precarizado llamado *Jardim Miriam*, JAMAC es un centro cultural comunitario creado y sostenido junto a los propios habitantes del barrio. El proyecto ofrece talleres de serigrafía, pintura mural, arte gráfico, costura, creación de plantillas «*stencils*», grabado y otras técnicas abiertas a cualquier persona de la comunidad que las proponga. Técnicas que a su vez son accesibles y reproducibles, esto significa que no requieren grandes recursos económicos, lo que permite a los participantes apropiarse del proceso creativo y continuar produciendo de forma autónoma.



Fig 17. Fotografías de *Oficina de Estêncil*, JAMAC, 24 de septiembre de 2013.

En el trabajo de Nador, la noción de «lo común» se concibe como un proceso de creación colectiva en el cual los participantes no son receptores pasivos ni «beneficiarios» de una iniciativa artística externa. Son, más bien, agentes activos y co-creadores de obras que

inciden directamente en la transformación de su entorno. Esta lógica se articula a través de una epistemología de la autogestión, en la que el aprendizaje de técnicas accesibles no solo permite la adquisición de saberes artísticos, sino que también potencia capacidades organizativas, discursivas y formas de autonomía colectiva. Lejos de orientarse hacia la producción de arte con fines mercantiles, el enfoque de *JAMAC* se centra en el fortalecimiento de los lazos comunitarios, la recuperación de espacios degradados y la generación de escenarios donde las personas puedan imaginar y materializar modos alternativos de habitar y significar su territorio.

2.3. Encuentros, resistencia y participación

Las obras que componen la segunda parte del proyecto se inscriben en una línea de trabajo que encuentra en el arte relacional algo más que un referente artístico: una metodología crítica y una apuesta política. Ambas obras comparten con el resto de *Lo que vibra en lo común* una voluntad clara de desplazar el foco desde el objeto artístico hacia los vínculos que se generan en torno a la práctica creativa, privilegiando los procesos colectivos, la escucha, la experiencia compartida y la construcción situada de sentido. Sin embargo, poseen un carácter colectivo potenciado por las técnicas integradoras de saberes diversos en la propia elaboración de las obras.

El concepto de arte relacional fue propuesto por Nicolas Bourriaud a finales de los años noventa en un intento de dar nombre a un conjunto de prácticas artísticas que ponían en cuestión las lógicas tradicionales del sistema del arte, centrado en la autonomía del objeto y en la figura del artista como autor individual. Para Bourriaud, las obras de arte relacional se instalan «como intersticio social» y su función principal consiste en tomar como «horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado»¹⁴; es decir, generar encuentros, experiencias interhumanas y formas de sociabilidad que escapen a los marcos convencionales del mercado y la institución artística.

Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el «visitante» es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado¹⁵.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), p. 13.

¹⁵ Bourriaud, *Estética relacional*, p. 14.

Esta perspectiva sitúa el arte en un territorio híbrido entre la estética, la política y lo cotidiano, en el que lo importante no es tanto el producto final como el proceso y las dinámicas que se activan tejiendo relaciones. En este marco, *Comunidad entre imágenes* y *Okupar el palomar* se construyen como prácticas de intervención situada, en las que las imágenes y los gestos no operan como representaciones, sino como vehículos para la producción de comunidad. A través de dispositivos participativos como el uso compartido de una cámara fotográfica o la elaboración de palomas de pan, se configuran espacios de intercambio que se alejan de las lógicas del espectador pasivo para proponer formas activas de implicación.

Comunidad entre imágenes

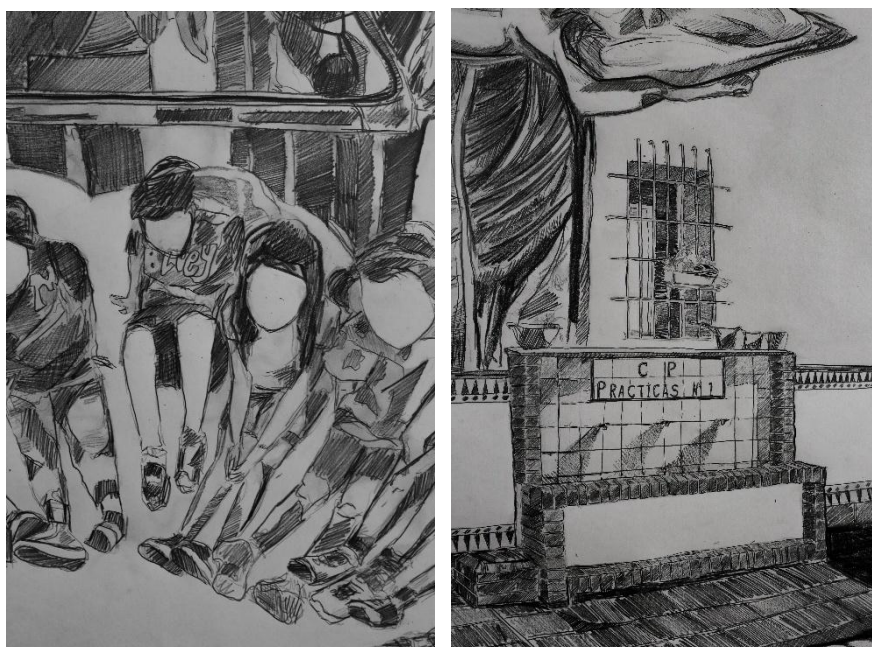


Fig 18. Detalles de *Comunidad entre imágenes*.

Este primer proyecto realizado paralelamente en la residencia «Observatorio El Palomar» junto con la artista Gloria Arranz, parte de una premisa clara: crear desde lo vivido, lo compartido y lo cotidiano. A través de la fotografía como herramienta de registro, los alumnos del colegio documentan su entorno con una cámara puesta a disposición como objeto comunitario. Capturan así fragmentos de su día a día en el colegio: sus espacios, gestos, recorridos y encuentros. Esta memoria visual colectiva se convierte en la base de un archivo compartido, que posteriormente da lugar a una serie de bodegones dibujados realizados a partir de esas imágenes. En ese gesto, «mis dibujos» se transforman en

«nuestros dibujos». Las imágenes, resignificadas a través del dibujo, adquieren nueva materialidad y mayor carga expresiva, construyendo un relato coral que entrelaza miradas, vivencias e imaginarios.

Este proyecto no solo celebra la creación compartida, sino que también reivindica el valor de los espacios culturales autogestionados, aquellos que fomentan el ocio libre, la participación colectiva y la construcción de comunidad desde la práctica artística. En este sentido, el trabajo plantea también una denuncia ante el desmantelamiento de estos espacios y formas de organización, entendiendo que ignorar o desechar estas posibilidades supone un ataque directo a la autogestión, a la creatividad comunitaria y a la capacidad organizativa de la ciudadanía. Desde lo más sencillo —una cámara compartida— se defiende el derecho a imaginar y habitar el mundo en común desde miradas alternativas.

Okupar el palomar



Fig 19. Detalles del proceso para *Okupar el palomar*.

Este segundo proyecto realizado paralelamente en la residencia «Observatorio El Palomar», parte con el propósito de reactivar el espacio en desuso —antiguamente parte de la Escuela de Bellas Artes— y convertirlo en un nuevo estudio de creación artística vinculado a la residencia «Observatorio El Palomar». El lugar, cargado de memorias visibles en sus muros y objetos, se resignifica ahora como un centro de residencias artísticas que se integra en la vida escolar, promoviendo acciones de colaboración comunitaria.

La noción de comunidad constituye el eje vertebrador de nuestro paso por esta residencia, por lo que planteamos realizar un taller colectivo. Durante su desarrollo, estudiantes de distintas edades convivieron y colaboraron con artistas residentes, generando un ambiente de aprendizaje recíproco y creación compartida. Lejos de enfoques individuales, los proyectos adquirieron una dimensión colectiva, en consonancia con el espíritu relacional del espacio y sus dinámicas.

Dentro de este marco, resulta pertinente aludir a la obra de Rirkrit Tiravanija, en particular su instalación-performance *Untitled (Free/Still)*, presentada en 1992 en la 303 Gallery de Nueva York. En ella, el artista trasladó el contenido oculto de las trastiendas al espacio visible de la galería y transformó la oficina vacía en una cocina temporal donde sirvió curry tailandés gratuitamente a los visitantes.



Fig 20. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992-1995 Installation view, 303 Gallery, New York, 1995. Imagen cortesía de 303 Gallery.

Este gesto, aparentemente sencillo, desplaza el foco desde el objeto artístico hacia la experiencia compartida, proponiendo una reconfiguración del arte como espacio de

hospitalidad, encuentro y cotidianidad. Tiravaninja suele describir su obra como «relacional», en la medida en que se centra en la producción de experiencias e intercambios en tiempo real. Ello nos sirve para cuestionar tanto la lógica fetichista del objeto artístico como la sacralización institucional del museo y la galería. No obstante, esta estética relacional no está libre de contradicciones y ha sido objeto de crítica, especialmente por parte de Claire Bishop, quien en su artículo «Antagonism and Relational Aesthetics» (2004) señala que la supuesta neutralidad de estas propuestas invisibiliza las condiciones materiales y los sujetos concretos que participan en ellas. Siguiendo las teorías de la democracia de Chantal Mouffe y Ernest Laclau, la historiadora y teórica del arte subraya que:

Por ejemplo, *lo que cocina Tiravaninja, cómo y para quién*, es menos importante para Bourriaud que el hecho de que regale los resultados de su cocina. [...] Debemos preguntarnos, como hizo Group Material en la década de 1980: «¿Quién es el público? ¿Cómo se crea una cultura y para quién es?»¹⁶.

Conscientes de estas tensiones, la residencia «Observatorio El Palomar» ha promovido prácticas que, lejos de idealizar la noción de comunidad, exploran sus múltiples dimensiones simbólicas y materiales. Ejemplo de ello es el proyecto *Okupar el palomar*, también desarrollado en colaboración con la artista Gloria Arranz. Esta propuesta plantea un ejercicio simbólico y práctico de reconstrucción del tejido vecinal en un contexto donde la identidad cultural y comunitaria de la ciudad se encuentra amenazada por diversos procesos de desmantelamiento urbano y social.

A partir del gesto de repoblar el antiguo palomar con nuevas palomas, el proyecto articula una acción participativa que interpela los vínculos que sostienen la vida común. Para ello, la acción ha consistido en elaborar figuras de palomas con masa de pan junto a los alumnos del colegio y sus profesoras. Las palomas han sido pintadas de forma colaborativa en división por cursos. Las figuras componen una instalación viva que simboliza el retorno al palomar como lugar compartido, como gesto de cuidado y afirmación de pertenencia. Tanto *Okupar el palomar* como el conjunto de propuestas surgidas en este espacio configuran un llamado a reimaginar la escuela como un nodo

¹⁶ Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», en *CUNY Graduate Center*, 2004: 64-65. Traducción propia del original: «For example, *what* Tiravaninja cooks, *how* and *for whom*, are less important to Bourriaud than the fact that he gives away the results of his cooking for free. [...] We need to ask, as Group Material did in the 1980s, “Who is the public? How is a culture made, and who is it for?».

entre arte, memoria y comunidad, así como a fortalecer los lazos afectivos y políticos que sustentan lo común en la ciudad contemporánea.

2.4. A modo de reflexión

Lo que vibra en lo común se inscribe en una constelación de prácticas artísticas situadas que, más que responder a los marcos tradicionales del arte institucional o mercantil, buscan generar condiciones para un habitar colectivo más justo y sensible. Desde una pregunta fundacional —¿cómo pueden las imágenes, los espacios y los modos de hacer colectivos activar formas alternativas de habitar el mundo?—, este proyecto despliega un campo de acción donde lo artístico no se concibe como producción de objetos, sino como construcción de relaciones, espacios y experiencias compartidas. En este sentido, la obra no opera como una intervención externa, sino como una práctica colaborativa anclada en la autogestión, la escucha mutua y la creatividad cotidiana.

La acción colectiva y el dibujo funcionan aquí como lenguajes que no solo registran lo vivido, sino que lo amplifican, lo reconfiguran y lo activan como posibilidad política. El uso del bodegón, tradicionalmente vinculado a lo estático y privado, se subvierte para convertirse en una escena viva de lo común, donde los objetos cotidianos devienen portadores de memoria, afecto y narrativas colectivas. Esta dimensión encuentra resonancia en otras experiencias desarrolladas en el marco de esta investigación, como los proyectos realizados en la residencia «Observatorio el Palomar», donde la creación parte de lo compartido y lo vivido, resignificando las imágenes del entorno escolar a través del dibujo colectivo. El gesto de transformar una cámara comunitaria en herramienta de archivo común y de convertir las imágenes en bodegones compartidos encarna una práctica que descentraliza la autoría y reivindica el hacer colaborativo como forma de conocimiento.

En conclusión, esta investigación sostiene que las prácticas artísticas colectivas, autogestionadas poseen un potencial significativo para activar procesos de transformación social, visibilizar y revalorizar imaginarios alternativos, así como para generar espacios de resistencia, cuidado y sostenibilidad en contextos marcados por la crisis. Más allá de su dimensión estrictamente estética, estas prácticas se configuran como herramientas epistemológicas, políticas y afectivas desde las cuales es posible imaginar y materializar futuros habitables en torno a lo común. El arte, en este sentido, se propone como una forma de vida, un modo de estar en el mundo junto a otros, capaz de disputar

—desde lo sensible— las condiciones materiales y simbólicas que configuran las formas contemporáneas de habitar. De cara a futuras líneas de investigación, este planteamiento invita a profundizar en las posibilidades del arte como campo expandido de acción social y política, con capacidad para contribuir activamente a la construcción de comunidades más justas, solidarias y resilientes.

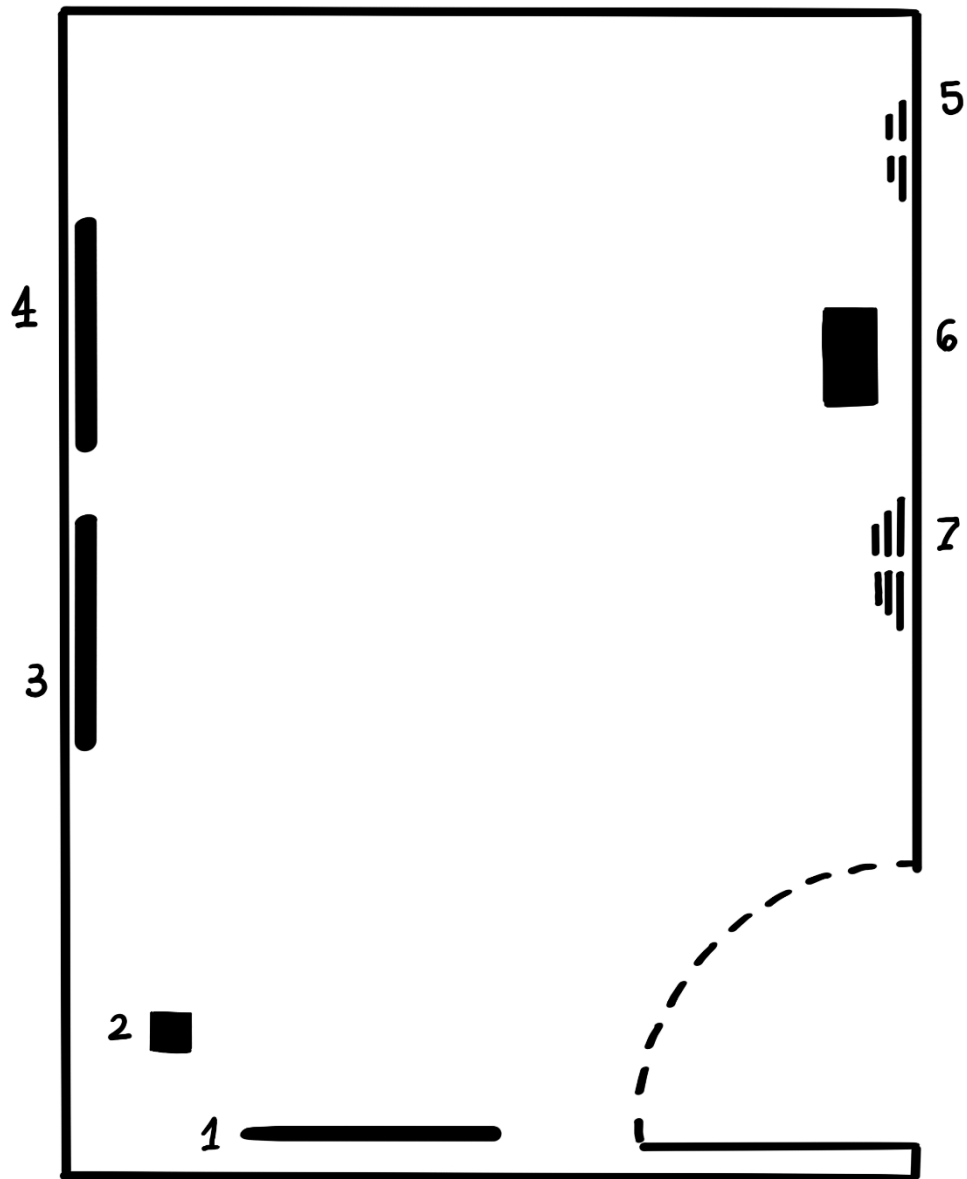
3. CRONOGRAMA

	Sept	Oct	Nov	Dic	En	Feb	Mar	Abr	Mayo	Jun	Jul
Investigación plástica	■										
Investigación conceptual	■										
Producción en la facultad						■					
Producción en la residencia «Observatorio el Palomar»								■			
Redacción de la memoria final										■	
Montaje y preparación de la defensa											■

4. PRESUPUESTO

Materiales	Medidas	Cantidad de producto	Precio (€)
Tablero de soporte contrachapado	180cm x 100cm x 5mm	2	79,80
Rollo papel Canson 180 g/m ²	1,80 x 10 m	1	32
Pinzas de metal para papel con bisagra	Medidas variables (3cm y 3,5cm)	34	19,72
Lápices de grafito Faber-Castell	Medidas variables de durezas (HB, B, 2B, 4B, 6B)	25	35
Lápices Castell 9000 Jumbo	Medidas variables de grosor (2B, 6B)	2	5
Portaminas Uni Shalaku	0,5 mm	4	8
Minas Faber-Castell	Medidas variables de durezas en 0,5 mm (HB, B, 2B)	6	6,90
Goma de borrar Milano	Medidas variables	6	2,50
Paquete de harina de trigo	1 Kg	7	5,60
Paquete de sal marina fina	1 Kg	4	2,80
Cubo de plástico	5 L	1	5
Témpera líquida Jovi a base de ingredientes naturales	250 mL cada bote	1 estuche de 6 botes de colores primarios	19,56
Cinta de carroceros	Rollo 10 cm ancho	2	6,50
Cúter	Cuchillas 18 mm	2	3,24
Pack 100 clavos de cabeza plana de acero	1,8x30 mm	1	1,79
Cámara de fotos digital compacta 50mp, 1080p, Zoom 16x, tarjeta 32gb	50mp, 1080p	1	48,99
Paquete de 200 tornillos de metal	3,5 x 30 mm	1	12,29
Papel Kraft marrón Liderpapel – rollo	1 x 25 m	1	13,44
Tubo portaplanos de cartón y tapa de plástico	110 cm Ø 80 mm	3	43,20
Rollo de plástico de burbujas para embalaje	50 x 100 cm	1	25,99
Impresión fotográfica en papel de algodón a color	10 x 20 cm	6	15
Marco negro	10 x 20	6	12
Precio total			404,32€

5. PROYECTO DE EXHIBICIÓN



1 – *Comunidad entre imágenes.*

2 – *Objeto comunitario (cámara de fotos).*

3 – *Hogar: sustantivo común.*

4 – *Assemblage significa asamblea.*

5 – *Okupar el palomar (palomas).*

6 – *Comunidad entre imágenes (videomontaje en pantalla).*

7 – *Okupar el palomar (fotografías de la instalación en la residencia «Observatorio El Palomar»).*

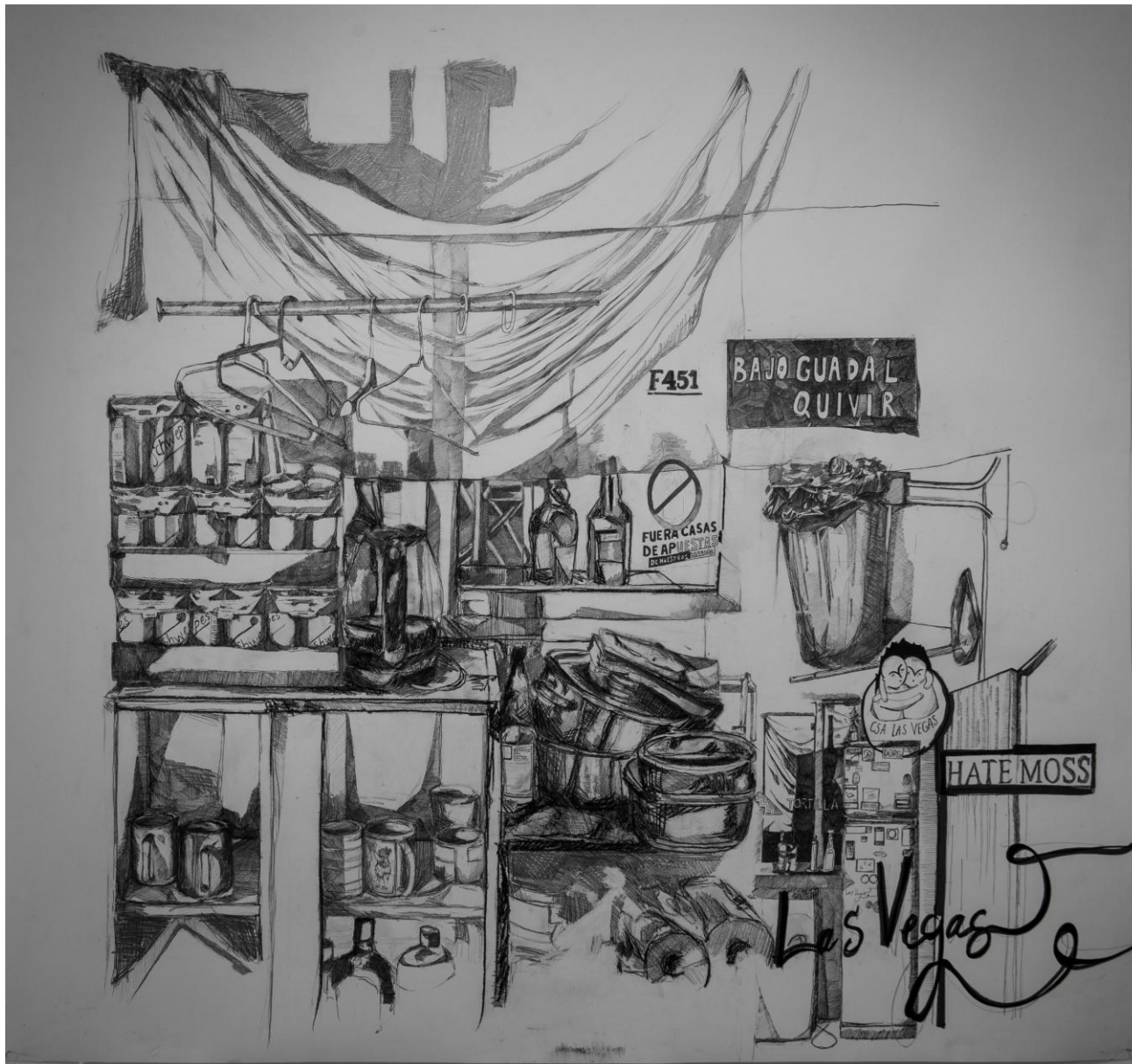
BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2020.
- BENNETT, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Buenos Aires: Caja Negra, 2022.
- BERGER, John. *Sobre el dibujo*, Barcelona: Editorial Gg, 2011.
- *El tamaño de una bolsa*, Madrid: Anagrama, 2004.
- BISHOP, Claire. «Antagonism and Relational Aesthetics», en *CUNY Graduate Center* 110, 2004: 51-79.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia: Cendeac, 2010.
- FRIEND, Tad. «The Parachute Artist», *The New Yorker*, 10 de abril de 2005.
- HABER, Magalí. «¿Qué es el giro afectivo?», *Revista Diferencia(s)* 10 (2020), pp. 13-16.
- MARCHART, Oliver. *Estética conflictual. Activismo artístico y esfera pública*, Madrid: Ned Ediciones, 2024.
- SOTO CALDERÓN, Andrea. *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2020.
- *Imaginación material*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México: FCE, 2019.

REFERENCIAS

- «Autoria Compartilhada – Mônica Nador» YouTube, 10 de octubre de 2011. Fecha de acceso: 12 de junio de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=v2fYQTlzDwY&ab_channel=CanalJAMAC>
- CAMERON, Dan; CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn; COETZEE, John Maxwell. *William Kentridge*, Inglaterra: Phaidon Press Limited, 1999.
- «Kaari Upson», Web del Louisiana Museum of Modern Art, Fecha de acceso: 13 de junio de 2025. <<https://louisiana.dk/en/exhibition/kaari-upson/>>.
- MARTÍN, Lurdes y PETERSSEN, Mara. 2010. *La aventura del saber - Humanidades*. [Documental sobre Santiago Cirugeda]. RTVE.
- «Mônica Nador + JAMAC + Paço Comunidade» YouTube, 22 de febrero de 2017. Fecha de acceso: 12 de junio de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=B70oGChWNSc&ab_channel=CanalJAMAC>.
- «JAMAC/Autoria Compartilhada» Web Oficial. Fecha de acceso 20 de junio de 2025. <<https://jamacarteclube.wordpress.com/>>.
- «Jeanneworks, Typologies & Capacities» Web Personal, Fecha de acceso: 15 de junio de 2025. <<https://jeanneworks.net/>>.
- VERGARA, Alejandro (ed.), *El arte de Clara Peeters*, cat. exp., Amberes y Madrid, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten y Museo Nacional del Prado, 2016.
- VV. AA., *Dan Perjovschi: Naked Drawings*, Buchhandlung W. Koning, 2005.

ANEXO I:
TRABAJOS PREVIOS



Materias vibrantes I

Grafito, carbón y tinta sobre papel Canson 200 g/m²

120x110 cm

2024

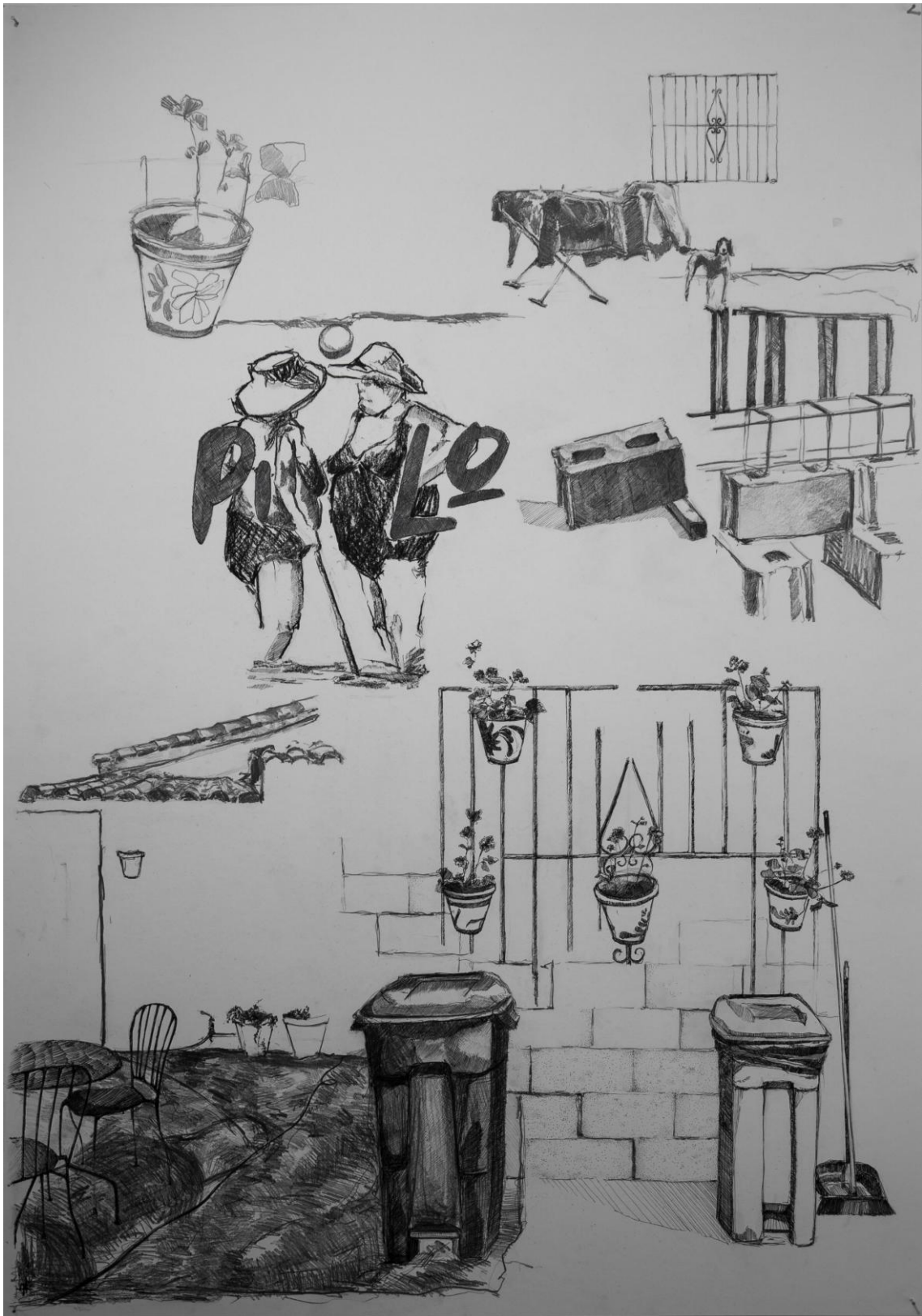


Materias vibrantes II

Grafito, carbón y tinta sobre papel Canson 200 g/m²

130x80 cm

2024

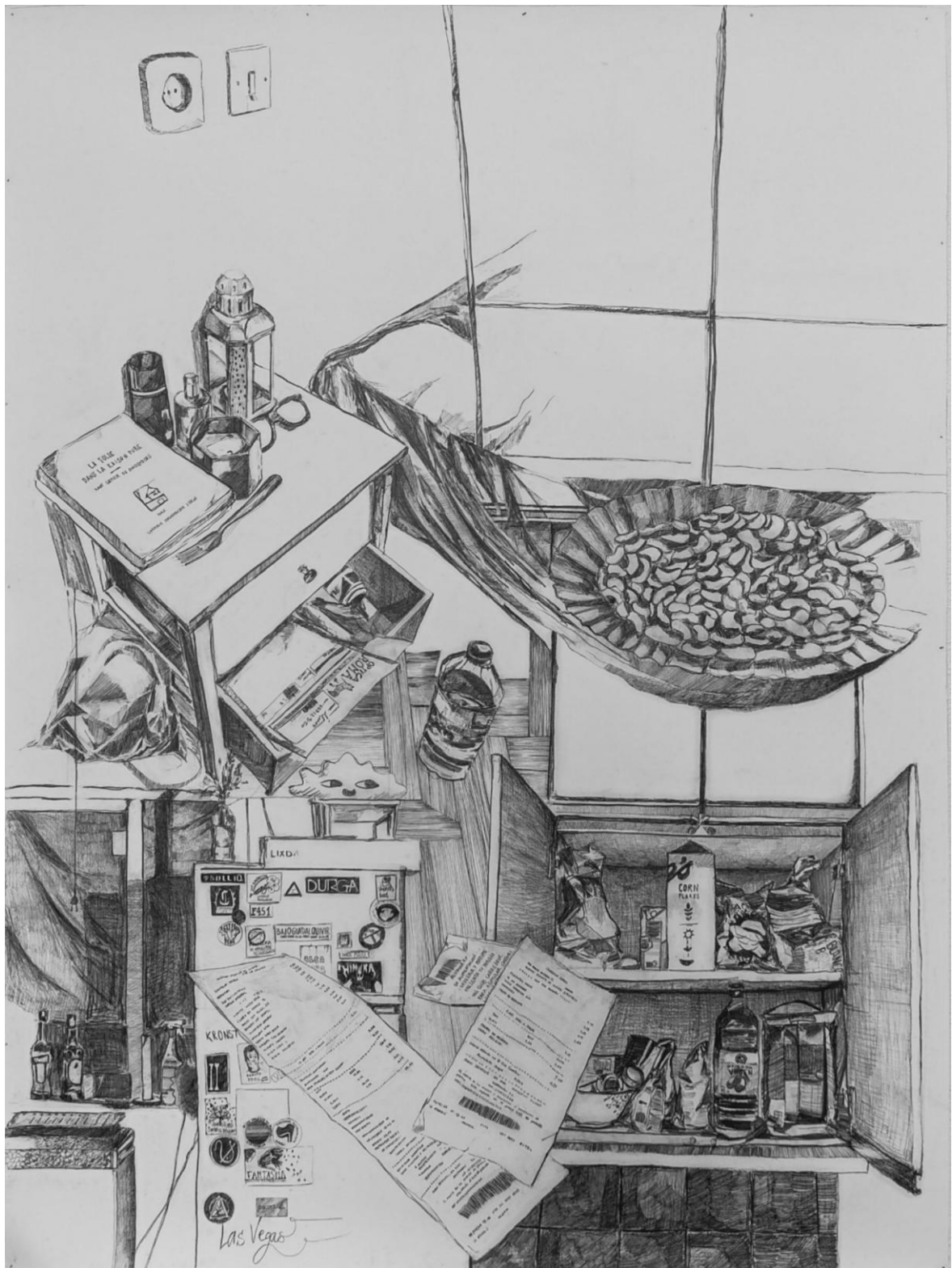


Materias vibrantes III

Grafito, carbón y tinta sobre papel Canson 200 g/m²

100x70 cm

2024

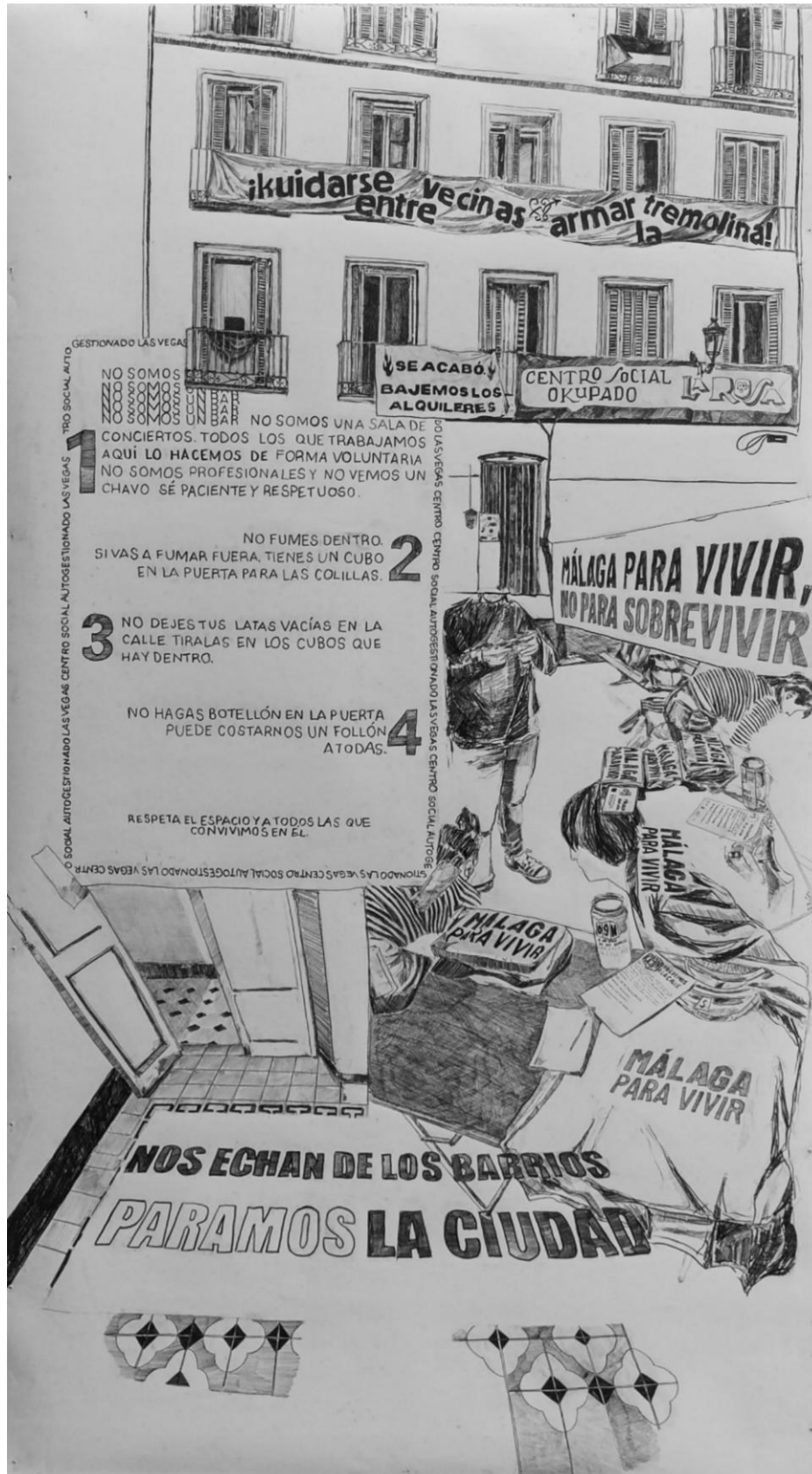


Materias vibrantes IV

Grafito sobre papel Canson 200 g/m²

160x120 cm

2025



Materias vibrantes V
 Grafito sobre papel Canson 200 g/m²
 180x100 cm
 2025



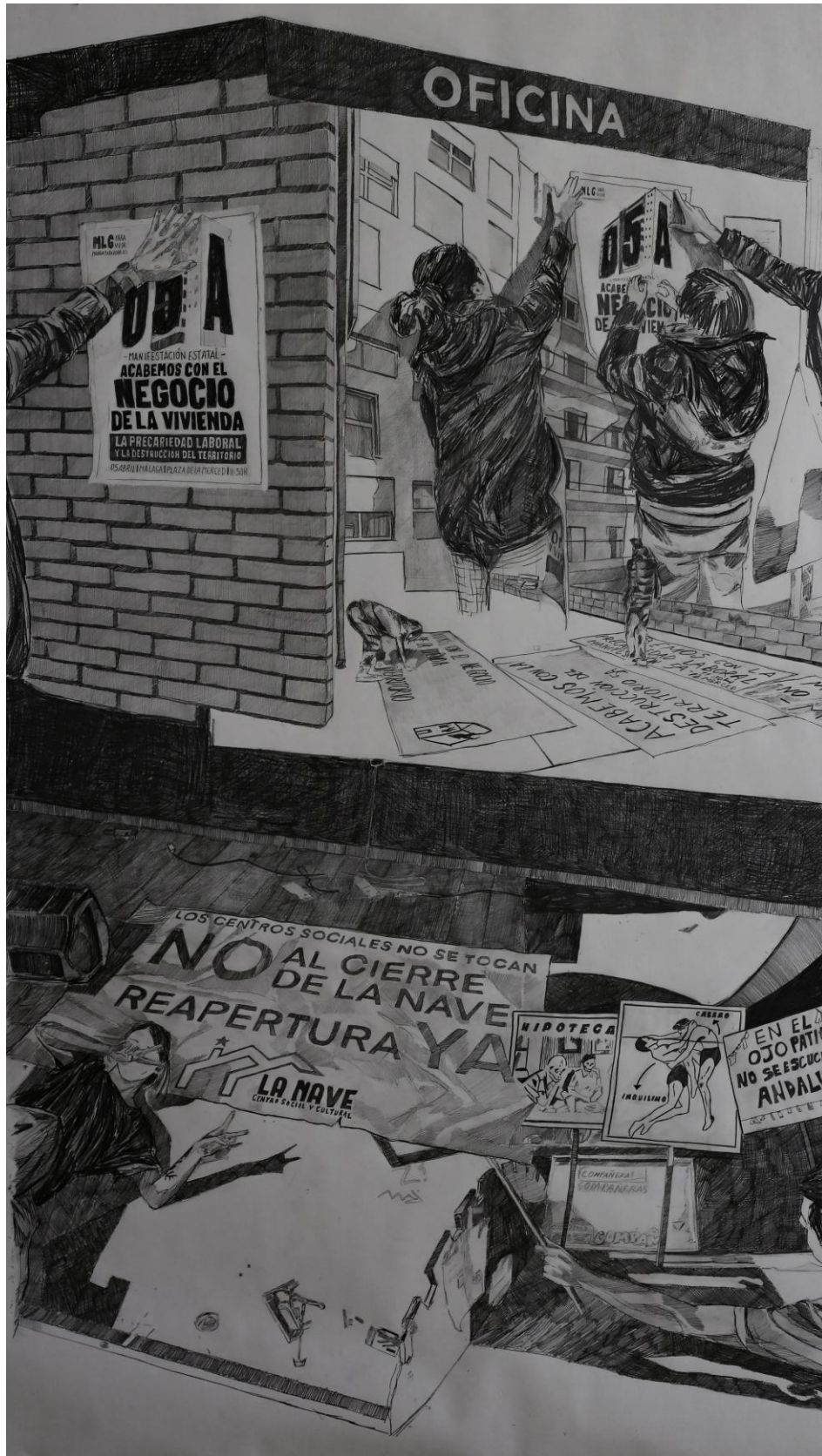
Materias vibrantes VI

Grafito sobre papel Canson 200 g/m²

180x100 cm

2025

ANEXO II:
LO QUE VIBRA EN LO COMÚN

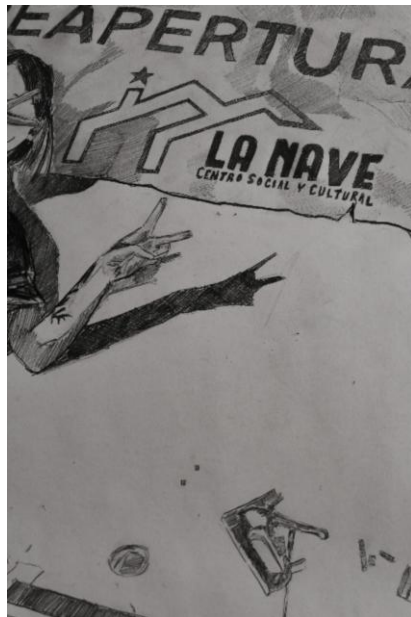


Hogar: sustantivo común

Grafito sobre papel Canson 180 g/m²

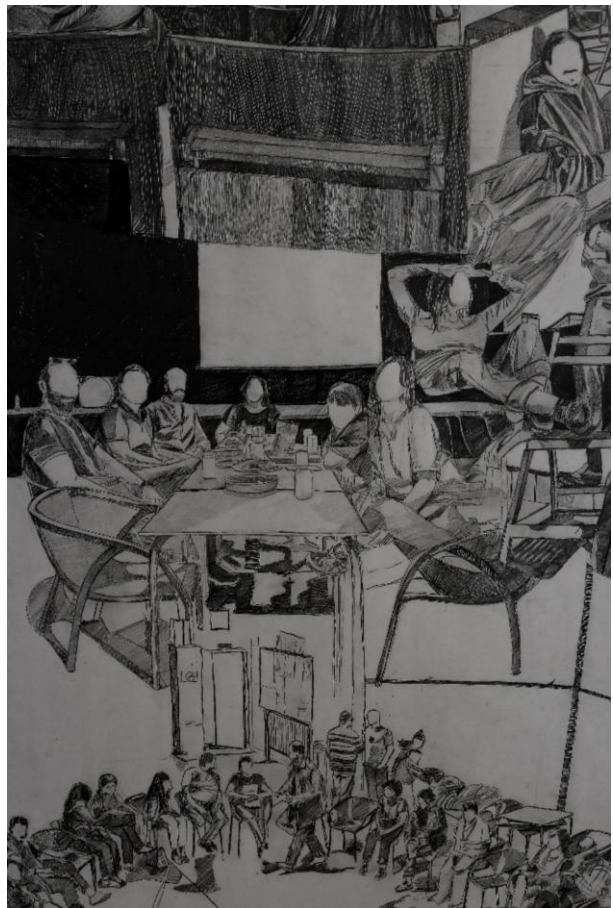
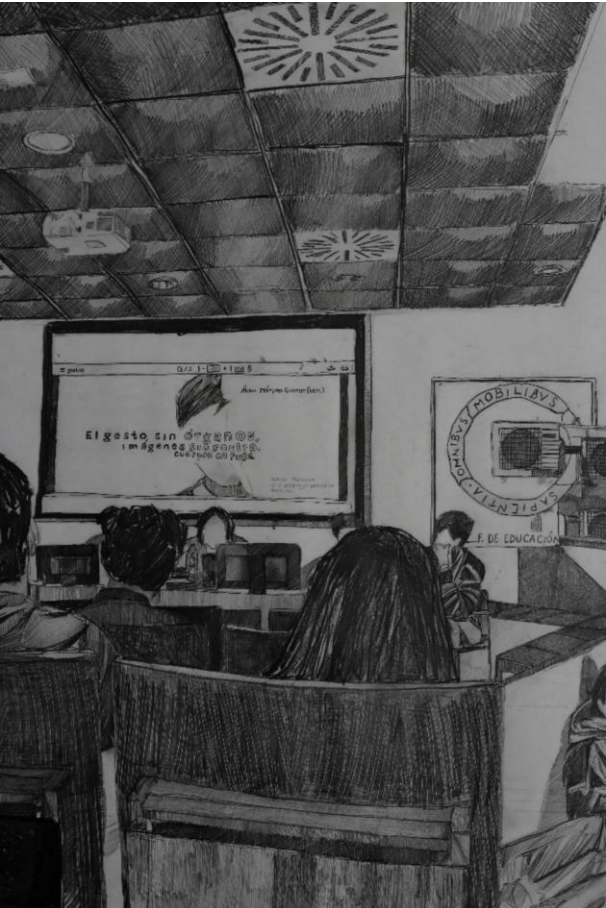
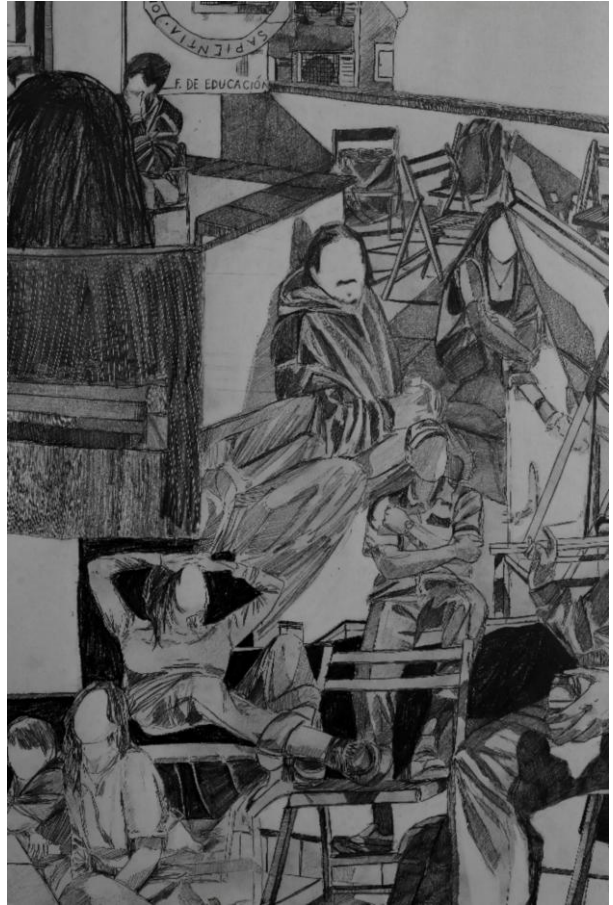
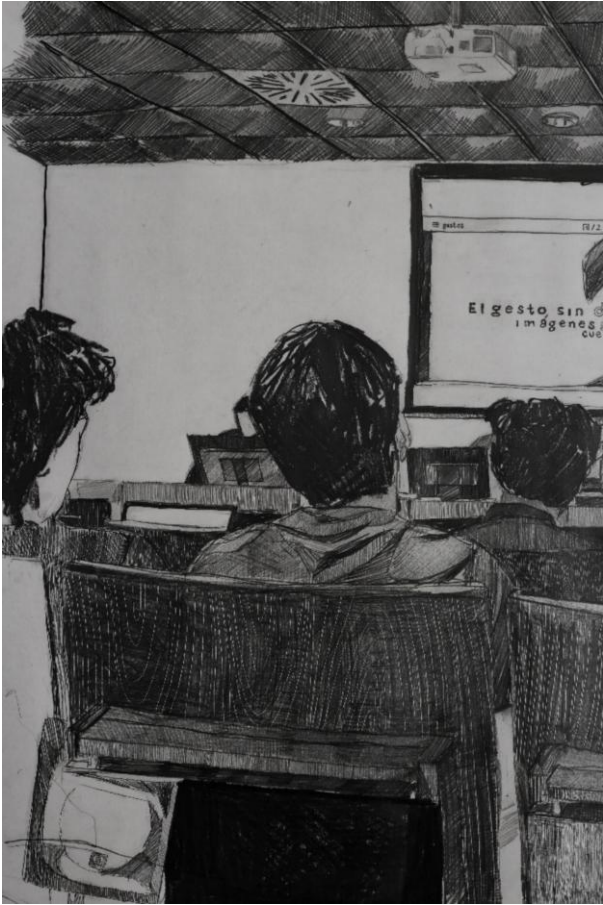
180x100 cm

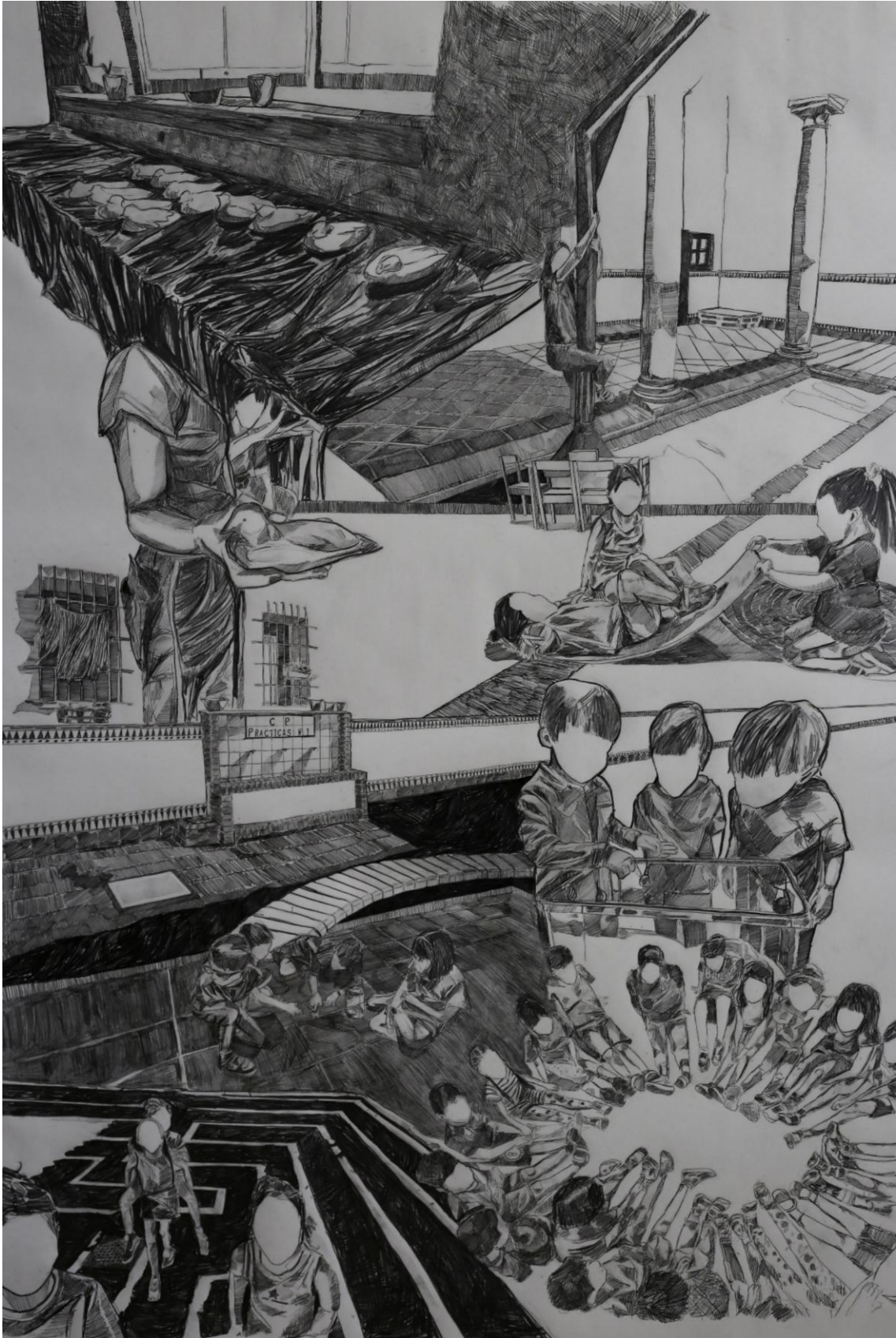
2025





Assemblage significa asamblea
Grafito sobre papel Canson 180 g/m²
180x100 cm
2025



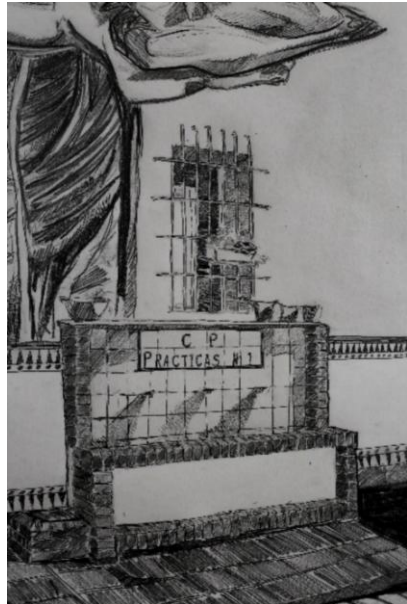


Comunidad entre imágenes

Grafito sobre papel Canson 180 g/m²

160x120 cm

2025





Okupar el palomar
Instalación – 15 palomas de pan
Harina de trigo, agua y témperas
2025







2025