

Participación y marginalidad: nuevas posibilidades en el arte contemporáneo

PARTICIPATING AND OUTSIDERSHIP: NEW POSSIBILITIES IN CONTEMPORARY ART

Gonzalo Enrique Bernal-Rivas*

 009-0008-8458-7510

Correo-e: artkitectonic@gmail.com

*Universidad de Guanajuato, México



Recibido: 23 de junio de 2025
Aprobado: 3 de febrero de 2026

Resumen: Se intenta mostrar que, en el contexto del arte contemporáneo, existen obras de arte participativo que han incluido a personas que viven con un trastorno mental, así como obras de arte marginal que tienen características del arte participativo. Partiendo de los términos ‘arte contemporáneo’, ‘arte participativo’ y ‘arte marginal’, y considerando la metodología de la investigación documental propuesta por Lucía Vivero Correa y Blanca Isabel Sánchez Cruz, este recorrido nos lleva a comprender el amplio espectro que abarca el arte participativo. Se concluye que el arte marginal estableció en sus orígenes que las obras adscritas a él son hechas para consumo personal, lo que no favoreció que integrara rasgos de otros ámbitos artísticos, como el arte participativo.

Palabras clave: arte participativo; arte marginal; salud mental

Abstract: This study aims to demonstrate that, within the context of contemporary art, there are participatory artworks that have included people living with mental health conditions, as well as works of outsider art that exhibit characteristics of participatory art. Starting with the terms ‘contemporary art’, ‘participatory art’, and ‘outsider art’, and considering the documentary research methodology proposed by Lucía Vivero Correa and Blanca Isabel Sánchez Cruz, this exploration leads us to understand the broad spectrum encompassed by participatory art. It concludes that outsider art, from its inception, established that the works associated with it were created for personal consumption, which hindered its integration of features from other artistic fields, such as participatory art.

Keywords: participatory art; outsider art; mental health

INTRODUCCIÓN

En las artes visuales, el ámbito de las prácticas participativas es un tema con una larga tradición que se remonta a las vanguardias de principios del siglo xx. Autores como Bishop (2012) las han agrupado bajo el concepto ‘arte participativo’, mientras que otros, como Lacy (1995) o Greer (2007), han acuñado términos relacionados, como ‘arte público de nuevo género’ o ‘*craftivismo*’.

El arte público de nuevo género, un concepto propuesto por Lacy (1995) en *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, se define como “el arte visual que usa tanto los medios tradicionales como los no tradicionales para comunicar e interactuar con un público amplio y diversificado sobre asuntos directamente relevantes para sus vidas” (p. 19).¹ Sus características, señala la autora, incluyen

su conexión con lo real (no solo artificio); su función práctica (no solo experiencia estética); su carácter transitorio o temporal (más que permanencia y coleccionabilidad); sus objetivos y asuntos públicos, así como su ubicación pública; su inclusividad (alcanzando más allá de la audiencia predefinida que va al museo); y su involucramiento de otros como espectadores activos, participantes, coautores o propietarios. (p. 56)²

La noción de lo público implica, sin duda, uno de los aspectos más importantes para entender la naturaleza del nuevo arte público y puede referirse, como señala Lacy, al espacio, a los espectadores o al propósito del artista. Discutir lo público desde esta visión significa vincular las teorías del arte con la población.

El ‘arte activista’, particularmente el *craftivismo*, representa otra práctica participativa. Este término combina los vocablos ‘*craft*’ (oficio)³ y ‘*activism*’ (activismo)⁴ y fue definido por Greer

(2007) como “la práctica de creatividad comprometida, especialmente en lo referente a causas políticas o sociales [...] El *craftivismo* permite a los practicantes personalizar sus habilidades particulares para abordar causas particulares”.⁵

Trece personas, incluyendo a Betsy Greer, crearon el manifiesto *craftivista*. Este documento —en su versión en español— define dos conceptos esenciales: ‘*craftivista*’ y ‘*craftivismo*’, para explicar el espíritu detrás de ese movimiento. Los *craftivistas* aluden a:

creadores, *hackers*, personas que arreglan y modifican cosas materiales [...] es quienquiera que utilice su oficio para ayudar a un bien mayor [...] convierten el oficio manual en una herramienta de protesta [...] es un solo individuo creando para marcar una diferencia o un grupo haciendo en conjunto. (Callahan et al., s.f.)

Por su parte, el *craftivismo* implica:

conectar a través, por, y con las artes y oficios, creando una comunidad más compasiva [...] mi *craftivismo* puede ser diferente al tuyo, y eso está bien [...] alienta a las personas a desafiar las injusticias sociales y a encontrar soluciones de conflictos creativas [...] no espera que vengas con formación especializada, pero sí con voluntad [...] es sobre reclamar el proceso de creación manual; porque el activismo lo llevan a cabo personas, no máquinas. (Callahan et al., s.f.)

Las dos prácticas mencionadas se consideran participativas pues, como lo han explicado Byrne y Moran (2010),

Colegio de México, s.f., activismo).

5 “the practice of engaged creativity, especially regarding political or social causes [...] Craftivism allows practitioners to customize their particular skills to address particular causes” [La traducción es mía].

1 “visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives” [La traducción es mía].

2 “its to the actual (not just artifice); its practical function (not just aesthetic experience); its transitory or temporary nature (rather than permanence and collectibility); its public aims and issues as well as public location; its inclusiveness (reaching beyond the predefined museum-going audience); and its involvement of others as active viewers, participants, coauthors, or owners” [La traducción es mía].

3 “Trabajo al que se dedica alguien, particularmente el manual o mecánico, que se aprende más con la práctica que con estudios especiales: oficio de pintor, oficio de carpintero, escritor de oficio” (El Colegio de México, s.f., definición 1).

4 “Acción constante y decidida de una persona en favor de alguna causa” (El



el término artes participativas abarca una gama de prácticas artísticas influenciada por los imperativos sociales, políticos, geográficos, económicos y culturales, tales como las artes comunitarias, el arte activista, el arte público de nuevo género, el arte socialmente comprometido y el arte dialógico. (p. 4)⁶

Adicionalmente, como expondremos más adelante, el término arte participativo ha sido usado por autores como Bishop (2012) para abarcar también otras prácticas, como el ‘arte colaborativo’.

Además, dada su extensa historia, el arte participativo ha visto aparecer y desaparecer otras prácticas y movimientos artísticos, entre ellos el llamado ‘arte marginal’. Este último, en la opinión de Dempsey (2010), se entiende como un grupo de trabajos que abarca cualquier obra de arte creada por personas que no pertenecen al sistema artístico, entre ellas quienes viven con un malestar psíquico.

El arte participativo y el arte marginal parecen existir de forma independiente entre sí. Los trabajos académicos escritos desde cada uno de estos dos universos parecen apenas percibir los esfuerzos hechos por el otro. Aparentemente indiferentes entre sí, podríamos imaginar a ambos como dos líneas y preguntarnos: ¿sus trayectorias son absolutamente paralelas? Y si las pensamos como dos superficies circulares, ¿qué tanto se han acercado? ¿han chocado en algún momento? ¿se han intersecado? Desde tal perspectiva, explorar este tema resulta

relevante en el contexto del arte contemporáneo porque nos permite reconocer los fundamentos teóricos que sustentan a cada uno y las prácticas que abarcan pero, sobre todo, posibilita distinguir si existen solamente dentro de sus límites.

Teniendo en cuenta lo expuesto, hemos planteado dos hipótesis. Primero, existen obras de arte participativo que han involucrado a personas que viven con un trastorno mental, y segundo, hay obras de arte marginal con rasgos del arte participativo. En consecuencia, el objetivo de esta investigación documental es identificar algunas obras de arte participativo en las que han intervenido personas con experiencia propia en salud mental y, en sentido contrario, reconocer la existencia de obras de arte marginal con características del arte participativo.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Esta sección se divide en dos partes. En la primera, el marco teórico, se abordan tres conceptos fundamentales para sustentar esta investigación: el arte contemporáneo, el arte participativo y el arte marginal. En la segunda parte se presenta una aproximación a la metodología de la investigación documental, cuyo propósito implicó organizar y analizar la información presentada.

Arthur Danto calificó como ‘arte contemporáneo o pos-histórico’ a aquellas obras que fueron producidas después de que la historia del arte llegó a su fin. En su libro *After the End of Art*, publicado por primera vez en 1997, afirma que el término “no designa un periodo sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (2010, p.32).

El arte contemporáneo, afirma Danto, sucedió al arte moderno y este último no “acabó de golpe hacia mediados de los años ochenta” (2010, p. 26). Según él, la diferencia entre ellos no estaba clara en 1940 y no fue sino hasta las décadas de 1970 y 1980 que se distinguieron con precisión.

De acuerdo con Danto, el arte contemporáneo “busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo [...] somos testigos de una triple transformación —en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte—” (2010, p. 210), palabras que Mary Jane Jacob (1995)

6 “refers to a range of arts practice [...] where emphasis is placed on the role of the viewer or spectator in the physical or conceptual realisation and reception of the artwork. The central component of Participatory Arts is the active participation of the viewer or spectator [...] The term Participatory Arts encompasses a range of arts practices informed by social, political, geographic, economic and cultural imperatives, such as community arts, activist art, new genre public art, socially engaged art and dialogical art” [La traducción es mía].

citó en el ensayo *Outside the Loop* para explicar el desarrollo del arte contemporáneo en sus primeras décadas. Según Jacob:

Si en 1970 estábamos extendiendo la definición de quién es el artista a lo largo de líneas de nacionalidad o etnicidad, género y orientación sexual; y en 1980 el lugar de las exhibiciones se expandió para incluir cualquier sede imaginable, tales como iglesias, prisiones, escuelas y otros; entonces en 1990 estamos aferrándonos a ampliar la definición de quién es la audiencia del arte contemporáneo. (p. 51)⁷

Este interés en el espectador nos acerca a la 'participación', el segundo concepto que consideramos esencial para este trabajo. Un esfuerzo visionario por aproximarse a la idea de participación en el arte contemporáneo fue hecho por Umberto Eco en su libro *The Open Work* (1989). Este texto debe destacarse por dos motivos, primero, porque el concepto de participación es importante para entender las obras abiertas, pues estas

se caracterizan por la invitación a hacer la obra junto con el autor y [...] en un nivel más amplio (como un subgénero de la especie «obra en movimiento») existen obras que, aunque terminadas orgánicamente, están «abiertas» a una generación continua de relaciones internas las cuales el destinatario debe descubrir y seleccionar en su acto de percibir la totalidad de los estímulos entrantes. (Eco, 2010, p. 21)

Si bien, como señala Eco, todas las obras de arte son de alguna manera abiertas porque se encuentran sujetas a ser leídas de muchas maneras y vividas desde diferentes gustos, perspectivas e interpretaciones, la aportación de dicho concepto consiste en mostrar las posibilidades que puede traer a la experiencia una obra de arte.

El segundo motivo por el que destaca la obra de Eco se debe a la relevancia que otorga a la participación en el arte contemporáneo. Es decir, en términos de discontinuidad, cabría cuestionar si el hecho de que al acostumbrarnos a violaciones continuas de patrones y esquemas el arte contemporáneo no está

logrando una función pedagógica precisa, un papel liberador.⁸ Eco señala que "la teoría o práctica poética de la 'obra en movimiento' siente a la posibilidad como una vocación específica. Estos sistemas poéticos reconocen a la 'apertura' como la posibilidad fundamental del artista o consumidor contemporáneos". (1989, p. 22)

Más recientemente, en *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Bishop (2012) señala que desde principios de 1990 ha habido un interés en el arte por la participación y la colaboración, lo cual puede apreciarse en un conjunto de prácticas que han sido llamadas de diferentes maneras, desde 'arte socialmente comprometido' hasta 'práctica social', pasando por arte participativo y arte colaborativo, entre otros. Bishop destaca el perfil de estas prácticas usando el término arte participativo y dice que lo prefiere sobre otros vocablos porque

connota el involucramiento de muchas personas (contrario a la relación uno a uno de la 'interacción') y evita las ambigüedades del 'compromiso social', lo cual podría referirse a una amplia gama de obras, desde la pintura *engagée* hasta las acciones en los medios masivos. (2012, p. 1)⁹

Para Bishop, la noción de participación a la que se refiere el arte participativo entiende a las personas como el medio y el material más importante de una obra de arte —parecido a como ocurre en el teatro o en la *performance*—.

7 "If, in the 1970s, we were extending the definition of who the artist is along lines of nationality or ethnicity, gender and sexual orientation; and in the 1980s the place of exhibitions expanded to include any imaginable venue; such as churches, prisons, schools, and so on; then in the 1990s we are grappling with broadening the definition of who is the audience for contemporary art" [La traducción es mía].

8 "we may well wonder whether contemporary art, by accustoming us to continual violations of patterns and schemes [...] isn't in fact fulfilling a precise pedagogical function, a liberating role" (Eco, 1989, p. 83) [La traducción es mía].

9 "connotes the involvement of many people (as opposed to the one-to-one relationship of 'interactivity') and avoids the ambiguities of 'social engagement', which might refer to a wide range of work, from *engagé* painting to interventionist actions in mass media" [La traducción es mía].



Según describe Bishop (2012), en el arte participativo el artista ya no es un creador individual sino un productor de situaciones; la obra deja de ser un producto individual que al terminarse puede venderse para convertirse en un proyecto que no tiene un principio ni fin claro, de naturaleza poco comercial e intangible, conformado por “eventos sociales, publicaciones, talleres o acciones” (p. 2);¹⁰ donde el público ya no es un observador, sino un participante.

El uso de vocablos como participación, ‘práctica colectiva’ e ‘interactividad’ a los que Bishop alude, precisa que hagamos un paréntesis para distinguir entre estos términos. En su texto *Working on the Community. Models at Participatory Practice*, Kravagna (1999) destaca la diferencia que hay entre participación, práctica colectiva e interactividad. Por una parte, establece que la participación

se basa inicialmente en la diferenciación entre los productores y los receptores, está interesada en la participación de los últimos, y entrega una porción sustancial de la obra a ellos ya sea en el momento de la concepción o en el desarrollo posterior de la obra. (Kravagna, 1999, p. 1)¹¹

Además, puntualiza, las prácticas colectivas implican que todas las etapas de producción de una obra se realizan por varias personas que no tienen un rango o posición diferente entre sí. Por su parte, la interactividad permite reacciones “momentáneas, reversibles y repetibles” (Kravagna, 1999, p. 1)¹² frente a una

obra sin modificar su estructura. El autor coincide con Bishop en que generalmente la interacción se dirige a un individuo y la participación se lleva a cabo en grupo.

Otro concepto mencionado por Bishop es el de arte colaborativo, el cual también conviene precisar desde la postura de Byrne y Moran (2010), para quienes es “una forma de práctica artística donde dos o más artistas, con frecuencia de diferentes disciplinas, colaboran en la creación de una obra de arte” (p. 19).¹³ Además,

muchas formas de las prácticas de las artes participativas destacan el papel de la colaboración en la realización de una obra de arte, quitándole importancia al papel del artista profesional como un creador o autor único de la obra de arte, mientras construyen lazos sociales por medio del significado y actividad comunitaria.¹⁴ (Byrne y Moran, 2010, p. 4)

Dejando atrás las distinciones entre términos, exploremos ahora un tercer concepto básico para este trabajo: arte marginal. Para abordarlo resulta necesario recordar brevemente la noción de ‘arte bruto’ que, explica Dempsey (2010), fue acuñado por Jean Dubuffet¹⁵ en 1945

para describir la colección que él estaba construyendo de pinturas, dibujos y esculturas hechas por personas que no eran artistas de formación. Él consideraba que estos individuos —los niños, los visionarios, los médiums, los no instruidos, los prisioneros y los dementes— eran inocentes de los efectos anestésicos de la formación académica y las convenciones sociales, y por lo tanto libres de crear obras de expresividad verdadera.¹⁶ (Dempsey, 2010, p. 174)

10 “social events, publications, workshops or performances” [La traducción es mía].

11 “is initially based on a differentiation between producers and recipients, is interested in the participation of the latter, and turns over a substantial portion of the work to them either at the point of conception or in the further course of the work” [La traducción es mía].

12 “momentary, reversible and repeatable” [La traducción es mía].

13 “A form of arts practice where two or more artists, often from different disciplines, collaborate in the creation of an artwork” [La traducción es mía].

14 “many forms of participatory arts practice foreground the role of collaboration in the realization of an artwork, de-emphasising the role of the professional artist as sole creator or author of the artwork, while building social bonds through communal meaning and activity” [La traducción es mía].

15 Es importante señalar que, según Dempsey, Dubuffet no diferenciaba entre el trabajo de los artistas con un desorden mental y los autodidactas, sino que consideraba a ambos como una prueba de que la creatividad es democrática.

16 “to describe the collection he was building of paintings, drawings and sculptures made by people other than trained artists. He considered these individuals —children, visionaries, mediums, the untutored, prisoners and the insane— innocent of the deadening effects of both academic training and social conventions, and therefore free to create works of true expressiveness” [La traducción es mía].

Según Dempsey, dicha colección, integrada inicialmente por más de cinco mil piezas, fue donada en 1972¹⁷ a la ciudad de Lausana, Suiza, donde permanece todavía, en 2026, con el nombre de Collection de l'Art Brut Lausanne.

En el catálogo *L'art brut préféré aux arts culturels* (1949), Dubuffet, en la sección "Qu'est-ce que c'est que l'art brut?" del sitio web del museo, define al arte bruto como las

obras realizadas por personas sin cultura artística, en las que el mimetismo, a diferencia de lo que ocurre entre los intelectuales, tiene poca o ninguna influencia, de modo que los autores extraen todo (temas, elección de materiales, medios de transposición, ritmos, formas de escritura, etc.) de su propio fondo y no de los clichés del arte clásico o del arte de moda. Asistimos a una operación puramente artística, completamente reinventada en todas sus fases por su autor, partiendo únicamente de sus propios impulsos.¹⁸

Por otra parte, a consideración de Dempsey, el término arte marginal abarca un conjunto más amplio de obras, incluyendo no solo a la colección de arte bruto, sino cualquier manifestación creada por personas externas al sistema del arte. Dempsey indica que esta palabra fue usada inicialmente por el crítico Roger Cardinal (1973) en su libro *Outsider Art* para "destacar la independencia creativa de su creador más que su estado mental o social marginal" (Dempsey, 2010, p. 180).¹⁹

Según Cardinal, las obras de arte marginal se crean sin pensar en el espectador y aun así tienen un impacto sobre él. El autor explica que "incluso cuando las obras²⁰ se crean para el consumo estrictamente personal, las tensiones que se mantienen en este proceso íntimo pueden resultar muy estimulantes para otros" (1973, p. 53).²¹

17 De acuerdo con el museo, la colección fue donada en 1971 (Collection de l'Art Brut Lausanne, s.f., *History*).

18 "des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions" [La traducción es mía].

19 "stress the maker's creative Independence rather than his marginal social or mental status" [La traducción es mía].

20 Se refiere a las obras de arte marginal.

21 "even when Works are created for strictly personal consumption, the tensions

Una actitud parecida a la de Cardinal es la de Rexer (2005), quien señala que el arte marginal y el arte contemporáneo guardan una profunda similitud en su carácter conceptual debido a que no crean

de acuerdo con un programa o esquema conocido solamente para el artista y quizá directamente ininteligible para cualquier audiencia [...] el arte contemporáneo y el arte marginal tienen componentes no visuales significativos que nos fuerzan a pensar e imaginar más allá de lo que vemos (p. 158) [La traducción es mía].

Asimismo, indica que difieren en el hecho de que "las explicaciones ofrecidas por los *outsiders* pueden ser comprendidas solamente dentro del contexto de sus sistemas y encajan solamente en los momentos tentadores con un marco de referencia más amplio y compartido" (p. 159).

Por el contrario, Rhodes (2022) explica que "uno de los mitos fundacionales del arte marginal es que quienes lo componen son personas solitarias, al menos en lo que respecta a su práctica artística [...] se supone que quienes producen arte marginal son seres singulares" (p. 601), y continúa diciendo que "para algunos artistas, la interacción con la cultura que los rodea se ha demostrado desde hace tiempo no solo como un aspecto de la cosmovisión, sino también como una influencia en las formas que utilizaron" (p. 617).

Independientemente de las diferentes posturas de los teóricos del arte marginal respecto a la conexión del creador con su entorno, también importa mencionar que hay quienes no han estado a favor de dicho término (y otras categorías relacionadas, como la de arte bruto). Uno de ellos, James Elkins (2006), se

sustained in this intimate process can still be highly stimulating to others" [La traducción es mía].

manifestó en contra de la existencia del concepto arte marginal por tres motivos esenciales. Primero, porque no se le ha dado importancia al no incluirse en textos como *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, que abarca obras esenciales del modernismo y antimodernismo.

Segundo, porque es imposible si consideramos el concepto de vanguardia, según el cual las obras auténticamente nuevas deben ocupar un lugar central en el mundo del arte. Como el arte marginal no es radicalmente nuevo, sino que por lo general puede explicarse desde alguna práctica artística, queda dentro del arte, pero no en un papel principal sino complementario.

Y tercero, porque el arte marginal es síntoma del modernismo en el sentido de que una parte de este último esperaba encontrar fuera de la tradición europea algo auténtico, y el arte creado por personas sin formación pareció ser la respuesta. Elkins, a pesar de su inconformidad, propone conservar la etiqueta de arte marginal, pero teniendo conciencia de lo que expone.

Pasando ahora al marco metodológico, y teniendo presente que este trabajo es una investigación documental, hemos elegido la metodología de Vivero y Sánchez (2018). En ella, los autores plantean un procedimiento que consiste, primero, en identificar, localizar y registrar las fuentes relevantes para alcanzar los propósitos de la investigación, y así analizar y registrar el contenido de cada documento revisado en hojas de trabajo, organizarlas y, finalmente, redactar la investigación.

Al tomar en cuenta lo anterior, seleccionamos dos conjuntos de fuentes, ambos pertenecientes a las artes visuales, aunque procedentes de ámbitos diferentes. El primer grupo, conformado por tres textos originados en el campo del arte participativo, incluye *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics*

of Spectatorship, de Bishop (2012); *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, de Lacy (1995); y *Craftivism, the Art of Craft and Activism*, de Greer (2014).

Estas fuentes fueron escogidas por tres motivos esenciales: abordan el arte participativo desde diferentes posiciones del espectro que abarca, tales como el arte público de nuevo género y el *craftivismo*; incluyen obras producidas a mediados de 1980 o posterior; y su tema principal no es la creación artística de personas que presentan un trastorno mental.

El segundo grupo, con textos adscritos al arte marginal, abarca *How to Look at Outsider Art*, de Rexer (2005); *Outsider Art: Art Brut and its Affinities*, de Rhodes (2022); y *The Other Travel Agency - Inner Journey* (portafolio), de Mike Inglis (2020). Estas se seleccionaron debido a que abordan el arte marginal, incluyen obras que fueron producidas a mediados de 1980 o posterior, y su tema central no es el arte participativo.

Del primer grupo de fuentes se seleccionaron tres obras de arte participativo. El criterio consistió en que estuvieran intervenidas por personas externas al sistema del arte, particularmente aquellas que viven con un trastorno mental. Se consideraron: *Wybory.pl* (2005), de Paweł Althamer y Artur Żmijewski; *The Living Museum* (desde 1983), de Bolek Greczynki; y *Craft in Mind* (2013), de Deirdre Buckley.

Del segundo grupo se seleccionaron tres obras de arte marginal. El criterio fue tener algún rasgo del arte participativo. Se tomaron en cuenta: la serie de poesía de Larry Bissonnette (década de 1990); *Unsigned*, de la checa Eva Kot'áková (2011); y *The Other Travel Agency - Inner Journey*, de Mike Inglis (2019).

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Para comprobar si es posible intervenir en el arte participativo desde la experiencia propia en salud mental, la primera fuente que revisamos fue el influyente texto de Bishop (2012). En él se incluyen pocas obras de arte participativo en las que intervienen personas que viven con un trastorno mental. La obra en la que esto resulta más evidente es el proyecto *Wybory.pl* (2005), de los polacos Paweł Althamer y Artur Żmijewski (en colaboración con Estudio Kowalski),²² que consistió en una

22 Althamer y Żmijewski estudiaron en Estudio Kowalski, el cual estaba ubicado en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Su líder, Grzegorz Kowalski,

exposición procesual. La muestra se caracterizó por tener como regla que cualquier persona podía modificar las obras de los demás y duró varias semanas. Entre los creadores estuvieron Althamer, Żmijewski, niños, el grupo Nowolipie²³ y algunas prostitutas.

La intención de Althamer, explica Bishop, era atraer públicos diferentes al museo y solicitar que se tomara en cuenta a los artistas contemporáneos; mientras que Żmijewski pretendía señalar, mediante la destrucción de lo producido por otros, que la creación artística solamente es posible si se eliminan las formas convencionales.

Wybory.pl es una obra de arte participativo, desde la óptica de Bishop, en la que los artistas generan una situación para que el público trascienda su papel como observador. Destaca la presencia de la colaboración, considerando que no es una creación individual, además de estar intervenida por personas ajenas a la esfera del arte y con experiencia propia en salud mental.

La obra aborda la tensión existente entre la participación y el control en el arte contemporáneo. En este sentido, resulta pertinente apelar a la noción de ‘arte relacional’, definida por Bourriaud (2008) como “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” (p. 13), y también a una idea diferente, la del arte socialmente comprometido, de Bishop (2012), “un arte de la proximidad (que restaura el vínculo social) es simultáneamente un arte que busca atestiguar lo que es excluido estructuralmente de la sociedad” (p. 28).²⁴ Así, cuando en *Wybory.pl* se incluye a personas con experiencia propia en salud mental se abre una oportunidad de participar, pero también se cuestiona el grado de involucramiento de dicha participación.

El arte público de nuevo género y el *craftivismo* constituyen otras formas de arte participativo en las que rastreamos la inclusión de personas que viven con un trastorno mental. Uno de los

casos presentados por Lacy es *The Living Museum* (desde 1983), del polaco Bolek Greczynki, a quien invitaron a volverse residente del Centro Psiquiátrico Creedmoor,²⁵ en Queens. Greczynki propuso un proyecto que según su propia descripción “no es ‘arteterapia’ sino una colaboración con otros artistas, todos ellos pacientes en Creedmoor” (Lacy, 1995, p. 223).²⁶

Él y varios pacientes convirtieron un edificio abandonado del conjunto en un espacio que incluye un estudio y una galería para mostrar sus obras, que abarcan desde pinturas hasta *performances*. Según su sitio web, actualmente *The Living Museum* es dirigido por el Dr. Marton —quien invitó en un inicio a Greczynki a trabajar en el hospital— y en él colaboran alrededor de setenta personas que viven con un trastorno mental.

The Living Museum representa una obra de arte público de nuevo género desde la perspectiva de Lacy y es participativa al involucrar a una comunidad cuyos miembros adquieren el rol de creadores y no solo de pacientes. Asimismo, destaca su carácter colaborativo al darse una creación conjunta entre Greczynki y los residentes, e incluye obras hechas por personas externas al sistema del arte y que viven con un trastorno mental.

Lo anterior es una muestra de que la colaboración artística puede volverse un mecanismo de inclusión social, como ocurre en las obras de ‘arte dialógico’, que según Kester (2004),

rechazaba el modelo tradicional de aprendizaje y favorecía los juegos visuales, “tareas abiertas que también funcionaban como una forma de análisis colectivo, tanto crítico como terapéutico” (“open-ended tasks that also functioned as a form of collective analysis, both critical and therapeutic”) [La traducción es mía] (Bishop, 2012, p. 257).

23 El grupo Nowolipie es una organización para adultos con capacidades diferentes físicas y mentales ubicada en Varsovia. Según explica Bishop, Althamer les dio clases de cerámica los viernes por la noche desde principios de 1990.

24 “an art of proximity (restoring the social bond) is simultaneously an art seeking to witness what is structurally excluded from society” [La traducción es mía].

25 Este es “el centro de cuidado psiquiátrico público más grande de Nueva York. Es el primer estudio y museo de su tipo y alberga la colección más grande de arte marginal en Estados Unidos” (“the largest state psychiatric care center in New York City. It is the first working studio and museum of its kind and holds the largest collection of outsider art in the United States”) [La traducción es mía] (The Living Museum, 2026, About).

26 “is not ‘art therapy’ but a collaboration with other artists, all of whom happen to be patients at Creedmoor” [La traducción es mía].



comparten una preocupación por la facilitación creativa del diálogo y el intercambio. Mientras que es común que una obra de arte provoque el diálogo entre los observadores, esto típicamente ocurre en respuesta a un objeto terminado. En estos proyectos, por otro lado, la conversación se vuelve una parte integral de la obra misma. (p. 8)²⁷

Sin embargo, la aclaración que hace Greczynki de que *The Living Museum* no es arteterapia²⁸ nos lleva a preguntarnos si, en efecto, se trata de un proyecto que desafía los estereotipos que existen hacia las personas con experiencia propia en salud mental o de una iniciativa que dota de una naturaleza psicológica a la producción artística.

Una de las obras incluidas por Greer es *Craft in Mind* (2013), un proyecto propuesto por *Craftspace* y dirigido por Deirdre Buckley. Se desarrolló en Reino Unido, y “reunió a jóvenes de entre catorce y veintidós años de Birmingham, Reino Unido, algunos de los cuales habían experimentado salud mental precaria” (Greer, 2014).²⁹ El proyecto tuvo como objetivo entender de manera más profunda los problemas de salud mental mediante el trabajo con creadores como alfareros, ilustradores y

cinéastas. Entre sus actividades, los jóvenes asistieron a eventos artísticos y talleres, participaron en sesiones de dibujo e intervinieron espacios como un despacho de abogados para conmemorar la Semana de Concientización sobre la Salud Mental ese año.

Craft in Mind es una obra de *craftivismo*, en la opinión de Greer, y puede calificarse como participativa ya que implica a jóvenes en la creación artística; también tiene naturaleza colaborativa porque artistas profesionales y jóvenes trabajaron juntos; además, en ella intervinieron personas que no pertenecían al campo del arte, algunos de ellos con experiencia propia en salud mental.

Conviene aquí reflexionar sobre el papel de la educación como más que una transferencia de conocimientos en concordancia con la postura de Freire (1972), quien desde la crítica pedagógica propone que “la educación liberadora, problematizadora, ya no puede ser el acto de depositar, de narrar, de transferir o transmitir conocimientos y valores a los educandos, meros pacientes, como lo hace la educación bancaria, sino ser un acto cognoscente” (p. 58).

Desde otro ángulo, podríamos preguntarnos si una obra como *Craft in Mind* supera la esfera de lo testimonial y llega a ser una práctica transformadora en el ámbito del arte, como expone Bishop (2012) cuando señala que en muchas de las obras de arte socialmente comprometido “el énfasis está puesto en el proceso social más que en los resultados, y en una actitud más que en un logro” (p. 179).

En sentido contrario, para comprobar si se ha creado arte marginal con rasgos del arte participativo revisamos primero el texto de Rexer (2005). En él se presenta tan solo un par de ejemplos con rasgos del arte participativo. El más desarrollado es el de Larry Bissonnette, un artista con autismo que comenzó a pintar gracias a un programa comunitario en Vermont, Estados Unidos. Su trabajo incluye paisajes y retratos integrados por elementos de *collage* y ciertos números que se repiten; después los coloca en marcos rústicos que él mismo fabrica. En un intento por superar sus dificultades para comunicarse, en la década de 1990 comenzó a trabajar con un especialista en comunicación asistida y gracias a esa colaboración nació una serie de poesía sobre su aislamiento y su lucha por establecer vínculos mediante el arte.

Los poemas de Bissonnette son obras de arte marginal, en la opinión de Rexer, y fueron creados por un artista que es externo al sistema del arte y con experiencia propia en salud

27 “all share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange. While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers, this typically occurs in response to a finished object. In these projects, on the other hand, conversation becomes an integral part of the work itself” [La traducción es mía].

28 “La arteterapia es una profesión de salud mental que enriquece las vidas de los individuos, familias y comunidades mediante la creación artística activa, el proceso creativo, la teoría psicológica aplicada y la experiencia humana dentro de una relación psicoterapéutica” (“Art therapy is a mental health profession that enriches the lives of individuals, families, and communities through active art-making, creative process, applied psychological theory, and human experience within a psychotherapeutic relationship”) [La traducción es mía] (American Art Therapy Association, s.f., *What is Art Therapy? Fact Sheet*).

29 “brought together young people aged fourteen to twenty-two from Birmingham, UK, some of whom had experienced poor mental health” [La traducción es mía].

mental; además, tienen como rasgo del arte participativo que surgieron de un proceso conjunto con un experto en comunicación, es decir, tienen naturaleza colaborativa.

El trabajo de Bissonnette muestra cómo la colaboración puede ser un puente para superar las barreras comunicativas, lo cual tiene sentido desde una postura como la de Kester (2004), quien afirma que deberíamos buscar “el momento de indeterminación, de posibilidad abierta y liberadora, no en la forma siempre cambiante de la obra de arte como objeto, sino en el propio proceso de comunicación que la obra de arte cataliza” (p. 90).³⁰ Sin embargo, la clasificación de los textos de Bissonnette como arte marginal implica el cuestionamiento de hasta qué punto esa etiqueta refuerza la posición periférica del artista en lugar de reconocerlo como parte de una obra participativa.

En *Outsider Art: Art Brut and its Affinities*, Rhodes (2022) presenta el caso de una obra de arte marginal con rasgos propios del arte participativo. Se trata de la instalación *Unsigned*, de la checa Eva Kot'áková (2011), un proyecto que se desarrolló con artistas de Maria Gugging, un suburbio de Viena, en Austria, en donde se ubica el Centro de Arte Bruto de Gugging, cuyos orígenes se remontan a la década de 1950.

La obra, criticada por Rhodes porque en ella la “heterogeneidad se vio perturbada y surgieron relaciones de poder desiguales entre los iniciados en el arte y los demás” (2022, p. 362),³¹ se produjo con la colaboración de residentes de la Casa de los Artistas (parte del Centro Gugging) y en ella se presentaron “retratos y biografías de sus creadores, con fragmentos del sistema interno de la clínica y las normas de las prácticas diagnósticas” (Asociación para la Promoción del Arte de Europa Central, Oriental y Sudoriental, s.f.) para mostrar la complejidad del vínculo entre el diagnóstico de un paciente y su obra.

Unsigned constituye una obra de arte marginal en la opinión de Rhodes, en la que los residentes de la Casa de los Artistas no pertenecen al sistema artístico y viven con un trastorno mental; además, tiene características del arte participativo al involucrar a dichos residentes como creadores y no solo como observadores (participación) y por ser un proyecto que se desarrolló en conjunto con ellos (colaboración).

Esto muestra la tensión que hay en el arte participativo al entrar en un contexto institucional. De hecho, el propio Rhodes (2022) señala que la colaboración se ve afectada en ocasiones por relaciones en las que los *insiders* dominan:

históricamente, solo se han presentado exposiciones intermitentes de arte marginal en importantes museos públicos de todo el mundo, lo que ha dado lugar a la constante recreación de una especie de narrativa de descubrimiento eterno por parte de expertos del mundo del arte cada vez que se celebran dichas exposiciones (p. 364).

Lo anterior evidencia la necesidad de reflexionar sobre la manera de alcanzar realmente la inclusión, considerando que la presencia de personas con experiencia propia en salud mental no garantiza una colaboración igualitaria.

Finalmente, en *The Other Travel Agency - Inner Journey* (portafolio), Mike Inglis (2020) presenta un proyecto del mismo nombre organizado por la Red Nórdica de Arte Marginal. En un inicio se presentó en el marco del Congreso de la Asociación de Arte Marginal Europeo en 2019 para después participar en una gira. El proyecto consistió en que Inglis impartiera un taller en Inuti Fundación, en el que se usaron materiales de tecnología baja para favorecer la generación de vínculos entre los miembros del grupo.

El resultado fueron nueve esculturas, una instalación en la que se usó una puerta, una animación y dos instalaciones murales en las que contribuyeron todos los artistas. Estos trabajos se mostraron en los alrededores de la Galería Inuti como una *performance*, teniendo como público a los asistentes al congreso y a los miembros de la comunidad. Según el portafolio de la obra, fue un proyecto “vinculado con las prácticas nórdicas progresistas que exploran el valor

30 “the moment of indeterminateness, of open-ended and liberatory possibility, not in perpetually changing form of the artwork qua object, but in the very process of communication that the artwork catalyzes” [La traducción es mía].

31 “heterogeneity was disturbed and unequal power relations between art insiders and the other surfaced” [La traducción es mía].

de la práctica colaborativa para la salud mental, además de mejorar la igualdad de oportunidades para que las personas con diferentes capacidades creen arte” (Inglis, 2020, p. 9).³²

La obra entra dentro del arte marginal: los involucrados son personas externas a la esfera artística y con experiencia propia en salud mental, y tiene, explícitamente, una característica del arte participativo, su carácter colaborativo, que favorece la creación colectiva y en la que se generan lazos humanos.

La obra señala el potencial del arte colaborativo para generar vínculos humanos y favorecer la igualdad de oportunidades, de manera similar a la propuesta de Parkinson y White (2013), quienes afirman que “la creatividad, las artes y la cultura podrían tener un papel significativo en el abordaje de diferencias injustas y evitables en las condiciones de salud” (p. 179).³³ Sin embargo, debería considerarse no solo la participación de las personas con experiencia propia en salud mental, sino que el papel que desempeñan en la creación de arte pueda tener la misma relevancia que el resto.

CONCLUSIONES

Al tomar como punto de partida los términos arte contemporáneo, arte participativo y arte marginal, y considerando la metodología de la investigación documental propuesta por Vivero y Sánchez (2018), en este trabajo hemos intentado mostrar evidencias de que, en el contexto del arte contemporáneo, existen obras

de arte participativo que han incluido a personas que viven con un trastorno mental y, en sentido contrario, que hay obras de arte marginal que tienen características del arte participativo.

Para conseguir nuestro primer objetivo seleccionamos tres fuentes sobre arte participativo, arte público de nuevo género y *craftivismo*: *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, de Bishop (2012); *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, de Lacy (1995), y *Craftivism, the Art of Craft and Activism*, de Greer (2014). En ellas hemos identificado respectivamente tres obras de arte participativo que han incluido a personas con experiencia propia en salud mental: *Wybory.pl* (2005), de Paweł Althamer y Artur Żmijewski; *The Living Museum* (desde 1983), de Bolek Greczynki; y *Craft in Mind* (2013), de Deirdre Buckley. Todas ellas comparten su pertenencia al arte participativo e involucraron a personas que presentaban un trastorno mental.

En la esfera del arte participativo dichas obras difieren en que *Wybory.pl* tiene una naturaleza más procesual, *The Living Museum* posee carácter más colectivo y *Craft in Mind* se enfoca más en lo político y usa como herramienta los oficios. En el ámbito de lo marginal, son diferentes entre sí en tanto *Wybory.pl* cuestiona el reconocimiento a la autoría de los artistas marginales; *The Living Museum* propone la creación de una institución alternativa; y *Craft in Mind* intenta contribuir en la toma de conciencia sobre la salud mental entre los jóvenes.

Para alcanzar el segundo objetivo, seleccionamos tres fuentes sobre arte marginal: *How to Look at Outsider Art*, de Rexer (2005); *Outsider Art: Art Brut and its Affinities*, de Rhodes (2022); y *The Other Travel Agency – Inner Journey* (portafolio), de Mike Inglis (2020). En ellas hemos distinguido a su vez tres obras de arte marginal que tienen rasgos del arte participativo: la serie de poesía de Larry Bissonnette (década de 1990); *Unsigned*, de la checa Eva Kotáková (2011); y *The Other Travel Agency – Inner Journey*, de Mike Inglis (2020). Las tres son obras de arte marginal que incluyen la colaboración como un rasgo del arte participativo —aunque *Unsigned* generó dudas sobre la horizontalidad en su colaboración—.

En el ámbito del arte marginal, dichas obras difieren en que los poemas de Larry Bissonnette tienen un carácter más personal, *Unsigned* posee una naturaleza más institucional y *The Other Travel Agency – Inner Journey* se enfoca más en lo comunitario. En lo referente a los rasgos del arte participativo, la segunda obra difiere de las otras dos al incluir la participación,

32 “linked with progressive Nordic practices that explore the value of collaborative practice to mental health, as well as improving equal opportunities for people of differing abilities to make art” [La traducción es mía].

33 “creativity, the arts, and culture could play an important role in addressing unfair and avoidable differences in health status” [La traducción es mía].

porque consideró a los residentes de la Casa de los Artistas como espectadores que no se limitaron a la observación, sino que colaboraron de forma activa.

Este recorrido nos lleva a comprender, dentro del amplio espectro que abarca el arte participativo, la existencia de obras que desde sus fundamentos teóricos hasta la práctica han involucrado a personas con experiencia propia en salud mental. El arte marginal estableció en sus orígenes que las obras adscritas a él son hechas para consumo personal, lo que no favoreció que integraran rasgos de otros ámbitos artísticos, como el arte participativo. Más recientemente, sin embargo, la inclusión de trabajos como el de Inglis (2020), permiten vislumbrar un nuevo arte marginal que podría caracterizarse por incluir rasgos del arte participativo.

Nuevas líneas de investigación podrían desarrollarse a partir de este punto y nos hace plantearnos preguntas como cuál es el rol de las personas que viven con un trastorno mental en las nuevas obras de arte marginal, advirtiendo, sin embargo, la postura de los detractores del arte marginal, como James Elkins (2006).

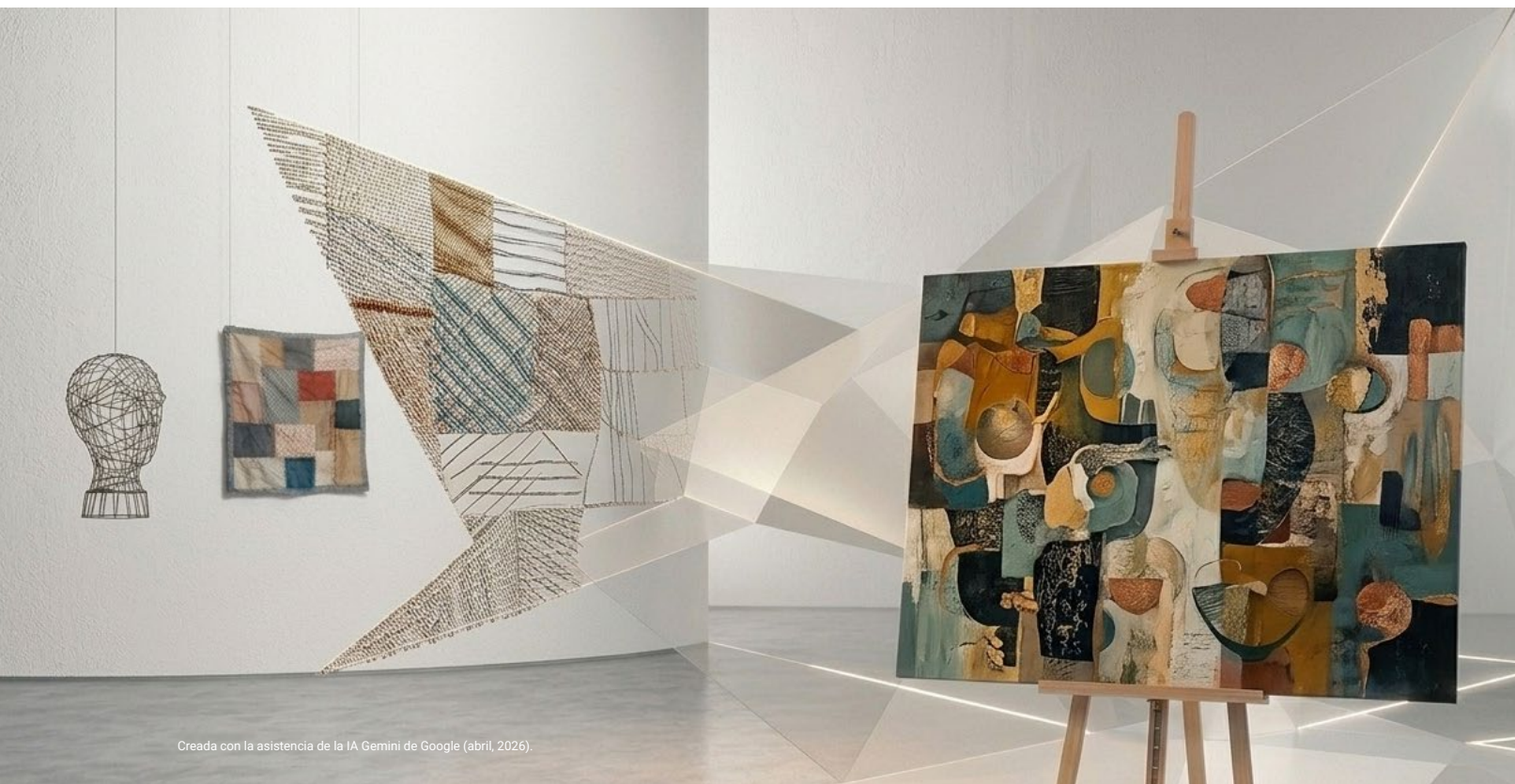
REFERENCIAS

- American Art Therapy Association. (s.f.). *What is Art Therapy? Fact Sheet*. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://arttherapy.org/what-is-art-therapy/>
- Asociación para la Promoción del Arte de Europa Central, Oriental y Sudoriental. (s.f.). *Eva Kořátková*. kontakt-collection. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://www.kontakt-collection.org/objects/643/unsigned-gugging?ctx=73ce748342b8fd22fd76d97d02aff3b65e8bfcde&idx=0>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Byrne, S., & Moran, L. (2010). *What is Participatory and Relational Art?* Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisparticipatoryandrelationalart.pdf>
- Callahan, M., Carpenter, E., Davies, J., Gooderham, T., Greer, B., Harvey, B., Marsh, R., Marvel, M., Millar, A., Nector, I., Nielsen, A., Varvis, C. y Poppelin, E. (s.f.). *Manifiesto Craftivism*. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://craftivism.com/manifiesto-craftivism/>
- Cardinal, R. (1973). *Outsider Art*. Praeger Publishers.
- Collection de l'Art Brut Laussane. (s.f.). *History*. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de https://www.artbrut.ch/en_GB/art-brut/history
- Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Dempsey, A. (2010). *Styles, Schools and Movements: the Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. Thames & Hudson.
- Dubuffet, J. (1949). *L'art brut préféré aux arts culturels*. Galerie René Drouin.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Harvard University Press.
- El Colegio de México. (s.f.). Activismo. En *Diccionario del español de México*. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://dem.colmex.mx/Ver/activismo>
- El Colegio de México. (s.f.). Oficio. En *Diccionario del español de México*. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://dem.colmex.mx/Ver/oficio>
- Elkins, J. (2006). Naïfs, Faux-naïfs, Faux-faux naïfs, Would-be Faux-naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art. En J. Thompson (Ed.), *Inner Worlds Outside* (pp. 71-79). Irish Museum of Modern Art.
- Freire, P. (1972). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://pueaa.unam.mx/uploads/materials/Freire-P-2019.pdf?v=1660255191>
- Greer, B. (2007). Craftivism. En G. L. Anderson y K. G. Herr (eds.), *Encyclopedia of Activism and Social Justice*. Sage Publications.
- Greer, B. (Ed.). (2014). *Craftivism. The Art of Craft and Activism*. Arsenal Pulp Press.
- Inglis, M. (2020). *The Other Travel Agency - Inner Journey*. The University of Edinburgh.
- Jacob, M. J. (1995). Outside the Loop. En M. J. Jacob, M. Brenson y E. M. Olson (eds.), *Culture in Action* (pp. 50-61). Bay Press.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Kravagna, C. (1999). Working on the Community. Models of Participatory Practice. *Transversal*. Recuperado el 7 de mayo de 2026, de <https://transversal.at/transversal/1204/kravagna/en>
- Lacy, S. (Ed.). (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Bay Press.
- Parkinson, C., & White, M. (2013). Inequalities, the Arts and Public Health: Towards an International Conversation. *Arts & Health*, 5(3), 177-189.
- Rexer, L. (2005). *How to Look at Outsider Art*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Rhodes, C. (2022). *Outsider Art: Art Brut and its Affinities*. Thames and Hudson Ltd.



The Living Museum. (2026). *About*. Recuperado el 7 de febrero de 2026, de <https://thelivingmuseum.org/about/>

Vivero, L. y Sánchez, B. I. (2018). La investigación documental: sus características y algunas herramientas. *Unidades de Apoyo para el Aprendizaje*. CUAED/Facultad de Arquitectura-UNAM. Recuperado el 11 de mayo de 2026, de https://repositorio-uapa.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/1516/mod_resource/content/3/contenido/index.html



Creada con la asistencia de la IA Gemini de Google (abril, 2026).

GONZALO ENRIQUE BERNAL-RIVAS. Doctor en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), España, y profesor-investigador en la Universidad de Guanajuato (UG), México. Sus intereses académicos se centran en el arte participativo, el arte DIY y el arte público. Entre sus publicaciones recientes destacan “Prácticas de la vida lenta como temas/enfoques del arte público de nuevo género” (ANIAY, 2025), “A vida DIY: Design e Arte das décadas de 1950 e 1960” (CIACT-SAD09, 2024), y “Materialidad y desobediencia: una revisión del trayecto de la indisciplina y la post-medialidad” (*La Colmena*, núm. 124).