

Construyendo espacios colectivos. Intervención artística y social en la obra de María Ortega Estepa.

Construindo espaços coletivos. Intervenção artística e social na obra de María Ortega Estepa.

Building collective spaces. Artistic and social intervention in the work of María Ortega Estepa.

Javier Domínguez Muñino

Departamento de Educación Artística, Universidad de Sevilla

javierdzm@us.es

RESUMEN

La investigación-acción social ha encontrado en la práctica artística un medio adecuado para abordar desafíos colectivos, entre ellos el de la convivencia. Las intervenciones artísticas de Ortega Estepa plantean la convivencia, no desde la perspectiva de una problemática social, sino desde un plano connatural a nuestras propias historias de vida. Con este sentido vertebrador, la cohabitación comunitaria se canaliza a través del *espacio* y del *afecto* como medios. Nuestro marco es el de la asimilación de las vidas individual y de grupo; de tal modo que, las construcciones identitarias y de lo social van de la mano, y la vida comunitaria es aquella que mejor explica la actividad artística. Los proyectos comunitarios de Ortega Estepa evocan la naturaleza en el propio espacio habitado, rompiendo la tensión entre interior y exterior en un gesto de empatía que nos armoniza. El medio *espacial*, *afectivo* y *temporal*, es dinámico en tanto es convivencial e implica lazos entre personas e historias vivas en el hilo del tiempo. Este modelo de proyectos sociales e intervenciones artísticas, es trasladable a todos grupos o comunidades: mayores; mujeres; menores; migrantes. Analizamos, desde un replanteamiento del espacio común, el refuerzo a través de la acción colaborativa y de los vínculos horizontales.

Palabras Clave: Arte Comunitario, Espacio, Afecto, Historia de vida, Pintura mural

RESUMO

A pesquisa-ação social encontrou na prática artística um meio adequado para enfrentar desafios coletivos, entre eles o da convivência. As intervenções artísticas de Ortega Estepa apresentam a convivência, não a partir da perspectiva de uma problemática social, mas de um plano connatural às nossas próprias histórias da vida. Com este sentido vertebrador, a coabitação comunitária é canalizada através do *espaço* e da *afeição* como meios. Nosso marco é o da assimilação das vidas individual e de grupo; de tal modo que as construções identitárias e do social vão da mão, e de tal modo que a vida comunitária é aquela que melhor explica a actividade artística. Os projetos comunitários de Ortega Estepa evocam a natureza no próprio espaço habitado, rompendo a tensão entre interior e exterior num gesto de empatia que nos harmoniza. O meio *espacial*, *afetivo* e *temporal* é dinâmico na medida em que é convival e implica vínculos entre pessoas e histórias vivas no fio do tempo. Este modelo de projetos sociais e intervenções artísticas é transferível para todos grupos ou comunidades: idosos; mulheres; menores;

migrantes. Analisamos, a partir uma reformulação do espaço comum, o reforço através da ação colaborativa e dos vínculos horizontais.

Palavras-chave: Arte Comunitária, Espaço, Afeição, História de vida, Pintura mural

ABSTRACT

Social research-action has found in artistic practice a suitable means to address collective challenges, including that of coexistence. Artistic interventions of Ortega Estepa raise coexistence, not from the perspective of a social problem, but from a connatural plane to our own life stories. With this pivotal sense, community cohabitation is channelled through *space* and *affection* as means. Our framework is that of the assimilation of individual and group lives; in such a way that identity and social constructions work together, and community life is the one that best explains artistic activity. Community projects of Ortega Estepa evoke nature in the living space itself, breaking the tension between interior and exterior in a gesture of empathy that harmonizes us. The *spatial*, *affective* and *temporal* means is dynamic as it is convivial and as it implies ties between people and living stories in the thread of time. This model of social projects and artistic interventions is transferable to all groups or communities: elderly; women; minors; migrants. We analyze, from a rethinking of the common space, the reinforcement through collaborative action and horizontal linkages.

Keywords: Community Art, Space, Affection, Life Story, Mural painting

1. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE ESPACIO AFECTIVO

1.1. El precedente atávico de la casa u hogar

En los signos de la expresión gráfica infantil, se ha descrito la aparición de temas frecuentes que reflejan la proyección de un modelo interno; así como, al tiempo, estos temas funcionan como signos visuales que identifican los elementos del mundo circundante más importantes para la vida en la infancia (Luquet, 1978; Sáinz, 2011).

Así como la casa, un tema frecuente en la etapa evolutiva pre esquemática del arte infantil (Lowenfeld y Lambert, 2008), se entiende como el más primitivo elemento que con pocas líneas contrapone un interior a un exterior (Wigley, 1994, p. 213); el espacio doméstico o domesticado, familiar o afectivo, también delimita una zona caracterizada por los impulsos de protección y comunidad, siguiendo esta metáfora de Derrida, y atendido el que supone un arquetipo visual que los niños adquieren tempranamente. Estos espacios, primitivo símbolo que reúne significados relevantes, son también los espacios sociales o comunitarios con que un grupo de personas, afectivamente vinculadas, identifica su libre capacidad de desarrollo.

Si trasladamos este objeto o arquetipo visual, el concepto mismo de hogar, a espacios más extensivos e inclusivos, entonces nuestro análisis visual del espacio requiere ampliar las lentes hacia el concepto -más panorámico- de Cultura

Visual (que acuña en 1971 Baxandall pero hace frecuente hacia los posteriores ochenta Alpers).

Trasladamos, el análisis, de los objetos visuales a los espacios habitables que nosotros -artistas estudiantes y docentes- empavesamos de nuevos muros y lienzos, con nuevos giros visuales creados para redimensionar el espacio comunitario. Unos espacios que ya estaban dispuestos, antes de ser habitados, como espacios fríos y neutrales que aún no pertenecían a sus habitantes. De modo que lo reinventamos visualmente para así *hacerlo nuestro*.

En su análisis sugerente de la visualidad, Mieke Bal sostiene que “el acto de mirar está anclado al cuerpo [...] Ni se limita a un órgano de los sentidos ni a los sentidos mismos [pues] el acto de mirar está inherentemente encuadrado; encuadra, interpreta. Además, está cargado de afecto” (Bal, 2016, p. 31).

En este trabajo nos haremos eco de una propuesta con que hacer converger los conceptos de *espacio* y *afecto* que en esta autora holandesa, estudiosa de la Cultura Visual, hallan nodos de conexión.

1.2. El espacio afectivo como despliegue del individuo colectivo

Pensar en la creación artística como un fenómeno colectivo o comunitario, sin la disolución del plano individual por ello, nos devuelve al marco del pensador neomarxista Lucien Goldmann; quien en 1965 escribe: “La creación cultural en las sociedades [describe] un proceso de estructuración de una conciencia colectiva [...] la obra conserva un carácter a la vez colectivo e individual, siendo el grupo el único capaz de elaborar un conjunto categorial orientado hacia la coherencia, una visión del mundo” (Goldmann, 2008, p. 112). El autor rumano-francés ha asimilado, así, las vidas del grupo y del individuo en el campo de toda creación cultural. Y cuando posteriormente se edifica el ámbito de estudio de la Cultura Visual, aquellos presupuestos colectivistas se revalorizan cobrando aún más sentido. Pues no podemos ignorar la concomitancia entre las formas de vida sociales y las formas estéticas o artísticas que allí se engendran.

Tomando éste como nuestro marco de referencia, el modelo educativo en Artes Plásticas y Visuales más consonante es el que trabaja el ya paradigma transestético. Tras la crisis estructuralista del sujeto individual, el propio Goldmann ya hubo tratado el término de sujeto *colectivo* o *transindividual*, en el sentido de que nuestras conciencias del mundo no pueden significarlo sin comprender las acciones como acciones conjuntas o colectivas (op. cit., p. 146). Asimismo, la *transestética* supone una perspectiva definida por una cultura ante la que debemos ser críticos y estar vigilantes. Cuando Baudrillard acuña el término en 1990, está pensando en la necesidad de garantías para que los procesos creativos entre individuos -también los comunitarios- escapen a los dictados y modas (Baudrillard, 2001). Así, en la enseñanza y práctica artísticas, la consideración del conjunto se vuelve tan radical como importante en poder asumir la *función* de la actividad social y, a su vez, liberarla de imperativos que le sean ajenos.

Familiarizado con esta perspectiva, el concepto de arte relacional redundante en la idea, de raíz goldmanniana, de que la actividad artística puede mejor explicarse desde el contexto social en que se dan las interacciones humanas y “los procesos flexibles que rigen la vida en común” (Bourriaud, 2008, p. 56). Tomando este marco en la práctica educativa, estamos favoreciendo que los bloqueos de índole cultural no obstaculicen los procesos creativos determinándolos. De modo que una comunidad de individuos, vinculados por unos afectos y en un espacio compartido, no vea alienada su capacidad creadora al momento de interactuar y generar sinergias.

El arte funciona como un medio de vinculación que otorga al juego, en el sentido que lo concibe Gadamer (2010, pp. 32-33), el poder de la exploración y la indagación sin cortapisas a las que cedamos a priori; incluyendo aquí todas aquellas cuestiones formales y normativas que con frecuencia se replican en la enseñanza-aprendizaje del arte (como las relativas a unos formatos determinados, o a una obediencia mimética en la iconicidad, por ejemplo).

Retomando la cuestión de un espacio de acogida, un espacio que sea familiar en la medida en que haya sido recreado por la comunidad que lo habita y comparte, y que bien nos recuerda al arquetipo visual de *hogar* o casa, estos presupuestos teóricos sirven para entender cómo y por qué vivenciamos un tipo en concreto de intervención artística: la que se desarrolla en los ejes de *espacio* y de *afecto*, rompiendo la edificada tensión que tradicionalmente ha separado el interior doméstico y la naturaleza exterior.

2. EL ESPACIO Y EL AFECTO COMO EJES Y MEDIOS DE INMERSIÓN (CON)VIVENCIAL

Ocupándonos primero del eje espacial como medio, y proponiendo romper su tenso horizonte entre interioridad y exterioridad, resulta que lo habitable se abre –se libera- y la naturaleza entra –coloniza- permeándonos en un mismo acto que implica ambos sentidos o direcciones.

El espacio se comporta como un medio en que ya estamos introducidos, no sólo sensorial sino vivencialmente; de modo que podemos hablar de un “espacio háptico” o “táctil” más allá de “óptico” o visual –en término de Aloïs Riegl- (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 499-500). Esta apreciación es importantísima cuando en la enseñanza y práctica artísticas involucramos al sentido del tacto; no sólo de la visión. Porque, como bien detallan Deleuze y Guattari, la lisura y rugosidad remiten a texturas con significados de *naturaleza*; de forma que la propia materia y sus propiedades se nos antojan asibles. Cuando se explican los elementos del grafismo, como por ejemplo el trazo o la espiral (Caja, 2008, p. 31), no podemos ignorar aquellas cualidades de alcance táctil. Superando también la barrera retiniana, el espacio *háptico* es más experiencial; liquida la distancia; y agota con mayor rendimiento nuestro contacto e inmersión. De este modo, las capas o estratos orgánicos se revelan en un espacio que funciona a pleno rendimiento como un medio físico.

Y en segundo lugar, ocupándonos del eje afectivo o del “afecto como medio” (Bal, 2016, pp. 231-233), lo habitable aquí no tanto ya resulta como radica –de raíz- social, intrínsecamente. Aquí requiere primera mención la propuesta desarrollada por María Ortega Estepa (España), cuyas analogías con el legado de Doris Salcedo (Colombia) son pertinentes a pesar de una profunda antítesis en el espíritu que adopta. La opción estética es el verde, como bien comenta Mieke Bal; y el afecto es comprendido como el lugar de lo no representable (en contraposición con el pathos que ostensivo representa, exhibe, unos sentimientos que ya han sido conceptualizados). El afecto en cambio compromete la vivencia y no permite la indiferencia; pues “no hay narraciones ni personajes con los que identificarse” (op. cit., p. 231), porque el régimen de lo teatral es abandonado por la experiencia inmersiva y colectiva que implica la convivencia, la cohabitación. Se trata de un “afecto libre para vagar por el espacio [...] como una diferencia cualitativa en lo sensible [...] imposible de localizar, pero crucial para el arte político” (op. cit., p. 232). Aquí es traído, para desplegarse, el plano de la construcción de lo social: no como una dimensión adjetiva o simplemente cualitativa, sino como aquella dimensión sustantiva en que los sujetos colectivos (antes referido) comparten, y aún

antes constituyen, un medio dinámico y nunca estático. Por lo que también, estas prácticas e intervenciones, involucran el factor del tiempo.

3. LA PROPUESTA ARTÍSTICA DE ORTEGA ESTEPA: RASGOS ESTÉTICOS Y VÍNCULOS SOCIALES

3.1. El planteamiento de la denuncia contra la indiferencia individual

En la concreción comparativa de propuestas artísticas de Salcedo y de Ortega Estepa, la primera es una obra con fuerte carga conceptual a pesar de que no conceptualiza los sentimientos o las emociones. En la instalación “*Plegaria muda*” (2008-2010) la artista colombiana plantea una denuncia colectiva del efecto destructor de la violencia sobre la vida. Lo hace colocando más de un centenar de piezas compuestas por dos mesas (una, patas arriba, sobre la otra colocada al derecho), y dejando una capa de tierra abonada (entre ambas tablas) que siempre permanece húmeda. Así, brotan briznas verdes de hierba que crece por las grietas y agujeros de las tablas de madera. De modo que, evocando un campo funerario, presenta la vida como un elemento grácil, parco, tímido y callado (de ahí el título) en forma de briznas de verde hierba.

Este tipo de intervención en el espacio, o de instalación, juega con el afecto a través de la presencia (al no ser una propuesta representacional que narre) y de la evocación (el propio eco de algo que, sin ser narrado, se presenta tangible). Para denunciar colectivamente la violencia sufrida en su país, Doris Salcedo construye espacio, de una vida abonada, que se estrecha entre tablas de mesas de madera; conjuga lo inerte con lo vivo (la presencia del color verde) para sustanciar un ambiente propio, autónomo, que se sostiene por sí mismo, donde las personas que lo transitan (viéndolo y aun tocándolo) despiertan el afecto más contrario a la indiferencia (de cuyo riesgo advirtiera Theodor Adorno tras los horrores humanos vividos en Europa).

Concluimos el comentario de este tipo de planteamientos reafirmando la presencia del afecto, y también del tiempo, para hacernos vivir la lentitud en el crecimiento de esas briznas de hierba. Se trata, de un modo especial, de invocar un hogar que ha sido violentado y que a todos nos concierne –sin indiferencia posible-.

3.2. El planteamiento de la acción colaborativa contra la indiferencia individual

En cambio, la española Ortega Estepa trabaja intervenciones, en un medio espacial y afectivo, que sí implican la acción colectiva con el espíritu de crear comunidad; y con la autorreferencialidad cromática volcada en la naturaleza, a través de murales que colonizan las superficies habitadas. En ambos casos, prevalece la performatividad sensible a mover lo ético y –comunitariamente– lo social. En el primero, esta acción acontece desde el silencio de la propia materia dispuesta; y en el segundo, el acontecimiento no queda sino más bien *pervive* vocalizado, articulado, por las personas vinculadas. Pues se interviene para inventar un hogar de valores tanto estéticos como éticos, con los que las acciones de habitar y convivir son canalizadas. De ahí que, principalmente, el comentario comparativo entre ambas propuestas nos lleve, desde una reflexión de *lo inerte* o *lo silente*, hacia una asunción de *lo vivo* o *lo animado*. Si, en el caso de la artista colombiana Salcedo, asistimos al planteamiento de un hogar violentado; en el caso de la artista española Ortega Estepa asistimos al planteamiento de un hogar apacentado, nutrido, jugando con el color verde que evoca la naturaleza con que empatizar. En cuanto al uso cromático del verde, su “belleza visual [también] se convierte en un medio en sí misma” (Bal, 2016, p. 230) y no en la finalidad; abriéndose a la lectura, en palabras de Mieke Bal, de un “esquema de color [...] activamente empático” (op. cit.).

La artista española lo plantea a través de objetos y murales donde el motivo arbóreo o vegetal protagoniza el espacio. En concreto, la obra “*Mapping-me*” (2014-2015) es un proyecto que emplea troncos de árbol y piezas de pintura para abordar la

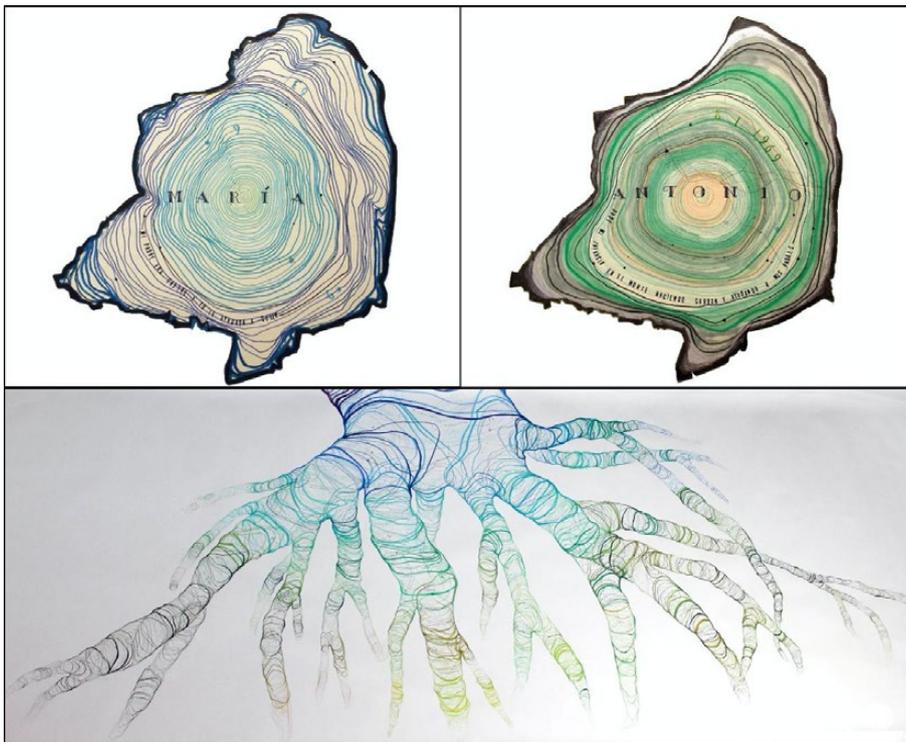


Figura 1 y 2. (superior izquierda y derecha): María Ortega Estepa, “*Mapping-me*”, 2014-2015. Detalles del Proyecto realizado en Centro de Mayores de Requena, Valencia (España).

Figura 3. (inferior): María Ortega Estepa, “*Mapping-me*”, 2014-2015. Detalle del Proyecto expuesto en Matadero Madrid (España). Cortesía de la autora.

naturaleza atemporal. La experiencia viva se plasma en una cartografía de la naturaleza, y nos invoca a todos la memoria infantil –primera-. “A través de elementos vegetales, enraizados umbilicalmente en la tierra, Ortega no hace sino revivir su vida, reforzar lazos con sus seres queridos, con el entorno familiar que le cobija [...] testigo mudo de cosas innumerables” (Perera, 2013, p. 255). Pero la propuesta no queda limitada a lo autobiográfico: la artista la hace extensiva a más historias reales de personas que comparten vida en centros de mayores, situados en el pueblo cordobés La Rambla o en el valenciano Requena (España). Partiendo de la escritura, de recuerdos de la infancia, se emplean mapas topográficos y dibujos que se hilan intergeneracionalmente (de abuelos a nietos). Algunos mayores inscriben sus nombres propios (“María”, “Antonio”,...) junto con hechos que afirman su vida; y estas escrituras o inscripciones, quedan grabadas siendo memoria sobre los anillos de crecimiento de un tronco arbóreo. La autora propone y dispone el medio en que, los protagonistas, hagan cohabitar la memoria y la vida como una misma sustancia presente y compartida. La propia artista lo confirma: “Los árboles que traigo tienen historia, tienen voz y nombre” (Ortega, 2012, p. 28).

Pero si este ejemplo contiene un mayor componente narrativo, la intervención “paisajes de mil vidas” (2010) en cambio otorga al objeto un lenguaje emancipado, autosuficiente: el uso de troncos de árbol que son sesgados utilizando en ellos pintura y papel enrollado; materiales que evocan los anillos internos del tronco, y que son directamente trabajados en comunidad de mujeres del mismo pueblo riojano Santa Lucía de Ocón (España). Una intervención, en un medio natural, cuya labor implicada en el proceso la fundamenta; pues la reunión comunitaria para esta labor conjunta es el eje en que gravita el sentido de la propuesta.

Estas propuestas con mayores y con mujeres, se trasladan a otros grupos o comunidades como el de una población infantil más vulnerable (injustamente por su condición migrante) que pertenece a la *Fundación Márgenes y Vínculos*. Cuando se produce en 2020 esta intervención artística, en un proyecto comunitario con niñas y niños, se está atendiendo de raíz –en las edades más tempranas– la cohesión social, gracias al refuerzo del grupo en su convivencia. Una convivencia caracterizada por la acción colaborativa y por las relaciones horizontales. La artista Ortega Estepa interviene así en la ciudad gaditana Algeciras (España). Esta intervención para el desarrollo comunitario, con niñas y niños de entre 5 y 14 años, trabaja los vínculos durante la creación de un mural con motivos vegetales. En



Figura 4. María Ortega Estepa, Pintura mural, 2020. Intervención realizada en Algeciras, Cádiz (España) en colaboración con la Fundación Márgenes y Vínculos. Cortesía de la autora.

esta pintura mural el verde centra un degradado cromático que abarca del amarillo al azul; creando un nuevo paisaje que transita la calle de un barrio inmerso en un plan de mejora municipal.

Semejantes son otros proyectos: como “Viajando el Paraíso” (2008-actualidad), una idea que Ortega Estepa lleva más de diez años itinerando por distintos lugares en que resituar un bosque de árboles pintados y murales; o



Figura 5. María Ortega Estepa, “Viajando el Paraíso”, 2009. Intervención realizada en Torremocha de Jarama, Madrid (España). Cortesía de la autora.

como la intervención también colaborativa “Peatones en flor” (2019), en que la pintura recrea el espacio que los viandantes transitan a diario junto al Colegio de Educación Infantil y Primaria Ramón Hernández Martínez del pueblo cordobés Cañete de las Torres (España).

Centros educativos, y también hospitalarios, han sido intervenidos por la artista en distintos proyectos sociocomunitarios cuyos ejes son los vínculos afectivos y la recreación de espacios comunes habitables.



Figura 6. María Ortega Estepa, "Peatones en flor", 2019. Intervención realizada en Cañete de las Torres, Córdoba (España). Cortesía de la autora.

Pero volviendo a la noción viva de *memoria* con que definíamos el proyecto "Mapping-me", el factor del tiempo vuelve a introducirse en el proyecto "Contiene recuerdos" (2019): otra intervención mural comunitaria que vincula a mujeres mayores que compartieron espacio de la infancia en su antigua escuela, en el pueblo pacense Berlanga (España). Esta propuesta, donde el motivo vegetal continúa permeando, "habla de esas experiencias vividas a través de la poética del paisaje de la noche como recuerdo imborrable" (Ortega, 2021). De modo que el espacio afectivo y el tiempo se conjugan para albergar un *hogar de lo vivido*.

3.3. Aprendizaje afectivo-espacial, a modo de conclusión

En buena muestra de su obra, la artista española ha hecho de los espacios "lugares no tanto físicos como mentales, imágenes [...] como los recuerdos o la experiencia [...] un esquema memorístico" (Perera, 2013, p. 254). Esta idea engarza con la de habitarlos (*espacio*) nosotros mismos, vinculados por la memoria (*tiempo*) y por la convivencia (*afecto*): conceptos que hemos triangulado desde el principio de este trabajo. Como las briznas de hojas verdes de Salcedo, los anillos interiores del tronco denotan la presencia de un vínculo (en clave entendida de dolor funéreo, o en clave de convivencia social –de espacio-tiempo compartido-). En palabras de García Perera, respecto al icono arbóreo en estos paisajes vegetales

que repiensen el espacio, "la visión del árbol muta gracias a esta nueva perspectiva: ya no es tronco y copa majestuosos; ahora es materia, y es cuando se entra en ella, ahí, desde la médula, que el árbol puede ser un medio para hablar de otras cosas que nos atañen de cerca" (*op. cit.*, p. 255).

Esta hábil reflexión nos confirma, una lectura, y una función de la propuesta artística: la naturaleza no es motivo paisajístico sino medio, en sí misma, espacial y vital. Y las coordenadas espaciales de una vida no pueden ignorar las otras personas que la integran. Por lo que el proyecto comunitario es el que mejor puede cumplir este sentido al que tales intervenciones artísticas acceden.

Recapitulando, la principal razón de la intervención artística comunitaria es, en nuestro análisis, su enorme capacidad para concernir a todas las personas que protagonizamos nuestras vidas en comunidad desde que nacemos (tanto la escuela como el vecindario y otras comunidades en que una edad o una circunstancia vital nos hace convivir). Además de concernirnos, la acción artística colectiva sirve para replantearnos el espacio como medio afectivo y vincularnos horizontalmente. En un reciente trabajo, Pilar Soto lo precisa muy bien: en el sentido de "repensar el espacio público desde la necesidad de nuestra reconexión con la naturaleza" (Soto, 2020, p. 44). Desde distintas perspectivas, tanto la ecoartística



Figura 7. María Ortega Estepa, “Contiene recuerdos”, 2019. Intervención realizada en Berlanga, Badajoz (España). Cortesía de la autora.

como la biográfica, la afectiva y la socio-colaborativa, venimos sosteniendo la importancia del arte como espacio “permeable a la sociedad” (op. cit., p. 42) sin lugar a dudas ni indiferencias.

Referencias References

- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Caja, J. (2008). *La educación visual y plástica hoy: Educar la mirada, la mano y el pensamiento*. Barcelona: GRAÓ.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Gadamer, H.-G. (2010). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Goldmann, L. (2008). *La creación cultural en la sociedad moderna*. México D. F.: Coyoacán.
- Lowenfeld, V.; Lambert, W. (2008). *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Madrid: Síntesis.
- Luquet, G.-H. (1978). *El dibujo infantil*. Barcelona: Editorial Médica y Técnica.
- Ortega, M. (2012). *El Árbol de la Vida*. En: Del Campo Romaguera, C., *Sus raíces transformaron la tierra*, pp. 8-27. Córdoba: Casadedint.
- Ortega, M. (2021). *Contiene recuerdos*. Mural. [Consulta de 22/1/2021 disponible en URL: <https://mariaortegaestepa.com/murales/contiene-recuerdos/>]
- Perera, J. M. G. (2013). *La raíz de las constelaciones. El árbol como icono en el paisaje soñado de María Ortega Estepa*. En: *Estúdio, Artistas sobre otras Obras*, 4(8), pp. 253-258.
- Sáinz, A. (2011). *El arte infantil: conocer al niño a través de sus dibujos*. Madrid: Eneida.
- Soto, P. (2020). *Lugares Fértiles. Un proyecto de experimentación colectiva e investigación artística*. En: *inVISIBILIDADES*, 12, pp. 41-46.
- Wigley, M. (1994). *The domestication of the house*. En: Brunette, P.; Wills, D. (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, pp. 203-227. Cambridge: Cambridge University Press.

BIOGRAFIAS BIOGRAPHIES BIOGRAFÍAS

Andrea Kárpáti

Andrea Kárpáti is Professor and UNESCO Chairholder at the Institute of Communication and Sociology, at Corvinus University Budapest. She is Head of the Visual Culture Research Group of the university and UNESCO Chairholder for Media in Education.

She is member of the editorial board of three international educational research journals, served two consecutive terms at the Executive Committee of EDEN (European Distance Education Network), three terms as National Representative in IFIP (International Federation of Information Processing). She also served as Vice President of the International Society for Education through Art, (InSEA, an UNESCO affiliated NGO - twice re-elected) and was Executive Committee member of the European Association for Research on Learning and Instruction (EARLI, twice re-elected).

She is member of the Educational Committee of the Hungarian Academy of Sciences and founding Chair of its ICT in Education Sub-Committee. She has published 18 books, 60 book chapters and more than 200 research papers in five languages. She served as a Fulbright Research Professor at Northern Illinois University, US, 2009/2010.

Her current research foci visual culture of children and adolescents, digital literacy, museum learning and STEAM: synergy of science and arts education.

Ângela Saldanha

Ângela Saldanha is vice-president of the Association of Teachers of Expression and Visual Communication (APECV- Portugal), where she coordinates research in art and community and art and education. PhD in Arts Education and Postdoctoral degrees in Digital Media Art. She is a Postdoctoral fellow at the University of Brasilia, Institute of Arts, at Design Department. Her research interests are contemporary art for sustainability, art and community, art education and diversity.

E-mail: correio@angelasaldanha.com;
<https://orcid.org/0000-0003-0404-0088>

Ángeles Ruiz de Velasco Gálvez

Ángeles Ruiz de Velasco Gálvez. Doctora en Pedagogía (UNED) y Terapeuta en Psicomotricidad. Centro Universitario La Salle (UAM). ORCID: 0000-0003-4773-5824. E-mail: ange@lasallecampus.es

Carlos Escaño

Carlos Escaño. Profesor titular de la Universidad de Sevilla. Doctor en Bellas Artes (Univ. Sevilla, 1999) y Doctor en Educación y Comunicación en Entornos Digitales (UNED, 2017). Su labor docente e investigadora está vinculada a la educación artística en la intersección de las artes y la cultura audiovisual y digital bajo un enfoque pedagógico crítico y orientado a la transformación social.

Célia Ferreira

Célia Ferreira is a PhD Student in Child Studies-Artistic Education Specialty. MA in art Education. Post-Graduation in Pedagogical Supervision. Secondary school art teacher in Portugal. Research interests: Education through art; textile art, handicrafts, community art and heritage.

Member of the APECV, since 1996 and Board of the Portuguese Association of Visual Art Teachers: APECV since (2008 / ...)

Member of InSEA since 2006 and Treasurer since (2019 / ...)

E-mail: celiaferreira622@gmail.com ORCID iD 0000-0002-9082-7014

Cia Gustrén

Cia Gustrén is a research assistant in the AMASS project. She is a Ph.D. student in media and communication studies at Umeå University. Her research interests are self-presentations, visual culture, organizational communication, and discourse theory.

Isabelle Gatt

Isabelle Gatt (Ph.D Exon) is lecturer in Drama and Theatre Education at the University of Malta. She is also a theatre practitioner both as an actor and TV/ theatre producer/ director. She is specialised in children's television programmes, theatre productions for children and community theatre working in Rehab Centres and with youth. She has served as a board member on National Committees such as the St. James Cavalier Centre for Creativity and the ARTS COUNCIL Malta.

Javier Abad Molina

Javier Abad Molina. Doctor en Bellas Artes (UCM). Artista Visual y profesor Titular de Educación Artística Centro Universitario La Salle (UAM). ORCID: 0000-0003-2347-9010. E-mail: j.abad@lasallecampus.es
[@instalaciones_de_juego](https://www.instagram.com/instalaciones_de_juego)

Javier Domínguez Muñino

Javier Domínguez Muñino (Sevilla, España, 1983) ha sido Profesor e Investigador Postdoctoral de la Universidad de Sevilla. Ha desempeñado su actividad docente e investigadora en el Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, donde ha coordinado las asignaturas "Estética y Poesía" y "Estética y Tecnología" entre otras; habiendo sido profesor en la Facultad de Filosofía, en la Facultad de Comunicación y en la Escuela Politécnica de Ingenieros. También ha sido Profesor Doctor en la Facultad de Educación de la Universidad de León, donde ha desempeñado como Coordinador del Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Actualmente es Profesor Interino de la Universidad de Sevilla en el Departamento de Educación Artística (Facultad de Ciencias de la Educación).

Doctor cum laude por la Universidad de Sevilla y Licenciado en Bellas Artes. Tesis Doctoral en el área de Estética y Teoría de las Artes; y Diploma de Estudios Avanzados en el área de Didáctica de la Expresión Plástica, obtenido en el Programa de Doctorado con Mención de Calidad "Artes Visuales y Educación: Un enfoque constructorista". Es componente del Grupo de Investigación financiado "Educación y Cultura Audio-Visual". Desde 2010 colabora con la Fundación Internacional Artecittà; y es miembro de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes.

Ha publicado capítulos de libro sobre educación artística en las editoriales Dykinson y Octaedro; así como diversos artículos en las revistas científicas Educación Médica, EARI Educación Artística Revista de Investigación, ASRI Arte y Sociedad, Tercio Creciente, Estúdio, Gama, Bellas Artes Revista de Artes Plásticas Estética Diseño e Imagen, y Espacio y Tiempo entre otras.

Jenny Johannisson

Jenny Johannisson is an associate professor of Library and Information Science at The Swedish School of Library and Information Science (SSLIS), Sweden. She is primarily interested in municipal and regional cultural policy in the light of globalization processes.

Maria Huhmarniemi

Doctor in Art, Maria Huhmarniemi is an artists-teacher-researcher living in Rovaniemi, Finland. She has worked as a university lecturer in art education at the University of Lapland, Faculty of Art and Design, since 2004. As a researcher she is interested in political contemporary art, relation of contemporary art and visual art education, environmental education, socially and environmentally engaged art and the use of traditional handcraft in contemporary art and art education. In her research she develops collaboration of artists and other researchers. The motive of her research is to find out how contemporary artists can participate in local discussions on environmental politics through art. She uses research strategy of art based action research. The topics of the debates have dealt with current issues impacting the environment and communities in the North, such forest disputes, conflict on mining plan and the problems that have emerged with regard to the picking of wild berries, reindeer herding and the mining industry. The results of the research stand to inform and enrich the

training of art education teachers and artist in the field of applied visual arts. Her research also provides knowledge for developing art-based methods in environmental research and science communication.

Marija Griniuk

Marija Griniuk is a performance artist and doctoral candidate at the University of Lapland (Finland), Faculty of Art and Design and lecturer at Vilniaus kolegija / University of Applied Sciences (Lithuania), Faculty of Business Management. Email: mgriniuk@ulapland.fi

Melanie Sarantou

Dr Melanie Sarantou is a senior researcher at the University of Lapland. She is also an editor and artist, working across continents to fulfil and publish her research. Her arts practices currently involve the use of embroidery, felting techniques and bioart to explore her relationships with the women in her life who continue to form her most treasured experiences and connections to place. Since migrating from Namibia to Australia, Melanie re-connects to people and place through the processing of materials to reconstruct her identities and meanings to belonging. Felting, textile and fashion art are important mediums through which these identity processes come about.

Milosh Raykov

Milosh Raykov is Associate Professor in the Department of Education Studies at the University of Malta. He teaches postgraduate and undergraduate courses in sociology and research methods in education. He is involved in studies of early school leaving, lifelong learning, wellbeing and quality of work, and the outcomes of students' involvement in paid work and unpaid work including voluntary work and extracurricular service-learning.

Nina Luostarinen

Nina Luostarinen has a background in puppetry, performing arts and new media content creation. She has been producer and scenographer for various cultural events and theme parks. She has also been a designer for interactive games, web platforms, and an animator for the national TV broadcaster in Finland. In recent years, she has been working with several EU-funded projects seeking to connect different forms of art and culture with other fields of life. She is fascinated by visual things in general and especially by the power of photography. A common thread in her work has been believing in serendipity, existence of the invisible worlds and enabling illusions. She works at Humak University of Applied Sciences in the Department of Cultural Management and she is a Doctoral Candidate at the University of Lapland where she is researching the possibilities of art-based play in regards to place attachment.

Paul Wilson

Paul Wilson is a Lecturer in Graphic Design at the School of Design, Faculty of Arts, Humanities and Cultures, University of Leeds. Much of his work orbits ideas and ideals of utopianism found in manifestations of the utopian action in both community and place, and made concrete via language and typography.

Raphael Vella

Raphael Vella is an Associate Professor in Art Education at the Faculty of Education, University of Malta. He lectures in art education, contemporary artistic practices and socially engaged art, and his research revolves around the overlaps between art, education and contemporary art. He has published articles, book chapters and edited volumes on the notion of the artist-teacher, curation, the Mediterranean, ethics and identity in art education.

Raquel Balsa

Raquel is a Portuguese designer. She was integrated in several companies, co-founded one, founded "vincilho.pt" experimental notebooks project, collaborates with APECV-GriArCE, C3 and ID +.

Dedicates herself to community and participatory projects such as "Circle" or "AMASS" with APECV; "EU no museu"; "Jóias que nos unem"; "Criação

de uma Marca na ASSOL"; "Horta de Deméter"; "Abraçadores (de árvores)"; "Talho O Mimo" or "Pedais - ANEIS Viseu".

Roger Blomgren

Roger Blomgren is a professor of Library and Information Science at the University of Borås. His primary research focus is the role of organisation, steering, and professions in implementation of reforms in cultural policy making.

Sofia Lindström Sol

Sofia Lindström Sol is a lecturer at the University of Borås, The Swedish School of Library and Information Science (SSIS), Sweden. Her research interests are participatory processes and methods in local cultural policy, the intersection between cultural and social policies, and policy understandings of the social impact of the arts.

Tang Tang

Tang is an Associate Professor at the School of Design, University of Leeds, UK. Tang has a BEng and an MSc in Industrial Design and a PhD in Design at Loughborough University. Her recent research focuses on design for behaviour change, understanding how design can be used to create healthy, sustainable user behaviour and effective cross-cultural communication and collaboration.

Vera Tessmer

Vera Tessmer worked with her daughter Melanie Sarantou under a Namibian fashion label to create fashion collections that were showcased in the USA, Finland, Germany and several African countries from South Africa to Nigeria from 1993-2007. Vera's career as a maker was usually intertwined with her daughter's work as a fashion designer, but in the work titled 'Memory Box', the duo's usual working roles were reversed. Vera steered the creation of the 104 cubes that represent themes from her childhood and her connection to her natural environment, love for animals and birds, and her ongoing desire to use techniques and materials to express her memories.

Zsófia Somogyi-Rohonczy

She received her MA diploma in history of art and communication at Pázmány Péter Catholic University and spent one semester at Universidade Católica Portuguesa in 2011, she studied Portuguese Language and Culture, art history and communication. In 2013 she had a three-month internship in The Peggy Guggenheim Collection in Venice. After university education, she acquired her professional experiences in the Kunsthalle Budapest and the Deák17 Youth Gallery as a communicational professional.

Since 2017 she has been working as a museum educator in the Ludwig Museum, where she is responsible for the Hungarian round of the 'Knack for art' international competition. In her museum education programs, she uses dramatic elements and applies multidisciplinary aspects to strengthen the curriculum's connectivity. In 2019 she gained the Museum Education Award with her colleague for the Bauhaus Theatrical Summer camp program.

She started her PhD education in 2018 at the Eötvös Loránd University Faculty of Psychology and Education in the Theoretical Module, here research interest is contemporary museum education, multimodal approach in the interpretation of art the cooperation of museum and school.

In the AMASS - Acting on the Margins: Arts as Social Sculpture, she is responsible for the museum projects and, as a research assistant, helps the Hungarian research team.

inVISIBILIDADES

© 2021 REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES

APECV

