



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La potencialidad de *lo grupal* como modo de lectura y de intervención en los proyectos artísticos participativos

Dolores Mendy

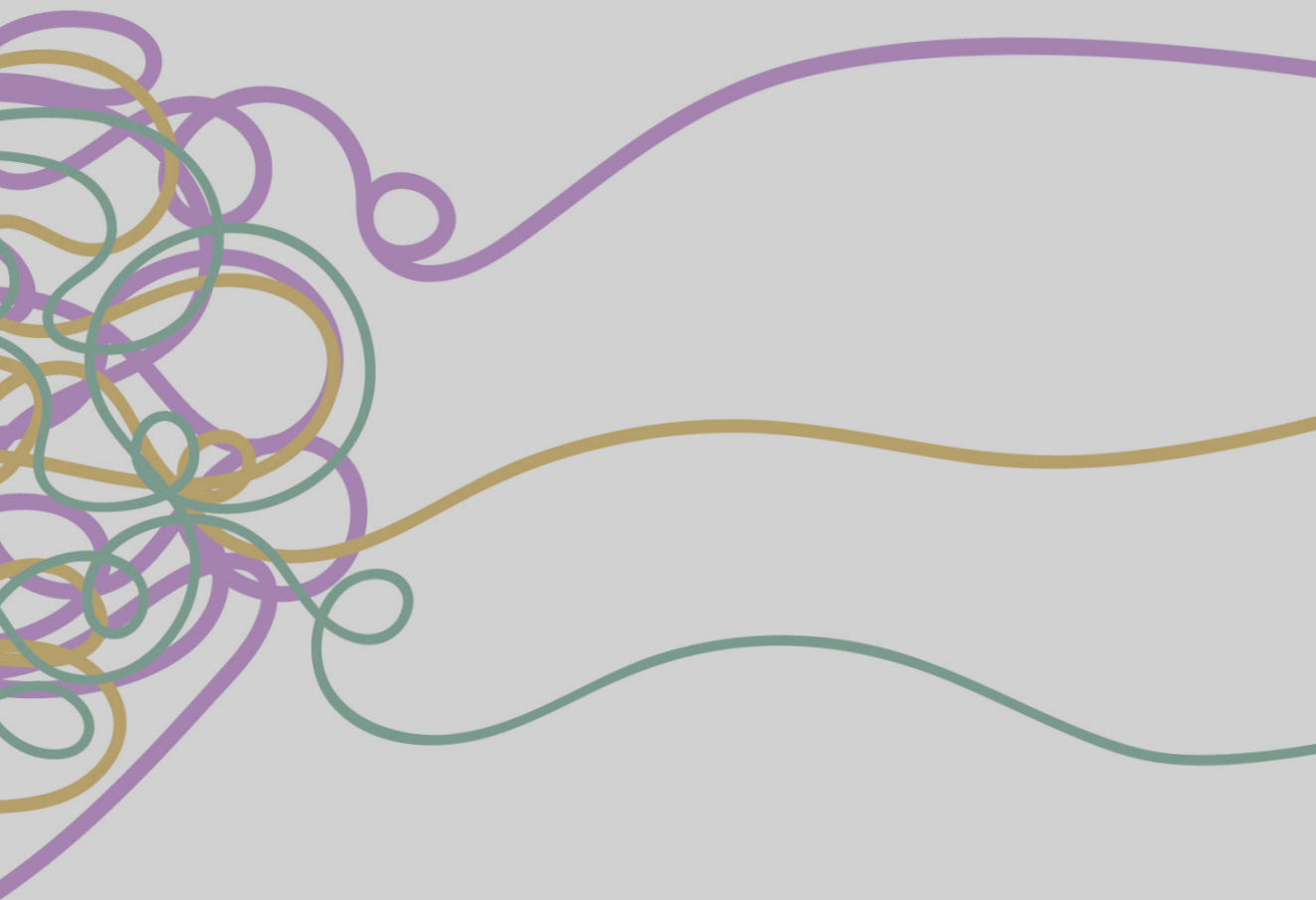


Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

**LA POTENCIALIDAD DE *LO GRUPAL*
COMO MODO DE LECTURA Y
DE INTERVENCIÓN EN
LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS
PARTICIPATIVOS**



Dolores Mendy

Directora: Laura Malinverni
Director y tutor: Fernando Hernández-Hernández



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Título:

La potencialidad de *lo grupal*
como modo de lectura y
de intervención en
los proyectos artísticos
participativos

Doctoranda:
Dolores Mendy

Directora: Laura Malinverni
Director y tutor: Fernando Hernández-Hernández

PROGRAMA DE DOCTORADO DE ARTES Y EDUCACIÓN

Línea de investigación: la aplicación del arte para la mejora
psicosocial y en contextos terapéuticos

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

RESUMEN

En el ámbito artístico contemporáneo se ha vuelto tendencia centrarse en lo colaborativo, y cada vez se encuentran más trabajos artísticos, de investigación, creación y mediación abocados a lo comunitario. También desde las políticas sociales y de salud, hay un interés creciente sobre los beneficios de los medios creativos en el bienestar psicosocial de las personas. Para abordar y seguir con el problema, la presente investigación se interroga por la potencialidad de *lo grupal* como modo de lectura y de intervención en este tipo de proyectos. Para ello indago el devenir del proceso participativo del proyecto muralista Artaboo, que se desarrolló en 2018 en Sant Boi de Llobregat, Barcelona. Partiendo de una metodología basada en la etnografía audiovisual, la observación participante, la traducción de “datos” y la codificación de *escenas cartográficas*, identifiqué tres ejes de análisis (*discursos, corporalidades y materialidades*) para ponerlos en relación desde el *giro afectivo*. Este análisis permite abrir la pregunta de cómo fue atravesado el devenir grupal del proyecto Artaboo y de cómo estos atravesamientos afectaron y fueron afectados en el proceso grupal.

En la indagación de la potencialidad afectiva de estos tres ejes, esta tesis se desenvuelve en un movimiento onto/epistemológico desde un posicionamiento *post-estructuralista* hacia una mirada *post-humanista* y de los *nuevos materialismos*. El pensamiento que se despliega en la indagación entra en diálogo con los dispositivos de saber-poder de Foucault, los ensamblajes de Deleuze y Guattari y la política de los afectos de Spinoza. Al mismo tiempo, reflexiono con Haraway sobre la óptica desde dónde miro aquello que quiero conocer y vuelvo a revisar la metodología utilizada desde el concepto de intra-acción de Barad que manifiesta una (re)configuración onto/episte/metodológica en el devenir de la investigación. La potencia de esta tesis vislumbra la importancia de situarse en cada práctica y de pensar estos procesos desde nuestra co-implicación y co-producción con otros cuerpos humanos y no-humanos.

PALABRAS CLAVES:

Arte participativo / lo grupal / afectos / discursos / corporalidades / materialidades / lenguaje audiovisual / metodología cartográfica

ABSTRACT

In the contemporary artistic field, it has become a trend to focus on the collaborative, focussing on the collaborative has become a trend and I have found more and more artistic works, researches, creations and mediations concerned with the community. Thus, also from social and health policies, there is a growing interest in the benefits of creative media in the psychosocial well-being of people. To address and continue with the problem, this research questions the potential of the group as a way of reading and intervention in this type of project. Thus, I have investigated the becoming of the participatory process of Artaboo muralist project, which was developed in Sant Boi de Llobregat, Barcelona in 2018. Starting from a methodology based on audiovisual ethnography, participant observation, the translation of “data” and the coding of *cartographic scenes*, I have identified three axes of analysis (*discourses*, *corporalities* and *materialities*) to put them in relation from the *affective turn*. Hence, the question arises as to how the group becoming of the Artaboo project was traversed and how these traversals affected and were affected in the process.

In the inquiry of the affective potentiality of these three axes, this thesis unfolds in an onto/epistemological movement from a *post-structuralist* position towards a *post-humanist* perspective and the *new materialisms*. The thought that unfolds in the inquiry enters into dialogue with Foucault’s theories which address the relationship between power and knowledge, Deleuze and Guattari’s assemblages, and Spinoza’s politics of affects. At the same time, I reflect with Haraway about the perspective from which I look at what I want to know and I revisit the technology used in the investigation used from Barad’s concept of intra-action which manifests an onto/episte/methodological (re)configuration in the becoming of the research. The potential of this thesis glimpses the importance of placing ourselves in each practice and thinking about these processes from our co-involvement and co-production with other human and non-human bodies.

KEYWORDS:

Participatory art / the group / affections / discourses / corporalities / materialities / audiovisual language / cartographic methodology

AGRADECIMIENTOS

Son muchos los encuentros que han hecho posible esta tesis, empezando por el afecto impersonal y alegre de las creaciones colectivas, las pasadas, la del presente estudio y las que están por venir. Mi sincera gratitud a los y las participantes del proyecto estudiado, a la persona que muy amablemente me invitó a colaborar en Artaboo y al grupo promotor de esta experiencia por contagiarme el cariño y la sensibilidad del trabajo en el ámbito artístico y de la salud mental.

Agradecer a los directores de esta tesis que acompañaron el ritmo de la investigación, de intensidades dispersas y velocidades precipitadas. Agradecer a Laura Malinverni por su predisposición y amabilidad, por intentar ordenar y acompañar mis movimientos, por seguirme el paso, por su presencia y apertura siempre paciente por lo que acontecía en el proceso de aprendizaje. Agradecer a Fernando Hernández por su generosidad, por invitarme a la aventura de hacer una indagación afectiva, por inspirarme en el camino del conocimiento a través de las artes y por el *conatus* de sus preguntas que tienen la potencia de seguir reverberando y abrir caminos inexplorados.

Gracias a todos y todas que formaron parte de este recorrido de una forma u otra. Gracias a las personas que leyeron la tesis o partes de ella y han hecho sugerencias, correcciones y devoluciones. Agradecer a mis colegas de doctorado por las conversaciones compartidas, por enriquecer este proceso y por su aliento.

Agradecer el afecto de mis amigas y amigos artistas con los que he compartido talleres, colectivos, proyectos, exposiciones, creaciones. Gracias especialmente a *Crema al Cielo*, *Fase*, *espacio de creación y pensamiento* y *Zeitgeist*. Agradecer a mis compañeras de *Elvira Park* por apoyarme en el camino de la tesis, por no dejarme bajar los brazos, por hacerme encontrar un hogar en el trabajo. Afortunada de experimentar encuentros afectivos y alegrías compartidas con amigas y amigos. Gracias a las brujas de mis amigas por su sensibilidad y por enseñarme que siempre hay buenas relaciones que se componen para hacernos más potentes.

Gracias por el sostén y el cuidado amoroso de mi familia catalana y argentina. Agradecer a mi pareja por su cariño, por su fiel compañía y por potenciar mi agencia cada día. Gracias a mis padres por transmitirme el valor del estudio y el compromiso por la vida. Afortunada por la unión con mis hermanos. Inmensamente agradecida de toda mi familia por su infinito amor y confianza.

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	5
AGRADECIMIENTOS	7

ACTO 1 _ PLANTEAMIENTO

ACLARACIONES PARA EL LECTOR	15
INTRODUCCIÓN	17
CAPA 1. EL SENTIDO DE ESTA TESIS. MI SENTIDO DENTRO DE ELLA	19
CAPA 2. ESCENARIOS DESDE DONDE SE PIENSAN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS	
2.a. IN BETWEEN ARTE Y SALUD	21
2.b. EL GIRO SOCIAL EN EL ARTE	26
2.c. ARTE COMUNITARIO Y ARTE PARTICIPATIVO	30
2.d. ARTE PARTICIPATIVO	33
(I) AUTORÍA-INDIVIDUAL VS. AUTORÍA-COLECTIVA	34
(II) AUTONOMÍA VS. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	39
(III) ESTÉTICA VS. DINÁMICA PARTICIPATIVA	40
2.e. DEBATE SOBRE LA EFICACIA DE LOS PROCESOS PARTICIPATIVOS EN EL ARTE	44
CAPA 3. EL CAMPO DONDE DEVENGO INVESTIGADORA	
3.a. EL PROYECTO ARTABOO	56
3.b. PREPRODUCCIÓN ARTABOO I	61
3.c. ESCALETA DE LA INTERVENCIÓN	64
CAPA 4. ESBOZAR, DELIMITAR Y SOSTENER LA INDAGACIÓN	66
CAPA 5. PERSPECTIVA ONTO/EPISTE/METODOLÓGICA	71
5.a. SITUANDO MI CONOCIMIENTO COMO INVESTIGADORA	73
5.b. LO GRUPAL COMO LECTURA	78
5.c. FUERZAS (IN)VISIBLES DEL DEVENIR GRUPAL SOBRE LA ARTICULACIÓN DEL GIRO AFECTIVO	84
(I) DISPOSITIVO DE SABER-PODER	85
(II) DEL ORIGEN Y NATURALEZA DE LOS AFECTOS	92
(III) LOS AFECTOS COMO HERRAMIENTAS PARA PENSAR EN LO GRUPAL	96
(IV) COMPOSICIONES HUMANAS Y NO HUMANAS	100

5.d. EL ENCUENTRO CON LA EXPLORACIÓN ETNOGRÁFICA	109
5.e. LA INMANENCIA DE LA TRADUCCIÓN	113
5.f. LENGUAJE AUDIOVISUAL	117
5.g. TECNOLOGÍA CARTOGRAFÍAS	121
5.h. CODIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN A TRAVÉS DE CARTOGRAFÍAS Y DECODIFICACIÓN DE TRES EJES DE ANÁLISIS	124
(I) DISCURSOS	127
(II) CORPORALIDADES	130
(III) MATERIALIDADES	132
5.i. ESCENAS CARTOGRÁFICAS	133

ACTO 2_ NUDO

CAPA 6. EL ENTRAMADO	139
ESCENA 0: PREPRODUCCIÓN	142
ESCENA 1: BIENVENIDA Y VISUALIZACIÓN DEL MURO	144
ESCENA 2: PRESENTACIÓN JÓVENES Y RESIDENTES	148
ESCENA 3: ESPACIO INTERIOR SUBJETIVO E INTERSUBJETIVO	152
ESCENA 4: ENCUENTRO CON LOS MANTELES	154
ESCENA 5: RECORRIDO POR EL MURO HACIA EL CCCA	156
ESCENA 6: ACTIVACIÓN DEL CUERPO	160
ESCENA 7: FORMACIÓN DE ENSAMBLAJES EFÍMEROS	162
ESCENA 8: CONSENSO EN UN MANIFIESTO	166
ESCENA 9: RE-PENSAR LA SALUD MENTAL	170
ESCENA 10: DELIMITAR EL DOMINIO DE CREACIÓN	172
ESCENA 11: RECOLECCIÓN DE IDEAS DEL BARRIO	174
ESCENA 12: ARTE Y SALUD MENTAL	176
ESCENA 13: RECORRIDO POR EL PSSJD	178
ESCENA 14: IDEAS MOVIDAS POR EL PSSJD	180
ESCENA 15: MUSEO DE MANTELES	182
ESCENA 16: EJERCICIO COPY-LEFT	184
ESCENA 17: IDEA ESTRUCTURAL PARA EL DISEÑO	188
ESCENA 18: COLLAGE SOBRE UN MURO DE PAPEL	190
ESCENA 19: DISENSO	192

ESCENA 20: TRES PROPUESTAS FINALES	194
ESCENA 21: PRIMEROS TRAZOS	198
ESCENA 22: NEGOCIACIÓN ENTRE SUBGRUPOS	202
ESCENA 23: REORGANIZACIÓN DE LOS CUIDADOS	206
ESCENA 24: CORPORALIDAD EXTENDIDA	208
ESCENA 25: LA AGENCIA DE LA PINTURA	212
ESCENA 26: EVALUACIÓN TERRITORIALIZADA	218
ESCENA 27: REVISIÓN CONJUNTA DE LA ESTÉTICA	220
ESCENA 28: ENSAMBLAJE DE CREACIÓN	222
ESCENA 29: LAS ALFOMBRAS PASAN AL OTRO LADO DEL MURO	226
ESCENA 30: SOCIALIZACIÓN	230

ACTO 3_ DESPLIEGUE

CAPA 7. PLEGAR	239
7.a. DESPLIEGUE DE LAS INTRA E INTER-RELACIONES DE LOS EJES DE ANÁLISIS	
(I) LO ENUNCIABLE (discursos)	243
(II) EL MURO (discursos y materialidades)	246
(III) ESTRATEGIAS PARTICIPATIVAS (discursos, corporalidades y materialidades)	248
(IV) MICROFÍSICA DEL PODER (discursos y corporalidades)	252
(V) CUERPOS VISIBLES E INVISIBLES (discursos y corporalidades)	255
(VI) CUERPOS DISPUESTO Y EN MOVIMIENTO (corporalidades)	258
(VII) DERIVA Y TERRITORIO (materialidades y discursos)	261
(VIII) NUEVAS COORDENADAS SENSIBLES (discursos, corporalidades y materialidades)	263
(IX) LA POTENCIA DE LAS COSAS (materialidades)	265
(X) INTERCORPORALIDAD MATERIAL (corporalidades y materialidades)	269
(XI) DEVENIR-MURAL (discursos, corporalidades y materialidades)	273
7.b. RESONANCIA CON LOS AGENTES NO-HUMANOS DE ESTA INDAGACIÓN	276
CAPA 8. VOLVER A PLEGAR	
8.a. PARA SEGUIR PENSANDO	283
8.b. CONCLUSIONES	287
BIBLIOGRAFÍA	299

ACLARACIONES PARA EL LECTOR

La estructura de la tesis¹ se desenvuelve en tres actos² que se materializan en tres volúmenes numerados del 1 – 3: *Planteamiento* (1), *Nudo* (2) y *Despliegue* (3).

Dentro de cada acto, se encuentra una escritura por capítulos a los que llamo capas. La escritura de los capítulos está pensada por capas por varios motivos: por un lado, por mi experiencia como pintora, en la cual genero una imagen al superponer capa tras capa de pintura al óleo; por el otro, por mi oficio de editora de vídeo, por el cual monto capa sobre capa de vídeo, audio, música, efectos para producir una película; y, por último, en referencia a una problemática a la cual me enfrenté en esta investigación y que trato más adelante, concerniente a las capas de traducción, codificación y ordenamiento de la información que se dan en la indagación y comunicación de esta tesis.

El acto del *Planteamiento* está compuesto por lo que se conoce como *introducción, objetivos, estado de la cuestión, estudio de caso, y perspectiva onto/episte/metodológica*. En este, contextualizo las prácticas artísticas comunitarias, hago referencia a algunos proyectos artísticos colaborativos, explico el estudio de caso, fundamento desde dónde lo miro, cómo lo miro y el acercamiento metodológico a este.

En el *Nudo*, se encuentra el entramado del *análisis*, donde desenvuelvo la trama de la investigación a través de treinta escenas cartográficas.

Y en el *Despliegue* narro cómo se desenvuelve un pensamiento posible sobre el proceso participativo de Artaboo, a partir de los desplazamientos ontológicos, epistemológicos y metodológicos que se dieron en el proceso de investigación, brindando *discusiones, reflexiones, conclusiones y bibliografía*. Este último volumen lleva el nombre de despliegue y no de “resolución” o “final”, para manifestar una investigación en devenir.

1. La tesis impresa tiene el formato de un libro (170 mm de ancho y 25 mm de alto), proponiendo una lectura menos académica hacia un recorrido más ameno para el lector.

2. En consonancia con la estructura tradicional del cine que se divide en tres actos: planteamiento, nudo y resolución.

INTRODUCCIÓN

El interés de esta tesis gira en torno a la indagación del proceso participativo de un proyecto artístico llamado Artaboo. La intención de la investigación es proporcionar lentes situados y herramientas para problematizar e impulsar a otros proyectos colaborativos o comunitarios que tengan como objetivo la mejora psicosocial desde el campo de las artes. Desde esta problemática se abre un amplio campo de estudios, a la vez artísticos y sociales, desde desafíos políticos y reflexiones filosóficas (Bishop, 2016).

El presente estudio reflexiona sobre la potencialidad de *lo grupal* dentro del campo del arte participativo. Para esto, me centro en el proceso participativo de Artaboo, que se desarrolló en 2018 en Sant Boi de Llobregat, Barcelona. Con el propósito de romper los prejuicios que tiene la sociedad alrededor de la salud mental, se trabajó en el co-diseño de un mural de más de 200 m de largo en uno de los muros externos del Parc Sanitari Sant Joan de Déu (PSSJD). Un grupo de residentes del hospital participó en la creación, impulsada por un grupo motor de cuarenta jóvenes artistas provenientes de Suecia, Inglaterra y Países Bajos que reforzaron el equipo de artistas locales de Sant Boi de Llobregat. Artaboo es un programa que se llevó a cabo gracias a la financiación de Erasmus+ y el Departamento de Juventud del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat, entendiendo la cultura y el arte como efectivas herramientas de empoderamiento individual y colectivo.

El foco de análisis de esta investigación se centra en el concepto de *lo grupal*. La noción de *lo grupal* implica un pasaje del estudio del *grupo-objeto* hacia el abordaje de las condiciones de enunciación de un grupo (Cardaci, 2012, pág. 2). Desde esta problemática planteo dos cuestiones claves: por un lado, reflexionar sobre *lo grupal* en Artaboo como una ontología relacional en devenir. Y, por otro, comprender cómo *lo grupal* afectó y fue afectado por ciertos atravesamientos que lo hicieron posible, creando condiciones para estar en relación, implicados y partícipes en el proceso de creación. Así la pregunta de qué o cuál fue el grupo que llevó a cabo el proyecto fue reemplazada por: ¿qué atravesó *lo grupal*? y ¿cómo esto afectó y fue afectado por el devenir grupal?. Desde una investigación basada en la etnografía audiovisual y la metodología cartográfica, identifico tres ejes de análisis (*discursos, corporalidades y materialidades*) para ponerlos en relación desde el *giro afectivo*.

Mi devenir-investigadora se movió desde enfoques *post-estructuralistas* hacia los *nuevos materialismos* pivotando sobre el *giro afectivo*. Este movimiento me permitió indagar sobre la

potencialidad del afecto como una fuerza que no solo es humana, sino que está en “el entre” de una trama de cuerpos humanos y no-humanos, de territorios materiales, simbólicos y discursivos. En este sentido, no solo me interesa problematizar el estatuto de la materia dentro del proceso participativo analizado, sino también reconocer la agencia de la materia en el propio trabajo de investigación. También reflexiono sobre la resonancia con los agentes no-humanos de la investigación: la cámara y la etnografía audiovisual; la imagen, el dibujo, y el texto; la decodificación y la codificación de escenas cartográficas; lo manual y su digitalización; y como se fueron configurando y (re)configurando el marco onto/espiste/metodológico entre las intracciones del devenir de esta tesis.

En este recorrido, intento problematizar algunas formas de leer y abordar el estudio y la práctica de los procesos participativos en el arte, para abrir nuevos cuestionamientos y posibilitando intervenciones otras.

Los objetivos principales de esta indagación, son:

- Situar qué se entiende por arte participativo.
- Indagar sobre la potencialidad de un proyecto de arte participativo a través de la lectura de *lo grupal*.
- Dilucidar cómo es atravesado y afectado el proceso grupal en el proyecto estudiado.
- Pensar la participación en un sentido amplio, entendiendo nuestra co-implicación con otros cuerpos humanos y no-humanos.
- Explorar una metodología situada para aproximarse al estudio de este tipo de proyectos.
- Reflexionar sobre las capas de traducción, decodificación y codificación de los “datos”.
- Ofrecer reflexiones y preguntas para guiar el diseño de futuros proyectos de arte participativo.

CAPA 1. EL SENTIDO DE ESTA TESIS. MI SENTIDO DENTRO DE ELLA

“(…) La potencia de una situación se levanta como una exigencia que nos hace pensar, que nos pone en una situación que necesita ser pensada. Pensar no solo es elaborar teorías. Pensar es respirar, vivir viviendo, ser siendo. Para ello hay que dejar de contemplar el mundo para reaprender a verlo.”
(Garcés, 2013, pág. 7)

Lo que me ha traído hasta aquí es una fuerza de empuje hacia la reivindicación de los procesos participativos. ¿Por qué escribir una tesis de lo que sucede a través de *lo grupal*? ¿Por qué insistir en esta temática? Mi motivación nace de la necesidad de poner en el centro la vida en común y la potencialidad de lo que sucede en relación. No solo en los vínculos humanos, sino en nuestras relaciones de parentesco -diría Donna Haraway (2019)- con lo no-humano, “(…) en un espacio nicho *n*-dimensional llamado Terrápolis”, en un territorio abierto del devenir-con compañías inesperadas y otredades significativas en quimeras de materiales, lenguajes e historias.

Esta tesis compone el devenir-con de un proceso de investigación y encarnación de prácticas artísticas colectivas. El desprendimiento de los capítulos responde a esta deriva, siempre rizomática, oscilante, tartamuda, fragmentada, curiosa y, sobre todo, transitada.

La escritura se articula en el desglose de diferentes capas que fui habitando y experimentando a lo largo de los años. La consistencia de las ideas no corresponde sólo al ámbito teórico, sino también al sentido práctico que fui encontrando en lecturas, seminarios, conversaciones y vivencias. La tesis fue avanzando en torno a mi práctica en diferentes ámbitos vinculados con proyectos artísticos colectivos, producciones audiovisuales, comunicación pública, educación y mediación cultural.

Estos ámbitos dibujan un mapa de posibilidades, pero no sin limitaciones en el compromiso repartido y compartido con la tesis. El terreno de indagación, el laboral, el artístico y el personal se retroalimentan unos a otros y entre ellos produjeron sinergias en mí y en esta tesis. El problema de investigación me empujó a realizar proyectos de mediación artística, y esto me hizo ser crítica en la práctica; mi acercamiento a la producción audiovisual movió la metodología de la investigación; las lecturas que me afectaron marcaron un posicionamiento ético frente a mi trabajo como comunicadora audiovisual, etc.

El compromiso que asumo en esta tesis es reflexionar sobre la potencialidad de *lo grupal* dentro de un proyecto de arte participativo llamado *Artaboo*. En las páginas que siguen, iré desarrollando pensamientos y articulaciones de esta experiencia en particular, que siembra el interés por los procesos compartidos y los vínculos comunitarios que determinan, sin duda, nuestra calidad de vida y nuestras oportunidades. Mi implicación en este proyecto de tesis es pensar sobre la base de un mundo común, como dice Marina Garcés (2013), porque solo desde este lugar podremos hacer frente a los desafíos sociales, ambientales y ecológicos que nos presenta el mundo neoliberal y patriarcal.

Vivimos atrapados en un mundo que no se nos ofrece como un cosmos acogedor, sino como una cárcel amenazante. (...) Frente a ello, recuperar la idea de mundo común no es una forma de escapismo utópico. Todo lo contrario. Es asumir el compromiso con una realidad que no puede ser el proyecto particular de nadie y en la que, queramos o no, estamos ya siempre implicados. (pág. 8)

Podemos pensar que la idea neoliberal de comunidad no busca construir relaciones sociales, sino mermarlas. Como señala el sociólogo Ulrich Beck, “los problemas sociales son experimentados como individuales más que colectivos (...)” (Bishop, 2016, pág. 31). Las posibilidades del arte participativo como intervención en lo comunitario refieren a oportunidades de pensar artística y colectivamente los problemas sociales sobre un mundo común. A mi entender, este es el horizonte ético hacia el cual dirigirnos, atendiendo a las tensiones, las fricciones o los fracasos que nos encontremos en el camino, no solo en la práctica, sino también en nuestras perspectivas de pensamiento.

En el ámbito artístico contemporáneo ya es tendencia centrarse en lo colaborativo y cada vez encuentro más trabajos artísticos, artísticos de investigación, creación y mediación abocados a lo comunitario. Así también desde las políticas sociales y de salud, hay un interés creciente sobre los beneficios de los procesos creativos en el bienestar psicosocial de las personas. Respecto de los procesos artísticos participativos, los hay de diferentes índoles: dirigidos a poblaciones muy distintas; compartidos en una, varias o todas las fases de un proyecto, ya sea desde la ideación, la conceptualización, la producción y los resultados; promovidos por artistas, curadores, mediadores, museos, comunidades o políticas públicas. A pesar de la variedad de proyectos y estudios, encuentro escasa investigación académica sobre la potencialidad de *lo grupal* en estos proyectos. Desde aquí, me lanzo a esta indagación sobre la intuición de considerar la participación en un sentido más amplio, entendiendo nuestra co-implicación con otros cuerpos humanos y no-humanos en un *mundo común*.

CAPA 2. ESCENARIOS DESDE DONDE SE PIENSAN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS

2.a. *IN BETWEEN* ARTE Y SALUD

Empiezo esta tesis indagando sobre los beneficios del arte para una mejora psicosocial desde un punto de vista sanitario, terapéutico o clínico. Creo que es interesante señalar estos estudios, ya que muchos de los proyectos de arte comunitario llevados a cabo por entidades públicas o privadas se basan en este tipo de modelos más científicos o clínicos.

El artículo titulado *The art of being healthy: a qualitative study to develop a thematic framework for understanding the relationship between health and the arts*, comienza con la siguiente declaración: “Spend (slightly) less on health and more on the arts-health would probably be improved” (Davies et al., 2014, pág. 2). Este argumento se basa en la idea de que invertir una pequeña parte del presupuesto de salud en las artes podría mejorar potencialmente la salud de la población en general.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) refiere a que “la salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades”³. El concepto de *gastar menos en salud y más en las artes* podría estar conectado a otra frase bien conocida: *es mejor prevenir que curar*; es decir, la idea no es evitar y curar la enfermedad sino proteger y cuidar la salud.

If health is more than the absence of disease, pain and sickness and is more about adaptation, understanding and acceptance, then the arts may be more powerful than anything medicine has to offer. (Davies et al., 2014, pág 9)

Con respecto a la salud y al bienestar psicosocial, el arte puede incrementar la calidad de vida de las personas en general y, aún más, puede ayudar a grupos excluidos, no productivos o vulnerables (Rodrigo y Zegrí, 2020).

3. La cita procede del Preámbulo de la Constitución de la Organización Mundial de la Salud, que fue adoptada por la Conferencia Sanitaria Internacional, celebrada en Nueva York del 19 de junio al 22 de julio de 1946, firmada el 22 de julio de 1946 por los representantes de 61 Estados (Official Records of the World Health Organization, N° 2, p. 100), y entró en vigor el 7 de abril de 1948. La definición no ha sido modificada desde 1948. Con la URL: who.int/es

El objetivo del estudio *The art of being healthy* (Davies et al., 2014), realizado en Australia, fue generar un marco de trabajo desde una base científica para entender la relación entre arte y salud (Fig. 1). Según las evidencias encontradas, los profesionales de la salud podrían prescribir, en ciertos casos particulares, la participación del paciente en alguna actividad artística como complemento del tratamiento médico. Así, desde un marco biopsicosocial se promueve una desmedicalización de la vida de las personas y la búsqueda de soluciones más holísticas que fomenten el aprendizaje, la autonomía y el autocuidado. Esta conclusión o desafío, planteado por esta investigación, me parece sumamente interesante para pensar el potencial de la relación arte-salud.

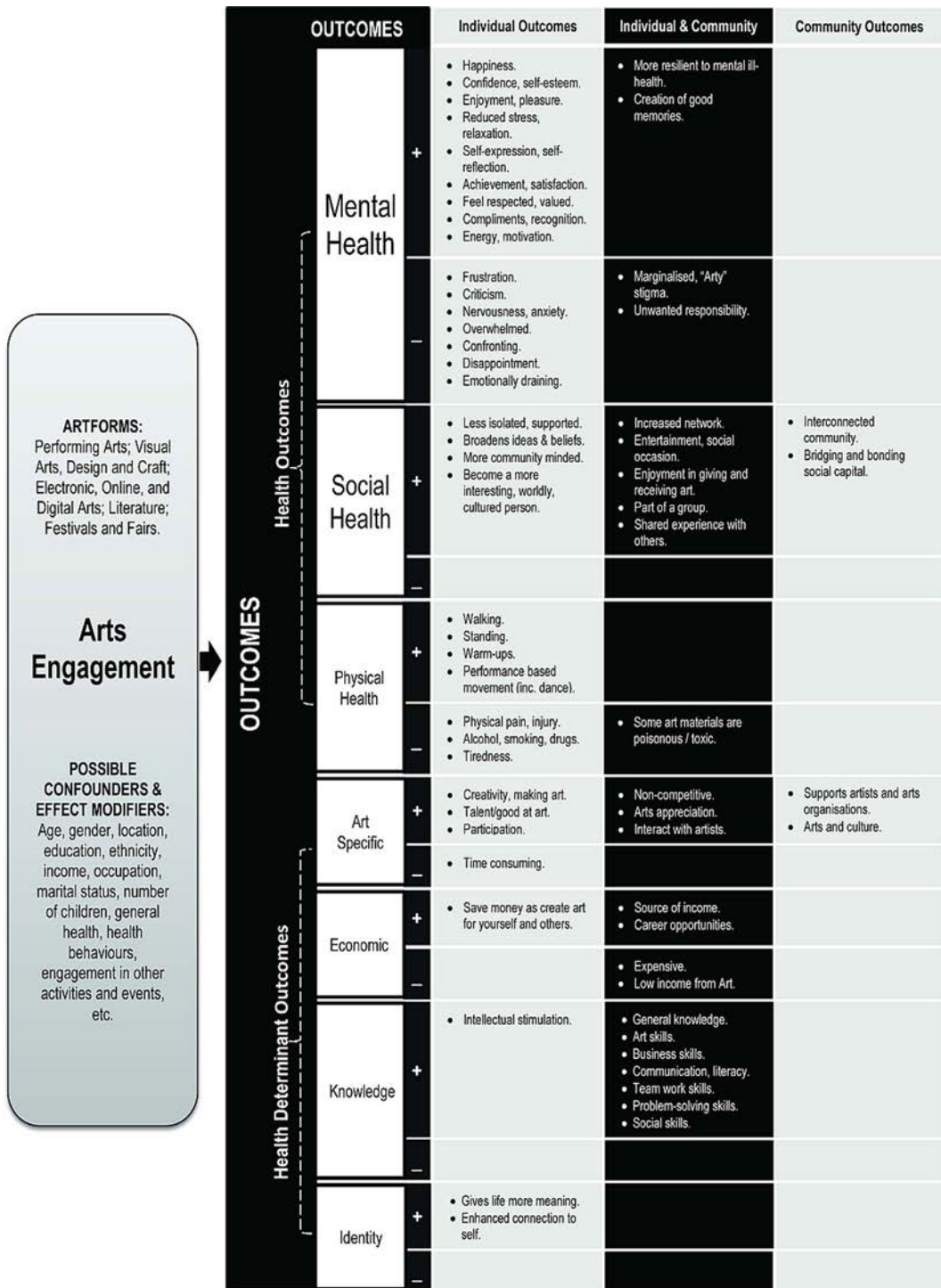
El fundamento de la “prescripción médica del arte” se basó en una investigación cualitativa⁴ sobre entrevistas a personas que estaban relacionadas con el arte, ya fuera a través de la creación, la asociación a un centro de arte o la espectaduría. En el análisis de las entrevistas se identificaron y se trabajaron diferentes temas. La salud, entendida desde el plano mental, social y físico; y los determinantes de ella como los factores económicos, de conocimiento, arte e identidad. Dentro de cada uno de los siete temas principales hubo resultados tanto positivos/negativos como individuales/comunitarios.

Según los resultados de este estudio (Fig. 1), la participación en las artes tiene el potencial de influir positivamente en la salud mental, la salud social, la actividad física y los determinantes de la salud en la población general. La participación artística tiene resultados tanto individuales como comunitarios, así como beneficios instrumentales e intrínsecos. Las artes promueven la relajación y la salud mental al reducir el estrés, la ansiedad y la depresión. Además, aumentan la confianza, la autoestima y la autocomprensión. En la población general, el compromiso con las artes mejora el bienestar psicológico y la satisfacción con la vida (Davies et al., 2014).

A nivel comunitario, las intervenciones artísticas son capaces de implicar procesos inclusivos que pueden generar cohesión social desde el contacto con otras culturas, la generación de lazos intergeneracionales y la creación de redes transversales. Puede fomentar el sentido de pertenencia hacia la comunidad, la autodeterminación y el empoderamiento de la misma, la capacidad de organización y la toma de decisiones. Puede ser un espacio para identificar y trabajar conflictos sobre el territorio, reconociendo y gestionando de forma artística posibles soluciones,

4. El método para la recolección de datos fue vía entrevistas semiestructuradas por teléfono y cuestionarios online. Los indicadores de análisis fueron: aprendizaje, identidad, actividad económica, ingresos, salud mental, relajación, reducción del estrés, reducción de la ansiedad/depresión, confianza, autoestima, autocomprensión, autoexpresión, capital social, redes, apoyo, salud física y satisfacción con la vida. Los datos obtenidos fueron gestionados, codificados y analizados por un software cualitativo.

Figura 1
Arts and health framework



Nota. Adaptado de "The art of being healthy" (pág. 6), por C. R. Davies et al., (2014). CC BY-NC 3.0

cuestionando y generando nuevas representaciones identitarias. Los procesos artísticos se pueden implicar en el territorio y los y las vecinas pueden transformarse en agentes activos de cambio. (Davies et al., 2014; Rodrigo & Zegrí, 2020).

Por otro lado, a nivel terapéutico individual o grupal encontramos gran variedad de estudios sobre arteterapia que sostienen “la creación como proceso de transformación” (Klein, 2009). La arteterapia es una disciplina basada en las aplicaciones psicoterapéuticas del proceso artístico en la relación entre persona usuaria y arteterapeuta. Utiliza esencialmente los medios propios de las artes para que la persona elabore traumas, conflictos, miedos o aspiraciones. “El arteterapeuta introduce una distancia y propone pasar de un discurso en primera persona (yo) a una producción en tercera persona (él) (...) por medio del lenguaje verbal o de otros lenguajes, plástico (...), sonoro, gestual, etc.” (pág. 11).

En este sentido, el rol del arteterapeuta es acompañar el recorrido simbólico de la producción artística de la persona usuaria. Ha de intervenir sin ser instructivo ni decir lo que hay que hacer de manera directiva. El significado de las obras interesa menos que el sentido que la persona le pueda dar a la creación, entendida como metáfora de la propia terapia. Desde el punto de vista terapéutico se trata de crear “puestas en escena imaginarias de uno mismo” (pág. 13) en un proceso creativo que provoque la transformación del sujeto desde sus propios dolores, traumas, ideales y fuerzas inconscientes. Las artes plásticas permiten que las personas puedan distanciarse de todo lo que les produce malestar objetivándolo y haciendo salir las formas que tienen dentro para poder trabajar con ellas (pág. 23)

La producción creativa no es descifrada como un test proyectivo, sino que es el material o escenario por el cual el sujeto puede reelaborar cuestiones propias e inconscientes.

A partir de estas dos perspectivas he considerado algunas preocupaciones con respecto al trabajo artístico que intentaré problematizar mediante otras miradas a lo largo de esta tesis. Primero, el estudio biopsicosocial mencionado al comienzo de esta sección es, a mi entender, bastante resultadista, reduccionista o generalista, ya que solo menciona desde un estudio acotado los beneficios y perjuicios del arte en el ámbito psico-social, sin cuestionamientos políticos o artísticos. La fundamentación arteterapéutica creo que es igualmente muy particular y cercada, de caso por caso, en un marco terapéutico que se cierra en la relación de sujeto creador, producción artística y arteterapeuta. En esta relación con el terapeuta, el sujeto creador siempre es el paciente o usuario; y la producción artística, una representación simbólica o metafórica, que, en principio, no se expone a la sociedad, ni tiene valor desde el mercado del arte. A fin del

interés de esta tesis, el marco arte terapéutico no es adecuado como epistemología, ya que me interesa una visión más social o comunitaria de los procesos artísticos. A continuación, ampliaré los resultados generalistas o particulares encontrados entre arte y salud, desde otro enfoque clínico que trabaja la intervención artística con un colectivo de personas con problemas de salud mental.

A medio camino entre el campo clínico y el comunitario, encuentro muy interesante el proyecto de radio “La Colifata”⁵, creado por el psicólogo argentino Alfredo Olivera en 1991. La Colifata surge como una columna de expresión y de opinión de los internos del Hospital Borda de Buenos Aires en una FM comunitaria, con el objetivo de poder incluir la voz de aquellos que son excluidos socialmente. Este modelo de radio se replica, hoy en día, en otros centros psiquiátricos de Argentina y otros países. Su misión es producir conocimiento en el cruce de la salud mental y los medios de comunicación (entendiéndolos desde su poder creativo y transformador) para afrontar dos problemáticas: “el problema de las psicosis como formación clínica y el problema de la estigmatización de la locura presente en las representaciones y conductas sociales” (Olivera, 2005). Los pacientes toman la palabra y los terapeutas hacen clínica desde la radio, que vincula a los internos con el resto de la sociedad. Se brindan recursos simbólicos y de acción creativa para favorecer lazos sociales y autonomía hacia una vida social más integrada, saludable y digna.

Desde los diferentes enfoques mencionados, las personas que se relacionan con el arte pueden obtener recursos simbólicos y sociales, ya que las prácticas artísticas pueden ser un espacio para reelaborar conflictos internos; facilitar procesos de resiliencia; y mejorar el bienestar psicológico, reduciendo el estrés, la ansiedad y la depresión; además, pueden ser un instrumento de expresión para la psicosis, mejorando la inserción de quienes la padecen dentro de la sociedad. La creación se relaciona con experiencias de disfrute, por la cual se propician el autoestima y la confianza. Por otro lado, las intervenciones en comunidades pueden generar lazos sociales y, con esto, menor sentimiento de aislamiento; pueden modificar nuestras miradas y conductas que comúnmente tienden a discriminar; pueden fomentar el sentido de pertenencia hacia la comunidad, la participación y las habilidades sociales. Dichos beneficios biopsicosociales que se les atribuyen al arte en general, serán problematizados a lo largo de esta tesis desde diferentes teorías críticas del arte, la psicología o la filosofía.

5. lacolifata.com.ar

2.b. EL GIRO SOCIAL EN EL ARTE

Para ampliar mi mirada en el estudio de la potencialidad de la relación arte-salud, en la siguiente sección me enfocaré en teorías que contemplan el *giro social* desde el campo artístico. En un artículo de la revista *Artforum*, Claire Bishop (2006) se refiere al término de *The Social Turn* como una forma de pensar el arte desde el interés en lo colectivo, en la colaboración y en el compromiso con sectores específicos de la sociedad.

En ese mismo trabajo, Bishop (2006, 2016) se refiere al *giro social*, que luego reformulará como el *retorno de lo social* en su libro *Infiernos Artificiales, arte participativo y políticas de la espectaduría*. Desde una perspectiva europea, el *giro social* en el arte se puede contextualizar por la existencia de dos antecedentes de agitación política y cambio social: las vanguardias en Europa alrededor de 1917 y la llamada “neo” vanguardia, que contribuyen al Mayo francés de 1968⁶. El tercer momento histórico, desde el cual Bishop ubica el *giro social* en el arte contemporáneo, es la caída del Muro de Berlín en 1989. “Cada fase ha sido acompañada por un repensamiento utópico de la relación del arte con lo social y de su potencial político (...)” (pág 14-15)

Bajo el *giro social* en el arte, se consolidaron ciertas prácticas artísticas que involucran a la comunidad en el proceso y la materialización de una obra. El objetivo de estos proyectos es la mejora psicosocial para las propias personas que participan y para el barrio en el cual se desarrollan. Desde el marco artístico, el proceso grupal se desenvuelve en un espacio de experimentación y creación, donde se puede potenciar el debate y el diálogo entre los participantes. De la misma forma, es posible fomentar una mirada crítica hacia el entorno, creando condiciones para que se puedan visibilizar inquietudes sociales y sus posibles resoluciones.

(...) se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. (Palacios, 2009, pág. 199)

Desde el arte socialmente comprometido cobran particular interés las nociones de proyecto, proceso abierto, post-estudio, con base en la investigación. Cuando los artistas trabajan con comunidades, el territorio ya no está marcado por el mercado del arte, ni por la galería, sino que hay una *reterritorialización* hacia el sector público, hacia el campo de lo social, por lo que el objeto

6. En una nota al pie de esta declaración, Bishop especifica que estos momentos históricos eran distintos para otros países y hace mención a la resistencia de la opresión militar de la dictadura de Onganía de 1968.

del arte como producto final queda relegado y la atención se sitúa en el proceso participativo.

(...) intenten generar un tipus de transformació social i institucional, amplien la noció d'artista o treballador cultural i expandeixen el camp de les arts més enllà del museu, la galeria o el cub blanc com a noció hegemònica de la modernitat. Un altre element important és que no són fruit d'una moda, sinó que provenen de moviments culturals i artístics diversos, tant de l'avantguarda artística de principis de segle XX com del treball comunitari, així com de l'educació popular dels anys seixanta i setanta, dels moviments d'expansió de la producció cultural i de crítica institucional propis de les dècades dels setanta i vuitanta, que se sumaven i entraven en diàleg amb moviments ecologistes, feministes, de drets civils, de dret a l'expressió, multiculturalistes, etcètera. Per tant, no podem dir que siguin fenòmens aïllats d'altres corrents socials i polítiques, ni de bon tros modes o estils del camp cultural. (Rodrigo y Zegrí, 2020, pág 10).

El trabajo socialmente comprometido conforma probablemente la vanguardia que tenemos hoy en el arte: se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticos, que continúan la demanda modernista de integración del arte y de la vida.

Guy Debord (1999), en *La sociedad del espectáculo*, ofrece un referente para pensar la importancia de la participación. Debord manifiesta que la práctica artística ya no puede girar en torno a la producción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo, sino que, por el contrario, se necesita un arte de acción que interactúe con la realidad, que pueda reparar el vínculo social y *rehumanizar* una sociedad adormecida y fragmentada por la instrumentalización de la producción capitalista.

Los proyectos participativos en el campo de lo social parecen operar por lo tanto con un doble gesto de oposición y mejora. Trabajan en contra de los imperativos dominantes del mercado al dispersar la autoría individual en actividades colaborativas (...). En lugar de proveer con bienes al mercado, el arte participativo se concibe para canalizar el capital simbólico del arte hacia el campo social constructivo (Bishop, 2006, pág. 28)

Además, como dice Teresa Marín García (2007), las prácticas colectivas en el arte desafían los valores de la tradición estética y el mercado del arte. Sin embargo, las colaboraciones en el arte existen desde siempre en las artes visuales, aunque no sean del todo reconocidas por un sistema de valores, instituciones e intereses.

En el ámbito de las artes visuales el trabajo colaborativo ha sido habitual desde tiempos antiguos, sin embargo el concepto de creación se vinculó durante siglos a prácticas estrictamente individuales y solo reservado a una minoría de personas dotadas de capacidades extraordinarias y generalmente hombres, a los que se consideraba genios. La construcción de esta mitología del genio fue adquiriendo peso hasta convertirse en uno de los elementos clave para definir los criterios de valor de gran parte de la producción artística por parte del sistema del arte. (pág. 56-57)

Marín García sigue diciendo que los proyectos colectivos tienen un perfil más bajo en el mundo del arte comercial que las obras de artistas individuales y tienden a ser menos “obras” que acontecimientos sociales, publicaciones, talleres o performances, sin embargo, ocupan una presencia cada vez más importante en el sector público.

Las concepciones participativas dentro del arte nacen de rigurosas investigaciones interdisciplinarias que, combinándose con formas estéticas, abren nuevos procesos colectivos que desnormalizan la propia investigación hacia caminos críticos y constructivos (Holmes, 2011). El objetivo de estas intervenciones artísticas es luchar en los campos de la creación y del conocimiento a partir de un trabajo transdisciplinar, desde donde se pueda superar la jerarquía o las especialidades de las disciplinas. Ya no es solo una cuestión de la sociología, la educación, la psicología, la estética, sino que son necesarios estudios transversales, que promuevan contenidos, estrategias y fuerzas discursivas para ayudarnos a mover ideas afectivas y creativas para el cambio social.

El *giro social* en el arte está en estrecha relación con el *giro educativo* o el *giro de la mediación*. Estos proponen experimentar otras formas de producción cultural basándose en modelos alternativos de políticas culturales hacia el retorno social del arte. El *giro educativo* contempla prácticas artísticas desde estrategias que son utilizadas por el arte participativo, el arte público y colaborativo con las pedagogías alternativas y la educación popular (Rodrigo, 2015, pág. 4). El potencial de la alianza entre arte-educación se encuentra en trabajar en contra de la instrumentalización capitalista que intenta convertir a la educación en un producto o herramienta para la *economía del conocimiento* (Bishop, 2006; Miñana y Rodríguez, 2003). En este sentido podemos encontrar un paralelismo entre las rupturas en el mundo del arte y la pedagogía, ya que la crítica institucional y la reflexión sobre los modelos autoritarios en el arte llegan al mismo tiempo que en la educación.

Los actos educativos y los hechos artísticos tienen la capacidad de ampliar las prácticas éticas y estéticas de quienes participamos en ellos. Los intercambios entre estos ámbitos, se generan desde acciones cotidianas, desde gestos mínimos que permiten establecer lazos de confianza, códigos que posibilitan el entendimiento de lo que el otro intenta decir, captar el tono particular con el que enuncia y nombra su propia experiencia, su mundo, la calidez y el cuidado con el que cada sujeto expone su vida. Estos gestos mínimos hacen tanto del hecho educativo como del artístico, experiencias que revitalizan las relaciones humanas que finalmente se tejen (Romero Sánchez, 2014, pág 98).

Hoy podemos reconocer que no solo se pueden tejer alianzas entre el arte y la educación, sino también podemos considerar que el arte puede ser un medio desde donde generar conocimiento (Hernández, 2008), puede visibilizar inquietudes y promover un pensamiento crítico.

Classroom settings are ideal sites for creating the conditions for transformative learning as students engage in creative processes through material forming practices and critical thinking processes. These studio experiences set the conditions for transformative learning whereby art educators, artists and students are all active participants in a learning community. (Sullivan y Gu, 2017, pág. 55).

Un ejemplo de estas prácticas cercanas es el programa Creadores EN Residència (En Residencia. Artistas en los institutos de Barcelona, s.f.), que, desde 2009, desarrolla el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB) y el Consorcio de Educación de Barcelona (CEB). En Residència, ideado en cooperación con la Asociación A Bao A Qu, propone a los artistas trabajar con alumnos de centros públicos de educación secundaria (ESO) a lo largo de un curso lectivo, en distintos proyectos artísticos desde la ideación a la presentación en la Fábrica de creación Fabra i Coats de Barcelona. Desde este programa se piensa que la creación es un espacio para pensar y también lo son los institutos de educación secundaria. A través de esta puesta en contacto entre arte y educación, el objetivo de estos proyectos es ampliar los espacios para la cultura, donde el arte puede propiciar el pensamiento crítico, el diálogo y la reflexión sobre los propios procesos educativos y territoriales, y así generar nuevas formas y contextos de creación.

Además del cruce entre arte-educación, existen diferentes modalidades artísticas que se hibridan con otros estudios sociales, políticos, activistas o psicológicos para desarrollar prácticas comunitarias desde diferentes formatos: las artes escénicas (teatro social, teatro foro, teatro comunitario, teatro sensorial, artes vivas, teatro en espacios públicos, circo); las prácticas híbridas o multidisciplinares (incluyen varias disciplinas, que incluso trabajan con formatos artesanales);

las artes visuales (como el vídeo, la fotografía, la pintura, la escultura, la cerámica, las instalaciones o el arte público visual); la música o arte sonoro; el arte digital, entre otras formas artísticas. Las poblaciones destinatarias de estas prácticas artísticas pueden ser más o menos heterogéneas, de diferentes índoles, edades, clases sociales, identidades sexuales, diversidad funcional.

Desde el *giro social* en el arte me interesa ubicar el trabajo cultural en red, desde el arte en el entrecruce con otras disciplinas como la educación, la política, el activismo, la psicología, la filosofía. Desde esta perspectiva, el arte socialmente comprometido tiende a reintegrar el arte a la vida, reparar los vínculos sociales y *rehumanizar* una sociedad adormecida por la economía capitalista y consumista, además de implicarse en las problemáticas de cada terreno con el cual se relaciona, por ejemplo, indagar procesos de aprendizaje a través de las artes (Hernández, 2002). Desde esta perspectiva, quisiera señalar el especial interés que cobran las concepciones de proyecto, proceso, experimentación e investigación basada en medios artísticos desde un compromiso con lo social.

2.c. ARTE COMUNITARIO Y ARTE PARTICIPATIVO

Existe una gran variedad de nombres para describir estas tendencias: *arte socialmente comprometido*, *arte basado en la comunidad*, *comunidades experimentales*, *arte dialógico*, *arte litoral*, *arte intervencionista*, *arte participativo*, *arte colaborativo*, *arte contextual*, *práctica social*, *artes cívicas*, *prácticas situadas*, *cultura viva comunitaria*, o el complejo campo de la *mediación (cultural o artística)* en el ámbito social y en museos o equipaciones (Bishop, 2016; Marín García, 2013; Rodrigo y Zegrí, 2020).

En este recorrido me encontré con el dilema de cómo llamar a aquello que estaba investigando, porque existe una complejidad o dificultad terminológica entre los términos colaborativos que designan este tipo de prácticas. Lo colaborativo y lo participativo parecen ser sinónimos, compartiendo sentido con las artes comunitarias en un mapa difuso de prácticas y discursos que se entremezclan con el arte público, la performance y las prácticas activistas.

Según el análisis exploratorio de las prácticas comunitarias en la ciudad de Barcelona (Rodrigo y Zegrí, 2020), los procesos de arte comunitario y arte participativo no son excluyentes, sino que entran en diálogo y se complementan desde diferentes miradas. A continuación delimito las nociones de *arte comunitario* y *arte participativo*, según el informe *Enfortim les arts comunitaries* (pág 14-16) elaborado por el colectivo Artibarrri de Barcelona.

En relación a la comunidad, el *arte comunitario* se nutre de un contexto territorial con los activos comunitarios, implicándose con colectivos del barrio, vecinos y vecinas. En este caso, son las mismas comunidades quienes eligen las temáticas y los formatos de trabajo con los creadores y las creadoras. Los grupos se caracterizan por ser intergeneracionales e interculturales, desde los cuales se definen diferentes grados de participación. En general, la comunidad se entiende como un grupo de agentes sociales que se enfrentan a necesidades colectivas. Desde el *arte participativo*, la comunidad normalmente es un grupo cerrado. La comunidad suele estar constituida por un mismo perfil social, muchas veces se centra en grupos vulnerables o en un perfil social específico con el cual configurar la obra final. Las necesidades suelen ser más formativas, relacionadas con temas de arte o de representación cultural.

El *arte comunitario* trabaja de una forma más directa con el territorio. A menudo, se parte de activos y espacios de trabajo comunitario ya existentes, en el caso de Cataluña, pueden participar o nacer de las mismas *Taules de Salut Comunitaries*, en relación a equipamientos municipales y servicios sociales. Se parte de un grupo motor enraizado en el territorio y se lleva a cabo un programa de trabajo a largo plazo (entre nueve meses y un año como media), desde donde se incentiva la sostenibilidad y autonomía del proyecto. Se invierte mucho esfuerzo y tiempo en generar redes, cuidar las relaciones, hacer un seguimiento y devolución con el fin de generar debates y espacios de intercambio. En el *arte participativo* también se trabaja con el territorio, pero el arraigo es más bajo. La temática ya está prescrita. En numerosas ocasiones se buscan mediadores temporales que ejerzan de puente entre la estructura participativa y el territorio. La temporalidad suele ser más corta. Y la sociabilización de los resultados suele estar mediada por instituciones de arte.

Las temáticas del *arte comunitario* surgen del diálogo y de los elementos claves que afectan a las personas en sus territorios. Son temáticas colectivas que tienen que ver con los imaginarios y relatos del barrio. En el *arte participativo*, la temática, en general, viene predeterminada o está más o menos estructurada en cuanto a los contenidos.

En relación al dispositivo artístico y la metodología, el *arte comunitario* acostumbra a poner en diálogo los intereses y temas que afectan a la comunidad. Son procesos muy situados y contextuales. Se basa en un trabajo de co-diseño en que los vecinos y vecinas portan saberes específicos que se ponen en valor. Suelen tener menos reconocimiento dentro de las instituciones de prácticas artísticas, puesto que estas prácticas son definidas, principalmente, como socioculturales, de mediación o acción comunitaria. Al ser más colectivas, se hace más énfasis en aspectos como la participación e implicación, la educación o la gobernanza. Las metodologías

suelen ser situadas, versátiles y se adaptan a varios formatos y saberes según los grupos. Se hace hincapié en la cohesión grupal, el debate, la vinculación con entidades del barrio y los lenguajes propios del colectivo. Se valoran el proceso y el producto, las relaciones interpersonales y con el territorio, así como la experimentación comunitaria y artística.

En el *arte participativo*, el formato o medio artístico acostumbra a tener una estructura ya predefinida. Suelen tener más reconocimiento por parte de las instituciones artísticas. En general, participan creadores y creadoras reconocidas dentro del sistema cultural, y a menudo estas personas son externas al territorio. Las metodologías acostumbran a centrarse más en lenguajes artísticos. Suelen ser metodologías-marco, exportables a otros contextos. Se fomentan los lenguajes propios de la disciplina del artista o creador bajo el marco institucional. Se valoran la aportación experimental y la producción final como elementos claves.

En relación a la práctica cultural y la dimensión artística, en el *arte comunitario*, se desdibuja la noción de autoría, o se reconoce la autoría colectiva y situada. Se trabaja por la democracia cultural y los derechos culturales reconocidos desde los territorios. La práctica artística es legitimada por la misma comunidad. En cambio, en el *arte participativo*, la autoría tiene más peso. La práctica está definida como arte desde el discurso e instituciones artísticas. Se centra en valores de acceso a la cultura y democratización cultural.

En el *arte comunitario*, la gobernanza es abierta, sobre todo en acciones a largo plazo; además, la toma de decisiones del proyecto o programa pueden ser asumidas por el mismo grupo. La organización, la toma de decisiones y los presupuestos son más transparentes, en general. En el *arte participativo*, ya hay una estructura organizacional que determina los contenidos y criterios desde la institución arte o el artista. La toma de decisiones recae en los artistas y en la institución cultural. En términos de gobernanza, normalmente se hace un encargo cerrado al artista y las comunidades implicadas no acostumbran a tener voz, ni capacidad de toma de decisiones, ni conocimientos de los recursos.

Luego de la dilucidación de estas dos nociones, a partir de informe *Enfortim les arts comunitaries* (Rodrigo y Zegrí, 2020), tomaré la noción de *arte participativo* para desarrollar esta tesis, sosteniendo que igual existe una hibridación entre estas dos concepciones. Como se verá más adelante, el proyecto que estudio tuvo un fuerte arraigo en el territorio y se trabajó desde una temática clave en el imaginario y los relatos de la comunidad. Sin embargo, el grupo motor estaba compuesto por jóvenes que, en su mayoría, eran de fuera de la comunidad, y algunos, incluso, con experiencia y gran conocimiento del lenguaje artístico. Además, a pesar de que la

metodología se basó en la participación conjunta sobre la idea de un co-diseño de un mural, el proyecto tenía una estructura organizacional, por la cual los dinamizadores y las instituciones involucradas tomaron gran parte de las decisiones en cuanto a los contenidos, las actividades, los calendarios, etc. Por otro lado, este proyecto tuvo una periodicidad breve y no se sostuvo en el tiempo. Creo que estos puntos son claves en la decisión del término *arte participativo* en este estudio, aunque la temática y el dispositivo de participación tienen mucho que ver con el *arte comunitario*.

2.d. ARTE PARTICIPATIVO

El término de arte participativo refiere, como señala María Lind, a trabajos cooperativos de artistas con artistas, de artistas con curadores y de artistas con otros colectivos. (Guasch, 2016, pág. 276)

El estudio de Claire Bishop (2016), materializado en su libro *Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectadoría*, está organizado bajo una definición de participación en la cual las personas constituyen el medio y el material artístico central. Desde esta perspectiva que se empieza a conceptualizar en los años '90, podemos encontrar diferentes posiciones y formas de trabajar que generan colaboraciones de distintos tipos. En algunos casos, la comunidad se involucra en determinadas fases del proceso; en otros, hay una gran implicación por parte de la comunidad en la ideación y la conceptualización de la obra, como también, en la materialización. Existen proyectos en los que se enfatiza lo estético y otros en los que cobra más relevancia una dinámica o una situación grupal. Algunos tienen en cuenta el contexto y otros son más autónomos.

Más allá de las distintas colaboraciones, es interesante pensar cómo la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia es traslocada:

(...) el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de *situaciones*; la obra de arte, como un producto finito, portátil, mercantizable, es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia, previamente concebida como el “observador” o “espectador”, es ahora reposicionada como coproductora o *participante*. (Bishop, 2016, pág.13)

Estos deslizamientos de sentido, desde el discurso estético al participativo, se plantean sobre la base de tensiones conceptuales y prácticas entre autoría-individual vs. autoría-colectiva; autonomía vs. contextualización de la obra; estética vs. dinámica participativa. A modo de breve dilucidación de estas traslocaciones de sentidos entraré en diálogo con diferentes proyectos participativos:

(I) Autoría-individual vs. autoría-colectiva:

El concepto de autor como creador individual fue construido y legitimado a lo largo de la historia del arte como algo extraordinario; y luego utilizado como argumento especulativo para indicar un sistema de valores dentro del mercado del arte (Marín García, 2007, 2013)

En el ámbito de las artes visuales el trabajo colaborativo ha sido habitual desde tiempos antiguos, sin embargo el concepto de creación se vinculó durante siglos a prácticas estrictamente individuales y solo reservado a una minoría de personas dotadas de capacidades extraordinarias y generalmente hombres, a los que se consideraba genios. La construcción de esta mitología del genio fue adquiriendo peso hasta convertirse en uno de los elementos clave para definir los criterios de valor de gran parte de la producción artística por parte del sistema del arte. (Marín García, 2013, pág. 56-57)

Marín García argumenta que este relato sesgado de la Historia del Arte ha relegado los trabajos artísticos colectivos por considerarlos como obras menores. Sin embargo, a partir del *giro social en el arte*, la autoría individual es alterada por el reconocimiento de la colaboración de otras personas tanto en la materialización, como en la ideación o conceptualización de las obras.

La artista Amor Muñoz busca generar experiencias colectivas que utilicen el arte para reflexionar sobre cuestiones sociales. El proyecto *Maquila R4* (2010) consiste en una maquila móvil que recorre el espacio público y ofrece empleo para quienes deseen manufacturar circuitos electrónicos textiles funcionales. En cada pieza hay un dibujo electrónico y, a través del bordado de un código QR, puedes conocer la información de la mujer que realizó esa pieza: su nombre, tiempo trabajado, salario recibido, lugar de fabricación y contrato. *MR4* hace visibles a los individuos perdidos en los medios de producción, otorgando a cada uno el reconocimiento en la participación de la obra.

Figura 2
Maquila R4

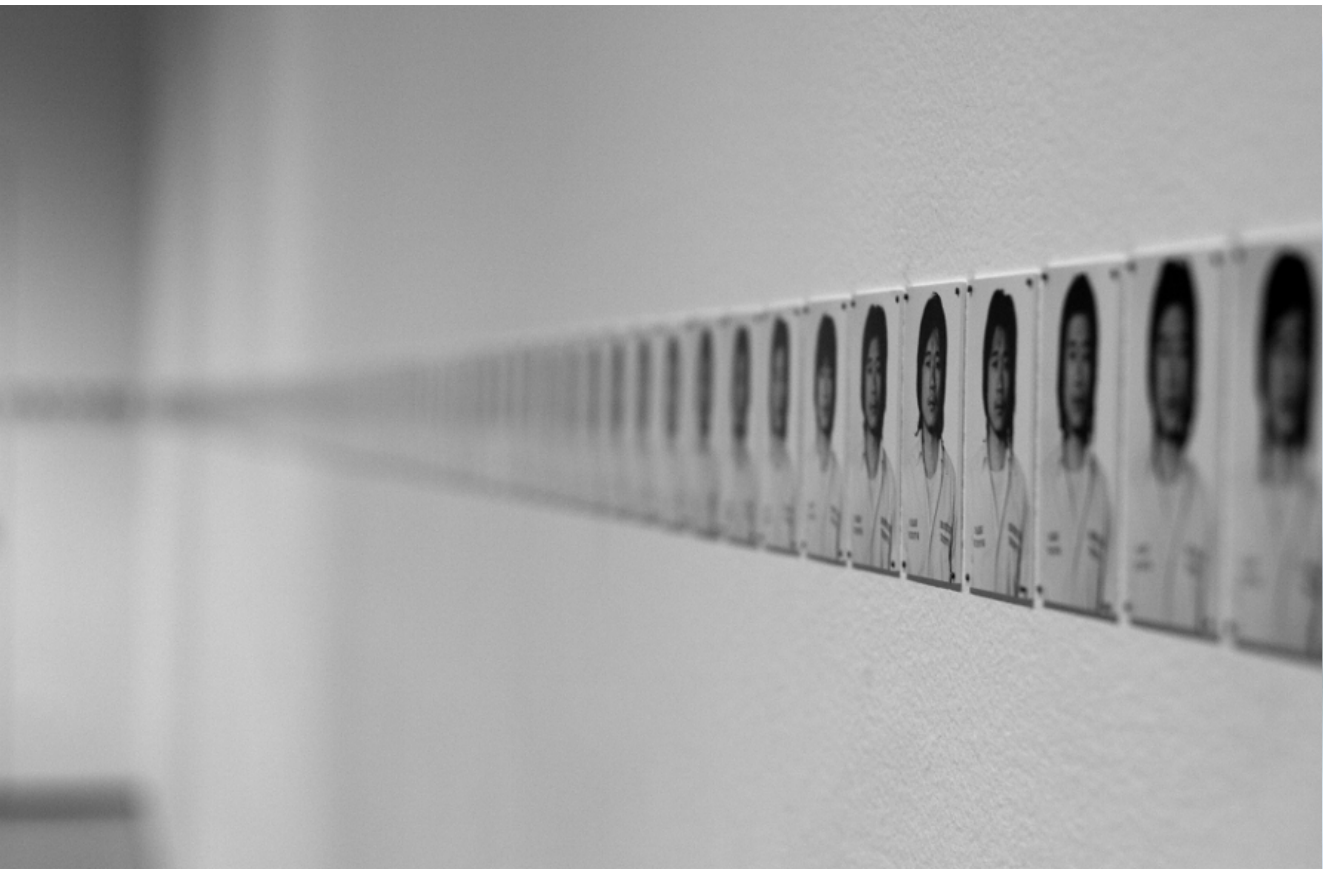


Nota. Muñoz, A (2010). *Maquila R4* [Fotografía del proceso]. Con la URL: amormunoz.net/wp-content/uploads/2022/02/PORTFOLIO-2021.pdf

Raquel Frieria, en la obra *One year women's performance* (2015-2016), hace plural al sujeto único masculino recreando la obra de Tehching Hsieh desde un colectivo femenino. En esta obra colaborativa con mujeres, hace una reflexión del paralelismo entre el trabajo en el arte y el trabajo de cuidados. Este es un proyecto inspirado en la performance *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)* de Tehching Hsieh. Cada hora, vestido con uniforme y durante un año, este artista taiwanés fichaba en un reloj a la vez que se tomaba una foto, poniendo de manifiesto que el trabajo de un artista abarca las veinticuatro horas del día. (Figura 3)

Figura 3

One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)



Nota. Hsieh, T. (1980-1981). *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*. Con la URL: commons.wikimedia.org/wiki/File:TehchingHsiehExhibitMOMA.jpg

En contraposición, Raquel Frieria pone el acento en una figura femenina y colectiva desde las vivencias de doce ciudadanas de Sant Cugat del Vallès. Cada una de estas mujeres, durante un mes, ficha y se toma una foto cada vez que realiza en su casa una tarea considerada como trabajo doméstico o de cuidados. Además, registra en audio los momentos en que dicha labor sobrepasa la dimensión material, como, por ejemplo, la disponibilidad o el tiempo dedicado a la planificación de las actividades, evidenciando el carácter incuantificable de las tareas reproductivas. *One Year Women's Performance 2015-2016* (Figuras 4 y 5) reflexiona sobre el trabajo no remunerado realizado por mujeres y tiene como objetivo visualizar y reconocer todas esas tareas imprescindibles para el mantenimiento de nuestras vidas y el funcionamiento del engranaje capitalista.

Estas obras colectivas (*Maquila R4* y *One Year Women's Performance 2015-2016*) reflexionan

Figura 4

One Year Women's Performance 2015-2016



Nota. Raquel F. (2015-2016). *One Year Women's Performance 2015-2016*. Con la URL: raquelfriera.net/trabajo/one-year-womens-performance/

sobre problemáticas sociales y trabajan con comunidades específicas. Sin embargo, la ideación y el desarrollo de las intervenciones fueron mérito artístico y el reconocimiento social sigue siendo de las artistas. En otros proyectos colaborativos, la idea o problemática puede ser propuesta por los participantes o, aunque en el inicio pueda partir de la artista, pueden sufrir continuos cambios y adaptaciones, fruto de las sucesivas aportaciones de las personas que participan en el proceso. Atender a estas cuestiones plantea el problema de redefinir lo que entendemos por creación participativa y por tanto cuestiona la tradicional figura del autor como creador único y exclusivo.

La creatividad se separa de la herencia romántica de la reclusión individual y de la inspiración iluminada. La capacidad creativa ha dejado de entenderse como un don y un misterio inexplicable, para ser considerada como la capacidad que tiene un individuo de generar respuestas adecuadas y novedosas frente a un problema o una situación (Bishop, 2006; Marín García, 2007). Así se reconoce el potencial creativo de cada persona que dependerá inevitablemente de una

Figura 5

One Year Women's Performance 2015-2016



Nota. Raquel F. (2015-2016). *One Year Women's Performance 2015-2016*. Con la URL: raquelfriera.net/trabajo/one-year-womens-performance/

interrelación de factores como son el contexto, las motivaciones, el aprendizaje, las habilidades emocionales y técnicas y la personalidad; así mismo se entiende que nunca se crea de la nada ni de forma aislada. Lo que diferencia a la creación colectiva de la individual es la intención manifiesta de crear en colaboración a partir de un objetivo común compartido.

Esta fue una de las tensiones vividas en el proyecto analizado en esta tesis. El propósito de Artaboo era dejar de lado los egos y que la obra deviniera desde el co-diseño entre los y las participantes. Sin embargo, se produjeron distintos grados de participación en cuanto al grupo motor, que fue el promotor de la tarea, y otras personas que se involucraron en momentos específicos y discontinuos del proceso; así también aparecieron conflictos en cuanto al reconocimiento de las ideas de los otros, y cómo poner estas ideas en relación para el co-diseño del mural. Al final del proceso se discutió sobre la posibilidad de hacer una placa con los nombres

de las personas involucradas, pero esto también presentó disputas de quiénes y en qué orden se tendrían que disponer las autorías.

(II) Autonomía vs. contextualización de la obra:

El proyecto *Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera*, del artista Josep-Maria Martín (2005), se desarrolló en el complejo contexto de la frontera entre San Diego y Tijuana. Se realizó una investigación de la migración de la zona y se propuso la creación de un espacio que pudiera sustentar potencialmente aprendizajes entre los jóvenes migrantes indocumentados que son deportados a Tijuana después de haber intentado, sin éxito, cruzar la frontera entre México y Estados Unidos. Martín buscaba co-diseñar un espacio anexo a la Casa YMCA de Menores Migrantes de Tijuana, trabajando en conjunto con el arquitecto local Sergio Soto, el personal y los residentes de la Casa YMCA, y varios activistas, académicos y organizaciones de apoyo a migrantes. Este espacio pretendía que las personas hicieran sus propias reflexiones sobre los riesgos que supone cruzar la frontera, el peligro de la desorientación en el desierto, la supervivencia y los accidentes, a través de lo lúdico.

Este tipo de obras muestra la implicación directa con el territorio, en relación a problemáticas vividas, situadas en contextos específicos que pueden tener un efecto o un impacto particular en la vida de las personas y en los ecosistemas sociales. Una de las premisas de una obra de arte participativa es activar a la audiencia en contraposición a la pasividad del espectador. Esta es otra tensión que yace ante el compromiso compartido con el espectador, que deja de ser un mero observador para involucrarse de algún modo en el proceso de la obra y ser interpelado o afectado por esta, de la misma forma que el territorio donde se emplaza. Este es un trabajo de co-diseño e investigación en el territorio con otros agentes locales para resolver una problemática situada. Además, se pone énfasis en el proceso por sobre el producto final, por lo cual se valora el diálogo y la investigación en un entramado social, y se lo hace en función de una situación específica y local.

El arte socialmente comprometido intenta resolver una serie de problemas prácticos en un contexto real. Sin embargo, estos proyectos tampoco pueden ser evaluados solamente desde el campo social, ya que el punto de referencia siempre regresa al arte contemporáneo. De esta forma, cualquier valoración del mismo debe ser, al mismo tiempo, artística, social y política.

En el caso de Artaboo, la identificación de la problemática afrontada surgió en el caldo de cultivo del proyecto, en el entrecruce de las reuniones con los jóvenes de Sant Boi de Llobregat,

Figura 6

Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera



Nota. Martin, J. M. (2005). *Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera*. Con la URL: insiteart.org/people/joseph-maria-mart%C3%ADn

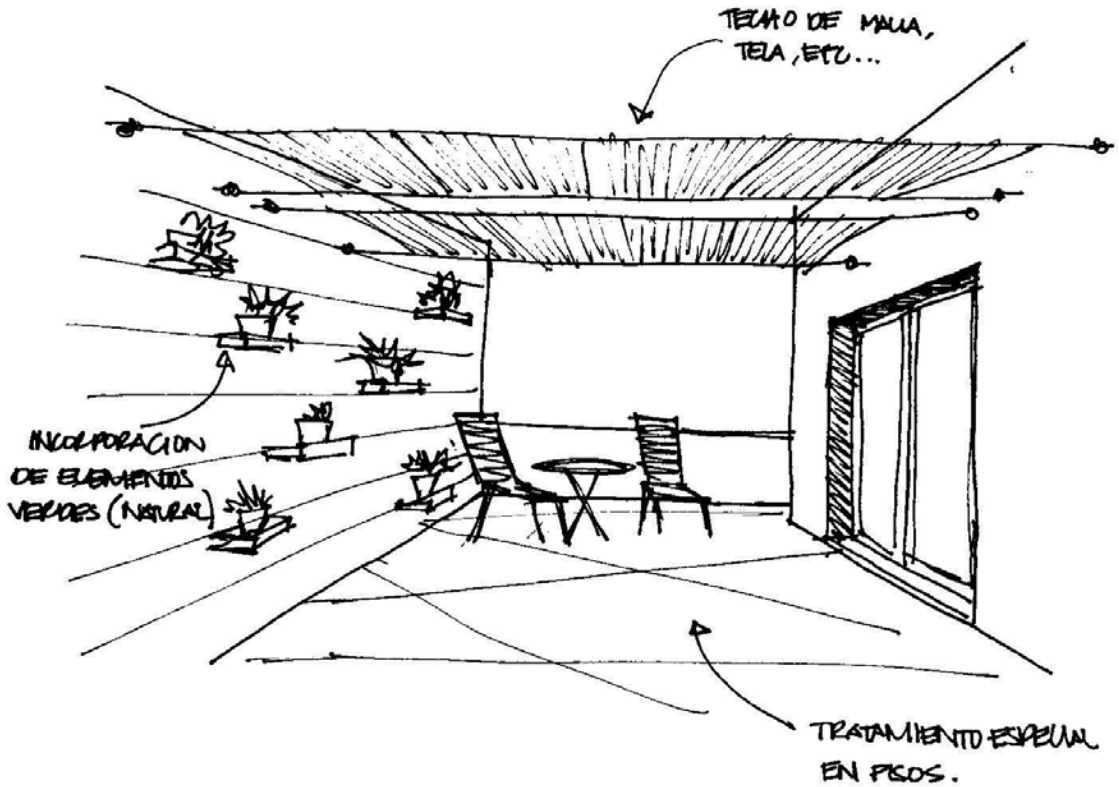
desde la intención de trabajar en un tema que afecta a las personas locales y que tiene relación con la historia del barrio, en el diálogo con los referentes de Can Castells Centre d'Art (CCCA) y con la posibilidad de intervenir en el muro del hospital psiquiátrico de Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Así, el proyecto se basó en una práctica situada y contextualizada en una temática clave en el imaginario y los relatos de la comunidad.

(III) Estética vs. dinámica participativa:

El proyecto *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs (2002), que se realizó en colaboración con el comisario Cuahtémoc Medina y la participación de habitantes de los alrededores de la ciudad de Lima, consistió en trasladar una duna de quinientos metros de diámetro a una distancia de diez centímetros de su emplazamiento original. El lema “máximo

Figura 7

Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera



Nota. Martin, J. M. (2005). *Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera*. Con la URL: insiteart.org/people/joseph-maria-mart%C3%ADn

esfuerzo mínimo resultado" se tradujo en un desplazamiento geológico lineal. Días antes del evento Medina tomó un megáfono para pedir colaboración en las universidades y en las calles y, gracias a ello, se presentaron quinientas personas. Esta obra es una metáfora de la economía general en Latinoamérica, donde hay que hacer esfuerzos enormes para conseguir reformas mínimas.

En este proyecto podemos discutir el valor participativo como medio para el potencial estético de la obra. El poder conceptual se sirve del "esfuerzo" de quinientas personas de la ciudad de Lima; sin embargo, el artista guía la acción y los participantes parecen sumarse entusiasmados en la intervención.

Por otro lado, podemos encontrar proyectos como los de Antoni Abad, quien establece otro

Figura 8

Cuando la fe mueve montañas



Nota. Francis, A. (2002). *Cuando la fe mueve montañas*. Fotografía recuperada del vídeo en la URL: francisalys.com/when-faith-moves-mountains/

tipo de relaciones con las comunidades con las que trabaja. Desde el año 2004, su proyecto *megafone.net* invita a colectivos de personas socialmente vulnerables y a menudo ignoradas por los medios de comunicación oficiales, a expresar sus opiniones y transmitir sus experiencias. Mediante el uso de teléfonos móviles, los diferentes grupos registran y publican en la web, de forma inmediata, mensajes de audio, de vídeo, de textos y fotos.

El primero de los proyectos, *sitio*TAXI, México DF, 2004/2013*, se inició en 2004 entre los taxistas de Ciudad de México (Guasch, 2016). Diecisiete conductores utilizaron teléfonos móviles con cámara integrada para constituirse en cronistas de su realidad inmediata. Recorrían espacios públicos y privados mientras publicaban en internet sus experiencias y opiniones en mensajes multimedia. De forma periódica y en reuniones presenciales, analizaron la evolución de los canales y decidieron sobre los objetivos y estrategias de desarrollo del proyecto. Los receptores de las emisiones podían intervenir también convirtiéndose así en usuarios activos de esta comunidad digital. En este contexto el artista aparece como un actor que genera situaciones,

Figura 9
Megafone.net



Nota. Abad, A. (2004). *Megafone.net*. Con la URL: macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/antoni-abad-megafonenet2004-2014

colabora, co-produce a través del proceso participativo en el cual se entabla una negociación entre “identidades expertas” y “formas de conocimiento” (Guasch, 2016)

En el caso de los procesos de creación colectivos, deben añadirse además los procesos derivados de la interacción entre los diferentes individuos que colaboran, que fundamentalmente tienen que ver con la comunicación, el desempeño de roles y habilidades, así como con los aspectos de carácter afectivo o vivencial. Para hacer viables estos procesos colaborativos es necesario llevar a cabo ciertas estrategias creativas conscientes o intuitivas para guiar al grupo durante la realización de la tarea (Marín García, 2013).

Podría proponerse como definición de estrategia de creación colectiva: el conjunto de pautas que se articulan de forma dinámica a lo largo del desarrollo de un procesos de creación, entre los distintos colaboradores que en él participan, con la finalidad de conseguir un objetivo común. Estas pueden asociarse a ciertas metodologías, procedimientos o acciones características de

la creación colectiva. Sin embargo, conviene no olvidar un matiz importante en el concepto de estrategia, que es la idea de conjunto y de visión general del asunto en cuestión. Este matiz es lo que permite ofrecer respuestas adecuadas a cada aspecto del proceso en sus diferentes fases sin perder de vista el objetivo final que se pretende alcanzar. (pág. 3)

En los procesos de creación colectiva resulta casi indispensable generar espacios para compartir diferentes visiones o modos de hacer de los distintos colaboradores, con el fin de establecer los consensos necesarios para alcanzar un objetivo común. Esto fue un aspecto muy importante en el proyecto Artaboo, por el cual se llevaron a cabo varias de las estrategias descritas por Marín García como: “el diálogo, el juego como instrumento de interacción, la estrategia collage como unión de múltiples enfoques y realidades, el uso de tecnología como mediación, y la autoría compartida” (pág 4).

Las tres tensiones desarrolladas en esta sección son las que se pusieron en juego en el proyecto Artaboo. A pesar de que podríamos entrar en discusión sobre las denominaciones utilizadas para ubicar los polos de estas tensiones, en esta investigación hago referencia, por un lado, al discurso estético para hablar de la experticia técnica del artista, el lenguaje visual o conceptual y la herencia más tradicional en el arte; y, por el otro lado, hago mención al discurso participativo para referirme a los valores sociales y la concepción de obra abierta que puede ser modificada por las interacciones y aportaciones de los colaboradores donde cobran importancia las estrategias de negociación, comunicación, consenso, así también los aspectos vivenciales y afectivos de los participantes. Estas últimas formas emergentes de entender el arte en un proceso participativo señalan la necesidad de tener una mirada crítica y ética hacia las relaciones que se promueven, aunque no por eso dejar de lado valoraciones y operaciones estéticas. En el próximo apartado me enfocaré en este debate.

2.e. DEBATE SOBRE LA EFICACIA DE LOS PROCESOS PARTICIPATIVOS EN EL ARTE

Existen varias discusiones en cuanto a la eficacia artística y el impacto social de los proyectos artísticos participativos o comunitarios. El arte, desde su compromiso social, pareciera que puede dejar de lado logros visuales y conceptuales en pro de desmaterializar una obra de arte en un proceso social y afectivo (Bishop, 2016). El interés de estos proyectos puede variar desde la calidad estética hacia la igualdad o la democracia interna de los participantes; desde el liderazgo de una autoría individual hacia el reconocimiento de una autoría colectiva; y la consideración de un proceso más o menos politizado que tiene un impacto mayor o menor en el entorno.

El proyecto de *arte relacional* con que Nicolas Bourriaud, en la década de los noventa, dio un paso adelante para nombrar un elemento clave que dotaba a las prácticas participativas (hasta el momento negadas en el mercado e invisibles para la crítica) de un gran potencial político y social: lo relacional. Nicolas Bourriaud, en su teoría sobre la *Estética Relacional*, defiende “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (2013, pág.13). En otras palabra:

(...) no sería otro que producir “espacios-tiempos relacionales, experiencias inter-humanas que intenten liberarse de las normas de la ideología de la comunicación de masas; en cierto modo, lugares en donde se elaboran formas de sociabilidad alternativas, modelos críticos, momentos contruidos de convivencia”. (Castilla, 2020, pág. 3)

Un tipo de obra que es considerada por Bourriaud como arte relacional es *Untitled 1996. One revolution per minute*, en la que el artista argentino de origen tailandés Rrikrit Tiravanija invita a

Figura 10

Untitled 1996. One revolution per minute



Nota. Tiravanija, R. (1996). *Untitled 1996. One revolution per minute*. Con la URL: leconsortium.fr/fr/untitled-1996-one-revolution-minute

Figura 11

Untitled 1996. *One revolution per minute*



Nota. Tiravanija, R. (1996). *Untitled 1996. One revolution per minute*. Con la URL: leconsortium.fr/fr/untitled-1996-one-revolution-minute

los espectadores a efectuar acciones cotidianas, como compartir la comida, las conversaciones, los espacios de lectura o simplemente un espacio comunal. En estas acciones no hay ni artistas, ni receptores, sólo sujetos que redefinen y modelan su comportamiento y relación a partir de una experiencia común.

El arte relacional tendría la voluntad no tanto de construir objetos bellos sino de potenciar un arte de acción, buscando interconexiones con la realidad, tomando medidas para reparar los vínculos sociales. Estas prácticas relacionales aspiran así a alcanzar un efecto comunitario desde un dispositivo formal generador de relaciones interpersonales. A pesar de que los criterios estéticos no son suficientes y lo relacional se ha convertido en la norma para valorar este tipo de arte, necesitamos cuestionar también qué tipo de ética es la que se defiende. En este sentido, a propósito de las relaciones sociales que se producen o se promueven a través de estos proyectos, Claire Bishop se pregunta, “¿qué tipos de relación están siendo producidas, por quiénes y por qué?” (Prado, 2011, pág.3).

El ensayo de Bishop manifiesta una fuerte postura en contra de los postulados de Nicolas Bourriaud, al considerar solamente una idea de comunidad basada en la unión y la cordialidad supuesta (Bishop, 2016). El problema de fondo diagnosticado por Bishop es que todas las relaciones planteadas a partir de las obras de arte relacional parecen ser armoniosas y no hay espacio para lo antagónico.

Desde este debate se problematiza la calidad de las relaciones humanas y sociales que se derivan de estos procesos, ya que no todas las relaciones que permiten el diálogo son automáticamente democráticas y por lo tanto buenas. La propuesta de Bishop es repensar la cuestión de lo relacional no desde la armonía social “sino exponiendo lo que es reprimido al sostener la apariencia de esta armonía.” (Prado, 2011, pág. 4)

Claire Bishop (2016) argumenta sus ideas desde los sociólogos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, quienes desarrollan el concepto de antagonismo como un elemento central en la política, ya que en una sociedad democrática existen el debate y la discusión, y las relaciones de conflicto son sostenidas, no eliminadas. Para Chantal Mouffe, el antagonismo no tiene que ver con un enemigo al que se pretende destituir sino que pretende visualizar y sostener un espacio simbólico común en el que se mantienen relaciones de tensión con un oponente o adversario legítimo en el debate de ideas.

Desde su perspectiva, los conflictos y antagonismos sociales pueden entenderse como la imposibilidad de la sociedad de constituirse completamente a ella misma, pero también como la condición de posibilidad para la existencia de una democracia pluralista; no se trata de una aceptación pesimista de un punto muerto en la política, sino entender cuán conveniente es la existencia de cierto grado de tensión entre el imaginario utópico y los aspectos pragmáticos de la actividad social, sin caer en el totalitarismo. (Prado, 2011, pág.3)

El “orden consensual”, como lo denomina Jacques Rancière (2010), es el culpable de que la política haya sido reducida a una actividad de negociación en la que cada acuerdo oculta que hay individuos excluidos del pacto. Rancière, en este sentido, está de acuerdo con el orden disensual que expone diferentes sensibilidades. La política del “desacuerdo” de Rancière sostiene el valor de la política como accidente: “una irrupción que suspende un determinado reparto de lo común a causa de la irrupción de una palabra que no cabe en ella, que no puede ser escuchada en ese mundo” (Garcés, 2022, pág. 47)

Desde las reflexiones de Rancière, se puede reconocer que no todas las prácticas artísticas

que involucran a la comunidad generan un cambio social, ya sea por no llevar una carga política real o porque estos dispositivos se presentan sin intermediación artística alguna como creadores de relaciones sociales (Castilla, 2020, pág 6).

La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas. (...) estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. (Rancière, 2010, pág. 54)

Rancière nos brinda una lectura particular diciendo que el arte y lo político están íntimamente relacionados, ya que lo político no es ejercer un poder, sino que es la reconfiguración de la división de lo sensible. ¿Qué es la división de lo sensible para Rancière? Es la configuración, distribución y redistribución de lugares y de identidades, la partición y la asignación de tiempos, un orden de los cuerpos que dispone un modo de hacer, un modo de ser y un modo de decir.

El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierna a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a, o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (Rancière, 2010, pág. 57)

Así, el filósofo defiende la eficacia estética frente al régimen de la mediación representativa o lo que se opone a ella, la inmediatez ética. Esta polaridad define el círculo en el que a menudo se encuentra encerrada hoy una buena parte de la reflexión sobre la política del arte.

Por lo demás, esta polaridad tiende a oscurecer la existencia de una tercera forma de eficacia del arte, que merece, propiamente hablando, el nombre de eficacia estética, pues es propia del régimen estético del arte. Pero se trata de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y una neutralización. (...) aquello que constituye el principio de esta distancia y de su eficacia: la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad. (Rancière, 2010, pág. 58-59)

En palabras de Rancière, la eficacia estética es el arte que “contribuye a diseñar un nuevo paisaje de lo visible, de lo decible y de lo factible” (pág. 77). Desde esta perspectiva, el arte que pretende una transformación social, es decir, el arte que dice ser *político*, no tendría que insistir en aquellos lugares ya configurados de lo sensible (*policía*), sino que debería reconfigurar el mismo territorio de lo sensible.

En este sentido, resueno con dos acontecimientos artísticos y radicalmente políticos que sucedieron en Argentina en las últimas dos dictaduras militares: *Tucuman arde*, manifestación que se dio en 1968 en la dictadura liderada por Juan Carlos Onganía (1966-1973); y el *Siluetazo*, que ocurrió en 1983 en la dictadura conocida como el Proceso (1976-1983). Estos dos acontecimientos re-dibujaron lo sensible (modos de ver, decir y hacer) y son parte de la re-construcción de la memoria colectiva de un país.

A fin de entender el potencial de la eficacia estética, haré un breve recorrido por uno de estos dos hechos artísticos. El *Siluetazo* (Figuras 12, 13, 14 y 15) se produjo en una marcha multitudinaria en la Plaza de Mayo en contra de la dictadura militar y el terrorismo de estado en septiembre de 1983 (Longoni y Bruzzone, 2008). La intervención artística consistió en dar a conocer la existencia de más de 30 mil desaparecidos en momentos donde todavía persistía el dispositivo represivo. La idea inicial fue propuesta por tres artistas: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en el marco del salón de la Fundación ESSO, para Objetos y Experiencias. Los artistas querían hacer una obra en relación a la cifra de personas víctimas del terrorismo de estado que las *Madres de Plaza de Mayo*⁷ estaban demandando. Los artistas pretendían hacer siluetas en papel de la gente desaparecida para cuantificar el espacio físico que ocuparían 30 mil cuerpos ausentes si estuvieran presentes. Aunque el Premio Esso quedó suspendido, estos artistas presentaron el proyecto a las Madres y lo iniciaron en la *Tercera Marcha de Resistencia*⁸, en la que la propuesta artística se desbordó en un acontecimiento multitudinario.

La idea artística fue apropiada por una multitud de personas: jóvenes y madres con pañuelos blancos, agrupaciones políticas, centros estudiantiles concurren con sus siluetas a la Plaza de Mayo. La propuesta inicial consistía en llevar las siluetas hechas desde las casas y pegarlas en los

7. Eran madres (ahora, abuelas) de detenidos y desaparecidos que deseaban averiguar el paradero de sus hijos. Amas de casa de distintas clases sociales sin experiencia política que optaron por la acción directa de la manifestación, en una época donde las reuniones eran una actividad ilegal en una ciudad sometida a un feroz dispositivo represor. La Plaza de Mayo fue el escenario elegido desde donde romper el muro del silencio sobre las desapariciones de sus hijos.

8. La idea de la posesión de la Plaza por parte de las Madres por el reclamo de los derechos humanos se potenció en las Marchas de la Resistencia.

Figura 12
El Siluetazo



Nota. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: www.eduardogil.com/

muros de la ciudad. Pero esta idea se desbordó: se montó un taller improvisado para dibujar más siluetas, se recostaban en el suelo mientras que otros dibujaban sus contornos en papeles de gran tamaño. Se contornearon los cuerpos ausentes sobre los cuerpos presentes; se reclamó la aparición con vida de los desaparecidos, aparecieron historias; se lloraron amigos, hermanos e hijos; se unieron familias en la lucha por los derechos humanos. Se escribieron los nombres y fechas de desaparición.

Al día siguiente, las siluetas empapelaron toda la zona alrededor de Plaza de Mayo, en el microcentro de la ciudad porteña. Y lo que los medios de prensa registraron fue la contundencia de algo nuevo: todos hablaron de las siluetas y ya no se podía “no ver” la desaparición de 30 mil personas. Este hecho artístico, además de haber tenido un fuerte impacto social, me parece sumamente significativo y afectivo para pensar la potencia de la multitud: si un gesto artístico es tomado y apropiado hasta tal punto de convertirlo en un

Figura 13
El Siluetazo



Nota. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: <https://www.eduardogil.com/>

acontecimiento multitudinario, puede tener efectos concretos y reales en un contexto social de resistencia.

En concordancia con Rancière, la “Estética de la dispersión” (Ingrassia, 2013) considera a las prácticas estéticas como productoras de regímenes de sensibilidad (composiciones reales, simbólicas e imaginarias).

Desde esta perspectiva, la ontología de lo social constituye tanto el fondo sobre el cual se despliega la operación estética como la dinámica que articula los elementos necesarios para la constitución de dicha operación (pág. 9).

Así consideradas, las prácticas estéticas tienen una función “configurativa” más que “prefigurativa” para producir nuevos paisajes perceptivos y es aquí donde cobra importancia la práctica política.

A nivel museístico, quisiera señalar dos ediciones de una exposición llamada *Para todes, tode*, co-comisariada por Kekena Corvalán, por las cuales re-pienso la hibridación de las prácticas estéticas y políticas. Bajo la consigna “Nosotras movemos el mundo”, se realizaron dos muestras colectivas: *Para todes, tode - Plan de lucha* en el Conti (2019) con la presencia de más de 100 artistas mujeres, lesbianas, trans, travestis y no binaries. *Políticas del deseo: para todes, tode*, en el Centro Cultural Kirchner (2020), con 250 obras de artistas de todo el país. Kekena realizó un comisariado colectivo, abierto al diálogo, con un compromiso encarnado en la reflexión en torno al trabajo, los cuidados, la violencia, la diversidad y la igualdad.

Figura 14
El Siluetazo



Nota. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: <https://www.eduardogil.com/>

Figura 15
El Siluetazo



Nota. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: <https://www.eduardogil.com/>

En la primera edición en el Conti, se realizó un comisariado con las trabajadoras en asamblea. Y en la segunda, lo mismo con el equipo del Ministerio de Cultura. Estas exposiciones se caracterizaron por la pluralidad de voces, de percepciones y de geografías desparramadas por toda la Argentina. “Dejemos de pensar en el museo como un lugar de economía cultural o de industria, pensemos al museo como un lugar de construcción de ciudadanía y como un lugar de política del deseo.” (Revista Colibrí, 2020)

Pinturas, dibujos, fotografías, escultura, instalaciones, intervenciones performáticas, artivismos y otras manifestaciones se corporizaron en un espacio crítico, donde los cuidados

Figura 16

Para todes, tode



Nota. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2019). Con la URL:

<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2019/03/av-para-todes-tode.php>

fueron puestos en el centro. Lo más curioso y potente es que Kekena reivindica el arte doméstico, y dice: “Arte no es solo la pintura, la escultura, sino que el arte también es lo que hacemos en casa: la cocina, el tejido, lo que hacemos por amor a les otros, lo que hacemos para irrumpir en las economías desde una lógica popular y comunitaria.” (Revista Colibrí, 2020) Desde su mirada podemos entender que el cuidado también es una práctica artística por lo poético y afectivo. No tuve la oportunidad de visitar presencialmente estas exposiciones, pero me encontré en ellas, cuando se crearon las *cuarentecharlas*, después del cierre de la segunda edición de *Para todes, tode* en marzo del 2020. Frente al cierre de las actividades culturales por la crisis sanitaria, este proyecto se encarnó en espacios virtuales desde conversaciones telemáticas donde todas podíamos entrar y participar. El trabajo de Kekena Corvalán me hace seguir pensando en la idea del acontecimiento y el poder de reapropiación de una propuesta artística por parte de un gran colectivo. Y, por otro lado, también me sugiere la puesta en valor de las narraciones no normativas

y no legitimadas por el canon del arte y, a la vez, una re-significación colectiva y afectiva de los espacios privados y públicos.

Pensando con Kekena Corvalan (Ministerio de Educación de Tucumán, 2021), reflexiono sobre la distinción entre el arte contemporáneo ligado al liberalismo del mercado del arte y, por otro, las prácticas artísticas que llevan consigo la potencialidad de pugnar un territorio para producir nuevas enunciaciones⁹ y deseos. El arte contemporáneo ligado al mercado es un fenómeno donde circulan enunciados que se legitiman, se sancionan y se comercializan dentro de un círculo pequeño y exclusivo de personas, a diferencia de proyectos como Artaboo, que disputan posibilidades de enunciar por fuera de las economías del mercado e inciden en nuevas formas de relacionarnos y de intercambiar experiencias. Desde su punto de vista, Corvalan nos invita a ver estas prácticas como territorios de resistencia y *máquinas de guerra* para discutir los límites y ampliar los cánones de la propia producción.

A lo largo de este recorrido intenté ubicar algunos de los debates sobre la eficacia estética de los procesos participativos en el arte, así también repensar la puesta en valor de la participación y su impacto social. Desde aquí, me parece interesante cuestionarnos sobre qué tipo de relaciones sociales se promueven y para qué. Estas preguntas quedan saldadas, sin duda, cuando las intervenciones son apropiadas por una multitud. En este sentido, lo que predomina es el poder del acontecimiento muchas veces impredecible y significativo que pueden producir estas prácticas en una comunidad. Desde estos cuestionamientos, me parece necesario problematizar el análisis social, pero también el estético que demandan este tipo de proyectos:

(...) un análisis de este arte debe involucrarse necesariamente con conceptos que han tenido tradicionalmente mucha más vigencia dentro de las ciencias sociales que en las humanidades: comunidad, sociedad, empoderamiento, agencia. (...) Pero dado que el arte participativo no es solamente una actividad social sino también una simbólica, ambas insertadas en el mundo y a la vez removidas de él, las ciencias sociales positivistas son al final menos útiles en este respecto que las reflexiones abstractas de la filosofía política. (...) El arte participativo requiere que encontremos nuevas maneras de analizar el arte que ya no esté ligado únicamente a la visualidad, a pesar de que la forma permanece como vehículo crucial para comunicar significado. (Bishop, 2016, pág. 20-21)

9. Desde el análisis del discurso, el enunciado es lo que se dice, es la obra en sí, mientras que la enunciación comprende las condiciones en que ese enunciado es dicho, es decir, esa red de afecciones que crea y actualiza enunciados en un momento y en un lugar preciso.

Desde los desafíos planteados, la lectura de los proyectos artísticos participativos debería hacerse no sólo sobre los productos o los resultados, sino también y especialmente sobre los procesos simbólicos, colaborativos y sociales. Las reflexiones trazadas ayudan a tener una visión más amplia y crítica sobre los procesos participativos en el arte. ¿Qué tipo de relaciones se generan desde estas prácticas, cómo se promueven y desde qué intereses?; ¿qué efectos producen?. La coyuntura social y política no solo se ofrece como telón de fondo, sino que es el dispositivo mismo por el cual se articulan los elementos para la constitución de la operación estética. Es aquí donde debemos atender estética y éticamente a nuestras prácticas.

CAPA 3. EL CAMPO DONDE DEVENGO INVESTIGADORA

3.a. EL PROYECTO ARTABOO

Las motivaciones y reflexiones de esta investigación se derivan de mi experiencia en un proyecto artístico participativo llamado Artaboo, que se desarrolló en el verano del 2018 y 2019 en Sant Boi de Llobregat, Barcelona. El devenir identitario del barrio se caracteriza por su asistencia en salud mental, ya que cuenta hace más de cien años con varias clínicas psiquiátricas, y de aquí se desprende el compromiso de los agentes culturales que trabajan para la integración y la participación de una ciudadanía crítica dentro de su contexto.

Artaboo es un programa que se llevó a cabo gracias a la financiación de Erasmus+ arTABOO y el Departamento de Juventud del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat, entendiendo la cultura y el arte como una poderosa herramienta de empoderamiento individual y colectivo. La misión del proyecto fue romper los tabúes de la salud mental, promover la diversidad social y fomentar lazos entre los residentes de los hospitales psiquiátricos y la comunidad.

En el verano del 2018 se desarrolló la primera edición en la que se trabajó con el Parc Sanitari Sant Joan de Déu (PSSJD). Un grupo de residentes del hospital participó en la creación de un mural, impulsado por un grupo motor de cuarenta jóvenes artistas provenientes de Suecia, Inglaterra, Países Bajos, que reforzaron el equipo de artistas locales de Sant Boi de Llobregat. Como resultado del proyecto se realizó una gran pintura en uno de los muros del PSSJD de más de doscientos metros de largo, transformando el muro, testigo de toda clase de dibujos y grafitis,

algunos de ellos de connotación negativa (figura 18), en un espacio con otra atmósfera afectiva (figura 20 y 21).

El primer mural en el 2018 interpeló el muro en mal estado de la pared vecina (figura 19) del Complejo Asistencial en Salud Mental Benito Menni y abrió posibilidades para su intervención. Así, en el verano del 2019 se desarrolló la segunda edición de Artaboo, que al igual que la primera se emplazó en la calle Pablo Picasso (figura 17), que divide las dos grandes clínicas psiquiátricas, el PSSJD y el Benito Menni. La intención del proyecto fue similar al año anterior, luchar contra los prejuicios hacia la salud mental, a lo que se le sumó un punto de partida ineludible, un diálogo conceptual con el mural del PSSJD.

La segunda edición de Artaboo partió de lo vivido el verano anterior, en continuidad a este, pero con saltos y divergencias. El grupo motor estaba compuesto por un conjunto de jóvenes artistas de Sant Boi de Llobregat (algunos que participaron el anterior año y otros que se sumaron), más jóvenes procedentes de Suecia, Países Bajos, Grecia y Rumania. El grupo motor trabajó con algunos de los residentes del hospital Benito Menni para llevar a cabo la tarea de diseñar y pintar el mural (figuras 22 y 23).

Desde la intención de indagar sobre la potencialidad de lo grupal dentro del ámbito del arte participativo, tomé la primera edición de Artaboo como “objeto de análisis”. Desde la premisa de que lo colectivo no es sólo el telón de fondo sino el dispositivo que articula la operación estética me propuse investigar el devenir de lo grupal en Artaboo y cómo éste afectó y fue afectado por sus distintos atravesamientos.

Figura 17

Pasaje que divide dos clínicas psiquiátricas, el PSSJD y el Benito Menni



Nota. Elaboración propia.

Figura 18

Muro del PSSJD antes de la intervención



Nota. Elaboración propia.

Figura 19

Muro del Benito Menni antes de la intervención



Nota. Elaboración propia.

Figura 20

Mural Artaboo I



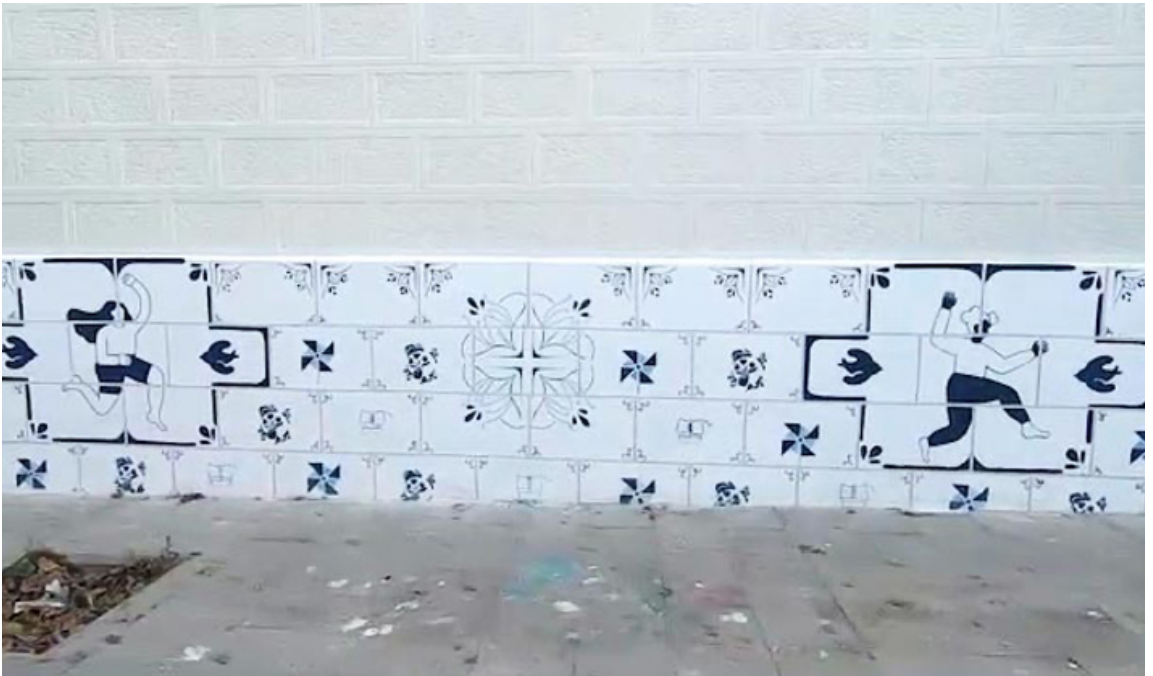
Nota. Elaboración propia.

Figura 21
Mural Artaboo I



Nota. Elaboración propia.

Figura 22
Mural Artaboo II



Nota. Elaboración propia.

Figura 23

Mural Artaboo II



Nota. Elaboración propia.

3.b. PREPRODUCCIÓN ARTABOO I

En la etapa de pre-producción del proyecto, hubo un fuerte trabajo por parte del Departamento de Juventud del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat para hacer red entre las distintas instituciones que colaboraron. Se hicieron reuniones entre los promotores del proyecto, con directivos del hospital y residentes, con educadoras y jóvenes. El equipo promotor del proyecto estaba compuesto por referentes del Punt Jove y Cultura del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat, personas del Can Castell Centre d'Art (CCCA) y el equipo de educadoras de las asociaciones de cada país. En la planificación del proyecto y su aplicación a la convocatoria Erasmus+ también participaron los jóvenes de Sant Boi de Llobregat.

Mi conocimiento y acercamiento al proyecto fue durante el último período de esta etapa. Transcurría el primer año del programa de doctorado y buscaba un campo en el cual desplegar mis interrogantes. Desde la intención de investigar sobre los procesos creativos y participativos, presencié (entre otras conferencias, exposiciones y experiencias) las presentaciones de tesis del máster de Arteterapia del centro *Metàfora*. A raíz de esta visita, conocí a una de las educadoras y

gestoras del proyecto Artaboo. Artista, trabajadora social y arteterapeuta, es una de las referentes del departamento de Juventud del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat. Su tesis me movilizó y decidí contactar con ella después de unas semanas de haber asistido a su presentación. Quedamos en encontrarnos en abril del 2018, en el café Blau, cerca del Mercado de Santa Caterina. Nos pedimos un café y comenzamos a charlar sobre sus recorridos y los míos, de sus experiencias y mis intereses como investigadora, generando una muy buena *transferencia* desde un tono de voz suave y alegre de las dos partes. Luego fuimos a su taller, muy cerca de donde estábamos. Ella compartía un espacio con otros dos artistas. Su sitio estaba al final del local, un lugar cerrado sin ventanas, típico del barrio Gótico, donde me sentí muy a gusto. Sus pinturas de un verde agua y rosas acompañaban la atmósfera cálida de nuestra conversación.

Entre varios proyectos mencionados, me habló de uno que se iba a desarrollar en el barrio de Santa Caterina, en el cual participé, y otro que se daría en el verano de ese mismo año en Sant Boi de Llobregat. Este último es el proyecto del cual formé parte y encarno en esta tesis. Mi participación no solo fue desde una posición observadora desde mis intenciones particulares de investigación, sino que mi deseo era aportar algo enriquecedor al proyecto. En ese entonces, tenía una beca de colaboración en el Laboratorio de Medios Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y estaba en contacto cotidiano aprendiendo y experimentando con estos medios. Así, ofrecí documentar el proceso de Artaboo y editar unos vídeos breves para comunicar y difundir el proyecto. Desde la intención de generar un lazo útil para mí y para el proyecto, me convertí, sin meditarlo previamente, en una etnógrafa audiovisual y en investigadora del proceso participativo de Artaboo.

El encuentro en el café Blau pivotó el devenir de mi proceso de investigación, aunque en ese momento tenía, aún, una idea borrosa sobre el objeto de indagación y conceptos muy generales de los que quería dar cuenta. Esta posición moldeable, adaptable y receptiva que asumí en un primer momento -y a lo largo de la intervención en el “campo”-, jugó a mi favor, ya que participé en el proyecto sin ser percibida como una experta con la intención de evaluar y juzgar el proyecto, sino más bien como una persona con un gran interés en las prácticas artísticas colaborativas y con ganas de involucrarse en ellas.

Antes de comenzar la etapa de producción, presencié algunas de las reuniones de programación con el equipo promotor del proyecto. Desde una observación participante tomé notas sobre los propósitos del mismo. En estos encuentros se reflexionó sobre cómo nos relacionamos con la salud mental y las instituciones que la tratan, qué es la normalidad, cómo generar puentes entre los residentes de los hospitales y los vecinos y vecinas del barrio. Una

de las personas del equipo promotor manifestó: “la historia de cómo se trataron las personas con trastorno mental es un reflejo de la evolución de la sociedad: primero escondidos; luego, maltratados; luego tolerados, y, poco a poco, hasta llegar ahora”.

El objetivo principal del proyecto Artaboo fue trabajar desde medios artísticos para romper los prejuicios que tiene la sociedad alrededor de la salud mental y con las personas que se encuentran en los centros psiquiátricos¹⁰.

Los objetivos generales del proyecto fueron:

- Facilitar un espacio para la creación de nuevas acciones de carácter social y artístico.
- Impulsar un diálogo intercultural para estimular una colaboración.
- Promover la inclusión social y la salud mental.
- Ampliar las competencias sociales.
- Generar un intercambio juvenil entre distintos países.
- Colaborar con entidades juveniles de distintas ciudades europeas para trabajar sobre el paisaje urbano.
- Articular procesos de aprendizaje artístico, de participación y de transformación del entorno, favoreciendo el intercambio de experiencias entre jóvenes artistas de Sant Boi y otras ciudades europeas.

Los objetivos específicos fueron:

- Generar empatía y compromiso para con los residentes de los centros psiquiátricos.
- Resignificar el valor de tener centros psiquiátricos en la ciudad.
- Mejorar la percepción de la calle Pablo Picasso y de los hospitales psiquiátricos de la ciudad.
- Recuperar espacios olvidados y degradados de la ciudad, creando murales de grandes dimensiones y espacios libres de expresión artística con técnicas de pintura mural y de grafiti.

La misión del proyecto consistió en trabajar físicamente en el muro del PSSJD, con el fin de actuar conceptualmente en los prejuicios sobre la salud mental y la división de lo que es “la normalidad” y la “no-normalidad”. Para esto se propuso un trabajo colaborativo para la creación

10. Información recogida del documento de la convocatoria de Erasmus+ arTABOO. Este documento me fue accesible gracias a una de las promotoras del proyecto.

de un mural de co-diseño desde las ideas y aportaciones de los y las residentes, vecinos y vecinas, y los y las artistas.

En las reuniones del equipo promotor se expuso la intención de “provocar la porosidad del muro a través de la curiosidad y el sentido del humor”. El mural tenía que generar un efecto positivo. La metodología de trabajo de Artaboo correspondió a dinámicas propias del arte participativo. Se involucró a la comunidad, residentes del hospital y artistas en un acto artístico y social, aunque el grupo motor que llevó adelante la tarea estaba conformado por jóvenes artistas y educadoras y, de forma indirecta, por residentes del hospital o vecinos y vecinas.

3.c. ESCALETA DE LA INTERVENCIÓN

A modo de contextualizar las decisiones onto/episte/metodológicas tomadas en este estudio, desarrollaré brevemente el proceso vivido en Artaboo, para luego volver a materializarlo de forma extensiva en el entramado del análisis de la *Capa 6. El Nudo*. Para esta sección me valgo de la noción cinematográfica de la *escaleta* como guion resumido de los acontecimientos que se desarrollarán posteriormente en las escenas.

El 3 de julio del 2018, llegaron los y las artistas de Suecia, Países Bajos y Reino Unido. Lo primero que hicimos fue visitar el muro donde se pintaría el mural, recorrer las instalaciones del PSSJD y conocer a sus residentes. En los jardines de PSSJD, nos presentamos y pensamos en nuestras expectativas y miedos respecto al proyecto. Luego visitamos el CCCA donde realizamos actividades de *teambuilding*, dinimizaciones corporales y trabajamos en la creación de un manifiesto artístico. La invitación a la participación de la comunidad en el mural fue a través de unos manteles que se repartieron por el barrio y el hospital para recolectar los *inputs* de los y las vecinas, y de los y las pacientes. En estos se informaba del proyecto, de las intenciones de romper los tabús y poner en valor el hecho de ser una ciudad referente en temas de salud mental. Se convidaba a dejar en los manteles ideas, dibujos, palabras, colores de lo que les gustaría ver en su barrio.

Figura 24

Mantel Artaboo

!Hola veïnat!

Els dies 6 i 7 de juliol volem alegrar el carrer. Ho volem fer amb les vostres idees! Es pintarà la paret per trencar amb tabús en relació a la salut mental. Vivim al segle XXI, ja és hora de reconèixer la sort que tenim per tenir la possibilitat d'accés lliure a les instal·lacions del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, així com els seus magnífics jardins! Estàs disposat a no entrar. T'ho vas a perdre?

Us volem demanar la vostra creativitat, dibuixant, escrivint paraules o suggerint que colors us agradaria que tingués una paret del barri on viviu. Aquesta informació s'utilitzarà per crear un disseny per a la paret. Comptem amb 40 joves artistes que uniran tot en un mural sobre la paret al carrer Benito Menni. Ens agradaria conèixer la teva resposta.

La vostra opinió és important per construir el nostre barri. Us demanem que dibuixeu o escriviu:

- Que t'agradaria veure diferent al carrer Sant Benito Menni
- Que t'agrada de l'Hospital Benito Menni

Fes-te una foto de la teva creació, publica-ho en instagram #ARTaboo

#ARTaboo

¿quins colors posaries?

AYUNTAMENT DE SANT BOI DE LLOBREGAT

Erasmus+ ART GERS

per a més informació contacta: elpunt@santboi.cat

Nota. Elaborado y proporcionado por los promotores del proyecto.

El 4 de julio del 2018, los y las profesionales del hospital nos explicaron el programa de arte y salud mental que se desarrolla en el PSSJD desde el Torrents d'Art. Recorrimos las instalaciones del PSSJD con la guía de un profesional y comentamos en grupo lo que nos llamó la atención del hospital. Luego dibujamos estas percepciones y debatimos sobre los conceptos que salieron de estos dibujos. Visitamos un museo improvisado con los manteles que contenían los dibujos de los y las vecinas y las y los residentes del hospital, y compartimos nuestras observaciones. A partir de las ideas de los vecinos y residentes, y desde nuestras percepciones acerca del hospital, el barrio y la salud mental, nos dividimos en grupos para integrar con la técnica de *collage* los conceptos trabajados.

En el tercer día, el grupo motor se dividió en tres grupos para desarrollar tres propuestas de diseño mural en base a lo que se había trabajado los días anteriores. Las tres propuestas fueron: *Cometas*, *Alfombras* y *Siluetas*. Estas fueron presentadas a los directivos del hospital que eligieron el diseño de las *Alfombras*. El concepto-imagen de las *Alfombras* refiere a la metáfora de entrar

en una casa, mientras da la ilusión de superar la frontera del muro y abrir el hospital al barrio.

El sexto día empezamos el trabajo en el muro. Un grupo de jóvenes trabajó en la composición general y trazó los dibujos de las alfombras en la pared del muro. El otro se encargó de bocetar y hacer el diseño del detalle de cada alfombra. Los residentes del hospital se unieron al grupo de los diseñadores. Los dos días siguientes, una vez hecha la composición general de las alfombras en el muro con los respectivos detalles dentro de estas, los y las participantes y residentes del hospital se involucraron con la pintura. Así, se dispersaron en pequeños grupos a lo largo del muro y pintaron sobre el diseño dibujado previamente. Estos días fueron muy intensos, se podía percibir alegría, motivación, pero también cansancio. Para el día 9 de julio, todas las alfombras brillaban por sus colores, el muro agrietado y triste se había convertido en un mural colorido y vivo. Ese día se hizo la inauguración del mural, a la cual se invitó a las vecinas y vecinos del barrio.

CAPA 4. ESBOZAR, DELIMITAR Y SOSTENER LA INDAGACIÓN

El interés de esta tesis gira en torno a la indagación del proceso participativo de Artaboo, con el fin de problematizar e impulsar otros proyectos colaborativos/comunitarios. Desde esta problemática se abre un amplio campo de investigación a la vez artístico y social y, como plantea Bishop (2016), desde desafíos políticos y reflexiones filosóficas. El cruce de estos ámbitos en investigación no podría haberse pensado sin (el estado de la cuestión anteriormente planteado) el *giro social* en el arte y la creciente relevancia en los procesos participativos en el mundo del arte y en las ciencias sociales.

Para desarrollar una investigación en el campo del arte participativo, señalaré algunos indicios que me ayudaron a pensar el proceso de la tesis. Como apuntan Natalia Calderón y Fernando Hernández (2019), en los años noventa del siglo pasado, desde *The Arts & Humanities Research Board* se optó por considerar que la investigación en las artes, la música, la danza, el diseño o el teatro se tendrían que llevar a cabo desde una “indagación disciplinada”, caracterizada por ser accesible; clara en su estructura, procesos y resultados; y transferible, de manera que sea útil por el tema abordado o la metodología para la comunidad investigadora. Esta concepción de la investigación en artes es cuestionada y re-actualizada por nuevas miradas que consideran¹¹ que “las actividades de investigación deberían centrarse principalmente en los procesos de

11. Calderón García y Hernández Hernández extraen esta cita de la web *Humanities and Arts Research Council*, con la URL: www.ukri.org/opportunity/

investigación y no en los resultados” (pág.14), sin por eso dejar de ser rigurosas en los problemas y cuestionamientos planteados, cómo abordarlos metodológicamente y poder contribuir a un mejor conocimiento o comprensión en ese ámbito (pág. 15).

A partir de estos movimientos “es necesario replantear la creencia que establece que el conocimiento sólo se produce desde el raciocinio que de forma inductiva o deductiva se relaciona con una base empírica” (Hernández, 2008, pág 90). En este sentido se entiende que hacer investigación científica, no es la única forma de hacer investigación, sino que también podemos generar conocimiento de nuestra propia experiencia, desde donde se pone en valor la *Investigación Basada en las Artes* (IBA). “¿En qué medida al tomar las artes como referentes para la investigación en un campo ‘fuera’ de las artes se aportan significados que de otra manera no podrían emerger?” (pág. 91) Desde aquí se desprenden varios recorridos teóricos de los cuales me sirvo de Barone y Eisner (2006) (citado por Hernández, 2008; Calderón y Hernández, 2019) que configuran la IBA como un tipo de investigación cualitativa que utiliza medios artísticos y estéticos (elementos no lingüísticos relacionados con las artes visuales o la performance) para dar cuenta de experiencias de investigación que de otra forma quedarían invisibilizados. Desde esta perspectiva, me podría acercar al fenómeno desde medios artísticos para entrever matices, formas sensibles, miradas otras en el estudio de los procesos participativos en el arte. “Debido a que lo visual y lo artístico obtienen una respuesta tanto multisensorial y emocional como intelectual” (Hernández, 2008, pág 108), esto podría ser valioso para generar otro tipo de conocimiento. “These researchers consciously use artistic procedures as core research processes to investigate the conditions that can shape complex human thought action” (Sullivan y Gu, 2017, pág 54).

Desde mi curiosidad incipiente, cuando comencé el programa de doctorado, mi motivación abarcaba un sinnúmero de cuestionamientos acerca de los proyectos participativos. Tenía una lista amplia de preguntas y con estas, varios dilemas metodológicos. Sin embargo, en el encuentro con lecturas y mi propia escritura fui comprendiendo la responsabilidad de mi mirada y la implicación en un proceso de indagación que me presentó importantes desafíos.

Desde aquí, comencé una indagación cualitativa en una deriva que se acercó al movimiento post-cualitativo (Denzin, 2010; St. Pierre, 2011) en el sentido de desenvolver un pensamiento a través de conceptos y en devenir hacia “lo no conocido”. Como apuntan Hernández-Hernández y Revelles-Benavente (2019) la perspectiva post-cualitativa se articula “en torno al concepto de ‘becoming’, a partir del sentido que le dan Deleuze y Guattari (1980/2010) y que Barad desarrolla cuando se refiere a lo que sucede en un proceso de investigación” (pág. 29). Además, Barad (2007)

sostiene que los fenómenos estudiados están enmarañados con las agencias de observación, los aparatos de medición y el enredo de nuestros conocimientos. Desde aquí pienso que ni el “sujeto investigador”, no el “objeto investigado”¹² preceden al enredo de la investigación, sino que se van configurando y (re)configurando en el devenir de la indagación.

(...) my goal is to put agential realism (an account of natural cultural practices which takes seriously insights from some of our best scientific and social and political theories) to work in thinking about the ways in which particular entanglements matter to the production of subjects and objects. (pág. 231-232)

Desde una posición cualitativa parto del análisis del proceso participativo de Artaboo para dar cuenta de los posibles sentidos y formas de pensar e intervenir en estos proyectos. Sin embargo, me aproximo a una mirada post-cualitativa en el sentido de no pretender develar algo que está “ahí afuera”, sino que me reconozco enredada con aquello que pretendo investigar. A partir de aquí, entiendo que las perspectivas onto/episte/metodológicas están íntimamente imbricadas (Hernández-Hernández y Revelles-Benavente, 2019) y se van construyendo en el mismo proceso de la investigación.

Es decir, desde una perspectiva post-cualitativa es imposible diseñar una metodología previamente a la relación investigadora por lo que aplicar directamente cualquier diseño previo estaría imponiendo una serie de corsés onto-epistemológicos que oprimen el dinamismo del objeto propio de investigación. Hay unas guías o pautas, claro está, que conforman la propia visión del o la investigadora. (pág. 37)

Además, las derivas “post”, post-cualitativas, post-ontológicas, post-humanistas (Onsès Segarra, 2018) proponen desafíos relacionados con conceptos como multiplicidades, acontecimientos, devenires, polifonía de voces, ensamblajes, enredos, realismo agencial. Siguiendo esta línea, esta indagación no estudia un fenómeno estable, ni se basa en una metodología predeterminada, sino que el “objeto de estudio”, la óptica desde donde lo miro y la escritura de esta tesis se van construyendo en un devenir-investigadora. Esto invita a que el proceso de indagación sea un recorrido afectivo y relacional por el cual pretendo desenvolver un pensamiento en el encuentro con otras voces y lugares de no saber (Atkinson, 2015).

En este sentido, la pregunta de investigación tiene que ver con esta mirada, y con las

12. A lo largo de la escritura de esta tesis, los términos discursivos-materiales que corresponden a la investigación científica y positivista como el “objeto de estudio”, el “campo de investigación”, el “método de recogida de datos”, la decodificación y codificación de “datos”, entre otros, serán señalados entre comillas, cuestionando su supuesta separabilidad y autonomía de la maraña desde donde se observan.

posiciones situadas y afectadas que fui experimentando a través de lecturas, seminarios, diálogos, prácticas participativas en el arte, producciones audiovisuales, proyectos de mediación y educación. Desde aquí, el proceso de indagación y mi motivación fueron tomando distintos ritmos y velocidades, fueron mutando y plegándose de diferentes formas a lo largo de estos años.

Mi devenir-investigadora se mueve alrededor de reflexiones sobre la potencialidad de *lo grupal* en el proyecto participativo de Artaboo. Desde esta problemática planteo dos cuestiones claves: por un lado, reflexionar sobre *lo grupal* de Artaboo como una ontología relacional, fundamentado en la *Capa 5*. Y, por otro, comprender cómo *lo grupal* afectó y fue afectado por ciertos atravesamientos que lo hicieron posible, creando condiciones para estar en relación, implicados y partícipes en el proceso de creación.

El punto de partida de esta investigación se basa en pensadores de *lo grupal* (Percia 1991, 2010, 2017; Pavlovsky 1985, 1991) que encuentran en Michael Foucault, Felix Guattari y Gilles Deleuze algunas de sus principales inspiraciones para pensar la construcción de la subjetividad fuera de los términos de autonomía y autodeterminación. Desde aquí me interesé por las *condiciones de enunciación* que hicieron ser al grupo que participó en el proyecto Artaboo. Sin embargo, a lo largo de los años fui afectada por otras teorías críticas y feministas que ponen el foco en el proceso relacional del materialismo vitalista (Braidotti 2000, 2015, 2018; DeLanda 2021; Massumi 1995, 2015; Bennett 2022; Hickey-Moody 2016, 2019; Lara 2015; Moraña 2012; Deleuze y Guattari 1972, 1997). De este modo, en el proceso de indagación, no sólo toman relevancia las fuerzas que operan desde las economías simbólicas y discursivas en los cuerpos y territorios, sino también las economías libidinales y materiales que tejen una red posible de humanos y no-humanos. Ahora sólo me queda enlazar este movimiento a través de la definición de una pregunta. En este sentido, toma fuerza la pregunta por los afectos (Spinoza, 2011): ¿cómo afectó y cómo fue afectado el devenir grupal de Artaboo desde sus atravesamientos discursivos, corporales y materiales?.

Al definir la pregunta de investigación por los afectos pude relacionar los cuestionamientos post-estructuralistas¹³ o anti-humanistas por donde estaba transitando, con una mirada post-

13. Muchos de estos pensadores han rechazado la etiqueta de postestructuralista. Mi intención de usar esta nominación es superar el dominio del significante, relacionando lenguaje, orden social, instituciones, poder, regímenes de verdad y subjetividad. Los pensadores postestructuralistas re-interpretan y re-actualizan las obras de los "maestros de la sospecha" (Nietzsche, Freud y Marx) elaborando un pensamiento crítico que extiende la trama de relaciones del lenguaje y los efectos que esta produce en la vida de las personas. Sospechan de lo que nuestras palabras nos permiten decir, vivir y pensar. Sospechan, en un trabajo de identificación y crítica de las jerarquías implícitas en las nociones dicotómicas desde las cuales se construyen los regímenes de verdad.

humanista y materialista. Este movimiento me permitió indagar sobre la potencialidad del afecto como una fuerza que no solo es humana, sino que está en “el entre” de una trama de corporalidades humanas y no-humanas, de territorios materiales, simbólicos y discursivos.

La pregunta por los afectos (Spinoza, 2011) está relacionada con el *giro afectivo* (Massumi, 1995; Moraña, 2012; Lara y Enciso, 2013) que hace de puente hacia la *teoría posthumanista* (Braidotti, 2015, 2018; Haraway, 1995; 2019), la *teoría del ensamblaje* (Deleuze & Guattari, 1997; DeLanda, 2021) y los *nuevos materialismos* (Barad, 2007; 2014; Bennett, 2022). En este mismo interrogante queda asentada la relación múltiple del sujeto en una complejidad que lo constituye, pero también lo destituye de su centro ilustrado para entenderse en un devenir afectivo impersonal y horizontal con otros cuerpos humanos y no humanos. Rosi Braidotti define:

(..) al sujeto crítico posthumano a través de una ecofilosofía de las pertenencias múltiple, como sujeto relacional determinado en la y por la multiplicidad, que quiere decir un sujeto en condiciones de operar sobre las diferencias pero también internamente diferenciado y, sin embargo, aún arraigado y responsable. La subjetividad posthumana expresa, por ende, una forma parcial de responsabilidad encamada e integrada, basada en un fuerte sentimiento de la colectividad, articulada gracias a la relación y a la comunidad. (2015, pág. 53)

Desde esta perspectiva, “la acción ético-política por parte de los humanos parece requerir una crítica atenta a las instituciones existentes, sino también de alternativas positivas, incluso utópicas” (Bennett, 2022, pág. 20). La ética posthumana me propone re-situarme en ese “entre” de los nuevos materialismos o el posthumanismo crítico, que no niegan, sino que desarrollan o derivan de la crítica anti-humanista o postestructuralista.

En este sentido, el deslizamiento epistémico se relaciona a la ontología y a la metodología de esta indagación. El “objeto de estudio” devino desde el grupo motor de Artaboo, hacia las condiciones de posibilidad del grupo que se descentralizaron o policentralizaron en la atención hacia la agencia no humana. Manuela Infante, en una clase magistral¹⁴ del giro no-humano, habla de reescribir “la gramática de la agencia” que le asigna actividad a lo humano e inactividad a lo no humano. Esta re-interpretación y descolonización de la agencia grupal y artística es la que movió mi proceso de indagación en los últimos años. La mirada en los afectos intenta dar cuenta del potencial materialista y vitalista del devenir grupal en el proyecto Artaboo. Sin embargo, como desarrollaré en la próxima capa, esta mirada no deja de ser parcial, situada y afectada en

14. Fundación Teatro a Mil (2019). *Clase Magistral* [Video]. www.teatroamil.tv/videos/clase-completa-manuela-infante

el proceso de mi devenir-investigadora que es, en última instancia, la encarnación afectada y estudiada a lo largo de esta tesis.

CAPA 5. PERSPECTIVA ONTO/EPISTE/METODOLÓGICA

En esta capa dibujaré el recorrido onto/episte/metodológico, desde donde comencé la indagación hacia donde fui derivando. La ontología y la epistemología aplicadas al estudio del proceso participativo de Artaboo comprenden el trabajo de diferentes marcos teóricos enlazados que pulen un lente situado desde donde ver este tipo de proyectos. La metodología se sirve de la observación participante y la etnografía audiovisual para el trabajo de campo, la traducción de los datos en treinta escenas cartográficas, la extracción de tres ejes de análisis y el despliegue de un pensamiento en diálogo entre los diferentes atravesamientos analizados y las lecturas post (postestructuralismo y posthumanismo).

Las motivaciones detrás de esta investigación tienen que ver con mi propia experiencia encarnada, que desarrollaré en la subcapa 5.a) *Situando mi conocimiento como investigadora*. Cuando comencé el programa de doctorado, traía ciertas inquietudes desde mi participación en diversas prácticas colectivas (grupos de artistas, talleres, muralismo, mediación). Había colaborado en proyectos más o menos exitosos o sostenibles, y había sido partícipe de formaciones grupales bastante potentes u otras que no lo fueron tanto, o simplemente fueron el motor de la propia disolución del grupo y del proyecto. En este sentido, me preguntaba ¿por qué algunos grupos funcionan y otros no?, ¿por qué algunos grupos se comprometen con el proyecto y otros no?, ¿qué afecta o cómo es afectado un colectivo de creación?. Estas preguntas hacia el interior del grupo, se acompañaban de otras, como ¿qué aporte social pueden generar los trabajos artísticos participativos?. Estos cuestionamientos afectivos son el motor del deseo de esta tesis, son los que plantearon el punto de partida y me movieron a lo largo de todo el proceso de indagación.

Inicialmente, esta investigación se centró en entender la ontología del grupo participativo desde lo que se explica en la subcapa 5.b) *Lo grupal como lectura*. Desde aquí, fundamentaré el enfoque de *lo grupal* que nace de la “Escuela de Buenos Aires de Psicoterapia de Grupo” y que implica una dimensión crítica, orientada a problematizar los modos de lectura de los fenómenos grupales. Esta perspectiva pondría el foco no solo en las dinámicas grupales entre personas, sino

también en una trama discursiva más amplia, en sus condiciones de enunciación. Esta primera lectura de *lo grupal* se inició desde mi mirada afectada y encarnada en la misma grupalidad del proyecto Artaboo y fue deviniendo en el estudio de algunos de sus atravesamientos.

La capa 5.c) *Fuerzas (in)visibles del devenir grupal sobre la articulación del giro afectivo* se compone de cuatro subcapas, por las cuales propongo un movimiento ontológico y epistémico, desde un marco más bien postestructuralista a otro posthumanista, para poder entender las condiciones de posibilidad, no solo enunciativas, para el estudio de los procesos grupales. Este desplazamiento pivota sobre el giro afectivo para estudiar cómo afectó y cómo fue afectado el devenir grupal de Artaboo desde la participación de las personas y otros elementos como las instituciones que formaron parte, los discursos, el territorio, el muro. En la primera subcapa, 5.c) (I) *Dispositivo de saber-poder*, trabajo principalmente desde los estudios de Michel Foucault (1976, 1985, 1998, 2007), releídos por Gilles Deleuze (1987), haciendo una puntualización teórica de algunos temas de su obra, como su trabajo arqueológico a través de los estratos del saber y la verdad, lo enunciable y lo visible, las relaciones de poder, su preocupación por la construcción del cuerpo y la producción de subjetividad.

Aunque este enfoque puede ser muy efectivo a fines de dilucidar algunos de los atravesamientos que hicieron posible el proyecto Artaboo, la articulación de la pregunta desde el *giro afectivo* (Massumi, 1995) propone una mirada más amplia. Para situar este giro hago una genealogía del concepto de los afectos a través de una breve deriva sobre la obra de Baruch Spinoza (2011) en 5.c) (II) *Del origen y naturaleza de los afectos* y luego, en la capa 5.c) (III) *Los afectos como herramienta para pensar lo grupal*, ubicaré las principales críticas de este movimiento hacia el postestructuralismo y desarrollaré algunas de las propuestas potenciadoras para leer *lo grupal* desde su trama afectiva.

Desde la noción de los afectos me deslizaré por otras lecturas que intentarán enmarcar otros planos de conocimiento, perspectivas teorizadas y recorridos habitados con agentes no-humanos. En la capa 5.c) (IV) *Composiciones humanas y no-humanas*, planteo la tesis de nuestra co-implicación y co-participación con el mundo no-humano. A su vez, sitúo nuevas contribuciones del cuerpo que se piensan más allá de su construcción discursiva, para entenderlo desde la noción de *corporeización* (Grosz, 1994) que propone un cuerpo siempre en relación. Luego, sigo la pista de un poder no-humano, acercándome a la radicalidad del *poder-cosa* (Bennett, 2022) para pensar la agencia de las materialidades y los territorios. Por último, planteo una de mis intuiciones iniciales: la lectura de *lo grupal* desde la imagen materialista y vitalista del *ensamblaje* de Deleuze y Guattari (1972, 1997).

En la capa siguiente, entraré de lleno en la metodología de la investigación que está íntimamente relacionada con el movimiento de la perspectiva onto/epistémica e intentará dar cuenta de la complejidad de la lectura de *lo grupal*. 5.g) *En el encuentro con la exploración etnográfica* abordaré la observación participante y la documentación audiovisual como métodos para la “recogida de datos” en el proceso participativo de Artaboo. Para esto haré un breve recorrido por la relación de investigador-objeto de conocimiento en la etnografía, para situar que la mirada dentro del campo nunca es neutra, sino que deviene de nuestra propia construcción como investigadoras y de la relación en devenir con el “objeto investigado”. Sosteniendo la tensión que presenta el problema de la representación, esta tesis propone una lectura situada a través de 5.e) *La inmanencia de la traducción*. Desde una dimensión ética, mantengo un diálogo continuo conmigo misma, en un proceso de reflexividad frente a las distintas capas de lectura de *lo grupal*, los marcos onto/epistémicos, la metodología y la escritura de la tesis.

Las tecnologías de visualización y de escritura que utilicé para el despliegue de esta tesis fueron modeladas en los años de investigación y entraron en un constante diálogo con el 5.f) *Lenguaje audiovisual* como óptica, pensamiento y estructura de la redacción. En esta capa hago una puntualización de elementos del lenguaje audiovisual que me ayudarán a leer los datos audiovisuales del registro en el campo.

En la capa 5.g) *Tecnología cartográfica* haré un breve recorrido sobre el tema del mapa y la cartografía, para luego abocarme al trabajo cartográfico como metodología de análisis. A partir de la 5.h) *Codificación de la información a través de cartografías y decodificación de tres ejes de análisis* (discursos, corporalidades y materialidades), pasaré a explicar el desarrollo de las 5.i) *Escenas cartográficas* a partir de composiciones y disposiciones de fotogramas del registro audiovisual, dibujos esquemáticos de la actividad e indicios que ponen en relación los distintos ejes de análisis.

5.a. SITUANDO MI CONOCIMIENTO COMO INVESTIGADORA

“No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles” (Haraway, 1995, pág. 339)

En esta capa entro en resonancia con la noción de *conocimiento situado* de Donna Haraway (1995), para reconocer mi implicación y afectación en el proceso de indagación. Me parece importante develar mi posicionamiento encarnado ante lo indagado, ya que fui partícipe del proyecto, fui parte del devenir grupal y, al mismo tiempo, devine desde cierta mirada onto/

epistemológica y con ciertos intereses en relación a la investigación. Tal como afirman Natalia Calderón García y Fernando Hernández Hernández (2019), “todo acontecer está afectado por la narrativa desde la que se percibe y con la que se relaciona” (pág. 35). Por esto, a lo largo de esta capa onto/episte/metodológica, intentaré visualizar desde dónde devengo, por dónde fui transitando y cómo estos devenires afectaron a la toma de decisiones y la elaboración de un tipo de pensamiento sobre los procesos participativos en un proyecto artístico.

Como investigadora, reconozco la parcialidad de mi mirada hacia el “objeto de estudio”, comprendiendo que hay cosas que veré y otras que no. Para Haraway, “la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (1995, pág. 339). Esta pensadora rizomática y vitalista pone a la ciencia en jaque y critica la idea ilustrada de la hegemonía académica que todo lo puede ver y saber. Haraway es inspiración para todas aquellas que nos comprometemos con un pensamiento sensible que pretende generar conocimiento de “aquello que de otra manera se mantendría invisible, pues no puede ser captado por los métodos tradicionales de las ciencias” (Calderón García & Hernández Hernández, 2019, pág. 23). Lo que Haraway (1995) propone es un conocimiento encarnado, relacional y situado, en contraposición a los significados des-encarnados que nacen desde tecnologías reduccionistas que producen el mismo tipo de conversión o traducción para todas las particularidades.

El conocimiento situado es una propuesta feminista, elaborada por Harding (1987) y posteriormente desarrollada por Haraway (1995) para poner en discusión los supuestos tradicionales de la modernidad que se basan en un saber universal, centrado en la razón y en la neutralidad. En este sentido, Haraway denuncia la utilización de la vista para significar un salto fuera del cuerpo, hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte, por la cual el que tiene el poder de ver puede no ser visto. Reconocer que la mirada depende de nuestra posición de conocimiento y que el investigador está dentro de la investigación es una forma de resistir frente a la verdad absoluta de un “ojo divino” que lo ve todo (realismo) o que puede cambiar de lugar a voluntad (relativismo). Esta es la única forma de alejarnos tanto de la objetividad y la neutralidad de las posturas realistas, como de la imposibilidad de acción del relativismo. Esta mirada des-encarnada significa las posiciones no marcadas del Hombre blanco, heteronormativo, patriarcal o del Hombre Vitruviano (Braidotti, 2015), en sociedades dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas. Haraway (1995) dice que no es posible estar simultáneamente en todas las posiciones estructuradas por el género, la raza, la nación, la clase, etc., y propone una visión encarnada para producir una objetividad utilizable, pero no inocente.

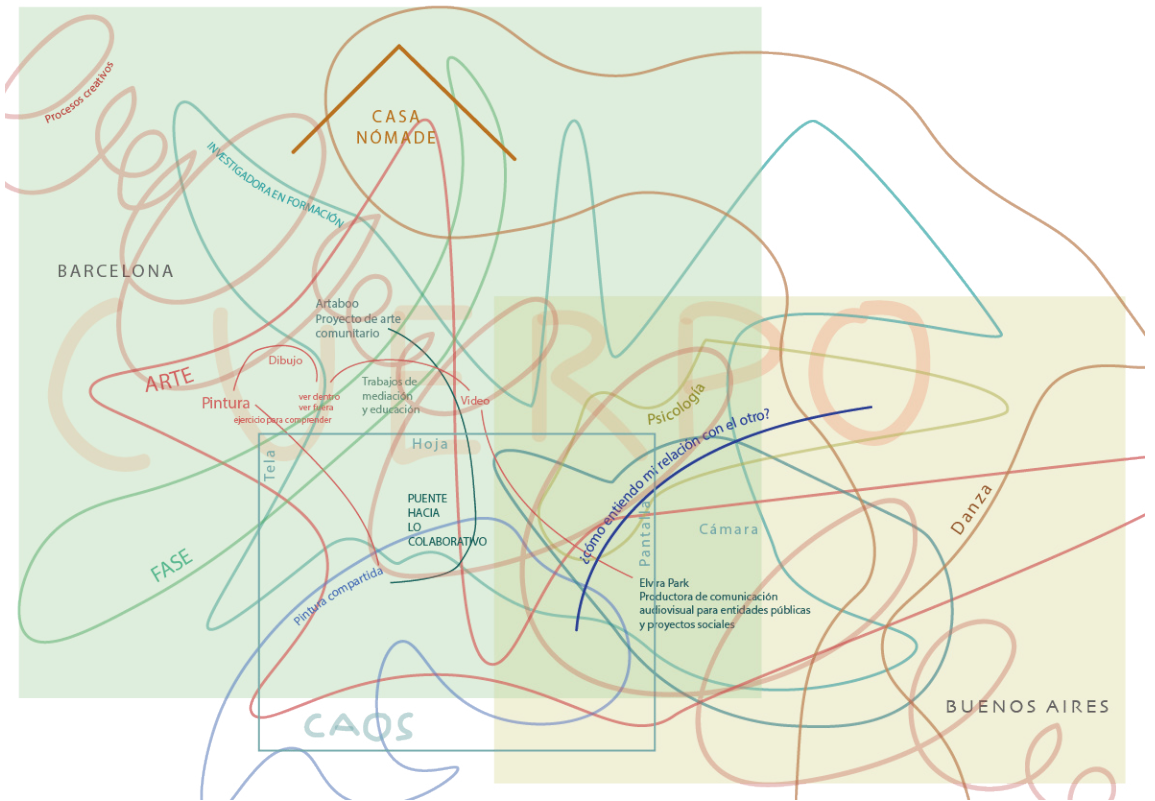
Situándome en el proceso de Artaboo, mi rol no fue sólo como investigadora, sino que mi colaboración más directa fue a través de la documentación audiovisual y la posterior producción de videos para la difusión del proyecto. Mi rol dentro del proceso participativo fue definitivamente activo, dado que me involucré en todas las fases, conviví con el grupo motor y, probablemente, mi presencia y mi mirada “contaminaron” el “objeto de estudio”, afectando así el propio devenir grupal. Sin embargo, quisiera reconocer que, a pesar de que los participantes conocieran el propósito de mi investigación, la convivencia me ubicó en una horizontalidad con respecto al grupo. Desde la experiencia en el campo de investigación y la escritura de esta tesis, intentaré reconocer mi parcialidad, cuestionar mi posición y dialogar a partir de mi implicación personal y subjetividad múltiple.

Creo que el primer paso ético es poner en relación las visiones parciales desde donde devengo para entender el fenómeno con responsabilidad. Desde este compromiso, procuro no colonizar el discurso, no calificar el proyecto Artaboo, ni tampoco pretendo encerrar las relaciones que se produjeron en etiquetas, o puntuar los resultados. Solo intento trazar mi tránsito a través de las distintas capas de traducción, dar a conocer una conversación con el “agente” de estudio y desplegar un pensamiento sobre la trama de conexiones entrelazadas que se generan a partir de esta indagación. De esta forma, pondré atención en la decodificación y la codificación de los “datos”, es decir, en las tecnologías de visualización y tecnologías semióticas que utilizo a través de una mirada reflexiva.

A modo de trazar las multiplicidades heterogéneas de mi subjetividad desde donde miro y diálogo con el agente de estudio, sugiero la siguiente cartografía de la figura 25.

En esta cartografía intento dibujar algo de mi posición encarnada y desde aquí me pregunto: ¿cómo afectaron estos trayectos al interés por el objeto de estudio y al posterior desarrollo de la investigación? He estudiado la licenciatura en Psicología en la Universidad de Buenos Aires (UBA), universidad pública con una fuerte orientación freudiana aunque al final de la carrera la perspectiva se vuelve especialmente lacaniana. Sin embargo, desde estos marcos teóricos se deslizó una línea de fuga con la cursada de “Teoría y técnicas de grupos II”, que aun siendo psicoanalítica se caracteriza por una óptica rizomática y anti-humanista. Desde aquí nace el punto de partida onto/epistémico para abordar el estudio del proceso participativo de *lo grupal* en el proyecto Artaboo. En la siguiente capa desarrollaré esta mirada, por ahora solo quisiera ubicar esta línea en la madeja.

Figura 25
Conocimiento situado



Nota. Elaboración propia.

Por otro lado, mis prácticas en la carrera de psicología las realicé en el área clínica en el Hospital Central de San Isidro Dr. Melchor Ángel Posse, un hospital público general y además hice visitas esporádicas al Hospital Braulio Aurelio Moyano - también público y dedicado en exclusividad a mujeres - que, junto al conocido Hospital de hombres el Borda, con el cual colinda, son dos de las principales instituciones neuropsiquiátricas de la Ciudad de Buenos Aires. Estas dos experiencias, cargadas de un modo específico de tratar con la “alteridad”, abrieron varios de los cuestionamientos y afecciones que aparecen en varios de los pliegues de esta tesis, ya que el proyecto indagado se enmarca, también, dentro de una potente institución psiquiátrica en Barcelona.

Otra de las líneas cartográficas de mi posición encarnada refiere al cuerpo, al movimiento y a la danza. La relevancia que le doy al cuerpo en el desarrollo de esta tesis, probablemente,

devenga de esta propia práctica. Desde que tengo memoria, bailé. Me formé desde pequeña en varios estilos de danza, comprendiendo ritmos, espacios e intensidades. Entonces, es inevitable que mi cuerpo no sea un órgano de pensamiento desde el cual acercarme a lo que me rodea. Así también profundicé en la investigación de las posibilidades de uno o varios cuerpos en talleres de composición e improvisación performática con Fabiana Capriotti y Lucas Condro. La investigación con el cuerpo -y a través de él- me lleva a percibir otras cosas que desde la razón quedarían invisibilizadas, trabajar con el cuerpo me conecta conmigo y me hace relacionar con otros cuerpos humanos y no-humanos en un espacio que también propone sus propios recorridos, a pensar en el movimiento a través del peso, la estructura y la posibilidades del cuerpo. Nuestras corporalidades abren infinitas líneas de fuga y flujos de intensidades afectivas para ser pensados, pero también para generar conocimiento a través de la experiencia.

Tengo que confesar que mis intereses son múltiples y mi deseo me lleva por diversas derivas que intento relacionar en esta misma indagación. Paralelamente a la carrera de psicología, realicé la tecnicatura en Artes visuales en el Regina Pacis y me acerqué al arte contemporáneo concurriendo por varios años al taller de Fernando Goin. Años más tarde, realicé el Máster de Creación Artística Contemporánea en la Universidad de Barcelona. Así me formé principalmente como pintora en un constante trabajo de observación, de introspección y de búsqueda, por el cual la pintura se ha vuelto un ejercicio de pensar-pintar. La posibilidad de pensar cómo se produce el acontecimiento pictórico en Artaboo, probablemente, venga de esta experiencia. Y, más aún, la posibilidad de pensar sobre un proyecto participativo de creación, sin duda, es una sentida preocupación e interés de mi propia participación en varios procesos colaborativos, principalmente la creación de un colectivo artístico de muralismo llamado *Crema al Cielo*. Con ellas me he pasado muchas horas de mi vida pintando, disfrutando de la pintura, aprendiendo unas de otras, poniendo en común no sólo un lenguaje pictórico, sino también todo aquello que envuelve a la pintura: las charlas, las observaciones, las lecturas, la música, los intereses, los imaginarios, los deseos y, sobretodo, una profunda alegría de compartirlo.

A partir de aquí, las ideas encarnadas de participación y colaboración marcan un devenir constante dentro de mis intereses y mis prácticas. En Barcelona, formé parte de *FASE-Espacio de creación y pensamiento*, un taller de artistas, ubicado en Hospitalet de Llobregat, donde se abrió un nuevo programa de mediación y educación llamado *Contextos*. Desde el 2018, desarrollamos distintos proyectos en colaboración con diversos agentes del barrio, con el fin de implicarnos y potenciar el entramado sociocultural de proximidad.

Por otro lado, desde 2019 me desempeño en una agencia de comunicación audiovisual que trabaja principalmente para entidades públicas y con temáticas sociales, culturales y de formación. Desde aquí la política colaborativa sigue siendo un desafío, ya que estamos en el proyecto de conformarnos como cooperativa de trabajo, lo que implica hacer carne y repensar dinámicas grupales, diálogos, formas de trabajar juntas, toma de decisiones, y otros muchos procesos compartidos. Además, desde esta profesión, incurro en una reflexividad constante con respecto a la metodología audiovisual de esta investigación, que desarrollaré más adelante. Esta práctica situada en la producción audiovisual, especialmente de tipo documental, testimonial -y podría agregar etnográfica-, me acompañó y entró en un proceso de resonancia con el aprendizaje y la experiencia a través del programa de doctorado.

Desde este recorrido situado y *corporeizado* me impliqué en lo indagado y fui moviéndome a través de inquietudes, en un proceso de investigación y aprendizaje constante. En las próximas capas intentaré desplegar el devenir de mi *subjetividad nómada* (Braidotti, 2000) en relación a esta tesis. Considerar el nomadismo en cuestión refiere a sostener una mirada crítica y situar las propias afecciones en el tránsito de una teoría y una metodología móvil y cambiante.

5. b LO GRUPAL COMO LECTURA

Lo grupal como lectura es el punto de partida para el estudio del proceso participativo de Artaboo. En la siguiente capa daré cuenta de tres momentos epistémicos para pensar el estudio de las dinámicas de grupos desde la psicología. Sin pretender hacer una cronología, ubico estos tres marcos para situar las críticas y los desafíos que presenta la lectura de *lo grupal*. Esta teoría propone una perspectiva onto/epistémica y una forma de intervenir que puede ser potente para el estudio de grupalidades y procesos participativos teniendo en cuenta las condiciones de enunciación y el contexto socio-histórico.

Antes de fundamentar esta posición y mencionar las principales aproximaciones del estudio de grupos desde la psicología, quisiera sugerir lo que Ana María del Cueto y Ana María Fernández señalan como la etimología de la palabra *grupo*, que nace de dos conceptos, *nudo* y *círculo*:

Si indagamos en la etimología de la palabra grupo, el término es de origen reciente. Proviene del italiano *Gropo* o *Gruppo* cuyo sentido fue, en un primer momento “*nudo*” y sólo más tarde va a hacer alusión a conjunto-reunión. Los lingüistas lo derivan del antiguo provenzal *gropinudo*, y

suponen que es un derivado del germano occidental *Kruppo-Masa redondeada*, originándose este último significado en la idea de “círculo”. (...)

Deriva su existencia en el lenguaje cotidiano de un término técnico empleado en las artes para designar a un conjunto de individuos esculpidos o pintados que conforman un tema. Los artistas franceses, entre ellos Massard, lo importaron hacia la mitad del siglo XVII; aparece así en Francia, el término *groupe*, pero recién hacia mediados del siglo XVIII designará una reunión de personas.

El término círculo derivaría de una tradición celta: los Caballeros de la Mesa Redonda, que con la Orden de los Templarios retoma en su acepción la idea de igualdad: todos deben estar a la misma distancia del centro. (1985, p.15-16)

Haciendo esta deriva por el origen de la noción de grupalidad, resalto nociones interesantes que me hacen pensar sobre cómo se pueden leer los dispositivos grupales: 1. el grupo como anudamiento de diferentes hilos; 2. el agrupamiento de personas, donde todos están a la misma distancia respecto al centro. En la raíz de la palabra *grupo*, pareciera haber nociones de igualdad, horizontalidad, anudamiento y anonimato.

Según Ana María Fernández (1989), existen tres momentos epistémicos en la constitución de saberes grupales: el primero considera al grupo como un *todo que es más que la suma de las partes*. Desde aquí se enmarcan la teoría de Lewin y las teorías psicosociológicas de los roles, del liderazgo, de la comunicación, de la cohesión, etc. El segundo contempla las distintas teorías del psicoanálisis de grupos que intentan conceptualizar la estructura inconsciente y las organizaciones grupales. El tercero, que corresponde a *lo grupal*, intenta producir redes transdisciplinarias y desmonta la ficción del estudio de grupo como objeto. “Tales momentos, más que indicar un sentido cronológico, expresan ciertas formas características de pensar las legalidades grupales” (pág. 6) y, además, no son excluyentes, ni los únicos, sino que podrían ser los más pertinentes a fines de esta indagación.

El primer momento epistémico se organiza a principios del siglo XX con la influencia de la *Gestalttheorie* cuando afirma que en un grupo el *todo es más que la suma de las partes*. En este sentido, estos estudios otorgan a los grupos un plus irreductible a la suma de sus integrantes. A partir de aquí se multiplican las teorías, las técnicas y los campos posibles de intervención que centran su preocupación en ese plus grupal. “Desde diferentes puntos de origen se inventa una nueva tecnología: el Dispositivo Grupal, y un nuevo técnico: el coordinador de grupos” (pág 7). Estos estudios hacen grandes aportaciones sobre la influencia de los diferentes liderazgos, sobre

las dificultades en la toma de decisiones, el cambio y la resistencia al cambio, el abordaje de los juegos tensionales dentro de un grupo, etc.

El segundo momento epistémico se focaliza alrededor de las organizaciones grupales donde el psicoanálisis ha desarrollado un vasto estudio sobre estos dispositivos en el área de la clínica psicoterapéutica. “En el interior del campo psicoanalítico, la polémica se centrará en dilucidar si los grupos constituyen un campo de aplicación del saber y la técnica psicoanalítica, o si exigirán la elaboración de instrumentos teóricos y técnicos específicos” (Fernández, 1989, pág. 8)

Como precedente, el psicoanalista Pichon Rivière, creador de la teoría de grupo conocida como Grupo Operativo, dice que un grupo “es todo conjunto de personas y/o personajes que se reúnen para realizar una o varias tareas, (...) articuladas por su mutua representación psíquica (...)” (Scherzer, 1985, pág. 62). Para Pichon Rivière, la estructura y la función de un grupo estarán dadas por el interjuego de los mecanismos de adjudicación y asunción de roles; estos representan modelos de conducta correspondientes a la posición (relativa) de los individuos en esa red de interacciones, y están ligados a las expectativas propias y a las de otros miembros del grupo. De esta manera, el rol y su nivel se ligan a los derechos, deberes e ideologías que contribuyen a la cohesión de la unidad (del Cueto y Fernández, 1985, pág. 26).

En los dos primeros momentos lo grupal aparece como asimilable al grupo. La preocupación teórica está centrada en identificar al grupo, recortarlo, explicarlo en su especificidad y esencialidad (Souto, 1993, pág. 4). A partir de las dificultades que presentan las disciplinas que consideran al grupo como un objeto cerrado de estudio, fue necesaria una teorización desde una mirada más transversal. La crítica que se les hace a las dos primeras posiciones es que los grupos, más que un “objeto teórico”, son un campo de problemáticas, donde se producen múltiples atravesamientos, ya que en ellos podemos encontrar múltiples inscripciones deseantes, institucionales, históricas, sociales, políticas, etc. Desde esta preocupación, podemos ya enmarcar el tercer momento epistémico, por el cual el grupo no es centro de interés, sino que lo es la red de entrecruzamientos y de implicaciones.

Este pasaje del estudio de los grupos y sus conceptualizaciones al trabajo desde los atravesamientos de *lo grupal* corresponde al giro del enfoque de la “Escuela de Buenos Aires de Psicoterapia de Grupo”. Tal iniciativa estuvo vinculada con la experiencia de exilio que sufrieron gran parte de los autores de este movimiento grupalista en Argentina en los periodos de dictadura. Con el inicio del “retorno democrático” se inauguró en 1983 una serie de publicaciones, llamadas *Lo Grupal*, que alcanzó diez volúmenes hasta el año 1993. Promovidas por Eduardo Pavlovsky y

Juan Carlos De Brasi, los debates centrales de estas publicaciones se sitúan fundamentalmente en los cruces entre la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, las ciencias sociales, la estética y la política (Cardaci, 2012, pág 2). De esta forma, tras el exilio¹⁵, se retoman las preocupaciones abiertas a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta a través de los movimientos de ruptura con la institución oficial del psicoanálisis (A.P.A.) de los grupos Plataforma y Documento.

“*Los grupos no son islas*” (del Cueto y Fernández, 1985, pág. 16) tienen siempre una inscripción institucional, sea dicha inscripción real o imaginaria. En este sentido, la noción de *lo grupal*, como propuesta de intervención conceptual y crítica, implica un pasaje del estudio del grupo como objeto hacia el abordaje de las condiciones de producción de subjetividad en una trama social-histórica determinada (Cardaci, 2012). Lo social-histórico no es un afuera sino que está en la trama afectiva de los grupos, es decir que el llamado *contexto*, sea institucional y/o social, es el *texto* del grupo. Si el *contexto* y el *texto* son parte del acontecer grupal, podemos pensar que el adentro-afuera de desdibujan y empezamos a hablar en términos del *complejo entramado de múltiples inscripciones*. Esta perspectiva se focaliza en el acontecimiento y cuestiona la idea de la técnica, el papel del coordinador y problematiza el poder que la interpretación conlleva. “*Lo grupal* (como reserva de sentido) imagina la posibilidad de pensar a partir y más allá de los grupos. (...) Los grupos se reúnen tras concertar una cita para realizar cierto plan. Lo grupal acontece inesperado en cualquier momento” (Percia, 2015, pág. 7-8). *Lo grupal*, como acontecimiento, me hace pensar en la noción de *agenciament* de Deleuze y Guattari (1997) que intentaré dilucidar luego..

Para De Brasi (2007), *lo grupal* es una forma de pensar y trabajar con grupos desde dimensiones que no habían sido pensadas en las producciones que mencionamos anteriormente:

(...) el despliegue del horizonte epistémico de la complejidad, la multiplicidad, la implicación, los procesos de diseminación, las interferencias grupales, los matices en la enunciación, los regímenes de afección (...), la salida - no el rechazo - del campo representacional y del universo de la transparencia, el desborde de las operaciones técnicas, los devenires del cuerpo, la inclusión instrumental de otros saberes, el diseño micropolítico. (pág. 129-130)

15. Como podemos entender, las condiciones de posibilidad de un grupo en momentos de dictadura son casi nulas, clandestinos o desde el exilio. Sin más, podemos pensar en las condiciones de posibilidad de las agrupaciones en los momentos de pandemia vividos en el 2020. Sería interesante abrir una línea de indagación sobre este tema, qué posibilidades teníamos en la crisis sanitaria más que la constitución de grupos virtuales conectados por redes artificiales en una profunda vulnerabilidad compartida. De este modo, solo intento fundamentar la importancia de tener una lectura más amplia sobre la formación de grupos.

Desde este recorrido, se desliza mi interés por estudiar el contexto discursivo, los regímenes de afección y los devenires de los cuerpos en el proceso participativo de Artaboo. Así también, me parece pertinente entender la noción de *lo grupal* dentro del movimiento postestructuralista que entiende la ficción de un sujeto singularmente colectivo: “(...) somos un acontecer grupal diseminado en nosotros mismos, como lenguaje y gesto, como signatura socio-histórica y singularidad inconsciente, como destino e invención del azar” (De Brasi, 2002).

Sin embargo, los autores de *Lo Grupal*, advierten la necesidad de no desdibujar *la grupalidad* en una generalidad, y atender a *lo específico del acontecer grupal*. ¿Cómo un conjunto de personas se estructura en un grupo? En este caso, podríamos hacer referencia a términos de encuadre o de contrato entre las partes como forma explícita de un acuerdo. Sin embargo, esto no será suficiente para cohesionar al grupo. Ana María Cueto y Ana María Fernández (1985) dirán que el grupo se consolidará como tal, más que por el contrato o la tarea, por la generación de un conglomerado de representaciones imaginarias propias, que pasarán a ser el “algo común” del grupo: red de identificaciones cruzadas, ilusiones y mitos grupales, la institución como disparador de lo imaginario grupal (pág. 22-23). Estas pueden propiciar la tarea y la eficacia del grupo, como también los conflictos y la ineficacia. La tarea es convocante del grupo, pero no será la responsable de la consolidación de este, sino que esto se dará por sus formas implícitas, la producción de formaciones imaginarias grupales propias y únicas de cada grupo.

Por otro lado, estas dos autoras dirán que “todo grupo alberga en su seno aspectos repetitivos y aspectos transformadores en una dialéctica permanente” (pág.23). El tema de la repetición-transformación de patrones y formas de relacionarse estarán implícitos en las instituciones a las cuales se inscriben, y ligados a la problemática de relaciones de poder dentro de los grupos. En este sentido, en la próxima capa haré un recorrido por el marco epistemológico que ofrece Michel Foucault sobre los dispositivos del saber-poder y la producción de subjetividad.

En esta línea, Ana María Cueto y Ana María Fernández resaltan el aporte de Guattari (1973) cuando demarca los *grupos-objeto* y los *grupos-sujeto*. En los casos más radicales de los grupos-objetos se formarán los grupos heterodoxos y los ortodoxos, como las sectas. Por el contrario, los grupos-sujeto serán aquellos que tengan la capacidad de enunciar algo. El grupo sujeto tiene la capacidad de manejar su relación con determinantes exteriores y, a su vez, tiene su propia ley interna. Así, toda posibilidad de intervención creadora dependerá de la capacidad de poner al descubierto al sujeto de la institución, el “inconsciente institucional”. Esto no debe llevarnos a borrar u omitir la especificidad de las formas propias de un grupo, sino que, por lo contrario, nos devela la posibilidad de un espacio de producción de efectos singulares.

La lectura que hago del proceso participativo de Artaboo tiene que ver con esta mirada hacia *lo grupal*, inspirada en gran parte por Marcelo Percia, catedrático de “Teoría y técnica de grupos II”, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, quien expone una idea muy interesante:

Cuando se sugiere que lo grupal necesita ser pensado más desde las prácticas estéticas que desde las teorías psicológicas, psicoanalíticas o sociológicas, no se propone hacer talleres artísticos de música, teatro, escritura, plástica, circo, danza; sino aprender de lo estético sus modos de aproximarse a los misterios de la sensibilidad y la enunciación colectiva, sus modos de alojar lo todavía no catalogado, no previsto, no codificado, no representado.¹⁶

Desde la mirada de *lo grupal*, renuncio al estudio de la totalidad del grupo a través de las relaciones que se generan en un reparto de roles específicos. En cambio, pondré el foco en los atravesamientos discursivos, espacios compartidos, acontecimientos y procesos en el devenir del proyecto. El proceso participativo de Artaboo no estuvo conformado por una cantidad determinada de personas, sino que el grupo se fue contrayendo y expandiendo en distintas direcciones en distintos momentos del proceso. El grupo motor estaba constituido por jóvenes artistas de Sant Boi de Llobregat, y otros y otras participantes que vinieron de Erasmus desde otros países de la Unidad Europea. El grupo de residentes con los que se trabajó fue variando y podríamos incluir, también, la participación de vecinas y vecinos a través de los dibujos de manteles. El grupo con el cual se trabajó no fue un grupo cerrado y delimitado, sino que hubo diferentes grados de participación según el colectivo, las dinámicas, la fase de la intervención; todo esto, según desde dónde miremos la participación. Así mismo, pongo en valor la tesis en la que entraré más adelante, según la cual el territorio donde se inscribió el proyecto Artaboo, las materialidades y los saberes, también fueron agentes activos en la participación grupal. Es aquí donde me parece pertinente introducir la noción de *lo grupal* como una forma de lectura de la participación en Artaboo, para analizar las condiciones co-afectadas que dieron lugar a la potencialidad del grupo y su creación.

16. Esta cita proviene de un ensayo de Marcelo Percia (Buenos Aires, 1954), titulado “Lo Grupal, políticas de lo neutro” parte del programa de la asignatura “Teoría y técnica de grupos”, que pude leer cuando cursé esta asignatura en el año 2011.

5.c. FUERZAS (IN)VISIBLES DEL DEVENIR GRUPAL SOBRE LA ARTICULACIÓN DEL GIRO AFECTIVO

“(…) intento seguir el camino de los hilos para poder rastrearlos y encontrar sus marañas y patrones cruciales para seguir con el problema y lugares reales y particulares.”
(Haraway, 2019, pág.21-22)

Para leer el proceso participativo de Artaboo desde *lo grupal*, haré una breve deriva epistémica por algunos de los conceptos relevantes de la obra Michel Foucault (1976, 1985, 1998, 2007), como los dispositivos del saber-poder, lo enunciable y lo visible, la construcción de la locura, su preocupación por la construcción del cuerpo y la producción de subjetividad. Además, ampliaré este recorrido con reinterpretaciones de Gilles Deleuze (1987, 2012) y Judith Butler (2004). No obstante, aunque este enfoque pueda ser muy efectivo a fines de dilucidar algunos de los atravesamientos que hicieron posible el proyecto Artaboo, la articulación de la pregunta desde el *giro afectivo* (Massumi, 1995) propone una mirada más amplia hacia la vitalidad de la materialidad humana y no-humana.

Desde este movimiento, toma particular interés una concepción de corporalidad más allá de su construcción social, para entender las posibilidades del cuerpo desde las relaciones afectivas con otros cuerpos humanos y no humanos. Por esta razón me parece pertinente ubicar las principales consideraciones y críticas del *giro afectivo*, además de entrar en una breve genealogía del estudio de los afectos. Este giro onto/epistemológico replantea el eje de las corporalidades, ya que repiensa el cuerpo fuera del dualismo cartesiano mente-cuerpo y lo inserta en un mundo material y afectivo. Ambas concepciones son significativas en el sentido de que los cuerpos están dotados de agencia y complejidad, y se resisten a postularse como inferiores al lenguaje o al discurso.

El *giro afectivo* dentro del pensamiento feminista ha puesto en primer plano la co-implicación de los cuerpos humanos y no-humanos (seres de otras especies, elementos naturales, materialidades, territorios, tecnologías) dentro de los procesos productivos, reproductivos, generativos, creativos, de ciudades, informativos, educativos, etc. Para adentrarme en esta ontología compleja y enmarañada, me parece pertinente estudiar las materialidades (cuerpos no-humanos, entre ellos también los discursos) que formaron parte del proceso Artaboo. Para dar cuenta de esta co-implicación y conexión con la materia haré una deriva por la perspectiva de la *teoría del ensamblaje* (Deleuze & Guattari, 1997; DeLanda, 2021), los *nuevos materialismos* (Bennett, 2022) y el *posthumanismo* (Braidotti, 2015).

“¿Qué miro?” está estrechamente relacionado a “¿Cómo miro?”, y cómo ese mirar fue deviniendo a través de las diferentes formas de pensar el proceso participativo. Con el fin de desenvolver el entramado afectivo del devenir grupal en Artaboo, trabajaré con hilados diferentes, provenientes de enfoques *postestructuralistas* o *antihumanistas* hacia teorías feministas, *posthumanistas* y de *los nuevos materialismos*.

(I) DISPOSITIVO DE SABER-PODER

Michel Foucault es uno de los autores que he leído con gran interés desde mis estudios en psicología, por su mirada incisiva y crítica sobre la construcción de la noción de la locura, la problemática de las relaciones de poder, los temas del encierro, la escuela, las disciplinas, los enunciados, la sexualidad, el cuerpo, el placer. Se acostumbra a leer la obra de Foucault desde sus tres etapas: la primera (1961-1969) tiene como eje la pregunta por el saber y utiliza el método de la arqueología para reflexionar sobre esta problemática. La segunda (1969-1976) se interesa por el poder y su método es genealógico. En su última etapa (1978-1984), se centra en la pregunta por la subjetividad. Esta periodicidad es tomada por Gilles Deleuze (1987) para demarcar tres preguntas claves que guían la indagación foucaultiana: ¿Qué puedo saber? ¿Qué puedo hacer? ¿Quién soy? A razón de la “repetición” de estas tres preguntas, se posibilitaron las variables de los acontecimientos de Mayo de 1968:

¿Cuál es nuestra luz y cuál es nuestro lenguaje, es decir, nuestra “verdad” actual? ¿A qué poderes hay que enfrentarse, y cuáles son nuestras capacidades de resistencia, hoy que ya no podemos contentarnos con decir que las viejas luchas no son válidas? Y sobre todo, ¿no asistimos, quizás, no participamos en la “producción de una nueva subjetividad”? (Deleuze, 1987, pág. 150)

Estas tres preguntas manifiestan variables y variación -dice Deleuze- “variables del saber (...) y la variación de las relaciones de formas; las singularidades variables de poder y las variaciones de las relaciones de fuerza; las subjetividades variables y la variación del pliegue o de la subjetivación” (pág. 151). Lo que le interesa a Foucault son las variables y las variaciones, las condiciones de enunciación o de posibilidad. Deleuze aún lo pone más en evidencia:

No hace una historia de las mentalidades, sino de las condiciones bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una existencia mental, los enunciados y el régimen de lenguaje. No hace una historia de los comportamientos, sino de las condiciones bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una existencia visible, bajo un régimen de luz. No hace una historia de las instituciones, sino de las

condiciones bajo las cuales éstas integran relaciones diferenciales de las fuerzas, en el horizonte de un campo social. No hace una historia de la vida privada, sino de las condiciones bajo las cuales la relación consigo mismo constituye una vida privada. No hace una historia de los sujetos, sino de los procesos de subjetivación, bajo los plegamientos que se efectúan tanto en un campo ontológico como social. (Ibid. pág 151)

Estas variables y variaciones no adoptan en absoluto contornos definidos, sino que se van entretejiendo y vinculando dentro de la noción de dispositivo. Deleuze en *Contribuciones a la guerra en curso* reinterpreta a Foucault:

(...) ¿qué es un dispositivo? En primer lugar es una madeja, una unidad multilineal. Se compone de líneas de diferente naturaleza. Y estas líneas del dispositivo no recubren o rodean sistemas que podrían ser propiamente homogéneos, como el objeto, el sujeto, el lenguaje, etc., sino que siguen varias direcciones, conformando procesos en constante desequilibrio, y ello tanto alejándose como aproximándose unas de otras. Cada línea aparece interrumpida, sometida a *cambios de dirección*, bifurcada y ramificada, sometida a *derivaciones*. (2012, pág. 9)

¿Cómo desenmarañar las líneas de un dispositivo? Deleuze dice que para “desenmarañar las líneas de un dispositivo hay que instalarse en las líneas mismas; cada dispositivo tiene su régimen de luz, líneas de visibilidad, de enunciación, de fuerza, de objetivación, pero también de fractura” (pág. 108). En este sentido, Deleuze (2012) distingue en la obra de Foucault líneas de “sedimentación”, pero también líneas de “fisura”, de “fractura”. Además, agrega: “discernir las líneas de un dispositivo supone, en cada caso, trazar un mapa, cartografiar, medir un territorio desconocido” (pág.10). Esta declaración deleuziana me hace pensar en las cartografías como método de análisis para entrever el territorio participativo de Artaboo. Esta cuestión la pondré en práctica en las siguientes capas metodológicas.

Para trazar el mapa de un dispositivo, Deleuze (2012) distingue tres dimensiones en la obra de Foucault. Por un lado, habla de dos dimensiones: las curvas de visibilidad y los regímenes de enunciación. “A cada dispositivo le corresponde su propio régimen de luz, la manera en que ésta le golpea, se difumina y se difunde, distribuyendo visibilidad e invisibilidad, haciendo surgir o desaparecer objetos que no pueden existir sin ella” (pág. 11). Por otro lado, los regímenes de enunciación distribuyen variables, definiendo un conocimiento y una forma de estar en el mundo. En este sentido, Foucault (1976, 1985, 1998, 2007) no se centra en la estructura interna del lenguaje, sino que le interesa pensar las formas, condiciones y efectos de la enunciación, es decir, las instituciones de donde devienen, las relaciones de poder donde se insertan y legitiman,

y los efectos que producen los discursos. Foucault “no concibe los discursos como signos que representan algo, sino como prácticas que forman los objetos de los que habla” (Garcés, 2015, págs. 242-243). De esta manera, los modos de enunciar corresponden a los dispositivos del saber que funcionan como un conjunto de “epistemas” fragmentarios, finitos y temporales (Rodríguez Neira, 2009).

Una tercera dimensión de la noción de dispositivo reinterpretada por Deleuze (2012), implicaría las líneas de fuerzas que actúan como flechas que se cruzan constantemente e involucran las formas de ver y de decir. Estas líneas de fuerza que van de un punto a otro y pasan por todos los espacios de un dispositivo trazan la dimensión del poder. Foucault (1976) habla del poder que no sólo se ejerce con violencia, más bien se practica desde una microfísica del poder, desde aquel poder relacional que disciplina nuestros cuerpos y administra nuestras vidas.

Si las dos primeras dimensiones se preguntan por ¿qué dice y hace ver un dispositivo?, ¿qué objetos de conocimiento, técnicas, conceptos y valores produce?, la tercera dimensión se pregunta por ¿cómo funciona un dispositivo?

Si nos situamos en la primera pregunta, lo visible y lo enunciable no son lo mismo, entre ellos se abre la problematización que estudia Foucault. Lo visible puede estar determinado por los enunciados, ya que lo que vemos está filtrado por la teoría, pero tampoco está reducido a ella. Pero lo enunciable sólo puede darse en interrelación con lo visible.

El enunciado no es un significante, las cosas no son referentes. Hay que buscar en ellas las visibilidades. Éstas no son objetos, en el sentido que comúnmente entendemos por “objetos”, sino formas de luminosidad creadas por la propia luz y que sólo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores, reflejos, destellos. (...) Las “cosas” solo se dibujan en el discurso. Los objetos y las cosas solo existen en las condiciones positivas en un completo haz de relaciones. Estas relaciones se hallan esparcidas entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistema de normas, técnicas, tipo de clasificación, modos de caracterización. (Díaz, 1995, pág. 30)

Foucault (1985), a propósito de *Las palabras y las cosas*, dice que los modos de percibir, de hablar, de jugar, de reflexionar, de experimentar el mundo, la sensibilidad y la conducta están regidos por una estructura teórica, un sistema que cambia con los tiempos y las sociedades. Este saber no corresponde exclusivamente a la ciencia, sino que está en relación a la experiencia perceptiva, los imaginarios y los valores producidos por las prácticas sociales de cada época. El saber tiene que ver con los regímenes de verdad, es decir, lo que se considera verdadero. Esther

Díaz sigue el rastro de Foucault y dice:

La producción de la verdad se descubre en las prácticas. Los objetos son producto de las prácticas. Por lo tanto, no hay cosas, no hay objetos: mejor dicho, existen las cosas o los objetos que las prácticas producen. (...) Éstas, además, transforman e instauran la realidad. (...) Estudiar las cosas, sin tener en cuenta las prácticas que las producen, sería como estudiar el iceberg, como si lo emergente fuera algo aislado de la voluminosa masa total. Hacer arqueología es intentar descubrir bajo las aguas las prácticas que sostienen lo objetivado (...) (Díaz, 1995, pág 24)

El saber se compone de capas o estratos que nos dejan ver y moldean formas de decir, afectando directamente nuestras maneras de vivir y convivir. Cuando surgen nuevos dominios del saber, se generan nuevos objetos de conocimiento, nuevas técnicas, conceptos y valores éticos, estéticos, religiosos, políticos (esto no significa un “progreso” o “perfeccionamiento”, sino un orden distinto de los elementos en el dispositivo). En este sentido, las propias ideas de “obra de arte” o de “obra participativa” a las cuales se adhiere el proyecto Artaboo son modos de institución que promueven ciertos valores estéticos, técnicas y conceptos. En esta misma línea y en relación al territorio donde se inscribió el proyecto, podemos pensar también en la construcción de la noción de locura desde la institución psiquiátrica.

¿Qué necesidad tuvo la sociedad moderna para construirse a sí misma, excluyendo la locura de su propio seno?. En esta línea, Michel Foucault (1998) en su tesis doctoral, *Historia de la locura en la época clásica*, se pregunta por qué en cierto momento se construye la identidad del *loco* y cómo esta *verdad* devino a lo largo de las distintas épocas. Desde su método arqueológico, se remonta a la Edad Media para hablar de la exclusión social que sufría el leproso por la capacidad amenazante de contagio y el horror que despertaba esta enfermedad. Los leprosos eran expulsados de las ciudades, albergados en sitios alejados y excluidos de la sociedad. A principios de la Edad Moderna desaparecen los leprosos, pero se mantienen los lugares de encierro y, con estos, los valores y las imágenes que se habían unido al personaje del leproso, permaneciendo el sentido de su exclusión.

Desaparecida la lepra, olvidado el leproso, o casi, estas estructuras permanecerán. A menudo en los mismos lugares, los juegos de exclusión se repetirán, en forma extrañamente parecida, dos o tres siglos más tarde. Los pobres, los vagabundos, los muchachos de correccional, y las “cabezas alienadas”, tomarán nuevamente el papel (...) Con un sentido completamente nuevo, y en una cultura muy distinta, las formas subsistirán, esencialmente esta forma considerable de separación rigurosa, que es exclusión social, pero reintegración espiritual. (Foucault, 1998, pág. 8)

En la Época Clásica, comienza la Modernidad en Francia y las formas de exclusión se repiten, ya no hacia el exterior sino al interior de las ciudades encerrando, especialmente a los pobres, vagabundos, libertinos, prostitutas, locos y ladrones por ser culpables del no cumplimiento de una responsabilidad moral delimitada por la época. Es notable cómo Foucault explicita así el sentido de culpabilidad que sigue hasta hoy en día formando parte del estigma social de la patología mental.

El saber de la época clásica legitimó el poder de saneamiento de las calles para aislar los comportamientos que se alejaban de lo que se consideraba normal. En este mismo momento en que se excluyen a los locos entre otras minorías de las sociedades modernas, se produce una operación conceptual hacia el interior de nuestro pensamiento de lo que entendemos por sujeto. Es una operación social, política y, al mismo tiempo, conceptual. Esta doble operación que se produce a través de ideas universales define un tipo de hombre normal, e impregna un imaginario social sobre la locura. A partir de aquí, podemos pensar cómo el concepto del humano se construyó y se construye entre relaciones de poder de inclusión y exclusión sobre la dialéctica de la alteridad que distribuye las diferencias en una escala jerárquica como método para gobernarlas.

Desde el método genealógico podríamos entrar en la tercera dimensión de un dispositivo que delimita Deleuze (2012). La relación de fuerzas a la que Foucault (1976) llama “relaciones de poder” no refiere a la violencia. El poder no es necesariamente represivo, sino que es productivo. El poder se da siempre en relación. El poder no se posee, sino que se ejerce, es una estrategia. Esther Díaz (1995) insinúa una lista incompleta de relaciones de poder que comprenden acciones sobre acciones: “incitar, inducir, desviar, facilitar, dificultar, ampliar o limitar, hacer más o menos probables” y sigue diciendo “las relaciones de poder se caracterizan por la capacidad de unos para poder conducir las acciones de otros” (pág. 101).

En este sentido, Foucault estudia las relaciones de poder para entender cómo se conforman las subjetividades. “El sujeto se encuentra inmerso en relaciones de producción, significación y poder complejas; el poder es parte de nuestra experiencia como sujetos”. (Cano, 2015, pág. 40) Desde su punto de vista, la subjetividad es un producto de cómo se articulan el saber y el poder. Sin embargo, aunque gran parte de su obra la dedicó al estudio de los dispositivos de saber-poder, la cuestión clave en su indagación es la constitución del sujeto moderno.

En lo que sería la tercera etapa escribe *La voluntad de saber*, que corresponde a su estudio sobre *La Historia de la sexualidad*, donde Foucault (2007) habla de la relación que el poder establece con el cuerpo social en la modernidad a través de la biopolítica. El poder del que habla Foucault no sólo se ejerce con violencia, más bien se practica desde una microfísica del poder, desde aquel poder relacional que disciplina nuestros cuerpos y los constituye, diciendo lo que es normal y lo que es anormal, administrando nuestras vidas. Desde la biopolítica, el poder deja de ser negativo para construirse positivamente, construyendo realidades desde las narraciones de una época.

Los estudios de Foucault están dedicados, en definitiva, a los modos de producción de los cuerpos y las subjetividades, especialmente aquellos que han sido “docilizados” (Planella, 2006, pág. 4). La filosofía de Foucault es también una filosofía del cuerpo. Él se preguntó: ¿qué pasa con los cuerpos en las instituciones?, ¿qué pasa con los cuerpos en el encierro?, ¿cómo los cuerpos son tallados y esculpidos?, ¿cómo los cuerpos son normalizados y disciplinados?

En esta misma línea, Judith Butler (2004), dice que el cuerpo en sí no existe aparte de su enunciación, sino que es producto de sistemas discursivos y performativos. Aquí, el concepto de performatividad de Butler se conecta con el estudio de Foucault. Según la propuesta de esta investigadora feminista, podemos entender lo que comprende un cuerpo o varios cuerpos en relación a la perpetuación de ciertas acciones que vamos ejerciendo sin preguntarnos de dónde vienen. La concepción de Judith Butler se acerca a una perspectiva pragmática del significado que conecta lenguaje y acción, atendiendo a lo que hacemos con el lenguaje en lugar de preocuparnos por su significado. Así enfatiza cómo nuestras acciones cotidianas son generativas de las normas sociales. Por performatividad se comprende los procesos mediante los cuales se constituyen las identidades y realidades sociales como instauraciones de sentido y legitimación de las condiciones de producción de estas mismas. (Vidiella, 2010)

Butler, apoyándose en el lingüista John Langshaw Austin, formulará la teoría de la performatividad y con ella redefinirá la construcción social del género y del cuerpo. “Esta autora reflexiona sobre el proceso por el cual la identidad de género es construida en su actuación, como acto performativo que constituye aquello que se nombra. (...)” (Montenegro y Pujol, 2008, págs. 85-86). Austin fue un filósofo del lenguaje que planteaba dos tipos de enunciados: constatativos y performativos. Los primeros los utilizamos para describir determinadas cosas; con los segundos no se constata o describe nada sino que se realiza un acto. Luego, Austin dirá que todos los enunciados son explícitamente o implícitamente performativos, ya que siempre hay un verbo performativo en ellos.

(...) Parte de las aportaciones de Austin han sido revisadas posteriormente por diversos teóricos, entre ellos la misma Butler o Jacques Derrida, para entender el poder instituyente de la palabra, capaz de crear la situación que nombra a través de la repetición y sedimentación de rituales, gestos corporales, prácticas, representaciones y discursos que se naturalizan. A través de las aportaciones de Michel Foucault, estos autores recuperan los análisis arqueológicos para desmontar los mecanismos mediante los cuales las instituciones vuelven invisibles las convenciones, mecanismos y contextos de producción mediante prácticas de poder-saber reiterativas que terminan por esencializarse. (Vidiella, 2010, pág. 6)

En este aspecto la noción de performatividad de Butler, podría ser una herramienta para visibilizar, problematizar, desnaturalizar prácticas de regulación y dispositivos de normalización. Pensar desde este concepto nos posibilita “la emergencia de prácticas de resistencia y estrategias para la constitución de nuevos espacios de conocimiento, corporalidades y subjetividades imaginarias. Por tanto, la performatividad implica también la capacidad de subvertir un discurso desde dentro (...)” (Vidiella, 2010, pág. 8) y generar nuevas representaciones de la realidad.

El cuerpo del otro se ha convertido en el espacio paradigmático para el ejercicio del poder y la ejecución y visión de los estigmas sociales y corporales. Con frecuencia, sin embargo, nos olvidamos de que el cuerpo es el espacio por excelencia de incorporación social, y al mismo tiempo de exclusión social. (Planella, 2006, pág. 7)

En esta línea, me resulta interesante pensar en el cuerpo no solo como constructo, sino también como copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de ciertas categorías como el género, la clase, la pertenencia (Taylor, 2011) o en el caso que indago por categorías psiquiátricas, por ejemplo.

A través de este recorrido por la obra de Michel Foucault (1976, 1985, 1998, 2007), intentaré trazar las dimensiones de lo visible, lo enunciable y las relaciones de poder del dispositivo artístico participativo de Artaboo, teniendo en cuenta la institución psiquiátrica en la cual se inscribió el proyecto. Estas líneas de fuerza tuvieron que ver con los discursos que legitimaron y movieron el proyecto, con lo visible y lo enunciable de la enfermedad mental, con las estrategias participativas que se pusieron en juego y con los valores estéticos y colaborativos desde donde se trabajó. Por otro lado, tomaré el concepto de performatividad de Judith Butler (2004) para problematizar los dispositivos de normalización y transformación de los cuerpos y subjetividades. Estas dimensiones podrían dibujar contornos más o menos definidos del dispositivo estudiado; sin embargo, en las próximas derivas epistemológicas ampliaré esta lectura hacia el tema de los afectos.

(III) DEL ORIGEN Y NATURALEZA DE LOS AFECTOS¹⁷

Con el fin de analizar aquellas *fuerzas (in)visibles* o atravesamientos que afectaron y fueron afectados en el devenir grupal de Artaboo, haré primero una genealogía del concepto de los afectos, derivando por la obra de Baruch Spinoza, para luego pensar *los afectos como herramienta para leer lo grupal*, considerando sus críticas y desplazamientos de sentido.

Haciendo una genealogía de los afectos, encontramos a Spinoza (2011) entendiendo los afectos como afecciones del cuerpo, en las que aumenta o disminuye nuestra potencia y nuestra vitalidad. Los afectos pueden abrir posibilidades, pero también pueden detener u obstaculizar la capacidad de acción de un cuerpo.

Por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. (pág. 210)

Cuando me topé con esta noción de afectos desarrollada por Spinoza, me emocioné y sentí curiosidad por explorarla. Al comenzar a escribir la tesis, desde un conocimiento incipiente, dibujé a los afectos como un eje más del dispositivo grupal. Pero, a medida que profundicé en este concepto, fui considerando a los afectos como aquellas líneas de fuerza que relacionan los distintos atravesamientos y hacen funcionar el *dispositivo artístico participativo*.

¿A qué se refiere este concepto en Spinoza y por qué se hizo tan relevante en esta investigación? Para estudiar la filosofía política de Spinoza, hice un breve recorrido biográfico, ya que la potencia de su obra aumenta al entender sus condiciones de enunciación. Y esto es entenderla en su campo de fuerzas, en el contexto de su época. Así, navegué por su libro y otros estudios sobre él: *Spinoza: filosofía práctica* de Gilles Deleuze (2001); *Spinoza disidente* de Diego Tatián (2019); entre seminarios y conferencias como la de Laura Llevadot¹⁸. Estos pensadores re-actualizan a Spinoza y me llevaron a comprender su posición filosófica para entender a qué refiere la noción del afecto.

Baruch Spinoza (1632-1677) nace en el seno de un barrio judío en Ámsterdam¹⁹. La familia

17. Título de la tercera parte del libro de Spinoza (2011) *Ética demostrada según el orden geométrico*.

18. [Aula Deleuze] (2020). *Spinoza: filosofía práctica*, Laura Llevadot [Video]. youtu.be/gWu3Gm2b4e8

19. La comunidad judía en Amsterdam se componía en mayor parte por antiguos marranos. El origen del marranismo refiere a la conversión en la vida pública de los judíos al catolicismo, pero que en el interior de sus hogares siguen siendo tradicionalmente judíos. El marranismo nace en 1492, cuando echan a los judíos

de Spinoza era comerciante de origen español o portugués. Baruch asistía a la sinagoga, pero desde muy joven comenzó a manifestar su rebeldía frente a la doctrina ortodoxa. Esta actitud crítica ante la ortodoxia judía no solo fue teocrática por la influencia de los cristianos liberales holandeses con los que este filósofo entabló amistad (que propugnaban con insistencia la separación de cualquier Iglesia y Estado), sino fundamentalmente por la idea misma de Dios.

(...) la naturaleza no obra a causa de un fin, pues el ser eterno e infinito al que llamamos Dios o Naturaleza obra en virtud de la misma necesidad por la que existe. (...) Así, pues, la razón o causa por la que Dios, o sea, la naturaleza, obra, y la razón o causa por la cual existe, son una sola y misma cosa. (...) (Spinoza, 2011, pág. 309)

La frase de Spinoza “Dios, o sea la naturaleza” muestra el plano unívoco de su pensamiento, a lo que Deleuze (2001) llamará el *plano fijo* desde donde Spinoza proyecta toda su ética y desde donde desenvuelve la *teoría de la inmanencia de los afectos*. Este filósofo produce un giro en la filosofía canónica de la época, refutando la teoría aristotélica de que el mundo se compone de substancias primeras que tienen esencia y que se manifiestan en los accidentes. Para Spinoza, todo proviene de una misma *substancia*, solo hay una *substancia*, que es *Dios infinito*, que se va desplegando infinitamente a través de sus *atributos o modos*. Es esta misma ética la que genera polémica en su comunidad judía, por lo que lo excomulga con veinticuatro años²⁰. La excomulgación en el siglo XVII, sin duda, fue un hecho que movió y afectó al pensador en toda su obra. Por otro lado, Deleuze expone otro movimiento afectivo relacionando la mirada libre de Spinoza en el estudio de la ética en relación al oficio de óptico con el que se ganaba la vida.

Además, Spinoza no rompe con el medio religioso sin romper a su vez con el económico, y abandona los negocios paternos. Aprende la talla de cristales, se hace artesano, filósofo-artesano provisto de un oficio manual idóneo para captar y seguir la orientación de las leyes ópticas. (Deleuze, 2001, pág 15-16)

Deleuze trae la imagen del sentido óptico para pensar en la mirada particular de Spinoza: “pule anteojos Spinoza, anteojos especulativos que desvelan el efecto producido y las leyes de su producción” (Deleuze, 2001, pág 19). Él no solo se dedicaba a este oficio, sino que dibujaba y era amigo de muchos pintores de la época. Estos datos sitúan el posicionamiento sensible y la mirada particular de Spinoza manifestada en su obra.

de España y se van a Portugal, de donde los expulsan en 1498. En esa fecha muchos se van a Ámsterdam, ciudad originaria de la familia Spinoza. (Tatián, 2019)

20. Cuando excomulgaron a Spinoza, todavía no había escrito ninguno de sus seis libros.

Spinoza (2011) nos propone una forma de ver el mundo, *Dios es causa inmanente de sí y causa inmanente de todas las cosas* y “nada existe de cuya naturaleza no se siga algún efecto” (pág. 108), “(...) la naturaleza no tiene fin alguno prefijado, y que todas las causas finales son, sencillamente, ficciones humanas (...)” (pág. 112). De esta breve selección de frases me interesan tres ideas claves: (1) la potencia infinita; (2) de la cual siempre suceden efectos; (3) y sobre los cuales nunca sabremos todos sus efectos, más que ficciones humanas. Esta idea de *substancia* infinita que es causa de sí y de todas las cosas, de cuya naturaleza no hay más que efectos, me hace pensar en la naturaleza inmanente de las afecciones (Deleuze & Guattari, 1997) y la idea ontológica del devenir grupal como potencia.

Otro punto clave de la Ética de Spinoza es que rompe con la división mente-cuerpo establecida por Descartes. Para Spinoza, alma y cuerpo son dos modos de una misma sustancia: “La mente es la idea del cuerpo, mientras que el cuerpo es el objeto de la mente” (Cano, 2015, pág. 38). Esta visión sugiere un paralelismo ontológico, por el cual “el alma no se conoce a sí misma sino en cuanto percibe las ideas de las afecciones del cuerpo” (Spinoza, 2011, pág. 161). Spinoza no reduce el *Pensamiento* a la *Extensión* (cuerpo); pero se revela la actitud materialista del autor en su interés por disolver la posibilidad de una acción libre del alma sobre el cuerpo. Por otro lado, el cuerpo pierde potencia en su falta de comprensión de sus múltiples interconexiones con otros y una mente que consigue entender plenamente el propio cuerpo y sus relaciones afectivas es capaz de disfrutar (pág. 26) ya que -siempre siguiendo a Spinoza (2011)- nosotras no tenemos conciencia de nuestro propio cuerpo, ni de nuestra propia mente de manera directa, sino en virtud de las afecciones que producen en él causas externas. Así también tenemos conciencia de nuestra mente, por las afecciones que producen en esta ideas exteriores. Estamos siempre constituidos por causas externas. El mismo Spinoza habla de cuerpos compuestos (2011, pág. 146), según sus Postulados del cuerpo humano (E, II):

I. El cuerpo humano se compone de muchos individuos (de diversa naturaleza), cada uno de los cuales es un compuesto.

II. Algunos de los individuos que componen el cuerpo humano son fluidos; otros, blandos, y otros, en fin, duros.

III. Los individuos que componen el cuerpo humano (...) son afectados de muchísimas maneras por los cuerpos exteriores.

IV. El cuerpo humano necesita, para conservarse, de muchísimos otros cuerpos, y es como si estos lo regenerasen continuamente. (...)

VI. El cuerpo humano puede mover y disponer los cuerpos exteriores de muchísimas maneras. (págs. 150-151)

“La subjetividad, pues, tiene una dimensión corporal, y el cuerpo es a su vez una interacción de complejas fuerzas simbólicas y sociales” (Cano, 2015, pág. 38). Ser un cuerpo, para Spinoza, significa estar entre muchos otros cuerpos que lo constituyen.

Así también, para Spinoza (2011) los cuerpos y las cosas no se definen por lo que son en esencia, sino por lo que pueden hacer por la expresión de su potencia. Además, las afecciones no tienen intencionalidad, no actúan por un fin, sino por la necesidad de cada encuentro.

Cuando un cuerpo “se encuentra con” otro cuerpo distinto, o una idea con otra idea distinta, sucede o bien que las dos relaciones se componen formando un todo más poderoso, o bien que una de ellas descompone la otra y destruye la cohesión entre sus partes. El orden de las causas es así un orden de composición y descomposición de relaciones que afecta sin límite a la naturaleza entera (...); experimentamos alegría cuando un cuerpo se encuentra con el nuestro y se compone con él, cuando una idea se encuentra con nuestra alma y se compone con ella, o, por el contrario, tristeza cuando un cuerpo o una idea amenaza nuestra propia coherencia. (Deleuze, 2001, pág 29)

Esta lectura de composiciones y descomposiciones me invita a entender el proceso participativo de creación, sobre los encuentros y desencuentros de cuerpos o ideas que se compusieron o descompusieron, generando afectos alegres o tristes. Por otro lado, podemos intuir la noción de potencia de un cuerpo, que deviene por inercia y sigue hasta encontrarse con otra potencia de otro cuerpo (*Extensión*), de una idea (*Pensamiento*), u otra expresión de la naturaleza (que nosotras no percibimos), que hace que el movimiento de esta potencia aumente o disminuya. En este sentido, la potencialidad es activa, pero está sometida pasivamente a las potencias de otros, a lo que Spinoza (2011) llama la causa externa. En este caso, las pasiones no son más que eso, una pasividad frente a las causas externas, por las cuales conozco sus efectos (pasiones) pero no sus causas.

Así podemos entender que los afectos no son equivalentes a las pasiones. Toda pasión es un afecto, pero no todo afecto es una pasión, “(...) entonces entiendo por afectos una acción; en los otros una pasión” (pág. 210). Hay afectos pasivos, los cuales son efectos de otra cosa, y hay afectos activos, de los cuales se puede afirmar que son la causa de otra cosa. Y quisiera volver y resaltar la idea de que, cuando dos potencias se encuentran y son contradictorias, se producen pasiones tristes; en cambio, las pasiones alegres se dan en el encuentro donde las potencias aumentan. En este sentido, habrá encuentros más fructíferos que otros, por lo que nuestra tarea será estudiar la combinación y composición de cuerpos, donde nuestra imaginación tiene un papel fundamental. Lo que imaginamos puede afectar a la cosa imaginada de alegría o tristeza,

y nos afectamos a nosotros mismos de alegría o tristeza. Desde esta economía de imaginación-afección, que se pueden relacionar de diferentes formas, se desenvuelven todas las pasiones que conocemos: *la envidia, la soberbia, la sobreestimación, el menosprecio, la benevolencia, la ambición, la vergüenza, los celos, el miedo, el agradecimiento, la gratitud, la crueldad, la veneración, el horror, la devoción, el desprecio.*

La noción de potencia spinozista por la cual tenemos la capacidad de afectar y ser afectados-y, gracias a esto, podemos ser efecto y causa de la potencia de nosotros mismos y de otros- es una ética desarrollada en el siglo XVII y retomada a mediados del siglo XX. La propuesta filosófica de Baruch Spinoza circula y es atendida por filósofos y por otras personas que vienen de la literatura, de la política, o del ámbito cultural. Yo me identifico con estos últimos. Spinoza es uno de los filósofos clásicos que despertó mi curiosidad, me hizo circular por la política de los afectos y me activó la pregunta por el potencial afectivo de Artaboo. Desde esta forma mi deriva postestructuralista siguió la senda del materialismo vitalista en la tradición de Spinoza, Deleuze, Guattari y pensadoras posthumanistas y del nuevo materialismo.

Desde este acercamiento a la *Ética de Spinoza* (2011) puedo extraer los modos de funcionamiento de las afecciones con el fin de leer las inter e intra-relaciones de los diferentes ejes de análisis del proceso participativo de Artaboo. En las próximas capas re-actualizaré y contextualizaré la noción de los afectos desde el *giro afectivo y las teorías feministas*.

(III) LOS AFECTOS COMO HERRAMIENTAS PARA PENSAR EN LO GRUPAL

El estudio de los afectos y la política de Spinoza (2011) son retomados en el último medio siglo por la íntima resonancia que tiene esta mirada en el momento actual. Mabel Moraña señala que “el giro afectivo permitiría iluminar bajo una nueva luz aspectos de la relación entre lo social y lo subjetivo que de otro modo escaparían a nuestra percepción” (2012, pág. 317).

Esta perspectiva tomada principalmente en el mundo anglosajón (Arfuch, 2016) parece haber ganado terreno en las reflexiones de las ciencias sociales por ciertos cambios significativos en las sociedades contemporáneas: los avances de las tecnologías de comunicación, información, datificación, la proliferación de mundos virtuales, las redes sociales, los *realities*, el *branding*, la inteligencia emocional, la biotecnología, el exilio y las migraciones, el multiculturalismo, el incremento de la violencia en el terrorismo de estado, los conflictos geopolíticos, el fundamentalismo religioso, el neoliberalismo y la crisis medioambiental son algunos de los

vectores de un mapa sociocultural posmoderno que influye en la reactivación del estudio del materialismo vitalista de los afectos (Arfuch, 2016; Braidotti, 2015; Moraña 2012).

La mirada sobre los afectos podría registrar las fuerzas en conflicto y la red de encuentros en devenir. En este sentido, las afecciones se pueden definir como aquellas fuerzas que circulan, que permiten la interacción y, más aún, codifican un territorio simbólico de relaciones, posibilitando una disposición de cuerpos humanos y no-humanos. En definitiva, el afecto circula y nos conecta con otras personas, saberes, cuerpos, ideas, objetos.

En general, los trabajos sobre el afecto reconocen que una de las dificultades para el estudio de este tema es la dificultad de una definición concreta que permita ubicar qué es el afecto. Los distintos autores asignan diferentes valores y características, por ejemplo, a emociones, sentimientos, pasiones y deseos, según su duración, foco, intensidad, modalidad de proyección interindividual, relaciones con el nivel racional, expresión corporal que los identifica, etc (Moraña, 2012).

Desde algunas lecturas que fui recorriendo luego de leer la *Ética de Spinoza* (2011), me di cuenta de que la tendencia afectiva está en la base de muchas pensadoras. Sin embargo, el *boom* del término *giro afectivo* a fines del siglo pasado se puede ubicar por dos publicaciones de 1995: *The Autonomy of Affect* de Brian Massumi y *Shame in the cybernetic fold* de Eve Sedgwick y Adam Frank (Lara y Enciso, 2013). Aunque los estudios sobre los afectos presentan una larga trayectoria de precedentes, la apropiación del término *the affective turn* fue utilizado como tal, por primera vez, por las sociólogas estadounidenses Patricia Clough y Jean Halley en su libro publicado en 2007 como respuesta hacia las limitaciones del posestructuralismo que desconocían el aspecto emocional y marginaban el estudio de la materialidad. Desde el *giro afectivo* toma relevancia el cuerpo pero solo a través de perder centralidad, donde el afecto tiene que ver con algo corpóreo, pero, a la vez, preconscious y pre-discursivo.

Melissa Gregg y Gregory Seighworth (2010) ubican el afecto “in the midst of in-betweenness” como una manifestación intersticial que surge entre cuerpos humanos y no humanos, entre partes de cuerpos y otras formas. En este sentido, la capacidad de un cuerpo nunca es definida por sí misma, sino que está siempre en complicidad-con y ensamblado en un campo de relaciones. Esta idea impersonal del afecto propone abrir el campo de fuerzas estudiadas en el análisis de Artaboo, para ir más allá del sentido discursivo, tomando el eje de corporalidades en relación a otras corporalidades humanas y no-humanas. Desde los estudios culturales, Brian Massumi (1995) señala que el “paradigma semiótico” produce una detención intelectual, un

estancamiento de las fuerzas productivas de sentido e ignora el poder de transformación de los cuerpos en relación:

The difficulty, as he sees it, is analyses fashioned around the subject positions afforded by discursive practices ends up withdrawing the very dynamics it was intended to capture. When subjectivities are understood as more-or-less clearly defined positions within a semiotic field, all flow and transformation is erased. The body is also viewed as a surface upon which discourse is inscribed rather than as something which is known 'from within (...)' (Brown & Trucker, 2010, pág. 6-7).

Desde la óptica de Massumi (2015), podemos entender que los afectos son pre-personales, no conscientes, y que suponen una experiencia de intensidad que no puede realizarse plenamente en el lenguaje. En esta línea, Félix Guattari (1996) en *Chaosmose* habla de la percepción estética y refiere a los afectos acontecidos como intensidades pre-verbales:

(...) un bloque de percepción y de afecto, a través de la composición estética, aglomera en una misma toma transversal el sujeto y el objeto, el yo y el otro, lo material y lo incorporal, el antes y el después... En síntesis, el afecto no es asunto de representación y de discursividad, sino de existencia" (pág. 115)

Lo que estas teorías tienen en común es la definición de los afectos como momentos casi imperceptibles que, en la experiencia relacional con el mundo, posibilitan la modificación a uno o una misma y a los y las demás (De Riba Mayoral y Revelles Benavente, 2019). Los afectos son una experiencia de intensidad, un potencial no estructurado aún en el sujeto, casi invisibles en nuestra experiencia relacional con el mundo. Son una fuerza que nos articula con el medio, que nos hace entrar en relación. Desde esta deriva, no hay que hacer esfuerzos para entender la obra de Deleuze y Guattari (1997) como una filosofía de la inmanencia de la vida conectada fuertemente con los afectos spinozianos. La lógica de pensamiento de Deleuze y Guattari no es la del ser, sino la del devenir. El concepto clave para pensar este desplazamiento de sentido, tiene que ver con la potencia, con aquello que puede hacer un cuerpo.

Los efectos de dicha 'potencia' rebasan las fronteras físicas de los cuerpos, definiendo así una nueva frontera en función del alcance de la fuerza vital de cada cuerpo. A este nuevo perímetro variable de acción de la potencia particular de cada individuo Deleuze lo llamó territorio. El territorio está en modificación permanente, por eso es entendido como vector en movimiento con desterritorialización y reterritorialización constantes; Deleuze apunta que dichas desterritorializaciones sugieren un uso posible del cuerpo, uno que rompe el orden establecido y su organización, uno que propone un cuerpo sin órganos, sin organización. (Lara, 2015, pág. 21)

Retomando a Spinoza, Deleuze y Guattari (1997), refieren a que las variaciones del territorio se producen por encuentros más o menos convenientes, que amplían o reducen un territorio, aumentando o disminuyendo su potencia.

La relectura de los afectos de Massumi (1995) sobre Deleuze radica en la diferenciación de afecto-emoción en los planos de lo virtual-actual; en todo caso, el afecto sería aquello que está deviniendo, que no está determinado, y la emoción estaría del lado de la conciencia particular. Así, la autonomía del afecto escapa al confinamiento del cuerpo, pero se relaciona con él desde el plano trascendente de su manifestación.

Tal como dice Moraña, “el giro afectivo propone más bien una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de lo social sin someterse a normas ni reconocer fronteras” (2012, pág. 323). La autora relaciona el afecto con el impulso sexual de Freud y con la problematización de las conductas sociales y la institucionalidad del poder de Foucault. Y va más allá, para decir que el afecto sería una vía de acceso a lo real, a lo simbólico y a lo imaginario, desde donde los tres registros lacanianos pueden encontrar otra forma de enlace en el sujeto y en lo social.

The affective turn (Moraña, 2012; Lara y Enciso, 2013) refiere al giro en la manera de pensar e investigar en ciencias sociales y culturales, “provocando un movimiento académico que se concentra en ‘aquello que se siente’ y que combina la teoría psicoanalítica, teoría del Actor Red, estudios feministas, geografía cultural y teorías posestructuralistas entre otras” (Lara & Enciso, 2013, pág. 101).

Frente al campo abierto del estudio de los afectos, Leonor Arfuch (2016) plantea sus inquietudes: “si este giro emocional supone un capitalismo más humano, de mayor sensibilidad o se trata, una vez más, del apogeo del individualismo y de la cultura del hedonismo” (pág. 246). Desde su mirada hace una crítica ante la supuesta oposición entre lo textual del psicoanálisis o el postestructuralismo y lo afectivo, considera que no hay oposición entre discurso y afecto, en tanto el lenguaje es también el lugar del afecto. En esta línea, cuestiona el poder pensar que las reacciones emocionales sean meramente corporales, sin investidura significativa, o a-significantes: “(...) si consideramos que discurso y afecto no son excluyentes sino co-constitutivos, podríamos preguntarnos qué hacen las emociones ante este estado del mundo. Y qué hacemos nosotros con ellas.” (pág. 253)

Por último, me gustaría ubicar *la Política cultural de las emociones* de Sarah Ahmed (2015), quien propone explorar cómo trabajan las emociones en el aparato psíquico y social. Más que interrogarse sobre “qué son” las emociones, se pregunta por “qué hacen”, “qué efectos producen”. Desde esta perspectiva, Ahmed analiza a través de diversos tipos de discursos políticos, mediáticos y de las redes sociales, los efectos sociales del funcionamiento de sus economías afectivas, como, por ejemplo, la pena, el odio, el miedo, la vergüenza o el amor. Según su mirada el afecto circula entre objetos, signos y sujetos, pero también se puede condensar en ciertos discursos. El nombrar las emociones tendría un poder diferenciador y performativo, ya que tiene efectos y puede dar forma y orientar diferentes tipos de acción. Esta reivindicación de las emociones como horizonte de análisis no implica la cancelación de los regímenes discursivos.

Desde el *giro afectivo* entiendo a los afectos como aquellos flujos que circulan y relacionan cuerpos humanos y no-humanos, entre ellos, la materia, los territorios y los discursos. En esta dirección, tomando en cuenta las consideraciones de las diversas perspectivas y controversias, tomaré la noción de afecto para releer qué afectos surgieron a partir de los dispositivos de poder-saber del proyecto Artaboo y cómo estos pudieron ser afectados desde nuestras prácticas corporizadas y relacionales con otros cuerpos no humanos. Desde aquí, creo pertinente trazar la siguiente deriva por la potencialidad material del cuerpo en relación a otros cuerpos, la agencia de las cosas y los territorios, y la co-implicación de nuestros cuerpos en un mundo material y discursivo.

(IV) COMPOSICIONES DE CUERPOS HUMANOS Y NO-HUMANOS

Nuestras prácticas afectivas son encuentros encarnados y experiencias relacionales con otros sujetos, objetos, territorios, saberes. En el siguiente recorrido haré una deriva por la *teoría posthumanista* (Braidotti, 2015), los *nuevos materialismos* (Bennett, 2022) y la *teoría del ensamblaje* (Deleuze & Guattari, 1997; DeLanda, 2021), para entender las formas de relacionarnos y afectarnos entre cuerpos humanos y no humanos. Desde aquí no pretendo entrar en las complejidades de cada marco, sino que intentaré perseguir lo que nos dicen sobre los afectos.

Estas posturas tienen en común el hecho de que parten del materialismo spinoziano para resituar al ser humano en un continuo de la naturaleza, las cosas, los saberes, las fuerzas. De esta forma, estas teorías escapan del excesivo antropocentrismo de nuestras miradas humanistas (Cano, 2015) para repensarnos en una compleja red de interacciones. La idea fundamental que comparten estos movimientos “es superar las oposiciones dialécticas, produciendo variantes

no dialécticas del mismo materialismo” (Braidotti, 2015, pág. 60). Gracias a esta contribución podemos afirmar que los tradicionales conceptos de naturaleza y cultura no son opuestos, sino que se desarrollan mutuamente. Es decir, se propone una perspectiva materialista que rompe con los dualismos en los que se han visto atrapadas nuestras relaciones con el mundo, que se caracterizaron por una distinción de sujetos-objetos como activos-pasivos.

A continuación propongo pensar en la materialidad radical del cuerpo y sus interrelaciones con otros cuerpos humanos y no-humanos, además de considerar la vitalidad de la materia y el poder de afección de las cosas. Todo esto pudiendo ser pensado desde la inmanencia de sus conexiones, que promueve una ética basada en la potencialidad de la política afectiva y afirmativa (Braidotti, 2018).

En *Corpografías* (Planella, 2006), se pone de manifiesto cómo las nociones dualistas marcaron nuestros cuerpos y la relación que tenemos con ellos. Nos han enseñado que las afecciones que atañen al cuerpo son distintas a las que incumben a la mente. Aprendimos en las lógicas dicotómicas cartesianas, desde las cuales la mente se relaciona con la razón y el cuerpo con lo animal. Nos hicieron creer que el que habla en cada uno de nosotros es siempre alguien distinto al cuerpo, ya que el cuerpo está alejado del mundo de las ideas.

Desde los nuevos feminismos se vuelve a pensar al cuerpo como producción de conocimiento y además se piensa en su radical materialidad y complicidad con otros seres. La experiencia corporizada es algo mediado y compartido por las continuas interacciones con los demás y con el mundo.

The turn to matter within feminist thought has foregrounded the generative qualities of materiality and of working with the body. Feminist and new materialist scholarship together demonstrate the co-implication of bodies and subjectivities within the process of moving and making. It is important to note this co-implicated and relational nature of the ‘matter’ of the new materialisms, as well as the fact that this field embodies a profound movement beyond a Cartesian mind–body dualism. Both conceptual shifts are pedagogically significant in that bodies are endowed with agency and complexity, and resist being posited as inferior to language or discourse. (Hickey-Moody et. al, 2016, págs. 215-216)

En este sentido, el giro materialista propone entender a los cuerpos humanos y no-humanos desde su complejidad, su agencia y su relacionalidad, todos estos co-implicados en su mutua construcción y devenir. Desde aquí se entiende una “materialidad vibrante que corre en paralelo

a y al interior de los humanos” (Bennet, 2022, pág 10), dibujando flujos afectivos en planos menos verticales. Desde este pensamiento sobre un mismo plano, se lanzan algunas críticas hacia el post-estructuralismo, por considerar que se ha hecho excesivo hincapié en el rol de la cultura y del lenguaje (Barad, 2003; Massumi, 1995).

Here we see a dual understanding of the verb ‘to matter’, which has become an important facet of new materialist thought. Bodies matter as matter; they matter because they are important but they exist through their material mattering. Bodies therefore are discursive practices themselves, and they are inseparable from the environments in which they move, shape and express themselves. (Hickey-Moody et. al, 2016, pág. 216)

Siguiendo esta línea, los nuevos materialismos podrían ser útiles en su propuesta de entender al cuerpo más allá de las prácticas discursivas, y además ver qué formas de poder tienen y ejercen las cosas, y cómo nos afectamos y construimos mutuamente en un proceso relacional. En este punto quisiera aclarar que, a pesar de las críticas formuladas al postestructuralismo, es necesario un análisis materialista del proceso participativo de Artaboo, sin por eso negar la desigualdad de las relaciones de poder, las prácticas estratégicas, los valores estéticos y participativos, y las condiciones de visibilidad y de enunciabilidad donde se insertaron y resistieron los cuerpos. “No hay que descuidar las relaciones sociales, sino entenderlas cómo interseccionan con las condiciones materiales de los cuerpos”(Cano, 2015, pág 43).

Desde aquí me parece importante volver a las contribuciones del giro afectivo, estudiadas en la capa anterior, para entender al cuerpo desde su poder de afectar y ser afectado por otros cuerpos humanos y no humanos, entre ellos el mundo material y discursivo. A partir de este desplazamiento podemos entender al cuerpo desde la noción de *corporeidad* desarrollada por Elizabeth Grosz (1994), por el cual la dimensión corporal está entrelazada entre el espacio interno y externo. Desde aquí, un cuerpo siempre está en relación, *habitando y habitado* (Carrasco, 2017) por otros cuerpos. Esta pensadora entiende al cuerpo como condición y contexto a través del cual es capaz de relacionarse con otros cuerpos, y va más allá en su interés por comprender la transformación de la imagen cuerpo en relación con el afuera:

The body image is capable of accommodating and incorporating an extremely wide range of objects... external objects, implements, and instruments with which the subject continually interacts become, while they are being used, intimate, vital, even libidinally connected parts of the body image (pág. 80)

El desplazamiento del concepto de corporalidad a *corporeidad* mueve la gravedad de la agencia humana hacia lo relacional entre el afuera y el adentro de lo humano que funciona como un continuo de flujos afectivos que lo hacen moverse, componerse y transformarse.

El movimiento desde el concepto corporalidad (corporeality) - parte constitutivamente subjetiva de la persona - al de corporeidad (corporeality), se genera al considerar la dimensión incorpórea del cuerpo, al pensarlo hacia lo que está más allá de sí mismo - hasta ahora pensado desde el sujeto humano-, hacia “su otro lugar” (elsewhere), hacia lo inhumano. (Carrasco Segovia y Hernández-Hernández, 2020, pág. 4)

El sentido inhumano que se propone desde la noción de *corporeidad* manifiesta una forma de construcción subjetiva y experimentación impersonal del cuerpo a través del cual nos comunicamos y relacionamos con el resto del mundo. “Este cambio priva al sujeto humano y al cuerpo humano de su posición privilegiada de control, dominación y poder sobre lo no humano” (pág. 5).

Siguiendo por estos derroteros, desde los Nuevos Materialismos se cree que el mundo no sólo existe desde categorías lingüísticas otorgadas por los sujetos, sino que la materia es independiente de la mente humana y tiene capacidades de afectación. A partir de aquí, podríamos pensar en la vitalidad de la materia y los poderes de las formaciones materiales. Jane Bennett (2022) se pregunta: “¿Qué método sería el apropiado para la tarea de decir algo de la materia vibrante? ¿Cómo describir sin con ello eliminar la independencia de las cosas? ¿Cómo reconocer la opaca pero ubicua intensidad del afecto impersonal?” (pág. 18). Con estas inquietudes, la autora nos invita a poner una “atención cultivada, paciente, sensorial hacia las fuerzas no-humanas” (pág. 19). Esta filósofa materialista acuñó el término “thing-power” precisamente para hablar de estas formas de poder inherentes a las cosas que muchas veces son indescriptibles o intangibles:

El poder-cosa da cuenta de la extraña capacidad que los artículos ordinarios de fabricación humana tienen para exceder su estatus de objetos y para manifestar rasgos de independencia o de vitalidad, conformando así el afuera de nuestra propia experiencia. Observo cómo los objetos encontrados (...) pueden convertirse en cosas vibrantes con cierta efectividad propia, con un grado tal vez reducido pero irreductible de independencia respecto de las palabras, las imágenes y los sentimientos que ellas provocan en nosotros. (Bennett, 2022, pág. 23)

“La idea del poder-cosa tiene un aire de familia con el *conatus* de Spinoza” (pág. 35). El *conatus* de Spinoza se refiere al “impulso activo” o al esfuerzo de perseverar de un cuerpo: “Cada

cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (Spinoza, 2011, pág. 220). Si bien Spinoza distingue a los cuerpos humanos y no humanos por la “virtud” de la razón, estos cuerpos tienen en común una naturaleza conativa²¹. En este sentido, el poder de perseverar es también un poder de actuar, de afectar a otros cuerpos y generar efectos dramáticos y sutiles. Desde esta mirada, los objetos no son del todo reductibles a la utilidad que hacen los humanos, ni se agotan en su semiótica.

Bennett (2022) señala el poder-cosa como un “actante” desde la teoría del Actor-Red de Bruno Latour para designar una fuente de acción humana o no-humana o una combinación de las dos. La cosa como actante también denota su agencia como “operador cuasi-causal” deleuziano:

Un operador es aquello que, como consecuencia de su particular ubicación dentro de un ensamblaje y de la causalidad de estar en el lugar y en el momento justo, marca la diferencia, hace que sucedan cosas, se convierte en una fuerza decisiva que cataliza un acontecimiento. (pág. 45)

Bennett propone experimentar más horizontalmente la relación entre las personas y otras materialidades, es más, ella reconoce el poder humano como una especie de poder-cosa: “es fácil reconocer que los humanos están compuestos de diversas partes materiales (la mineralidad de nuestros huesos, o el metal de nuestra sangre, o la electricidad de nuestras neuronas). Pero es más difícil considerar estos materiales como algo vivo” (pág. 47)

La idea de subjetividad como compuesto que engloba agentes no humanos tiene una serie de consecuencias. En primer lugar, implica que la subjetividad no es prerrogativa exclusiva del *anthropos*; en segundo lugar, que no está ligada a la razón trascendental; en tercer lugar, que es independiente de la dialéctica del reconocimiento; y, por último, que se basa en la inmanencia de las relaciones. (Braidotti, 2015, pág. 83)

Somos materialidad vital. Desde esta mirada nos encontramos con un conjunto heterogéneo de tendencias de pensamiento que nos proponen reflexionar sobre agencias, energías, potencias y poderes que tiene inscrita la materia. Abrirnos perceptualmente a ella, nos hace pensar en la co-producción y co-implicación en un mundo común. “Este nuevo sujeto del saber es un ensamblaje complejo de humano y no-humano (...) que comporta importantes cambios de nuestro modo de pensar” (Braidotti, 2015, pág. 159)

21. El *conatus* es la potencia que se esfuerza por perseverar. “Y el *conatus* es el esfuerzo por experimentar alegría, aumentar la potencia de acción, imaginar y encontrar lo que es causa de alegría, lo que sustenta y favorece esta causa, y también esfuerzo por evitar la tristeza, imaginar y encontrar lo que destruye la causa de la tristeza” (Deleuze, 2001, pág. 123)

Desde aquí lo que defiende Braidotti (2015) es el “postantropocentrismo posthumanista”, que implica una toma de distancia radical de la identidad unitaria, conciencia trascendental y valores universales, por lo que la atención es enteramente vuelta a las estructuras relacionales. “Esto sitúa la relación y la noción de complejidad tanto en el centro de la ética y las estructuras epistémicas como de las estrategias del sujeto posthumano” (2015, pág. 168). Estas metodologías abogan por una investigación inmanente, o en forma de “ensamblaje” deleuziano (Fox & Allred, 2015) que le permita al objeto de estudio expresar su propia naturaleza como algo dinámico, múltiple y en constante movimiento.

Bennett (2022) nos propone pensar en una *agencia distributiva* situándonos en dos conceptos: la idea de cuerpos afectivos de Spinoza (2011) y la de *agencement*²² de Deleuze y Guattari (1997). Los cuerpos conativos de Spinoza son también cuerpos asociativos que afectan y son afectados, que mueven y son movidos por otros cuerpos. En la Parte segunda de la *Ética*, habla de la naturaleza de los cuerpos y dice:

Todo cuerpo, o se mueve, o está en reposo. (...) Cada cuerpo se mueve, ya más lentamente, ya más rápidamente. (...) Los cuerpos se distinguen entre sí en razón del movimiento y el reposo, de la rapidez y la lentitud, y no en razón de la substancia. (...) Un cuerpo en movimiento o en reposo ha debido ser determinado al movimiento o al reposo por otro cuerpo, el cual ha sido también determinado al movimiento o al reposo por otro, y éste a su vez por otro y así hasta el infinito. (Spinoza, 2011, pág. 143-144)

Para Spinoza (2011), los cuerpos se distinguen a partir de su movimiento, que a su vez es determinado por el movimiento o reposo de otros cuerpos, que a su vez también ha sido determinado por una causa exterior del movimiento de otro cuerpo. Así, “(...) un solo y mismo cuerpo es movido de diversas maneras según la diversidad de la naturaleza de los cuerpos que lo mueven (...)” (pág. 145) Además, cuando un cuerpo se encuentra con otro cuerpo distinto, pueden componer un todo más potente (Deleuze, 2001, pág 29). De esta forma, nos podemos encontrar con composiciones de cuerpos más simples o más complejas, siendo estas composiciones caracterizadas por su *conatus*.

22. *Agencement* es el término francés que utilizan Deleuze y Guattari (1997) en *Mil Mesetas* y en varios de sus libros. Su traducción al inglés es siempre *assemblage*, pero su traducción al castellano presenta ciertos problemas, ya que su tradicional versión de *agenciamiento* manifiesta su raíz “agencial”, que, aunque podamos considerar que un *agencement* sea agencial, este lo desborda, siendo el término fundamentado por Manuel De Landa (2021) el de *ensamblaje* como traducción del término anglosajón. Sin embargo, en la traducción al castellano *Mil Mesetas*, se utiliza *agenciamiento*. A partir de esta aclaración, usaré el término *ensamblaje* o *agenciamiento*, según las lecturas desde las cuales escriba.

En el caso de un cuerpo complejo o modo, el conato hace referencia al esfuerzo necesario para conservar la relación específica de “movimiento y reposo” que se alcanza entre sus partes (...) Por lo tanto, ser un “modo” significa formar alianzas y entrar en ensamblajes: modificar y ser modificado por otros modos (Bennett, 2022, pág. 72)

En este sentido, los cuerpos forman alianzas con otros cuerpos para alcanzar composiciones más potentes. Lo que trae Bennett con las ideas de Spinoza es que los cuerpos pueden aumentar su potencia *en o en cuanto que ensamblaje colectivo* (pág. 73) La teoría de los ensamblajes de Deleuze y Guattari (1995, 1997) refunda una nueva ontología de lo social que inspira la teoría del Actor-red de Bruno Latour (1996), la revolución cyborg de Donna Haraway (1995), el sujeto nómada de Rosi Braidotti (2000), entre muchas otras lecturas que contemplan la composición de cuerpos humanos y no-humanos.

Deleuze y Guattari (1997) no hablan de dispositivos atravesados por el poder, como sí lo hace Foucault (1976), sino de *máquinas deseantes* y *agenciamientos* atravesados *por el deseo*²³, entre muchos otros conceptos con los que se relacionan, como *máquinas de guerra*, *máquinas abstractas*, *cuerpos sin órganos*, *plano de inmanencia*, *multiplicidades*, *rizomas*.

Deleuze y Guattari observan que “todo forma máquinas, por todas partes hay máquinas” (1972, pág. 11) Las *máquinas deseantes* son aquellas que producen, a toda máquina corresponde un tipo de producción; producen deseos, sueños, capital, poesía, ciencia, arte. Las máquinas no parten de un sujeto, ni se dirigen a él, sino que forman máquinas con partes de él y otras partes: “A la inversa, estrictamente hablando, ninguna máquina se compone de personas, sino de piezas: manos, fuerzas cuerpos, tiempo, inteligencias, deseos, mezquindades, etc” (Murillo, 2019, pág. 42). El sentido del deseo maquínico no tiene que ver con un deseo subjetivo, sino con una trama afectiva que mueve la máquina y que al mismo tiempo la máquina produce: “Las máquinas definen estados afectivos (...) Se desea según la máquina, pero sobre todo se está afectado, y se siente, según ella” (pág. 45). “En el deseo no hay ninguna pulsión interna, solo hay agenciamientos. El deseo siempre está agenciado, el deseo es lo que el agenciamiento determina que sea” (Deleuze y Guattari, 1997)

23. El concepto de *agenciamiento* de Deleuze y Guattari tiene puntos más o menos próximos con el concepto de dispositivo de Foucault, se mueven en planos diferentes, pero habría que considerar hasta qué puntos son incompatibles. Las nociones de poder y del deseo son desarrolladas de manera sincrónica por Foucault y Deleuze y Guattari. El poder y el deseo son nociones que denotan fuerzas que incitan y producen. Sin embargo, el deseo parece entenderse mejor desde la política afectiva spinoziana.

El deseo de Deleuze y Guattari es el deseo según Spinoza (2011), aquel que deviene de una cadena o un entretejido de afecciones. Las afecciones aumentan o disminuyen la potencialidad de actuar y son las que mueven al hombre y el deseo. Podemos saber de nuestro deseo, podemos saber que deseamos, pero ese deseo es heterodeterminado (no autodeterminado) y no sabemos cuáles son exactamente sus causas, “el alma es determinada a querer esto o aquello por una causa, que también es determinada por otra, y ésta a su vez por otra, y así hasta el infinito” (Spinoza, 2011, pág. 192). El deseo de Spinoza no está delimitado por una falta, sino que es una fuerza inmanente en constante devenir. Desde su perspectiva, la esencia del ser humano es el deseo, esa potencia que se ve modificada por los encuentros y desencuentros en el mundo.

La noción de *máquina deseante* (Deleuze y Guattari, 1972) se puede explorar desde el concepto de *agenciamiento* (1997) como longitud y latitud, un conjunto de velocidades y lentitudes entre partículas sin forma, un conjunto de afectos no-subjetivizados. Los *agenciamientos* o *ensamblajes* son conjuntos de elementos heterogéneos que se relacionan, dotando a esa composición de una propiedad emergente (De Landa, 2021) que no equivale a la suma de capacidades, sino a una nueva agencia propia del agrupamiento. Los componentes de los ensamblajes funcionan de forma conjunta, entre partes que “a pesar de que incluyen a los humanos y sus construcciones (sociales, legales, lingüísticas), también incluyen algunas cosas no-humanas sumamente activas y poderosas” (Bennett, 2022, pág. 75).

La relectura de los dispositivos foucaultianos desde la noción de ensamblaje podría generar una nueva lectura de las relaciones de poder como afecto impersonal en el *entre* de composiciones humanas y no-humanas (materialidades y discursos) que dibujaría el ensamblaje participativo de creación.

Desde esta perspectiva, cabe abordar el concepto de agenciamiento como la confluencia de dos afirmaciones filosóficas: una teoría de la relación y de la composición y, por otro lado, una ontología del devenir y del deseo. Siempre tendremos estos dos ejes, uno de la relación y otro del proceso, uno de la composición y otro del movimiento, uno de la disposición y otro de la acción. Un aspecto relacional, que remite a un ensamblaje de elementos heterogéneos, a una red, a una multiplicidad rizomática en la cual la configuración de los elementos depende de los regímenes de su funcionamiento. Y un aspecto procesual, que remite a la realidad como proceso de producción, como apertura y devenir. (Heredia, 2014, pág. 94)

Las composiciones se producen en un plano de inmanencia, donde las relaciones de los elementos acontecen en una multiplicidad rizomática. “Un agenciamiento es precisamente

ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 1997, pág. 17). En este plano, se reconocen los *agenciamientos maquínicos de deseo* (régimen de cuerpos, de acciones y de pasiones) y los *agenciamientos colectivos de enunciación* (régimen de signos y de consignas-actos), (pág. 33). En este sentido, un *agenciamiento* pone en relación elementos heterogéneos de distinto orden como los flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales, es decir, forma un sistema de materiales, cuerpos y regímenes de enunciación que se va transformando en la diferenciación de sus partes y relaciones.

El elemento desterritorializante, desestabilizador y/o transformador o bien puede provenir de una nueva consigna o enunciado (en el arte, en la ciencia, en la política), o bien de una nueva mezcla de cuerpos que desencadena enunciados y redefine el estado de cosas (como ser, por ejemplo, la introducción de una nueva tecnología o la re-estructuración de un sistema productivo); en este sentido, los dos órdenes intercambian fragmentos y componen de modo variable la co-funcionalidad del agenciamiento. (Heredia, 2014, pág. 95-96)

Desde la dimensión procesual, Deleuze y Guattari (1997) miran la realidad en su devenir, “el devenir es del orden de la alianza” (pág. 315), el devenir no es una evolución, por lo que no se detienen a distinguir entre génesis y sistema. El devenir se relaciona con el plano de inmanencia, donde se componen y descomponen, estabilizan y desestabilizan determinados sistemas de relaciones, y así al infinito. Deleuze y Guattari hablan de devenir en el dinamismo del cambio, la variación o la diferencia producida en el movimiento de un estado hacia otro, movimiento que no tiende a un fin particular y definido de antemano. Pero en este eje vertical también territorializan una estabilidad, una regularidad que signa a un ensamblaje siempre abierto al cambio, a su re-configuración, a las creaciones o descomposición (Heredia, 2014, pág. 96).

La pregunta por los afectos desde la imagen del *ensamblaje* me invita a pensar en una ontología grupal rizomática, relacional y procesual del devenir inmanente de disposiciones materiales (humanas y no-humanas) que hicieron posible la intervención artística. Desde esta mirada, la construcción de subjetividades se vuelve absolutamente relacional, por lo cual se conecta con los múltiples otros. (Braidotti, 2015, pág. 167).

Los nuevos materialismos nos invitan a estudiar problemáticas actuales desde otras miradas, “para tratar de redirigir nuestras políticas más allá del análisis de las agencias de los sujetos que están insertos en estructuras socioculturales” (Cano, 2015, pág. 36). Desde este horizonte, pienso en el potencial político de los afectos para el análisis de procesos participativos.

“Ampliar la concepción de lo humano puede servir para flexibilizar nuestra consideración sobre los sujetos éticos y políticos” (Cano, 2015, pág. 35). Probablemente, esta posición pueda ser una nueva manera de pensar nuestra relación con lo que nos rodea desde nuestra mutua co-dependencia e interdependencia en un mundo común (Garcés, 2013). En esta línea, Braidotti (2018) propone una política afirmativa desde el materialismo Spinoza-Deleuze cuando dice que “mientras no consigamos comprender la naturaleza de nuestros afectos, mientras no sepamos valorar correctamente nuestros encuentros, nuestra potencia no aumentará” (pág. 26).

El acercamiento a estas miradas post-antropocéntricas me podría ayudar a dibujar movimientos y flujos afectivos con el fin de leer el dispositivo participativo de creación hacia otros agentes no humanos. Desde este recorrido encuentro útiles varios conceptos que me ayudan a pensar el *ensamblaje* de creación como un sistema complejo, en el cual los sujetos, los objetos, los discursos, los territorios son ontológicamente inseparables y sus identidades no preexisten, sino que emergen en relación. Estas concepciones consideran que la agencia no solo pertenece a los humanos, sino también a aquellos cuerpos no humanos. Además, estas nociones pueden responder teóricamente a situaciones de transformación, transiciones y creatividad. En este sentido, me resulta interesante el estudio de los cuerpos humanos y no-humanos que formaron parte del proyecto Artaboo.

5.d. EL ENCUENTRO CON LA EXPLORACIÓN ETNOGRÁFICA

En la siguiente capa abordaré la observación participante y el encuentro con la exploración etnográfica como métodos para la “recogida de datos” en el proceso participativo de Artaboo. Haré un breve recorrido por la relación de investigador-objeto de conocimiento en la etnografía, para situar que la mirada dentro del campo nunca es neutra, sino que deviene de nuestra propia construcción como investigadoras y de la relación en devenir con el “objeto investigado”.

Mi acercamiento al trabajo de campo se basó en una convivencia con el grupo motor del proyecto Artaboo. La convivencia consistió en un despertar y desayunar escuchando diferentes idiomas; caminar por el barrio de Sant Boi de Llobregat hasta el PSSJD o hacia el Can Castells Centre d’Art (CCCA), centro donde y con el cual trabajamos; sentarse en el jardín y conversar; comenzar las actividades con alguna dinamización corporal; encontrar alguna mirada cómplice, una sonrisa, y dependiendo del transcurso del proceso seguir con entusiasmo y, muchas veces, exhaustos hasta que se ponía el sol.

Desde la observación participante me dejé llevar por el devenir de la intervención viviendo desde “dentro” el proceso (Ardèvol, 1998, pág. 5). James Clifford (2001) dice que la observación participante sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el “adentro” y el “afuera” de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de los acontecimientos y gestos específicos; y, por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios (pág. 53). Entre la observación no participante y la plena participación hay muchas posiciones intermedias, que serán más o menos adecuadas según el contexto, el objeto de estudio y el investigador. Las nuevas propuestas en investigación cualitativa no se cuestionan el punto de equilibrio entre la mirada objetiva y subjetiva, entre la implicación y la indiferencia, la cercanía y la distancia (Adler y Adler, 1994). Aparecen así roles como el de *miembro-investigador*, *miembro activo-investigador*, o *miembro periférico-investigador*.

Para indagar sobre el proceso participativo de Artaboo, me resultó evidente hacerlo desde una observación participante como miembro activo del proceso. La colaboración no solo me hizo asumir una posición dentro del grupo, sino también asumir un compromiso con lo que sucede en relación. Esta decisión fue casi inmediata (sin ser razonada), ya que para comprender las relaciones afectivas que se produjeron en el campo, me pareció incuestionable hacerlo desde mi propia participación. Desde aquí, además, pretendí colaborar de forma útil en el proyecto. Con esta intención, utilicé la documentación audiovisual con dos fines: editar unos videos breves para comunicar y difundir el proyecto; y, por otro lado, el material recogido pasaría a ser “dato” para el posterior análisis.

Con el fin de ubicar este método, haré un breve recorrido para luego volver a mi experiencia en el campo. Tradicionalmente, el etnógrafo emprendía un viaje hacia pueblos extraños y se proponía delimitar y describir aquella cultura desde notas de campo densas que denotaban una observación objetiva y precisa. En este sentido, la etnografía se desprende de la antropología como técnica que nace para el estudio *in situ* de un *otro* caracterizado por lo primitivo, lo indígena, lo pre-alfabetizado, aquel *otro* diferente que se pretende estudiar. Es hacia fines del siglo XIX y principios del XX que el uso de técnicas de registro y de montaje audiovisual en la investigación de campo se vuelve un recurso de validez científica. Para el etnográfico audiovisual, el registro de la imagen a través de la cámara es tratada como “dato” para su posterior análisis (Ardèvol, 2009). A partir de aquí podemos encontrar diversos posicionamientos. Por ejemplo, mientras que Franz Boas comprendía la filmación como complemento de su cuaderno de notas, Margaret Mead utilizaba la cámara como si fuese un telescopio social sin querer interferir con la dinámica social (Henley, 2001, pág. 23). En estos dos casos la cámara es concebida como un elemento neutro. Por el contrario, durante la segunda mitad del siglo XX, surge la propuesta del *cinéma vérité*, donde

Jean Rouch justifica la cámara como una herramienta indispensable para la investigación, pero no como un *artilugio develador de realidades*, sino como un *creador* de situaciones: “De lo que se trata es de provocar un acontecimiento para poder aprehenderlo en su desarrollo espontáneo” (Grau Rebollo, 2005, pág. 4).

Con esto podemos pensar cómo el modelo de la etnografía fue cambiando según la época, la tecnología, la metodología y la aproximación al objeto de estudio. En este sentido, el recorte de ese *Otro* fue variando hasta llegar a pensar a un *Otro* más parecido a uno mismo. Pensando desde esta línea, considero que la cámara en el trabajo de campo del proceso participativo de Artaboo no captó hechos objetivos, sino la relación entre mi devenir-investigadora y el contexto de investigación, que no eran un *a priori*, sino que se fueron construyendo (Ardèvol, 1998, pág. 6). En otras palabras, el dispositivo de filmación fue registrando el proceso participativo y creativo de Artaboo, simultáneamente a la captación del devenir de mi relación en proceso grupal. A propósito de la cámara, me parece interesante la observación de Elisenda Ardèvol, cuando sitúa el objeto de la cámara como mediador de las relaciones en el “campo”, diciendo:

(...) entender la representación visual en función de la relación interpersonal a través del objeto de mediación –la cámara, la fotografía, el film- (...) La potencia de la cámara no está en la objetividad del medio, sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen y, por lo tanto, en el redescubrimiento de sus pautas y regularidades, de sus subjetividades compartidas y desiguales. (1998, pág. 3)

Desde aquí, soy consciente de que mis interpretaciones de lo observado no solo dependen de aquello observado, sino también de mi interacción y la de la cámara. Por tal motivo, la interpretación de la imagen está estrechamente vinculada con el posicionamiento situado (Haraway, 1995) del etnógrafo. En esta línea, estoy de acuerdo con Ardèvol (2009) cuando resalta que la propia experiencia de la etnógrafa constituye la base del conocimiento y, por lo tanto, su cuerpo se vuelve el primer instrumento de investigación:

Katz y Csordas en *Phenomenological Ethnography in Sociology and Anthropology* (2003) nos recuerdan que la propia experiencia del etnógrafo o etnógrafa constituye la base del conocimiento etnográfico, que la importancia de estar ahí se basa en la inmersión del etnógrafo en “cuerpo y alma”, y por tanto consideran el cuerpo del etnógrafo como primer instrumento de investigación. (pág. 7)

Desde esta dinámica reflexiva, “el objeto de conocimiento siempre está determinado por la construcción realizada por el investigador, quien, a su vez, es un sujeto en proceso (...)” (Alonso, 2008, pág. 11). Por esta razón, en el “análisis de los datos”, intentaré realizar un proceso reflexivo

de descodificación y codificación que abordaré más adelante. Por ahora, solo me gustaría reconocer que la documentación audiovisual me ayudó a poner atención no sólo a la trama discursiva, sino también a lo corporal, los gestos y lo sensible en un campo relacional donde yo también era participante.

Además, la cámara no solo fue un instrumento de mediación en el “campo”, sino que en el momento de post-grabación fue un instrumento de descubrimiento, ya que revelé eventos que no había visto o vivido en el proceso. Claudine de France (1989) “señala la diferencia entre la experiencia en vivo del etnógrafo y su experiencia ante las imágenes filmadas, entre la observación directa y la observación «diferida» (différée)” y cómo ambas se complementan en el análisis del texto audiovisual (Ardèvol, 1998, pág. 11). En este sentido, en la revisión de las grabaciones fue cuando pude observar detalles que no había percibido antes y describir las escenas poniendo atención a situaciones específicas, teniendo una mirada más amplia de todo el proceso.

Como dice Romero Sánchez (2016) “entre la observación y la participación, transito atenta a lo que emerge” (pág. 129). En este trabajo en particular, la documentación audiovisual partió desde mis conocimientos técnicos sobre el dispositivo de captación de la cámara, además del interés situado por los procesos participativos, mis cuestionamientos sobre la construcción de la salud mental y la intuición del poder transformador de las prácticas artísticas. Sin embargo, no dejo de pensar en la función del azar, de lo espontáneo, de lo imprevisto, del acontecimiento sucedido que me hizo no tener el control absoluto de aquello que registraba. La “recogida de datos” se produjo desde mi observación participante en el “campo”, desde el registro afectivo como *miembro-activo-investigador*, desde el artilugio de la cámara, desde la documentación audiovisual y su posterior revisión. Todos estos considerados como tecnologías de visualización, que me permitieron una *desterritorialización* de lo sucedido hacia una *reterritorialización* en datos audiovisuales.

El siguiente problema es cómo traducir y trabajar con los datos audiovisuales sin relegarlos a una simple representación del proceso vivido o como ilustraciones de la narrativa textual, como muchas veces son utilizados por la tradición en Ciencias Sociales (Hernández, 2008). En las próximas capas intentaré poner en manifiesto de qué forma me acerco al registro audiovisual y qué metodologías me ayudaron a entender los flujos afectivos que fueron componiendo el devenir grupal del proyecto Artaboo.

5. e. LA INMANENCIA DE LA TRADUCCIÓN

Desde la dimensión ética de esta investigación, mantengo un diálogo continuo conmigo misma, re-mirando mi posicionamiento frente a las distintas capas de lectura y escritura de esta tesis. Múltiples mediaciones intervienen en la construcción del conocimiento, pero no por esto me dejaré rendir en la relatividad o el escepticismo. Sosteniendo la tensión que presenta el problema de la representación, esta tesis propone una lectura situada a través de distintas capas de traducción.

Laurel Richardson y Elizabeth St. Pierre (2017) señalan que la escritura siempre es local y situacional, y que nuestro yo siempre está presente, sin importar cuánto intentemos suprimirlo; pero solo parcialmente, porque en nuestra escritura también reprimimos partes de nosotros mismos (pág. 1415). Comprendo que desde mi perspectiva hay cosas que veré y otras no. Rina Berger (2015) titula “Now I see it, now I don’t: (...)” un artículo que habla de la reflexividad y la posición del investigador, y expresa:

Reflexivity is commonly viewed as the process of a continual internal dialogue and critical self-evaluation of researcher’s positionality as well as active acknowledgement and explicit recognition that this position may affect the research process and outcome (Bradbury-Jones, 2017; Guillemin and Guillam, 2004; Pillow, 2003; Stronach et al., 2007) (...) reflexivity is the self-appraisal in research. It means turning the researcher’s lens back onto oneself to recognize and take responsibility for one’s own situatedness within the research and the effect that it may have on the setting and people being studied (...) data being collected and its interpretation (...) (pág. 220)

En esta capa volveré la lente hacia el proceso metodológico para situar los pasos y decisiones que fui tomando, teniendo en cuenta el acontecimiento estudiado y mi posicionamiento onto/epistémico. En esta línea, Natalia Calderón García y Fernando Hernández Hernández (2019) consideran que para hacer una investigación, ya sea artística, científica o social, no basta con significar o interpretar la realidad, sino que se requiere incurrir en un proceso de reflexividad.

Según Macbeth (2001), Stronach et al. (2007) y May y Pery (2017), la reflexividad nos lleva a problematizar las formas de representación para visibilizar y analizar los marcos conceptuales desde los que el investigador interpreta los fenómenos (...). La reflexividad se constituye como la mirada del investigador sobre sus “propios marcos”, su forma de representar, sus criterios para jerarquizar, nombrar y actuar. (pág. 42)

Gracias al proceso reflexividad y autoevaluación en el tránsito de esta indagación, me planteo el problema de la traducción, codificación y ordenamiento de la información que hacen a la metodología utilizada. Para poner sobre la mesa esta cuestión, hablo de las *capas de traducción* que conforman esta tesis. Capas en analogía a los *estratos* de Deleuze y Guattari (1997) para demarcar las condiciones de posibilidad dispuestas en cada capítulo para ver o decir. Ester Jordana (Aula Deleuze, 2020) habla de los estratos como formaciones históricas, positivities o empiricidades, “capas sedimentarias”, hechas de cosas y palabras, de ver y hablar, de lo visible y lo decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones.

La primera capa de traducción que intento problematizar consiste en una desterritorialización de mi relación participante en el proceso hacia una territorialización en los datos audiovisuales. Es decir, los datos audiovisuales fueron construidos desde la mediación de la cámara, entendida como un instrumento que captó la realidad co-producida por el grupo motor y mi participación. Desde aquí, mi mirada desde la cámara traza una línea de fuga que desterritorializa lo sucedido, para luego territorializar el mapa de la indagación.

Para el análisis del texto audiovisual, me cuestiono: ¿cómo convertir este material audiovisual en otro tipo de datos que me pudiera ser útil en la indagación?. Así me encuentro con un problema práctico y, a la vez, ético, que nace al alejarme en el tiempo de lo vivenciado en el campo, y cómo hacer comprensible el material audiovisual en la linealidad de un texto escrito. En la primera visualización del material convierto en palabras lo grabado, en un proceso de mirar y escribir todo lo que oía o veía en las imágenes, intentando poner la menor cantidad de filtros y no hacer interpretaciones prematuras.

En este proceso de convertir los datos audiovisuales en datos textuales, incurro en otro proceso de traducción que me hace pensar en el carácter ineludible de la mediación entre la lectura y la escritura. En este momento, me encuentro con la paradoja e imposibilidad de una representación transparente, ya que me doy cuenta de que no podía negar mi autoría etnográfica, así como mi posición de poder de interpretadora de los hechos. En este sentido, mi preocupación en torno a la traducción se centra en no homogeneizar los datos, conservando planos de lectura y conexiones que reflejen la experiencia vivida. Fue en este momento cuando me topé con una lectura de Sousa Santos que resonó en el siguiente cuestionamiento: “(...) traducir saberes en otros saberes, traducir prácticas y sujetos de unos a otros, es buscar inteligibilidad sin “canibalización”, sin homogeneización. (...) Porque hay que crear inteligibilidad sin destruir la diversidad” (2006, pág. 32).

Esto me hizo pensar que la desgrabación del registro audiovisual en texto no era suficiente para “tocar los datos” y encontrar relaciones entre ellos sin estandarizar o achatar las formas.

Desde estas reflexiones, comienzo una nueva capa de traducción que consiste en mapear gráficamente lo sucedido en el campo, desde esquemas, capturas de imagen de vídeo, textos, interpretaciones. Así, me propuse dibujar a mano los distintos momentos del proyecto a modo de escenas de una película. Estos esquemas me podrían permitir comprender el devenir grupal de Artaboo desde su dimensión relacional. En los próximos apartados profundizaré en estos temas.

El proceso de escritura y el mapeo se entretajan desde cadenas de traducciones que enlazan diferentes tramas de sentido según los momentos por los que atravieso en la indagación. Por cada capa de traducción se abren múltiples posibilidades y cuestionamientos: ¿cómo hilar en detalle las diversas posibilidades?, ¿qué posibilidades tomo y cuáles dejo?, ¿cómo evitar la homogeneización y no perder rigurosidad? y, por último, ¿cómo sostener la diversidad de saberes y afectos que surgieron en el proceso?. Esta actitud me llevó por caminos sinuosos, de incertidumbre, y desconocimiento que muchas veces hicieron tambalear mis marcos de conocimiento previos.

En cada proceso de traducción me encuentro con tensiones, contradicciones y diferentes relaciones de poder entre los datos audiovisuales, los textos y mi mirada. En este sentido, es necesario sostener una reflexividad constante entre lo que reconozco en los datos y cómo los reorganizo y relaciono con la dimensión teórica de lecturas y experiencias por las que incurro. Así, de los primeros mapas hechos a mano hasta las escenas cartográficas, suceden diversos momentos de re-edición.

Otro hecho clave que redefine la perspectiva metodológica es la digitalización de los dibujos hechos a mano usando el programa *Adobe Illustrator*. Por cuestiones técnicas de este editor de gráficos vectoriales y para mejorar el flujo de trabajo dentro del programa, organicé los distintos elementos en capas que corresponden a personas, recorridos, materiales, afecciones, discursos, relaciones, etc. Esta disección de capas que en un primer momento realicé por una razón técnica, me hizo pensar en los posibles ejes y atravesamientos que podría extraer para el análisis. Retomo a Donna Haraway (1995) para volver a tener presente la idea de que las tecnologías de visualización utilizadas moldean una óptica y un posicionamiento situado desde donde generar conocimiento. Nuestras formas de ver y hacer con los problemas no son pasivas:

Los «ojos» disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida. (Haraway, 1991, pág. 237)

La mirada sobre mis propios pasos y las decisiones que voy tomando a lo largo del proceso de indagación se centran en el problema de la traducción. Este concepto se nutrió de un proyecto satélite de escritura colaborativa que iniciamos con Nelly, una compañera de doctorado, en el seminario “La escritura como modo de investigar y conocer” (2019), guiado por Fernando Hernández. A través de la escritura colaborativa exploramos el devenir de nuestras propias investigaciones y cómo pueden surgir nuevos conocimientos a partir de espacios compartidos. El taller nos hizo pensar que para entrar en un terreno en común, para entender o ser entendidos por un otro, es necesario que se produzcan ciertos mecanismos de traducción. En este procedimiento vamos creando y dando sentido a un mundo que no tiene realmente un sentido único. El artículo trabajado en el seminario, *Deleuze and Collaborative Writing: Responding to/With “JKSB”* (Wyatt et al., 2014) problematiza los sentidos que pueden nacer de forma colaborativa desde un plano inmanente:

Our openness to the affective as well as the conceptual interactive work we were doing opened each of our ongoing lives to new becomings in the space of the Other. Selves come to exist, and go on coming into existence, through the Other. This is not just a feature of our work, we suggest, but an elaboration of the human condition. (pág. 2)

La escritura de esta tesis es a través de otros, otros pensadores, lecturas, materiales, tecnologías y personas que hacen a la trama del texto. La singularidad “nómada” (Braidotti, 2000) de mi devenir-investigadora se fue transformando en la escritura, desde las lecturas, a través de unos procesos y otros, en distintos estados de inmanencia afectiva. Desde las ideas de Laurel Richardson y Elizabeth St. Pierre (2017) pienso la escritura y con ella *la inmanencia de la traducción* como los propios métodos de investigación a partir de los cuales se abren procesos dinámicos y reflexivos. “Writing is thinking, writing is analysis, writing is indeed a seductive and tangled method of discovery” (pág. 1423) Así mismo, se refieren a la alteración creativa de la investigación social de los etnógrafos, que específicamente deviene de la tradición cualitativa:

When using creative analytical practices, ethnographers learn about the topics and about themselves that which was unknowable and unimaginable using conventional analytical procedures, metaphors, and writing formats”. (pág. 1415)

En resonancia con la propuesta post-cualitativa de estas autoras, mi objetivo no es descubrir, representar o mostrar resultados sobre lo investigado, sino más bien, experimentar el devenir de la indagación según las solicitudes o desafíos que se me vayan presentando. En el siguiente recorrido intentaré desplegar la metodología utilizada para el estudio de *lo grupal* en Artaboo, ubicando las distintas capas de traducción: la observación del material audiovisual, la utilización de la tecnología cartográfica, la codificación de los “datos” a través de mapas, la decodificación de tres ejes de análisis y la reterritorialización en escenas cartográficas.

5.f. LENGUAJE AUDIOVISUAL

A partir del encuentro con la exploración etnográfica como “método para la recogida de datos”, en la siguiente capa sitúo el trabajo con el material audiovisual y señalo la intuición que me llevaría a pensar la escritura de la tesis.

En el análisis de los datos audiovisuales, llevo a cabo tres gestos: escribir lo que escucho y veo en las distintas secuencias grabadas, capturar fotogramas de las imágenes-movimiento y codificar lo sucedido en dibujos esquemáticos hechos a mano. Estos tres gestos son desenvueltos en distintos momentos de la investigación, viendo y re-viviendo el material audiovisual en el *entre* de mis lecturas. Como dice Soto Calderón (2020), “mirar no cabe en una mirada” (pág. 16), sino que mi observación se construye en el mirar el material varias veces y detenerme en distintos elementos y estratos de las imágenes a razón de mis experiencias afectivas que se relacionan con la investigación (libros, artículos, seminarios, conversaciones, prácticas en dispositivos grupales de creación, procesos de mediación, etc.).

En el proceso de visionado, me encuentro con la advertencia que hace Didi-Huberman (2004) cuando dice que “a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen” (pág. 59). En este sentido, entro en la confusión de pedirle “toda la verdad” al registro audiovisual, sabiendo que es un imposible y, por otro lado, a veces caigo en una cierta desmotivación. Desde el trabajo con las imágenes obtenidas, reflexiono con Didi-Huberman sobre la manipulación técnica o formal de estas, como reelaboración ontológica y ética. En *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman nos invita a cuestionar las operaciones que llevan a “poner inatención” en estas, hipertrofiando su materialidad, en querer verlo todo, reencuadrando, recortando, ampliando y desechando aquello que pensamos que no es significativo. Otro riesgo en el que podemos incurrir consistiría en reducir y vaciar la imagen, en no ver en ella más que un documento, una representación para acompañar un texto (págs. 60-62).

Didi-Huberman nos propone reflexionar sobre qué hacemos con los fragmentos visuales a propósito de las cuatro fotografías tomadas por los miembros del *Sonderkommando* en el campo de concentración Auschwitz: “solamente cuatro instantes del mes de agosto de 1944. Pero es inestimable, porque es casi todo aquello de lo que disponemos [visualmente] en este caos de horror” (pág. 57). Frente a la manipulación de estas imágenes en provecho de una “luminosa información”, la crítica se lanza al intento de borrar el contexto del acontecimiento en el cual estas fotografías fueron tomadas: la imposibilidad de enfocar, el riesgo que se corría al fotografiar algo del horror, la poca destreza, el deslumbramiento del sol. Desde aquí, Didi-Huberman piensa en esas imágenes “como pura enunciación, puro *gesto*, puro acto fotográfico sin enfoque (...), que nos permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz” (pág. 65). Desde estas reflexiones, las imágenes rescatadas desde la documentación audiovisual en Artaboo, toman valor de acontecimiento, de gesto, de poder de enunciación.

En este sentido, Andrea Soto Calderón (2020), nos invita a situarnos en *la performatividad de las imágenes* como acontecimientos visuales para pensar en sus propias condiciones de producción. Soto Calderón refiere que “en cierto modo, la imagen designa no una realidad visual, sino una posición (...)” (pág. 20). Las imágenes producidas en el registro fílmico de Artaboo definirían así mi posicionamiento situado dentro del “campo” afectado por la participación en las dinámicas grupales, la convivencia con el grupo motor, el interés técnico de la documentación, mi devenir-investigadora desde ciertas premisas teóricas y otras otras circunstancias que probablemente también me afectaron en el rodaje. En estas imágenes existen un tiempo y una duración de escenas fragmentadas por cada vez que ponía *rec* y *stop* en la cámara. Estas imágenes se tomaron desde distintos puntos de vista, desde planos generales, planos medios, primeros planos, planos detalle que demuestran mi cuerpo puesto y dispuesto en lo que sucedía. Horas y horas de material audiovisual, de cada día, de cada momento, en un afán de que no se me escapara nada, pero siendo consciente al mismo tiempo de que siempre había un *fuera de campo*.

Los elementos del lenguaje audiovisual que me ayudan a entender mi relación frente a lo observado son:

- *Colocación de la cámara*. En general, realicé la grabación con cámara en mano, pero también usé la cámara en un trípode, sobre todo en la primera parte del proceso.

- *Angulación.* Por lo general, en la primera parte del proceso utilicé planos “normales”, frontales, dorsales, perfiles, donde la cámara se ubica a la altura de los ojos de las personas. En la intervención del mural surgieron angulaciones más pronunciadas: *planos picados* y *contrapicados*. Estos últimos aparecen cuando se amarra una *Gopro* a rodillos y pinceles. Esta técnica produjo imágenes dinámicas, encuadres-otros (no comunes) e hizo protagonista a la propia materialidad de la pintura, su densidad, su brillo, los colores y el muro. Los planos picados surgen cuando la cámara dejó de pertenecerme y algunos jóvenes se suben al muro con ella.
- *Planos.* Utilizaba distintos planos según lo que quería captar, pero no solo lo que quería tomar para hacer una determinada narración fílmica, sino lo que podía captar según las distintas circunstancias o lo que el proceso me invitaba a recortar él. Los planos utilizados son variados, desde un *gran plano general* para contextualizar la actividad en un territorio, a *planos detalles* para coger un dibujo o una escritura en una hoja o ver los gestos de una persona. Por otro lado, también percibo *planos objetuales* que sucedieron al amarrar la *Gopro* a rodillos y pinceles.
- *Movilidad.* La movilidad de la cámara por el espacio denota mi movimiento y relación con lo que sucedía, ya que usé principalmente cámara en mano o un monopie para sostener la imagen. En la primera parte del proceso, usé el trípode para tomas largas que me permitieron ver el dibujo general de los cuerpos haciendo un determinado ejercicio o poder captar la parte discursiva de las actividades. En esta primera parte, también usé cámara en mano para introducirme y circular entre los cuerpos cuando hacían una actividad corporal. En la parte de intervención de la pintura mural, usé cámara en mano, tomas cortas y planos muy distintos. Y durante la parte de sociabilización fue cuando volví a utilizar el trípode. Al terminar, hice una plano secuencia de todo el mural para visualizar el recorrido de las alfombras.

Revisar estas cuestiones técnicas me hace pensar en cómo me movía dentro del “campo” y cómo se movía la cámara, qué podía abarcar mi mirada y qué no, qué distancia tomaba de aquello que observaba (*plano general, plano medio, primer plano, plano detalle*), qué tipo de relaciones entablaba con otros participantes, cuáles fueron esos *fuera de campo* (lo que no aparece en el encuadre) que igualmente me interpelaron y afectaron. Este proceso de reflexividad sobre el material audiovisual me invita a reflexionar en los modos de estar con aquello que quiero investigar y mi política participativa en el mismo dispositivo. Además, reconozco que la posterior visualización del material también estaría afectada por la misma vivencia dentro del proyecto, por

las emociones que este despertó en mí, a partir de la lente situada y “contaminada” en el *entre* del bagaje teórico de la tesis. En este sentido, la manipulación de los “datos audiovisuales” está basada en una determinada óptica afectada desde donde veo *lo grupal* y desde donde pretendo producir conocimiento acerca del proceso participativo en Artaboo.

Siguiendo esta reflexión, Ariella Azoulay (2009) habla de la ontología de la imagen como una ontología del acontecimiento. Un acontecimiento que se da en el encuentro entre el fotógrafo y el que será fotografiado, y que involucra también a todas aquellas personas que no salen en el encuadre pero que están allí en la escena. Desde la experiencia de Artaboo, los encuentros se dan a través de la cámara de grabación y abarcan mi posición entre los otros participantes en un territorio simbólico que también hace a la escena. Por otro lado, como señala Marta Dahó, hay un doble encuentro a través de la mediación de la imagen:

Azoulay distingue dos tipos de encuentro: el que se produce por la mediación de la cámara fotográfica y el que se produce por mediación de la imagen fotográfica; es decir, el que marca la relación entre las personas fotografiadas y quien sostiene la cámara, por una parte, y el encuentro de la imagen fotográfica con el espectador, por otra. (2015, pág. 224)

Como productora del registro audiovisual, pero también como espectadora de este, sitúo este otro acontecimiento producido en la desgrabación del material. En este nuevo encuentro atendiendo a la capacidad imaginativa que las imágenes despertaron. “No se trata de oponer la realidad a las apariencias, lo representado a las representaciones, sino de atender a las configuraciones materiales de las imágenes” (Soto Calderón, 2020, pág. 43), a sus deseos y fuerzas afectivas. Se trata, pues, de “comprender cómo nos deslizamos a través de ellas, cómo nos penetran y nos hacen circular” (pág. 85).

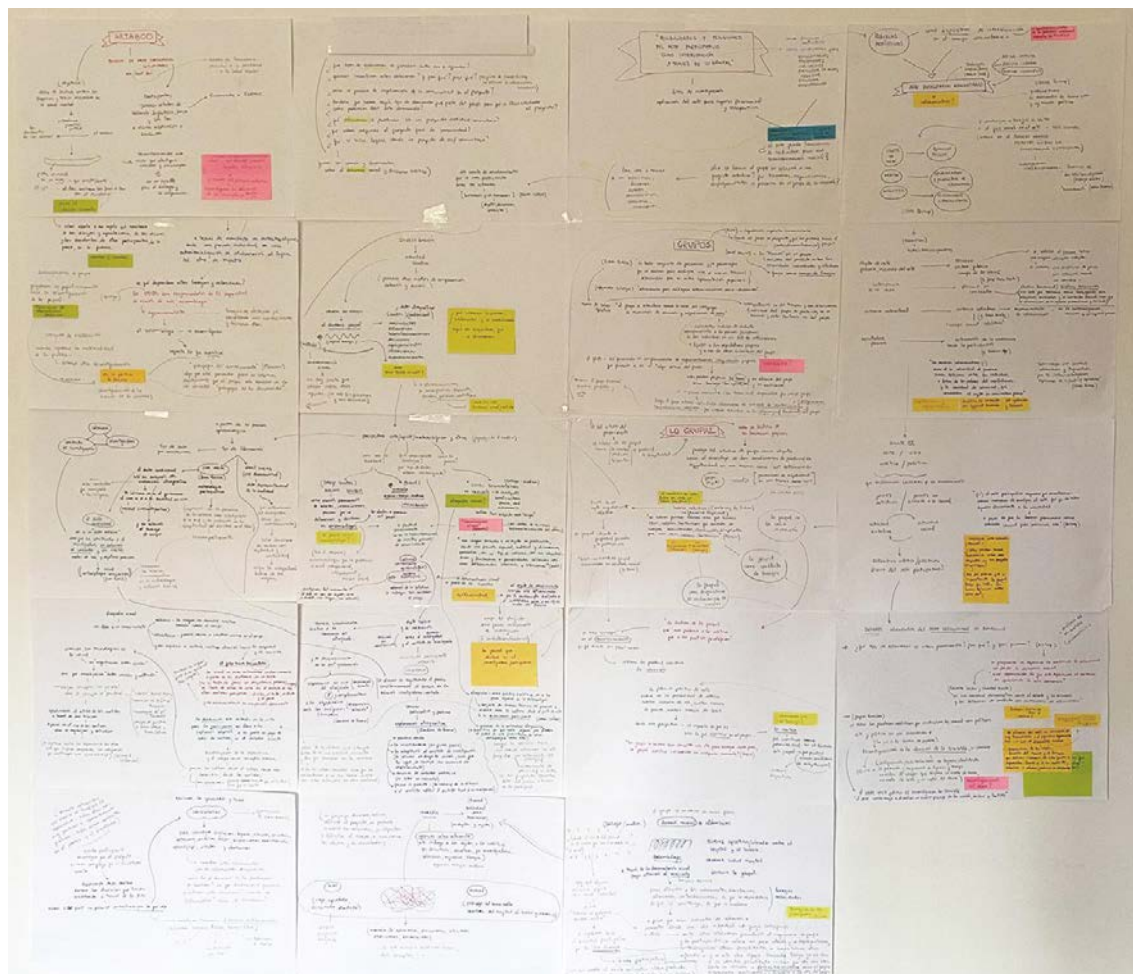
Desde estas reflexiones, propongo una nueva capa de traducción que consiste en mapear gráficamente los acontecimientos percibidos y vividos en el “campo” y a través de las imágenes, intentando situar disposiciones y composiciones de cuerpos, relaciones, movimientos. Hago apuntes y dibujo a mano los distintos momentos del proyecto, siguiendo el rastro de sus trayectos, sus operaciones y sus agencias.

5.g. TECNOLOGÍA CARTOGRÁFICA

Desde que comencé el programa de doctorado, las cartografías (Hernández-Hernández, 2018) han sido una metodología para trazar el recorrido de la investigación, un medio para ordenar los marcos epistemológicos, la recogida de datos y mi conocimiento situado. Los primeros mapeos (figuras 25 y 26) fueron esquemas mentales y conceptuales que me ayudaron a posicionarme frente al proyecto de indagación; sin embargo, más adelante estas formas tomaron mayor relevancia, ya que se convirtieron en una tecnología de visualización, ordenamiento y relación de “datos” para el “análisis”. Primero, haré un breve recorrido sobre el tema del mapa y la cartografía, para luego entrar en la dilucidación de las escenas cartografías como tecnología de análisis.

Figura 26

Esquemas mentales y conceptuales como hoja de ruta para la indagación



Nota. Elaboración propia.

Como estudia Zuñiga López (2019), existen todo tipo de mapas que sirven o responden a cuestiones muy diversas. Podemos encontrar mapas geográficos, físicos, políticos, mentales, sociales, comunitarios, temáticos o conceptuales. “En cualquiera de sus sentidos, los mapas nos abren la posibilidad de conocer y comprender el espacio. Además, su simbología, colores y escalas nos permiten diferenciar y guiarnos para llegar a nuestro destino” (pág. 41). Pero también habrá que atender críticamente a lo que nos muestran los mapas, ya que estos ejercen un cierto poder en el espectador, direccionando un tipo de información y haciendo que conozcamos la realidad desde una determinada óptica, teniendo efectos, en última instancia, sobre el *reparto de lo sensible* (Rànciere, 2010).

Antes de entrar en las cartografías como metodología de indagación, quisiera detenerme un momento en las tensiones y posibilidades de los mapas. Aquí me gustaría señalar el trabajo de *Kollektiv Orangatango* (2018), una red de geógrafos críticos, amigos y activistas que abordan cuestiones relacionadas a cómo leer el espacio y cómo iniciar procesos emancipatorios desde los territorios materiales y simbólicos (This is not an atlas, s.f.)

Mapmaking is one of the principal tools employed by the dominant powers to appropriate territories for utilitarian purposes. (...) As such, the maps commonly circulating in our societies are based on a vision that is imposed onto territories by the dominant powers in order to create hegemonic representations of space. These are functional to the development of the capitalist model (...) But the map is not the territory. A connection with a particular territory is established through processes of interpretation, feelings and personal experiences. Maps are not the territory because they are unable to account for the subjectivity of the territorial processes, symbolic representations and imaginations inherent to them and the constant mutability and changes they are subject to. (pág. 87)

Los mapas no son el territorio, pero ¿cómo trabajar con ellos para explorar un territorio, en el caso de esta indagación, un territorio simbólico, imaginativo y reflexivo? Desde esta pregunta me acerqué a la tecnología cartográfica.

La cartografía es el espacio donde confluyen y convergen tanto una mirada sintética y simbólica del mapa, como la mirada detallista y artística del paisaje, al dar lugar para la coexistencia de estas dos formas complementarias de pensamiento y comprensión de la tierra, ambas contienen datos tanto medibles como sensibles. Aunque la representación gráfica no alcanza nunca a reemplazar la experiencia inmersiva en el territorio, permite mediante su escogencia de datos, enfatizar cualidades y circunstancias como puntos de referencia para recorrer la tierra. (Castañeda Arbeláez, 2022, pág. 36)

Los mapas nos orientan en el mundo práctico, nos localizan y nos facilitan la ubicación en él. Los mapas hacen una abstracción por medio de filtros y convenciones que representan y miden los contornos, las distancias y los recorridos. Las cartografías, en cambio, son una forma de pensamiento, un modo de reflexión y visualización de la diversidad en una misma superficie. “Así la cartografía puede ser un medio de encuentro, aproximación y materialización que busca alternativas para relatar la multiplicidad” (pág. 38). La cartografía es una reflexión visual, el mapa puede ser entendido como un vuelo de pájaro normativo sobre una convención universal. Desde esta diferenciación, a partir de aquí me tomaré el atrevimiento de usar indistintamente los términos, considerando que tanto los mapas y las cartografías no son el territorio, sino que son contruidos para captar la particularidad y la complejidad de las construcciones socio-históricas de un territorio material-discursivo.

Tengo la intuición, a partir de experiencias vividas y de las afirmaciones del trabajo de *Kollektiv Oranotango* (2018), que las cartografías se están convirtiendo en una poderosa estrategia política para fomentar el pensamiento, socializar saberes y prácticas, impulsar la participación colectiva, intercambiar experiencias, desafiar espacios hegemónicos, promover la creación y la imaginación, señalar relaciones de poder y promover una resistencia hacia las miradas hegemónicas.

Esto me hace pensar en la importancia de la cartografía que señala Zuñiga López, “como herramienta para comprender la construcción del significado desde una dimensión relacional” (2019, pág. 13), ya que la metodología de esta tecnología propone un ordenamiento espacial de imágenes, dibujos y textos donde conectar experiencias y visualizar movimientos y cambios. A causa de estos planteamientos comencé a entender a los mapas como espacios de diálogo desde donde producir conocimiento y no tan solo para obtener resultados.

Las cartografías me permitirían ubicar distintos planos, organizarlos y encontrar relaciones entre los distintos elementos. “El desafío investigador ha de ser más ambicioso y tratar de desarrollar en paralelo narrativas autónomas (textual y visual) que se complementen, entrecrucen y permitan que surjan espacios desde los que crear nuevos significados y relaciones” (Hernández, 2008, pág. 100). En este sentido, los diversos elementos que quisiera conectar a través de los mapas son: las imágenes, mi vivencia en el campo, una codificación de los “datos” a través de dibujos, una contextualización de la actividad, y al poder ser, una intuición (o afección propia) que puede funcionar como línea de fuga; todo sobre un mismo paisaje de visualidad que me permitiera generar una reflexión situada y no tan solo una representación o cuantificación de resultados. Los mapas podrían funcionar como un espacio ontológico desde donde visualizar e interconectar los

atravesamientos de *lo grupal*. Al mismo tiempo, pienso que es importante considerar el montaje de estos, ya que este ejercicio tiene el poder de poner foco sobre ciertos mecanismos, agregar interés, seleccionar y distribuir valores en un plano. La práctica cartográfica puede dar a conocer un fenómeno de forma “no literal” (Hernández Hernández et al., 2020). Dado que el interés de esta tesis es situar los movimientos afectivos de los diversos atravesamientos que hicieron posible *lo grupal* de Artaboo, es uno de los principales desafíos poder situar esta dimensión relacional y emergente en las cartografías. Esta intención me hace pensar en los mapas psicogeográficos de los situacionistas que dibujaban sus derivas afectivas e inconscientes por el territorio, como ya lo habían hecho los surrealistas. (Careri, 2002).

En este sentido, los mapas podrían ser una herramienta “que nos permite hacer visible aquellos mundos que de otro modo no sería posible” (Onsès, 2018, pág. 53). Hacer visibles las *fuerzas (in)visibles de lo grupal* y darle sentido al acontecimiento del mural desde ellas.

Una cartografía es una lectura teóricamente fundada y políticamente arraigada del presente. Las cartografías apuntan a la responsabilidad epistémica y ética desvelando las ubicaciones del poder que estructuran nuestra posición de sujetos. Como tales, éstas dan cuenta de la ubicación de cada uno tanto en términos de espacio (dimensión geopolítica o ecológica) como de tiempo (dimensión histórica y genealógica). Esto evidencia la estructura situada de la teoría crítica y comporta la naturaleza parcial y limitada de todas las pretensiones al saber. (Braidotti, 2015, pág. 163)

Entonces, las cartografías me ayudarían a visibilizar las disposiciones y relaciones que tomaron los diferentes fuerzas de lo grupal, pudiendo ordenar territorios y cuerpos humanos y no-humanos, entrever las relaciones de poder entre los relatos, cuerpos y espacios, simular las relaciones, movimientos y velocidades que hicieron posible el proyecto, evidenciar las tensiones implícitas en el proceso participativo y reflexionar sobre todo esto sobre un mismo plano.

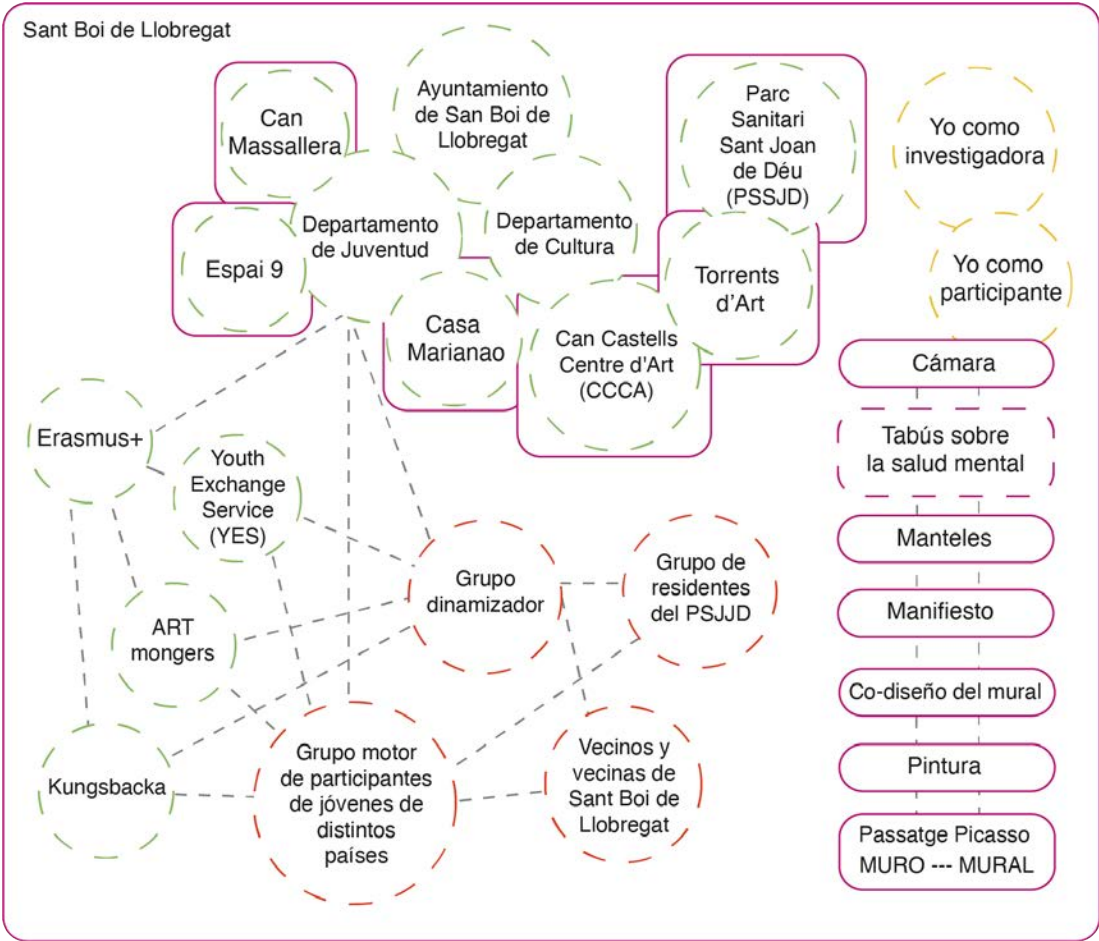
5.h. CODIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN A TRAVÉS DE CARTOGRAFÍAS Y DECODIFICACIÓN DE TRES EJES DE ANÁLISIS

Antes de entrar de lleno al *Acto 2. Nudo*, quisiera repensar el método de traducción cartográfica y situar la codificación de tres ejes que pondré en relación en el *Entramado* del análisis.

La codificación de la información a través de las cartografías fue un proceso manual, fue un trabajo de archivo, un trabajo de observación, escritura, relectura, decodificación y recodificación, dibujo, *collage* y composición. Fue un trabajo artesanal y tecnológico. A partir de aquí, me dejé llevar por los desafíos que esto planteaba, sin por eso enfrentarme con obstáculos y tener que rehacer y plantear otras formas de territorializar los mapas.

Uno de los primeros descubrimientos o, mejor dicho, encuentros de esta indagación, sucedió al cruzar los datos audiovisuales del primer visionado con datos que recogí del aplicativo de Erasmus+ (proporcionado por una de las personas encargadas del proyecto) y la indagación de las páginas webs de las distintas organizaciones que formaron parte del proyecto. La interrelación y la sintetización de estos “datos” los desplegué en un mismo plano, para entender a simple vista los distintos agentes implicados en Artaboo (Figura 5).

Figura 27
Territorialización de los agentes humanos y no-humanos que participaron en Artaboo



Nota. Elaboración propia.

La territorialización de este mapa tomó forma desde los agentes implicados en el proyecto y sus interconexiones. En línea discontinua color verde ubiqué las distintas organizaciones e instituciones; en línea discontinua color rojo señalé los diversos grupos de personas que formaron parte del proyecto; en línea discontinua color amarilla me situé dentro del proyecto; en línea continua color rosa revisé los agentes materiales y territoriales; y, por último, en línea discontinua color rosa ubiqué el concepto estructural y central de la intervención. En un primer momento, el dibujo de este mapa resonó con la teoría del Actor-red (Latour, 1996) y me hizo pensar en la co-implicación de los agentes humanos y no humanos del proyecto Artaboo. Esta teoría visualiza un mapa de agentes humanos y no-humanos, “is thus the claim that the only way to achieve this reinjection of the thing into our understanding of the social fabrics is through a net-work-like ontology and social theory” (1996, pág. 3)

Como agentes no-humanos reconozco al Parc Sanitari Sant Joan de Déu (PSSJD), el Can Castell Centre d’Art (CCCA) como territorios y como instituciones. Lo histórico de estas instituciones se entrelaza con la construcción de la salud mental, y esta, a su vez, denota los prejuicios acerca de la salud mental, que estigmatiza a los residentes de las clínicas del PSSJD; los profesionales que trabajan, médicos y psicólogos, el espacio de Torrents d’Art con sus intereses y motivaciones, el muro por el que somos convocados y su transformación en mural, el financiamiento de Erasmus+ como promotor que marca ciertos objetivos, los y las jóvenes de los distintos países y los y las educadoras desde sus respectivas formaciones y experiencias, yo como participante, yo como investigadora, la cámara; el barrio de Sant Boi de Llobregat, sus vecinos y vecinas, los técnicos del Ayuntamiento, el director del CCCA, Can Masalleras como lugar donde nos hospedamos, el Espai 9 y el Casal Marianao, los recorridos por el barrio, las conversaciones con los residentes del hospital, la vegetación y los jardines del recinto, los Haikus de las abuelas, los manteles, las dinamizaciones grupales, el manifiesto, la pintura, los andamios y escaleras, la música y los refrescos, las comidas y las cenas, los encuentros y desencuentros, los distintos idiomas, el tiempo compartido, etc.

Desde el *Actor-Network Theory* (ANT) entiendo a los agentes en su vinculación activa en el proyecto Artaboo. Desde aquí un “actor” es lo que causa una diferencia en la red en la cual se relaciona. Las “cadenas de traducciones” de la ANT refieren a la génesis heterogénea de actores-redes en los cuales los actores modifican, desplazan y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses (Latour, 2001). Aquí, la idea de colectivo tiene que ver con modos concretos de personas y cosas que se traducen y se median. Así, a los agentes de Artaboo como “actantes” los entiendo en su mediación mutua, no como entidades acabadas sino en sus procesos de re-actualización de relaciones en la que se van dando estabilizaciones puntuales (Sánchez-Criado, 2006). Cabe

destacar que este primer acercamiento a la teoría del Actor-red sucedió en un momento temprano de la indagación, que igualmente señalo, ya que dejó registro y me afectó para pensar en la co-participación de los agentes humanos y no-humanos en el proyecto Artaboo.

La cartografía de los agentes humanos y no-humanos que participaron en Artaboo (figura 27) podría ser una síntesis de la ontología de *lo grupal*. A partir de aquí, me pregunté cómo seguir trabajando los “datos” y encontrar otros matices y relaciones, cómo dar cuenta de movimientos y afecciones en un plano *molecular* (Deleuze y Guattari, 1997). Desde la codificación de este mapa por “actantes”, decodifiqué tres segmentos que me podrían ayudar a desplegar el análisis, estos son: *discursos*, *corporalidades* y *materialidades*. “Palpating that which is obfuscated by common sense, the rendering of invisible force unleash sensations that do not yet circulate within orthodox registers of semiotic meaning” (Jagodzinski & Wallin, 2013, pág. 8). La delimitación de estos tres segmentos es casi imperceptible en la vida cotidiana, ya que estamos inmersos y tratamos con la realidad desde su complejidad, pero cabe destacar que la detección de estos tres ejes de análisis a través de las cartografías, toma una relevancia significativa y también afectiva a lo largo del proceso de indagación, porque es lo que me empuja por ciertas lecturas y me mueve en el desenvolvimiento de un pensamiento sobre los procesos participativos.

La decodificación de estos ejes (*discursos*, *corporalidades* y *materialidades*), podría servir para producir sentido sobre los procesos participativos. Cada uno de estos podría funcionar como un lente situado para entender los proyectos desde diferentes ángulos y pensar cómo estos se relacionan. El análisis de estos tres segmentos no es excluyente del análisis de otros, de la misma forma que la elección de estos no niega la existencia de múltiples atravesamientos de *lo grupal*. Sin embargo, desde mi punto de vista estos podrían ser reveladores en el análisis de las condiciones de posibilidad de un *ensamblaje*.

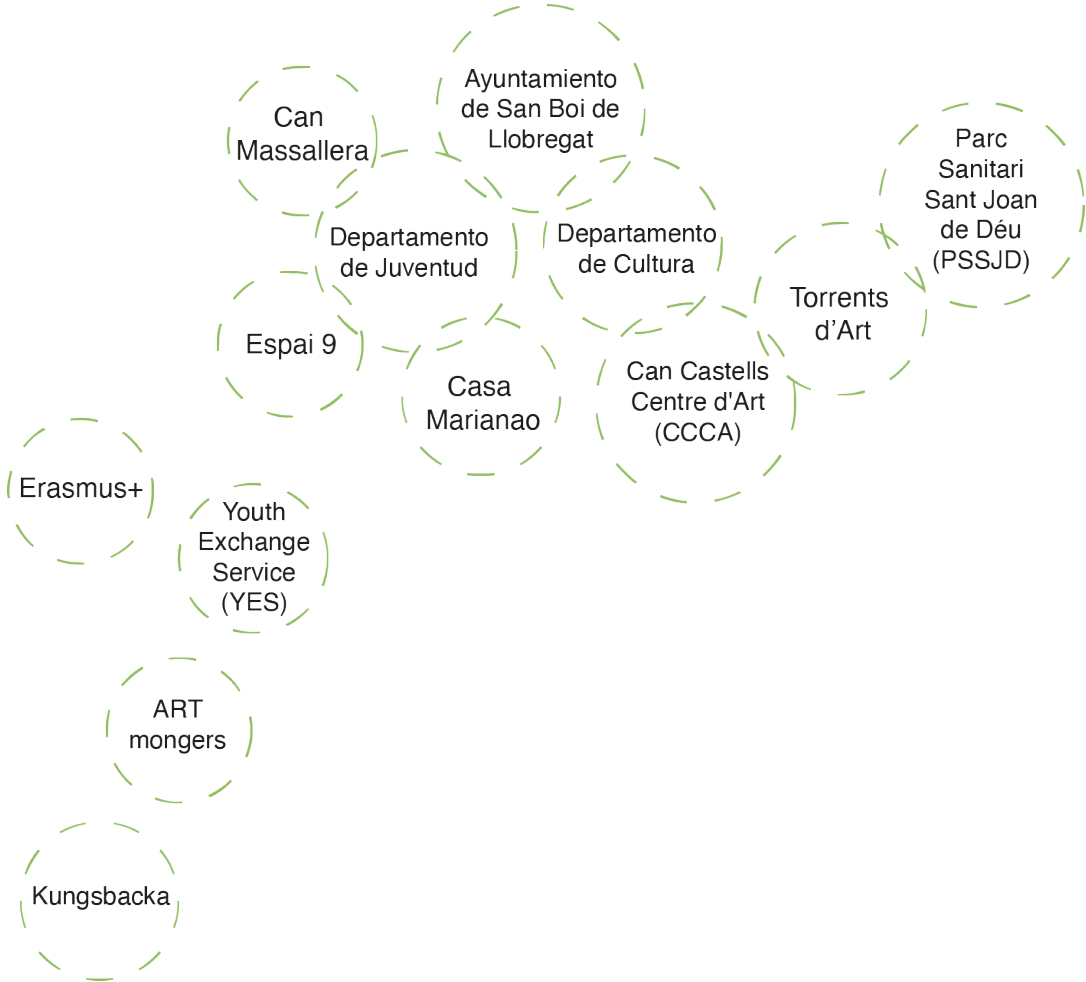
A continuación, haré una sobre-codificación de *lo grupal* de Artaboo sobre los códigos de estos tres ejes (*discursos*, *corporalidades* y *materialidades*) y los describiré brevemente en relación al proyecto.

(I) Discursos

En el proyecto Artaboo identifiqué diferentes marcos discursivos según las instituciones en las que se inscriben. En el eje de los *discursos* no me centro en la estructura interna del lenguaje, sino que evidencio los dispositivos de enunciación según sus modos, por las instituciones de donde devienen y los efectos que producen. Las entidades que formaron parte del proyecto Artaboo fueron las que se disponen en la Figura 28.

Artaboo nació desde el Departamento de Juventud en colaboración con el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat. El Servicio *Punt Jove* del Área de Bienestar y Ciudadanía del Ayuntamiento ofrece información y asesoramiento a jóvenes del municipio sobre todos aquellos temas que puedan ser de su interés: educación, trabajo, vivienda, salud, ocio y cultura, viajes, voluntariado y participación, etc. El objetivo que se persigue desde esta área es favorecer las trayectorias vitales de los y las jóvenes de manera integral, mejorando su autonomía y movilidad. Cada año el Departamento de Juventud organiza actividades para y con jóvenes de Sant Boi. En el 2018, se planteó junto al Departamento de Cultura un proyecto dirigido a jóvenes que tratara sobre salud mental. Desde los Departamentos de Cultura y Juventud, se aplicó al programa de Erasmus+, se planificó y se organizó la parte logística del proyecto. Gracias a este programa se pudo trabajar con jóvenes de *Kungsbacka* (Suecia), *YES* (Países Bajos) y *Artmongers* (Reino Unido).

Figura 28
Territorialización de los agentes discursivos que participaron en Artaboo



Nota. Elaboración propia.

El Servicio de Intercambio de Jóvenes *YES* (yesnow.nl/) es una ONG que brinda oportunidades para que los jóvenes desarrollen ideas e iniciativas, promoviendo la participación y el valor de los jóvenes como ciudadanos. Los integrantes del equipo involucrado en esta aplicación son especialistas en entornos de aprendizaje creativo, trabajo social y educación no formal. Para este proyecto, *YES!* colabora con la entidad *Circus Blixem* y *Nieuwland*.

Artmongers (artmongersaction.org) es una organización que trabaja con personas interesadas en el arte público y personas en riesgo de exclusión social. Desde aquí se cree que el arte sirve para provocar un cambio de percepción en el mundo. Tienen experiencia en procesos de participación con grupos en situación de vulnerabilidad, adultos con demencia, personas sin hogar, campos de refugiados y adolescentes con problemas de salud mental.

El grupo que participó desde *Kungsbacka* (kungsbacka.se) está conformado por jóvenes de una residencia de arte y jóvenes en proceso de reintegración guiados por trabajadores sociales. *Ung Fritid* es una unidad municipal dentro del Departamento de Salud y Ocio que se enfoca en apoyar un ocio activo iniciado por los jóvenes. Desde aquí, se centran en la participación de los jóvenes, los derechos humanos y el proceso de aprendizaje informal.

Desde estas organizaciones se trabajó desde metodologías del arte participativo (que especificaré más adelante) para romper con los tabús sobre la salud mental y promover la inclusión social. El proyecto se emplazó en el Parc Sanitari Sant Joan de Déu (PSJJD) desde Torrents d'Art y se co-implicó con el Can Castell Centre d'Art (CCCA).

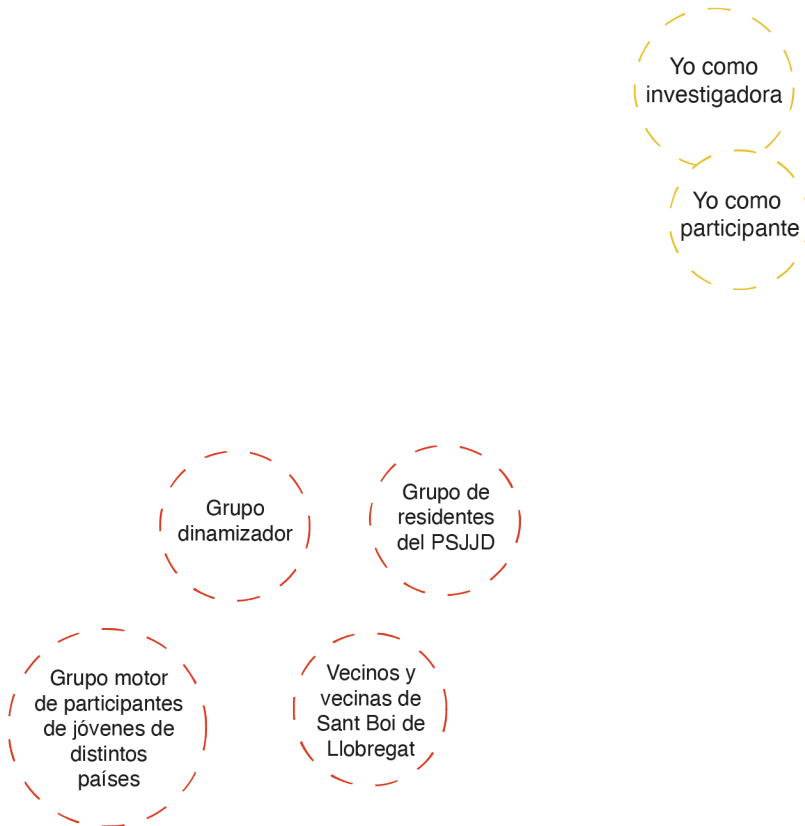
Para leer el eje de los *discursos* y cómo estos funcionaron, los pondré en relación con las nociones de dispositivos de saber-poder desarrolladas por Foucault (1976, 1985, 1998, 2007) y releídas por Deleuze (1987, 2012). En el entramado del análisis intentaré identificar cómo operaron los distintos saberes (el saber del arte participativo y el psiquiátrico), qué prácticas y estrategias promovieron, sobre qué valores, cómo se situó el concepto de salud mental, cómo se trabajó el co-diseño del mural, qué relaciones de poder se produjeron y, de todo esto, visualizar si se produjeron cambios o movimientos, en otras palabras, entender qué afectos se ejercieron desde estos dispositivos y cómo estos fueron afectados.

(II) Corporalidades

El eje de las *corporalidades* lo trazo desde los cuerpos de las personas que formaron parte del proyecto. Para esto, identifico las formas de poner el cuerpo de los distintos grupos, más allá de los diferentes grados de participación. Las *corporalidades* que formaron parte del proyecto Artaboo, fueron las que se muestran en la Figura 29.

Figura 29

Territorialización de los agentes corporales que participaron en Artaboo



Nota. Elaboración propia.

Llamo *grupo motor* a las y los jóvenes provenientes de las organizaciones de *Kungsbacka* (Suecia), *YES* (Países Bajos), *Artmongers* (Reino Unido) y del *Punt Jove* de Sant Boi de Llobregat. El *grupo motor* estaba compuesto por 40 jóvenes, aproximadamente, de entre 18 y 25 años, hombres y mujeres en proporción más o menos equitativa. Por otro lado, ubico al *grupo dinamizador* conformado por personas de entre 25 y 45 años aproximadamente, líderes de las distintas organizaciones que se encargaron de gestionar y procurar el bienestar de los equipos, planificar la intervención, cumplir calendarios, pensar y llevar a cabo las distintas actividades, evaluar las distintas partes del proceso y encargarse de la mediación con la institución psiquiátrica.

El *grupo de residentes del hospital* es un grupo heterogéneo de hombres y mujeres de distintas edades que reciben tratamiento psiquiátrico y se hospedan en el PSSJD. A este grupo de personas que padecen algún problema de salud mental las llamo “residentes del hospital” en un intento de superar la etiqueta patológica. Este grupo tuvo una participación discontinua en el proceso y, más aún, no estaba conformado por las mismas personas sino que fueron variando según los criterios de los profesionales del centro hospitalario. El *grupo de vecinos y vecinas* tampoco fue un grupo concreto y delimitado, y su participación en el proceso se produjo indirectamente a través de los manteles y los haikus. Otro sentido sería considerar la participación como espectadores de la obra, pero en este estudio no tiene cabida más que su colaboración en el proceso del co-diseño del mural.

Por último, distingo mi posicionamiento dentro del proyecto desde dos concepciones: un *yo participante* por el cual colaboré activamente en Artaboo, y conviví una semana con el grupo motor, compartiendo el día a día, comiendo, durmiendo, aportando ideas, colaborando con cuestiones técnicas y documentando el proceso para la posterior edición de vídeos para difundir el proyecto; y mi *yo investigador*, por el cual recogí “datos” a través de la cámara, me interesé por determinadas situaciones, hice algunas anotaciones de campo, y seguí reviviendo lo sucedido a lo largo de todos estos años en el proceso de indagación.

Desde el eje de *corporalidades* me dedicaré al estudio de la construcción social del cuerpo, para cuestionar qué pasa con los cuerpos en las instituciones, cómo se disciplina y normaliza al cuerpo, por qué relaciones de poder estamos atravesados, y con ello la noción de performatividad de Butler (2004), para reubicar al cuerpo como lugar de resistencia frente aquello que nos signa. Visibilizar, problematizar y desnaturalizar las prácticas de regulación a través de prácticas críticas e intervenciones artísticas nos podría ayudar a generar nuevos imaginarios y así posibilitar nuevas condiciones de producción de subjetividades. A través del análisis de las *corporalidades* no sólo me acercaré al estudio del cuerpo como constructo social, sino también podré pensar en su

radical materialidad. Este mismo eje fue el pivotante para entender los afectos como aquellas fuerzas que nos atraviesan y nos conectan con el mundo. Desde este último enfoque, tomaré en consideración otras perspectivas feministas (Braidotti, 2015; Bennett, 2022; Grosz, 1994), para entender cómo nos afectamos y construimos mutuamente en un proceso relacional con otros cuerpos humanos y no-humanos.

(III) Materialidades

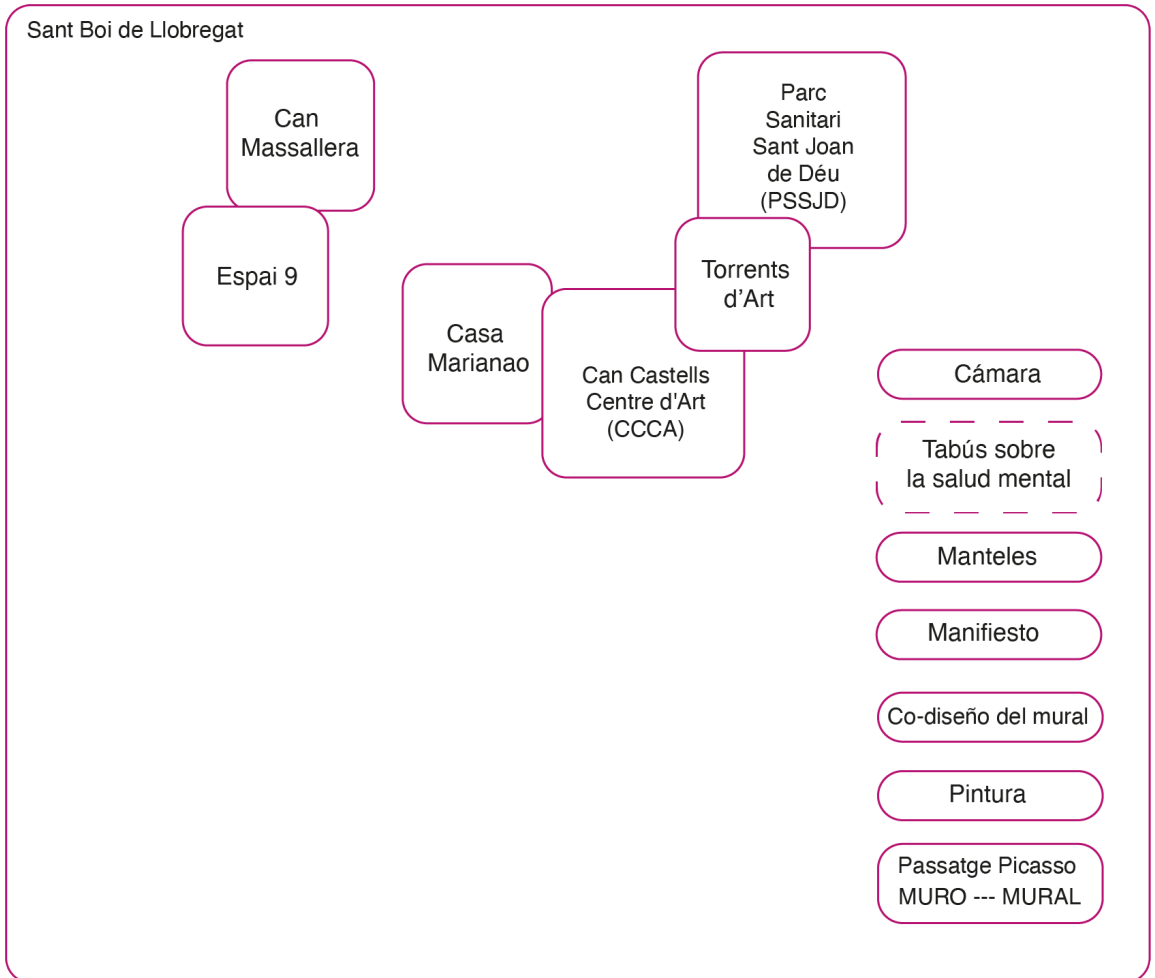
El eje de las *materialidades* es clave para resistirnos al antropocentrismo de nuestras miradas, y entender las contribuciones agenciales de las fuerzas no-humanas. Desde este segmento, intentaré visualizar los atravesamientos materiales y territoriales que afectaron y fueron afectados por el devenir grupal. Mediante esta línea de análisis puedo captar las contribuciones y transformaciones de los materiales y los territorios, reconociendo la relación co-creadora con lo no-humano. Desde aquí pienso en los materiales, territorios e imágenes como agentes, como participantes de las relaciones afectivas del proceso de Artaboo. Las materialidades y territorios que formaron parte del proyecto de Artaboo fueron las que se exponen en la Figura 30.

El proyecto de Artaboo tuvo lugar en Sant Boi de Llobregat y se desarrolló, específicamente, dentro del recinto del PSSJD, en sus jardines, en el edificio donde se desarrolla el programa Torrents d'Art, y también el pasaje de la calle Pablo Picasso y la calle Benito Menni, el Can Castells Centre d'Art (CCCA) donde realizamos varias actividades, en el Can Massallera donde dormíamos, en el Espai 9 y Casa Marianao donde recogimos los manteles. Desde este eje de análisis, me interesa pensar qué imaginarios despertaron en nosotros estos territorios, cómo nos afectaron, nos acogieron, nos dieron lugar.

Para seguir la pista de un poder no-humano, el pensamiento vitalista no solo sitúa lugares, sino también lo *cósico* (Bennett, 2022), la agencia material de los cuerpos y los artefactos tecnológicos. En este sentido, ubico los manteles como agentes activos y vinculantes entre el grupo motor, los residentes del hospital y las personas del barrio, así también la pintura, los pinceles, los aerosoles, los andamios, las escaleras, las carpas, los elementos que nos posibilitaron la realización del mural. Otra materialidad que protagonizó el proceso en su evidente transformación fue el muro-mural que delimita el recinto hospitalario con el barrio.

Figura 30

Territorialización de los agentes materiales que participaron en Artaboo



Nota. Elaboración propia.

5.i. ESCENAS CARTOGRÁFICAS

Con el objetivo de estudiar el devenir grupal de Artaboo me enfocaré en los tres ejes de análisis (*discursos, corporalidades y materialidades*) para territorializar y elaborar treinta escenas cartográficas (Capa 6). Estas escenas pretenden situar parte de la naturaleza compleja, fluida y variable de las relaciones y las disposiciones de estos tres segmentos sobre la base de una composición de imágenes, dibujos y textos.

El procedimiento de ordenar la información a través de escenas cartográficas intenta mostrar el devenir de los acontecimientos, como si un director tuviera que rodar nuevamente esa misma

película. Del mismo modo que Andrea Soto Calderón (2020) propone entender las imágenes como escenas, “no como un lugar en sí, sino como una práctica que va creando en su curso las condiciones mismas de posibilidad” (pág. 97), yo considero así a las cartografías. “La escena es el lugar del encuentro” (pág. 99), donde convergen las palabras, los discursos, las imágenes, las representaciones, lo visible, y lo que no adquiere visibilidad, los ritmos, las intensidades, los momentos. “Una escena es una superficie que abre un espacio y tiempo común” (pág. 98).

El recorte que delimito para el análisis de *lo grupal* corresponde al proceso participativo de creación del mural del proyecto Artaboo desde el día 3 al 9 de julio del 2018. Este período de tiempo corresponde a la llegada de los jóvenes a Sant Boi de Llobregat, los procesos participativos de co-diseño, la realización de la tarea de pintar el mural, hasta la última escena, que ilustra la inauguración del mural y la sociabilización del proyecto hacia la comunidad. Desde el lenguaje audiovisual, podemos entender el guión del análisis en base a tres *secuencias dramáticas o narrativas*, que asocio a tres acontecimientos:

1. El proceso de co-diseño.
2. La intervención mural.
3. La sociabilización del proyecto.

En cada una de las escenas desenvuelvo una *acción dramática*. O, como diría Bennett (2022), desarrollo un onto-relato especulativo, ya que la narración arriesga una explicación de cómo los ejes se entrecruzan y afectan desde una perspectiva materialista, aún cuando esta sea extraña o muy familiar como para verla con claridad.

Las escenas se caracterizan por desarrollarse en un mismo escenario y con una unidad temporal específica (Cancho García y García Torres, 2017). A propósito de este análisis, las escenas se suceden, en general, desde un corte de unidad espacio-tiempo, pero otras veces corresponden a derivas, donde la sucesión del tiempo es lineal pero no así los espacios transitados. Otras veces, las escenas están delimitadas por el tipo de acción y no por la unidad de tiempo-espacio, esto ocurre, por ejemplo, en las primeras escenas en las cuales se realizaron varias actividades en un mismo espacio. Las escenas dan lugar a las tres grandes secuencias narrativas que expliqué anteriormente y a las que agrego la etapa de pre-producción del proyecto, que no incluí en detalle, pero sí hago mención en la “escena 0”.

A partir de las treinta escenas devienen los acontecimientos que ordenan las diferentes etapas del proceso grupal de creación. Cada escena sitúa los espacios, los agentes involucrados,

las actividades realizadas, los recorridos, las dinimizaciones grupales, los conceptos o ideas trabajadas para el diseño del mural, los modos de relación y el clima afectivo percibido desde mi *cuerpo-pensamiento*. En coherencia con la mirada cinematográfica, haré mención a las convenciones:

Tema o título: sitúa la idea general de la escena.

Fecha: cuándo sucedieron las actividades.

Locación: es el espacio donde sucedió.

Participantes: se refiere a las personas involucradas.

Acción: es la descripción de los acontecimientos.

Indicio: es la idea afectiva analizada en cada escena.

Texto: es el desarrollo del indicio a partir de los ejes.

Por otro lado, para reconocer mi mirada y mi cuerpo puesto y dispuesto en el “campo”, me represento con un círculo amarillo, una cámara y en una pincelada color cerúleo, en la cual apunto la emoción que me despertó cada escena. Tomando el concepto de *affective atmospheres* de Ben Anderson (2009), estas pinceladas implican mi emoción subjetiva imbricada en la materialidad y los agentes de la trama afectiva de cada escena. Anderson elabora este término para mantener en relación las ambigüedades del afecto/emoción, lo determinado y lo indeterminado, lo presente y lo ausente, lo singular y la generalidad.

Cabe destacar que las escenas se configuran desde un *plano fijo*, es decir, desde el lenguaje audiovisual este refiere a cuando la cámara permanece fija, por lo cual los movimientos y los acontecimientos transcurren desde un punto de vista que generan un encuadre y escenario determinados. A pesar de que la cámara en el campo no estuvo fija, el dibujo de las escenas está hecho desde un *plano fijo* a modo de “ojo de pájaro” para poder captar la interrelación de los diferentes agentes. Por otro lado, pongo el acento en la idea del *plano fijo*, ya que este me resuena a la imagen de pensamiento utilizada por Deleuze (2001) para hablar del análisis de los afectos de Spinoza, porque desde un mismo plano de inmanencia puede dar cuenta de movimientos, velocidades, estados o intensidades afectivas que nos hacen dar cuenta de un entramado afectivo particular. De esta forma, las escenas devienen como espacios de diálogo, más que un medio representativo, donde conectar los ejes en su intra e inter-relación a partir de los *indicios* y sus desarrollos.

¿Para qué indicios? Los indicios funcionan como quimeras condensadas de la intra e inter-relación afectiva que evidenció en cada escena. Según la Real Academia Española, la palabra

indicio se refiere a un “fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de otro no percibido”. Un indicio es una pista o descubrimiento que no se ve a simple vista. Charles Peirce dice: “todo lo que centra la atención es un índice (...) Este tipo de signo tiene como carácter significativo el hecho de que está en una relación real, física, con su objeto” (Barrena y Nubiola, 2018, pág 4). En este sentido, un índice o un indicio es algo que está en relación, pero no es el objeto real.

Utilizo el término *indicio* para pensar en lo que sucede en cada escena, sin designar ninguna verdad absoluta. Esta idea es recuperada de los *58 indicios sobre el cuerpo* de Jean-Luc Nancy (2007), para hablar no de una totalidad, una unidad, o una organización, sino de un acontecimiento. El cuerpo que describe Nancy es un cuerpo que toca y es tocado, es un cuerpo fragmentado, ensamblado, contradictorio, en movimiento y que acontece. Al comprender lo que deviene en cada escena a través de indicios, revivo ese momento de manera sensible y evito las deducciones definidas tradicionalmente desde las formas explicativas y estructuralmente racionales. Los indicios que desterritorializo de las cartografías manifiestan cómo una disposición de un cuerpo afecta a otro cuerpo; cómo el imaginario colectivo se inserta en el territorio; o cómo una materialidad produce un territorio simbólico. Los indicios remiten a una puesta en relación, a algo que se evidencia y que se relaciona a otra cosa no evidente. Así como los afectos, los indicios escapan a la cuantificación, clasificación, replicación, jerarquización. De esta forma, los indicios me ayudaron a vislumbrar la potencialidad de las afecciones. Los indicios nacen de poner en relación las lecturas y los ejes de análisis. Los indicios nacen a partir de la construcción de las escenas cartográficas y son pensados desde los conceptos teóricos investigados. Son formas de pensar siempre inconclusas.

CAPA 6. EL ENTRAMADO

Esta capa contiene treinta y un escenas cartográficas, contando la escena 0 que corresponde a la etapa de pre-producción del proyecto Artaboo, las siguientes treinta escenas se despliegan desde el día 3 al 9 de julio del 2018.

Las escenas cartográficas están compuestas por esquemas visuales, fotogramas extraídos del registro audiovisual, una breve descripción de la actividad, los indicios y sus desarrollos. Para seguir el orden de las figuras de la tesis, considero todo el desarrollo cartográfico como una única imagen (figura 31) que hace al devenir del proceso participativo de Artaboo. Las fotografías y dibujos son de elaboración propia.

En esta capa, como en las anteriores, se protege la identidad de las personas participantes del proyecto Artaboo. Por un lado, no se encontrarán nombres y por otro lado, las fotografías están pixeladas. Esto no solo responde a la protección de imagen, sino también al sentido común de la autoría compartida de la obra. En este sentido, resueno con la propuesta de Merleau-Ponty que propone dos desplazamientos:

Por un lado, introduce lo anónimo en una subjetividad que ya no va a poder ser pensada como meramente individual. Por otro lado, en esta subjetividad que no es meramente individual lo anónimo no será un signo de indeterminación o un déficit, sino todo lo contrario: será la condición de la existencia como ser-en-el-mundo. (Garcés, 2022, pág. 158)

Re-aprehender e imaginar el sujeto plural es lo que se desliza en las siguientes treinta y un escenas cartográficas.

Figura 31
Escenas cartográficas





PREPRODUCCIÓN

Escena 0

Los santollanos estamos orgullosos del psiquiátrico, convivimos con él (...)

Convivimos sí, pero de ahí a estar orgullosos, yo no sé.

Los jóvenes no entran al psiquiátrico.

Porque está cerrado.

No. Hace años que está abierto.

Que las puertas estén abiertas no significa que estemos invitados a entrar.

Yo he vivido toda la vida aquí, y siempre he visto un muro.

No es lo mismo para las personas que viven cerca del psiquiátrico o lejos.

Este parece el pasaje del terror.

Sí, no hay verde. Es todo gris, está el muro, ladrillos, suelo, todo gris.

Hay que resignificar el pasaje del muro del hospital (...) cambiarle el sobrenombre.

Si! que la gente se dirija a él de otra forma.

Con el mural tenemos que cambiarle la percepción a la gente de ese pasaje, y así de su relación con el hospital.

Hay quitarle todos esos insultos, darle un aspecto casi puro, dejar el muro en carne viva, para luego darle otro vestido



**PARC SANITARI
SANT JOAN DE DÉU**

**GERMANES HOSPITALÀRIES
DEL SAGRAT COR DE JESÚS**

Aquí, en Sant Boi, las personas que vemos con algún trastorno de salud mental, están muy zumbadas. Porque, en general, aquí vienen personas con brotes psicóticos (...)

Pero, ¿qué nos une con aquellas personas?

Todos podríamos estar ahí dentro, en algún momento, a cualquiera le puede pasar algo.

La historia de cómo se trataron las personas con trastorno mental es un reflejo de la evolución de la sociedad: primero escondidos; luego, maltratados; luego tolerados, y, poco a poco, hasta llegar ahora (...)

Desde proyecto artísticos o sociales es difícil colaborar con una institución tan grande (...). Se puede cooperar con las personas que trabajan desde aquí (...). Cuando la institución dice que sí, dice que sí con toda la carga que implica (...)

ACCIÓN: En la etapa de pre-producción de Artaboo se hicieron varias reuniones de coordinación con el equipo promotor del proyecto. En estos encuentros se reflexionó sobre cómo nos relacionamos con la salud mental y las instituciones, qué es la normalidad, cómo generar puentes entre los residentes de los hospitales y los vecinos y vecinas del barrio, además de otras cuestiones técnicas. En estos encuentros participaron referentes del Punt Jove y Cultura del Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat, personas del Can Castell Centre d'Art (CCCA) y el equipo de educadoras de las asociaciones de cada país. En la planificación del proyecto también participaron los jóvenes de Sant Boi de Llobregat.

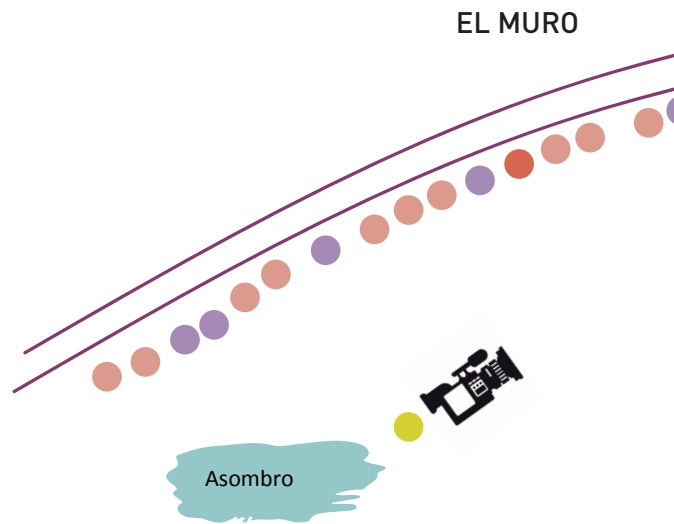


BIENVENIDA Y VISUALIZACIÓN DEL MURO

Escena 1

ACCIÓN: Los jóvenes de Sant Boi, Suecia y Países Bajos, se encuentran en el C. Pablo Picasso. Mientras esperan al grupo de Inglaterra, las monitoras presentan el muro donde se realizará la pintura. Todos y todas parecen asombrados por la longitud y el tamaño de la pared.

Las dinamizadoras coordinan unas actividades para que se conozcan entre ellas en relación al espacio. (1) La primera actividad consiste en ordenarse en una fila, según el número de calzado de sus zapatos. Comparan sus pies, se organizan y se ordenan según las diferentes tallas de calzado. En este ejercicio también participan residentes del hospital. Los profesionales sanitarios del hospital ayudan a los residentes a seguir la consigna y ubicarse en la hilera de personas. Los y las participantes se ponen en fila, a medio metro del muro (ya que el día está soleado, hace mucho calor y la pared da un poco de sombra. Los y las participantes se ponen bajo la sombra que da la pared de cara a la dinamizadora. (2) El siguiente ejercicio consiste en ordenarse de mayor a menor en relación a la estatura. Se repite la misma dinámica entre los y las participantes, comparan las alturas entre ellos y se ordenan en una fila paralela al muro.



Fecha:

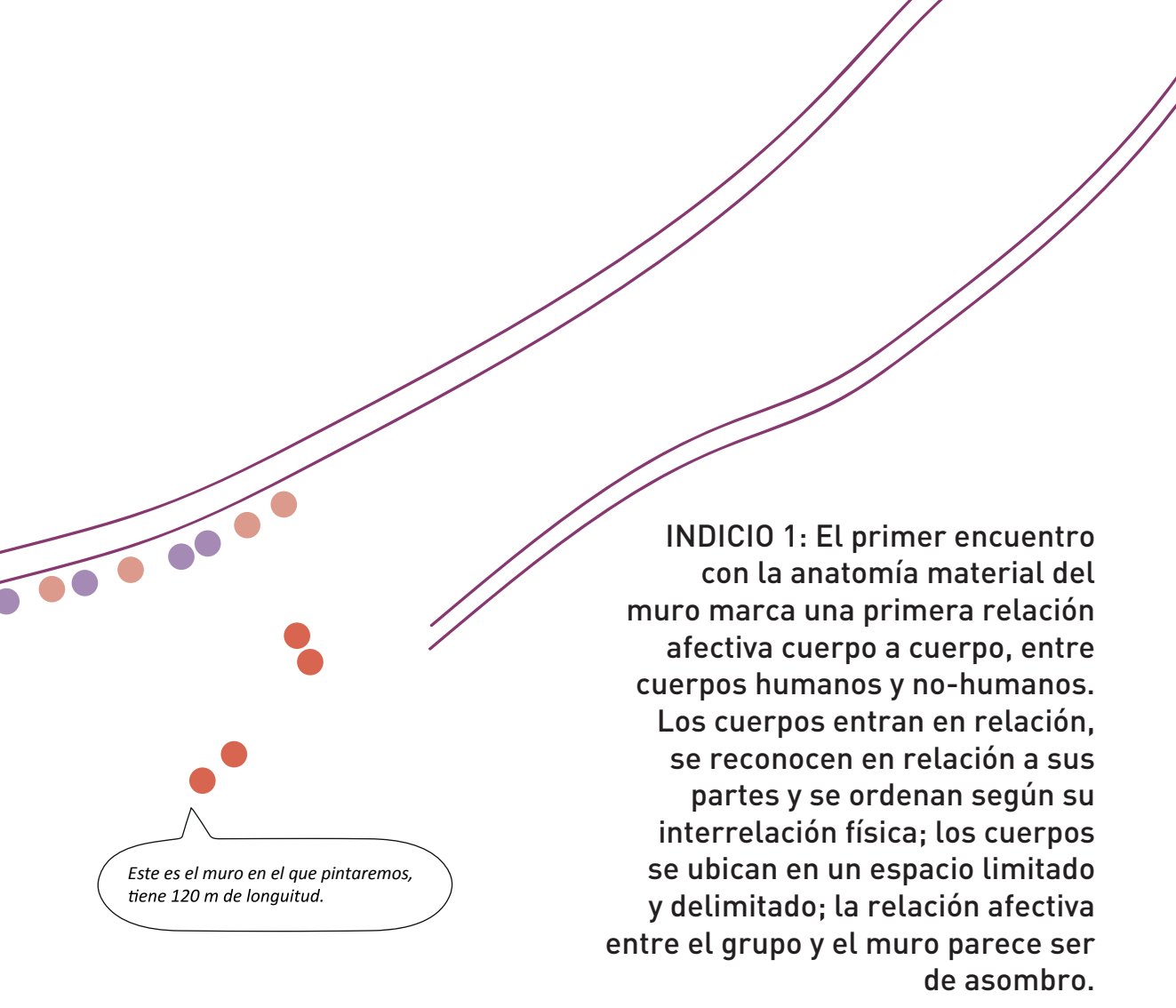
3 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Residentes del PSSJD
- Profesionales del PSSJD
- Yo con la cámara



*Este es el muro en el que pintaremos,
tiene 120 m de longitud.*

INDICIO 1: El primer encuentro con la anatomía material del muro marca una primera relación afectiva cuerpo a cuerpo, entre cuerpos humanos y no-humanos. Los cuerpos entran en relación, se reconocen en relación a sus partes y se ordenan según su interrelación física; los cuerpos se ubican en un espacio limitado y delimitado; la relación afectiva entre el grupo y el muro parece ser de asombro.





La consigna es muy simple y la actividad se desarrolla sin mucho esfuerzo por parte de los y las participantes. Los cuerpos se mueven con movimientos lentos y respetuosos. La velocidad de los cuerpos es pausada en un intento de orientación. Los residentes del hospital son asistidos por los profesionales sanitarios para participar en la actividad.

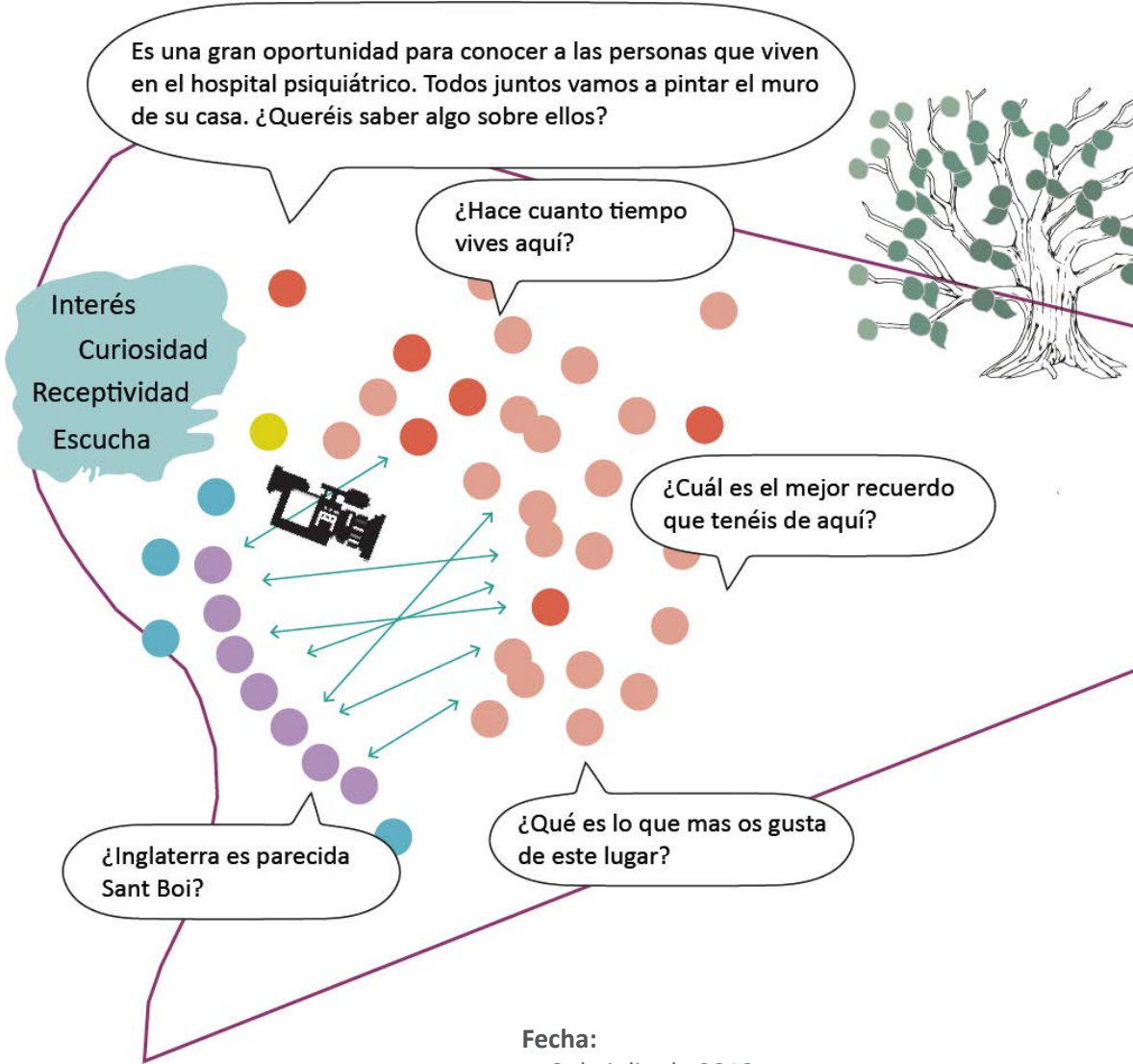
Los cuerpos ordenados en fila se ubican en relación al espacio (longitud del muro). En esta actividad se genera un espacio compartido desde la materialidad física de los cuerpos. La conexión con la materialidad del cuerpo humano en su espacialidad, dimensiones y sentidos nos permite entrar en relaciones horizontales con otros cuerpos (no se observan asimetrías en las relaciones). Esto me hace pensar la dimensión material de los cuerpos como medio para entrar en relación.

En cuanto al muro, su poder de afectación se manifiesta en el asombro de los y las jóvenes cuando se encuentran con la dimensión extensa del muro (longitud y altura). Por otro lado, en este primer contacto con la materialidad del muro, se ponen en juego dinámicas de reconocimiento entre cuerpos en relación al espacio. Sin embargo, los cuerpos no toman todo el espacio, sino que sólo se relacionan con dos de los modos del muro: la linealidad, al formar una disposición sucesiva de cuerpos; y el poder de dar sombra, por lo que los cuerpos se ponen en fila a la sombra de la pared para cubrirse de los rayos del sol.



PRESENTACIÓN DE JÓVENES Y RESIDENTES

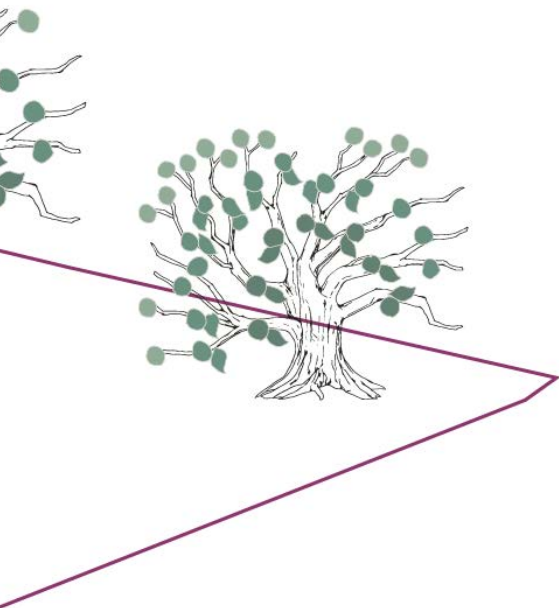
Escena 2



Fecha:
3 de julio de 2018

Localización:
Jardines de PSSJD.

- Participantes:**
- Jóvenes artistas.
 - Educadores/as.
 - Residentes del PSSJD.
 - Profesionales del PSSJD.
 - Yo con la cámara.



INDICIO 2: Distintas disposiciones de los cuerpos en el espacio, unos frente a otros que delimitan formas aparentemente distintas: cuerpos dóciles/cuerpos normalizados/cuerpos domesticados/cuerpos olvidados/cuerpos deconstruidos.

ACCIÓN: El grupo de jóvenes, monitoras y residentes entran al recinto del PSSJD, y se dirigen a uno de los jardines del hospital. Los residentes se disponen en unos bancos alargados que había en el jardín. Los profesionales del hospital los acompañaban. Los jóvenes y monitores se sientan en el suelo (de forma informal: algunas con las piernas cruzadas, otras estiradas, u otras detrás, de pie) haciendo un semicírculo desordenado mirando hacia los residentes. Al cabo de un rato, llegan los y las participantes de Inglaterra.

Se solapan voces. Uno de los residentes dice las palabras que sabe en inglés, “¿cómo se dice conejo? ... Rabbit!... Moustache, significa bigote (...)”. Las monitoras nos explican que haremos el mural con los residentes, teniendo en cuenta sus ideas. “Habrá grupos diferentes de residentes con los que trabajaremos (...) También vendrán a pintar con nosotras, algunas mañanas o tardes, un par de horas, el tiempo que puedan”. Uno de los residentes dice en voz alta que están haciendo un cómic para vender.

Las monitoras explican el ejercicio en inglés y en castellano. La actividad consiste en un *ping-pong* de preguntas y respuestas entre los jóvenes artistas y los residentes del hospital: los jóvenes hacen preguntas a los residentes y viceversa. Las monitoras traducen. Un joven pregunta: “¿Hace cuánto tiempo vivís aquí?”, un residente responde: “Algunos 8 años, otros 10 años, otros 5 años (...)”. Otra joven pregunta: “¿Cuáles son vuestros mejores recuerdos de este lugar?”. Los residentes responden: “Ir a la playa, tomar el sol”; “Compartir amistad con otras chicas y chicos”; “Equinoterapia” (...). “¿Qué es lo que más os gusta del lugar?”; “La naturaleza, los árboles, las flores (...)”

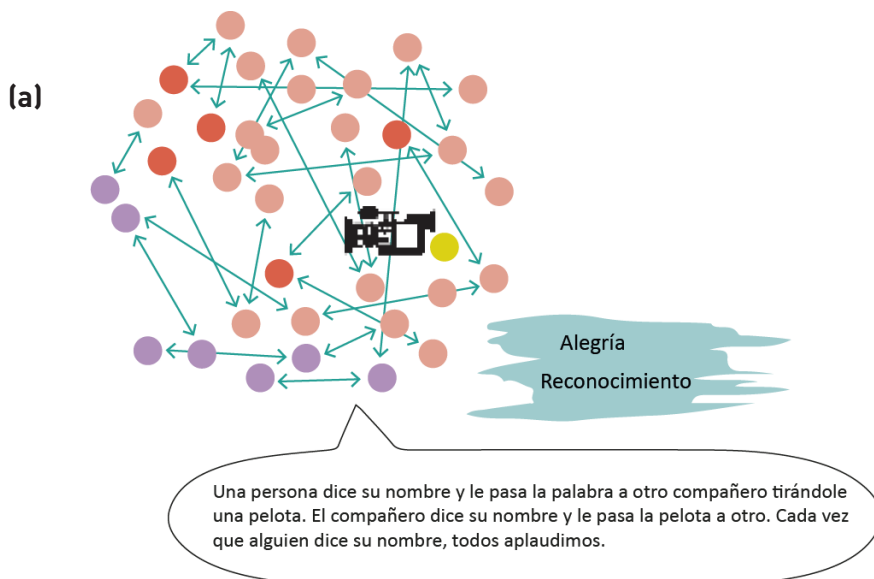


Las diferentes *disposiciones* de los cuerpos del grupo de jóvenes y residentes, me hace pensar en ciertos patrones normativos de comportamiento que responden a una distinta “domesticación y docilidad de los cuerpos”. Los cuerpos de los y las jóvenes se muestran relajados y desarticulados, sentados en el césped. Los cuerpos de los residentes sentados en el banco, parecen vivir un cierto dispositivo de normalización.

Todas y todos son invitados por las dinamizadoras a conocer las vivencias de los “otros”. En las preguntas y respuestas las dinamizadoras hacen de traductoras. Las voces se superponen. Los y las jóvenes se muestran empáticas, receptivas y con una actitud de escucha y apertura. Las preguntas ayudan a que los jóvenes se acerquen a la realidad de los residentes del hospital, y viceversa. Las preguntas que se hacen apuntan a una política afirmativa.

ESPACIO INTERIOR SUBJETIVO E INTERSUBJETIVO

Escena 3



ACCIÓN: Después de la actividad anterior, (3a) se realiza un ejercicio muy simple para que se presenten. El juego es propuesto por una de las dinamizadoras, y se desarrolla espontáneamente en el grupo. El grupo está conformado por jóvenes y residentes del hospital. Cada persona dice su nombre y le tira una pelota a otra persona, quien se nombra y le lanza la pelota a otro. Cada vez que alguien dice su nombre, todos y todas aplauden. El ejercicio finaliza cuando todos se nombran al recibir la pelota.

Cuando se van los residentes, (3b) unas monitoras proponen un ejercicio de auto-evaluación. Los jóvenes escriben qué esperan del proyecto, cuáles son sus impresiones, qué pretenden aprender y cuáles son sus temores, o qué obstáculos piensan que se pueden encontrar en el camino. Esta auto-evaluación es personal. Guardan lo que escriben en un sobre. Una de las monitoras comenta que la auto-evaluación será devuelta a cada uno al final del proceso para que sean ellos mismos quienes se auto-evalúen. Nadie leerá más que ellos mismos lo escrito.

Fecha:

3 de julio de 2018

Localización:

Jardines de PSSJD

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Residentes del PSSJD
- Profesionales del PSSJD
- Yo con la cámara



Coger una hoja y escribir ¿cuáles son tus impresiones del proyecto?, ¿Qué te gustaría aprender?, ¿Qué puedes dar?. Podéis escribir en la lengua que sea porque solo vosotros lo leeréis.

(b)

INDICIO 3a: Lo lúdico genera afecciones alegres, abre un espacio relacional y genera un flujo de energías horizontales que tejen una primera red de afecciones entre los y las participantes.

El ejercicio (3a) propone una técnica lúdica para presentarse, involucrando a los cuerpos desde una actitud atenta, receptiva y espontánea. Un cuerpo lanza la pelota a otro cuerpo para que se nombre, un cuerpo le da la palabra a otro cuerpo. Los cuerpos parecen activarse al nombrarse. El aplauso como respuesta grupal funciona como reconocimiento de cada presencia como parte del grupo. En esta red invisible que dibuja la pelota, empiezan a tejerse ciertos lazos de complicidad.

Auto-evaluación para el grupo motor de jóvenes:

Expectativas que tiene cada uno respecto al proyecto. Es un ejercicio para visualizar desde donde partimos y luego hacer una re-evaluación personal al final del proceso.

INDICIO 3b: Se generó un espacio de intimidad para evaluar imaginarios y fantasías propias en relación al proyecto.

En el ejercicio (3b), se propone un espacio íntimo de auto-evaluación para que emerjan los imaginarios y fantasías en relación al proyecto.



ENCUENTRO CON LOS MANTELES

Escena 4

!Hola veïnat!

Els dies 6 i 7 de juliol volem alegrar el carrer. Ho volem fer amb les vostres idees! Es pintarà la paret per trencar amb tabús en relació a la salut mental. Vivim al segle XXI, ja és hora de reconèixer la sort que tenim per tenir la possibilitat d'accés lliure a les instal·lacions del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, així com els seus magnífics jardins! Estàs disposat a no entrar. T'ho vas a perdre?

Us volem demanar la vostra creativitat, dibuixant, escrivint paraules o suggerint que colors us agradaria que tingués una paret del barri on viviu. Aquesta informació s'utilitzarà per crear un disseny per a la paret. Comptem amb 40 joves artistes que uniran tot en un mural sobre la paret al carrer Benito Menni. Ens agradaria conèixer la teva resposta.

La vostra opinió és important per construir el nostre barri. Us demanem que dibuixeu o escriviu:

- Que t'agradaria veure diferent al carrer Sant Benito Menni
- Que t'agrada de l'Hospital Benito Menni

Fes-te una foto de la teva creació, publica-ho en Instagram #ARTABOO

#ARTABOO

¿quins colors posaries?

AIJUNTAMENT DE SANT BOI DE LLOBREGAT

Erasmus+ JÓVENES EN MOVIMENT

per a més informació contacta: elpunt@santboicat

ACCIÓN: A la hora de comer, nos dirigimos al comedor del Hospital General del PSSJD. Allí, nos entregan un ticket a cada una, cogemos una bandeja y pasamos por el bufet para elegir un primero, un segundo plato y postre. Al coger las bandejas, nos encontramos con los manteles del proyecto Artaboo que se habían distribuido por el hospital y el barrio días antes. Los manteles explican que pintaríamos un mural en la pared del PSSJD para romper los tabús alrededor de la salud mental. Los manteles invitan a dejar ideas creativas de lo que se querría ver pintado en el muro. Algunos de los jóvenes se pusieron espontáneamente a dibujar y apuntar ideas en los manteles

Fecha:

3 de julio de 2018

Locación:

Comedor del Hospital general del PSSJD

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara

INDICIO 4: La agencia de los manteles dispara las primeras ideas para el diseño del mural.

Los manteles de Artaboo llevan consigo la agencia propositiva de participación en el diseño del mural. Este simple dispositivo fue pensado para que en bares y restaurantes del barrio y en el comedor del hospital, las personas aporten sus ideas. El mantel fue al encuentro con las personas, estaba allí, invitaba, interpelaba, producía emociones, daba a conocer el proyecto, comunicaba y se relacionaba con las personas que encontraban el mantel en su mesa. Los manteles generaron efectos en los y las jóvenes, los interpelaron y los movieron a intervenir en ellos.



RECORRIDO POR EL MURO HACIA EL CCCA

Escena 5

ACCIÓN: Luego de comer, salimos del recinto del PSSJD, caminamos por el C. Pablo Picasso, seguimos por el pasaje del C. de Sta. Benito Menni, entramos a la zona urbana y nos dirigimos al Can Castell Centre d'Art (CCCA). Este es el primero de los recorridos habituales que haríamos en los días siguientes. Caminamos todas juntas en subgrupos, conversando, cantando, observando.

El muro del PSSJD de 120 m (en el cual pintaríamos) empieza en la calle Pablo Picasso y sigue por la calle de Sta. Benito Menni, que colinda con el muro del Complejo Asistencial en Salud Mental Benito Menni. Entre el PSSJD y el Complejo Benito Menni, se abre un paseo cual “cicatriz”, por donde camina gente del barrio para ir a la estación de tren o simplemente para pasear a su perro.

Al caminar por ahí se siente un aire desolador, se escuchan las campanadas de la Iglesia que está dentro del predio o el eco de la voz de alguna persona internada dentro de las clínicas.

Por lo que nos cuenta una persona del lugar, en la arquitectura de los edificios del Parc Sanitari hay muchas capas de distintas épocas que se fueron superponiendo. La historia comienza cuando el doctor Antoni Pujadas, que tenía una consulta psiquiátrica en el barrio Gótico de Barcelona a principios de siglo XX, se trasladó a Sant Boi de Llobregat, ante la demanda de irse a otro sitio lejos de la ciudad. Es desde ese momento que Sant Boi recibe mucha gente que acude a sus centros sanitarios. Así, se van sucediendo distintas capas arquitectónicas, como si fuese un microcosmos de lo que fue sucediendo en la ciudad de Barcelona. En Sant Boi, se hicieron varios ensayos arquitectónicos, como un teatro con arquitectura neo-clásica tipo Partenón, o luego en la época modernista se hicieron

varios estudios para construir la Colonia Güell, por ejemplo, la fuente modernista que está dentro del PSSJD. Sant Boi era un lugar de paso desde donde venía el material de construcción y luego lo transportaban a la Colonia. La orden de los Capuchinos permitía que se descargue el material, a cambio de que hagan pruebas arquitectónicas con los internos del hospital. Según la persona que relata esta historia, este hecho podría ser un antecedente de arte comunitario.

Sigue relatando que antes había mucha más apertura e inclusión, por ejemplo, las escuelas usaban el teatro del Parc Sanitari. Luego, el predio se cerró en sí mismo y se excluyó al enfermo psiquiátrico. Los internos llevaban una vestimenta específica, por lo que se los distinguía cuando paseaban por zonas urbanas. Hasta hace poco tiempo, se utilizaban los códigos de vestimenta que diferenciaban al enfermo de la gente “normal”. Ahora esto no sucede, pero sigue vivo el estigma, aunque disminuyó bastante y hoy entra más gente a los parques del hospital, ya que sus puertas están abiertas. En esta conversación, también, se habla de que el muro está deprimido y funciona como división y grieta entre la vida de las personas dentro y fuera del hospital.

Fecha:

3 de julio de 2018

Locación:

Desde el PSSJD hacia el CCCA

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara

ACCIÓN: Luego de caminar aproximadamente 20 minutos, llegamos al Can Castell Centre d'Art (CCCA). Este centro trabaja por un arte de proximidad. Su misión es romper con la visión que tienen muchas personas de que el arte contemporáneo es algo ajeno a ellas y que no se entiende. Trabajan para acompañar a una ciudadanía crítica y con ganas de aprender, fomentando la creatividad y proyectos artísticos basados en la participación y la inclusión, estimulando el trabajo comunitario, viviendo el proceso como la parte más importante de este intercambio creativo. Entienden la cultura y el arte como una poderosa herramienta de cohesión y cambio social para las personas y la colectividad. Desde el centro se dan talleres, participan en distintos proyectos artísticos y se exponen las obras hechas por niñas, niños y personas adultas del barrio. El CCCA está ubicado en una casa noucentista del s. XIX, de planta cuadrada, dos pisos y azotea con terraza, un patio y un gran jardín, donde desarrollamos muchas de las actividades.

INDICIO 5b: El CCCA acoge las técnicas participativas.

El edificio y jardín del CCCA inspiran unas vibraciones muy distintas del PSSJD. El espacio nos acogió para desarrollar actividades grupales, nos permitió relajarnos, sentarnos en el césped, estar a la sombra bajo sus árboles y generar momentos de intimidad grupal.





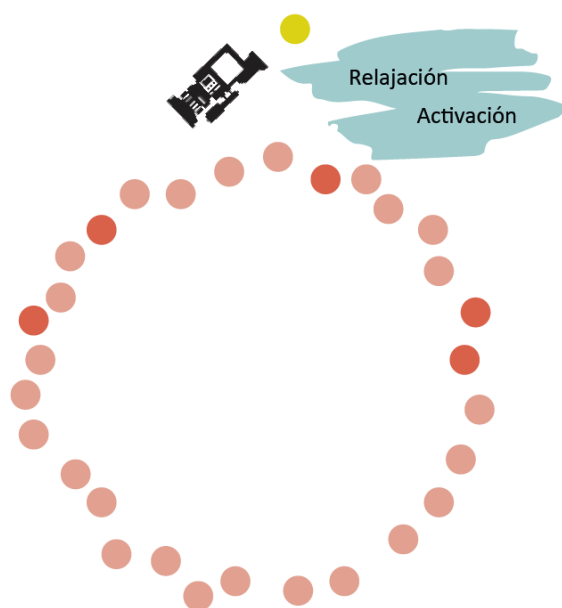
ACTIVACIÓN DEL CUERPO

Escena 6

ACCIÓN: En el jardín del CCCA, realizamos varias actividades corporales: (a) todos y todas formamos un círculo y una monitora guió una serie de ejercicios para soltar el cuerpo; por ejemplo, colgar con el cuerpo hacia delante, sentir el peso, sentir la espalda, concentrarse en inspirar y exhalar, y subir lentamente, vértebra por vértebra hasta llegar a estar rectos de pie.

INDICIO 6a: La activación del propio cuerpo ayuda a predisponernos en el encuentro con otros cuerpos e ideas.

El ejercicio (a) de soltar el cuerpo y ser conscientes de nuestros movimientos, predispone al cuerpo a sentir su afectación en su dimensión física. El atributo del pensamiento y la extensión se hacen presente en un mismo espacio-tiempo.





ACCIÓN: Se explica el siguiente ejercicio: (b) cada una tiene que decir su nombre cuando recibe la pelota que le pasa el compañero del costado, y luego tiene que pasar la pelota a la otra compañera de su otro costado. Después de la primera ronda de nombres, otra de las monitoras pregunta: “¿Os visteis a los ojos cuando pasasteis la pelota a vuestro compañero?”. Los jóvenes se muestran reflexivos y algunos responden que solo vieron la pelota. Luego de esta intervención, se repite el ejercicio atendiendo a mirar al otro.

INDICIO 6b: Reconocer la mirada del otro y reconocerse en la mirada del otro, aumenta la potencia de acción de un cuerpo.

Gracias a la actividad (b) de pasar una pelota mirando al compañero para que diga su nombre, se abrió un juego de reconocimientos mutuos, donde uno reconocía al compañero de su costado a través de su mirada en el mismo momento que se reconocen en la mirada de otros. En el reconocimiento a través de la mirada del otro hay un aumento de potencia que se visualiza por una activación del cuerpo.

Fecha:

3 de julio de 2018

Locación:

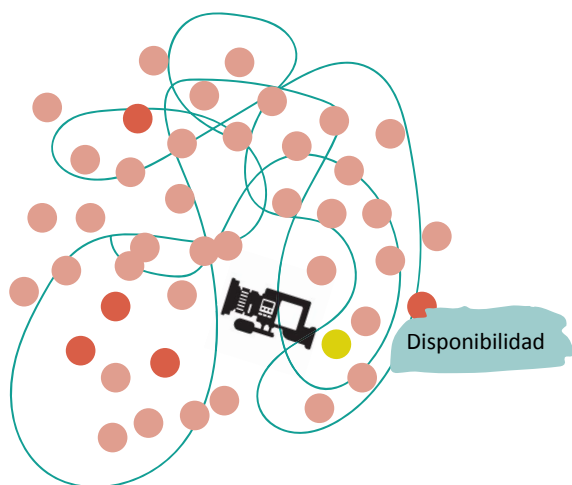
Jardín del CCCA

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara

FORMACIÓN DE ENSAMBLAJES EFÍMEROS

Escena 7



ACCIÓN: En esta escena se suceden varias actividades, guiadas por una de las dinamizadoras: Primero los jóvenes y monitores/as caminan en diferentes direcciones, entre-cruzándose en el espacio. Luego hubo tres consignas: I). Caminar, encontrarse con un *otro*, mirarse a los ojos y saludarse. Se puede ver una maraña de gente diciendo “hola”; II). Caminar y cuando se encuentran con un *otro*, chocar los cinco (high five) y quedarse tres segundos mirando a la otra persona; III). Caminar y cuando se encuentran con un *otro*, decirse un secreto.

Fecha:

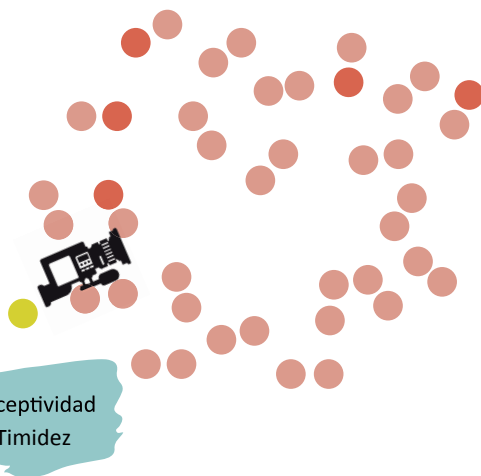
3 de julio de 2018

Locación:

Jardín del CCCA

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara



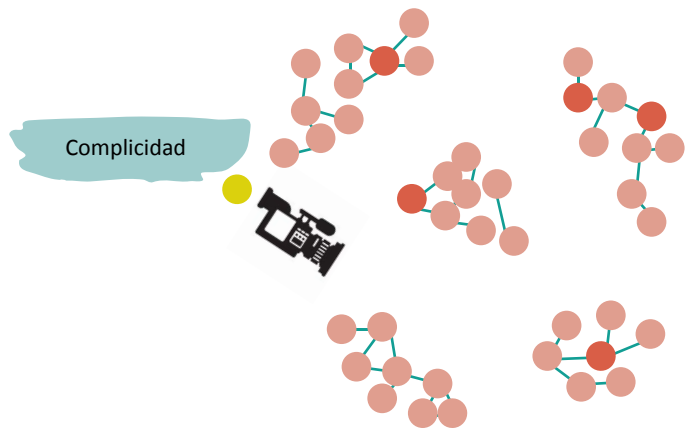
INDICIO 7a: Se potencian lo corporal en interrelación con otros cuerpos en un espacio compartido. Este ejercicio crea y reformula las relaciones en un plano material (los cuerpos se comunican desde su materialidad, miradas, gestos y tacto). Los cuerpos disponibles amplían los límites del propio cuerpo en el encuentro con otros cuerpos.

El primer ejercicio invitó a activar el cuerpo: caminando, circulando por el espacio y pasando entremedio de otros cuerpos. El segundo ejercicio puso en el centro la complicidad entre cuerpos: una relación que se establece entre dos personas en la participación conjunta de una acción; en este caso, mirarse por tres segundos o compartir un secreto. En estos dos ejercicios percibí cuerpos receptivos al encuentro con otros cuerpos, pero también tímidos. Los cuerpos relajados, blandos y activos, se disponen al encuentro con el movimiento de otro cuerpo.

La timidez la puedo relacionar con la vergüenza, en el sentido de la idea de una acción que imaginamos que puede ser censurada por los demás. En este último caso, *el Otro* se presenta como una amenaza. (Cabe destacar que la timidez percibida era en un grado bajo y en algunas personas). Las fronteras imaginarias delimitadas por lenguas y culturas se abren hacia el encuentro con los otros.

Estas dinámicas corporales son parte de la metodología participativa para generar interrelación entre los y las participantes. Los ejercicios fueron progresivos en cuanto al acercamiento al otro: en la primera propuesta de caminar y cruzarse en un espacio compartido pero impersonal, veo una *maraña* de personas desordenada y desarticulación. Luego, se miran y se dan los cinco, en este momento los cuerpos se *disponen unos frente a otros*, en el ejercicio I) lo hacen por pocos segundo, y en el ejercicio III) mantienen esta *disposición* en una relación que implica miradas y tacto de mano a mano.





ACCIÓN: Caminan, se entremezclan y se agrupan con las personas que visten del mismo color. Se forman diferentes grupos en la búsqueda de lo común a partir de lo visual de su vestimenta. Seguido a esto, una de las monitoras invita a que cada grupo forme una estructura con sus cuerpos; por ejemplo, una pirámide humana. Para levantar la pirámide humana, un pie entra en contacto con una mano, una rodilla con un hombro, un brazo con otro brazo, una mirada con otra mirada, una mano con una espalda, y así construyen distintas estructuras corporales entre varios cuerpos.

INDICIO 7b: Ensayar ensambles corporales, simples y efímeros, predispone el futuro funcionamiento del dispositivo colectivo de creación.

Este ejercicio, se caracteriza por dos cuestiones: la búsqueda de lo común por lo visual; y la construcción de pequeños y efímeros ensamblajes. Por ejemplo, para levantar la pirámide humana, un pie entra en contacto con una mano, una rodilla con un hombro, un brazo con otro brazo.



CONSENSO EN UN MANIFIESTO

Escena 8

El manifiesto es un statement del grupo.

La propuesta es hacer nuestro propio manifiesto, que sea un marco común de trabajo donde haya reglas claras. Las reglas no serán morales, sino que nos ayudarán a trabajar juntos.

¿Cuáles son los contornos, outlines de este proyecto?, ¿Qué es un trabajo de arte público?

El arte publico puede llegar a todos, no es necesario ir a un museo, y esto es nuestra responsabilidad; es nuestro compromiso con el barrio. Por ese muro caminan niños y niñas, abuelos y abuelas, personas psicóticas, personas autistas. Es a esto que nos enfrentamos, es un trabajo complejo.

Hay dos cosas que definen al street-art: la intervención en el espacio público y la actuación colectiva.

Este proyecto conlleva un riesgo, un compromiso y una responsabilidad. Hay que jugar en equipo.

Y si tenemos suerte y todo sale bien, le podremos dar a la gente del barrio, algo que ellos no sabían que querían.

Desde los inputs que recibamos de los vecinos y vecinas, y residentes, tendremos que atravesar una etapa creativa e imaginativa para crear todos juntos el diseño del mural.

Manifiesto



Reflexión

Confianza

Sentido de pertenencia

- Compromiso con el prójimo, con los niños, la gente mayor, las personas con problemas de salud mental.
- Hacer a un lado los egos.
- Iniciar una conversación.
 - Cohesión.
 - No territorial.
 - Diversión.
- Resultado positivo.
 - Humor visual.
 - Repreguntarse.
 - Cuidados.
 - Respeto.
- Encontrar lo común.
- No dejar a nadie afuera.
 - Empatía.

Fecha:

3 de julio de 2018

Locación:

Jardín del CCCA

Participantes:

● Jóvenes artistas

● Educadores/as

● Yo con la cámara

ACCIÓN: En esta escena, uno de los monitores dinamiza la creación de un manifiesto conjunto. Nos disponemos en un semicírculo frente al educador, que explica el significado del manifiesto artístico e introduce la noción de arte público. Luego de esta explicación, hacemos un *brainstorming* de ideas para crear un marco de trabajo común, que definiera formas de trabajar juntas. En este momento también discutimos sobre las intenciones y objetivos del mural. La persona que quiere decir algo, levanta la mano, y espera a que el monitor le dé la palabra. Cuando uno de nosotros expresa una idea, el monitor traduce, re-interpreta y escribe en una pizarra lo que se dice. (Algunos de los conceptos que salieron entre todas, están ilustrados en el recuadro de la cartografía)

INDICIO 8: El discurso participativo posibilitó la creación de un manifiesto que funcionó como un marco de trabajo común donde se asentaron las bases de cómo trabajar juntos. El manifiesto pretende hacer explícita la cosmología implícita de lo que cada participante entiende por arte, arte público, y como trabajar en grupo.





Los discursos que evidencio en esta actividad son el discurso estético y el participativo. Por un lado, desde el discurso estético, es importante tener una idea creativa e imaginativa que represente algo significativo para el barrio. Se propone trabajar desde el *street-art*, para desarrollar un mural artístico en la calle mediante diversas técnicas (spray, estencil, pósteres, etc). Por otro lado, el arte callejero se asocia con mensajes políticos, por los cuales se intenta concienciar al espectador de las sociedades de consumo, capitalistas y esclavistas en la que vivimos. En este caso, el mensaje tendría que interpelar a la comunidad con el fin de repensar la salud mental.

Desde el discurso participativo, se toma la idea del *manifiesto artístico* para configurar un marco de trabajo conjunto que establezca las formas de llevar a cabo la tarea. Todos y todas las participantes son invitados a participar en la lluvia de ideas. Es fundamental que haya consenso, que todos y todas estén de acuerdo en las reglas para trabajar juntas. Aunque todas las voces son tenidas en cuenta y se discuten entre todas las ideas, uno de los monitores gestiona la sesión de la palabra e inscribe lo dicho en una pizarra. En el *manifiesto* se inscriben ideas colaborativas: considerar y respetar al prójimo, tener empatía, no aislar a nadie, estar abierto al diálogo, llegar a un consenso en el diseño, desde un compromiso en la tarea y con los otros, poniendo en el centro los cuidados. Desde esta dinámica participativa, se comienza a tejer el conglomerado de representaciones imaginarias propias, ese *algo común* del grupo motor.

Los cuerpos están *dispuestos* en semi-círculo, sentados en el suelo, de forma desordenada. En este semi-círculo también están sentadas algunas educadoras. Uno de los educadores que dinamiza la actividad, está de pie, explica lo que hay que hacer, da la palabra y apunta ideas en una pizarra. Por lo que puedo ver, en esta dinámica participativa hay diferentes relaciones de poder-saber, donde el educador que tiene conocimiento de la tarea, se pone de pie, frente a los demás y ejerce cierto poder sobre los otros cuerpos al decir el qué hay que hacer, cómo, dando la palabra, interpretando lo que se dice y apuntando en la pizarra lo que él entiende que dice el otro.

RE-PENSAR LA SALUD MENTAL

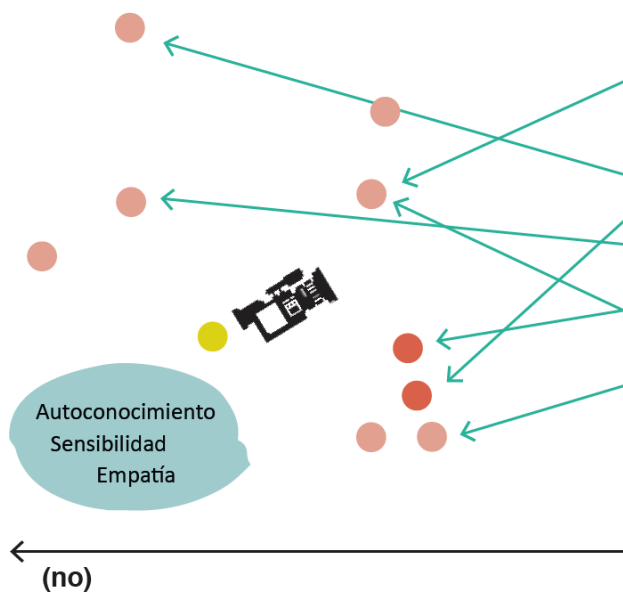
Escena 9

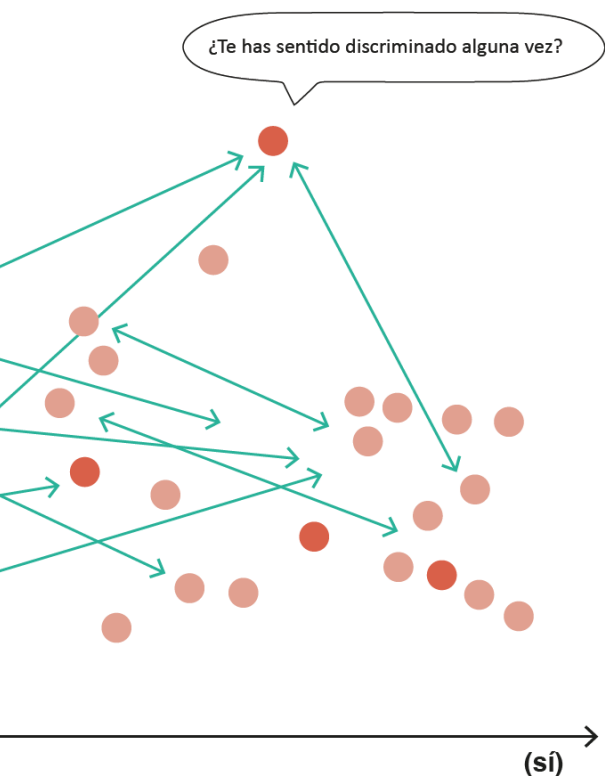
ACCIÓN: Esta actividad es dinamizada por dos monitoras. Ellas hacen preguntas sobre el tema y las vivencias alrededor de la salud mental, mientras que los y las jóvenes territorializan sus respuestas desde el “no” hacia el “sí”. En el piso, una cuerda extendida que marca un eje medio, donde de un extremo se dirigen las personas que responden por “sí”, y del otro lado, los que responden por “no”. Algunas de las preguntas son: ¿alguna vez tuviste complejos o te sentiste inseguro con tu cuerpo?; ¿te has sentido discriminado alguna vez?; ¿has discriminado alguna vez a alguien?; ¿conoces a alguna persona con un desorden mental?

Fecha:
3 de julio de 2018

Locación:
Jardín del CCCA

- Participantes:**
- Jóvenes artistas
 - Educadores/as
 - Yo con la cámara





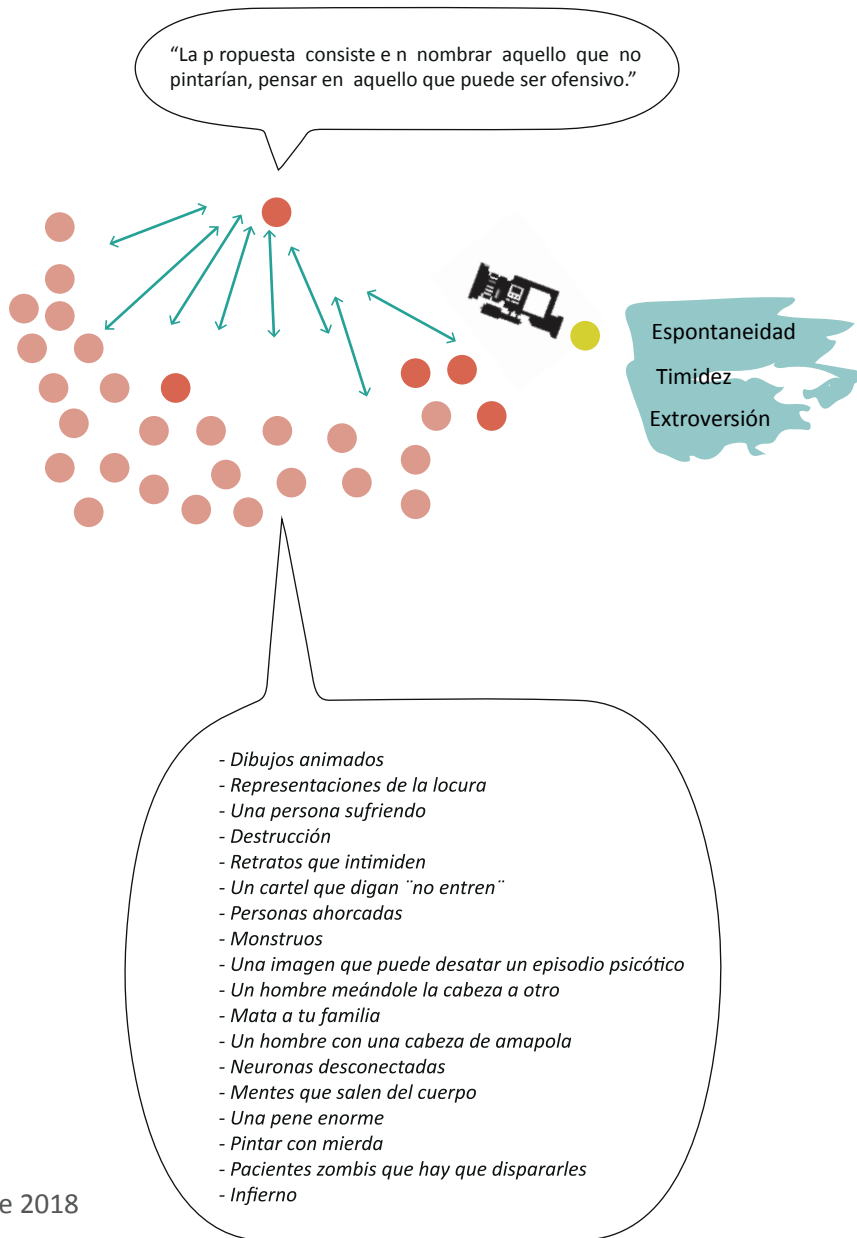
INDICIO 9: Para situarse en relación a la problemática de la salud mental fue necesario tomar una posición encarnada en un contexto colectivo, entender cómo somos afectados por el tema y comprender empáticamente la posición afectada de otros. Así también, reflexionar sobre los mecanismos performativos que constituyen la (dis)capacidad, y nuestra identidad.

En este ejercicio, se trabajó la toma de consciencia, autoreflexión y aceptación de la propia posición y sentimiento frente al tema de salud mental. Es un ejercicio de autoconocimiento, reconocimiento corporizado, y puesta en común de las vivencias de cada uno. Se propuso pensar sobre la salud mental, repensarse en relación a ella y ponerse en el lugar del otro. Los cuerpos se disponen en el espacio y se sitúan según sus respuestas a las diferentes preguntas que lanzan las dinamizadoras. Cuando hablo de territorializar las respuestas, me refiero al acto de ubicarse de un lado u otro de la cuerda: en un extremo para indicar el sí; en el otro extremo, el no. Este acto de territorialización nos compromete a tomar una posición frente a un determinado tema. Y no solo nos situamos frente a un tema, sino también, tomar una posición en relación a la de otros: visualizamos puntos en común y diferencias, vivencias o sentires compartidos, interconectamos pensamientos, y reflexionamos sobre los diferentes puntos de vista.

Las respuestas son corporalmente situadas, dibujando una trama de afecciones sobre la salud mental. Esta experimentación reflexiva y de sensibilización, intenta que se desmonten los propios prejuicios de la salud mental. También se genera un espacio de reflexión de cómo estos prejuicios son perpetuados en los discursos, prácticas sociales y en el imaginario colectivo.

DELIMITAR EL DOMINIO DE CREACIÓN

Escena 10



Fecha:

3 de julio de 2018

Locación:

Jardín del CCCA

Participantes:

● Jóvenes artistas

● Educadores/as

● Yo con la cámara

ACCIÓN: Uno de los monitores invita a que digan en voz alta, que es aquello que no pintarían porque ofendería a las personas del barrio o los residentes del hospital. Propone que digan lo primero que se les viene a la cabeza por más absurdo y provocativo que sea. Nos quedamos en la misma disposición que en la escena anterior, en un semicírculo frente al dinamizador. La persona que quiere decir algo, levanta la mano, y espera a que el monitor le dé la palabra.

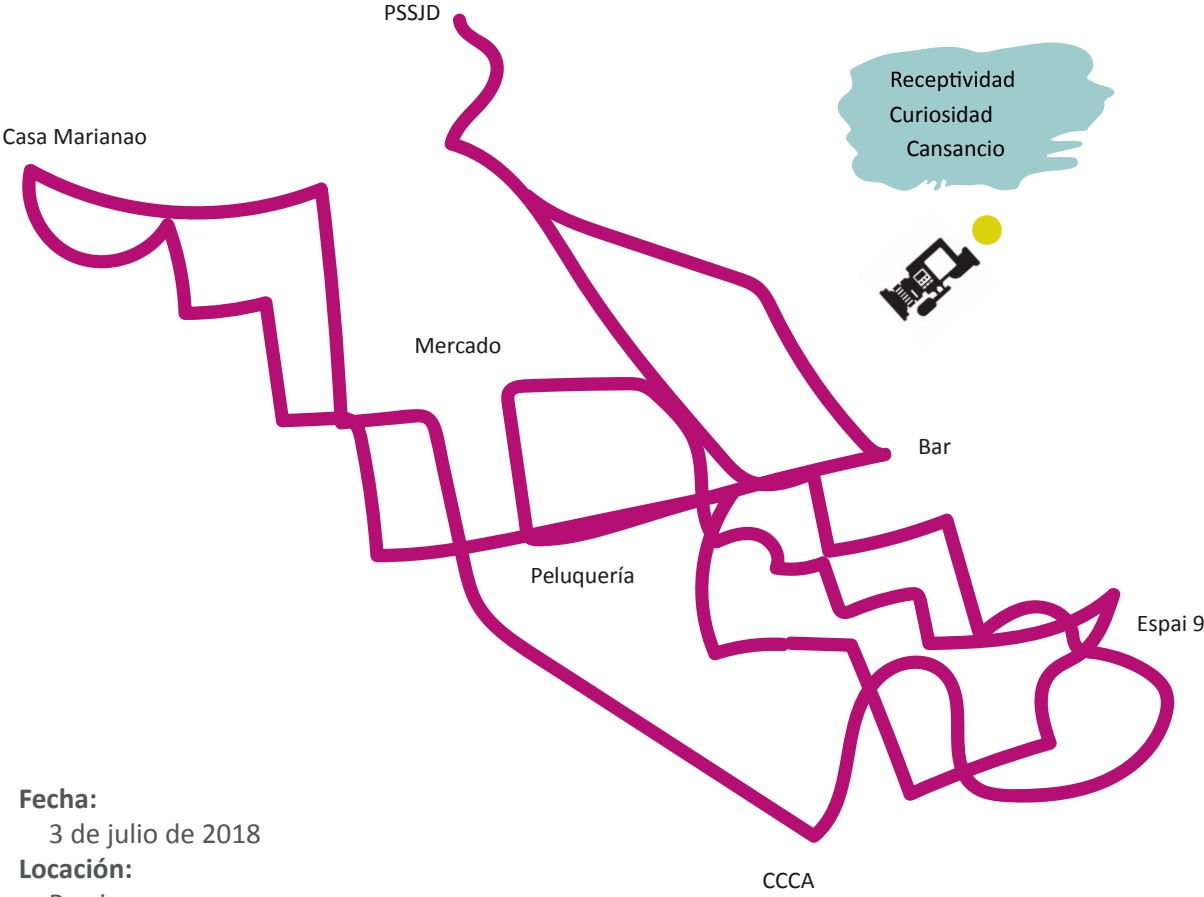
INDICIO 10: Se delimita el campo de posibilidades.

Este ejercicio parece poner a la luz todas aquellas fantasías inconscientes en relación al estigma sobre los problemas de salud mental. Lo que no podemos pintar delimita un campo de acción. El ejercicio invitó a la espontaneidad y a la extroversión. En esta escena se traza un consenso de lo que *no* se pintaría. Esta consigna funcionó como una provocación para que los y las jóvenes pensarán en los límites y fronteras del diseño.



RECOLECCIÓN DE IDEAS DEL BARRIO

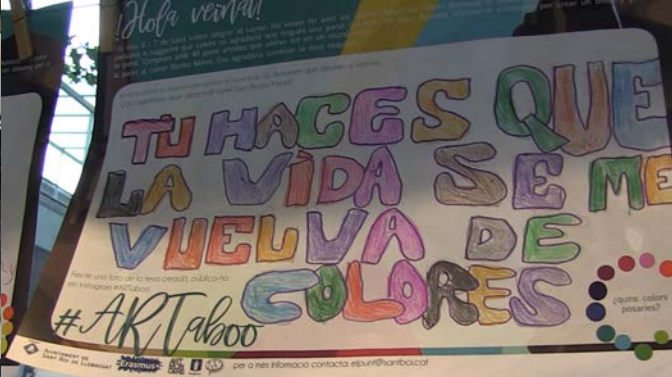
Escena 11



Fecha:
3 de julio de 2018

Locación:
Barrio

- Participantes:**
- Jóvenes artistas
 - Educadores/as
 - Yo con la cámara



ACCIÓN: Luego de las distintas actividades realizadas en el CCCA, recorreremos el barrio para recolectar los manteles que se habían dejado en distintos sitios unos días antes. Pasamos por un par de bares, una peluquería, el mercado y dos equipamientos municipales de jóvenes. Esta caminata se caracterizó por la curiosidad y la receptividad por parte de los jóvenes, pero también por el cansancio acumulado del viaje y todas las actividades del día. Para finalizar fuimos a cenar y a dormir a Can Masallera.



INDICIO 11a: Los manteles invitan a la participación comunitaria y operan en una circulación de saberes en el territorio.

INDICIO 11b: En el recorrido se produce un acto creativo de lectura y escritura del territorio.

Los manteles actuaron en el territorio invitando a la participación en el co-diseño del mural. El mantel comunica, propone, invita a la participación. Es una materialidad compartida que opera en una circulación de saberes. Es una materialidad que hace de puente y de vía de comunicación entre el grupo motor y algunas personas del barrio. Los manteles recogen saberes comunitarios.

A través de los recorridos, los jóvenes entraron en relación con el barrio, se familiarizaron con este, recogieron saberes, inquietudes e ideas de las y los vecinos. Las derivas por el barrio ayudaron, también, a generar un mapa psicogeográfico del territorio, por el cual se inscriben determinadas impresiones y afecciones de la ciudad.



ARTE Y SALUD MENTAL

Escena 12

"El Parc Sanitari es una entidad de salud que pertenece a la orden hospitalaria de Sant Joan de Déu. Originalmente se fundó en 1895. Actualmente las atenciones que se brindan son: hospital general, salud mental, gente mayor y personas con discapacidad mental. Además de dar servicios de salud, hay un programa de arte y salud que se llama, Torrents d'Art."

"El diálogo entre arte y salud mental ilustra el modelo de trabajo terapéutico que algunos profesionales utilizan dentro de la psiquiatría democrática de Basaglia".

"El origen de Torrent d'Art tiene que ver con la apertura del hospital hacia la participación ciudadana. Por esto, Torrent d'Art se une al CCCA, la casa de la cultura de Sant Boi".

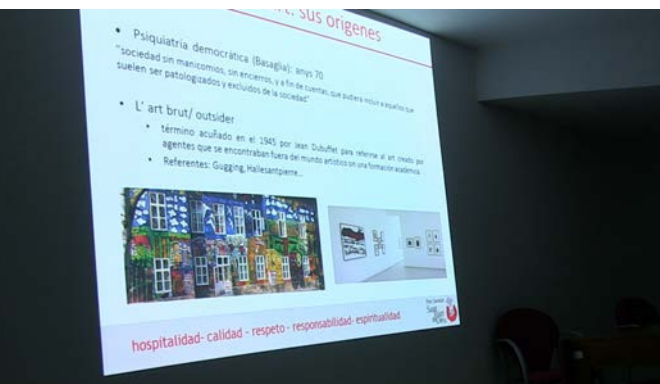
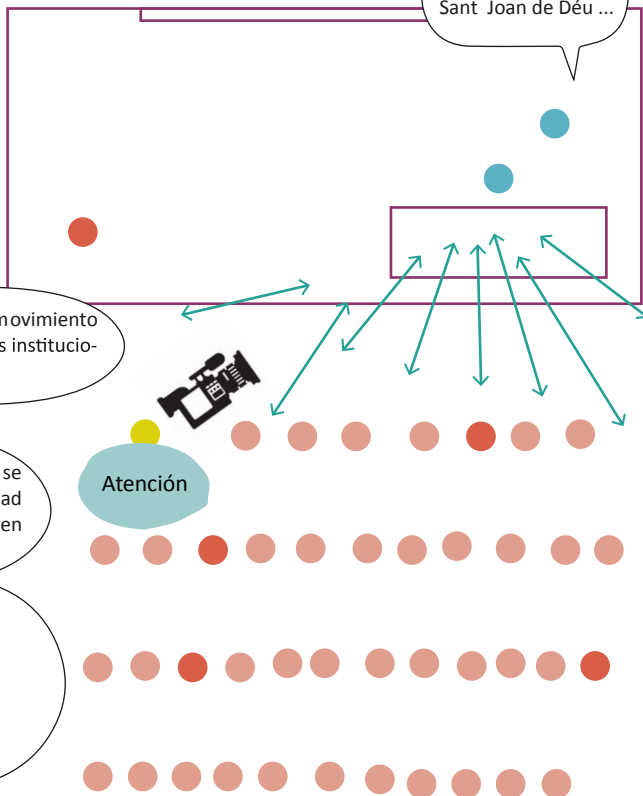
"El modelo desde el cual trabajamos es Recovery, movimiento revolucionario dirigido hacia la transformación de las instituciones de salud mental".

"La mayor parte de la cronicidad en la enfermedad mental se debe a la forma en que el sistema de salud mental y la sociedad trata a la salud mental y no a la naturaleza de la enfermedad en sí" (Anthony, 1993)

"Es una línea que contempla lo social y lo cultural en el proceso de enfermar.

La psiquiatría democrática de Basaglia, contemplaba una sociedad sin manicomios, sin encierros, y a fin de cuenta que pudiera incluir a aquellos que suelen ser patologizados y excluidos de la sociedad".

El Parc Sanitari Sant Joan de Déu ...



Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Sala de actos del PSSJD

Participantes:

● Jóvenes artistas

● Educadores/as

● Profesionales del PSSJD

● Yo con la cámara

ACCIÓN: Después de desayunar, nos dirigimos al PSSJD. Entramos a una sala de actos del hospital y nos sentamos en las butacas. En el escenario, dos médicos profesionales exponen la historia del hospital y nos explican proyectos que se llevan a cabo desde la psiquiatría y el arte. Uno de los monitores hace de traductor. Nosotras escuchamos atentas.

En los globos de diálogo de la escena cartográfica, quedan apuntados algunos de los puntos claves de la charla. Nos contaron cómo nació el PSSJD, su historia, a qué se dedican, y luego especificaron su discurso en referencia a la salud mental y cómo la tratan desde un plano de intenciones políticas. Así también, hacen mención del programa Torrents d'Art en su vínculo entre salud y arte.

INDICE 12: Ante las relaciones de poder entre la institución psiquiátrica y el grupo motor del proyecto, Torrents d'Art posibilita el trabajo con y dentro de la institución.

Los diferentes modos discursivos de esta escena se yuxtaponen sobre el escenario: principalmente un discurso investido por la psiquiatría institucional, y otro, por la línea anti-psiquiátrica, de la cual, refieren la psiquiatría democrática de Basaglia o las experiencias de "Art-brut" de Dubuffet.

Este acto se realiza en una de las salas de PSSJD, donde hay un escenario elevado frente a filas de butacas, unas detrás de otras. Esta disposición de lugares organiza los cuerpos y permite que la ponente sea legitimada dentro de un cierto marco discursivo y dispuesta en un orden jerárquico elevado frente a la audiencia de participantes que formaban parte del grupo motor.

El discurso anti-psiquiátrico parece buscar otras formas de relacionarse con la enfermedad mental y con las personas con problemas de salud mental, "es una línea que contempla lo social y lo cultural en el proceso de enfermar", dice la ponente. Este discurso anti-psiquiátrico contempla una sociedad sin manicomios, ni encierros, donde se incluyan en la sociedad a aquellos que son excluidos por una patología, por estar fuera de lo que se considera normal. Desde este modelo nace Torrents d'Art que dialoga con el arte para abrir el hospital hacia una participación ciudadana democrática.

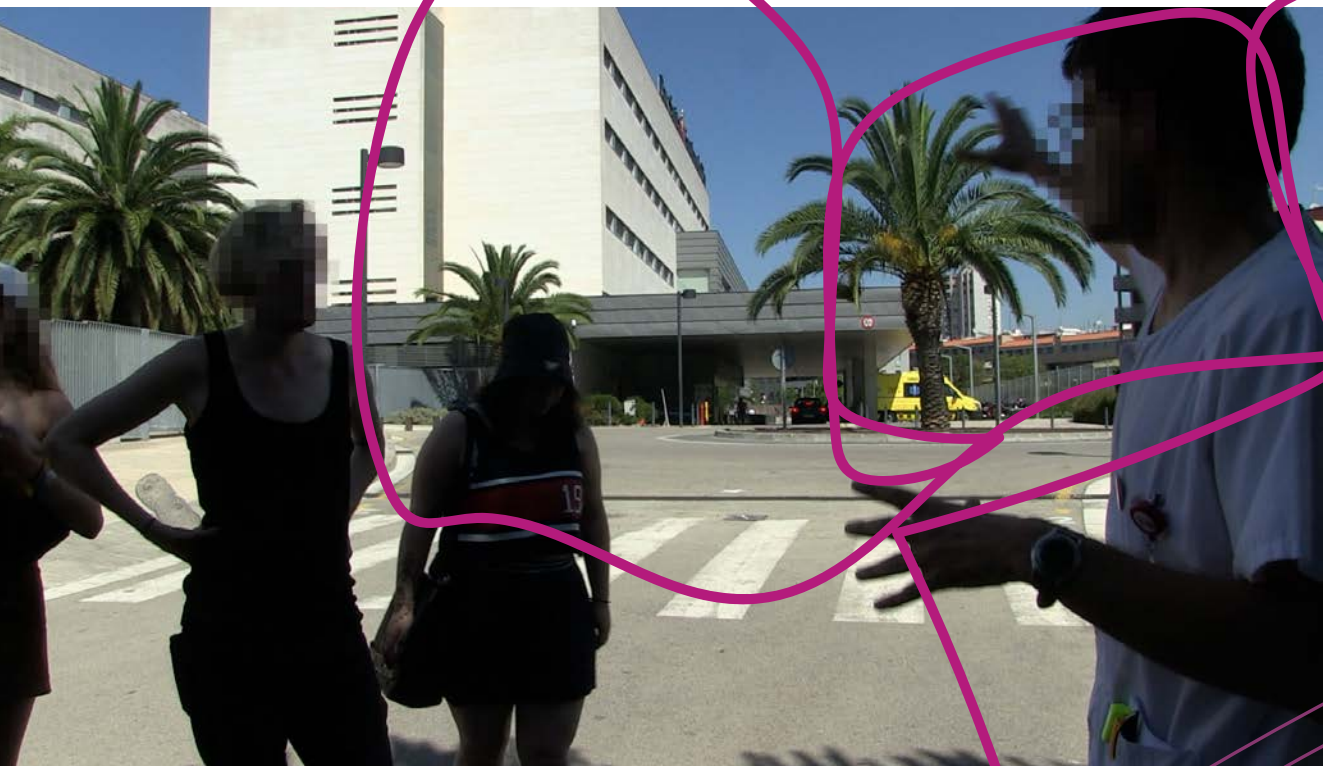
RECORRIDO POR EL PSSJD

Escena 13

ACCIÓN: Luego de la presentación de la institución en la sala de actos, uno de los profesionales nos hace una visita guiada por el PSSJD. Seguimos a esta persona caminando por los jardines, calles y pasajes internos del recinto. En el recorrido, el médico nos explica a qué se dedica cada unidad hospitalaria, describe las distintas acciones que se hacen y nos muestra los edificios por fuera. La explicación es en inglés, las y los jóvenes escuchan con atención y curiosidad, hacen preguntas, conversan entre ellos, caminan con naturalidad. Los y las participantes toman notas de sus observaciones. En el recorrido, nos encontramos con el lado interno del muro. Este hecho genera sorpresa.

INDICIO 13: El caminar como deriva habilita la apertura de un mapa afectivo del territorio. El espacio se convierte en un agente activo y vibrante, un productor de afectos y relaciones.

El territorio físico, los edificios y jardines del hospital contienen historias, voces, vivencias, llantos y risas. La famosa frase “si las paredes hablaran (...)”, sin duda tendrían mucho que contarnos. El caminar atentos por el parque, paso a paso, observando, escuchando, permitió un dejarse impregnar por el territorio. Los y las jóvenes atendieron a la potencia del territorio.









Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Jardines del PSSJD

Participantes:

-  Jóvenes artistas
-  Educadores/as
-  Profesionales del PSSJD
-  Yo con la cámara

IDEAS MOVIDAS POR EL PSSJD

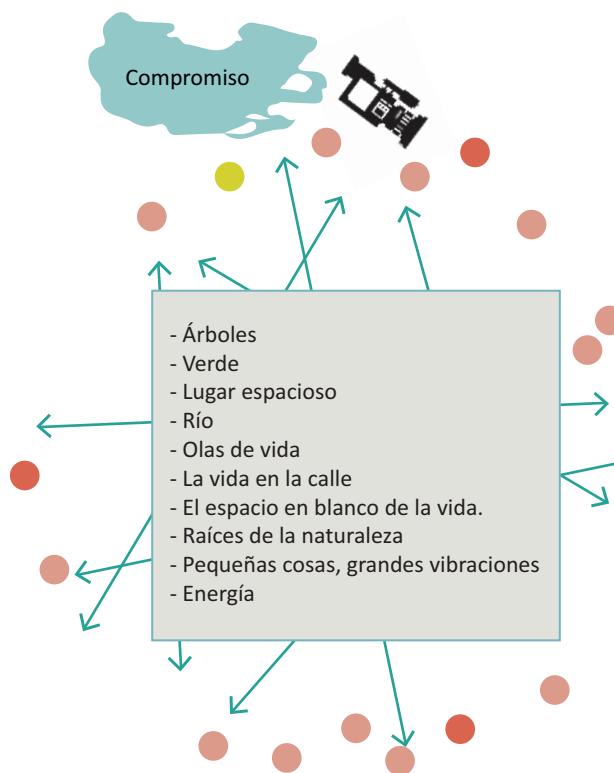
Escena 14

ACCIÓN: Al terminar el paseo, nos sentamos bajo los árboles en la zona que acostumbrábamos a hacer las actividades, cerca del espacio de Torrents d'Art. Una de las monitoras explica la consigna. Nos dividimos en dos grupos e hicimos dos círculos alrededor de una cartulina. La actividad consiste en comentar, debatir, apuntar y dibujar en las cartulinas todo aquello que nos llamó la atención del recorrido por el centro.

Algunos de estos conceptos fueron: *connectivity, eye of the town, community, culture, building block, melody of the speech, contact, trees, green, waves of life, life on the street, the blank space of life, roots of nature, small Little things, big vibes, energy, etc.*

Las impresiones más recurrentes fueron todas aquellas relacionadas con el verde de los jardines del hospital, su vegetación, árboles y naturaleza. En cuanto a la arquitectura, hablaron metafóricamente del “espacio blanco de la vida” o del “bloque de construcción”. Por otro lado, ubicaron el recinto hospitalario como el ojo de la ciudad que escucha la melodía de las voces y conversaciones.

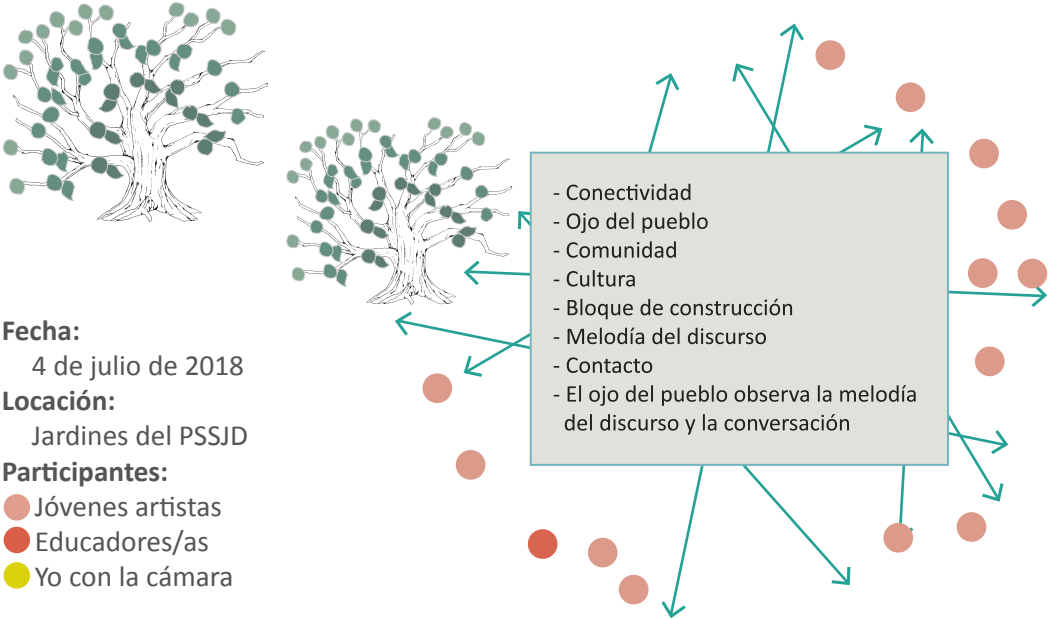
INDICIO 14: El thing-power del hospital psiquiátrico genera afecciones que tienen que ver con la vida, la alegría y la naturaleza por un lado, y por el otro sensaciones de encierro y vigilancia.



Por un lado, los jardines del PSSJD despiertan una sensación de tranquilidad y relajación gracias al verde del paisaje y su entorno natural. Parece un sitio calmo y alegre, en un entorno que te envuelve y te invita a quedarte. Por otro lado, las ideas surgidas de la arquitectura del recinto hacen alusión a espacios cerrados y carcelarios. En este sentido, el “bloque blanco de construcción” y el “ojo de la ciudad”, me hacen pensar en un tipo de arquitectura ideada en el siglo XVIII, llamada *panóptico*. Por último, señalo la afección positiva y fluida que despierta el lugar, por la que hacen referencia a las “olas de la vida”, la “conectividad”, el “contacto” y la “energía”.

Estos conceptos se refieren al *thing-power* que despierta este centro hospitalario en los y las jóvenes. El PSSJD es un recinto psiquiátrico que se caracteriza por estar rodeado de naturaleza, verde, plantas y algunos edificios arquitectónicos muy bonitos.

En esta escena se comparten las ideas sobre el PSSJD. Para esto, se formaron dos grupos que se dispusieron en círculo para comentar y debatir lo que les había llamado la atención. La disposición circular predispone el diálogo y la escucha horizontal, donde todos pueden ser vistos y escuchados. Desde la cámara puedo ver cuerpos comprometidos e implicados en la actividad, con una actitud activa y receptiva a la vez.



MUSEO DE MANTELES

Escena 15

ACCIÓN: Los y las educadoras preparan un museo improvisado con los manteles que se habían recogido el día anterior por el barrio y el hospital. En la sala principal del edificio de Torrents d'Art, están colgados los manteles en las paredes como si fuesen cuadros y otros están puestos en una mesa. Estos últimos, corresponden a una dinamización específica que hizo uno de los monitores con residentes del hospital.

Las y los jóvenes entran al espacio del "museo", visualizan los dibujos e ideas en los manteles y apuntan conceptos. Los cuerpos se mueven pausadamente, observan con atención, muestran una actitud reflexiva y toman nota de las inspiraciones que emergen en el encuentro con las ideas y dibujos de otros.

Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Torrents d'Art

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara



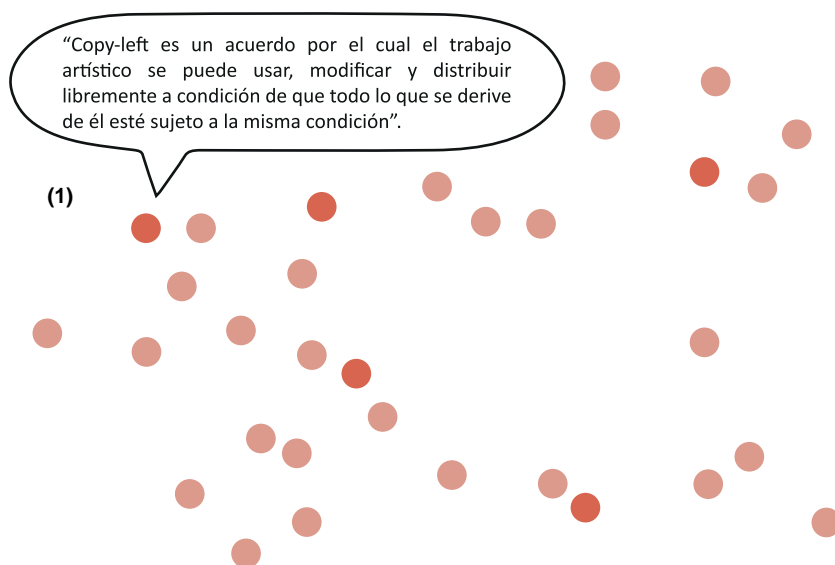
INDICIO 15: Los manteles agenciaron el sentido de co-implicación y participación de las personas de la comunidad en el proyecto.

Los manteles llevaban las ideas, los dibujos y los diseños de las personas de la comunidad. Esta materialidad agenció la comunicación, por un lado, gente del barrio y el hospital conocen el proyecto, y por el otro, expresan que les gustaría pintar en la pared.



EJERCICIO COPY-LEFT

Escena 16



ACCIÓN: Al salir del “museo”, se dispusieron en el jardín cercano a Torrents d’Art. Uno de los monitores propone que de forma individual, re-elaboren y dibujen lo que les llamó la atención. Se propuso, así, un ejercicio de *copy-left*. (El *copy-left* permite liberar, en este caso, una obra de arte o cualquier otro tipo de documento para su copia, modificación y redistribución). El monitor explica lo que es el *copy-left* e invita a usar creativamente las ideas y dibujos que habían visto en los manteles. Los y las jóvenes se disponen individualmente en el espacio y re-elaboran lo que vieron en nuevas ideas.

Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Jardines del PSSJD

Participantes:

● Jóvenes artistas

● Educadores/as

● Yo con la cámara

Indicio 16a: El ejercicio de desterritorialización y territorialización de los imaginarios de otros en nuevas imágenes es una forma de apropiarse de los saberes del territorio y recodificarlos hacia el diseño mural.

Los y las jóvenes desterritorializaron el imaginario de las personas del barrio y residentes, y territorializaron sus impresiones, emociones, pensamientos en nuevos imaginarios.





INDICIO 16b: La disposición circular de los cuerpos predispone el diálogo y la escucha horizontal.

Al terminar el ejercicio de *copy-left*, se disponen en círculo y comparten las observaciones e ideas que habían re-creado. Piden la palabra levantando una sandalia, explican su parecer y debaten sobre las nuevas ideas que surgieron. Una de las educadoras anuncia que hay un grupo de abuelas que están escribiendo unos haikus para escribir en la pared.

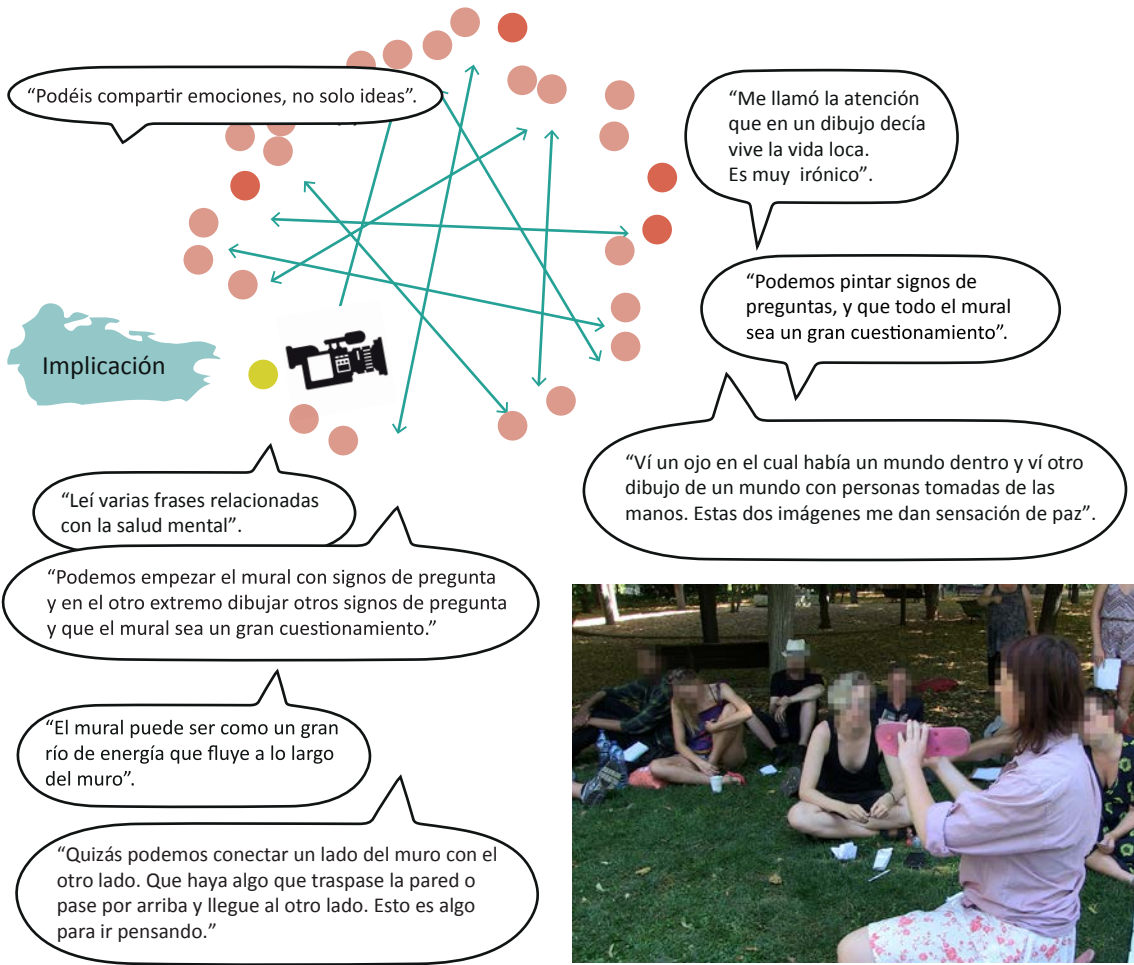
“Es el momento de compartir vuestras observaciones y pensamientos que surgieron en vuestra conexión con las ideas de otros”.

“En los diseños que estaban sobre la mesa, observé elementos transversales que unían todos los dibujos de las diferentes hojas”.

“Había un texto muy bonito que decía: la esperanza es saludable”.

“Vi una especie de víbora de muchos colores. Esto me hace pensar en la salud mental, en relación con ir hacia adentro, a lo más profundo y como los colores pueden representar las diferentes emociones que podemos tener con uno mismo”





IDEA ESTRUCTURAL PARA EL DISEÑO

Escena 17

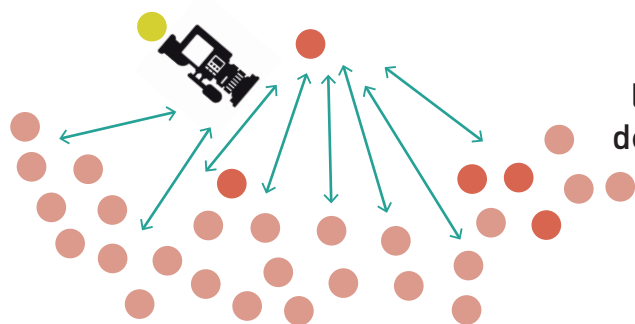
“¿Podemos cambiar la forma en que estáis sentados?. Venir por aquí”.

“Necesitamos un concepto que organice todas las demás ideas; y esto puede tomar mucho tiempo. Se necesita algún concepto que habilite desarrollar conceptos individuales”.

“La idea que vamos a presentar puede ser como una montura de caballo que va así (señas con las manos) donde hay una parte de un lado y otra parte del otro lado (...) tiene que ser una idea que esté de los dos lados del muro, por lo que si quieres ver el total del muro, tienes que dar la vuelta y entrar al PSSJD (...) esto es lo que tenemos que promover que haya una comunicación del adentro y del afuera (...) la gente no tiene interés en entrar, no tiene ninguna motivación, probablemente tenga tabús (...) esta es la ambición del hospital, hacer que el muro sea poroso (...) tenemos que generar curiosidad en la gente para que valla al otro lado (...)”.



Desconcerto



INDICIO 17: Las diferentes disposiciones de los cuerpos ordenan diferentes relaciones de poder. En el proceso co-diseño, las ideas individuales enunciadas desde cierta posición de expertise tensionan al dispositivo grupal.

ACCIÓN: Al terminar la dinámica en círculo, donde todos y todas compartieron sus ideas y sensaciones en cuanto a las ideas percibidas en los manteles; un monitor los llama a disponerse en otro espacio del jardín y les expone su idea de como estructurar todo el mural. Esta idea consistía en generar un diseño, tipo “montura de caballo”, que conectara la parte exterior del muro (el C. Pablo Picasso y el C. Sta. Benito Menni) con la parte interior (dentro del recinto hospitalario).

Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Jardines del PSSJD

Participantes:

● Jóvenes artistas

● Educadores/as

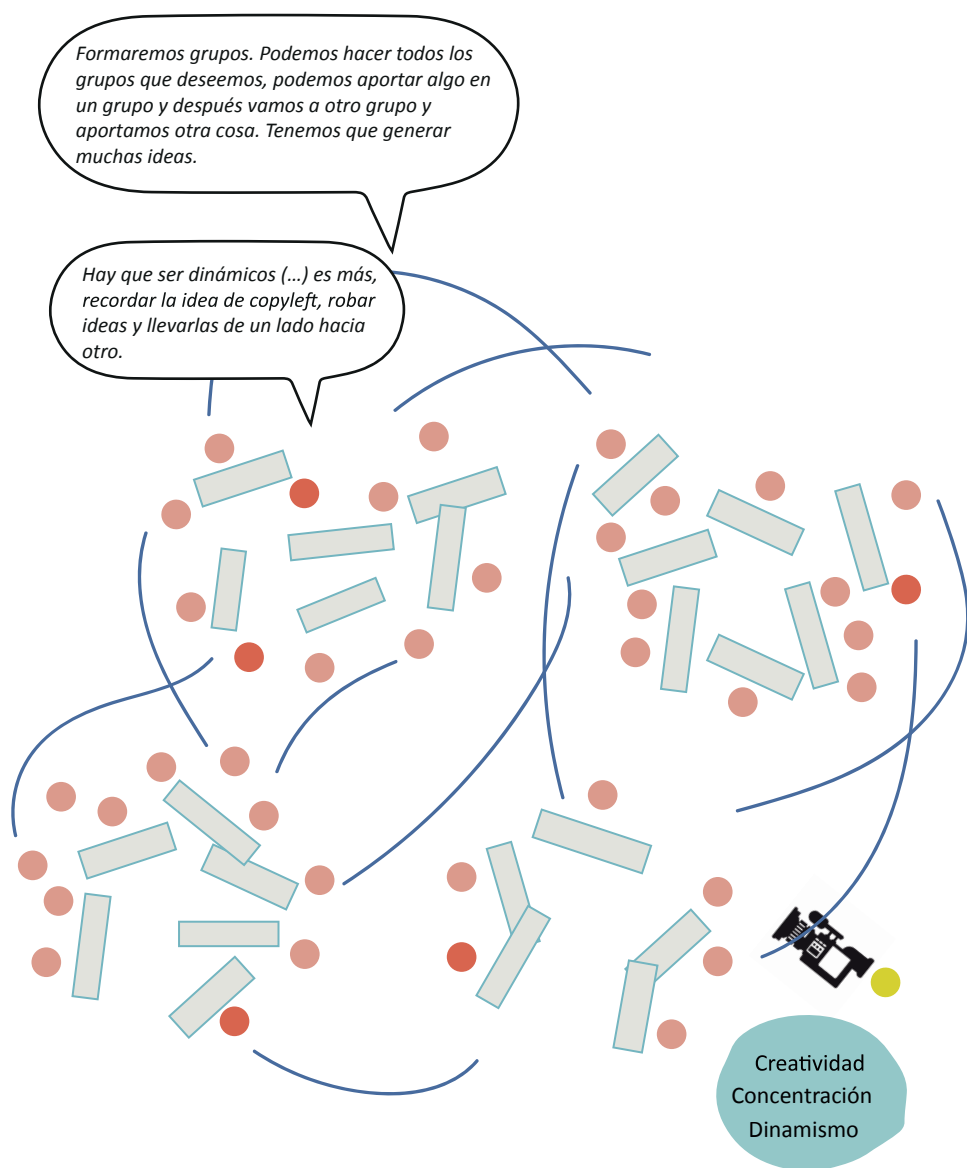
● Yo con la cámara

Esta idea conceptual surge de conectar el exterior con el interior del recinto, es decir, el barrio con el hospital. Esta idea iluminada fue afectada por otra idea fundamental del proyecto: generar curiosidad, hacer que la gente del barrio entre al recinto hospitalario y con esto romper los tabues acerca la salud mental. La idea conceptual de “montura” fue efecto de la idea de hacer poroso el muro, de romper esa frontera arquitectónica. Esta idea conceptual parece potente dentro del discurso artístico ya que podría hacer funcionar la economía simbólica del mural. Sin embargo, me llaman la atención las diferentes formas de compartir ideas entre esta escena y la escena anterior. Las diferentes disposiciones de los cuerpos ordenan diferentes relaciones de poder. En la escena anterior, los cuerpos se disponen en círculo, piden la palabra, todas hablan y se escuchan; en esta escena, todos y todas se disponen en semi-círculo mirando a quien habla y no hay un diálogo abierto. Las diferentes relaciones de poder manifestadas por la disposición de los cuerpos puede tener que ver con la posición de saber que inviste al artista profesional. El efecto de esta idea es desconcertante en el grupo. El afecto de desconcierto corresponde a que esta idea no está conectada con el flujo de afecciones que estaba viviendo el grupo. El grupo motor venía de ser afectado por las ideas materializadas en los manteles, y por las ideas que habían surgido por la afectación del recorrido por el hospital. Este concepto de “traspasar el muro”, es decir, de conectar el afuera y el adentro, ya había sido mencionada desde relaciones de poder horizontales (escena anterior). Pero la misma idea pronunciada en esta escena generó tensión y parece no ser aceptada por el grupo. Además, la enunciación de esta idea atenta contra lo acordado en el manifiesto (que los egos se dejarían de lado y el diseño sería algo en común).



COLLAGE SOBRE UN MURO DE PAPEL

Escena 18



ACCIÓN: Se propone hacer collage sobre muros de papel con la idea de “montura” que se había propuesto en la escena anterior. Una de las educadoras propone hacer diferentes grupos donde se trabajarán diferentes ideas, con la libertad de moverse entre los subgrupos. La actividad se realiza de forma relajada, el ambiente se siente distendido y todas parecen muy concentradas. Muchas personas se quedan en uno de los grupos, y otras circulan de un grupo a otro, llevando ideas, cuestionamientos e imágenes de un diseño a otro.

Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Jardines del PSSJD

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara

INDICIO 18: Las composiciones alegres de los movimientos fluidos de los cuerpos y las ideas, materializan los espacios comunes y el sentimiento de pertenencia al grupo creador.

En este ejercicio los cuerpos dibujan flujos de afecciones que circulaban entre los distintos diseños colectivos y los distintos subgrupos. Los jóvenes se afectan por las ideas de sus compañeros, y los efectos de esas afecciones son compartidas en ese mismo diseño, o van a otro grupo afectado por otras ideas, donde aportan ideas afectadas por el grupo del cual provenían.

Las ideas circulan, se entremezclan, se componen y descomponen. Hay una heterogeneidad de voces. Las ideas se descentralizan y componen en planos horizontales (sin jerarquía). Las ideas se afectan unas a otras, componiéndose y modificándose. Las modificaciones aumentan o disminuyen la potencia de las ideas, que se siguen desarrollando o se descomponen hasta desaparecer.



DISENSO

Escena 19



ACCIÓN: Por la noche en Can Massalleres, algunas de las participantes expresan su disconformidad por sentir que sus ideas no eran reconocidas, ni tenidas en cuenta. El descontento se manifiesta en un pequeño grupo y se comparte con algunas de las dinamizadoras. (Este momento no fue registrado por la cámara por respeto a las personas afectadas).

Fecha:

4 de julio de 2018

Locación:

Can Massalleres

Participantes:

● Jóvenes artistas

● Educadores/as

● Yo

INDICIO 19: El dispositivo grupal se tensiona en el disenso de opiniones e ideas ante el diseño del mural. Ante la desintegración, prevalece el imaginario de grupo, se replantea el ordenamiento de sus partes y funcionamiento.

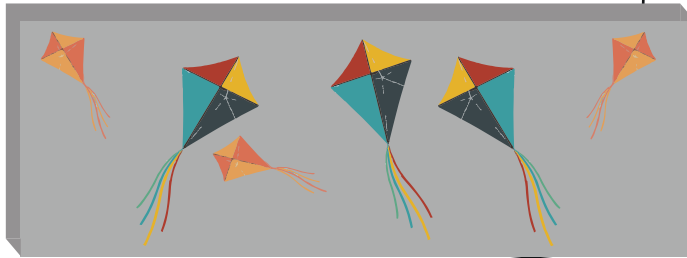
Surgen *pasiones tristes* por la sensación de frustración, ocasionada por considerar que no podían desarrollar sus propias ideas creativas. La idea conceptual (desde el discurso tradicional del artista) entró en tensión con el propósito participativo de la obra. Esta idea que no había sido consensuada y fue pronunciada desde una posición de poder superior en la relación monitores-jóvenes generó conflicto entre los participantes por creer que sus ideas no eran tomadas en cuenta.

Aquí el poder se opone a la potencia de los cuerpos. Los cuerpos se vieron afectados por una imaginación de impotencia, y esto les causó tristeza. “Esta tristeza es tanto más alentada en la medida en que el alma imagina ser vituperada por otros (...)” (Spinoza, 2011, pág. 273), es decir, cuando el alma se siente censurada por otros.

El conflicto marca un punto de inflexión en el proceso. El dispositivo se tensiona, ya que las ideas y cuerpos ejercen fuerzas contrarias. Este hecho es un acontecimiento que irrumpe en la trama afectiva que se estaba componiendo, tensiona el dispositivo grupal y marca una nueva dirección. El conflicto permite que se interrogue el dispositivo participativo y que se abra el diálogo sobre futuros mecanismos de actuación y negociación.

TRES PROPUESTAS FINALES

Escena 20

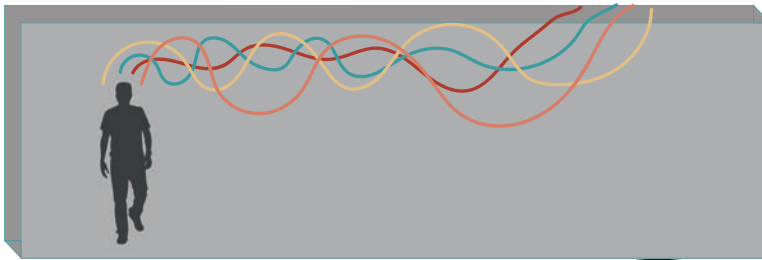


Los cometas son libres, pero hay una persona que los lleva. Esta sería una metáfora acerca de controlar la mente. El mural podría empezar con unas personas llevando unas cometas, que suben se van al otro lado del muro y vuelven con más colores y más bellas. Las cometas estarán sobre un cielo que cambiará de color, yendo del amanecer al atardecer. Pintaremos un cielo para dar la sensación de que no hay una pared. Las cometas irán tomando forma de mosaico, que formarán un mandala. Queremos transmitir la idea de conexión. Sería un muro dinámico con cometas de todo tipo, grandes, pequeños, que den la sensación de ligereza, libertad, estos cometas se pueden juntar, separar. La idea del cometa es una idea sencilla que todos pueden hacer. Esta idea conlleva dos conceptos buscados en la intención del mural que son transformación y movimiento.



La alfombra puede caer hacia fuera y hacia adentro. Sería un esquema de marcos. La idea es que las líneas fluyan de una alfombra a otra, que estén unidas por un relato, y también usar una paleta limitada. Que haya diferentes dibujos dentro de las alfombras, pero con paletas parecidas. Las alfombras estarían conectadas, no serían individuales e independientes. Esta idea ofrece una estructura, marco donde se puede trabajar distintos diseños dentro. También, tiene un elemento metafórico que es sacar a airear la alfombra, o dar la bienvenida.





Silueta desde donde sale un fluido, una especie de energía con una forma muy dinámica que se dibujará por todo el muro, hasta llegar al otro extremo, donde se vuelve a materializar en otra silueta del lado de dentro del hospital. Queremos invitar a los vecinos que se sitúen en esa silueta y pueda pensar sobre la salud mental.

ACCIÓN: Empezamos el día con un juego corporal. Luego, el grupo motor se divide en 3 grupos para desarrollar tres propuestas diferentes para el diseño del mural. La consigna consiste en tomar las ideas y bocetos trabajados días anteriores. Trabajan toda la mañana, para definir y desarrollar las diferentes ideas conceptual.

Por la tarde, se exponen las ideas y bocetos de los tres grupos frente a los demás grupos, profesionales y directivos del hospital. Jóvenes y directivos del hospital se disponen desordenadamente en semi-círculo y observan al grupo que expone. Cada grupo pasa al frente para exponer su propuesta con el apoyo del boceto que habían hecho. Las exposiciones son dinámicas e informales. En cada diseño se exponen conceptos generales (las tres propuestas están detalladas dentro de los globos de diálogo). A partir de las tres propuestas, los directivos del hospital debatieron y eligieron la idea de las alfombras.



Fecha:

5 de julio de 2018

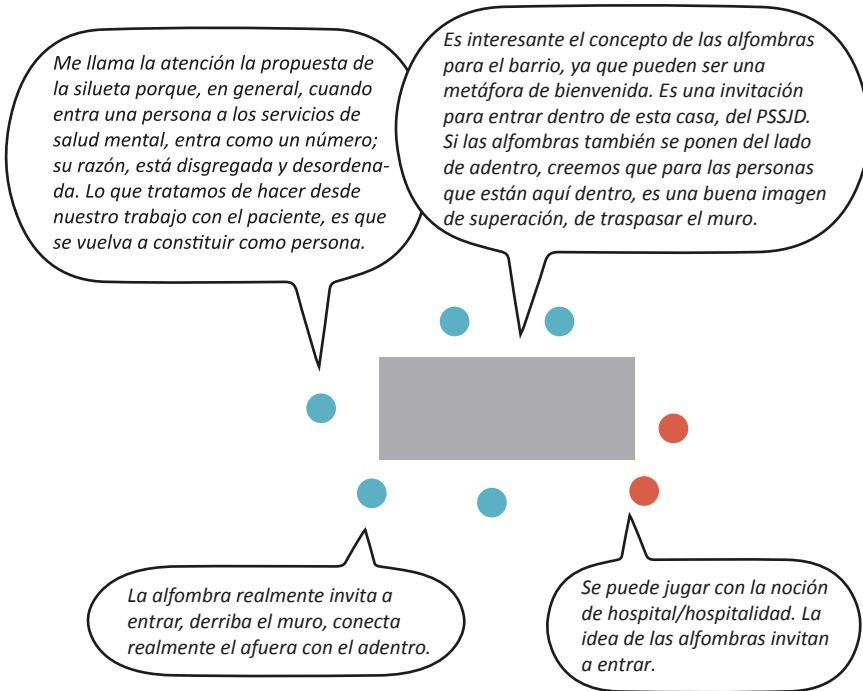
Locación:

Jardines del PSSJD.

Participantes:

- Jóvenes artistas.
- Educadores/as.
- Profesionales del PSSJD.
- Yo con la cámara.

(Elección de la propuesta)

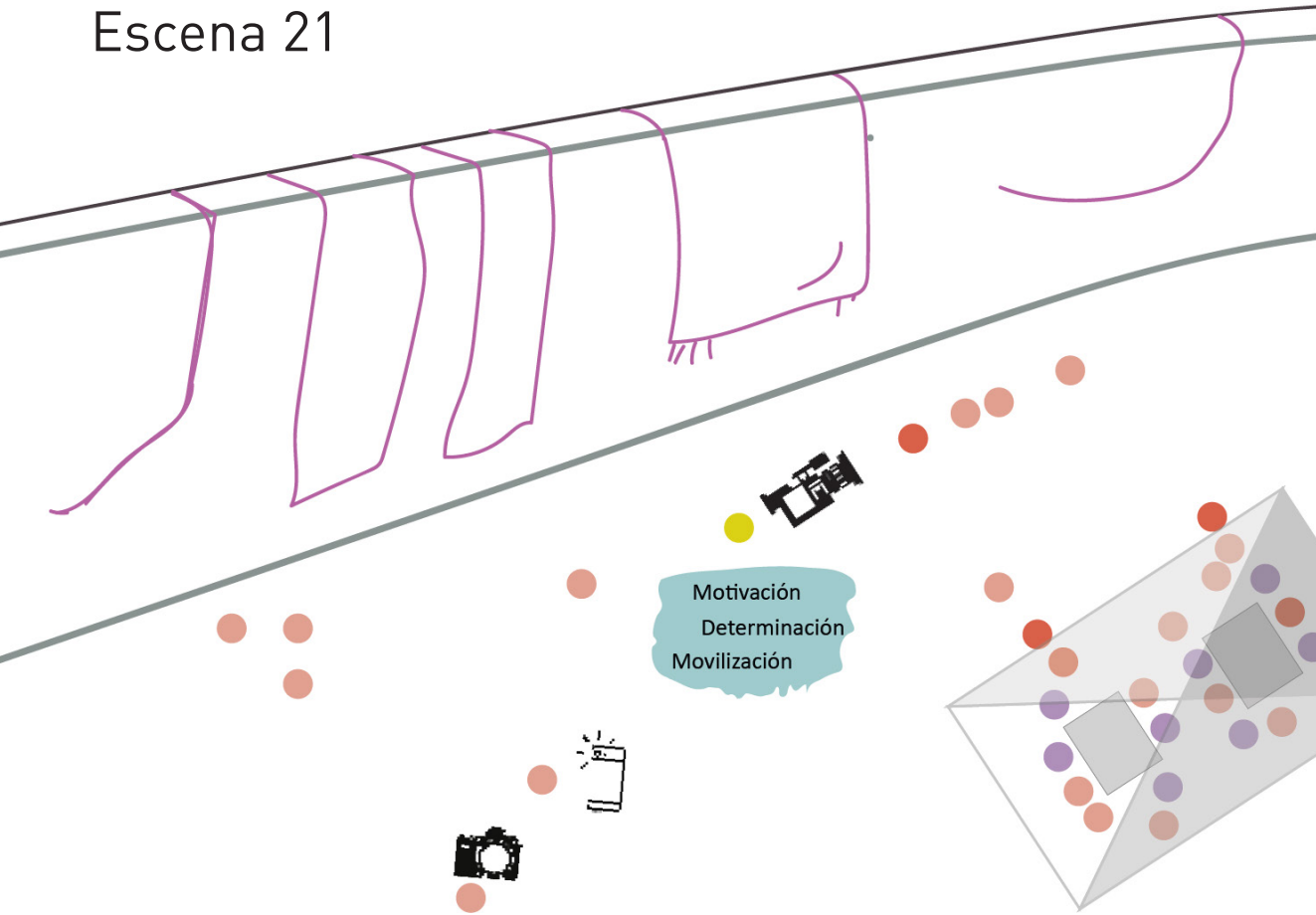


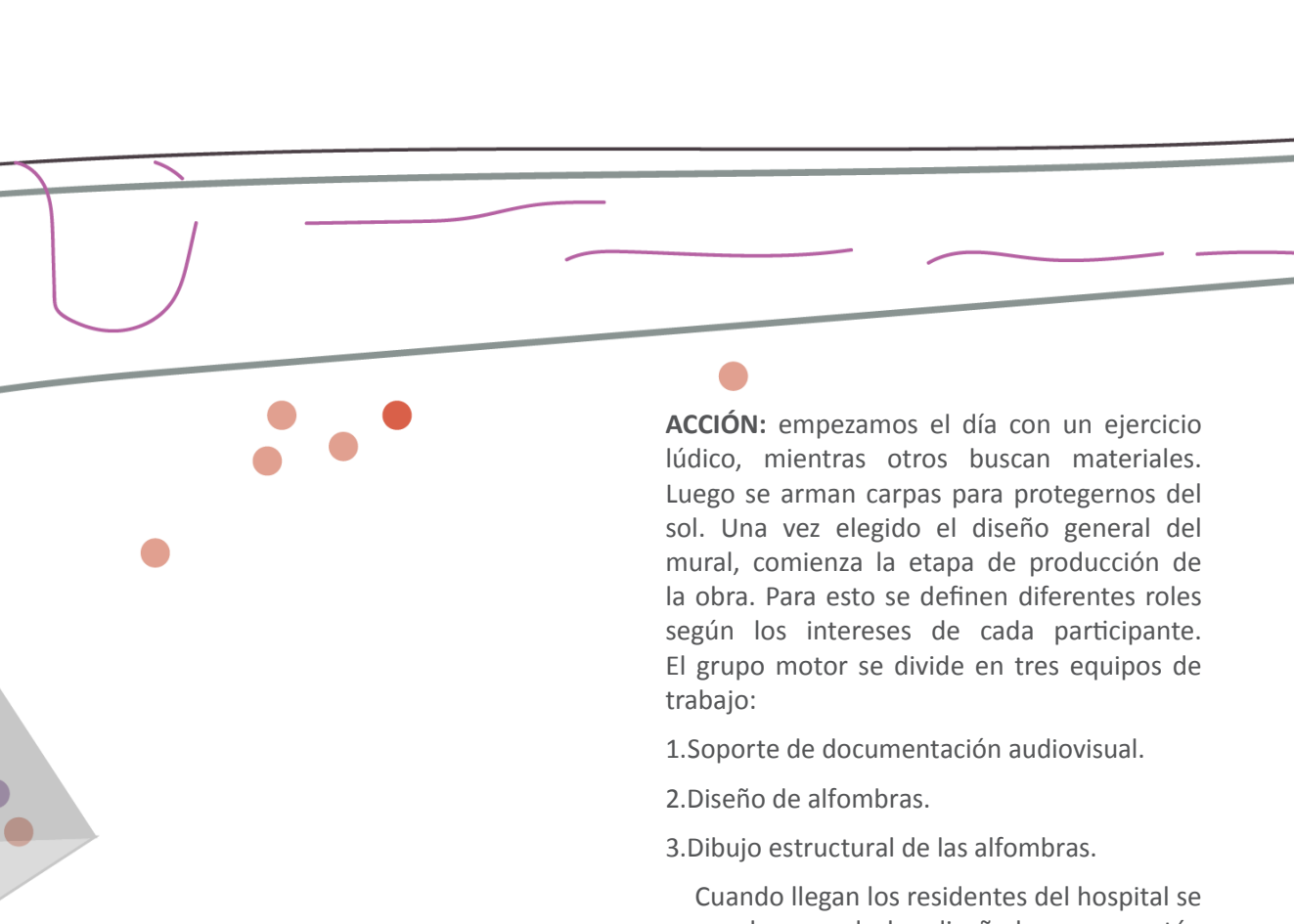
INDICIO 20: La democratización de las tres propuestas es efecto de la composición alegre de ideas potencialmente afectivas dentro de un marco legitimado y performativizado desde el discurso estético y participativo en el arte. La re-apropiación de la potencia-de-pensar genera confianza. Desde la institución psiquiátrica se eligió la propuesta que mejor se componía con el discurso que esta investía.

En los tres diferentes grupos se debatieron y desarrollaron las diferentes propuestas. Las tres propuestas se compusieron y descompusieron a través de relaciones afectivas de ideas conceptuales y estéticas. Las causas de estas ideas, provenían de composiciones y descomposiciones de ideas afectivas que habían surgido días anteriores en el encuentro con el espacio, con el barrio, con el hospital, con la salud mental, con el concepto de “atravesar el muro”, entre otros encuentros infinitos. La democratización de las ideas creativas generó un clima confianza hacia el grupo.

PRIMEROS TRAZOS

Escena 21





INDICIO 21: La definición de la idea conceptual y el contacto con la potencialidad material del muro, marcan un punto de viraje, motorizando y dando autonomía al dispositivo grupal de creación.






Fecha:

6 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso.

Participantes:

-  Jóvenes artistas.
-  Educadores/as.
-  Residentes del PSSJD.
-  Profesionales del PSSJD.
-  Yo con la cámara.

ACCIÓN: empezamos el día con un ejercicio lúdico, mientras otros buscan materiales. Luego se arman carpas para protegernos del sol. Una vez elegido el diseño general del mural, comienza la etapa de producción de la obra. Para esto se definen diferentes roles según los intereses de cada participante. El grupo motor se divide en tres equipos de trabajo:

1. Soporte de documentación audiovisual.
2. Diseño de alfombras.
3. Dibujo estructural de las alfombras.

Cuando llegan los residentes del hospital se unen al grupo de los diseñadores que están dispuestos alrededor de unas mesas localizadas en las carpas. Este equipo se encarga de hacer el diseño general de las alfombras en relación a la pared y dibujar las distintas tramas del interior de las alfombras. El grupo 3 se ocupa de trasladar a la pared los bocetos que hace el grupo 2, trazando con líneas rosas la estructura general de las alfombras en la pared. El grupo 1 de documentación audiovisual sigue los recorridos del grupo 2 y 3, con sus móviles, mi cámara y otra cámara de una educadora. A partir de esta escena, comparto mi rol de camarógrafa y la cámara con otras personas.

Esta escena se fue haciendo más dinámica a medida que se desarrolla la tarea. Todos y todas opinan, comparten ideas, van y vienen de una punta a la otra del muro, miran, miden, conversan, discuten, se acercan y alejan de la pared. Van y vienen de la pared a las carpas y de las carpas a la pared. Las acciones se ven desordenadas, pero enérgicas. Los subgrupos no están coordinados, tampoco hay buena comunicación y las tareas se superponen.



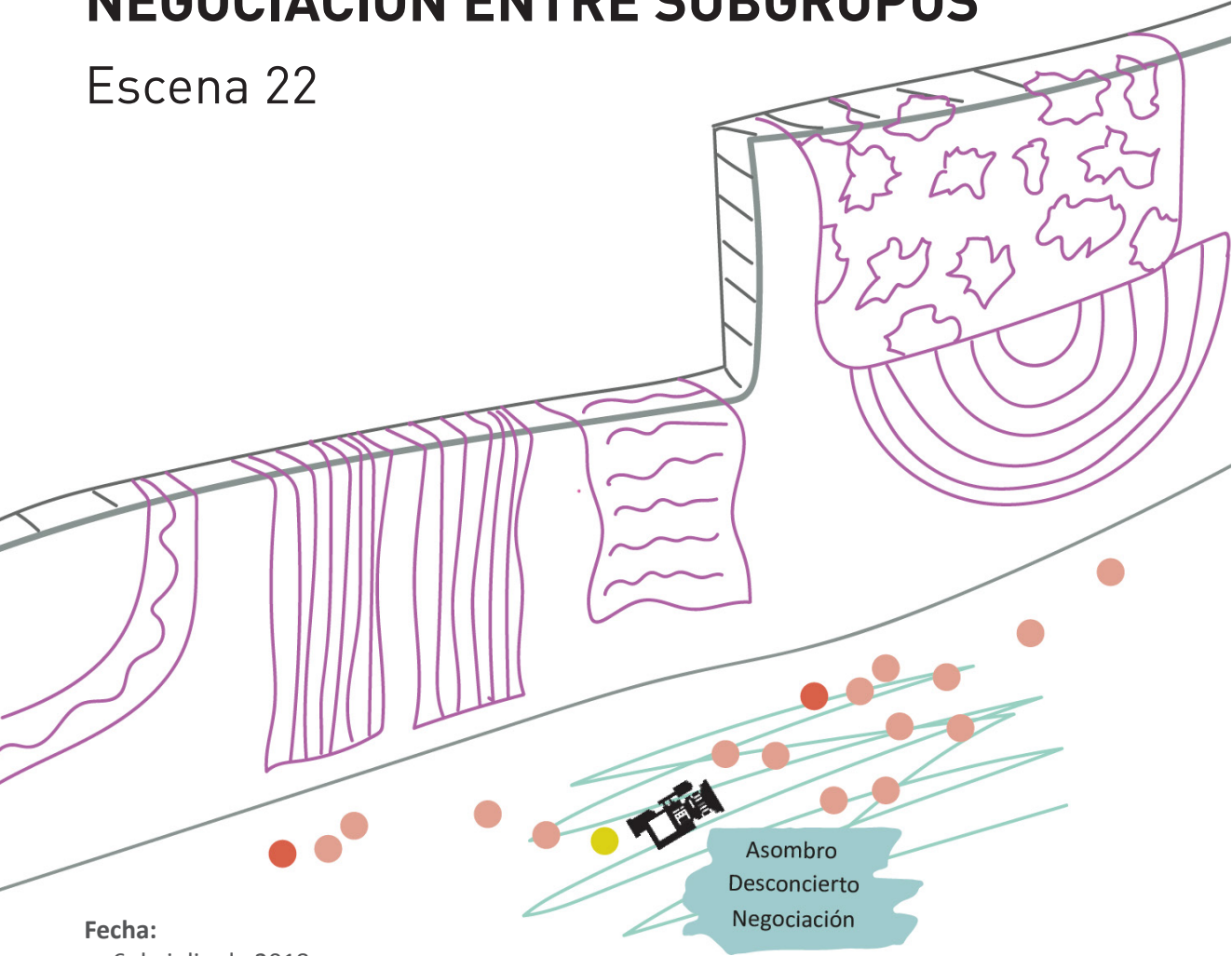
La idea adecuada del diseño del mural afecta a los cuerpos y propulsa la potencia de acción para empezar la obra. Los cuerpos comienzan a actuar con determinación, a causa de que las tareas están definidas. Sin embargo, los roles de cada participante dentro de los subgrupos no están delimitados.

El muro se convierte en el protagonista del proceso. La pared propone estructurar el diseño de una determinada manera según sus características (altura, longitud, textura, etc). Así mismo, establece ciertos modos de relación entre los cuerpos, y entre los cuerpos y el espacio; activa nuevas dinámicas, circulaciones y disposiciones. Los cuerpos son movilizados, ya no por una consigna pronunciada por una persona, sino por la misma tarea y la afección de la pared.



NEGOCIACIÓN ENTRE SUBGRUPOS

Escena 22



Fecha:

6 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara



ACCIÓN: Es hora de comer y van al comedor del hospital general, donde siguen pensando y debatiendo sobre los diseños. Algunas personas de la comisión 3, prefieren quedarse en el muro, no ir a comer y seguir dibujando el esquema estructural de las alfombras en la pared. Un par de dinamizadoras les llevan la comida para que puedan comer en el muro.

Las personas del subgrupo 3 que se quedan en el muro, marcan el contorno de las alfombras, calculan las distintas perspectivas, escalan los dibujos del grupo 2 y los adaptan. Las primeras líneas son trazadas por uno de los monitores. Los y las participantes toman confianza de a poco y comienzan a dibujar las alfombras en el muro. La comisión 3 estructura el diseño general en relación a las características del muro (altura, longitud, ventanas, textura, estado de la pared, etc). El diseño general en relación a la pared se define de la siguiente forma: en el primer tramo, donde la pared es baja, las alfombras se dibujan enrolladas; luego en el tramo central, donde la pared dobla su altura, las alfombras se abren y cuelgan; y en el tercer tramo, las alfombras cuelgan y caen del otro lado del muro (parte interna del PSSJD).

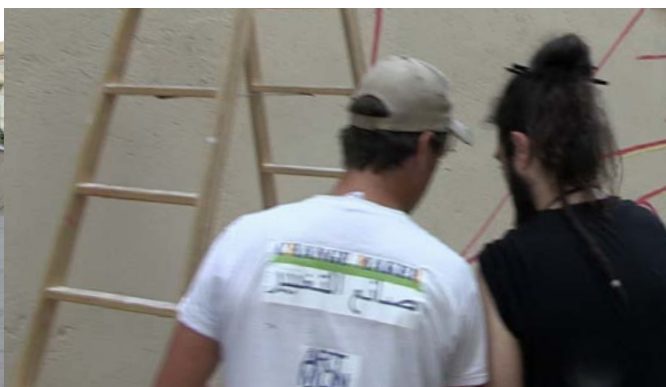
Los y las diseñadoras del subgrupo 2 se asombran de lo que estaba haciendo el subgrupo 3 cuando vuelven de la comida. Esto genera sentimientos encontrados. Sin embargo, a partir de esta situación, se llega al acuerdo de que las comisiones trabajarían en una mejor comunicación.

Poco a poco, se organiza una acción coordinada entre las diferentes comisiones. A medida que se

avanza, algunas personas de la comisión 2 pasan a la comisión 3 para volcar lo diseñado en la pared. Se suman colores y se comienza a dibujar las tramas del interior de las alfombras. Trabajan individualmente, en parejas o en pequeños grupos.

Cada participante pinta el diseño con el que se siente más a gusto. Una de las participantes dibuja un estampado con un pájaro; otras, formas geométricas; o un entramado de rayas horizontales y verticales; otros hacían planos de colores con rodillo; dibujan una flor; otros colorean. Se ven distintas maneras de relacionarse con la pintura: algunas tienen cuidado de no mancharse, otros pintan con delicadeza, y otras son desenvueltas y ágiles.

INDICIO 22: El segundo punto de inflexión, tiene un vuelco menos pronunciado que el primer giro, ya que el efecto negativo fue acompañado del afecto positivo. Se pone de manifiesto el descontento y se abre la negociación. Los cuerpos comienzan a componerse con los otros cuerpos del grupo, generando afecciones de confianza, lo que hace aumentar la potencia de acción del grupo.





Las características del muro (longitud, altitud, textura, ventanas, etc) afectan a las personas que dibujan la pared. Esta afección tiene efectos en el diseño de las alfombras. Cuando la comisión 2 vuelve al muro después de la comida y se encuentra con el nuevo diseño general que había hecho la comisión 3, se ven afectados por pasiones contradictorias, de *desconcierto* (porque algunos no eran los diseños que ellos habían planteado), y a la vez, *asombro* (al ver algo singular que no habían visto antes).

Los afectos se contradicen por las pasiones negativas causadas por la falta de comunicación entre la comisión 2 (diseño) y la comisión 3 (dibujo en la pared); y los afectos positivos, ya que la idea es percibida como buena. El efecto positivo de esta contradicción y la predisposición de las personas de las distintas comisiones permite una conversación para mejorar su comunicación.

Considero este momento como un segundo punto de inflexión. Este acontecimiento interpela nuevamente el sentido de participación, pero posibilita la negociación entre comisiones y redirige la tarea. A partir de aquí, el flujo continuo de dar y recibir ideas, se compone en ideas más complejas, generando sinergia grupal y con ello afecciones alegres.



REORGANIZACIÓN DE LOS CUIDADOS

Escena 23

Estoy muy emocionada por lo que está sucediendo, es muy asombroso y divertido, todas las alfombras están naciendo desde la pared. Hoy y los días que vienen, serán muy intensos y hay que trabajar al sol. Por lo que necesitamos que vosotros sepáis cuáles son sus propios límites, que entendáis cuando estáis cansados, si queréis tomar un descanso o beber agua. Es importante la comunicación, porque los y las monitores no tienen súper poderes y si no decís lo que os sucede, no lo vamos a saber.

¿Todos sabéis lo que tenéis que hacer?

Quien no sabe, pregunta.

Se lo tenéis que preguntar al grupo de diseñadores y diseñadoras. Tenéis que comunicaros.

Los pinceles son nuestros amigos. Hay que limpiarlos si no los usáis o cambiáis de pincel. Sino el pincel, como un pez, muere al sol. Podemos poner cartones o papeles en el suelo para no manchar. Si lo manchamos, hay que limpiarlo con una esponja. Y hay una manguera con agua para usar, para mojarse si tenéis calor, mojar a un compañero, limpiar los pinceles, limpiar el suelo. Y cuidado cuando usáis las escaleras o los andamios. Si necesitáis, pedir ayuda. En la rapidez de la creatividad podemos sobrepasar nuestros límites.

A las 18 horas llegan los y las vecinas, y los y las residentes del hospital para pintar con nosotros. Tenéis que estar listos para trabajar con ellos. Solo podemos trabajar en baja altura, no podéis usar las escaleras, ni los andamios. Podéis pintar las tramas más fáciles.

Estamos en una etapa muy dinámica y orgánica. Está saliendo todo muy bien. El mural funcionará si tenemos una paleta de colores armónica. No cojan un color al azar, necesitamos trabajar con paletas de colores, por ejemplo, si ponen un amarillo muy fuerte, trabajen con otro tipo de amarillo o un verde. Si os sentís confiados para mezclar y combinar colores, hacerlo; pero si no os sentís seguros, no lo hagáis, nos preguntáis y nosotros os ayudaremos, porque esto es algo técnico. Cuando los y las vecinas, y residentes lleguen hay que hacer grandes planos de color.

Escucha activa

Fecha:

6 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara



ACCIÓN: Las dinamizadoras reúnen a los participantes para dar *feedback*. Una de las monitoras manifiesta la alegría que siente por la evolución del proyecto y resalta el hecho de que el mural comienza a materializarse. También se habla de los cuidados del propio cuerpo, alimentación, hidratación, descanso y protección de los rayos del sol. Mencionan el cuidado del espacio y los materiales con los que se trabaja.

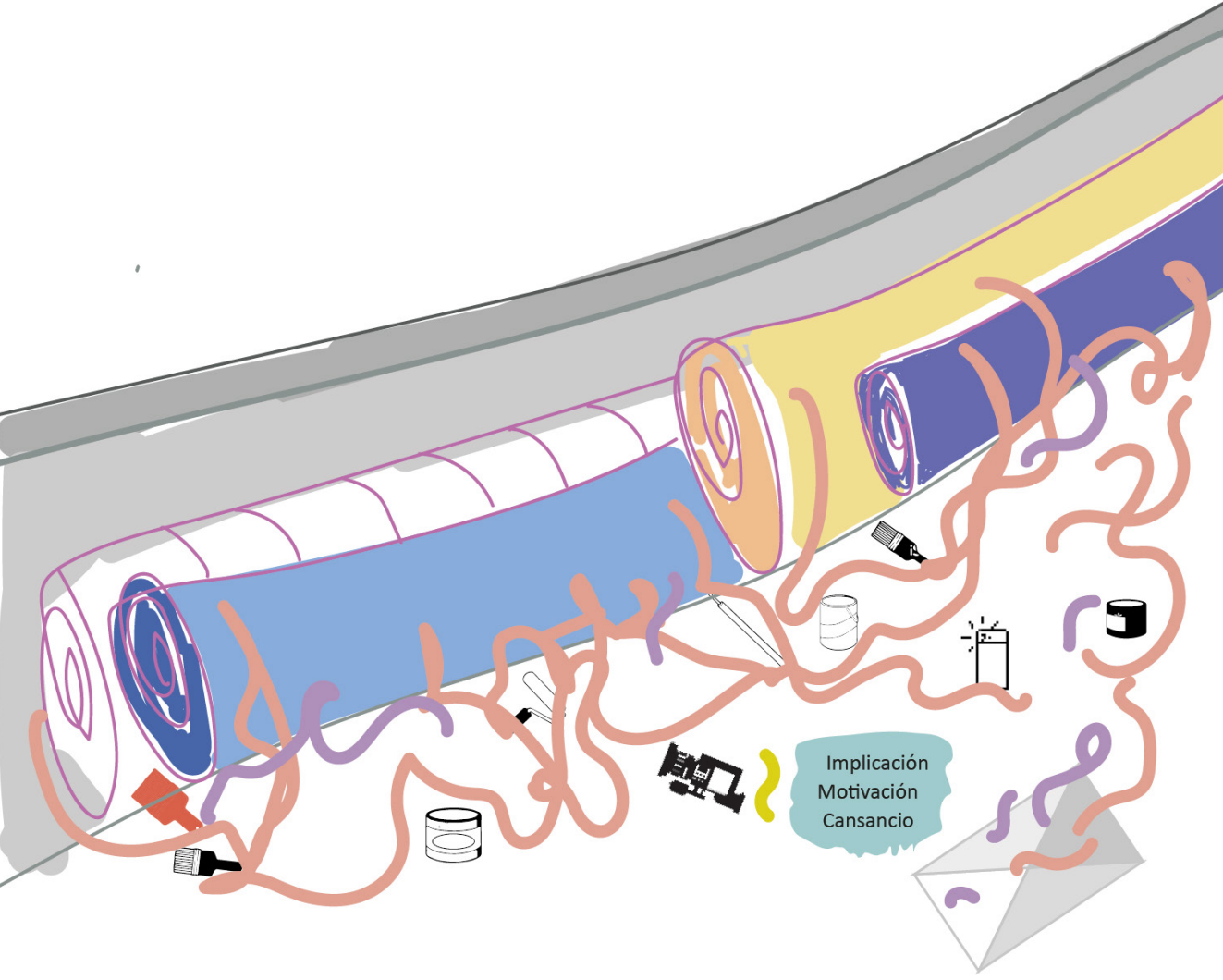
INDICIO 23: Poner en el centro los cuidados, anima alegremente al grupo y forja la implicación común en la tarea.

En esta escena, el discurso participativo y el discurso estético van de la mano, se acompañan y complementan. Se pone en relieve los cuidados del propio cuerpo y de los demás cuerpos humanos y no-humanos (materiales, pinceles, pintura, etc) que nos acompañan en el proceso. Se pone el acento en los cuidados: estar atentos, conocer y respetar los tiempos y las costumbres de todos y todas, replantear las formas de organización y re-distribuir las tareas.

Las educadoras animan al grupo a que se comuniquen si no saben hacer algo, que se pregunten entre ellos las dudas y que compartan opiniones. Desde esta propuesta se propician las relaciones horizontales y des-centralizadas (no centralizadas en una persona).

CORPORALIDAD EXTENDIDA

Escena 24



ACCIÓN: Llegan los y las residentes del hospital. Algunos de los jóvenes y educadoras, les explican lo que tienen que hacer y los ayudan a pintar dentro de las alfombras que ya estaban dibujadas en el muro. Los demás jóvenes siguen pintando y diseñando directamente en la pared. Las comisiones se disuelven y ahora todos son partícipes de la pintura, es decir, dejan de haber diferentes comisiones: todos y todas dibujan y pintan el mural. Los movimientos de los cuerpos se desenvuelven con fluidez. Los y las participantes entran en confianza con los materiales (pinceles, pintura, andamios, escaleras, etc) y la pared. Los vecinos y vecinas, especialmente niños y

niñas que caminan por el pasaje se muestran interesados en lo que estaba sucediendo. Se detienen a mirar, señalan las alfombras, preguntan y hablan del mural.

Cada participante pinta el diseño con el que se siente más a gusto. Una de las participantes dibuja un estampado de pájaros; otras, pintan formas geométricas; o grandes planos de colores; otras dibujan un paisaje; otros colorean. Se ven distintas maneras de relacionarse con la pintura: algunas tienen cuidado de no mancharse, otros pintan con delicadeza, y otras personas se muestran desenvueltas y ágiles.

INDICIO 24: Los cuerpos se componen con el mural. Las corporalidades entran en nuevas corporeidades en su relación con el muro, los materiales y los otros cuerpo. Los cuerpos extienden sus límites físicos en el entre afectivo con otros cuerpos humanos y no-humanos, materiales y discursivos.






Fecha:

6 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

-  Jóvenes artistas
-  Educadores/as
-  Residentes del PSSJD
-  Profesionales del PSSJD
-  Yo con la cámara



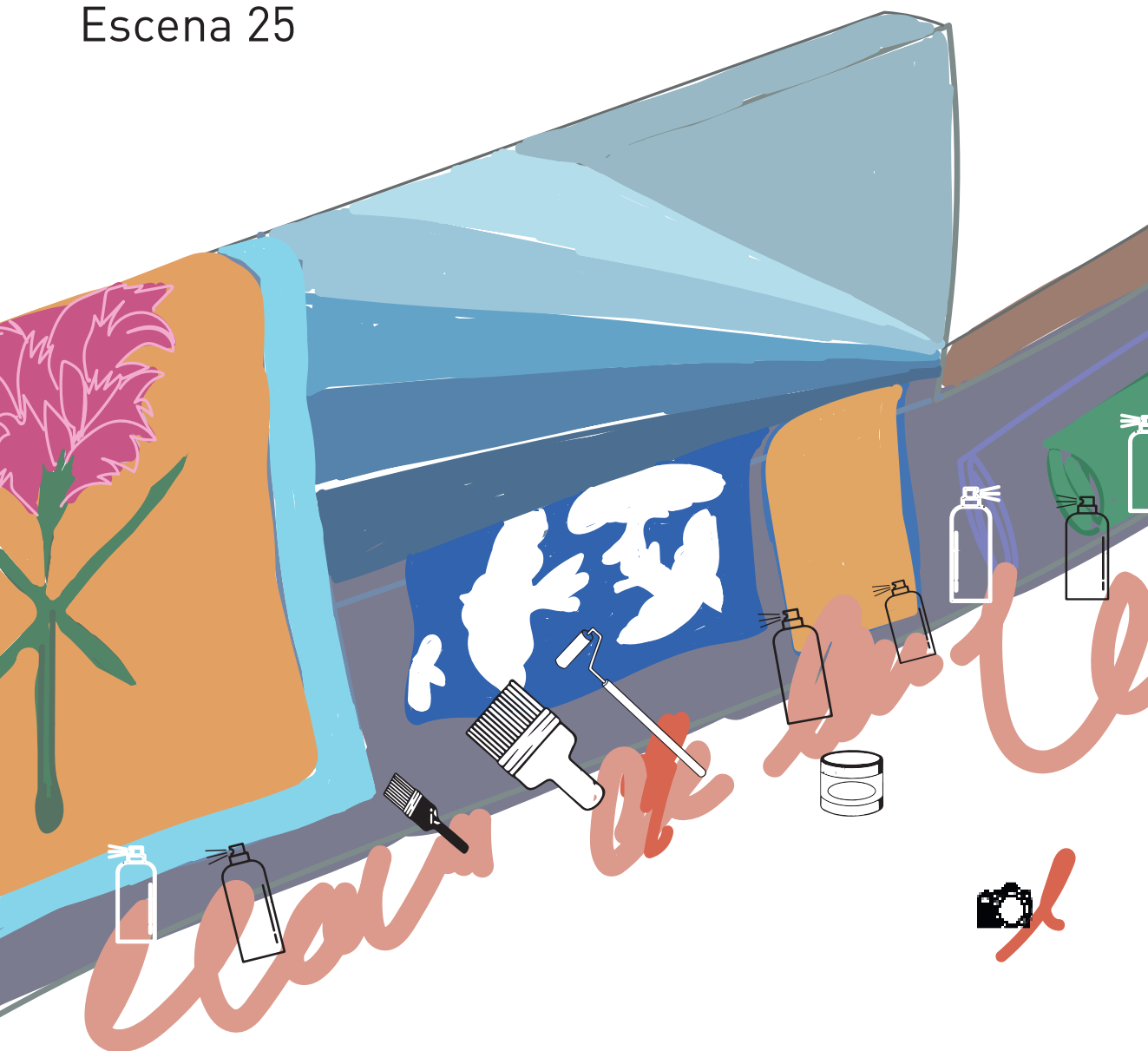
Los cuerpos de jóvenes, residentes del hospital y monitoras se entremezclan, es decir, a simple vista ya no se distinguen quiénes son unos y quiénes otros (no están los residentes por un lado y los jóvenes por otro, no hay una delimitación de grupos). Todos y todas se relacionan entre sí, con los materiales y con la pared de una forma desenvuelta. Los cuerpos toman una disposición abierta en relación al mural, es decir, los cuerpos toman libremente todo el espacio del muro en su longitud.

En esta fase de intervención, observo un clima alegre de confianza y espontaneidad, por el cual circula una energía colectiva de distintas velocidades, pero todos en conjunto desarrollando la potencialidad de la creación. Esto me hace pensar en el concepto de ensamblaje de creación. A pesar de esto, observo pasiones de agotamiento físico y cansancio.



LA AGENCIA DE LA PINTURA

Escena 25



Fecha:

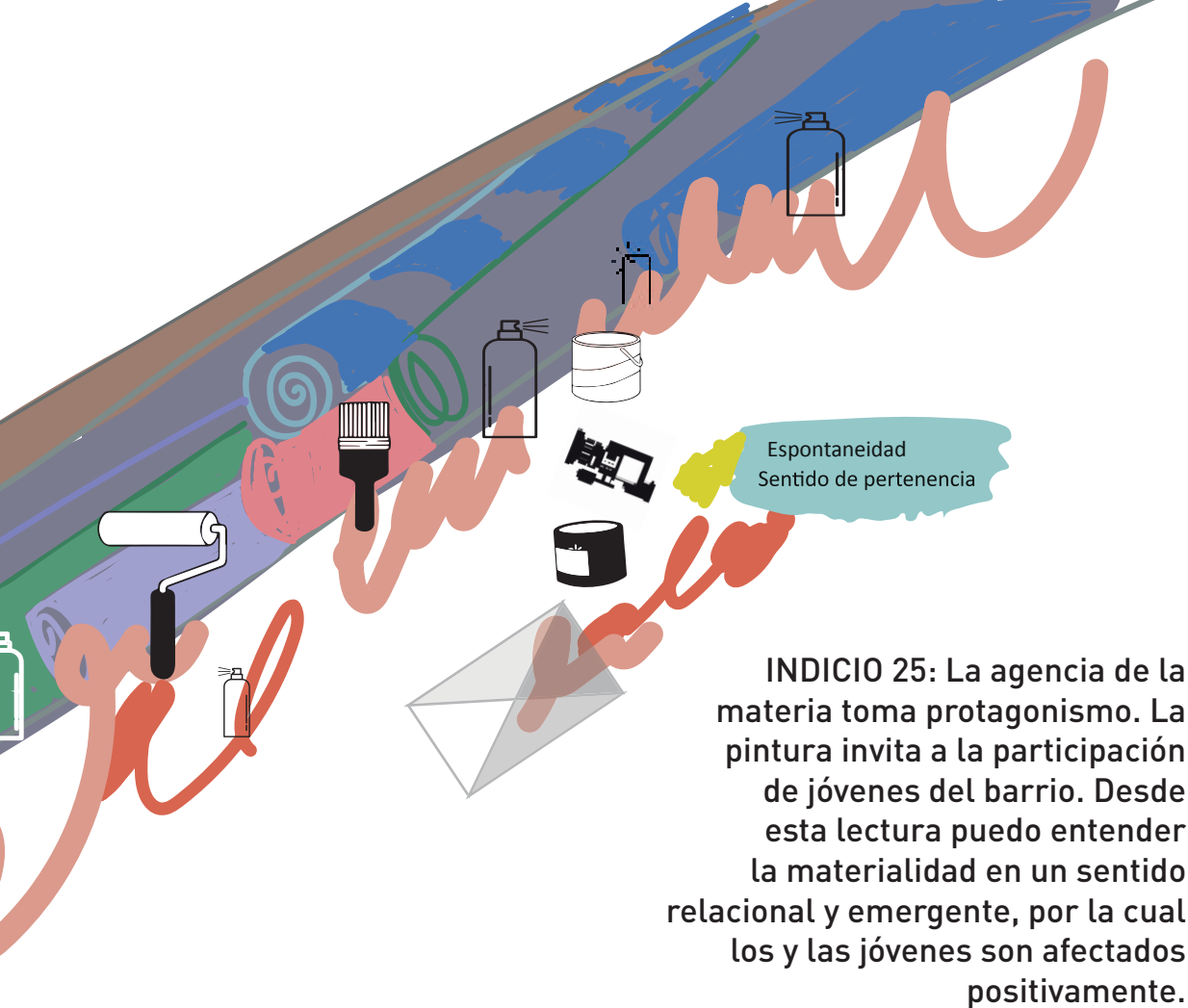
7 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Residentes del PSSJD
- Profesionales del PSSJD
- Yo con la cámara



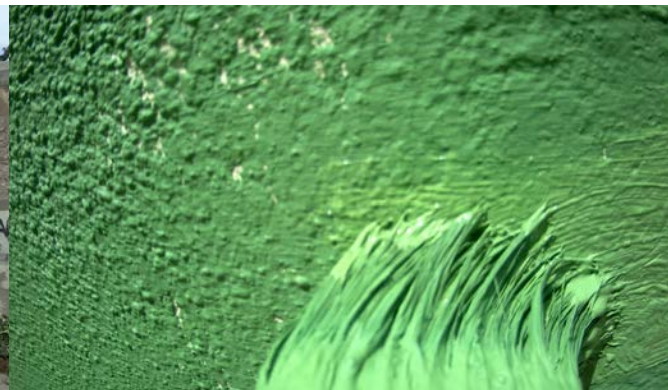
INDICIO 25: La agencia de la materia toma protagonismo. La pintura invita a la participación de jóvenes del barrio. Desde esta lectura puedo entender la materialidad en un sentido relacional y emergente, por la cual los y las jóvenes son afectados positivamente.

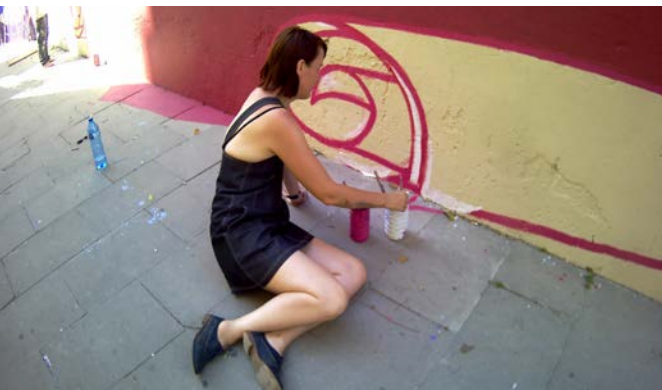
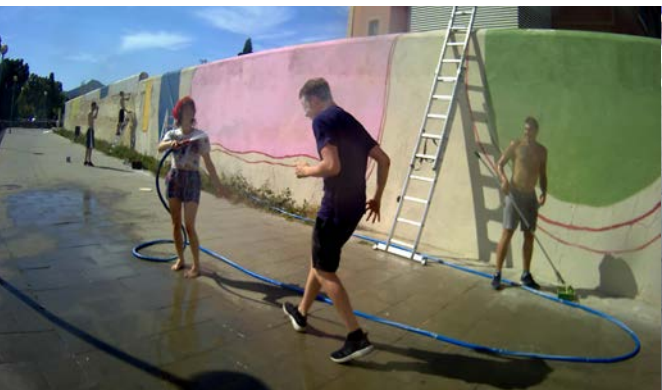
Acción: Comenzamos el día activando el cuerpo mediante un juego dinamizado por una de las educadoras. Mientras, otros buscan los materiales y montan los andamios y las carpas. Además de los botes de pintura, rodillos y pinceles, aparece la pintura en spray. Luego, llegan los residentes del hospital acompañados de profesionales.

Los y las jóvenes se organizan en el muro, saben qué tiene que hacer. Algunos terminan los diseños que habían comenzado el día anterior, otros comienzan dibujos nuevos. Algunos jóvenes y monitoras acompañan a los residentes a pintar. De repente, se suman otros jóvenes grafiteros del barrio. Estos jóvenes se interesan por el proyecto al ver cómo estaba evolucionando el mural y por aparecer en escena el spray que es parte de la cultura del grafiti. (Algunos de los grafitis

que fueron tapados por el nuevo mural, eran de este grupo de jóvenes del barrio. Al parecer, esto no representa una amenaza, sino que se involucran en el nuevo proyecto).

Los cuerpos se disponen a lo largo del muro, algunos pintan sentados en el suelo, otros de pie, o subidos a andamios. Se conectan unos altavoces y la música acompaña todo el día de trabajo. El ambiente se siente distendido, cantan y bailan, pintan, descansan, toman alguna bebida refrescante, van de un extremo hacia el otro del mural, observan, dialogan, discuten sobre los dibujos. También aparece una *GoPro* que se amarra a pinceles o rodillos para grabar cuando pintan. Algunos de los jóvenes se quedan pintando hasta la noche. Observo un clima de confianza, espontaneidad, sentido de pertenencia hacia el grupo motor e implicación en la tarea.







La pintura, pinceles, rodillos, aerosoles, escaleras, andamios son los protagonistas y los que agencian las imágenes (capturas de pantalla de la documentación audiovisual). En este sentido, una cuestión muy curiosa, es que en este día se utiliza una *GoPro* sujeta al mango de rodillos o pinceles para grabar planos detalles. En la posterior visualización de estas imágenes, encuentro miradas y perspectivas otras: no es mi visión lo que encuadra la escena y tampoco la de otras participantes, sino que surge un enfoque post-humano, es la mirada de la materia en un primer plano, la circulación de esta por el espacio en la interacción con otros agentes.

Otra cuestión interesante es que cuando aparece la pintura en spray se une un grupo de jóvenes que no habían estado antes en el proyecto. Esto me hace pensar en la potencia de la pintura en spray que invita al grupo de grafiteros a participar en el mural.

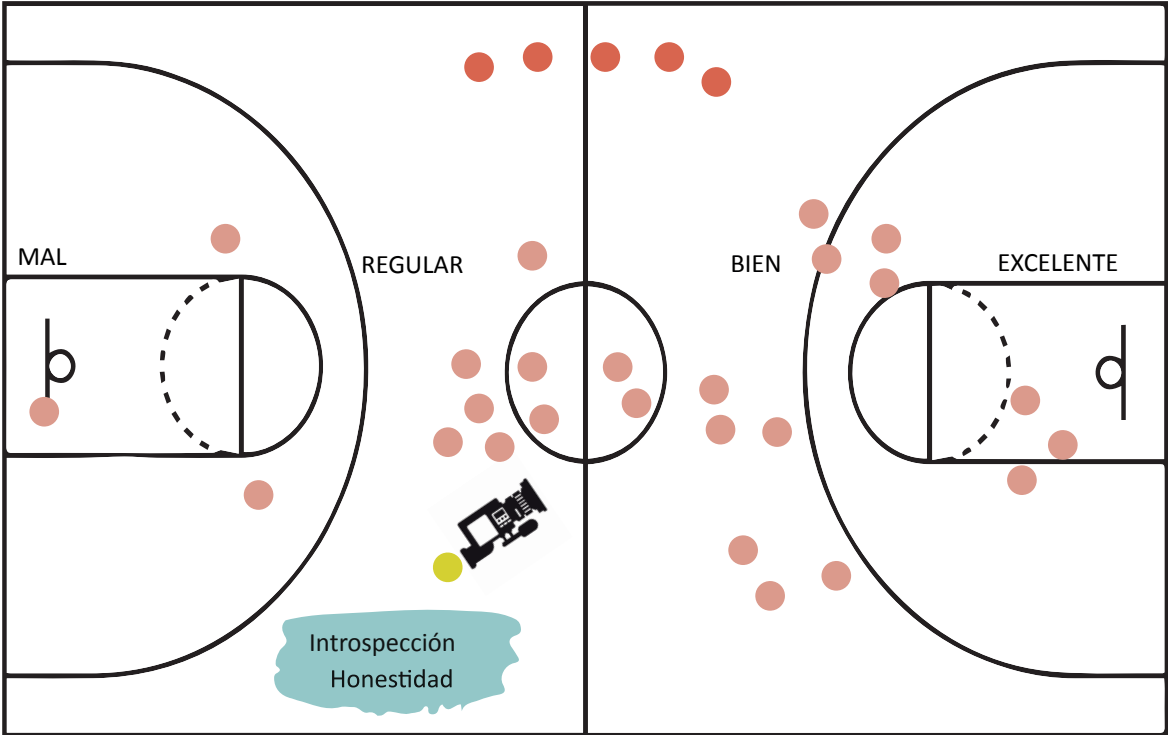
Las posiciones y disposiciones de los cuerpos respecto al muro van rotando y moviéndose, es decir, los que estaban en los andamios, bajan y suben otros; los que estaban pintando en un extremo del muro luego pintan en otro; y a veces, las alfombras pintadas por algunos son terminadas por otros. Los cuerpos de los residentes se fijan en una parte del muro, y no se mueven libremente. Los cuerpos de los residentes funcionan en composición con otros cuerpos que los acompañan. Sin embargo, desde la posterior visualización de las imágenes no se distinguen del grupo motor de jóvenes.

Los cuerpos del grupo motor tienen una propiocepción elevada, por la cual las acciones son coordinadas y en relación a un espacio que propone acciones específicas, como por ejemplo, subirse a andamios para llegar a cierta altura, tomar distancia para poder visualizar una parte del mural, generar con la pintura una cierta textura aprovechando que esa parte de la pared está deteriorada y se descascara, etc.

Puedo ver auto-organización, auto-gestión y sincronización entre los y las participantes. En general, esta escena se caracteriza por la fluidez y el movimiento de la materia de cuerpos humanos y no-humanos.

EVALUACIÓN TERRITORIALIZADA

Escena 26



ACCIÓN: Por la mañana en Can Masalleres, antes de ir hacia el mural, las educadoras dinamizan una actividad de auto-evaluación y de evaluación grupal en relación a cómo se están sintiendo en relación al proceso. Algunas de las preguntas fueron: ¿Cómo os sentís en general?, ¿os gusta la comida?, ¿pensáis que vuestras ideas son tomadas en cuenta?, ¿estáis cansados?, ¿cómo sentís la energía grupal?. Aprovechando la estructura espacial de la cancha de basquet, los y las jóvenes territorializan sus respuestas desde “mal” en un extremo, hasta “excelente”, en el otro extremo con los matices intermedios.

Fecha:

8 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara

INDICIO 26: Los cuerpos funcionan como vectores y dibujan mapas de afección grupal. Este entramado afectivo se sostuvo desde los cuidados: cuidados por las necesidades de cada persona y por los modos y por las formas relacionales entre el grupo motor, con los otros, el barrio, los materiales y el territorio.

Se vuelven a poner los cuidados en el centro.

Con esta actividad de auto-evaluación y evaluación grupal se puso en el centro el bienestar de los y las jóvenes. Este ejercicio consiste en “parar un poco la máquina” para tomar consciencia del cuerpo, de cómo se sienten, percibir sus límites y estar atentos a las energías para los últimos días que serían muy intensos.

La propuesta demanda introspección y honestidad. Los cuerpos se mueven y disponen según sus pasiones e ideas afectadas. Por cada respuesta, se podía ver el dibujo vectorial de la afectación grupal con respecto a cada tema que se evalúa.



REVISIÓN CONJUNTA DE LA ESTÉTICA

Escena 27

¡Vamos muy bien, vamos por buen camino!

Ahora, tenemos que decidir entre todos hacia donde vamos y como vamos a definir el trabajo.

Estuvimos de acuerdo, en el manifiesto, de que ninguno de nosotros iba a tener un sector individual en el mural. Tenemos que estar atentos a la totalidad. ¿Cómo hacemos para que todas las alfombras tengan relación?

Recordáis que otro de los puntos del manifiesto, era generar un mural cohesionado y coherente... Este es el tiempo para hacerlo. Ahora se nota mucho la diversidad, los distintos estilos expresivos, pero hay que trabajar todos juntos. Tenemos que repartirnos mejor las tareas.

Tenemos que poner los haikus de los y las abuelas en el mural. Es muy importante que los incluyamos.

¿Qué os parece la perspectiva de estas alfombras enrolladas?

Esta zona es muy densa. Hay muchos patrones de diseños distintos con muchos colores. Y a aquella zona le falta peso. Hay que hacer mas diseños para allí.

En esta parte, muchas alfombras caen al suelo. Creo que no hay que abusar de esta estrategia.

En esta parte, de las alfombras enrolladas, tenemos que generar volumen.

Tenemos que tapar las líneas rosas con las que hicimos el dibujo del contorno de las alfombras. Sino queda una pintura plana.

Atención
Comunicación
Escucha

ACCIÓN: Al llegar a la calle de Sta. Benito Menni, antes de comenzar a pintar, caminamos todos y todas juntas desde el principio al final del muro, revisando cada parte del mural. Se debate sobre cada alfombra, cómo se relacionan, en qué sectores hay que trabajar más, qué hay que modificar, si funciona la paleta de colores, las luces y sombras, y qué elementos visuales hay que re-trabajar. Esta actividad es dirigida por uno de los dinamizadores, pero participan todos y todas en una escucha y debate abierto. A medida que avanzan, un par de personas escriben en posits las tareas y se pegan en la pared. Se vuelven a revisar las ideas conceptuales del mural, y también las dinámicas y organización del grupo en la realización de la tarea. Esta revisión conjunta de la estética del mural dura casi 2 horas.

Fecha:

8 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Yo con la cámara

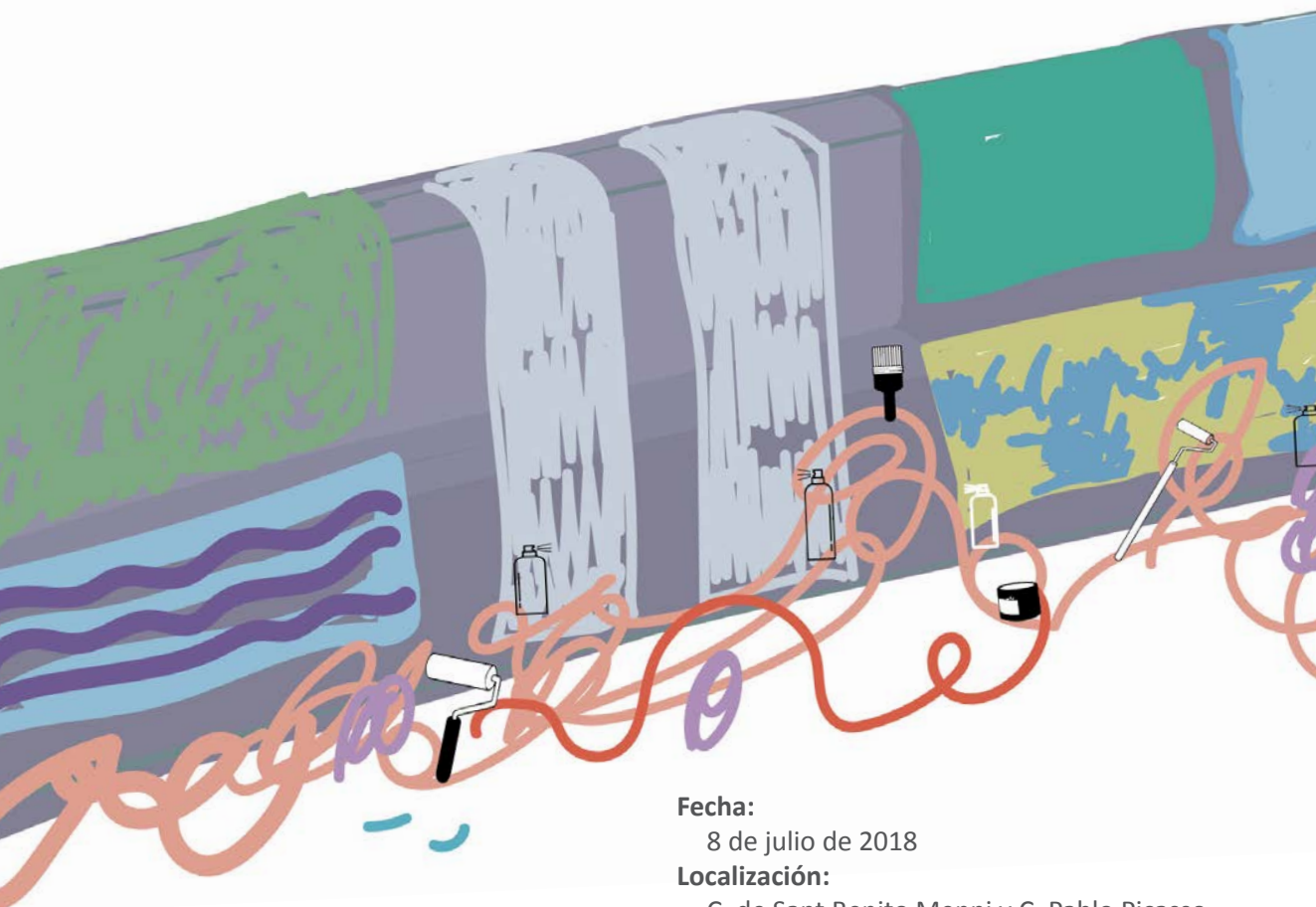
INDICIO 27: En esta composición hay una articulación del discurso estético y el discurso participativo que abre la línea de fuga que tiene que ver con la curaduría afectiva.

Este recorrido de revisión conjunta del mural funciona como una curaduría afectiva que habilita la escucha activa y el debate de los aspectos técnicos del mural. Percibo un clima de atención y buen trato, todos y todas opinan y debaten sobre la estética del mural. Esta re-evaluación de la tarea permite una mejor comunicación y cohesión grupal, para dirigirse todos juntos y juntas hacia los objetivos planteados.



ENSAMBLAJE DE CREACIÓN

Escena 28



Fecha:

8 de julio de 2018

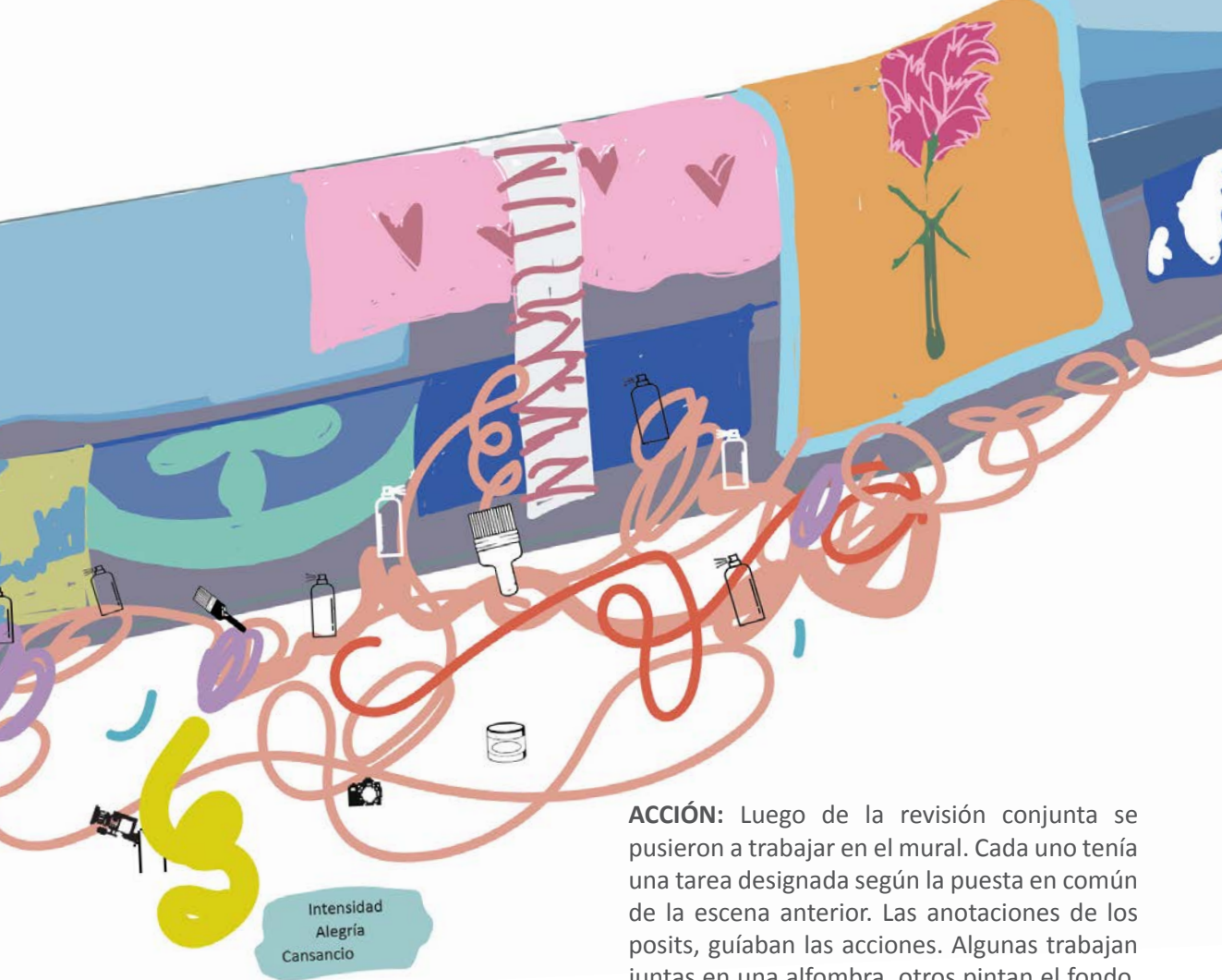
Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas.
- Educadores/as
- Residentes del PSSJD
- Profesionales del PSSJD
- Yo con la cámara





ACCIÓN: Luego de la revisión conjunta se pusieron a trabajar en el mural. Cada uno tenía una tarea designada según la puesta en común de la escena anterior. Las anotaciones de los posits, guían las acciones. Algunas trabajan juntas en una alfombra, otros pintan el fondo, otras hacen las luces y sombras, otros escriben los haikus, otras dibujan los diseños que faltan. La música energiza el ambiente.

Uno de los jóvenes filma; otra, sostiene la pintura sobre la escalera; otro pinta arriba del muro; otra recarga el balde de pintura; otro limpia los pinceles; otros hacen la sombra de las alfombras con aerosol.



INDICIO 28: Los cuerpos son tomados por el ensamblaje de creación. Lo grupal denota el engranaje de cuerpos y materiales que se anudan en tramas discursivas y afectivas.



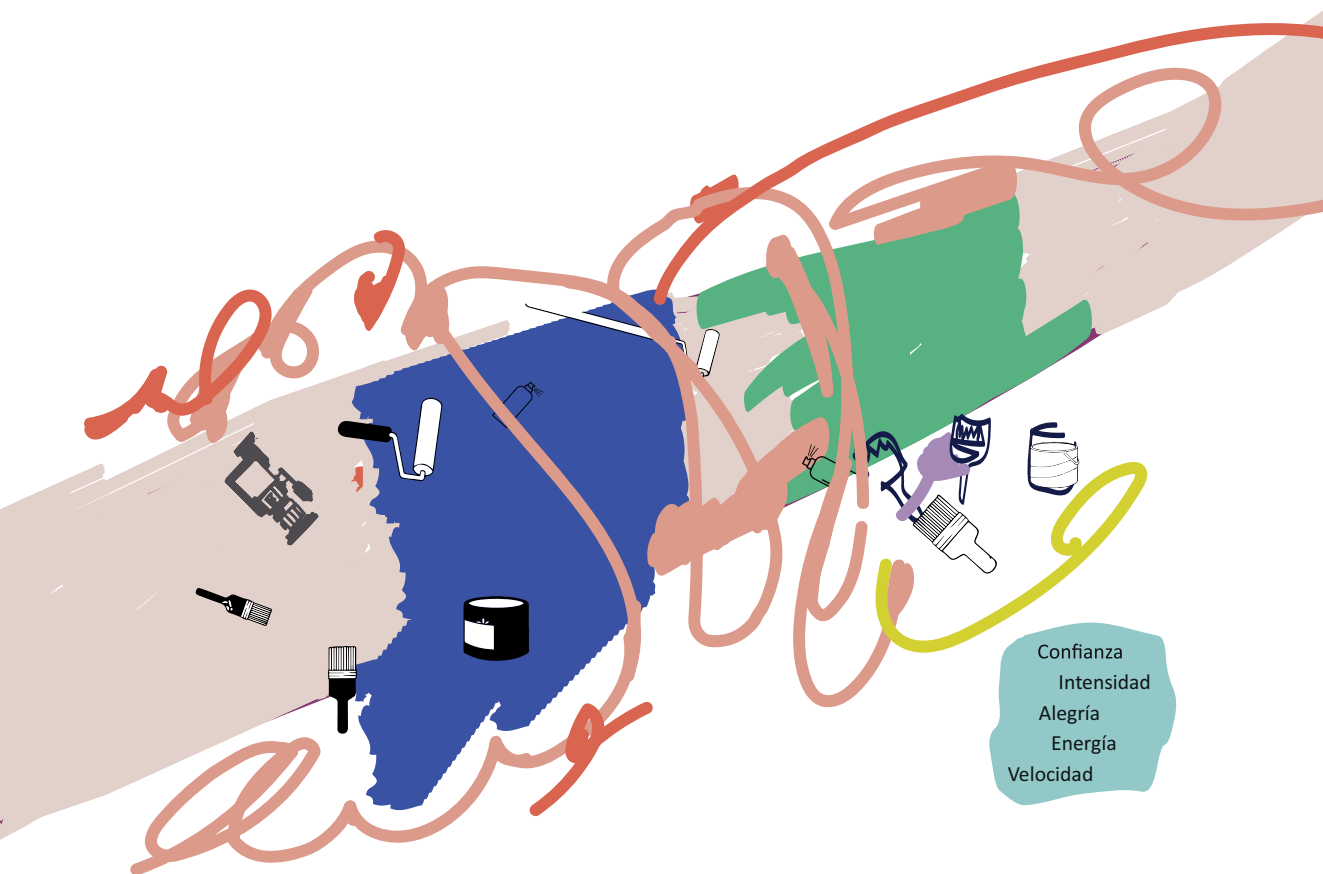
Los cuerpos toman direcciones claras y las tareas se desarrollan coordinadamente. En esta etapa, los cuerpos se expresan olvidando jerarquías y relaciones normativas, se desenvuelven con fluidez y dinamismo. Toman velocidad hacia la finalización del mural. Los cuerpos se extienden a lo largo del muro, se *componen* con él y con los materiales. En las imágenes observo un ensamblaje de relaciones entre las partes de cuerpos humanos y no-humanos.

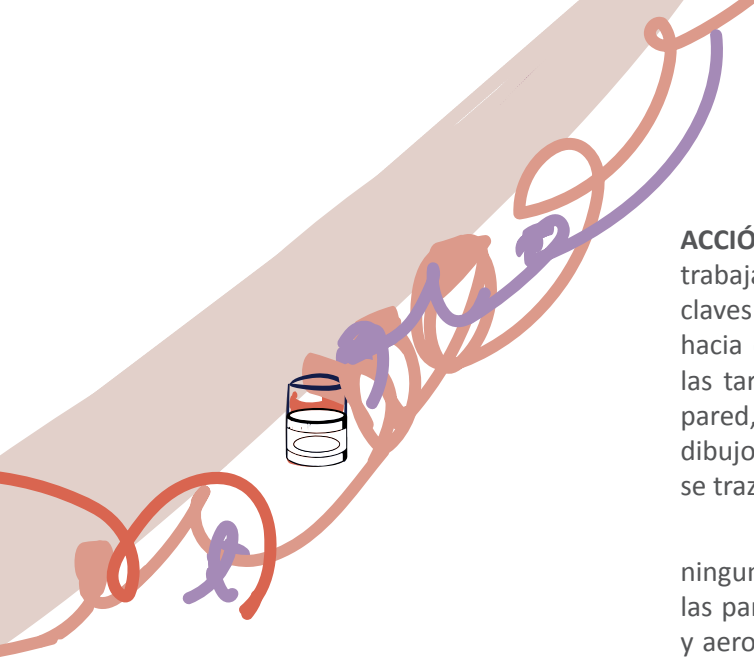
El agenciamiento de creación funciona gracias a la trama afectiva que se fue componiendo a lo largo del proceso. Los cuerpos son afectados por el mismo agenciamiento, y los efectos potenciales se manifiestan en la acción del propio engranaje. Ya no hay un cuerpo exclusivamente singular, sino que hay partes de cuerpos que se relacionan con otras partes materiales y discursivas.



LAS ALFOMBRAS PASAN AL OTRO LADO DEL MURO

Escena 29





ACCIÓN: El último día de intervención se logra trabajar en unos de los puntos conceptuales claves del mural: pintar el muro que daba hacia el interior del PSSJD. En este momento las tareas se solapan: mientras se prepara la pared, se da la base de color, y se visualiza el dibujo que se pintaría. Las líneas de los dibujos se trazan con confianza y rapidez.

El trabajo funciona sin el mando de ninguna persona particular. La mayoría de los y las participantes usan las escaleras, andamios y aerosoles. Observo un clima muy alegre. En este último día de intervención, en general, la cámara es utilizada por algunos de los participantes.

Van y vienen de un extremo al otro del muro, y también de un lado al otro (exterior/interior del PSSJD). Algunos suben al muro y otros dan la vuelta. La circulación de los cuerpos por el muro sucede con naturalidad. Después del mediodía, mientras algunos terminan los últimos detalles del mural, otras van al CCCA a preparar la inauguración.

Fecha:

9 de julio de 2018

Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso.

Participantes:

- Jóvenes artistas.
- Educadores/as.
- Residentes del PSSJD.
- Profesionales del PSSJD.
- Yo con la cámara.

INDICIO 29: los puntos de vista objetuales y anónimos denotan la disolución de las individualidades y la autoría compartida entre cuerpos humanos y no-humanos.





Aparecen nuevas composiciones de imágenes en la documentación audiovisual, donde puedo ver otros encuadres, angulaciones, puntos de vista y movimientos: como la visión desde arriba del muro (registrada por uno de los jóvenes que me pidió la cámara), o los planos generales del muro desde dentro del recinto hospitalario.

Estos nuevos puntos de vista realzan la dimensión de los objetos y la relación entre ellos. En estas imágenes (compuestas de planos picados) observo el muro en un primer plano, luego en segundo plano aparecen pinceles, rodillos, manos y brazos, y en tercer plano, cuerpos. Así también, observo mayor profundidad de campo en las imágenes, donde el mural interactúa con el contexto. Estas óptica desde otros cuerpos humanos y no-humanos, me hace tomar una perspectiva objetual y anónima.

Los distintos ángulos desde donde se toman las imágenes, me hacen pensar en los distintos ángulos de composición del agenciamiento. Las relaciones entre las partes del agenciamiento ejercitan una cierta capacidad de afectar y de ser afectadas por otras partes. La capacidad de afectación del agenciamiento aumenta en cuanto mejor composición hacen sus partes. Gracias a los distintos puntos de vista registrados puedo observar el funcionamiento de los engranajes y la potencia de acción del ensamblaje.



SOCIALIZACIÓN

Escena 30

El nombre del proyecto es Artaboo.

Si paseáis por aquí, os invitamos a hacer fotos y subirlas con el hashtag Artaboo.

Hablemos de la salud mental, hablemos del arte, hablemos de Sant Boi.

Bienvenidos y bienvenidas, y bienvenidos y bienvenidas, transformó es vuestro mundo, dibujos de los y las residentes.

En esta alfombra hay un Ave Fénix que surge de las cenizas y renace con una nueva vida. Esto es lo que nos expresaron los y las residentes de Sant Boi, quienes ingresan al hospital para resurgir nuevamente de las cenizas.

Fecha:

9 de julio de 2018

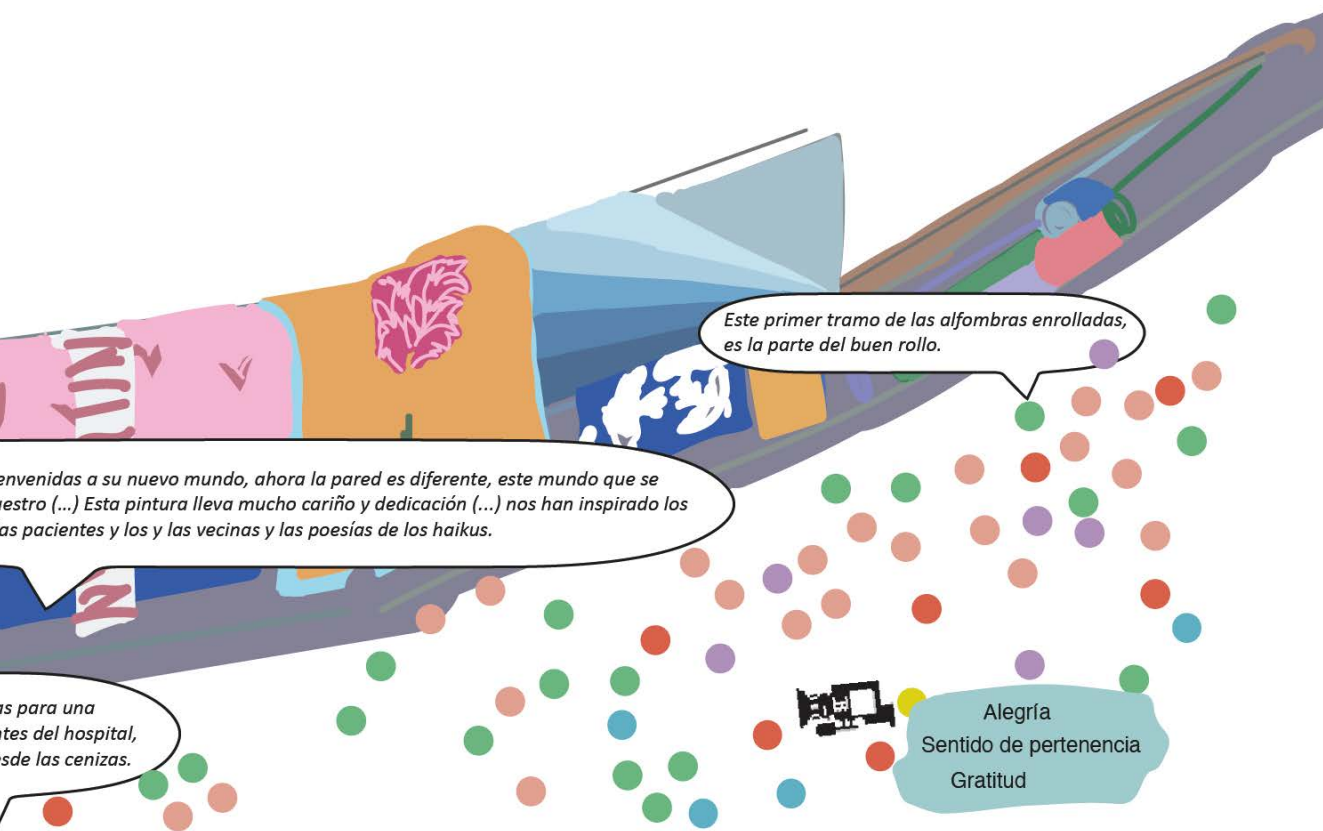
Localización:

C. de Sant Benito Menni y C. Pablo Picasso

Participantes:

- Jóvenes artistas
- Educadores/as
- Residentes del PSSJD
- Profesionales del PSSJD
- Personas del barrio
- Yo con la cámara





ACCIÓN: La inauguración comienza en el CCCA, están invitados los y las abuelas que habían escrito los haikus, vecinas y vecinos del barrio que conocían el proyecto, y representantes del Ayuntamiento de Sant Boi. Dos de las participantes reciben a la gente bailando al compás de la música. En el jardín compartimos un aperitivo recetas autóctonas de los países de donde provenían los y las jóvenes.

Se abre el acto con el discurso de algunos de los y las educadoras y participantes. Al terminar, nos dirigimos todos y todas al mural. Una batucada de niños y niñas del barrio nos acompañan por el recorrido desde el CCCA a la calle de Sta. Benito Menni. Se vive un clima muy alegre, de felicidad y gratitud.

Al llegar al mural se realiza una ceremonia por la cual se entrega simbólicamente la obra a la comunidad. Se extiende una alfombra roja. Una de las educadoras agrade en nombre de

todo el colectivo, y les pasa la palabra a las abuelas para que reciten sus haikus. Luego, el Regidor de cultura de Sant Boi toma la palabra y corta la cinta roja. Todos y todas entran por la alfombra roja y recorren el mural de punta a punta: caminando paso a paso, observando cada alfombra, señalando, comentando, hablando y riendo.

La narración del mural se lee subiendo por la calle de Sta. Benito Menni, donde las alfombras comienzan enrolladas (porque la pared en ese tramo es baja), luego las alfombras se extienden (cuando la pared dobla o triplica la altura), en la calle Pablo Picasso, caen hacia el otro lado del muro (como si colgaran en la pared), y por último, para terminar de ver la obra completa, entramos al PSSJD. Uno de los participantes me ayuda a entrevistar a algunas vecinas del barrio y como cierre del día, nos tomamos una foto grupal.



Indicio 30: La eficacia estética del mural posibilita un lugar común.

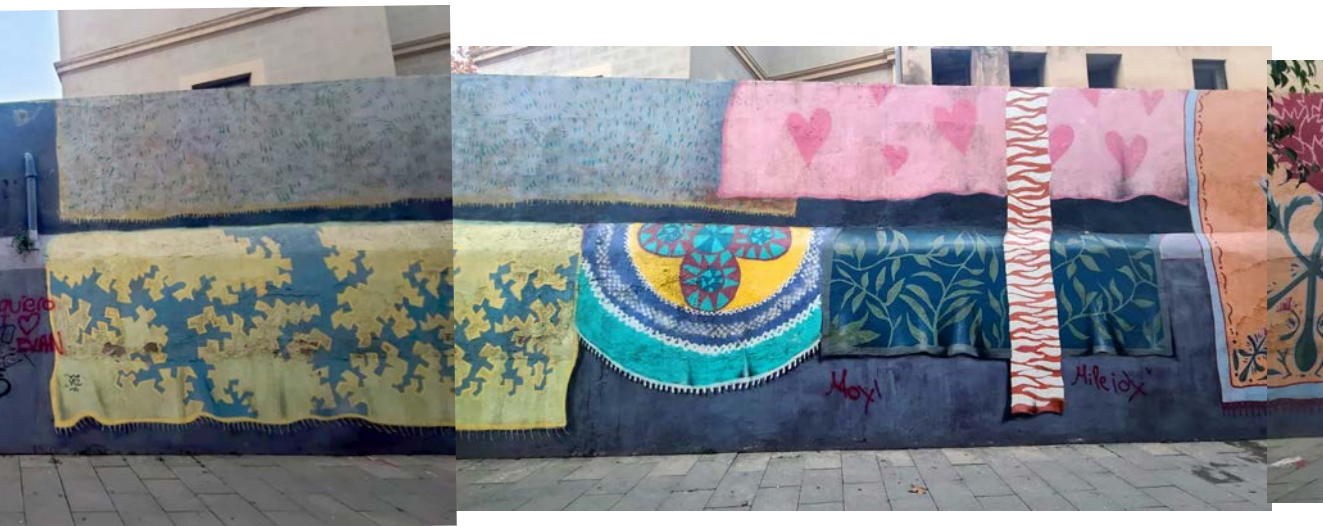
En esta escena, el grupo motor extiende su potencial de afección y entrega simbólicamente el mural a las personas del barrio. En este ritual social se celebra una nueva composición de relaciones simbólicas y materiales (el mural), y el arte ofrece un lugar de encuentro para la comunidad.

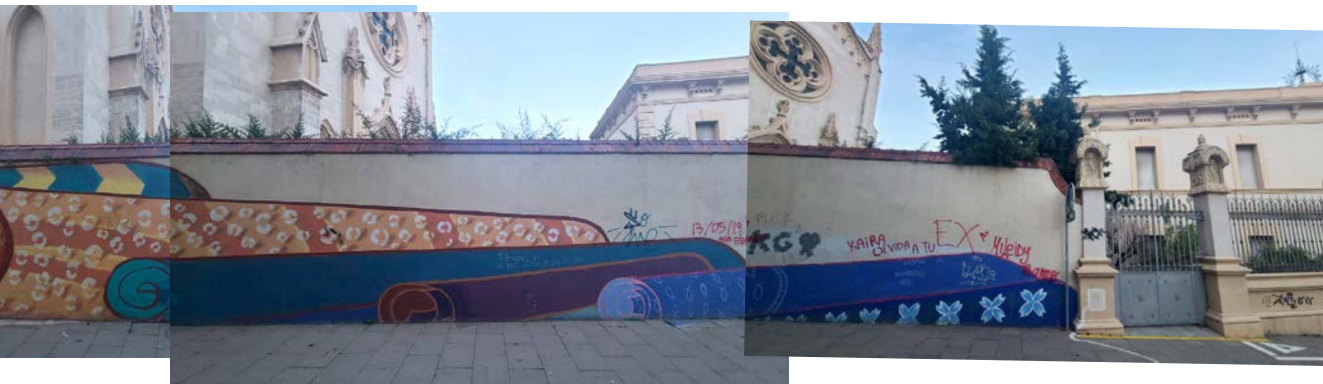
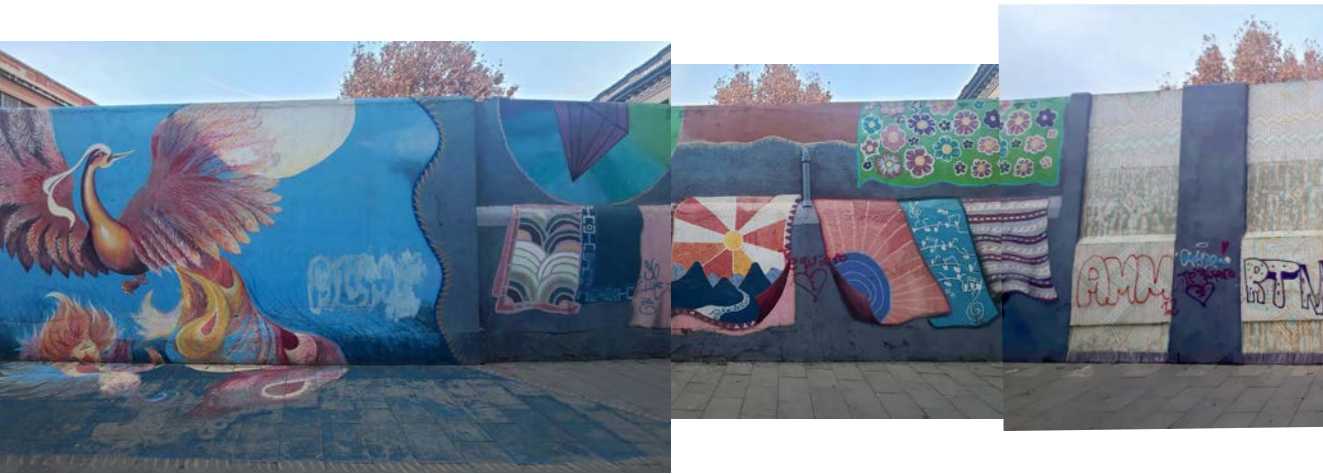
El proceso afectivo de creación modificó el *modo* del muro hacia una nueva composición de relaciones. La imagen afectiva del muro pasó de ser un espacio para la no-relación, a ser una superficie de contacto que posibilita encuentros. El muro deja de *componerse* en relaciones que giran alrededor de los conceptos de separación, límite y frontera, para *componerse* sobre la idea de apertura del hospital psiquiátrico al barrio y viceversa. Los significantes del muro se descomponen y se componen en un nuevo significante estético de apertura imaginaria: el mural mueve nuevas historias afectivas, otra memoria compartida, sobre el concepto de apertura del hospital, en resonancia con el espacio público y el propio poder estético de afectación de la obra.

El mural cuenta nuevas historias en un espacio común. Los nuevos relatos tienen que ver con la comunidad, con la puesta en valor de las personas que residen en el hospital psiquiátrico y con el compromiso y la implicación de todos y todas las participantes. El mural es parte de lo común, de aquello que es compartido. Entiendo *lo común* como aquello que trasciende las separaciones binarias de *lo individual* y *lo colectivo*, de *lo privado* y *lo público*. El mural compartido *en el entre* de estas dos formas de vivir diferentes (dentro del hospital y fuera), revaloriza las diferencias y posibilita la relación.

En la sociabilización del mural, se siente un clima de gratitud. Los y las participantes se hacen conscientes de la potencia de obrar de sí mismos y del grupo; se alegran por ello, y tanto más, cuando reconocen esta gratitud en otros.





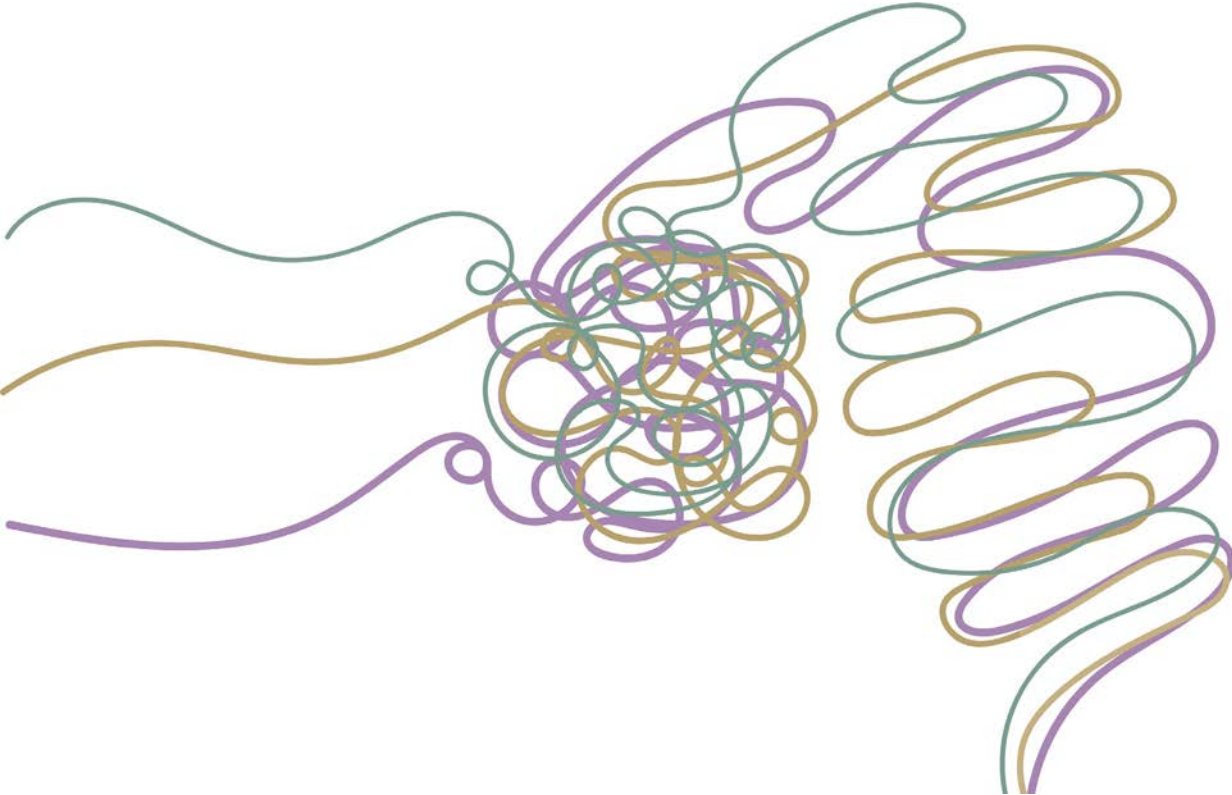


CAPA 7. PLEGAR

Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos y qué mundos crean historias. (Haraway, 2019, pág. 35)

Para seguir pensando sobre cómo los *discursos*, las *corporalidades* y las *materialidades*, fueron afectados y afectaron el proceso participativo de Artaboo, en la siguiente capa propongo poner en relación el análisis cartográfico con las lecturas por las que fui transitando en esta investigación. ¿En qué pliegues de sentido surge una nueva forma de indagar sobre la potencia del proceso participativo de Artaboo?

Figura 32
Indagación desde tres actos: planteamiento, nudo y despliegue



Nota. Elaboración propia.

Desde el *planteamiento* (acto 1) de los tres hilos de análisis intenté visualizar los anudamientos de sentido en el entramado del proceso participativo. A partir del *nudo* (acto 2) surge el despliegue (acto 3) de un pensamiento entre los pliegues que dibujan las relaciones afectivas de los discursos, corporalidades y materialidad. (Figura 32)

A esta capa la llamo “pliegue” refiriéndome a la forma de pensar o al modo de percibir de Deleuze (1989) cuando dice que la realidad está compuesta de pliegues continuos e infinitos. Deleuze remite al pliegue óptico del Barroco y de Leibniz para situar un pensamiento que no es una esencia, sino que deviene en sus curvas, recurvas y pliegues. “Explicar-implicar-complicar forman la triada del pliegue” (pág. 36). El pliegue es la potencia de un pensamiento, ya que “(...) siempre hay una inflexión que convierte la variación en un pliegue” (pág. 29). Las variaciones en el análisis se doblan por el marco onto/epistémico utilizado y las tecnologías metodológicas aplicadas. A partir de aquí, el despliegue de la siguiente deriva es la continuación o la expresión de pensar a partir de la intra e inter-relaciones de los ejes de análisis. “Cuando el pliegue deja de ser representado para devenir ‘método’, operación, acto, el despliegue deviene el resultado del acto, que se expresa, precisamente, de esa manera” (pág. 51).

El pliegue o el adentro del pensamiento presenta la paradoja que Deleuze (1987) expone en el libro de *Foucault*²⁴: “el adentro como operación del afuera (...) un adentro que sólo sería el pliegue del afuera (...)” (pág. 129). De este modo, intentaré desarrollar un pensamiento que no se desenvuelve en sus varias partes, sino que es plegado de maneras diferentes. Las formas de plegar lo indagado corresponden a los dos marcos onto/epistemológicos expuestos en la *Capa 5*, al post-estructuralismo y al post-humanismo, que no los planteo como contradictorios, sino como continuos. A su vez, estos once pliegues se forman desde los tres atravesamientos analizados: *discursos, corporalidades y materialidades*, en la siguiente *capa 7.a. Despliegue de las intra e inter-relaciones de los ejes de análisis*.

Los cinco primeros pliegues corresponden a la intra e inter-relación de los ejes desde el marco post-estructuralista. Desde aquí el enfoque está puesto en las condiciones bajo las cuales se manifiesta el proyecto Artaboo, lo visible y lo enunciable, en qué instituciones se inscribe, desde qué prácticas y estrategias se lleva a cabo el proceso, cuáles fueron los valores que operaron y qué diagramas dibujaron las relaciones de poder dentro del dispositivo. Estos cinco primeros pliegues son los siguientes y se articularon desde los atravesamientos que se presentan

24. Foucault habla de que la subjetividad es un pliegue del afuera que dibuja un adentro como interiorización de normas, valores, relaciones de poder, etc. (Díaz, 1995). “La subjetividad se hace por plegamientos” (Deleuze, 1987, pág. 137).

entre paréntesis²⁵:

- (I) LO ENUNCIABLE (*discursos*)
- (II) EL MURO (*discursos y materialidades*)
- (III) ESTRATEGIAS PARTICIPATIVAS (*discursos, corporalidades y materialidades*)
- (IV) MICROFÍSICA DEL PODER (*discursos y corporalidades*)
- (V) CUERPOS VISIBLES E INVISIBLES (*discursos y corporalidades*)

Hasta aquí, un pensar que es plegado por las fuerzas de Michel Foucault (1976, 1985, 1998, 2007) y releído por Gilles Deleuze (1987, 2012). Los plegamientos que siguen se pueden leer en el desplazamiento de la mirada del dispositivo grupal hacia la composición y el ensamblaje de cuerpos humanos y no-humanos donde no hay una jerarquía de unos sobre otros, ni un punto de gravedad humana. Como dice Bennet:

(...) la esperanza es que el relato potencie la receptividad a la vida impersonal que nos rodea y que se imprime en nosotros, que genere una conciencia más sutil acerca de la compleja red de conexiones disonantes que se dan entre los cuerpos, y que permita intervenciones más sabias en esa ecología (2022, pág 37)

En los pliegues post-humanistas se podría hacer más evidente el plano inmanente atravesado por el flujo de los afectos. Estos plegamientos corresponden a las lecturas de teorías feministas y nuevos materialismos: Rosi Braidotti, (2015, 2018); Dona Haraway (1995), Gilles Deleuze (2001), Gilles Deleuze y Felix Guattari (1997), Manuel DeLanda (2021) y Jane Bennett (2022). De la misma forma que en los pliegues anteriores, estos se organizan según la intra e inter-relación de los ejes de análisis:

- (VI) CUERPOS DISPUESTOS Y EN MOVIMIENTO (*corporalidades*)
- (VII) DERIVA Y TERRITORIO (*materialidades y discursos*)
- (VIII) NUEVAS COORDENADAS SENSIBLES (*discursos, corporalidades y materialidades*)
- (IX) LA POTENCIA DE LAS COSAS (*materialidades*)
- (X) INTERCORPORALIDAD MATERIAL (*corporalidades y materialidades*)
- (XI) DEVENIR-MURAL (*discursos, corporalidades y materialidades*)

25. La decisión de poner entre paréntesis los ejes de análisis corresponde a los pliegues de los pliegues: "(...) la proliferación de los paréntesis interiores unos a otros, multiplica los plegamientos en la frase" (Deleuze, 1987, pág. 130)

En las curvas de los pliegues iré al encuentro y me moveré con ideas, conceptos y lecturas. “Pensar es plegar, es doblar el afuera en un adentro coextensivo a él” (Deleuze, 1987, pág. 154). Desde aquí propongo desplegar un pensamiento sobre el proceso participativo de Artaboo como un modo de estar entre las lecturas, entre las cosas, entre otros, atendiendo a sus texturas, caídas y curvas. Pensar como un modo de ver lo sucedido o, como dice Marina Garcés (2013), pensar como un modo de *tratar* lo indagado. Pensar entrando en contacto y experimentando lo sensible, donde la verdad no puede ser descubierta o creada, sino que siempre es algo por desplegar.

Estos once pliegues son el resultado de unas fuerzas en relación a otras: del poder de afectación del proceso de indagación y, a su vez, del ser afectada por las fuerzas de las lecturas y la experiencia en el “campo”. “De ahí que surja *una relación de la fuerza consigo misma, un poder de afectarse a sí misma, un afecto de sí por sí misma*” (Deleuze, 1987, pág. 133). Esto me hace pensar en la fuerza de la indagación, esa fuerza que se pliega sobre sí misma. En este sentido, el dominio de la investigación toma el último pliegue de esta capa, que corresponde a reflexiones metodológicas y desplazamientos onto/epistemológicos. Este pliegue se caracteriza por el afecto de sí mismo, es decir, por el movimiento y desplazamiento del propio proceso indagado.

En este último pliegue que se repliega sobre el proceso de indagación, toma la discusión de la escritura de la tesis a través de los encuentros afectivos con la cámara, la traducción, el lenguaje audiovisual, la tecnología cartográfica, el “in between” de mi implicación, práctica, sensibilización y observación. Para esto desarrollo 7.b. *Resonancia con los agentes no-humanos del proceso de indagación*. Las variaciones de este pliegue corresponden a las agencias que emergieron desde la *intra-acción* de mi devenir-investigadora, con el “objeto de estudio”, los marcos on/epistémicos utilizados y la metodología basada en medios artísticos. Para esto sitúo el concepto de *intra-acción* de Karen Barad (2007) y re-pienso en las difracción de la indagación.

Esta capa compuesta de pliegues propone una disposición no conclusiva, sino que, por el contrario, intenta identificar por dónde podemos abrir nuevas líneas de indagación sobre el tema de *lo grupal* en procesos participativos de creación.

7.a. DESPLIEGUE DE LAS INTRA E INTER-RELACIONES DE LOS EJES DE ANÁLISIS

(I) LO ENUNCIABLE (*discursos*)

Uno de los ejes que tomo para el análisis de *lo grupal* en Artaboo son los *discursos*. En este eje no me centro en la estructura interna del lenguaje, sino que me interesan las propias formas, las condiciones y los efectos de la enunciación. Partiendo de los cuestionamientos de Foucault (1976, 1985, 1998), en los primeros pliegues, desarrollo las “variables del saber” que atravesaron *lo grupal*. Los dispositivos del saber funcionan como un conjunto de “epistemas” fragmentarios, finitos y temporales (Rodríguez Neira, 2009). El saber tiene que ver con una serie de técnicas, estrategias, valores, conceptos, objetos de conocimiento, pero este no pertenece exclusivamente a la ciencia, sino que está en relación a la experiencia perceptiva, los imaginarios y las legalidades producidas por las prácticas sociales de cada época. El saber tiene que ver con los regímenes de verdad, es decir, lo que se considera verdadero y correcto en un determinado momento histórico.

Hacer una arqueología del saber invita a “bucear bajo las aguas” de las prácticas discursivas que formaron parte del proceso Artaboo, para problematizar cómo estas afectaron el acontecer grupal. Tal como ubicamos en la *Capa 5*, los dispositivos de saber-poder están determinados en la obra de Foucault por tres dimensiones (Deleuze, 2012): las curvas de visibilidad, los regímenes de enunciación y las líneas de fuerzas que actúan como flechas que se cruzan constantemente e involucran las dos dimensiones anteriores. En otras palabras, se pueden trazar las líneas de un dispositivo a través de lo enunciable, lo visible y las fuerzas de poder que relacionan esas formas de ver y de decir.

En la etapa de pre-producción del proyecto Artaboo, se habló de cómo poder intervenir en el dispositivo hospitalario, cuáles eran los objetivos del proyecto y cómo llevarlos a cabo. Uno de los referentes dice: “la historia de cómo se trataron las personas con trastorno mental, es un reflejo de la evolución de la sociedad, primero escondidos, luego maltratados, luego tolerados, y poco a poco hasta llegar ahora” (cita extraída de la E0). Como bien sabemos, el proyecto Artaboo se emplazó en el PSSJD y el barrio de Sant Boi de Llobregat, sitios que llevan consigo distintas capas de memoria sobre la construcción de la noción de la “locura”. Además, el propósito del proyecto fue romper con los tabúes alrededor de esta y promover lazos entre los residentes del hospital psiquiátrico y la comunidad. Esta problemática fue central para el proyecto y articuló conceptualmente el co-diseño del mural. A partir de aquí, me parece interesante estudiar cómo se abordó este tema a lo largo del proceso.

Empezaré por lo enunciable del discurso psiquiátrico: la enfermedad mental, objeto de estudio de la medicina y/o psicopatología, fue construida lentamente como unidad mítica de un sujeto incapaz, que se desvía del modelo del hombre civilizado y normativo. “La historia de la locura es una historia de lo diferente. El loco es el otro en relación con los demás: el otro -en el sentido de la excepción- entre los otros. Entre el loco y el sujeto que pronuncia que ‘él es el loco’ se ha abierto una distancia. El loco representa lo diferente. Es lo que escapa a la regla”. (Díaz, 1995, pág 21).

La noción de “locura” afectó directamente al concepto de la obra (esto se puede ver en la E5, E8, E10, E12 y E13) y fue afectada a lo largo del proceso (E2, E9, E15, E20-30) considerando la salud mental desde otros puntos de vista menos estigmatizantes y re-pensándose a sí mismos en relación a esta. En la E12 y la E13, profesionales del hospital contextualizan el concepto de salud mental y cómo ellos la tratan. Desde aquí, se repiensa el concepto mural como una forma de abrir el hospital al barrio y estrechar la distancia entre “lo normal” y “lo Otro”.

En el E2 se dinamizó una actividad para que el grupo de jóvenes se presente y se acerque a un grupo de personas residentes del hospital. Se abrió un espacio para re-preguntarnos acerca de ese Otro a quien queríamos “ayudar” con nuestra intervención artística. La actitud de escucha y apertura por las dos partes generó una atmósfera empática y receptiva en el acercamiento. Sin embargo, a lo largo del proyecto no hubo muchas instancias similares. Quizás la falta de profesionales que hubieran podido acompañar el proceso o los diferentes idiomas fueron un impedimento para que se generaran más situaciones que involucren a los residentes en una actividad conjunta. En varios momentos de la intervención mural, los residentes se sumaron a la tarea de la pintura y, probablemente, esto haya sido significativo para ambas partes, pero, a pesar de estas actividades, pareciera que no se logró integrar las personas residentes al grupo motor. Igualmente, entiendo que este no era uno de los objetivos del proyecto, más que trabajar en la contextualización de una obra que tenga valor para los residentes y la comunidad.

Por otro lado, en la E9 y en la E10 se trabajaron con el grupo motor las proyecciones, tabúes y sentimientos en relación a los problemas de salud mental y cómo podríamos abordar todos juntos la temática. Gracias a estas actividades de sensibilización, se produjo un reconocimiento de vínculos comunes desde la vulnerabilidad compartida (Braidotti, 2015, pág. 72). En la E9, se dinamizó un ejercicio con preguntas para re-pensarse en relación a esta problemática. Algunos de estos cuestionamientos fueron: “¿Te has sentido discriminado alguna vez?; ¿Has discriminado alguna vez a alguien?; ¿Conoces a alguna persona con un desorden mental?” (cita extraída de la E9). Esta actividad propuso tomar un posicionamiento encarnado en un contexto colectivo, para

entender cómo somos afectados por el tema y comprender empáticamente la posición afectada de otros. Además de territorializar sus respuestas trazando un mapa afectivo grupal, se producía un debate y un diálogo sobre cada tema tratado, por lo que pude percibir flujos afectivos de autoconocimiento, sensibilización y empatía. A mi entender, esta escena fue muy potente, ya que nos hizo situarnos, pensarnos y responsabilizarnos de una trama afectiva que incidirá en nuestro compromiso e implicación en la obra.

Por otro lado en la E10, se delimita el campo de posibilidades para pensar el diseño del mural. Se trabajan las fantasías inconscientes en relación a los problemas de salud mental y se llega a un acuerdo sobre lo que *no* se podría pintar en el muro. Esta consigna funcionó como una provocación que invitó a la espontaneidad y la extroversión, pero también delimitó un marco de trabajo sobre “lo correcto” y fue otra forma de compartir saberes y valores sobre el tema de salud mental.

En la etapa de intervención mural, de la E21 a la E29, se trabajó en el muro que delimita material y simbólicamente el espacio de la “locura”. Una de las intenciones de las siguientes derivas es mostrar cómo el proyecto Artaboo se suma a los microdispositivos de economías simbólicas y políticas de resistencia, tendientes a modificar el discurso que legitima y construye la alteridad del “loco”, generando estrategias para la constitución de nuevos imaginarios.

El análisis del eje de los *discursos* se basa fundamentalmente en las ideas de Foucault sobre los dispositivos del saber-poder. En este primer pliegue, me situé sobre la dimensión de lo enunciable, que está en relación a lo visible y tiene que ver con los regímenes de verdad de una época. Desde aquí, propongo pensar la construcción del concepto de salud mental y los estigmas que se desprenden de esta, ya que fue la idea central desde donde se trabajó todo el proyecto y el concepto del mural. A partir de diversas estrategias se intentó cuestionar el lugar del Otro, acercándonos a la realidad de los residentes del hospital y empatizando con ellos desde nuestra propia vivencia de la salud mental. “La disposición del encuentro hacia el otro finalmente revierte hacia uno mismo, allí media lo afectivo” (Romero 2012, pág. 99). La *diferencia* nos puede desequilibrar, desajustar e invadir si nos pensamos a nosotros mismos como aquel que tiene la verdad, pero, si deconstruimos esta mirada, podríamos crear nuevos imaginarios y otras formas de relacionarnos. La dimensión procesual del proyecto cuestionó los lugares de la alteridad, manifestándose este trabajo en la idea del mural de “abrir el hospital”.

(II) EL MURO (*discursos y materialidades*)

En las reuniones previas con los y las educadoras y referentes del proyecto, se habló del paseo (C. de Sta. Benito Menni y C. Pablo Picasso) como un “espacio para la no-relación”, por donde no era agradable caminar. Se lo consideraba como un espacio olvidado y en desuso. Además, en la E5 se vuelve sobre la idea de que ese pasaje representa una “cicatriz” por la cual se abren dos muros que dividen las dos grandes clínicas psiquiátricas del barrio. Los muros, como límites que definen espacios y formas de hacer, responden a las relaciones de poder puestas en juego en el territorio:

Los espacios surgen de las relaciones de poder, las relaciones de poder establecen las normas y las normas definen los límites que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quienes pertenecen a un lugar y quién queda excluido, así como la situación o emplazamiento de una experiencia determinada. (Col·lectiu Punt 6, 2019, pág 52)

El muro (lo visible del dispositivo hospitalario) determina un espacio material y simbólico que excluye hacia el interior al que está dentro y excluye al de fuera, marca una diferencia y delimita un “Otro”. Michel Foucault señala que “el diferente es el que está del otro lado, más allá de los límites de lo razonable” (Esther Díaz, 1995, pág 50). El límite físico de lo razonable se expone o visibiliza por el muro, así podemos pensar cómo el encierro es la estructura visible del dispositivo psiquiátrico. Este *co-aislamiento* (Marina Garcés, 2022), determinado por la coexistencia de regímenes de inclusión/exclusión, produce una tensión afectiva en los procesos de subjetivación y socialización, ordenando cuerpos, experiencias y saberes.

Las fotografías del muro (Figuras 17-18-19 y fotografías al comienzo de la Figura 31), antes de ser intervenido, muestran paredes descuidadas, agrietadas, abandonadas. La gente del barrio decía que caminaban por esa calle para ir a la estación de tren porque era la vía más corta, pero a veces preferían tomar otro camino más largo y más bonito. En la etapa de pre-producción, cuando aún el muro estaba lleno de grafitis, uno de los referentes del proyecto propuso “quitarle todos esos insultos, darle un aspecto casi puro, dejar el muro en carne viva, para luego darle otro vestido”. Así, el Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat reparó las partes estropeadas y le dio una mano de pintura gris antes de que llegara el grupo de jóvenes. Esa pared, aparentemente neutra, no dejó de afectar por su dimensionalidad y estructura a los y las participantes. En la E1 visitamos por primera vez el muro y - según lo percibido- tuve la sensación de que los cuerpos “se hacían pequeños” en relación a la dimensión del muro (en las fotografías de la E1 vemos cómo los y las participantes se ubican uno al lado del otro en un trozo reducido de la pared). Por otro

lado, el asombro percibido en la E1 me hace pensar en el “umbral de aquello que sabemos, pero no sabemos” (Grupos Dos / Adynata, 2016, 1m46s). En este sentido, creo que la experiencia del asombro corresponde a la dimensión de aquello que no habían visto antes y que tampoco habían imaginado de esa forma. El asombro me hace pensar en el poder de afección de ese muro, que intentaré explicar más adelante.

El muro donde se realizó la intervención muralista delimita el recinto hospitalario del PSJD. Tal como sitúo en la E12, el proyecto artístico se relaciona con la institución psiquiátrica desde el marco discursivo de la anti-psiquiatría, de la cual refieren la psiquiatría democrática de Basaglia o las experiencias de “Art-brut” de Dubuffet. En este sentido, es importante reconocer la agencia de estos discursos: el saber puesto en juego desde los mencionados movimientos niega la existencia esencialista de la enfermedad mental y contribuyó a la desaparición de algunos “manicomios” o, por lo menos, la desaparición de ciertas tecnologías aplicadas. Este discurso parece buscar otras formas de relacionarse con la enfermedad mental, “es una línea que contempla lo social y lo cultural en el proceso de enfermar”, dice la ponente en la E12. Desde estas concepciones es interesante volver al estudio de Foucault (1998) sobre la *Historia de la locura en la época clásica*. A partir de esta mirada, la enfermedad mental no solo es un constructo social, sino que también “la mayoría de la cronicidad en la enfermedad mental se debe a la forma en que el sistema de salud y la sociedad tratan este tema, y no a la naturaleza de la enfermedad en sí” (Anthony, 1993, como se citó en la E12).

Esta ideología puesta en práctica desde Torrents d’Art nos permitió trabajar con la institución. Torrents d’Art defiende la creación artística como vehículo de integración, inclusión, empoderamiento y fomento de la salud mental. Este programa, que funciona dentro de la institución psiquiátrica, me parece sumamente importante para lograr “abrir” el hospital hacia una participación ciudadana más democrática y menos patologizadora. En el caso del proyecto estudiado, Torrents d’Art funcionó como figura mediadora entre los universos creativos de nuestra alteridad y el discurso dominante de la institución psiquiátrica.

El saber puesto en juego en la E12 agenció y legitimó aquello que se podía decir, ver o hacer en relación al diseño del mural. Así mismo, estas ideas que promueven la recuperación psicológica y el movimiento de una sociedad sin manicomios, afectaron en la conceptualización y desarrollo de la propuesta artística del mural. Esto me hace pensar que la E12 contiene el poder afectivo que propulsó la idea de “abrir el hospital psiquiátrico al barrio” y viceversa. Esta idea conceptual de apertura se manifestó en la E16 y la E17, cuando se planteó la posibilidad de traspasar la materialidad del muro con el *dispositivo performativo de la imagen posible* (Soto Calderón, 2020).

En este sentido, lo visible del muro o el mural parecería implicar una re-distribución distinta de los lugares sensibles (Rancière, 2010). Desde el devenir muro-mural me pregunto cuáles fueron los deslizamientos de sentido que hicieron posible que un muro se transformara en mural, y con ello, que exista la posibilidad de otros relatos e imaginarios en torno a la salud mental.

Desde esta lectura podemos pensar cómo el encierro y el muro son la estructura visible del dispositivo psiquiátrico tradicional. Esta frontera material y simbólica marca una diferencia y delimita un Otro. Sin embargo, como podemos ver en algunas de las imágenes de las escenas cartográficas o si tenéis el gusto de visitar el PSSJD, dentro de los muros del hospital podemos encontrar un amplio espacio verde con parques y aire libre. Personalmente, esto me causó una gran emoción positiva, ya que había tenido otras experiencias sensibles menos alegres en otros hospitales psiquiátricos. Por otro lado, el PSSJD lleva consigo ciertos saberes y valores de los marcos discursivos de la antipsiquiatría, que abogan por una desmanicomialización y un abordaje comunitario de los problemas de salud mental. Esta ideología es articulada en Torrents d'Art (programa que se encuentra dentro del PSSJD) desde donde se posibilitó nuestra relación con la institución. Si uno de los problemas que afrontan las personas con salud mental es la falta de red y de relaciones significativas, familiares o comunitarias, cuando son diagnosticadas se disparan aún más las barreras a la participación y a la inclusión social. Desde esta perspectiva, me parece que las prácticas artísticas colectivas pueden ser una vía para abordar los problemas de salud mental desde ámbitos sociales.

(III) ESTRATEGIAS PARTICIPATIVAS (discursos, corporalidades y materialidades)

Desde el ámbito del arte, el proyecto Artaboo se articuló desde la tensión del discurso estético (más o menos canónico) y el discurso participativo. Desde esta tensión se re-articularon dinámicas y estrategias por las cuales se extendió la práctica de creación desde la autoría individual hacia la autoría colectiva, desde la autonomía de la obra hacia su contextualización y desde valores estéticos hacia valores éticos de participación. Desde los valores participativos, se propuso que el diseño final del mural devenga a partir de la colaboración de todos y todas. Cada vez que alguien insinuaba una idea individual, se oía: “Todavía no se puede decir nada, no nos podemos adelantar”. A través del manifiesto (E8) y la delimitación del dominio de creación (E10), vemos cómo se establecieron conjuntamente ciertas pautas del trabajo en conjunto. Para desarrollar el manifiesto se hizo un *brainstorming* de ideas que definieron roles flexibles, formas de trabajar atendiendo a los cuidados y se hicieron explícitas las intenciones para la creación de

la obra. Este acuerdo, como veremos más adelante, se fue re-configurando y re-actualizando, especialmente en el momento de tomar decisiones y generar propuestas. Sin embargo, es un buen punto de partida para pensar en las intenciones y motivaciones que movieron el proceso participativo.

Más allá del manifiesto como marco de trabajo, las propuestas participativas fueron varias y funcionaron como líneas de fuga que propulsaron el trabajo colectivo. Desde Marín García (2007) pude delinear algunas estrategias participativas que se desarrollaron en Artaboo, como la autoría compartida, el diálogo, el juego y el *collage*. Estas las podemos ver en las escenas que transcurrieron en el CCCA (E6-E10) y en la E14, la E16 y la E18. Todas estas técnicas se basaron en el objetivo de generar interacciones entre los participantes, potenciando lo que sucedía en relación. A continuación, desarrollaré estas cuatro estrategias y más adelante las ampliaré desde otras miradas.

d. AUTORÍA COMPARTIDA

Podemos entender a la autoría compartida como una estrategia de participación en sí misma que se basa en ciertos valores de colaboración e ideas comunes (Marín García, 2007). En el manifiesto de la E8, surgieron ciertos valores específicos como: la necesidad de comprometerse, dejar los egos de lado, conversar, no ser territorial, generar cohesión grupal, llegar a un resultado positivo desde los cuidados, la empatía y el respeto mutuo, encontrar lo común sin dejar a nadie afuera. Este contrato delimitó ciertas formas de trabajar juntos y propuso la corresponsabilidad de todo el grupo. Sin embargo, el consenso en el manifiesto no creó ningún *nosotros enunciador* (Garcés, 2022). El nosotros como valor participativo de la obra no sólo se inscribió en la ficción del manifiesto, sino que se performó en varias de las siguientes escenas.

Por otro lado, pongo en valor el ejercicio de *copy-left* de la E16 donde se propuso *desterritorializar* y *reterritorializar* los imaginarios de las personas del barrio y residentes (manteles) en nuevos imaginarios que propulsaron el co-diseño del mural. En este caso, el grupo motor estableció un diálogo en diferido con el barrio, propiciando la idea de co-implicación y de co-autoría del mural. En este diálogo con el barrio hubo una *decodificación* de los conocimientos y deseos singulares de las personas que habían dibujado los manteles, y una *sobrecodificación* en las ideas extraídas desde los intereses y deseos de los jóvenes artistas. En el proceso, el devenir de los imaginarios se fueron elaborando en diversas posibilidades, se fueron reconfigurando gracias a otras actividades, se fueron componiendo y descomponiendo hasta llegar a las tres propuestas (E20) que se presentaron a los directivos del hospital, quienes eligieron la idea conceptual de

las alfombras. Como podemos ver, el proceso participativo culminó en las tres propuestas, ante la decisión final que fue resuelta a partir de la estructura jerárquica de los profesionales del hospital. Esto me hace pensar en las relaciones de poder asimétricas entre discurso psiquiátrico/médico y el discurso estético/participativo. Considero que, para seguir el sentido participativo de la obra, podría haber sido una decisión del mismo grupo motor o, aún más interesante, hubiese sido interesante involucrar a los residentes del hospital en la elección del diseño definitivo. Sin embargo, entiendo que por una cuestión de tiempos, pero más que nada por el poder de la institución psiquiátrica, esta última instancia no fue una decisión democráticamente participativa.

e. DIÁLOGO

“El diálogo es uno de los mecanismos fundamentales para que pueda existir cualquier forma de colaboración, por ello podría considerarse la estrategia más básica de todas” (Marín García, 2007, pág. 217). Gracias al discurso participativo se generaron espacios de diálogo (principalmente E8-E10, E14, E16 y E18) para favorecer procesos de ideación y potenciar canales abiertos de comunicación que se pusieron en funcionamiento, en especial, en las escenas de intervención mural (E21-E29). “Entender el diálogo como una estrategia implica no solo considerarlo como una herramienta de mediación, sino además, tener en cuenta todos aquellos factores necesarios para que éste se produzca, tanto las formas de utilizarlo, como las posibilidades y limitaciones” (Ibid). Una de las grandes limitaciones en la comunicación fueron los distintos idiomas en los cuales se comunicaban los y las participantes (principalmente se hablaba inglés y castellano, pero no todas sabían inglés y no todas sabían castellano; considerando además que también se hablaban otros idiomas en grupos cerrados como el holandés, el catalán y el sueco). En muchos casos, algunas de las personas funcionaron de traductoras entre las participantes que venían de otros países y los residentes del hospital, los médicos, los vecinos y algunos de los participantes de Sant Boi de Llobregat. Por momentos, la variedad de lenguas fue un impedimento para la comunicación fluida; sin embargo, es muy interesante pensar cómo se encontraron otros mecanismos de comunicación, además de la traducción verbal, como los cuerpos, los gestos y las propias imágenes que funcionaron como conectores para la interrelación.

A lo largo del proceso, desde el discurso participativo se propusieron canales abiertos de comunicación, escucha, diálogo y negociación, atendiendo al sentir de cada una de las personas participantes. Más adelante volveré sobre ellos y problematizaré las relaciones de poder puestas en juego. Por ahora, quisiera resaltar que, gracias a estos espacios, las técnicas participativas potenciaron la creación, generando confianza en el grupo y corresponsabilidad en la tarea.

f. EL JUEGO

En Artaboo se utilizaron varias actividades lúdicas como estrategias para activar el cuerpo y generar interacción entre los participantes, quienes en su mayoría no se conocían. Winnicott (1993) sostiene que el jugar no pertenece ni a la realidad psíquica, ni a la realidad exterior, sino a una zona transicional; no está en la “realidad objetiva”, ni en el “interior subjetivo”, sino que se produce en un espacio-tiempo relacional entre el “adentro” y el “afuera”. Esta zona transicional entre el afuera y el adentro fue potenciada desde diversas dinámicas y fueron siempre trabajadas desde lo colectivo. En las E3, E6 y E7, además de otras escenas que también involucraron el juego, se percibe que lo lúdico permitió que los colaboradores se relajaran, se implicaran y participaran a la vez receptivos y activos en la interrelación que proponía la actividad. Esto posibilitó un ambiente distendido, despertó afecciones alegres y fue generando un espacio potencial para que se afianzaran las relaciones en el grupo. En los siguientes pliegos ampliaré esta mirada sobre las técnicas de juego a través del trabajo con el cuerpo.

g. COLLAGE

Marín García (2007) sugiere un paralelismo entre la estrategia *collage* y las propias metodologías participativas, ya que esta técnica consiste en un montaje a partir de múltiples fragmentos de procedencia diversa. “Procedimientos colectivos mediante los cuales se consigue la unión de diferentes realidades en un todo complejo, permitiendo la integración de múltiples enfoques y elementos dispares” (pág. 223). De algún modo, podemos pensar que las aportaciones que realizaron los diferentes colaboradores en el proceso de co-diseño del mural fueron fragmentos, porciones representativas de sus intereses y formas de hacer. Sin embargo, Marín García nos advierte la dificultad de esta técnica ya que los diversos fragmentos del *collage* pueden disponerse por acumulación sin un orden o idea integradora, y esto puede resultar poco atractivo o sin sentido. El concepto integrador de las alfombras descrito en la E20 fue importante para incorporar los distintos “fragmentos” de los y las colaboradoras, y generar una imagen que articule todos estos imaginarios individuales.

Conseguir un lenguaje y un trabajo común en cualquier intervención grupal no es tarea fácil y muchas veces presenta dificultades. En Artaboo, la colaboración en este punto fue un reto y en dos momentos específicos generó conflictos en el disenso de ideas, por ejemplo, en la E19, donde ubiqué un primer punto de inflexión, y un segundo punto de inflexión en la E22. La diferencia de estos dos momentos radica en que, en la E19, surgieron pasiones tristes, como diría

Spinoza, ante la frustración ocasionada por sentir que algunas de las ideas de los participantes no eran valoradas. En el segundo caso, las pasiones tristes por la falta de comunicación entre subgrupos, fueron acompañadas de un afecto positivo en la aprobación de lo que estaba dibujando la comisión 3 (a pesar de que estos diseños no habían sido consensuados previamente por la comisión 2). Estos dos momentos de conflicto interrogaron al dispositivo, replantearon formas de hacer y posibilitaron futuros mecanismos de actuación y negociación.

Por otro lado, desde la técnica del *collage* desarrollada en la E18 hubo un trabajo de *ensayo y error* de poner una imagen cerca de otra, hacer recortes de otras ideas, articular fragmentos y ensamblar partes distintas en una misma imagen. Creo que este ejercicio fue interesante, ya que abrió la imaginación para explorar lo común en las mismas capacidades de las imágenes. En este sentido, me aventuro a pensar en el paralelismo de *las economías libidinales en las imágenes* (Soto Calderón, 2020) del *collage*, con el dibujo de flujos de trabajo y energía grupal de la E18. En esta escena, podemos pensar que los flujos afectivos de los cuerpos e ideas materializaron los espacios comunes en las imágenes. Con este ejercicio no se llegó a la síntesis del diseño, pero creo fue una herramienta interesante para el co-diseño grupal, puesto que se ensayaron operaciones estéticas para llegar a una obra unitaria.

El proyecto Artaboo se articuló desde el discurso estético y el discurso participativo, desde donde se llevaron a cabo ciertas estrategias sobre los valores de colaboración e ideas comunes, como el compromiso, la empatía, el respeto mutuo y los cuidados. Las metodologías abordadas fueron propias de las técnicas participativas, entre ellas, generar espacios de diálogo y debate, la autoría compartida, la creación de un manifiesto, el juego, el *collage*, la reterritorialización de las ideas de la comunidad en nuevas imágenes, las experimentaciones de co-diseño. Frente a estas prácticas surgieron ciertas tensiones que hay que problematizar teniendo en cuenta las relaciones de poder y las desigualdades en términos de recursos artísticos, expresivos, comunicativos y relacionales.

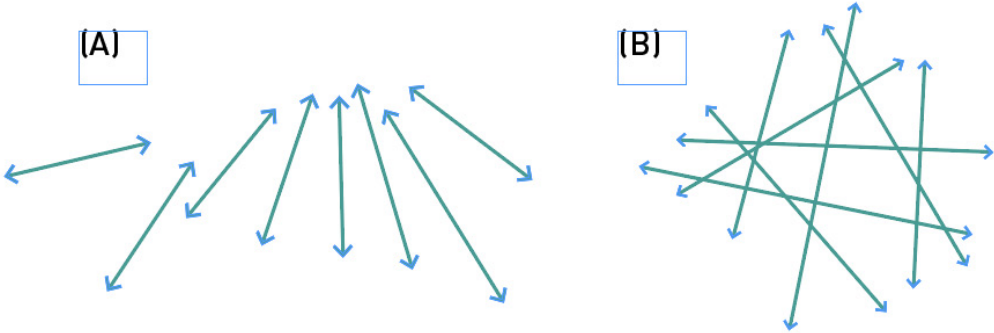
(IV) MICROFÍSICA DEL PODER (discursos y corporalidades)

En el siguiente pliegue interrogo la participación desde la noción de relaciones de poder que propone Foucault (1976). La definición de poder corresponde a una relación de fuerzas o, más bien, toda relación de fuerzas es una relación de poder. El poder, para Foucault, no es algo singular, ni bipolar, ni unidireccional, sino múltiple, se trata de un juego de fuerzas. En este

sentido, el poder se puede entender, desde Spinoza, por su capacidad de afectar a otros, siendo la potencia que hace hacer. En este caso, cada fuerza puede afectar y ser afectada por otras fuerzas que no son estáticas, sino que son variables y múltiples.

Las relaciones de poder en el proyecto Artaboo no se dieron de forma homogénea de un grupo en detrimento de otro, sino que dibujaron diferentes tramas en constantes desequilibrios. Esther Jordana dice, a propósito de su conferencia de “El Foucault de Deleuze” (Aula Deleuze, 2020), que el diagrama (como campo de fuerzas) se puede definir de diversas maneras: el diagrama es la presentación de las relaciones de fuerza de una formación; es la distribución de los poderes de afectar y de los poderes de ser afectado; y es también una distribución de singularidades. Desde esta noción perseguí algunos de los diagramas (en cuanto relaciones de poder) que se dibujaron de forma difusa en el proceso de Artaboo. A grandes rasgos, resaltaré dos tipos (esquematizados en las siguientes figuras): la figura A la podemos ver dibujada en las E8, E10, E12 y E17; y la figura B en las E9, E14 y E16. Las preguntas en relación a estos diagramas de fuerzas son: ¿con qué saberes se relacionan estas fuerzas?, ¿qué estrategias y tecnologías promueven?, ¿qué valores crean?, ¿qué conceptos se mueven? y con esto nos preguntaremos ¿qué subjetividades producen?

Figura 33
Diagramas de fuerzas



Nota. Elaboración propia.

Las escenas (E8, E10, E12 y E17) que corresponden al diagrama (A) se relacionaron a saberes especializados y centralizados; las funciones fueron enseñar, mostrar, hacer escuchar, hacer ver; los conceptos que circularon a través de estas redes correspondían con los de la estética, la medicina o la psiquiatría. En cambio, las escenas (E3, E9, E14 y E16) que dibujan el diagrama (B) se relacionaron con saberes compartidos y des-centralizados; la función fue colaborar; se

utilizaron estrategias participativas que promovieron el consenso, pero también el disenso como diferencia de puntos de vista y negociación de intereses; los conceptos que circularon fueron contextualizados y situados.

Aunque para el análisis de los discursos que atravesaron el proceso de Artaboo pongo énfasis en estos dos diagramas, para Foucault las líneas de fuerzas dibujan múltiples tramas. “Las relaciones de fuerza no se irradian desde un centro soberano, van de un punto a otro (por inflexiones, retrocesos, giros, cambios, resistencias)”, (Díaz, 1995, pág. 103).

Desde el discurso participativo en el arte y desde el discurso que denomino como estético se llevaron a cabo diferentes estrategias para lograr que los y las participantes hicieran tales o cuales cosas. Por ejemplo, desde la E1 hasta la E20, las educadoras propusieron distintas actividades con el fin de producir una cierta activación e interacción entre los cuerpos que, más adelante, llevarían a cabo la realización del mural. En la E2, las dinamizadoras invitaron a un *ping-pong* de preguntas y respuestas entre las personas participantes y residentes del hospital y, en la siguiente escena (E3), se propuso una actividad de presentación, por la cual teníamos que aplaudir, cuando alguien decía su nombre. Hay varias dinámicas de este tipo a lo largo de la primera etapa (E1-E19), donde un educador o educadora asume el liderazgo y nos hace hacer cosas, nos hace interaccionar y nosotros respondemos a ello. Luego, al final de la intervención, este liderazgo se descentraliza (E21-E29) y la organización interna de las personas del grupo motor se vuelve más horizontal. La confianza y el reconocimiento mutuo entre las partes fue un aspecto importante para delegar decisiones y descentralizar el liderazgo. A partir del segundo punto de inflexión y la negociación de la E22, el grupo motor ya parece estar más cohesionado para llevar a cabo la tarea con fluidez y dinamismo.

Por otro lado, si nos detenemos en la tensión entre el discurso psiquiátrico y el discurso participativo en el arte, ya pudimos observar las relaciones de poder asimétricas y desiguales, por la decisión definitiva por parte de los profesionales del hospital en la E20. A partir de esta escena y de la E12, podemos intuir la posición dominante del discurso psiquiátrico como una institución patriarcal que se impone ante el dispositivo artístico/participativo. Sin embargo, desde Foucault (1976) podríamos pensar la posibilidad de generar prácticas de resistencia para generar otros imaginarios alrededor de la salud mental y transformar nuestras relaciones con el Otro. Dialogando con Esther Díaz (1995) en su estudio sobre los dispositivos de poder, agrego en corchetes [] lo referente al arte y subrayando lo que implicó Artaboo:

En los diagramas, a su vez, actúan agenciamientos o dispositivos concretos: cárcel, escuela, fábrica, cuartel, hospital [mercado del arte/museo/arte público/arte participativo]. Tales dispositivos se integran a partir de sustancias cualificadas: condenado, niño, obrero, soldado, enfermo [artista]; y a partir de funciones: control, educación, producción, disciplina, higiene [obra artística/creación participativa]. (pág. 110)

Desde aquí, Esther dirá que el poder implica al saber en su actuación, ya que el poder se ejerce desde un saber que lo legitima y desde donde se performa. Por otro lado, el saber entrelaza lo que se puede ver (lo visible) y lo que se puede decir (lo enunciable) del dispositivo en el cual se inserta. Si lo enunciable (enfermo [artista]) está en relación a lo visible (muro-mural) insertado en diferentes diagramas de fuerzas, es aquí donde repienso el dispositivo artístico/participativo como fuerza de resistencia ante el dispositivo psiquiátrico. En este caso, el proyecto Artaboo tuvo el poder de actuar sobre lo visible del dispositivo hospitalario (el muro), re-actualizando lo que se puede ver y decir acerca de la salud mental.

A partir de este pliegue, es necesario visibilizar y tener en cuenta las relaciones de poder que se pueden generar entre las relaciones asimétricas de las personas que llevan adelante procesos participativos y las instituciones donde se insertan, pero también las que se producen al interior de los grupos, en los debates, las tomas de decisiones y los diálogos, que no por ser prácticas fundamentales para cualquier forma de colaboración, están exentas de diagramas de fuerzas que cruzan los dispositivos grupales en todos sus puntos y siguen marcando posiciones de poder dominantes. Por otro lado, aprecio la resonancia entre el campo de fuerzas que plantea Foucault (1976) y la política afectiva de la que habla Spinoza (2011). Desde aquí, abro el cuestionamiento para futuras indagaciones sobre la posibilidad de pensar las micropolíticas de resistencia sobre la base de la potencia de los afectos, como aquellas fuerzas que pueden afectar y ser afectada componiendo un todo más potente para subvertir un discurso sobre otro.

(V) CUERPOS VISIBLES E INVISIBLES (discursos y corporalidades)

En el proceso Artaboo, podemos pensar cómo se fueron desarticulando ciertos saberes y representaciones dominantes, mediante la re-articulación de diagramas de fuerza y nuevas disposiciones de cuerpos. Recordemos que “para Foucault el cuerpo es un espacio de investidura del poder (...)” (Planella, 2006, pág 17) y también un territorio de resistencia. Desde aquí, me parece importante abordar el cuerpo dentro de los campos discursivos y también pensarlo desde

nuestras relaciones de fuerzas con otros cuerpos. A partir de la premisa de que el poder entrelaza lo visible y lo enunciable de un dispositivo, en este pligüe hablaré de la invisibilidad de los cuerpos dentro del dispositivo hospitalario y su visibilidad en el dispositivo de creación, para luego pensar en las relaciones de poder al interior del grupo motor.

Desde la E2 a la E3 podemos pensar en un cierto movimiento de diferenciación entre una relación de distancia entre los residentes y los jóvenes hacia un acercamiento a través de lo lúdico. En el dibujo de la E2 veo distintas disposiciones de los cuerpos en el espacio, unos frente a otros que delimitan formas aparentemente distintas. Siguiendo los estudios de Foucault podemos pensar en una distinción de cuerpos: cuerpos dóciles/cuerpos normalizados/cuerpos domesticados/cuerpos olvidados/cuerpos deconstruidos. En la siguiente actividad (E3), gracias a una estrategia de juego, surge una nueva trama relacional donde *no* se ve una diferenciación aparente entre el grupo de jóvenes artistas y residentes del hospital. Esto me hace pensar que lo lúdico de esta propuesta abrió un nuevo espacio relacional entre los cuerpos y generó un flujo de energías cercanas y alegres.

Las diferentes disposiciones entre los cuerpos de la E2 me hacen pensar en ciertos patrones de comportamiento y relación entre los cuerpos que responden a distintas relaciones de poder. Así podemos pensar cómo “the zone of contact (...) is heavily policed by ourselves and our institutions” (Hickey-Moody et. al, 2016, 2014). En la E2, los y las jóvenes sentados en el césped, relajados, predispuestos, desorganizados parecen cuerpos más libres que los cuerpos *abyectos* de los y las residentes. La libertad de los cuerpos podría leerse desde el orden descrito, sin embargo, evidencí la asimetría en el dispositivo de visibilidad de las imágenes registradas en el campo. En este sentido, me resulta relevante pensar en el cuerpo no solo como constructo, sino también como copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de ciertas categorías, en este caso, de cuerpos psicopatologizados. A través del dispositivo de registro audiovisual, había cuerpos que podía registrar porque pudieron firmar un consentimiento de cesión de imagen y había otros cuerpos que no podía grabar. Había cuerpos que podían ser vistos y otros cuerpos que no. Los y las residentes del hospital no podían ser vistos o, mejor dicho, no podían ser reconocibles. Sólo podían salir en la imagen de espaldas, o solo tomar una mano dibujando, por ejemplo.

Desde la primera escena hasta la última, se trabajó en una relación entre cuerpos visibles e invisibles. En este sentido, podemos pensar que el proyecto Artaboo interpela la invisibilidad y la regulación de estos cuerpos “enfermos” (Foucault, 1998), “olvidados” y “dóciles” (Foucault, 1976). Interpelo la invisibilidad (como ya vimos) desde el dispositivo de la imagen de las alfombras

que propone una apertura del hospital, y la interpelo desde el mismo dispositivo de participación, en el trabajo conjunto, cuerpo a cuerpo. Siguiendo con la correlación de las imágenes grabadas, en la etapa de intervención muralista (de la E21 en adelante) los profesionales de la institución me dieron permiso de registrar con la cámara a los y las residentes por estar entremezclados con el resto de los participantes. Los cuerpos dispuestos entre la pintura, en el mural, con la música eran cuerpos *performativizando* la participación artística. De esta manera, el dispositivo artístico reformuló la trama afectiva de los cuerpos: en el mural todos los cuerpos pudieron ser visibles. La performatividad artística posibilitó “subvertir un discurso desde dentro” (Vidiella, 2010) y generar nuevas representaciones de la realidad. La dilucidación de los cuerpos visibles e invisibles en el proyecto Artaboo es acotada a las posibilidades y capacidades de un cuerpo como un dispositivo de re-significación y resistencia, pero esta cuestión abre un interrogante sobre los efectos prácticos y subjetivos del dispositivo de creación para cada uno de los cuerpos participantes (jóvenes, educadoras y residentes).

Por otro lado, respecto a las relaciones de poder al interior del grupo motor, puedo situar que la organización interna del grupo pasó de ser más jerárquica a más descentralizada. En la primera etapa del proceso podemos ver cómo los educadores y las educadoras guiaban el proceso, proponían y dinamizaban las actividades (en general, de la E1-E20); pero en la etapa de intervención mural (E21-E29), todos y todas formaban parte de la toma de decisiones, por lo que la estructura relacional se horizontaliza. Esto me hace pensar en una re-actualización de los diagramas desde formatos más verticales a más horizontales, que se manifiestan en una mejor auto-organización interna, una mayor autonomía del dispositivo grupal de creación, lo que probablemente llevó a una mayor motivación en la tarea, sentimiento de pertenencia hacia el grupo e implicación en el proyecto. En relación a una relectura de los diagramas de fuerza a través del giro afectivo, podemos pensar como las fuerzas de dominación hacen que un cuerpo pierda potencia en su falta de comprensión de sus múltiples interconexiones con otros, en cambio, una mente que consigue entender plenamente el propio cuerpo y sus relaciones afectivas es capaz de disfrutar (Spinoza, 2011, pág. 26) y tener una mayor agencia activa.

Desde este pliegue sitúo la potencia del dispositivo de creación en relación al cuerpo de residentes y el grupo motor. Esto me hace pensar en las relaciones de poder entre los cuerpos dentro de los dispositivos donde se inscriben, en este caso, lo que esto produce parece ser una invisibilidad de los cuerpos dentro del dispositivo hospitalario y su visibilidad en el dispositivo artístico. Por otro lado, pongo en valor las relaciones de poder menos jerarquizadas desde los valores participativos, a partir de los cuales puede surgir afectos de co-implicación y corresponsabilidad en espacios comunes.

(VI) CUERPOS DISPUESTOS Y EN MOVIMIENTO (corporalidades)

En el proceso de Artaboo, los cuerpos tomaron protagonismo y fueron activados no solo por voces, sino también por recorridos, ejercicios lúdicos y creativos, diálogos y gestos, en el habitar el espacio y en la convivencia compartida. En este pliegue exploro al cuerpo desde el giro afectivo y nuevos materialismo, atendiendo a su capacidad de ser afectado y de afectar sin insistir en el poder constituyente de las prácticas discursivas²⁶ (Masumi, 1995). Desde esta perspectiva, el poder del cuerpo es una potencia nunca estática de complejos flujos de afectos. La filosofía práctica spinoziana es una forma de pensar el cuerpo desde el cuerpo y en relación a las intensidades producidas en los encuentros con otros cuerpos. La declaración de “no sabemos lo que puede un cuerpo (...)” es una provocación (Deleuze, 2001, pág. 27) para ir más allá de lo que sabemos y damos por sentado, es una forma de entender al cuerpo en su forma material y relacional, como productor de conocimiento y subjetivación.

Desde aquí pienso en los modos de darle la palabra al cuerpo en el proceso participativo y creativo. Desde Artaboo se dinamizaron varios ejercicios corporales especialmente en la primera etapa (E1-E20). Los ejercicios para activar el cuerpo fueron múltiples, simples y lúdicos, como caminar por el espacio, soltar, moverse, sacudirse, aplaudir. Por ejemplo, en la E6 se guió un ejercicio de relajación para soltar y encarnar, en el sentido de ser conscientes y ubicarnos en el cuerpo y, así, *pre-disponernos* al encuentro con otros cuerpos en la siguiente E7.

En la E6, se propuso “soltar el peso del cuerpo sobre los pies, hacia la tierra, con los ojos cerrados, dejando que la energía fluya por las articulaciones, dejando caer el peso cotidiano, dando aire a las vértebras” (cita extraída de la E6); y, desde esta pre-disposición del cuerpo, atender a lo que nos rodea: escuchar el movimiento del aire, el peso de otros cuerpos, la condensación del espacio y el ritmo del tiempo que transita entre nosotras. Reflexiono, con Marina Garcés (2022), que es necesario *atender* a lo que nos rodea desde una apertura y disposición activa y, a la vez, receptiva para atender a la potencia impredecible de cada situación. Desde esta mirada, la atención no es unidireccional, ni dispone de códigos previos, la atención nos es requerida en las relaciones con el mundo y para esto hay que estar pre-dispuestos.

26. Con esto no pretendo decir que no podamos leer a Foucault desde una mirada materialista “¿por qué la preocupación de los “cuerpos y los placeres” de Foucault (...) no contaban como materialistas?”, se pregunta Jane Bennett (2022, pág 22) y yo estoy de acuerdo con este interrogante.

En este sentido, me parece sumamente interesante la acción de “soltar” el cuerpo de la E6, para liberarnos de las acciones predefinidas y predisponernos al encuentro con otros cuerpos. Así mismo, el dejarse afectar por otros cuerpos tuvo que ver con un des-habituarnos hacia movimientos-otros, en lugares-otros, en relaciones-otras, fuera de los gestos y comportamientos habitados, fuera de lo que tendríamos que haber hecho o cómo nos tendríamos que haber comportado. Y es por esto que me parece significativo el ejercicio del “soltar” como una forma de pre-disponernos al dejarnos afectar. Cuando soltamos el cuerpo permitimos que el movimiento tome cualquier dirección posible (Condro y Messiez, 2016). Por ejemplo, los ejercicios de la E6 y la E7 tuvieron la intención de despojarnos de nosotros mismos y de lo que nos constituye para re-descubrirnos en relación a otros, atendiendo a lo que allí sucedía.

Las estrategias participativas que mencioné anteriormente (autoría compartida, diálogo, juego y *collage*) no podrían haberse dado en la disociación del cuerpo. Marina Garcés (2022) se pregunta ¿cómo tratamos la realidad y con la realidad? El elemento clave de esta interrogación es el “trato”. Ella habla del modo de tratar “como un modo de estar, de percibir, de sostener, de tener entre manos, de situarse (...) el trato es un posicionamiento” (pág. 84). Situarnos en un cuerpo pre-dispuesto, sensible y presente en la práctica de creación fue una apuesta por atender a la potencia de lo que sucedía en relación. Pienso con Marina y agrego entre corchetes []: “El trato [como un modo de afección] no es un programa de acción sino un modo de relación a la vez activa y receptiva, que contempla precisamente la necesidad de atender a la potencia, nunca del todo previsible, de cada situación” (2022, pág. 24).

En este sentido, la activación del cuerpo como propuesta dinamizada en las E1, E3, E6, E7, E20, E21 y E25 fue otra importante estrategia participativa con el fin de posibilitar sinergias vitales en la etapa de intervención del mural. Por ejemplo, en la E28 los cuerpos parecen moverse desde esa predisposición activa y receptiva tratada en la primera fase del proceso. Esto me hizo pensar el efecto/afecto que produjo la activación de los cuerpos en el funcionamiento fluido del *ensamblaje* de creación en las últimas escenas. Más adelante volveré a la idea de *ensamblaje*, pero desde esta reflexión quisiera dejar evidenciada la potencialidad de los cuerpos predispuestos, activados, dispuestos y afectados dentro del dispositivo participativo y de creación.

Por otro lado, desde la tesis del paralelismo (Deleuze, 2001, pág 28), Spinoza rechaza cualquier superioridad del alma sobre el cuerpo, diciendo que “el alma y el cuerpo son una misma cosa” (2011, pág. 213). Spinoza se aleja del mundo binario de Descartes, pero no rechaza la dualidad, ni instaura la superioridad del cuerpo, sino que la sostiene y la rodea de otras formas posibles. En esta línea, quisiera señalar al cuerpo como órgano de pensamiento, por el cual se desenvuelve un

pensamiento en el movimiento del cuerpo por un territorio afectivo. Por ejemplo, en la E9 y en la E26 se propuso un pensarse en movimiento para reflexionar sobre la salud mental (E9) y evaluar el proceso a través de las valoraciones personales y sentimientos de los y las participantes (E26). El pensamiento que se desarrolló en el trayecto del cuerpo por el espacio, tuvo que ver con un tipo de entendimiento situado y encarnado en un estar colectivo, en moverse con y entre otros, en re-pensarnos juntos. Pensamientos afectivos que transitaron en las relaciones de los cuerpos que se fueron articulando en un territorio de múltiples direcciones posibles. Territorialización²⁷ de una trama afectiva dibujada por encuentros corporales. Volveré a este concepto más adelante.

Por último, como señalé anteriormente, trabajar desde el cuerpo potenció el diálogo en el encuentro de cuerpos, entre gestos, por aplausos y sonrisas, en movimientos y juegos, desde miradas cómplices y empáticas, desde enfados y cansancios, bailes y alegrías compartidas. Según Spinoza, el cuerpo percibe, junto con la afectación de su propio cuerpo, la de muchísimos otros (Spinoza, 2011). Desde esta concepción del cuerpo en interrelación a otros cuerpos, pongo en relieve la consideración de nuestras prácticas corporizadas en los procesos de creación colectiva como condición de procesos de subjetivaciones múltiples.

El giro afectivo nos posibilita encarnar cuerpos materiales y comprendernos siempre en relación a otros cuerpos. En el desenvolvimiento de Artaboo, los cuerpos fueron tomando protagonismo y fueron activados no solo por voces, sino también por lo que sucedía en relación. Desde esta perspectiva, el poder del cuerpo es una potencia nunca estática de complejas intensidades producidas en los encuentros con otros. El juego de estrategias participativas no podría haberse dado en la disociación del cuerpo. El trabajo de un cuerpo colectivo, tiene la posibilidad de “desterritorializar lo que se posee (saberes, sentimientos, hábitos)” (Romero 2014, pág 150), para re-territorializar nuevas tramas afectivas. En este sentido, pongo en valor la activación y centralidad de los cuerpos como una práctica participativa en sí misma. A lo largo del proceso hacia el final de la intervención, podemos intuir su relevancia en el ensamblaje de cuerpos predispuestos, dispuestos, atentos y movilizados en la creación.

27. Territorializar es hacer de cualquier cosa una materia de expresión. A su vez, un territorio siempre está en vías de desterritorialización, al menos potencial, en vías de pasar a otros ensamblajes. La desterritorialización es el movimiento por el que ‘se’ abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga, es la operación afectiva (Deleuze y Guattari, 1997).

(VII) DERIVA Y TERRITORIO (materialidades y discursos)

Para repensar el espacio que co-habítamos en el proyecto Artaboo trazo esta deriva territorial que me permitió dialogar entre los espacios físicos. Los recorridos o “derivas” de la E5, E11 y E13 remitieron a la memoria y a las historias de los espacios, y a cómo estos nos propusieron experiencias e imaginarios. En el recorrido por el muro de la E5, un vecino nos relata cómo la arquitectura del hospital refleja las distintas capas históricas de cómo se han tratado a las personas con problemas de salud mental. El hospital se instala en Sant Boi de Llobregat con el fin de alejar a estas personas del centro de la ciudad de Barcelona. Y, a partir de ese momento, la institución psiquiátrica ha tenido momentos de apertura e inclusión, y en otras épocas ha funcionado como un dispositivo de exclusión y aislamiento. El transitar la calle del muro posibilitó que conociéramos parte de la historia del lugar, así también, a partir de aquí, emergieron dos afectaciones claves del muro desde las que luego se posibilitó el concepto estructural del mural: el muro “deprimido” y la imagen de este como “cicatriz” que divide la vida de las personas dentro y fuera del hospital.

Esta forma de entender el espacio y nuestra relación con él, me resuena a la práctica desarrollada por la Internacional Letrista y luego por la Internacional Situacionista, quienes propusieron un laboratorio experimental, lúdico y colectivo de escucha de las historias urbanas (Careri, 2002). La deriva era una práctica por la cual se estudiaban los efectos del entorno sobre las emociones y los comportamientos de los individuos en un dejarse llevar por solicitudes imprevistas de la ciudad. En la E11, el grupo motor realiza un recorrido en busca de los manteles que habían sido dejados en distintos equipamientos de la ciudad. En el andar se produjo una lectura y escritura del territorio semejante a las derivas situacionistas. Esta deriva intentó que los jóvenes artistas provenientes de otros países se situaran y entendieran el compromiso que establecerían con el espacio en el proceso participativo. El andar contextualizó la relación afectiva de los jóvenes con el barrio y los implicó en la tarea.

Francisco Careri (2002) considera el caminar y el atravesar el espacio como una acción artística, a partir de la cual se desarrollaron las más importantes relaciones que el hombre establece con el territorio. Además, el andar y el límite de este movimiento ponen de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad e identifican zonas percibidas y desapercibidas. Careri sostiene que atravesar el espacio es un instrumento de conocimiento y de interpretación simbólica del territorio, es una lectura *psicogeográfica* comparada a los *walkabout* de los aborígenes australianos. El *walkabout* es el sistema de recorridos a través del cual los pueblos originarios de Australia han cartografiado la totalidad del territorio. Estos mapas representan un

conjunto de historias, relatos y canciones que funcionan como memoria descriptiva del territorio. Cada recorrido va ligado a un cántico, y cada cántico va ligado a una o más historias mitológicas ambientadas en la geografía. El recorrido en tanto narración lo podemos encontrar en muchas cosmovisiones indígenas, por las cuales se entiende el “objeto” como un “sujeto” que nos puede explicar cosas. (Viveiro de Castro, 2013)

Esta idea de ficcionar el territorio también aparece en la E13, desde donde nos dejamos impregnar por el espacio físico, los edificios, los jardines y el muro del PSSJD, atendiendo a las afecciones que nos despertaban estos lugares. Las impresiones que se desprendieron de la E13, en la visita guiada por el recinto hospitalario a cargo de un profesional, se relacionaron a dos tipos de afecciones que se pusieron en común en la E14: por un lado, el sitio emanaba una sensación de tranquilidad y alegría, como un entorno que te envuelve y te invita a quedarte; y, por el otro, aparecieron sensaciones de encierro y vigilancia en referencia a la arquitectura en bloques cerrados y el muro como frontera.

A través del acto de caminar se propuso investigar el territorio y trazar un relieve tipo *psicogeográfico* del recinto hospitalario mediante el cual se reconocían las sensaciones del espacio, las pulsiones, la arquitectura, los límites y recorridos que se podían hacer o los afectos que despertaba el lugar (Careri, 2002). El espacio por donde circulamos nos afectó en el proceso creativo y en el co-diseño del mural de una u otra manera. Desde este punto de vista, el caminar como deriva fue otra estrategia participativa entendiendo al territorio como agente activo del proceso.

En este punto, me gustaría situar el trabajo audiovisual de Lucrecia Martel por su capacidad de relacionarnos con un territorio organizándolo narrativamente a través de la ficción de sus películas. Resueno con su texto *Territorios transitables* (Ingrassia, 2013), cuando habla de la potencia de recuperar los territorios mediante el disfrute, las narraciones y la imaginación. Lo que imaginamos afecta a la cosa de alegría o tristeza, y nos afectamos nosotros mismos de esas alegrías o tristezas (Spinoza, 2011). En este sentido, podemos pensar en la potencia misma del arte como una práctica que apunta a la creación de nuevos estilos de pensamiento, de percepción y de sensación de las infinitas posibilidades de la vida (Deleuze y Guattari, 1996). Con esto reflexiono que los proyectos comunitarios contextualizados en un territorio tienen el potencial de imaginar espacios alegres a través de sus intervenciones; y este hecho es el que podría afectar de alegría a vecinos y vecinas hacia ese mismo territorio, como si el rastro afectivo del proceso artístico siguiera reverberando entre los espacios.

Este pliegue tiene la intención de ubicar el territorio como un agente activo del proceso, por el cual fuimos afectados desde sensaciones, relatos y experiencias vividas a través de este. La estrategia participativa que surge a partir de esta concepción tiene que ver con la deriva como lectura y escritura de un territorio a través de afectos e imaginarios. En este punto, quisiera situar el poder de la economía afectión-imaginación desde donde se desprenden infinitas pasiones (Spinoza, 2011). El poder de ficcionar un territorio implica la idea de un lugar como *sujeto* que nos cuenta cosas. Entender el espacio desde su vibración vital nos permite otro tipo de relación con este y nos hace re-apropiarnos de los espacios comunes (Lucrecia Martel, 2013), en el sentido de recuperar los afectos que por él circulan.

(VIII) NUEVAS COORDENADAS SENSIBLES (discursos, corporalidades y materialidades)

Preguntarme por el impacto del proceso participativo de Artaboo, me llevó a pensar en la eficacia del dispositivo de creación y la ética de las relaciones producidas y sostenidas en el desarrollo de la propuesta. Como mencioné en el planteamiento de esta tesis, el arte es uno de los ámbitos desde donde se ha insistido en la necesidad de una repolitización de la vida, es decir, los temas que se trabajan son contextualizados y problematizados en un territorio específico, por lo que cobran particular interés las investigaciones sociales y muchos de los procesos que se llevan a cabo son (cada vez más) colectivos y participativos. Esto, sin embargo, no garantiza el reencuentro entre la creación y lo político.

Jacques Rancière (2010) es de gran inspiración para pensar el encuentro entre arte y política, por el cual lo político no tiene que ver con el ejercicio de un poder o su denuncia, sino que se relaciona a una nueva configuración de lo sensible. Una distribución y redistribución de cuerpos que disponen un modo de hacer, de ver y de decir. ¿Qué afecciones produjo Artaboo en la distribución de los modos de hacer, de ver y de decir?.

Simbólicamente, la intención del mural fue abrir el hospital de adentro hacia afuera y de afuera hacia dentro. Este concepto artístico buscó resignificar el encierro de la institución psiquiátrica traspasando la frontera de sus muros con alfombras que “dan la bienvenida” (cota extraída de la E20). El proyecto Artaboo afectó el saber común de la “locura” actuando sobre lo visible de su enunciación (el muro). La intención artística de las alfombras pintadas en el muro representaron esa apertura. Pero más allá de la representación, me pregunto sobre el impacto real de esta metáfora. La indagación etnográfica comenzó y terminó en la semana de intervención,

pero ¿qué efecto real produjo en el barrio?. Esta pregunta no tiene una conclusión en esta tesis, más que la conservación de las imágenes del muro-mural (fotografías del mural al final de la figura 31, tomadas en el año 2022 después de 4 años desde la fecha de la intervención). En este punto, podría abrir la investigación hacia el impacto social del proyecto, analizando los efectos en las personas del barrio y del hospital: ¿ha cambiado el imaginario de la salud mental en el barrio?. Esta podría ser una deriva futura en la indagación, sin embargo, volveré al dispositivo de creación y a sus afectos inmediatos.

En un mundo común, Marina Garcés (2022) advierte que tratar con la realidad es dejar de ver el mundo como un campo de intereses o un tablero de juego; “tratar lo real con honestidad significa entrar en escena no para participar en ella y escoger alguno de sus posibles, sino para tomar posición y violentar, junto a otros, la validez de sus coordenadas” (pág. 86). Violentar juntos la validez de las coordenadas, en el sentido de violentar la verdad naturalizada, universal y reduccionista por la cual nos orientamos, fue uno de los desafíos de mi propio proceso de indagación, y del mismo dispositivo creativo de Artaboo.

En el proceso de Artaboo violentamos juntos la coordenadas del dispositivo del saber de la salud mental, lo violentamos desde la microfísica de nuestros cuerpos: habitamos el hospital en casi todas las escenas; entramos y salimos de él en el movimiento fluido de la E20 a la E30; cuestionamos nuestra salud mental y tomamos una posición en relación a esta, por ejemplo en la E9; tratamos con la realidad del territorio, nos dejamos afectar por la problemática y la memoria del lugar (E5, E12, E13); nos dejamos afectar por la dimensión del muro, en la E1 y en casi todas las escenas de intervención muralista (de la E21 a la E29); y trabajamos en equipo con los residentes del hospital en las E21, E24, E25, E28 y E29. Como ya mencioné, a lo largo del proceso podemos ver cómo el orden asimétrico de los cuerpos de educadores-participantes-residentes fueron transformándose hacia la etapa de intervención del mural. En estas escenas, dejo de ver una asimetría para intuir una composición de cuerpos continuos enredados en *ensamblajes* que produjeron un devenir-creación por fuera de nuestras identidades. Con esto quiero resaltar que, en las últimas escenas, no hay una distinción entre cuerpos, sino que todos y todas fuimos partícipes de la creación.

En el devenir de los pliegues anteriores, intenté dibujar los segmentos de las relaciones entre sujetos más o menos definibles dentro del dispositivo de creación, pero ¿cómo podría dar cuenta de la compleja trama afectiva que que no se formó únicamente de y desde sujetos?; ¿cómo podría dar cuenta del reparto de lo sensible desde una ontología procesual y material?

Desde el intento de ver con otros ojos, me acerqué a la teoría posthumanista (Braidotti, 2015) que me empujó a encarnar una mirada ensamblada que intenta superar los términos de “materia sorda (ello, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres)” (Bennett, 2022) en la lectura de *lo grupal* en Artaboo. Pensar en la co-implicación con el mundo material, me hizo des-centrarme de las pasiones humanas para visualizar la trama afectiva de la cual formamos parte y fuimos responsables, sin ser propietarios, ni autores, ni productores individuales.

Violentar juntos las coordenadas de lo sensible implicó: empujar saberes, encarnar cuerpos, abrir fronteras, circular, cuestionar nuestra propia salud mental, actuar desde la microfísica del poder, encontrarnos en relación y trazar nuevos territorios afectivos. ¿Cómo lo hicimos?, entrando en escena. No dejamos que las cosas sucedieran allí afuera, sino que nos dispusimos atentos, nos dejamos afectar y afectamos en nuevas posibles realidades. ¿Para qué?, para descomponer, mover y producir nuevas coordenadas políticas de lo visible, lo decible y lo vivible.

(IX) LA POTENCIA DE LAS COSAS (materialidades)

Spinoza (2011) proponía conocer el mundo a través de su potencia, de la potencia de las cosas que deleitan u ofenden nuestros sentidos, que nos afectan de una u otra manera. Esta forma de ver el mundo nos reconecta con nuestro cuerpo (por el poder de generar conocimiento a partir de su sensibilidad), y nos conecta con cuerpos humanos y no humanos (para pensarnos en términos de fuerzas, energías y afectos).

En la E1, algunos de los participantes se encontraron con la anatomía material del muro, por la cual se inició una primera relación afectiva caracterizada por el asombro. Esta primera afección emergió desde la dimensionalidad de la pared (120 metros de largo y entre 3 y 10 metros aproximadamente de alto) y generó un distanciamiento que luego se fue reconfigurado a lo largo del proceso. Por ejemplo, gracias a los relatos que despertó el recorrido de la E5 y a situaciones como las de E13, en las que se encontraron con la parte interior del muro dentro del recinto hospitalario, se produjeron procesos de familiarización con el espacio. Más adelante, las relaciones entre los y las participantes y el muro fueron transformadas intensamente a partir de la E21 cuando empezaron a trazar las primeras líneas en la pared. A partir de aquí, la materialidad del muro fue una protagonista activa en la intervención, ya que, por ejemplo, la pared propuso estructurar el diseño de una determinada manera, según sus propias características de altura, longitud, textura, estado, etc. En otras palabras, su anatomía propuso ciertos modos de relacionarnos con ella y

entre otros cuerpos en el espacio, activando nuevas dinámicas, circulaciones y disposiciones. En la E29, cuando las “alfombras cuelgan del muro” y se pintan en la parte interior de este, algunos de los participantes se subieron a él para pintar las alfombras en la parte superior u otros también cogieron la cámara y grabaron desde arriba *planos picados*, obteniendo otros puntos de vista que no había visto antes. Desde esta perspectiva, la materialidad devino en la capacidad de afectarnos en la interacción. Así, podemos entender la materialidad en un sentido relacional y emergente, donde los objetos funcionan como interfaces de acción entre sujetos. A partir de la mirada de Michel Serres, podemos pensar en el muro como *cuasi-objeto* por el poder de generar relaciones entre los sujetos que circulan a su alrededor (Galzacorta, 2016). Desde esta perspectiva, no solo el objeto tiene una vida propia, sino que nuestras vidas como individuos dependen y se articulan con él.

Por otro lado, el concepto de *thing-power* de Jane Bennett (2022) es aún más radical para entender la agencia vibrante de la materia en el proceso participativo. “La noción de poderosa apunta a prestar atención a ello [it] en cuanto actante” (pág. 36) intentando nombrar el momento de independencia respecto de la subjetividad. En este sentido, el muro (sin pensar en su poder discursivo ya mencionado), los manteles y la pintura produjeron efectos, hicieron cosas e hicieron hacer cosas. En la E4 los jóvenes artistas se encuentran con los manteles en el comedor del hospital: “El mantel fue al encuentro con las personas, estaba allí, invitaba, interpelaba, producía emociones, daba a conocer el proyecto, comunicaba y se relacionaba con las personas que encontraban el mantel en su mesa. Los manteles generaron efectos en los y las jóvenes, los interpelaron y los movieron a intervenir en ellos” (cita extraída de la E4). Estos manteles también fueron protagonistas en la E11, actuando sobre el territorio; y en la E15, cuando llevan consigo y exponen conceptos en el “museo”. Los manteles agenciaron la circulación de saberes en varias direcciones, ya que daban a conocer el proyecto a vecinas y residentes, además de proponer e invitar a que dejen ideas y dibujos. En otras palabras, podemos pensar que la agencia propositiva de los manteles generó el sentido de participación comunitaria de la obra.

Los materiales despertaron ideas y percepciones, posibilitaron acciones y, aún más, estaban en el centro del proceso. Desde esta concepción, también podemos pensar en la pintura como co-creadora del mural (E21-E29). En este sentido pongo en valor la relación de los y las participantes con la pintura material, los pinceles, rodillos, escaleras, andamios y cómo estas relaciones moldearon el devenir de la materia que fue construyendo múltiples formas, alfombras, luces-sombras y operaciones simbólicas. Si entendemos las imágenes producidas como cosas, sin negar su valor discursivo, reflexiono sobre la imagen productiva, aquella que opera desde la forma y la materia en un acontecer procesual. En este proceso, debemos revalorar las relaciones que

establecemos con la materialidad de la pintura y las formas de experiencia que se abren con ella.

Bennett (2022) nos hace ir más allá y se pregunta “¿cómo describir sin con ello eliminar la independencia de las cosas?; ¿Cómo reconocer la opaca pero ubicua intensidad del afecto impersonal?” (pág. 18). Desde esta pregunta me gustaría resaltar los *planos objetuales* de la E25, cuando se amarró una cámara *Gopro* a rodillos y pinceles. En esta escena los materiales fueron los ojos de la cámara, es decir, la cámara registró lo sucedido desde el punto de vista de ellos, los objetos. En este caso podemos pensar cómo los materiales produjeron nuevos registros visuales, imágenes más dinámicas, encuadres-otros (no comunes) e hicieron protagonista a la propia materialidad de la pintura en su densidad, su brillo, su color, su textura. “No es mi visión lo que encuadra la escena y tampoco la de otras participantes, sino que surge un enfoque post-humano, es la mirada de la materia en un primer plano, la circulación de esta por el espacio en la interacción con otros agentes” (cita extraída de la E25).

En la E25, surge otra cuestión que llama la atención: de repente, se suman a la intervención otros jóvenes grafiteros del barrio que no habían estado desde el comienzo en el proyecto. Estos artistas callejeros se interesaron por el proyecto al ver cómo estaba evolucionando el mural y por la aparición de la *pintura en spray*, que es parte de la cultura del *graffiti*. Sigo pensando con Bennett (2022) que si la pintura comenzó a llamar la atención de otros jóvenes, esto se debió, en parte, por la contingente composición de cosas en donde se encontraba. Los aerosoles de pintura llamaron a los jóvenes desde su composición con los primeros trazos y planos pintados en un muro de 120m, donde participaban otros jóvenes, en un día soleado. Porque si no hubiera sido verano, quizás, los grafiteros no hubiesen salido de sus casas o hubiesen estado en el instituto; si no hubiera habido otros jóvenes, no hubiesen sentido que ellos también podían pintar; si no hubiera sido una pared tan grande, quizás, no hubiesen cabido o no hubiese sido un desafío para ellos; así mismo, si ellos no hubieran sido grafiteros, probablemente, no los hubiese interpelado la pintura en spray. Lo que intento mostrar es que la invitación a participar fue por el “operador cuasi-causal” de la pintura en aerosol en una composición más amplia de cosas. Este operador deleuziano hace referencia a aquello que por su particular ubicación dentro de un *ensamblaje* y de la causalidad de estar allí, en ese momento, se convirtió en la fuerza decisiva que catalizó el llamado a estos jóvenes. Esta lectura de lo sucedido revelaría el potencial de la materia como agente activo en los procesos de participación.

El concepto de *thing-power* de Bennett (2022) está en estrecha relación a lo que Bruno Latour (1996) llama “actantes”. Desde un plano horizontal, la ANT considera que un actante es una fuente de acción que puede ser humana o no-humana, siendo aquello que produce efectos,

que es capaz de hacer cosas, que tiene la suficiente coherencia para introducir una diferencia y alterar el curso de los acontecimientos. En este sentido entiendo la potencia del muro, de los manteles y de la pintura, sin los cuales el proyecto no hubiese acontecido de la forma en que lo hizo. Siguiendo a Latour entiendo los cuerpos humanos y no humanos que participaron en el proyecto Artaboo desde sus agencias más *distributivas* (Bennett, 2022) entre las capacidades de afectar y de ser afectados. Esta mirada ética considera que “la capacidad de agencia se concibe ahora como algo diferencialmente distribuido en una gama más amplia de tipos ontológicos” (pág. 45). En los dos siguientes pliegues entraré en la lectura de lo grupal desde una ontología materialista y positivista.

A partir de este pliegue, intento situar el potencial de la materia como agente activo en los procesos de participación. Esta forma de ver el mundo nos reconecta con nuestro cuerpo y nos conecta con otros cuerpos no humanos. Nuestra relación con la anatomía material del muro se caracterizó por un primer encuentro afectado de asombro ante su extensa dimensión, hacia una familiarización progresiva. A partir de aquí, la materialidad del muro tomó un protagonismo activo proponiendo ciertos modos de relacionarnos con él y entre otros cuerpos en el espacio, activando nuevas dinámicas, circulaciones y disposiciones. Desde esta concepción, resueno con el concepto radical de *thing-power* (Bennett, 2022) para entender la agencia vibrante de la materia en el proceso participativo. En este sentido, también podemos pensar en la agencia propositiva de los manteles que operaron sobre el sentido de participación comunitaria de la obra, involucrando a vecinas y residentes del hospital.

Por otro lado, el poder de los materiales se pone en primera persona en la etapa de intervención muralista, que podemos ver a través del enfoque post-humano de los *planos objetuales*. Entendiendo la agencia política de la materia, Bennett (2022), refiere: “En el materialismo vital, un elemento antropomórfico en la percepción puede revelar todo un mundo de resonancias” y sigue diciendo “Puede que en un primer momento veamos solo un mundo a nuestra propia imagen, pero lo que aparece más tarde es un enjambre de materialidades ‘talentosas’ y vibrantes (incluido el propio acto de mirar)” (pág 218). En este sentido, Bennett reconoce el isomorfismo de las relaciones humanas y no-humanas, y la agencia política de los materiales en su implicación en la ecología socio-histórica. En este sentido, la agencia de la materia puede producir una diferencia en el desenlace de los acontecimientos. En este caso, también ubico la agencia de la pintura en aerosol que tuvo la potencia de invitar a artistas callejeros del barrio que no habían participado desde el comienzo del proyecto. Esto nos invita a tener una nueva mirada ética que abre la ontología de *lo grupal* considerando la participación de la materia en la trama afectiva del proceso Artaboo.

(X) INTERCORPORALIDAD MATERIAL (corporalidades y materialidades)

No se puede pensar en los cuerpos de forma aislada, no existe una individualidad o un cuerpo cerrado. Pienso con Diego Tatián (2019) cuando se refiere a la idea spinoziana de “somos en otros” o cuando Butler (2009) pone de manifiesto que el cuerpo “está fuera de sí mismo, en el mundo de los demás, en un espacio tiempo que no controla (...). En este sentido, el cuerpo no se pertenece a sí mismo” (pág. 82) por nuestra interdependencia y co-dependencia forzada.

A lo largo del proceso participativo los límites de los cuerpos se expandieron hacia otras formas con otros cuerpos (Condró & Messiez, 2016). En la E7a caminamos en el espacio, cruzamos miradas, chocamos las manos, entramos en los espacios de otros, formamos composiciones corporales con otros. Esta idea de composición expandida la podemos ver en varias de las escenas. Por ejemplo, en la misma E7b se ensayaron *ensambles* corporales en la producción de simples y efímeras esculturas que *performaron* lo que en las últimas escenas se vivió intensamente en los *ensamblajes* de creación. En el último pliegue desarrollaré el tema de los *ensamblajes*, pero, por ahora, quisiera que nos situemos en las posibilidades de las relaciones entre cuerpos.

¿Qué significó poner el cuerpo en relación en el proyecto Artaboo?. Sobre todo, se trató de un encuentro intensivo y afectivo de siete días: convivimos, dormimos en el Can Masalleres, charlamos, compartimos ideas, historias de vida, intereses, cuestionamientos, experimentamos cosas, visionamos el diseño del mural, íbamos y volvíamos de un sitio al otro, desayunamos, comimos y cenamos juntos, entre muchas otras actividades compartidas. Desde la danza, Aimar Perez (2019) habla del tiempo del cuerpo: “(...) pasar tiempo juntos, es dar tiempo para permitir que el intercambio real ocurra y que no se quede en una mera representación acelerada”. La propuesta de “pasar tiempo juntos” me resulta de un vitalismo spinoziano muy potente para experimentar y poner en práctica en los procesos participativos.

A esta idea del intercambio real la podemos pensar desde el concepto de *intercorporalidad* de Merleau-Ponty (1945), que reubica la verdadera intersubjetividad en sus posibilidades experienciales con otros cuerpos (Garcés, 2022). Esta idea intercorporal me gustaría hibridarla con la importancia de la intensidad de los encuentros de Aimar Perez, para insistir en el *tiempo de intercorporalidad*. Darles tiempo a los encuentros para que estos se produzcan, me parece, más que una estrategia, una ética desde donde pensar la participación.

Desde aquí quisiera enmarcar las prácticas de *cuidados* (Rodrigo Montero y Collados Alcaide, 2015) y *autocuidados* que se desarrollaron a lo largo del proceso participativo de Artaboo. Sostener el trabajo colectivo de Artaboo en los cuidados significó “poner en el centro no sólo los contenidos propuestos, sino también el bienestar de las personas implicadas” (Blesa Cábez et. al, 2020). Como ya desplegué en pliegues anteriores, se crearon espacios seguros y de confianza, libres de prejuicios, donde las personas podían hablar (y ser escuchadas) acerca de cómo les hacía sentir el proceso en todos los niveles. Se realizaron reflexiones conjuntas sobre la salud mental y sobre el mural. Los roles y las tareas fueron lo suficientemente flexibles, hubo liderazgos colaborativos, se revisaron acuerdos, se abordaron conflictos, se re-organizaron formas de funcionamiento, y se tomaron decisiones desde el bienestar individual y colectivo, integrando las emociones y la diversidad de participantes. Se cuidó el clima grupal, generando momentos energéticos desde lo lúdico y la música. Se generó una red de trabajo, donde las personas no solo importaban desde su rol productivo de participantes de la obra, sino que se ponía el foco en cómo ellos y ellas estaban viviendo el proceso.

A través de diversas perspectivas desarrolladas desde la teoría de los afectos comprendí otras lógicas relacionales de los cuerpos (Carrasco-Segovia & Hernández-Hernández, 2020), revelando otras formas de abordar las corporalidades, fisicalidades y sus trayectorias. Para pensar la potencia de los cuerpos me apoyo en la noción spinozista del afecto, reinterpretada por Deleuze (2001) y de Deleuze con Guattari (1997) cuando dicen que nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otros cuerpos, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente.

Aquí propongo entender al cuerpo desde su implicación activa con otros cuerpos en el proceso participativo de la obra. A través de las cartografías, intenté visualizar cómo se dispusieron los cuerpos en el espacio, qué movimientos hicieron y qué composiciones formaron para llevar a cabo el mural. Por ejemplo, en las escenas de intervención muralista (E21, E22, E24, E25, E28, E29) podemos intuir composiciones coreográficas de cuerpos que se acercan y se alejan de la pared, que se agachan, se sientan, extienden el brazo, señalan, suben escaleras y andamios, bajan de ellos, recargan pintura; también podemos ver manos que ayudan a otras y cuerpos que se extienden a lo largo del muro. Estas composiciones corporales vislumbran la continuidad de los cuerpos que se enlazan entre cuerpos-pintura-pincel-color-línea-alfombra-otro cuerpo-otra alfombra que generan coreografías asimétrica, de movimientos y velocidades singulares y diversas, que marcan el ritmo de la creación. La ética de Spinoza (2011) acentúa una y otra vez esta continuidad entre los cuerpos humanos y otros seres. En estos casos, entiendo el cuerpo

en relación a otros cuerpos humanos y no humanos que se fueron componiendo, moviendo y transformando material y emocionalmente a lo largo de esta última etapa. En este sentido no podemos pensar los cuerpos aislados: “It is indeed impossible to separate the dancer from the dance (...) and the bodies from the environments and objects to which they relate” (Hickey-Moody et. al, 2016, pág. 213). Es imposible comprender los cuerpos de Artaboo separados de la participación muralista o separar los cuerpos del contexto y objetos con los que se relacionaron.

Dada esta situación, me parece destacable tomar en cuenta el nivel de confianza corporal adquirido por los y las participantes desde las primeras tímidas líneas dibujadas en la pared de la E21 hacia la mimetización con los materiales, por ejemplo, en la E28 cuando una de las ellas se asoma detrás de una plancha de *stencil*, o cuando en la E29 pintan sus propios cuerpos o se meten dentro de los cubos de pintura. A través de la creación encarnada, los cuerpos fueron formando alianzas alegres con otros cuerpos y materiales, afectando así el mural y su propia interrelación con las materialidades humanas y no humanas.

Este devenir de la dimensión relacional de los cuerpos con el espacio físico y las materialidades entra en resonancia con la noción de *corporeidad* (Grosz, 1994), por la cual el cuerpo siempre está en relación, habitando y habitado (Carrasco, 2017) por afectos que lo hacen moverse, componerse y transformarse en ensamblajes generadores de nuevas formas de subjetivación. Así, la *corporeidad* se centra en una agencia relacional, lo que Braidotti (2015) llama el “ego relacional y extendido” que se desprende de lo humano para situarse en la inmanencia de los vínculos. El concepto de *corporeidad* sitúa el sentido del devenir participativo en el continuo de una ontología relacional de cuerpos humanos y no humanos.

Estos despliegues colectivos de cuerpos humanos y no humanos parecen desarrollarse en coreografías que aumentan su capacidad organizativa y de autogestión (desde la E21 a la E29) incrementando así su potencialidad de creación. Para Spinoza (2011), los cuerpos aumentan su poder de acción al formar alianzas alegres con otros cuerpos. Esta lógica es la base de composición de algo más poderoso: “en esto consiste lo prodigioso, tanto del cuerpo como del espíritu, en estos conjuntos de partes vivientes que se componen, y se descomponen siguiendo leyes complejas” (Deleuze, 2001, pág. 29). Como dice Jane Bennett (2022), Spinoza es la piedra angular para pensar la agencia de la materia y como nos componemos con ella desde una disposición de cuerpos continuos que se afectan, moviéndose y disponiéndose en otros sentidos. Estos otros sentidos están del lado de nuevos imaginarios o, en todo caso, nuevas configuraciones sensibles de lo visible, lo decible y lo vivible (Rancière, 2010).

La composición en devenir de cuerpos humanos y no-humanos tendió a auto-organizarse, de la forma que lo hacen las materias-energías desde la perspectiva vitalista. La materia es más variable y creativa de lo que imaginamos. Bennett (2022) cita a DeLanda, en su libro *Mil años de vida no lineal*, diciendo que “esta idea acerca de la creatividad inherente a la materia tiene que ser incorporada en toda su riqueza en nuestras nuevas filosofías materialistas” (pág. 42). Esto me hace pensar en la creatividad inherente de la potencialidad de nuestra participación extendida en el entre de otras materialidades humanas y no humanas.

A partir del enfoque materialista no podemos pensar en un cuerpo de forma aislada, en este pliegue propongo pensar al cuerpo en relación a otros cuerpos en el proceso participativo. Poner el cuerpo en relación en el proyecto Artaboo se trató de un encuentro intensivo y afectivo de una pasar tiempo juntos en convivencia. Como estrategia participativa, pero también desde una ética vitalista pongo en valor la propuesta de darles tiempo a los encuentros para dejar que las cosas pasen. Desde el *tiempo de intercorporalidad* fue necesario el trabajo de los cuidados y auto-cuidados, poniendo en el bienestar de los participantes, más allá de los objetivos de la intervención. El trabajo desde los cuidados tuvo que ver con cuidar el propio cuerpo y el de otros, cuidar el espacio, respetar los tiempos de cada una y crear condiciones para que la colaboración real aconteciera desde una dimensión afectiva. El trabajo participativo se basó en construir alianzas y composiciones alegres que fueron capaces de aumentar nuestras potencias y producir nuevas realidades.

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otros cuerpos, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente (Deleuze, 2001; Deleuze y Guattari, 1997). Los encuentros trazan composiciones entre humanos y no-humanos. Composiciones que se descomponen, y se organizan en otras disposiciones entre movimientos y velocidades singulares y diversas, que marcan el ritmo de la creación. Estos despliegues colectivos de cuerpos humanos y no humanos parecen desarrollarse en coreografías que aumentan su capacidad organizativa y de autogestión incrementando así su potencialidad de creación. Esta lectura propone un desplazamiento de la agencia humana hacia lo relacional. El sentido inhumano que se propone desde la noción de *corporeidad* manifiesta una forma de construcción subjetiva y experimentación impersonal del cuerpo a través del cual nos comunicamos y relacionamos con el resto del mundo. “Este cambio priva al sujeto humano y al cuerpo humano de su posición privilegiada de control, dominación y poder sobre lo no humano” (Carrasco Segovia y Hernández-Hernández, 2020, pág. 5). Estas concepciones del cuerpo nos sitúan el sentido del devenir participativo en el continuo de una ontología inmanente de vínculos humanos y no humanos.

(XI) DEVENIR-MURAL (discursos, corporalidades y materialidades)

La deriva afectiva por los diversos pliegues me llevó a pensar en lo grupal como *assemblage*. Este plano es el de las velocidades e intensidades afectivas que generaron trayectos y resonancias creando “un campo de fuerzas que tienden a no coagularse en subjetividades” (Bennett, 2022, pág. 17). La noción de *ensamblaje* es una manera de territorializar la multiplicidad heterogénea de relaciones que se produjeron en un plano de inmanencia, donde ya no hay una diferenciación de ejes, de cuerpos, materiales y discursos. Tan solo relaciones de movimientos y de reposo, de velocidades y de lentitudes, captadas por la documentación audiovisual, en definitiva, solo intensidades afectivas que se singularizan en *haecceidades* (Deleuze & Guattari, 1997, pág 243). La singularidad del ensamblaje sería la composición de la *haecceidad*, esa “cosidad” que hace referencia a un ensamblaje no identificado como humano, sino que implica muchas otras cosas (St. Pierre, 2011). Esto me hace pensar las *escenas cartográficas* como *haecceidades*, singularidades que se componen de varios elementos en relación en un momento específico, al modo de fotogramas de un video, las *haecceidades* lo son de los ensamblajes.

¿Cómo podemos pensar la creación y la participación desde los *ensamblajes*? Es aquí donde me parece interesante pensar los *ensamblajes* de creación desde la lógica de los afectos como alternativa a la lógica representacional y reduccionista. Desde la lectura de Manuel DeLanda (2021) podemos pensar que el *assemblage* participativo se caracterizó por la propiedad emergente de la creación, que devino por la densidad e intensidad de las relaciones afectivas en el proceso. Relaciones afectivas que se produjeron desde la fuerza de los dispositivos del saber psiquiátrico y el saber del arte (estético y participativo), que pusieron en marcha ciertas ideas, valores y prácticas; desde cuerpos activos, pre-dispuestos hacia la afectación de otros cuerpos; desde las derivas y recorridos que potenciaron un mapa *psicogeográfico* del territorio; desde el *thing-power* de las cosas, de los manteles, la pintura y el muro; desde la composición de materialidades humanas y no humanas en un continuo; desde la potencialidades que pude dilucidar a través del registro audiovisual y cartográfico. Para DeLanda, un *ensamblaje* es irreductible pero es analizable en sus relaciones de exterioridad que articulan elementos heterogéneos. En este sentido, creo que el devenir de estos pliegues pueden ser pensados como los *ensamblajes* que se relacionaron, se compusieron y descompusieron en un aspecto procesual produciendo el devenir de la creación.

Pensar desde el concepto de *assemblage* me permite reunir varios de los segmentos por donde estaba transcurriendo el análisis de *lo grupal*, trazando conexiones transversales a lo largo de los pliegues discursivos, corporales y materiales, y además me posibilita intuir líneas de fuga para pensar de otra manera los proyectos participativos. En los pliegues anteriores he

discurrido por líneas segmentarias flexibles y otras más duras; por lo que en este, intentaré acercarme a los flujos de cuantos, las intensidades, los *ensamblajes* de la *máquina de guerra* de la que hablan Deleuze y Guattari (1997). La máquina abstracta o máquina de guerra es lo que para Spinoza es el plan de consistencia de la Naturaleza, Dios (pág. 332). “Ella es la que traza las líneas de fuga: dirige los flujos de cuantos, asegura la creación-conexión de los flujos, emite nuevos cuantos” (Deleuze y Guattari, 1997, pág. 292). Pensar desde los flujos afectivos, podría re-actualizar la lectura de las relaciones de poder, las estrategias, las prácticas, los valores (descritas anteriormente). Sería interesante preguntarnos por el deseo agenciado por el agenciamiento, el deseo maquínico que mueve la máquina, el deseo como fuerza inmanente como esa potencia que se fue modificando por los encuentros y tensiones a través del proceso. Podríamos ubicar el flujo de afectos en las intensidades que se pueden observar desde el registro audiovisual (desde la E21 a la E30) o la multiplicidad de *planos otros* en las imágenes de las escenas cartográficas al final de la intervención (E25 y E29). Lo que podemos intuir en estas escenas es el devenir de un deseo. Un deseo que mutó, sumó, creó. Un deseo como *flujo de cuantos desterritorializado* que se escapa a poder nombrarlo en esta tesis, es el flujo virtual bajo las líneas y segmentos actuales que definieron el devenir del proyecto.

Intuir los flujos afectivos es un ejercicio sensible, *de brujería* (Deleuze y Guattari, 1997, pág. 316), imposible de describir o codificar, porque, si lo hacemos, se reterritorializaría y perdería su carácter mutante, contagioso y creativo. Sólo intento mapear algo de estos flujos para no olvidarnos que no somos nosotros y nosotras sujetos capaces de generar, desde nuestra propia voluntad, un acontecimiento.

¿Cómo puedo dar cuenta de los *flujos* sin codificarlos? Quizás algo de esto pude territorializar en las escenas cartográficas y ahora intento trazar a través de este pliegue. Deleuze y Guattari refieren a esta energía vital y usan, además, “el término caos para indicar el estruendo de la energía cósmica que muchos de nosotros preferiríamos ignorar. El caos no es caótico, sino que más bien contiene las infinitas posibilidades de todas las fuerzas virtuales” (Braidotti, 2015, pág. 87). En este sentido, podemos pensar que desde el caos se dibujó el diagrama dentro del campo de posibilidades de Artaboo, y, a su vez, actuó en el plano de organización en el cual el mural se materializó. Sin más, Deleuze (2007) habla de la pintura como posibilidad del diagrama, “la instauración del diagrama o del caos-catástrofe, y lo que sale de allí, a saber, el hecho pictórico” (pág. 63). Y, por otro lado, lo diré muy breve y rápidamente, “lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse” (pág. 24). Desde aquí, lo que pareciera que nos está queriendo decir Deleuze es que el diagrama de donde emerge la imagen de la pintura es el campo de fuerzas inmanente de intensidades y afectos del mismo *ensamblaje* de creación.

A partir de esta reflexión, podríamos pensar que el *ensamblaje* de creación devino-mural bajo “una circulación de afectos impersonales, una corriente alternativa” (Deleuze y Guattari, 1997, pág 320), un movimiento de cuerpos que “sobrevolaron” el muro en el entrar y el salir del recinto hospitalario, un trayecto de composiciones y descomposiciones en *manada*, el funcionamiento por *contagio* de sensaciones y *nociones comunes*, que entraron en ciertos *agenciamientos* para el acontecer del devenir-mural. El devenir-mural no plantea el resultado de una evolución de un programa, sino el orden procesual de las alianzas humanas y no-humanas para el devenir de otra cosa. “Pues hay que anular los órganos (...) para que sus elementos liberados puedan entrar en nuevas relaciones de las que derivan el devenir-animal y la circulación de afectos en el seno del agenciamiento maquínico” (pág. 339)

No hay recetas en las micropolíticas, no hay fórmulas para que suceda un acontecimiento. No hay recetas, pero si hay mapas por donde se puede circular, y esto tiene que ver con desnaturalizar y tomar conciencia de nuestras prácticas, para liberarlas y poder entrar en nuevas alianzas. Hay que pensar en nuevas prácticas atravesadas por el deseo y pre-disponernos a ellas. Hay que crear condiciones de posibilidad para que sucedan acontecimientos. A propósito de Spinoza, Tatián pregunta: “¿Cuándo la obra humana produce acontecimiento?”, y sigue diciendo: “Esta pregunta no puede ser respondida. O más bien la respuesta no mitiga la incertidumbre, pues la obra humana nunca produce acontecimiento por sí sola (...)” (2019, pág. 202) Lo que acontece se da en los anudamientos de afectos, en el entretejido de los discursos, corporalidades, materialidades, y otros atravesamientos.

La propuesta de dejar que las cosas sucedan desde sus relaciones afectivas plantea varios cuestionamientos: por un lado, dejar de pensar en el resultado de la obra como producto finito a la que se quiere llegar, para entender la idea de obra como acontecimiento (CENDEAC, 2020) y *ensamblaje* de creación. Por otro lado, el acontecimiento cuestiona la idea de técnica porque lo que acontece como producción colectiva “nunca está prefigurado de antemano” (Percia y Herrera 1987, p. 12 citando por Cardaci, 2012, pág. 3) Además, esto interpela el papel del coordinador, dinamizador o educador. *Lo grupal* se pregunta: “¿Es posible una producción colectiva sin conducción?” (Ibid) Aunque no es posible anticiparnos al acontecimiento, no quiere decir que sea irrelevante atender las condiciones que puedan facilitar o por el contrario obstaculizar que algo acontezca como producción plural. “Tal vez de lo que se trata es de crear situaciones, experimentar con formatos, organizaciones, agrupaciones, *agencements* y a ver qué pasa. Dejar que las cosas pasen desde sus intra-acciones, desde sus activaciones, sus intensidades, afectos, líneas de fuga y difracciones”. (Onsès Segarra, 2018, pág. 292). El acontecimiento nace de un estado de ánimo, de un paisaje afectivo; quizás lo que hay que hacer es propiciar esos entornos

afectivos para que desde ahí surja la obra colectiva.

Pensar desde intensidades, afectos, flujos responde a la filosofía política de Spinoza que propone una forma de ver y de relacionarnos-con, donde el “con” siempre es incierto. Relacionarnos con lo que sucede y a partir de ahí, procurar constituir alianzas y composiciones que sean capaces de aumentar nuestras potencias y producir nuevas realidades. En este sentido, creo relevante la mirada a través de *lo grupal* como una forma de atender a los ensamblajes, posibilitando la comprensión de la co-producción y la co-implicación de cuerpos humanos y no humanos en la creación de una obra colectiva.

7.b. RESONANCIA CON LOS AGENTES NO-HUMANOS DEL PROCESO DE INDAGACIÓN

(...) there is only the ongoing practice of being open and alive to each meeting, each intra-action, so that we might use our ability to respond, our responsibility, to help awaken, to breathe life into ever new possibilities for living justly. The world and its possibilities for becoming are remade in each meeting. How then shall we understand our role in helping constitute who and what come to matter? (Barad, 2007, pág x)

En mi devenir-investigadora fui tecnológicamente modificada, utilizando técnicas de capturas, lectura y traducción, que generaron imágenes y visibilidades, y también seguramente invisibilidades. A partir de la premisa de los nuevos materialismos, haré la siguiente deriva en un intento de reflexionar sobre la resonancia con los agentes no-humanos de la investigación: la cámara, el registro audiovisual, el dibujo, el esquema, la escena, la cartografía, lo manual y su digitalización, las capas del *Adobe Illustrator* y la composición del *Adobe Indesign*. En este sentido, no solo me interesa problematizar el estatuto de la materia dentro del proceso participativo analizado, sino también reconocer la agencia de la materia en el propio trabajo de investigación.

La investigación estuvo marcada fundamentalmente por una metodología que se fue haciendo en el proceso, es decir, no estaba definida de antemano, sino que, a partir de unas ciertas inquietudes, se fue desarrollando en el devenir de los encuentros con los distintos agentes de esta tesis. Mi deseo como investigadora, probablemente, haya emergido de los movimientos

de estos encuentros caracterizados por levantar ciertos cuestionamientos de cómo investigar, qué analizar, y cómo contarlos. La singularidad “nómada” (Braidotti, 2000) de mi devenir-investigadora se fue transformando en la indagación, en la escritura, desde las lecturas, a través de unos procesos y otros, en distintos estados de inmanencia afectiva. Así, los desplazamientos de mi mirada devinieron en el *entre* de la articulación de las tecnologías utilizadas, incluyendo métodos de recogida de datos, análisis, y también libros, artículos, seminarios y otras tecnologías culturales que fueron transformando la forma de ver la realidad. De esta forma, las decisiones metodológicas que fui tomando surgieron de los encuentros afectivos de mi posicionamiento onto/epistémico y las posibilidades de las tecnologías no-humanas con las cuales fui trabajando.

“It is only via an encounter with that which does violence to thought that the act of thinking itself is recommenced” (Jagodzinski & Wallin, 2013, pág 5). Jan Jagodzinski y Jason Wallin, en *Arts-Based Research, a critique and a proposal* irrumpen en la escena de la IBA con una provocación disruptiva para “traicionar” lo que se daba por dado, lo ya conocido en este campo. En este sentido, creo que en el proceso de indagación violenté algunas coordenadas de mi propio pensamiento, de aquello que sabía y de aquello que esperaba. Esto me hace pensar que el poder “disruptivo” de un pensamiento surgió sin una dirección prefijada entre los encuentros inesperados con las tecnologías de visualización, codificación, ordenamiento, conexión, intuición y entendimiento. Una tecnología es un lenguaje, es un conjunto de instrumentos y procedimientos que transforman la realidad, es decir, nos hacen ver la realidad de otra forma. Para esta investigación tomé estrategias del *Arts-Based Research*, porque creo que es la manera más eficaz de acercarse al mundo sensible. Y, en este caso, me parece que fue un acierto utilizar medios de investigación artística, como el registro audiovisual (Ardèvol, 1998), el pensamiento *con* imágenes (Soto Calderón, 2020) y el análisis de cartografías (Hernández-Hernández, 2018) para enunciar algo sobre las fuerzas invisibles que atravesaron *lo grupal* y entender cómo estas afectaron y fueron afectadas en un proceso en devenir.

La investigación basada en medios artísticos fue de gran utilidad para hacer pruebas, animarme a equivocarme, volver atrás, experimentar en la práctica, pensar *con* imágenes, estar atenta a los afectos que se movían, en definitiva, salir del sentido común que detiene el pensamiento, escapar de la lógica representacional y encontrar nuevos caminos para pensar en los procesos participativos en devenir. Jagodzinski y Wallin (2013) sostienen que “traicionar” lo dado, es decir, traicionar el sentido común y lo ya conocido, se debe acompañar de un segundo movimiento que tiene que ver con una política afirmativa desde donde una cosa puede ser repensada (pág. 12). Desde la “ética de la traición” reflexiono sobre el movimiento disruptivo de esta tesis como el empuje de coordenadas ontológicas de *lo grupal* hacia una mirada post-humana,

que propone ampliar o desviar nuestra mirada antropocentrista en relación a la co-participación y co-implicación de una obra colectiva. En este punto quisiera reubicar el término de “the ethics of betrayal” utilizado en el texto de Jagodzinski y Wallin, donde la *traición* se vuelve una forma de fidelidad a aquello que es traicionado, “it is done with love and respect” (pág. 2). Es una renovación de la forma expresiva por una nueva configuración de elementos heterogéneos en el *ensamblaje* de la composición teórica. A esto se sugiere “an ethical symbiosis” (pág. 14) donde el simbiote puede aumentar el potencial de aquello con lo que se relaciona, en el caso de esta tesis, la lectura de *lo grupal* del proceso participativo de Artaboo *parasitada* por *intra-acciones* tecnológicas y no-humanas. En este sentido, pienso cómo la indagación devino con aquello que estaba investigando y cómo lo hacía, en un proceso que se afectaba y se retro-alimentaba en la experiencia dentro de la investigación, pero también fuera de ella.

Por ejemplo, mi devenir como investigadora y mi devenir en el mundo audiovisual se dieron de forma paralela en procesos de aprendizaje por los cuales se afectaron y se siguen afectando mutuamente. Por un lado, esta investigación me invitó a tomar un posicionamiento crítico en relación a la ética en mi relación con el Otro a través de la cámara. Y, por otro lado, la práctica audiovisual, ya sea como cámara, editora o productora, me propuso un aprender haciendo, un aprender situado y en la práctica. Por otro lado, pienso en la experiencia vivida en el “campo”, mi participación activa en el proceso de Artaboo, la misma convivencia con el grupo motor, y cómo estos eventos entraron en relación y posibilitaron mi devenir-investigadora. Un devenir mediado tecnológicamente por la cámara, donde ella no captó hechos objetivos, sino que funcionó como un artefacto-mediador entre el ensamblaje grupal de creación y el ensamblaje de esta investigación. Desde aquí, soy consciente de que mis interpretaciones de lo observado no solo dependen de aquello observado, sino también de mi interacción en el campo.

La cámara produce la imagen encuadrándola, generando un corte entre lo que está dentro y fuera de campo, entre lo que forma parte de la imagen y lo que no. Esta división no existe antes del paisaje, sino que emerge a través de la acción de registrar vídeo. Esta intra-acción implica prácticas materiales y discursivas como las propiedades de la lente de la cámara o mis ideas preconcebidas sobre lo que constituye una buena vista y demás. Y estas prácticas también se generan a través de las intra-acciones. (Arlander, 2014, pág. 29).

En este punto, me parece revelador el concepto de “intra-acción” de Karen Barad (2007), el cual se refiere a la construcción mutua de las agencias enredadas en su teoría de pensamiento que llama *agential realism*. Creo que esta noción de agencia podría ser pensada desde “la propiedad emergente de los ensamblajes” (DeLanda, 2021), por la cual la capacidad que se

manifiesta no precede al ensamblaje, sino que emerge con él. Sin embargo, en el pensamiento de Barad (2007), no solo la agencia no precede a los enredos, sino que los fenómenos tampoco preceden a las intra-acciones. Su pensamiento es aún más radical que la *propiedad emergente de un ensamblaje*, porque los elementos del fenómeno no existen, para ella, antes de su intra-acción. A partir de esta premisa, Barad altera la definición de “agencia” como algo que se posee hacia algo que sucede en relación. En este sentido, el fenómeno participativo estudiado no existiría previamente al enredo de las “agencias” que intra-actuaron en esta indagación, es decir, el proceso participativo analizado, mi devenir-investigadora y las tecnologías utilizadas en esta tesis son una *entanglement* inseparable de sus relaciones.

(...) advocating (...) a relationality between specific material (re)configurings of the world through which boundaries, properties, and meanings are differentially enacted (i.c. discursive practices, in my posthumanist sense) and specific material phenomena (i.e. differentiating patterns of mattering) This causal relationship between the apparatuses of bodily production and the phenomena produced is one of agential intra-action (pág. 139)

Las configuraciones y (re)configuraciones de la onto/episte/metodología de esta indagación se fueron produciendo en las intra-acciones mismas de las tecnologías utilizadas, en el diálogo con el *agente* de estudio, en la inmanencia de la traducción de “datos”, al mismo tiempo que escribía la tesis delimitando ciertos conceptos y formas de ver y me convertía en investigadora en relación con aquello analizado. Desde esta perspectiva, la metodología no solo tuvo que ver con unas tecnologías artísticas de visualización, desterritorialización y reterritorialización o tecnologías semióticas (Haraway, 1995), sino con (re)configuraciones materiales y discursivas a través de *intra-acciones* causales de los agentes no-humanos de esta tesis (Barad, 2007).

A partir de aquí, reflexiono sobre uno de los fenómenos relevantes en el proceso metodológico que tuvo que ver cuando digitalicé las cartografías hechas a mano utilizando el programa de *Adobe Illustrator*. Por cuestiones técnicas de este editor de gráficos vectoriales y para mejorar el flujo de trabajo dentro del programa, organicé los distintos elementos en capas que corresponden a personas, recorridos, materiales, afecciones, discursos, relaciones, etc. Esta misma disección de capas que en un primer momento realicé por prestaciones técnicas del programa, (re)configuró la extracción de los posibles ejes análisis (*discursos, corporalidades y materialidades*). Este fenómeno se puede pensar desde la idea de intra-acción “dado que la combinación de esos elementos es un requisito y no un resultado de la acción” (Arlander, 2014, pág. 28). Es decir, la descodificación de tres ejes de análisis no pre-existía antes de mi intra-acción con el programa *Adobe Illustrator*. Cabe destacar que no solo intra-accionó el programa con las

cartografías y mi mirada, sino que también las lecturas se fueron (re)configurando a partir de este fenómeno, interesándome por las ideas de Foucault, el giro afectivo y los nuevos materialismos. Por otro lado, la intra-acción de mi experiencia técnica con el *Adobe Illustrator* también configuró límites en las agencias de las cartografías, dibujando formas geométricas y cerradas. Límites que se fueron (re)configurando, por ejemplo, al utilizar una tableta gráfica (tipo *Wacom*) con la que intra-accioné para generar trazos abiertos y figuras entremezcladas, que me posibilitaron pensar en figuras ensambladas.

Por otro lado, la configuración de las escenas cartográficas emergieron en las *marañas* con mi experiencia etnográfica en el campo, las imágenes producidas, mi práctica audiovisual, el programa *Adobe Indesign*, mis capacidades técnicas, mi mirada, el devenir de la indagación. Estas intra-acciones posibilitaron un ordenamiento, una disposición de imágenes, dibujos, textos, agenciando las composiciones cartográficas que posibilitaron un cierto recorte del “objeto de estudio” y su análisis. Entonces, el registro audiovisual, la descodificación de los datos, la metodología cartográfica y con ella la composición de las escenas, me hicieron crear un nuevo territorio para pensar en el proceso participativo de Artaboo desde el diálogo de todos estos elementos.

Since individually determinate entities do not exist, measurements do not entail an interaction between separate entities; rather, determinate entities emerge from their intra-action. I introduce the term “intra-action” in recognition of their ontological inseparability, in contrast to the usual “interaction”, which relies on a metaphysics of individualism (...) *a phenomenon is a specific intra-action of an “object” and the “measuring agencies”*; the object and the measuring agencies emerge from, rather than precede, the intra-action that produces them. (Barad, 2007, pág. 128)

Esta tesis, entendida como *fenómeno*, es ontológicamente inseparable del enredo de agentes humanos y no-humanos en el proceso de indagación. La tesis aparece así como una práctica material-discursiva viva, donde las unidades semánticas “are not words but material-discursive practices through which (ontic and semantic) boundaries are constituted. This dynamic is agency. Agency is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world” (Barad, 2007, pág. 141). A partir del pensamiento de Barad, puedo pensar cómo la metodología de la investigación intra-acciona con la onto/epistemología y a su vez con la parte ética del conocimiento (Hernández-Hernández y Revelles-Benavente, 2019). Ética, porque el concepto de *intra-acción* modifica nuestra comprensión de las relaciones que tenemos con el entorno (Arlander, 2014).

Onto-epistem-ology - the study of practices of knowing in being- is probably a better way to think about the kind of understanding that we need to come to terms with how specific intra-actions matter. Or, for that matter, what we need is something like an ethico-onto-epistem-ology- an appreciation of the intertwining of ethics, knowing, and being- since each intra-action matters (...) (Barad, 2007, pág. 185)

En este sentido la perspectiva onto/episte/metodológica se fue (re)actualizando en las intra-acciones de los fenómenos de indagación. Los mapas se iban (re)editando desde la (re)definición de la óptica onto/epistémica y, al reverso, el acontecimiento de descubrimiento agenciado en los mapeos movía mis lecturas y agenciaba otro conocimiento. A partir de aquí, entiendo que los efectos de las intra-acciones de los mapas y el marco onto/epistémico fueron *difractando* en un proceso de aprendizaje afectivo “hacia lo desconocido” (Hickey-Moody et. al, 2016). Abrazar los fenómenos desconocidos me permitió desenvolver aquello que emergía y ponerlo a funcionar con otros conceptos, otras pensadoras, otras compañeras, (re)configurándose así mi proceso de aprendizaje. Este proceso fue propio, porque lo estaba haciendo, pero impropio, a la vez, en el sentido de que no hacía todo por mi propia voluntad, sino por mis intra-acciones con otros agentes humanos y no-humanos. El fenómeno de difracción proviene de la física y Barad propone un ejemplo sencillo:

It's easy to make diffraction patterns for yourself. Facing a light source, hold two fingers very close together (but without touching) in front of one of your eyes. Look carefully. You should be able to detect lines of dark and light between your fingers. Try varying the distance between your fingers and observe the change in pattern. Diffraction patterns vary with the size of the slit. The pattern also varies with the wavelength (color) of the light and the distances between slits if there is more than one. (Barad, 2007, pág. 416)

En este caso, una fuente de luz se encuentra con una “interferencia” que hace que se desvíen sus ondas de forma diferente. A partir de aquí (re)pienso los pensamientos difractarios y los desvíos de mi pensamiento en el proceso de aprendizaje y de indagación. Desde Barad me podría preguntar ¿qué difracciones emergieron desde las lecturas, desde el registro audiovisual, desde la decodificación de los tres ejes de análisis y la sobredecodificación en las escenas cartografías? Haraway y Barad (2007) analizan la noción de difracción como un método dinámico por el cual la lectura y la escritura se complejizan en la geometría óptica de su relacionalidad con lo que observan. “Diffractive analysis, then, can operate as an alternative method of analysis that pays attention to both relationality and material agency” (Hickey-Moody et. al, 2016, pág 217).

There is more to diffraction than meets the eye. As we have learned from our quantum mechanical studies of diffraction, it is a much more subtle and profound phenomenon (...) Diffraction is not merely about differences, and certainly not differences in any absolute sense, but about the entangled nature of differences that matter. This is the deep significance of diffraction patterns. Diffraction is a material practice for marking a difference, for topologically reconfiguring connections (...) (Barad, 2007, pág. 381)

Las formas difractarias que emergieron desde las escenas cartográficas en intra-acción a los ejes analizados y los fotogramas del registro audiovisual, me hacen pensar en la agencia de los *indicios* desde donde se agenciaron algunos de los enredos. Los indicios difractaron en una puesta en relación de las lecturas transitadas, los ejes de interés, la intuición afectiva y las escenas cartográficas. Los indicios, como proceso difractario, funcionan en el entre de esas composiciones, evidenciando algo cuando se ponen en relación estos elementos. Así, los indicios difractaron la potencialidad de las afecciones en el plano cartográfico.

El proceso de indagación se desarrolló en un pensamiento difractario en el desplazamiento de mi mirada a través de (re)configuraciones onto/episte/metodológicos con las cuales me enredé. A lo largo de estos últimos años, no sólo se movió la investigación sino también mi posicionamiento como investigadora desde una mirada anti-humanista a una post-humanista. Desde las condiciones de posibilidad y enunciación de *lo grupal* dentro del dispositivo de poder-saber, las estrategias participativas, los cuerpos dispuestos y en movimiento, la agencia de los territorios y el *poder-cosa*, las composiciones y los ensamblajes de creación en devenir, todo esto hacia el reconocimiento de nuestra co-implicación y co-producción entre cuerpos humanos y no-humanos en el procesos participativos de Artaboo.

CAPA 8. VOLVER A PLEGAR. DESPLAZAMIENTOS EN EL PENSAMIENTO Y CAMINOS QUE ABRE LA TESIS.

Un texto, teórico y científico o literario, es un punto de contacto entre momentos diferentes en el espacio y en el tiempo, entre niveles diversos, entre grados, formas y configuraciones de los procesos del pensamiento. (...) El pensamiento y la escritura, como la respiración, no pueden ser constreñidos en el modelo de la linealidad o en los confines del papel impreso, sino que se desplazan hacia el exterior, más allá de las restricciones, en una red de encuentros con las ideas, los otros, los textos. (...) El origen de la inspiración intelectual reside en el flujo sin fin de las conexiones entre los textos y sus múltiples fuera. (Braidotti, 2015, pág. 165)

8.a PARA SEGUIR PENSANDO

En esta capa, vuelvo a plegar lo extendido para abrir nuevas preguntas y seguir pensando en otras posibilidades. Llega el momento de entregar la tesis, de “depositar” el recorrido andado, ¿de soltarlo?, ¿de disponerlo?, ¿de re-leerlo?, de defenderlo. Sin duda, llega un cierre con algunos cabos sueltos, varias preguntas y la apertura de nuevos caminos que podrían ser indagados, pero entiendo que no podemos abarcar todo en un estudio. En esta tesis gravité ciertos temas por los que sentí atracción en ciertos momentos y de diferentes formas. Desde aquí entiendo que hay muchas otras maneras de investigar lo estudiado, pensar con conceptos, de ahondar en problemas, de trabajar *con* imágenes. Esta indagación solo fue una deriva posible entre muchas otras.

Los movimientos afectivos y los aprendizajes de este recorrido fueron varios, e intenté darlos a conocer en el recorrido del presente libro. La estructura de la tesis se sirvió del lenguaje audiovisual y cinematográfico, que hizo emerger la agencia de la narración en los tres actos (*planteamiento, nudo y despliegue*). El guión de la tesis propone un viaje o, mejor dicho, pretende trazar el tránsito de mi experiencia a lo largo de los años de investigación, y la propia vivencia afectiva en el aprendizaje del devenir-investigadora.

Como expliqué en el comienzo de la tesis, en general, en el *planteamiento* o inicio de una película, se presentan el contexto, los personajes, sus objetivos, así también aparece el primer punto de inflexión que marcará el devenir de la historia. El tiempo de esta etapa fue pausado, ordenado, ya que por allí entré lentamente en el problema de investigación, ubicando posibilidades y tensiones entre los marcos epistémicos y las formas de indagar. Este fue un tiempo

de contextualizar mis inquietudes, darles densidad, fue un tiempo de encarnar el conocimiento y las prácticas, desde lecturas y otros procesos de experimentación desde mi implicación en proyectos de creación, mediación y producción audiovisual. En relación a la escritura de esta tesis, el primer acto presenta los antecedentes del arte participativo, ubica la problemática de su lectura, propone la noción de *lo grupal* para entender las condiciones de enunciación del grupo, y creo que se hizo evidente que el *giro afectivo* hacia los nuevos materialismos fue el punto de inflexión que marcó el posible análisis de *lo grupal* hacia una apertura de nuestra co-implicación con el mundo no-humano.

En el *nudo*, se rompe el equilibrio del planteamiento inicial y sucede la *trama dramática*. Aquí me enredé con la experiencia en el “campo” y con la metodología cartográfica para territorializar treinta y un escenas que desenvuelven el proceso participativo de Artaboo desde una mirada situada. Desde aquí, presento los anudamientos de sentido de *lo grupal* entre las imágenes, los dibujos y los indicios. Sobre el plano cartográfico se difractó el poder afectivo de los tres ejes de análisis (*discursos, corporalidades y materialidades*). Este fue un espacio de experimentación, de hacer pruebas, de seleccionar fotogramas del registro audiovisual, de entender disposiciones, composiciones y movimientos a través de dibujos, de poner una imagen en relación a un dibujo y entender lo que estas proponían, hacer notas, muchas más notas de las que quedaron asentadas en los textos de los mapas, reordenar la información, volver atrás, detenerme, volver a la lectura y la escritura, (re)editar las cartografías con el *Adobe Illustrator* y luego con el *Indesign*, visualizar relaciones, volver a las lecturas y a la escritura, apuntar conceptos, borrar otros y volver a (re) configurar el plano cartográfico. Estas idas y vueltas agenciaron ideas, conexiones y pensamientos; estaban allí, solo quedaba desenredarlas.

En el *desenlace*, o *despliegue* en esta tesis, se da sentido a algunas de las preguntas que se habían planteado al comienzo de la “película”. En este momento, se desencadena precipitadamente el diálogo con otras pensadoras, con las cartografías, con los conceptos, todo esto, entre pliegues. Los once pliegues que relacionan los tres ejes de análisis no son parte de un sistema, sino que es un pensamiento plegado de maneras diferentes, que se podría plegar de muchas otras formas, generando otras curvas de visibilidad/invisibilidad. Y es aquí donde se (re) configura el movimiento afectivo de la tesis, en el desplazamiento onto/epistemológico *intra-actuando* con la metodología utilizada, dejando pistas y nuevas preguntas para futuros estudios.

Probablemente, el devenir-investigadora en esta tesis hubiese sido diferente en el devenir de otra narración. En la dimensión de la escritura, esta tesis se caracteriza por una estructura más bien cualitativa, a pesar de que se trabajaron con varias propuestas y conceptos post-cualitativos

(Hernández-Hernández y Revelles-Benavente, 2019). En esta tensión, varios fueron los desafíos de expresar los movimientos y giros, las conexiones entre diversos planos de conocimientos y los diferentes procesos de pensamiento en la linealidad de un texto ordenado como tesis doctoral. Probablemente, haya decisiones metodológicas y desplazamientos onto/epistemológicas que tengan que ser estudiados en mayor profundidad en trabajos futuros. Por cada capa de traducción se podrían abrir aún más cuestionamientos rizomáticos y desde cada óptica tecnológicamente situada se podría repensar aún más el poder agencial de la intra-acción con aquello observado.

El estudio presente es un primer paso hacia otras formas de entender e investigar sobre los procesos participativos en el arte, o cualquier otro devenir colectivo en *manada*. Pongo en valor la investigación desde el movimiento afectivo entre las perspectivas epistemológicas y ontológicas, en este caso, desde ópticas post-estructuralistas hacia miradas post-humanas y de los nuevos materialismos. Sin embargo, incluso creyendo en este desplazamiento, considero que aún se necesitan más esfuerzos para aprovechar al máximo el potencial movimiento.

En este giro, releer el flujo afectivo del proceso de *lo grupal* como *ensamblaje* de creación podría ayudar a futuros estudios, pensar fuera de los términos del “poder”, “resistencia” o “individuo”, hacia una mirada post-antropocéntrica de un territorio relacional en constante transformación. El desplazamiento de los *dispositivos* hacia los *agenciamientos* no fue inocente, sino que se produjo gracias a encarnar un nuevo posicionamiento y poder ampliar la lectura de *lo grupal* a partir del *giro afectivo*. Este desplazamiento onto/epistemológico fue un movimiento que afectó mi mirada de aquello que quería conocer y fue el propio pensamiento difractorio de la investigación hacia entender nuestra co-implicación y co-producción con otros humanos y no humanos.

Este giro ontológico es un desplazamiento ya experimentado desde la teoría sociológica y cultural (Farías, 2008), por la cual se lee el acoplamiento entre humanos y máquinas que proponen Deleuze y Guattari (1972). Desde aquí se podrían desprender y ahondar en otras lecturas para entender la co-participación con los agentes no-humanos, entre ellas: la *teoría del actor-red* (Latour, 1992, 1996, 2001), ubicando la figura de rizoma-actante; la *revolución cyborg* de Donna Haraway (1995) desde sus formaciones híbridas; o la teoría del *agential realism* de Karen Barad (2003, 2007) desde sus marañas de relaciones. Todas estas tendencias que proponen superar el binarismo de “subject and object, nature and culture, fact and value, human and nonhuman, organic and inorganic, epistemology and ontology, materiality and discursivity” (Barad, 2007, pág. 381), podrían proponer nuevos matices a la lectura de *lo grupal* de los procesos colectivos. Sin embargo, estas pensadoras no dialogan directamente con la *política de los afectos* de Spinoza

(2011), como lo hacen Deleuze y Guattari (1972). En este sentido, para el análisis de *lo grupal* desde el giro afectivo, tomé la decisión de hacer uso de los *ensamblajes*, la *máquina abstracta*, el *plano de inmanencia*, los *devenires* como figuras de pensamiento para el análisis del proceso.

Sin embargo, creo necesario experimentar y entrar en relación con aquellas lecturas y formas de intervención que nos permitan sostener, de todos modos, la multiplicidad de posibles, las intensidades, las velocidades, las cadenas de traducciones, las intra-acciones, las alianzas, los parentescos y las densidades de las interconexiones con agentes humanos y no-humanos. Esto podría conducirnos a un nuevo código ético que se llevaría a cabo mediante la ecofilosofía post-humana, como dice Braidotti:

Desde una perspectiva política, el acento recae, en consecuencia, en la micropolítica de las relaciones, en calidad de ética posthumana que traza conexiones transversales entre líneas y fuerzas materiales y simbólicas, concretas y discursivas. La atención es vuelta a la potencia (...) La transversalidad encarna la ética fundada en la supremacía de la relación y la interdependencia, que valoriza a los no-humanos y la vida a-personal. Esto es lo que me gusta definir como política posthumana. (2015, pág. 96).

A partir de estos retos, se podrían explorar nuevas formas de investigar sobre los procesos participativos de creación, entre ellas, señalaré algunas ideas que surgieron a partir de este estudio. Para medir el impacto social de la obra con los vecinos, vecinas y residentes del hospital, pienso cómo podríamos responder a ciertos indicadores de alguna forma “no cuantitativa”, como por ejemplo, una de las propuestas serían las prácticas de mapeo de *Kollektiv Oranotango* (2018), desde donde abordar cuestiones relacionadas a cómo leer el poder afectivo de estos proyectos desde los territorios materiales y simbólicos, desde interpretaciones, sentimientos y experiencias personales.

Por otro lado, hubiese sido sugestivo mapear el proceso participativo de forma colaborativa con los y las jóvenes, para poder trazar diversos movimientos afectivos y puntos de vista, tal como proponen varios de los estudios de ¿Cómo aprenden los docentes?: tránsitos entre cartografías, experiencias, corporeidades y afectos (Hernández-Hernández et al., 2020) en los cuales se sostiene una investigación sobre las trayectorias del aprender de los docentes del proyecto *APREN-DO* a través de cartografías afectivas. En este sentido, Fernando Hernández (2008) destaca el siguiente desafío: “Mullen (2003, p.117) sugiere que necesitamos encontrar formas no sólo de representar de manera creativa a los otros, sino de manera que les permita representarse a sí mismos” (pág. 112). Desde esta posibilidad, también se podría hacer una “recogida de datos” a través del proceso de documentación audiovisual por parte de los mismos colaboradores del proyecto. En el caso de

Artaboo, hubo un momento en el que la cámara dejó de pertenecerme y los jóvenes comenzaron a grabar espontáneamente; sin embargo, esto podría haber sido más rico si se hubiera planteado al comenzar el proceso. De cara a futuras indagaciones en estos contextos, se podría llevar a cabo una investigación participativa desde estrategias artísticas con los propios colaboradores. De todos modos, considero que es necesario involucrarse en procesos más sostenibles en el tiempo para *darles tiempo a los encuentros* y posibilitar espacios de investigación y aprendizaje donde se sientan beneficiados tanto los colaboradores como las investigadoras.

Cuando la atención está puesta en los afectos, no sólo cuentan las relaciones afectivas dentro del “campo” estudiado, sino que también *importan* nuestras prácticas *corporeizadas* (Grosz, 1994), las conexiones y los movimientos afectivos de las investigadoras con aquello que investiga y cómo lo hace. Para esto, retomo el concepto de *cuerpo pre-dispuesto* para señalar la importancia de “des-habituarnos” y “des-aprender” para estar *atentas* a lo que sucede en el devenir de la investigación, estar *atentas* a lo que nos rodea desde una apertura y una disposición activa y, a la vez, receptiva para *atender* a la potencia no del todo predecible de cada situación (Garcés, 2022), estar *atentas* a nuestras *intra-acciones* (Barad, 2007) con los agentes humanos y no-humanos, es decir, estar *atentas* a las agencias que emergen de nuestros acercamientos a tecnologías (Haraway, 1995) de visualización, medición, traducción, codificación, escritura, a los encuentros con otras lecturas, otros conceptos, otras pensadoras, y otras amistades de cualquier tipo.

Estas nuevas coordenadas sensoriales y perceptivas plantean grandes desafíos metodológicos en las investigaciones para dar cuenta del *plano virtual* de la política de los afectos, los flujos cuánticos, las difracciones, las fuerzas en devenir, las multitudes, los acontecimientos. Pensar el territorio afectivo de los procesos participativos y de nuestra propia participación en ellos, nos invita a entender una investigación siempre en devenir, nunca del todo predecible, nunca del todo concluyente.

8.b. CONCLUSIONES

La presente indagación se fundamentó, principalmente, en comprender la potencialidad del proceso participativo en el proyecto Artaboo. Para esto la pregunta se basó en cómo fueron afectados y afectaron los distintos atravesamientos que hicieron posible el devenir grupal. A partir de esta problemática, decodifiqué tres ejes de análisis (*discursos, corporalidades* y

materialidades) y los puse en relación con las escenas cartográficas. A partir de una metodología basada en medios artísticos desarrollé un pensamiento difractorio sobre la ontología relacional del proceso participativo. Esta capa pretende funcionar a modo de conclusión reterritorializando algunos movimientos afectivos de esta investigación.

¿Qué se entiende por arte participativo a partir de este estudio? y ¿por qué partir de este estado de la cuestión?

Cuando hablamos de arte participativo podemos encontrar varias tensiones conceptuales y formas muy variadas de intervención. Alrededor de este término encontramos tendencias diversas que no son del todo excluyentes, como, por ejemplo, *arte participativo*, *arte comunitario*, *arte socialmente comprometido*, *comunidades experimentales*, *arte dialógico*, *arte intervencionista*, *arte colaborativo*, *arte contextual*, *práctica social*, *prácticas situadas*, entre otras. (Bishop, 2016; Marín García, 2013; Rodrigo y Zegrí, 2020). Todas estas se dibujan sobre la tensión de valores estéticos hacia valores sociales y viceversa. En los diferentes discursos aparecen polaridades como “individuo/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte” (Bishop, 2016, pág 437)

Desde los ‘90, a partir del *giro social* en el arte (Bishop, 2006), es cuando se consolidaron ciertas prácticas artísticas que involucran a la comunidad en el proceso y la materialización de una obra. De la misma forma, fomentan una mirada crítica hacia el entorno, creando condiciones para que se puedan visibilizar inquietudes sociales y sus posibles resoluciones. El objetivo de estos proyectos “han interiorizado la gran presión de llevar auestas la carga de implementar nuevos modelos de organización política y social” (pág. 434). Sin embargo, como señala Bishop, esto puede ser un gran problema porque las entidades competentes terminan delegando la preocupación a los artistas que muchas veces no están preparados para llevar a cabo estas tareas, además de dejar por fuera el valor de la operación estética. Por otro lado, más allá de los distintos tipos de colaboraciones, es relevante pensar cómo la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia es traslocada para entender un proyecto co-producido donde el artista es un colaborador más, o un productor de situaciones.

A partir de aquí, como dice Teresa Marín García (2007), las prácticas colectivas en el arte desafían los valores de la tradición estética y el mercado del arte. Cuando los artistas trabajan con comunidades, el territorio ya no está marcado por el mercado del arte, ni por la galería, sino que hay una reterritorialización hacia el sector público, hacia el campo de lo social, por lo que el objeto

del arte como producto final queda relegado y la atención se sitúa en el proceso participativo. Desde aquí se abre un gran debate sobre la eficacia estética y el impacto social de estas prácticas, donde podemos volver a ubicar la tensión entre el discurso artístico y el discurso social. “El discurso social acusa al discurso artístico de amoralidad e ineficacia (...) El discurso artístico acusa al discurso social de permanecer obstinadamente apegado a las categorías existentes y enfocarse en gestos micropolíticos a costa de la inmediatez sensual (...)” (pág. 434). Según Bishop, los proyectos más sorprendentes son los que pueden superar esta dualidad, manteniendo la tensión entre las críticas artísticas y sociales.

“El arte participativo requiere que encontremos nuevas maneras de analizar el arte que ya no esté ligado únicamente a la visualidad, a pesar de que la forma permanece como vehículo crucial para comunicar significado” (Bishop, 2016, pág. 20-21). En este sentido, Rancière nos brinda una lectura particular afirmando que el arte y lo político están íntimamente relacionados. El problema no concierne a la validez moral de estas obras, de sus mensajes o modelos, el problema consiste en el dispositivo mismo: “consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de los tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a, o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière, 2010, pág. 57). Entonces, lo político no es ejercer un poder, sino que es la reconfiguración del reparto de lo sensible, es la distribución y redistribución de lugares, un orden de los cuerpos que dispone un modo de hacer, un modo de ser y un modo de decir. La eficacia estética tiene una función “configurativa” más que “prefigurativa” para producir nuevos paisajes perceptivos y es aquí donde cobra importancia la práctica política.

El arte que pretende una transformación social, es decir, el arte que dice ser *político*, no tendría que insistir en aquellos lugares ya configurados de lo sensible, sino que debería reconfigurar el mismo territorio de lo sensible. Desde estas reflexiones, “la ontología de lo social constituye tanto el fondo sobre el cual se despliega la operación estética como la dinámica que articula los elementos necesarios para la constitución de dicha operación” (Ingrassia, 2013, pág. 9).

A partir de trazar una deriva posible sobre el concepto de arte participativo, contextualizar el *giro social* en el arte, ubicar sus tensiones discursivas y sus debates prácticos, se estableció como premisa que para hacer una investigación de este tipo de proyectos es necesario situar valores artísticos y sociales, a la vez que estudios políticos y reflexiones filosóficas (Bishop, 2016). Es necesario no solo preguntarnos desde dónde generamos conocimientos y prácticas, sino también cómo miramos la ontología de lo social y el dispositivo de creación en el cual trabajamos.

¿Qué potencialidad surge de la lectura de *lo grupal*?, ¿cómo es atravesado y afectado el proceso participativo en el proyecto Artaboo?

Lo grupal como lectura fue el punto de partida desde donde entender la ontología participativa en Artaboo. Considerando que los grupos son más que un “objeto teórico”: son un campo de problemáticas, donde se producen múltiples atravesamientos deseantes, institucionales, históricos, sociales, políticos, etc. (del Cueto y Fernández, 1985). Desde esta problemática esta tesis se articuló sobre la pregunta de cómo *lo grupal* afectó y fue afectado por ciertos atravesamientos que lo hicieron posible. Esta mirada propone una perspectiva onto/epistémica y una forma de intervenir en los grupos que puede ser potente para el estudio de futuros procesos participativos teniendo en cuenta las condiciones de enunciación y el contexto socio-histórico donde se insertan.

La pregunta por el proceso grupal fue una invitación a pensar o imaginar lo que nos vincula y atraviesa como cuerpos en relación, sin por eso pensar la grupalidad como una unidad separada y totalizada como sistema cerrado, esencia o identidad. “La colaboración, la cooperación, el apoyo mutuo, las resistencias, la hospitalidad, el aprendizaje... son prácticas sociales y políticas que no pueden partir del grupo cerrado (...)” (Gracés, 2022, pág. 15), es necesario pensar en nuevas formas de tratar y entender los espacios comunes. La ontología relacional que propuse en esta tesis no se sitúa en los individuos como parte de lo grupal, ni *lo grupal* como síntesis de individuos, sino que propone una operación relacional donde sucede *lo grupal*.

Desde el *giro afectivo* amplié la lectura de *lo grupal* e intenté trazar la inmanencia de los afectos como aquellos flujos que circularon y relacionaron cuerpos humanos y no-humanos, entre ellos, las materialidades, los territorios y los discursos. En esta dirección, tomando en cuenta los estudios de Michel Foucault (1976, 1985, 1998, 2007), releídos por Gilles Deleuze (1987) tomé la noción del afecto para releer los dispositivos de poder-saber y cómo estos pudieron ser afectados desde nuestras prácticas corporizadas y relacionales con otros cuerpos no humanos. Desde estas consideraciones mi mirada se desplazó hacia otros planos de conocimiento, como la *teoría posthumanista* (Braidotti, 2015), los *nuevos materialismos* (Bennett, 2022) y la *teoría del ensamblaje* (Deleuze & Guattari, 1997) para entender nuestra co-implicación y co-participación con el mundo no-humano.

Con el objetivo de analizar las condiciones co-afectadas que dieron lugar a la potencialidad *lo grupal*, la pregunta de investigación se (re)configuró a: ¿cómo afectó y cómo fue afectado

el devenir grupal de Artaboo desde sus atravesamientos discursivos, corporales y materiales?. Al definir la pregunta de investigación por los afectos, mi mirada sufrió un movimiento desde ópticas post-estructuralistas hacia una mirada post-humanista y materialista. Este movimiento me permitió indagar sobre la potencialidad del afecto como una fuerza que no solo es humana, sino que está en “el entre” de una trama de corporalidades humanas y no-humanas, de territorios materiales, simbólicos y discursivos.

¿Cómo pensar la participación en un sentido amplio, entendiendo nuestra co-implicación con otros cuerpos humanos y no-humanos? A partir de aquí, ¿cómo podemos guiar el diseño de futuros proyectos?

Uno de los puntos claves de esta tesis fue reconocer la participación en un sentido amplio, entendiendo nuestra co-implicación con otros cuerpos humanos y no-humanos (entre ellos cuerpos materiales y discursivos). Para esto desarrollé un pensamiento desde once pliegues, por los cuales la forma de plegar lo indagado correspondió a las inter e intra-relaciones afectivas de los ejes analizados.

El análisis del eje de los *discursos*, se basó fundamentalmente en las ideas de Foucault (1976, 1985, 1998) sobre los dispositivos del saber-poder. Desde la relectura de Deleuze (1987, 2012), podemos distinguir un dispositivo por los segmentos de lo visible y lo enunciable que están enredados por fuerzas que corresponden a las relaciones de poder que se dan en las prácticas sociales de una época. Recordemos que la misión fundamental de Artaboo fue romper los estigmas de la salud mental y fomentar lazos entre los residentes del hospital psiquiátrico y la comunidad. Por esta misma razón me pareció relevante situar la dimensión enunciable de la “locura” y situarla como una construcción socio-histórica. En este sentido, pongo en valor diversas estrategias que se pusieron en juego en el proceso de Artaboo para cuestionar el lugar del Otro, acercándonos a la realidad de los residentes del hospital y empatizando con ellos desde nuestra propia vivencia de la salud mental.

El muro que divide el PSSJD y el barrio de Sant Boi de Llobregat, delimita un espacio material y simbólico que excluye hacia el interior a los que están dentro, invisibilizando cuerpos y excluye al de fuera, marcando una diferencia. Desde estas lecturas podemos pensar como el encierro y el muro son la estructura visible del dispositivo psiquiátrico tradicional, invisibilizando a los cuerpos psiquiatrizados. Sin embargo, el PSSJD lleva consigo ciertos saberes y valores de la anti-psiquiatría, que abogan por la desmanicomialización y un abordaje comunitario de los problemas de salud

mental. Esta ideología articulada desde Torrents d'Art (programa que trabaja en el ámbito de la creación y se encuentra dentro del hospital) posibilitó nuestra relación con la institución. Desde esta perspectiva se manifiesta la necesidad de abordar los problemas de salud mental desde ámbitos sociales, siendo las prácticas artísticas colectivas una vía posible de intervención.

El proyecto Artaboo se articuló desde el discurso estético y el discurso participativo en el arte, desde donde se llevaron a cabo varias estrategias. En el trabajo conjunto surgieron ciertas tensiones que hay que problematizar teniendo en cuenta las relaciones de poder y las desigualdades en términos de recursos artísticos, expresivos, comunicativos y relacionales. En los procesos participativos, es necesario visibilizar y tener en cuenta las relaciones de poder que se generan entre las relaciones asimétricas de las personas y las instituciones donde se insertan, pero también las que se producen al interior de los grupos. Lo relacional no está exento de momentos de conflicto, disenso de ideas y desencuentros que amenazan la cohesión del colectivo.

Desde la teoría de los afectos (Spinoza, 2011) es relevante tener en cuenta las relaciones de fuerzas, ya que estas podrían componer o descomponer alianzas, es decir, podría potenciar o disolver el grupo. “La pasión triste siempre es propia de la impotencia” (Deleuze, 2001, pág. 39). Desde aquí pongo en valor la flexibilidad que tienen que tener los procesos participativos para *atender* a los conflictos (desencuentro de ideas) y renegociar los mecanismos de comunicación y negociación. Así también, *tratar* y ser conscientes de las pasiones y afectos que se producen desde y en los cuerpos, para poder trabajar las *nociones comunes* y los sentimientos activos que se derivan de ellas. “Las nociones comunes son siempre la idea de aquello en lo que convienen los cuerpos; convienen en tal o tal relación” (Deleuze, 2001, pág. 140). “Las nociones comunes son un arte, el arte de la ética misma: organizar los buenos encuentros, compartir las relaciones vividas, formar las potencias, experimentar” (pág. 145)

Desde la política afirmativa (Braidotti, 2018) de la potencia de los afectos, podemos leer estas prácticas como micropolíticas de resistencia como aquellas fuerzas que pueden afectar y ser afectada componiendo un todo más potente para subvertir un discurso sobre otro. El giro afectivo nos posibilita encarnar cuerpos materiales y comprendernos siempre en relación a otros cuerpos. El trabajo de un cuerpo colectivo, tiene la posibilidad de “desterritorializar lo que se posee (saberes, sentimientos, hábitos)” (Romero 2014, pág 150), para re-territorializar nuevas tramas afectivas. En este sentido, pongo valor la activación y centralidad de los cuerpos como una práctica participativa en sí misma. “Desde la afirmación del cuerpo de los nuevos feminismos podemos aumentar nuestra capacidad creadora e imaginativa, ya que el cuerpo es el primer lugar de comprensión y organización del deseo” (Braidotti, 2018, pág. 28). A partir de aquí, las fuerzas

des-centralizada propuestas desde las prácticas colaborativas pueden hacer surgir afectos de co-implicación y corresponsabilidad en espacios comunes. Generar prácticas corporales en los espacios colectivos, puede movilizar cuerpos predispuestos, dispuestos y atentos para agenciar el *ensamblaje* de creación.

Los lentes materialistas permiten identificar zonas de contacto entre cuerpos humanos y no-humanos en su interrelación y mutua configuración. Desde esta concepción, el territorio donde se emplazó el proyecto Artaboo funcionó como un agente activo del proceso, por el cual fuimos afectados desde sensaciones, relatos y experiencias vividas a través de este. La estrategia participativa que surge a partir de esta sensibilidad tiene que ver con la deriva como lectura y escritura de un territorio a través de afectos e imaginarios. Entender el espacio desde su vibración vital nos permite otro tipo de relación con este y nos puede hacer (re)configurar espacios comunes, en el sentido de recuperar los afectos que por él circulan.

A partir de aquí, intento situar el potencial de la materia como agente activo en los procesos de participación. Esta forma de ver el mundo nos reconecta con nuestro cuerpo y nos conecta con otros cuerpos no-humanos para formar alianzas más potentes. En este sentido, la materialidad del muro tomó protagonismo a lo largo del proceso, como un agente activo proponiendo ciertos modos de relacionarnos con él y entre otros cuerpos en el espacio, activando nuevas dinámicas, circulaciones y disposiciones. Como ya argumentaba Jacques Rancière, “el horizonte problemático de los procesos de transformación social no tiene que ver con el problema de una conciencia empírica, sino con una trama mucho más compleja en donde se articulan las condiciones materiales para su subversión”. (Soto Calderón, 2020, pág. 23). Desde esta perspectiva, el arte que pretende una transformación social, no tendría que insistir en aquellos lugares ya configurados de lo sensible, sino que debería reconfigurar el mismo territorio de lo sensible. La eficacia estética, en palabras de Rancière (2010), es el arte que “contribuye a diseñar un nuevo paisaje de lo visible, de lo decible y de lo factible” (pág. 77).

Simbólicamente, la intención del mural fue abrir el hospital de adentro hacia afuera y de afuera hacia dentro. Este concepto artístico buscó resignificar el encierro de la institución psiquiátrica traspasando la frontera de sus muros con alfombras que “dan la bienvenida”. Pero este acto no solo fue simbólico sino también material. Materialmente, violentamos las coordenadas del reparto de lo sensible desde la microfísica de nuestros cuerpos, habitando el hospital, entrando y saliendo, especialmente en la parte de intervención muralista caracterizada por los movimientos fluidos que “traspasaban” el muro con la pintura, con la cámara, subiéndose a él, bailando entremedio. Violentamos juntos las coordenadas de lo visible, de lo decible y de lo vivible del

dispositivo psiquiátrico, no sólo desde lo simbólico, sino también desde la materialidad del *ensamblaje* mismo de creación que conectaba cuerpos visibles e invisibles, que tomaba diversas composiciones y disposiciones de ritmos y velocidades. Un ensamblaje de creación que produjo devenires fuera de nuestras identidades individuales, fuera de las asimetrías de nuestros cuerpos contruidos socialmente, siendo todos y todas partícipes de la intervención mural.

Desde este enfoque materialista no podemos pensar en un cuerpo de forma aislada, poner el cuerpo en relación en el proyecto Artaboo se trató de un encuentro intensivo y afectivo de un pasar tiempo juntos en convivencia. Como estrategia participativa, pero también como ética vitalista pongo en valor la propuesta de darles tiempo a los encuentros para dejar que las cosas pasen. Desde esta perspectiva es necesario el trabajo de los cuidados y auto-cuidados, poniendo en el bienestar de los participantes, más allá de los objetivos de la intervención.

Por otro lado, resueno con el concepto radical de *thing-power* (Bennett, 2022) para entender la agencia vibrante de la materia en el proceso participativo. En este sentido, también podemos pensar en la agencia propositiva (material y discursiva) de los manteles que operó sobre el sentido de participación comunitaria de la obra, involucrando a vecinas, vecinos y residentes del hospital y, la agencia de la pintura en aerosol que tuvo la potencia de invitar a artistas callejeros del barrio que no habían participado desde el comienzo del proyecto. En este sentido, estas cosas produjeron una diferencia en el desenlace de los acontecimientos, lo que invita a tener una nueva mirada ética que abre la ontología de *lo grupal* considerando la participación de la materia en la trama afectiva del proceso Artaboo.

El ejercicio posthumano es intelectual, estético (por situarnos en lo sensible) e imaginativo por el cual podríamos tener una mirada holística sobre nuestra relación con la naturaleza y las cosas. Además, este tipo de feminismo materialista, nos reconecta con nuestro cuerpo y nos propone éticas y políticas encarnadas que pasan a ser pensadas en términos de fuerzas, energías y afectos, no sólo en términos de las agencias humanas. En este sentido el afecto deja de ser entendido como una fuerza humana e intersubjetiva para pensarse como impersonal. Desde un plano de inmanencia, sólo hay estados afectivos y fuerzas que se entrelazan (Deleuze, 2001).

Artaboo fue un proyecto que se articuló desde el discurso participativo y estético, utilizando el arte como herramienta para construir nuevos conocimientos acerca de la salud mental y así, incidir en la realidad del barrio de Sant Boi de Llobregat y de las personas que formaron parte de una forma u otra en el proyecto. Los materiales despertaron nuevas sensibilidades, posibilitaron acciones y estaban en el centro del proceso. La materia, los recorridos, el barrio y el muro fueron

co-creadores de situaciones artísticas. La acción corporizada y colaborativa, la implicación, y reflexión conjunta fueron el vehículo para reconocerse en el grupo, y desde aquí llevar adelante la creación. Todos estos segmentos dispuestos en un *plano de organización* formaron parte de lo grupal como *ensamblaje* que funcionó sobre el *plano de inmanencia* de la política de los afectos.

Los encuentros trazan composiciones entre humanos y no-humanos. Composiciones que se descomponen, y se organizan en otras disposiciones entre movimientos y velocidades singulares y diversas, que marcan el ritmo de la creación. Estos despliegues colectivos sobre *nociones comunes* parecen desarrollarse en coreografías que aumentan su capacidad organizativa y de autogestión incrementando así su potencialidad de creación. Ya no se trata de la afirmación de la identidad de un grupo, “se trata del despliegue de un plan común de inmanencia” (Deleuze, 2001, pág. 149). Deleuze juega con el doble sentido de la palabra francesa *plan* (reflexión extraída del pie de página de la cita) como plano cartográfico donde se traza un territorio afectivo, un mapa inmanente, pero también parece referirse a un plan como proyecto trascendente.

No hay fórmulas para que suceda la creación como acontecimiento, pero si hay mapas por donde pueden circular los afectos y el deseo. El deseo de Spinoza (2011), no es un deseo absoluto, sino que es un deseo heterodeterminado que deviene de una cadena o un entretejido de afecciones. Las afecciones aumentan o disminuyen la potencialidad de actuar y son las que mueven los ensamblajes. “Esta intensidad se encuentra, al mismo tiempo, después y antes que nosotros, es tanto pasada como futura, en un flujo o en un proceso de metamorfosis, de diferenciación y de devenir” (Braidotti, 2015, pág. 165). Lo que acontece emerge en los anudamientos de afectos, en el entretejido de los discursos, corporalidades, materialidades, y otros atravesamientos. Relacionarnos con lo que sucede y a partir de ahí, procurar constituir alianzas y composiciones que sean capaces de aumentar nuestras potencias y producir nuevas realidades.

¿Qué propone la metodología situada en este estudio?, ¿qué tecnologías son utilizadas para traducir, descodificación y codificación de los “datos”?

Mi devenir-investigadora se articuló en el devenir de las diferentes *capas de traducción* que desarrollaron el análisis de las *fuerzas (in)visibles* que afectaron e hicieron posible *lo grupal* en Artaboo. Este tránsito, se combina un pensamiento crítico, corporeizado, creativo y tecnológico en un intento dar cuenta de los desplazamientos en los que devino mi pensamiento.

A partir de aquí, intentaré situar la metodología encarnada en esta tesis que devino en capas de traducción y pensamientos plegados de diversas maneras, con elementos de la investigación artística, de la psicología y la filosófica. La escritura de esta tesis devino en el diálogo con varios pensadores que abrieron caminos rizomáticos, derivas que se extendieron en el texto y otras que no fueron utilizadas en la coherencia de la narración. Una investigación que no se organizó por pasos metodológicos, sino por capas que se desacoplaron, multiplicaron, diferenciaron, sintetizaron y (re)configuraron. Cadenas de traducciones que no corresponden a lo correcto sino a los modos en cómo se compusieron los sentidos.

La óptica afectiva desde donde observé la potencialidad del *agenciamiento* me permitió alejarme de una mirada antropocéntrica, para visualizar el territorio relacional de los ejes analizados. Poner en relación estos ejes desde la filosofía política de Spinoza (2011), me permitió pensar en una unidad mínima siempre en relación y movimiento. Desde aquí, los desafíos metodológicos intentaron dar cuenta de la potencialidad compleja del proceso participativo estudiado.

En un primer momento, el proceso de indagación intentó descentrar la estabilidad del sujeto humanista, no sólo el sujeto del grupo estudiado sino también el sujeto-investigador. Desde esta premisa, tanto la onto/epistemología como la metodología se fueron deslizado en un devenir que se fue (re)configurando en los encuentros y desencuentros, pausas y velocidades del proceso de investigación. Atender a estos encuentros me permitió abrir nuevos caminos inexplorados que intenté manifestar en el recorrido de la tesis.

Descentrar al sujeto del conocimiento es ya una propuesta del movimiento antihumanista que entiende la verdad como un constructo anudado por el saber y el poder de un período socio-histórico concreto. Los dominios del saber a través de sus estrategias son los que funcionan ordenando cuerpos, dividiendo valores, clasificando conceptos, discriminando espacios, separando lo Uno de lo Otro. Un paso más allá, "(...) la implicación principal de la teoría crítica posthumana en la práctica de la ciencia es que las leyes científicas deben ser rearticuladas en torno a la noción del sujeto del conocimiento como singularidad compleja, ensamblaje afectivo y entidad vitalista relacional". (Braidotti, 2015, pág 170). Desde dónde y cómo miramos y conocemos el mundo, con qué agentes discursivos y materiales pensamos y con qué tecnologías intra-accionamos afectará a lo que podamos decir, ver y hacer con nuestras investigaciones.

Retomo a Haraway (1995) para volver a tener presente la idea de que las tecnologías de visualización utilizadas -y agrego materiales y discursivas- moldean una óptica y un posicionamiento situado desde donde generar conocimiento. En base al estudio de la ontología relacional de *lo grupal*, mi participación en Artaboo desde la documentación audiovisual me permitió ubicar acontecimientos, movimientos, acciones, más allá del conocimiento “objetivo” o “subjetivo” que se podría obtener mediante otro “método de recogida de datos”. Esto me hace pensar en la documentación visual como *haecceity* (Onsès y Hernández, 2017, pág 63) por la cual se puede captar un modo de individuación diferente al de una persona, sujeto, cosa o sustancia. Además, como señala Azoulay (2009) la ontología de la imagen registrada expone la ontología del mismo acontecimiento registrado, donde la cámara es un elemento más del *ensamblaje* registrado. En este sentido, me parece relevante resaltar que los “datos audiovisuales” son inseparables al fenómeno producido en la intra-acción de mi participación en el proceso estudiado y la documentación audiovisual.

“Las imágenes son acontecimientos dentro del campo visual, campo que también implica lo que no adviene a su visibilidad” (Soto Calderón, 2020, pág. 85). El pensamiento con imágenes me llevó a aplicar una curiosa reflexividad capaz de situar sus movimientos a través de dibujos y entrever las posibilidades de enunciación en esta relación. A través de cartografías hechas a mano intenté trazar el territorio afectivo. Hacer cartografías encarnadas, vinculadas y afectivas podría ser una forma productiva para hacerle frente a la idea abstracta de humanidad (Braidotti, 2018, pág. 18).

Luego, procedí a digitalizar estos mapas con el programa *Adobe Illustrator*. La intra-acción con esta tecnología posibilitó que emergieran la codificación de los 3 ejes de análisis. Es así como la onto/epistemología de la indagación se (re)configuró en la maraña con la tecnología aplicada, haciendo emerger nuevas posibilidades hacia entendimiento de *lo grupal*.

Por otro lado, en la intra-acción de las tecnologías de visualización (la documentación audiovisual), las tecnologías de traducción, descodificación y codificación de “datos” (el trabajo con imágenes y los mapeos) y el programa de *Adobe Indesign* (que me posibilitó componer dibujos, fotografías y textos) emergieron lo que denomino las *escenas cartográficas*. Las escenas cartográficas me hicieron entrar nuevamente en cada una de las escenas, en cada uno de los acontecimientos, para entrever las fuerzas afectivas que se fueron configurando y (re) configurando en las intra-acciones de lo estudiado con los conceptos puestos en juego.

Este trabajo insiste en la configuración de una óptica desde donde pensar aquello que hace ser a un grupo y le da sentido. La indagación a través de las tecnologías de visualización, codificación de cartografías, la extracción de ejes de análisis y el pensamiento difractorio de los indicios, me sirvieron para producir sentido de lo sucedido en el proyecto Artaboo. Futuros proyectos participativos, se podrían servir de la metodología aplicada, aunque pongo en valor la necesidad de situarnos en cada *entanglement of our knowledge* (Barad, 2007) que está enmarañado entre nuestra mirada, los acontecimientos estudiados y las tecnologías materiales y discursivas utilizadas.

En resonancia con la propuesta post-cualitativa de Laurel Richardson y Elizabeth St. Pierre (2017), mi objetivo no fue encontrar y representar algo que existe en el mundo empírico de la experiencia humana, sino reorientar mi pensamiento para experimentar y crear nuevas formas de pensamiento. Este recorrido es lo que (re)configuró el proceso de investigación en un proceso de aprendizaje.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

- Adler, P. A., y Adler, P. (1994). *Constructions of deviance: Social power, context, and interaction*. Belmont: Wadsworth.
- Ahmed, S. (2015). La organización del odio. *Política cultural de las emociones*. (pág. 77-103). México: Ediciones del Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Álvarez, E. (2007). La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía. *Revista Observaciones Filosóficas*, 5.
- Alonso L.E. (2008). Prólogo en Gordo, A. & Serrano, A (Coords.) *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación*. Madrid, España: Pearson Educación, S.A.
- Amigo Cerisola, R. (1995). *Aparición con vida. Las siluetas de detenidos-desaparecidos*. Buenos Aires, Argentina: Revista RyR nº1. azonirevolucion.org/category/revista-ryr-n%cb%9a-1/
- Anderson, B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77-81.
- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada etnográfica representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 53(2).
- _ (2009). Las técnicas de los sentidos: transformaciones de la práctica antropológica. Buenos Aires, Argentina: IDES. eardevol.files.wordpress.com/2009/11/tecnicas_sentidos_ides.pdf
- Arfuch, L. (2016) El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, Federación Latinoamericana de Semiótica, vol. 24, pág. 245-254.
- Arlander, A. (2014) De la interacción a la intra-acción en la performance del paisaje en NODO: “Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica”. *Artnodes*, 14. ISSN 1695-5951
- Atkinson, D. (2015). The Adventure of Pedagogy”, *Learning and Not-Known. Subjectivity*, 8(1): 43-56.
- Azoulay, A. (2009). Al·legacions d’emergència: tres arguments sobre l’ontologia de la fotografia, en P. Vicente (ed.), *Instantànies de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors, 87-97.

- Barad, K. (2003). "Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs*, 28 (3), pág. 801-831.
- _ (2007). *Meeting the Universe Halfway*. Durham y Londres: Duke University Press.
- _ (2014). *Diffractioning Diffraction: Cutting Together-Apart*. *Parallax*, 20(3), 168-187, DOI 10.1080/13534645.2014.927623
- Baraglia, R. y Vilar, M. (2015). Entrevista a Graham Harman. *Hablamos con el fundador de la "Ontología Orientada a Objetos" (OOO) sobre filosofía y teoría literaria*. *LUTHOR*, 24, 1-13.
- Barrena, S. y Nubiola, J. (2018) *Charles S. Peirce y el arte como representación: experiencia, expresión e interpretación*. [researchgate.net/publication/330162836](https://www.researchgate.net/publication/330162836)
- Bauleo, A.; Baremlitt, G. F.; De Brasi, J. C.; Frydlewsky, L.; Saidón, O. I.; Pavlovsky, E. (1983). *Lo grupal 1*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ayllu.
- Bauleo, A.; Cueto, A. M.; Fernández, A. M.; Fiasché, A.; Kesselman, H.; Langer, M.; Moccio, F.; Scherzer, A.; Smolovich, R.; Pavlovsky, E.(1985). *Lo grupal 2*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Búsqueda.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Berger, R. (2015). Now I see it, now I don't: researcher's position and reflexivity in qualitative research. *Qualitative Research*, vol. 15(2) 219-234.
- Bishop, C. (2006) *El giro social: (la) colaboración y sus descontentos*. (Traducción de Fabricio Forastelli). *Revista Artforum*.
- _ (2016). *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México, México: Taller de Ediciones Económicas.
- Blesa Cábez, E; Buraya Boned, S., Mallol, M. y Tapia, M. (2020) *Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir*. *Museo en red y las prácticas del afecto en el museo Reina Sofía*. *Espacio, tiempo y forma 8*. Serie VII Historia del Arte. *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia ISSN 1130-4715. E-ISSN 2340-1478
- Braidotti, R. (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _ (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona, España: GEDISA.
- _ (2018). *Por una política afirmativa: itinerarios éticos* (C. Vitale, Trans.). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

- Brown, S. & Trucker, I. (2010). Eff the Ineffable: Affect, Somatic Management, and Mental Health Service Users. In Melissa Gregg & Gregory Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 229-249). Durham & London: Duke Univ Press.
- Butler, J. (2004) *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _(2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Paidós.
- Butler, J., & Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político* (F. Bogado, Trans.). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Calderón, N. & Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona, España: Octaedro.
- Cano Abadía, M. (2015). "Nuevos Materialismos: Hacia Feminismos no Dualistas". *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, 7.
- Cardaci, G. V. (2012). La noción de "lo grupal" como intervención crítica en la publicación *Lo Grupal* en la Argentina (1983-1993). *Anuario de investigaciones*, vol. 19(2). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. ISSN 1851-1686.
- _ (2016). Lo grupal como intervención crítica: Sobre la publicación *Lo Grupal* en la Argentina (1983-1993). *Revista Tesis Psicológica*, 11(1), 134-149.
- Careri, F. (2002) *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili.
- Carrasco Segovia, S. (2017). *Desplazamientos y tránsitos en un proceso de investigación sobre el lugar del cuerpo en las trayectorias y formación inicial de profesores de educación artística*. Tesis doctoral en Arte y Educación. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Carrasco Segovia, S. y Hernández-Hernández, F. (2020) Cartografiar los afectos y los movimientos en el aprender corporeizado de los docentes. *Movimento*. Porto Alegre, v. 26, p. e26012, 2020. DOI: 10.22456/1982-8918.94792.
- Castañeda Arbeláez, N. (2022) *Kumanday, Poleka-Kasue y Dulima. La representación pictórica y audiovisual de la montaña como estudio de un territorio simbólico sensible al cambio*. Tesis doctoral en Arte. La realidad asediada, concepto, proceso y experimentación artística. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Castillo Ballén, S. (editor) (2014) *Investigaciones sobre el cuerpo: relatorías del encuentro "El giro corporal"*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (1998). Barcelona, España: Gedisa.

- Col·lectiu Punt 6. (2019). *Urbanismo feminista: por una transformación radical de los espacios de vida*. España: Virus.
- Condró, L. y Messiez, P. (2016). *Asymmetrical Motion: Notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Continenta Me Tienes.
- Dahó, M. (2015) Fotografías en cuanto espacio público. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 3, Núm. 1 (220-246) DOI: <https://doi.org/10.1344/regac2015.1.09>
- Davies C. R., Knuiman M., Wright P. y Rosenberg, M. (2014) The art of being healthy: a qualitative study to develop a thematic framework for understanding the relationship between health and the arts. *BMJ Open*. doi:10.1136/bmjopen-2014-004790. bmjopen.bmj.com
- De Brasi, J.C. (2007). *La problemática de la subjetividad. Un ensayo, una conversación*. Buenos Aires: EPBCN / Mesa Editoriales.
- De Landa, M. (2021) *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- De Riba Mayoral, S. y Revelles Benavente, B. (2019). Hacia una pedagogía afectiva del movimiento. *Tercio Creciente*, 16, págs.. 7-30. [Htttts://dx.doi.org/10.17561/rtc.n16.1](https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n16.1)
- De Sousa Santos, B. (2006). Capítulo I. La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Debord, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*. (José Luis Pardo, Trans.) Valencia, España: Pre-Textos.
- Del Cueto, A. M. y Fernández, A. M. (1985) El dispositivo grupal, en *Lo Grupal 2*, Pavlovsky et al. Buenos Aires: Búsqueda.
- Deleuze, G. (1986) *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona, España: Anagrama.
- _ (1987) *Foucault*. Barcelona, España: Paidós.
- _ (1989) *El pliegue*. Barcelona, España: Paidós.
- _ (2001). *Spinoza: Filosofía Práctica*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- _ (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- _ (2012). *Contribución a la guerra en curso* (J. Palacio Tauste, Trans.). Madrid, España: Errata Naturae Editores.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- _ (1997) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Dewey, J. (1949) *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, E. (1995) *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Dolphijn, R. & Van der Tuin, I. (2012) *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Michigan: MPublishing, University of Michigan Library.
- Eisner, E. (1998) *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.
- Espósito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Farías, Ignacio (2008). Hacia una nueva ontología de lo social. Manuel DeLanda en entrevista. *Persona y Sociedad* 1(XXII), 75-85.
- Feierstein, D. (2017). Procesos de memoria colectiva y posdictadura argentina. *Boletín GEC*, (21), 115–119. revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1139
- Fernández, A. M. (1989) *El campo grupal, notas para una genealogía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Foster, H. (2001). *El artista como etnógrafo. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal (1ªed. 1996)
- Foucault, M. (1976) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- _ (1985) *Saber y verdad*. (Edición, traducción y prólogo Fernando Alvarez-Uría & Julia Varela). Madrid, España: Ediciones de la Piqueta.
- _ (1998). *Historia de la locura*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- _ (2007) *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Fox, N. J. (2015). New materialist social inquiry: designs, methods and the research-assemblage. *International Journal of Social Research methodology* , 18:4, 399-414, DOI: 10.1080/13645579.2014.921458

- Garcés, M. (2015) *Filosofía inacabada*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg, S.L.
- _ (2022) *Un mundo en común*. Barcelona, España: Bellaterra.
- García, A. A., y Casado E. (2008) La práctica de la observación participante. Sentidos situados y prácticas institucionales en el caso de la violencia de género en Gordo, A. & Serrano, A. (Coords.) *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación*. Madrid, España: Pearson Educación, S.A.
- Gordo, A. & Serrano, A (Coords.) (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación*. Madrid. Pearson Educación, S.A.
- Grau Rebollo, J. (2005) *Antropología audiovisual*. Barcelona: Bellaterra.
- Gregg, M & Seigworth, G. J. (eds.) (2010) *The Affect Theory Reader*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Grosz, E. (1994) *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guasch, A. M. (2007). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- _ (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Guattari, F. (1973) Grupo objeto y grupo sujeto. *Psicoanálisis y transversalidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _ (1996) *Caosmosis*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- _ (2017). *La revolución molecular* (G. d. Eugenio Pérez, Trans.). Madrid, España: Errata Naturea Editores.
- Haraway, D.J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- _ (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres Sbarbati, Trans.). Consonni.
- Harman, G (2013). *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*. México: COCOM
- Henley, Paul. (2001) *Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica*. Revista Desacatos, núm. 8, pp. 17-36.
- Heredia, J. M. (2014). *Dispositivos y/o Agenciamientos*. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XIX N1. pp. 83-101. Universidad de Málaga, España. ISSN: 1136-4076

- Hernández-Hernández, F. (2002) Repensar la Educación de las Artes Visuales desde los Estudios de Cultura Visual. *Cuadernos de Pedagogía*, 312, 52-55.
- _ (2007) Espigador@s de la Cultura Visual. *Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.
- _ (2008) La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, (85-118)
- _ (2018) Encuentros que afectan y generan saber pedagógico entre docentes a través de cartografías visuales. *Revista Digital do LAV*, Santa María, vol. 11, n. 2, p. 103–120. ISSN 1983 – 7348. [dx.doi.org/10.5902/1983734832835](https://doi.org/10.5902/1983734832835)
- Hernández-Hernández, F., & Revelles Benavente, B. (2019). La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones. *Educatio Siglo XXI*, 37 (2 Jul-Oct), 21–48. doi.org/10.6018/educatio.387001
- Hernández Hernández, F. Aberasturi Apraiz, E., Sancho Gil, J., Correa Gorospe, J. M. (eds.) (2020). ¿Cómo aprenden los docentes?: tránsitos entre cartografías, experiencias, corporeidades y afectos. Editorial Octaedro, S.L.
- Hickey-Moody, A.; Palmer, H. & Sayers, E. (2016) Diffractive pedagogies: dancing across new materialist imaginaries. *Gender and Education*, 28:2, 213-229, DOI: [10.1080/09540253.2016.1140723](https://doi.org/10.1080/09540253.2016.1140723)
- Hickey-Moody, A., & Willcox, M. (2019). Entanglements of difference as community togetherness: Faith, art and feminism. *Social Sciences*, 8(9), 264
- Hood, E. J. & Kraehe, Amelia M. (2017). *Creative Matter: New Materialism in Art Education Research*, Teaching, and Learning, *Art Education*, 70:2, 32-38. ISSN: 0004-3125
- Ingrassia, F (Comp) (2013). *Estética de la dispersión*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora; Centro Cultural Parque de España.
- jagodzinski, J. & Wallin, J. (2013) *Arts-Based Research: A Critique and a Proposal*. Rotterdam, Países Bajos: Sense Publishers.
- Klein, J.-P. (2009). *Arteterapia: una introducción* (C. Homar Homar, Trans.). Barcelona, España: Octaedro, S.L.
- Kollektiv Orangotango (ed) (2018). *This is Not an Atlas: A Global Collection of Counter-cartographies*. Bielefeld, Alemania: Transcript Verlag
- Lara, A. (2015). Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead. *Cinta moebio* 52. (pág. 17-36). www.moebio.uchile.cl/52/lara.html

- Lara, A. y Enciso, G. (2013) El Giro Afectivo. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- Latour, B. (1992) *Ciencia en acción*. Barcelona: Labor.
- _ (1996) On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. *Soziale Welt*, vol. 47. pp. 369-381. www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf
- _ (2001) *La Esperanza de Pandora. Ensayos sobre la Realidad de los Estudios de la Ciencia*. Barcelona, España: Gedisa.
- Levin Rojo, D., Ziri6n P6rez, A., V6zquez Mantec6n, A., & Dorotinsky Alperstein, D. (Eds.). (2017). *Variaciones sobre cine etnogr6fico: entre la documentaci6n antropol6gica y la experimentaci6n est6tica*. Universidad Nacional Aut6noma de M6xico, Instituto de Investigaciones Est6ticas.
- L6vi-Strauss, C. (1992) *Antropolog6a estructural*. Barcelona: Paid6s. (1^o ed. 1958)
- Le6n, E. A. (2018) Gilles Deleuze hacia una 6tica inmanente del deseo. *Revista Filosof6a UIS*, 17(2), 193–208. doi.org/10.18273/revfil.v17n2-2018011
- Longoni, A. & Bruzzone, G. (Comp.) (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Malinverni, L., Schaper, M-M & Valero, C. (2020) Relating to materials in digital fabrication: Transform materials to transform yourself. *International Journal of Child-Computer Interaction*, 23. Article 100166, [10.1016/j.ijcci.2020.100166](https://doi.org/10.1016/j.ijcci.2020.100166)
- Mar6n Garc6a, T. (2013) Experiencias de creaci6n colectiva y otras pr6cticas art6sticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012). De la Calle, R. (coord.) *Los 6ltimos 30 a6os del arte valenciano contempor6neo*. Vol.3. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- Mar6n Garc6a, T.; Krakowski, A. (Coord) (2007) *Tecnolog6as y estrategias para la creaci6n art6stica*. Altea, Espa6a: Universidad Miguel Hern6ndez-Alfagr6fic.
- Mass6 Castilla, J. (2020) *De la 'est6tica relacional' a la 'est6tica del disenso': dos visiones filos6ficas de las nuevas formas de interactividad en el arte*. XLVII Congreso de Filosof6a Joven: Filosof6a y crisis a comienzos del s. XXI. Universidad de Murcia.
- Massumi, B. (1995) The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, 83–109. doi.org/10.2307/1354446
- _ (2015) *Politics of affect*. Cambridge: Polity.

- Matelli, F. (2015) Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas. Alsina, P. y Rodríguez, A. (Coords.) *Art Matters II*. Artnodes, 16, 65-75.
- Miñana Blasco, C. y Rodríguez, J.G. (2003) La educación en el contexto neoliberal. En Restrepo Botero, D.I. (ed). *La falacia neoliberal. Crítica y alternativas*. (pp. 285-321). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Montenegro, M. y Pujol, J. (2008) Derivas y actuaciones. Aproximaciones metodológicas en Gordo, A. & Serrano, A (Coords.) *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación*. Madrid, España: Pearson Educación, S.A.
- Moraña, M. (2012) Postscríptum. El afecto en la caja de herramientas. En: Moraña, Mabel; Sánchez Pardo, Ignacio. *El lenguaje de las emociones : afecto y cultura en América Latina*. (pp313-337). Madrid: Iberoamericana.
- Murillo, M. A. (2019) *Deleuze & Guattari. El deseo y lo social*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Brueghel.
- Nancy, J. (2007) 58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma. 1ª ed. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Olivera, A. (2005). La Colifata, radio terapia des-estigmatizante. *Revista L'interrogant*. Nº6. Barcelona, España: Fundació Nou Barris per a la Salut Mental. revistainterrogant.org/la-colifata-radio-terapia-des-estigmatizante/
- Onsès Segarra, J. (2018) *Documentación visual en los fenómenos de aprendizaje con estudiantes de primaria. Una indagación rizomática difractiva desde las teorías 'post*. Tesis doctoral en Arte y Educación. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Onsès, J. & Hernández, F. (2017) Visual Documentation as Space of Entanglement to Rethink Arts-Based Educational Research. *Synnyt / Origins 2*, 61-73. DOI: 10.54916/rae.118837
- Palacios Garrido, A. (2009) El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4, 197-211. ISSN: 1886-6190
- Pavlovsky, E. y De Brasi, J. C. (Comp.) (1983) Último diálogo con Luis Frydlewsky. *Lo grupal*. Editorial Búsqueda, Buenos Aires, 1983.

- Pavlovsky, E. (Coord.) (1985) *Lo grupal 2*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Búsqueda.
- _ (Coord.) (1991) *Lo grupal 1*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ayllu.
- Percia, M. (1991) *Notas para pensar lo grupal*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lugar.
- _ (2010) Angustia como afección anticapitalista. *En inconformidad. Arte política psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La Cebra.
- _ (2017) *Estancias en común*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La cebra.
- Planella, J. (2006) *Corpografías: dar la palabra al cuerpo*. Artnotes, revista de intersecciones entre arte, ciencia y tecnología.
- Poblete, J. (2012) La Frontera como forma de experiencia cotidiana en la espacialidad post-social. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Vol. 12, Nº 46, págs. 145-162.
- Prado, M. (2011) Debate crítico alrededor de la Estética Relacional. *Disturbis*, 10.
- Raimondi, S., Longoni, A., Tabarovsky, D., Melero, D., Schanton, P., Cippolini, R., Martel, L., Laddaga, R., & Hupert, P. (2013) *Estéticas de la dispersión* (F. Ingrassia, Ed.). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Ramírez, T. (2019) Ontología estética, estética ontológica: un replanteamiento del arte y lo bello desde el realismo especulativo. *Valenciana*, 12(24), 183-205.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Richardson, L. & St. Pierre, E. (2017) Writing. A method of Inquiry. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5 ed., pp. 1410-1444). Londres: SAGE Publications.
- Rodrigo, J; Añó, C. & Soria, F. (2015) *El complejo educativo. Políticas de mediación y culturales*. Barcelona, España: Oficina de suport a la iniciativa cultural (osic) del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Rodrigo Montero, J. & Collados Alcaide, A. (2015) Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas. *Revista Pulso*, 38. 57-72
- Rodrigo, J., y Zegrí, M. (2020). *Enfortim les arts comunitàries. Una anàlisi exploratòria de les pràctiques d'arts comunitàries a la ciutat de Barcelona*. [Informe]. Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Programa Cultura Viva.
- Rodríguez Neira, T. (2009). Poder y saber (La Micropolítica Foucaultiana y la Práctica Escolar). *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria*, 7(1). <https://doi.org/10.14201/3075>

- Romero Sánchez, M. M. (2012) Habitar los laboratorios de investigación-creación. Apuntes desde la experiencia. *Praxis & S*
- _ (2016) Construcciones de sentido desde lo vivido. Relaciones posibles en el tránsito de una investigación en educación artística. *Artes La Revista*, 13(20), 123–160. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/326221>
- Sánchez-Criado, T. (2006). La Teoría del Actor Red. Página web consultada (2018). <https://es.scribd.com/document/335095672/Tomas-Sanchez-Criado-La-Teoria-Del-Actor-Red>
- Sánchez de Serdio, A. (2007). *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Souto, M. (1993). *Hacia una didáctica de lo grupal*. España. Editorial Miño y Dávila.
- Spinoza, B. (2011). Ética: demostrada según el orden geométrico (Peña García, V., Trans.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1677).
- St. Pierre, E. (2011). Post Qualitative Research: The Critique and the Coming After. En Norman K. Denzin y Yvonna S. Lincoln (eds.) *The Sage Handbook of Qualitative Research* (4a ed. Revisada, pp. 611-625). Thousand Oaks: SAGE Publications Inc.
- Steimberg, D. G. (2011). Práctica policial y arte político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética. *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 9, 127-139.
- Sullivan, G. y Gu, M. (2017). The Possibilities of Research-The Promise of Practice. *Art Education*. 70(2). 49-57. DOI:[10.1080/00043125.2017.1274203](https://doi.org/10.1080/00043125.2017.1274203)
- Tatián, D. (2019). *Spinoza disidente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Taylor, D.; Fuentes, M. (Eds.) (2011). *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, B. (1994) Avances recientes en la teoría del cuerpo. *REIS-Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 68, p. 11-39.
- Vidiella, J. (2010). *Pedagogías de contacto: performance y prácticas de corporización*, en Damiano Gilberto Aparecido; Pereira Lucia Helena Pena; Oliveira Wanderley C. (comp.) (2010) *Corporeidade e educação: tecendo sentidos*. São Paulo (Brazil): Cultura Acadêmica Editora, pp.175-202. ISBN 978-85-7983- 080-8.

Wyatt, J.; Gale, K.; Gannon, S.; Davies, B.; Denzin, N & St. Pierre, E (2014). Deleuze and Collaborative Writing: Responding to/With "JKSB". *Cultural Studies <=> Critical Methodologies*, published online 20 April 2014 DOI: 10.1177/1532708614530313

Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Zuñiga López, D. (2019). *Los sentidos pedagógicos en una práctica artística dirigida para jóvenes dentro de un espacio cultural en Chile*. Tesis doctoral en Arte y Educación. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Fuentes de webs

En Residencia. Artistas en los institutos de Barcelona (s.f.) enresidencia.org/es

Museo Reina Sofía (s.f.). *Abecedario Anagramático*. subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad

Real Academia Española (s.f.) *Diccionario de lengua española*. dle.rae.es

Revista Colibrí (2020) *El futuro tiene que ser para todes - Entrevista a Kekena Corvalán*. revistacolibri.com.ar/futuro-para-todes-tode-entrevista-kekena-corvalan/

This is not an atlas (s.f) notanatlas.org/

Fuentes de videos

[Aula Deleuze] (2020). *Ester Jordana: El Foucault de Deleuze*. [Video]. youtu.be/c2iDoTDuSV0

[CENDEAC] (2020). *Teresa Marín García. "Experiencias colaborativas en las prácticas artísticas. Metodologías, potencialidades y aspectos críticos"*. [Video]. youtu.be/61vIFMz_clk

[Esther Díaz Filósofa] (2018a). *Seminario sobre Subjetividad y poder 10-5-18*. [Video]. youtu.be/itg6SfBm3SQ

[Esther Díaz Filósofa] (2018b). *Seminario sobre Subjetividad y poder 11-5-18*. [Video]. youtu.be/ujGdWmXsbJ4

[Esther Díaz Filósofa] (2018c). *Seminario sobre Subjetividad y poder 12-5-18*. [Video]. youtu.be/zS9BqVDFBpl

[Facultad Libre] (2022). *La enfermedad de la fuerza | Por Marcelo Percia | Clase 2*. [Video]. youtu.be/Rhgbh6bBRMo

- [Facultad Libre] (2016). Spinoza por Diego Tatián. [Video]. youtu.be/wOjHYzRuNBU
- [Grupos Dos / Adynata] (2016). *Estar en común sin comunidad Ana Longoni sobre Roberto Jacoby*. [Video]. youtu.be/D1hcy7_Eljw
- [Grupos Dos / Adynata] (2021a). *Conferencia de Marcelo Percia, Un común vivir*. [Video]. youtu.be/kRrok9yejWA
- [Grupos Dos / Adynata] (2021b). *Presentación del libro "Derechos" por Marcelo Percia*. [Video]. youtu.be/odVHzqtSo-U
- [Grupos Dos / Adynata] (2021c). *Adiós a la dinámica de grupos. (2da parte) Presentación a cargo de Marcelo Percia*. [Video]. youtu.be/ZCUxD8PLqDM
- [Local Chile] (2021). Mále Uribe: Nuevos Materialismos. [Video]. youtu.be/Ci2rHMIxhcM
- [Ministerio de Educación Tucumán] (2021). *3er Foro de Educación Artística: Kekena Corvalán*. [Video]. youtu.be/0_TGnZgdnNc
- [Técnica y Sociedad] (2022). *7 STYS. Manuel DeLanda "El Nuevo Materialismo"*. [Video]. youtu.be/esP34PUg3G0
- [Universidad Alberto Hurtado] (2020). *Ciclo de charlas filosóficas: La imitación de los afectos en Spinoza*. [Video]. youtube.com/live/ESvYx7CAAnM?feature=share
- [Universidad Alberto Hurtado] (2021). *Conversatorio en torno al libro // La performatividad de las imágenes*. [Video]. youtube.com/live/LkEJFsl4Fig?feature=share

Fuentes visuales

- Fig. 1. Davies C. R., Knuiman M., Wright P. y Rosenberg, M. (2014) The art of being healthy: a qualitative study to develop a thematic framework for understanding the relationship between health and the arts. *BMJ Open*. CC BY-NC 3.0
- Fig. 2. Muñoz, A (2010). *Maquila R4* [Fotografía del proceso].: amormunoz.net/wp-content/uploads/2022/02/PORTFOLIO-2021.pdf
- Fig. 3. Hsieh, T. (1980-1981). *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*. Con la URL: commons.wikimedia.org/wiki/File:TehchingHsiehExhibitMOMA.jpg

- Fig. 4. Raquel F. (2015-2016). *One Year Women's Performance 2015-2016*. Con la URL: raquelfriera.net/trabajo/one-year-womens-performance
- Fig. 5. Raquel F. (2015-2016). *One Year Women's Performance 2015-2016*. Con la URL: raquelfriera.net/trabajo/one-year-womens-performance
- Fig. 6. Martin, J. M. (2005). *Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera*, del artista. Con la URL: insiteart.org/people/joseph-maria-mart%C3%ADn
- Fig. 7. Martin, J. M. (2005). *Un prototipo para la buena emigración, Centro de formación e información juvenil sobre la frontera*, del artista. Con la URL: insiteart.org/people/joseph-maria-mart%C3%ADn
- Fig. 8. Nota. Francis, A. (2002). *Cuando la fe mueve montañas*. Recuperado del video en la URL: francisalys.com/when-faith-moves-mountains/
- Fig. 9. Abad, A. (2014). *Megafone.net*. Con la URL: macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/antoni-abad-megafonenet2004-2014
- Fig. 10. Tiravanija, R. (1996). *Untitled 1996. One revolution per minute*. Con la URL: leconsortium.fr/fr/untitled-1996-one-revolution-minute
- Fig. 11. Tiravanija, R. (1996). *Untitled 1996. One revolution per minute*. Con la URL: leconsortium.fr/fr/untitled-1996-one-revolution-minute
- Fig. 12. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: eduardogil.com
- Fig. 13. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: eduardogil.com
- Fig. 14. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: eduardogil.com
- Fig. 15. Gil, E. (1983). *El Siluetazo*. Con la URL: eduardogil.com
- Fig. 16. *Para todes, tode*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2019). Con la URL: conti.derhuman.jus.gov.ar/2019/03/av-para-todes-tode.php
- Fig. 17. *Pasaje que divide dos clínicas psiquiátricas, el PSSJD y el Benito Menni*. Elaboración propia.
- Fig. 18. *Muro del PSSJD antes de la intervención*. Elaboración propia.
- Fig. 19. *Muro del Benito Menni antes de la intervención*. Elaboración propia.
- Fig. 20. *Mural Artaboo I*. Elaboración propia.
- Fig. 21. *Mural Artaboo I*. Elaboración propia.
- Fig. 22. *Mural Artaboo II*. Elaboración propia.

Fig. 23. *Mural Artaboo II*. Elaboración propia.

Fig. 24. *Mantel Artaboo*. Elaborado y proporcionado por los promotores del proyecto.

Fig. 25. *Conocimiento situado*. Elaboración propia.

Fig. 26. *Esquemas mentales y conceptuales como hoja de ruta para la indagación*. Elaboración propia.

Fig. 27. *Territorialización de los agentes humanos y no-humanos que participaron en Artaboo*. Elaboración propia.

Fig. 28. *Territorialización de los agentes discursivos que participaron en Artaboo*. Elaboración propia.

Fig. 29. *Territorialización de los agentes corporales que participaron en Artaboo*. Elaboración propia.

Fig. 30. *Territorialización de los agentes materiales que participaron en Artaboo*. Elaboración propia.

Fig. 31. *Escenas cartográficas*. Elaboración propia.

Fig. 32. *Indagación desde tres actos: planteamiento, nudo y despliegue*. Elaboración propia.

Fig. 33. *Diagramas de fuerzas*. Elaboración propia.

