



Universidad de Valladolid



MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARTETERAPIA Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA PARA LA INCLUSIÓN SOCIAL

Dinámicas y prácticas artísticas colaborativas: un
acercamiento a lo artístico como espacio de encuentro para
la inclusión social

CURSO: 2017/2018

ÁMBITO DE ESPECIALIZACIÓN: Ámbitos Culturales

Guiomar Bohigas Sobremazas

Convocatoria ordinaria: Junio, 2018

Tutora: Inés Ortega Cubero

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Facultad de Educación y Trabajo Social

Universidad de Valladolid

Agradecimientos

*Me gustaría agradecer en estas líneas
a las personas que han compartido y colaborado
con su experiencia y su trabajo a esta investigación.*

*También a mi tutora, Inés, por su paciencia, su esfuerzo y su dedicación.
A mis compañeras, todas ellas, por iluminarme y caminar este viaje juntas.*

ÍNDICE

1. Introducción y justificación del tema	5
2. Objetivos de la investigación	7
3. Hipótesis de trabajo	9
4. Marco teórico de referencia. El arte como estado de encuentro: hacia una definición de las prácticas artísticas colaborativas	10
4.1. Surgimiento y recorrido histórico de las prácticas artísticas colaborativas desde distintos prismas	10
4.2. Rasgos que caracterizan a las prácticas artísticas colaborativas; acercamiento teórico	15
4.2.1. Las prácticas artísticas colaborativas y su carácter pedagógico	18
4.3. Prácticas artísticas colaborativas y comunidad: desafío a la individualidad y búsqueda del procomún a través del arte	19
4.3.1. Qué entendemos por comunidad: diferentes aproximaciones	19
4.3.2. Prácticas artísticas y desarrollo comunitario: el ejemplo del modelo Community Based Art Education	21
4.5. Arte y colaboración hoy en España: ¿dónde estamos en cuanto a iniciativas e investigación?	22
4.5.1. El espacio colaborativo: lugares donde encontrarse, lugares intermedios que interpelan la realidad social	22
4.5.2. Puntos de encuentro: cómo desde la investigación se puede formar una teoría crítica de las prácticas artísticas colaborativas	25
5. Marco metodológico	28
5.1. Descripción general de la investigación y objeto de estudio	28
5.2. Objetivos, diseño y planificación de la investigación	30
5.3. Fases de la investigación	31
5.3.1 Fase I: Investigación documental.....	32
5.3.2. Fase II: Estudio teórico-crítico: análisis de contenido del corpus teórico de las prácticas artísticas colaborativas	36
5.3.3. Fase III: Entrevistas.....	40
6. Análisis de datos a partir de las entrevistas	43
7. Conclusiones, limitaciones y líneas de continuidad	55
8. Referencias bibliográficas	59
9. Anexos	62

Resumen: Hoy en día algunas prácticas artísticas del contexto nacional están empezando a tomar formas relacionadas con la colaboración y la participación. Dichas prácticas son cada vez más numerosas, por lo que suponen un elemento emergente interesante en el que focalizar la investigación. El objetivo de este trabajo es analizar tales prácticas para comprobar si suponen un campo de trabajo significativo dentro de la arteterapia y la educación artística para la inclusión social. Las hipótesis están fundamentadas en la idea subyacente de que las prácticas artísticas colaborativas tienen mucho que aportar a nuestra disciplina. A través de una metodología cualitativa, apoyada en la investigación documental, el análisis de contenido y las entrevistas a artistas que trabajan en esta línea, se hace una reflexión revisada sobre los aportes potenciales y la riqueza de los procesos colaborativos a la arteterapia y la educación artística. Junto con las conclusiones, se presentan las limitaciones y las líneas futuras de investigación, dejando abierto un cuestionamiento hacia las prácticas artísticas colaborativas y todos los elementos que las componen.

Palabras clave: Prácticas artísticas colaborativas, educación artística, inclusión social, colaboración.

Abstract: Artistic initiatives are nowadays starting to shape into collaborative and participative arts at national level. Such initiatives are becoming more frequent, as they represent an interesting emerging element in which to focus research. The objective of this thesis is to analyse the aforementioned initiatives to understand if they represent a significant work field inside art therapy and art education for social inclusion. The hypothesis are based on the underlying idea that collaborative artistic initiatives and artists that work with them can significantly contribute to this discipline. Using a qualitative method, supported by literature research, content analysis and interviews to artists working in this initiatives, a reflection is made about the potential contributions of collaborative processes to art therapy and art education. Along with the conclusions, the future lines of investigation and their limitations are presented, leaving an open question for future collaborative artistic initiatives and all the elements they integrate.

Keywords: Collaborative artistic initiatives, artistic education, social inclusion, collaboration.

1. Introducción y justificación del tema

La literatura actual sobre prácticas artísticas colaborativas indica que son una forma de producción artística y cultural que está emergiendo hoy en día en nuestro contexto con unas características muy interesantes que han sido las que, en un primer lugar, han sembrado la semilla de este trabajo. La presente investigación se produce y se enmarca en el Máster de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social, considerando que este es un espacio adecuado para el planteamiento y estudio de una temática no muy extendida pero profundamente interesante para nuestra área de conocimiento.

Las prácticas artísticas colaborativas y sus dinámicas suponen toda una revelación de metodologías y maneras de trabajar para interpelar o cuestionar la realidad social y hacerla más inclusiva. En el ámbito cultural y artístico en el que trabajamos y nos movemos, las fronteras entre conceptos pueden ser a veces confusas o difusas, dado que continuamente estamos en evolución. La literatura apunta a que las prácticas artísticas colaborativas proporcionan una metodología versátil con la que trabajar con comunidades y colectivos, entendiendo la diversidad como un conjunto de potencialidades. Ir descubriendo e iluminando nuevas maneras y formas de hacer es una parte de nuestro trabajo y responsabilidad como futuros profesionales que aplican el arte con un fin inclusivo. A lo largo de este curso, he empezado a poner más atención en asociaciones y proyectos que trabajan de esta manera y, como pedagoga y profesional que trabaja a través del arte, el hecho de conocer y estudiar las prácticas artísticas colaborativas puede ser un recurso potencial no sólo para mí, sino para toda la comunidad de profesionales que se forma en nuestro ámbito.

La relación con las competencias y objetivos del máster se puede establecer en varias direcciones. Se podría relacionar la temática del trabajo con algunas de las competencias específicas del máster, a nivel de teoría y de práctica. El estudio que se conduce en este trabajo podría aportar nuevas perspectivas al área de conocimiento en materia de investigación. En lo relacionado con el módulo específico, el tema y su estudio reconoce la diversidad, ya que en la mayor parte de ocasiones se trabaja con ella. Por otro lado, desde las metodologías colaborativas, se podría promover un modelo de trabajo basado en la inclusión. Como estudiantes, una de las competencias que se valoran es la de reflexionar críticamente acerca de los principios que contribuyen a nuestra formación cultural, personal y social desde las artes en la enseñanza no formal. De alguna manera, conocer y estudiar proyectos y literatura sobre este tipo de prácticas, nos ayuda a conocer y aprender de artistas y profesionales que trabajan con todas las personas a través del arte con el objetivo de promover un cambio, por lo que abordar el tema de las prácticas colaborativas puede ser una fuente de inspiración y conocimiento para nosotros, una vez acabada nuestra formación.

Finalmente, para poder analizar si el campo de las prácticas artísticas colaborativas constituye un espacio de trabajo significativo dentro del ámbito que nos ocupa, el texto recorre varias partes diferenciadas. Para facilitar y asegurar una

comprensión en la lectura del trabajo, se va presentando una estructura que, a través de sus diferentes elementos, va vinculando y conectando ideas y conceptos. Lo primero que aparece son los objetivos de investigación, seguidos por las hipótesis que van a guiar el estudio. Después, se procede a la construcción de un marco teórico de referencia que ayude a clarificar qué son las prácticas artísticas colaborativas y sus elementos y conceptos afines, recorriendo la literatura sobre el tema. En el marco metodológico se podrán encontrar varios apartados, desde el objeto de estudio y el diseño de la investigación hasta las entrevistas, seguido del análisis de datos y la discusión en un apartado específico. El trabajo finaliza con unas conclusiones donde se incluyen las posibles líneas de investigación abiertas y las limitaciones que puedan surgir a lo largo del desarrollo de este trabajo.

2. Objetivos de la investigación

De acuerdo con Marín (2016), en la actualidad las prácticas artísticas que integran diversas formas de participación y de colaboración como elementos clave de su hacer son cada vez más abundantes. Muchas de estas prácticas son experimentales y están centradas en lo relacional, en lo sociocultural, lo político o etnográfico, así como en la vinculación e inclusión de las nuevas tecnologías o en la creación de redes. La autora considera que muchas de estas prácticas están posicionadas en el papel cuestionador y transformador de contextos sociales.

En este plano, como estudiante del Máster de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social, realizando mi especialización en ámbitos culturales, ha sido difícil evitar la pregunta de cómo pueden complementar las prácticas que tienen su base en las dinámicas colaborativas a nuestra disciplina. A partir de dicho cuestionamiento, han ido surgiendo otros más concretos, como cuál podría ser la potencial relación entre las prácticas artísticas colaborativas y la arteterapia y la educación artística y, si la hubiera, qué es lo que se podrían aportar.

Que las prácticas artísticas colaborativas (a partir de aquí denominadas PAC a lo largo del trabajo) promueven un cambio, no es algo novedoso, ya que por sí mismas están diseñadas para interpelar a los individuos, a los grupos, a las instituciones y estructuras sociales. Por lo tanto, en el marco de este trabajo y su planteamiento inicial han ido surgiendo de igual forma otros cuestionamientos dirigidos a realizar un análisis de dichas transformaciones.

En estos primeros momentos de interés por el tema, se ha ido desgranando el cuestionamiento principal en preguntas más concretas sobre cómo se transforman los espacios cuando una práctica artística colaborativa sucede y cómo ésta afecta a los colectivos, a los grupos como tal y a las instituciones y estructuras sociales. Tanto así, que estas preguntas están de alguna manera dirigidas a corroborar que las prácticas artísticas colaborativas son, en efecto, un elemento transformador a diferentes niveles.

De esta primera reflexión surgen, por tanto, los objetivos de la investigación, que están dirigidos a estructurarla y guiarla durante el proceso, de manera que se organiza en torno a ellos, enumerando los propósitos que se pretenden conseguir con la misma.

Los objetivos de esta investigación, en el marco del trabajo de fin de máster, se han dividido en dos categorías. Como se puede comprobar en la tabla 1, hay un objetivo general y otros específicos derivados del anterior, con el fin de hacerlos más operativos. Al final de cada uno de ellos aparece, entre paréntesis¹, una referencia al tipo de

¹ Como ejemplo: OE1 significa Objetivo Específico 1.

objetivo y a su número dentro de la categoría, por si más adelante hiciera falta citarlos, para facilitar su enumeración.

Tabla 1

Relación de objetivos: general y específicos

	General	Analizar el campo de las prácticas artísticas colaborativas para comprobar si constituyen un espacio de trabajo significativo dentro de la arteterapia y la educación artística para la inclusión social. (OG)
Objetivos		Conocer en profundidad cómo las PAC y la arteterapia y la educación artística para la inclusión social se complementan y se nutren entre sí como motores de transformación social. (OE1)
	Específicos	Conocer y reflexionar sobre la realidad de las prácticas artísticas colaborativas hoy en día. (OE2)
		Indagar sobre el impacto que tienen prácticas artísticas colaborativas a diferentes niveles: nivel individual, grupal e institucional. (OE3)

Se ha considerado hacer únicamente tres objetivos específicos, que son inherentes al objetivo general y, por tanto, a las preguntas de investigación. En el contexto del desarrollo y planificación de este trabajo, hemos valorado que son los suficientes para abarcar el motivo de dicho trabajo, sin caer innecesariamente en la formulación de un mayor número de objetivos que harían más difícil su implementación.

3. Hipótesis de trabajo

Una vez definido el problema de la investigación y establecidos los objetivos generales y específicos, se procede a formular las hipótesis, elemento fundamental en la estructura de un trabajo de investigación.

De acuerdo con Latorre, Arnal y del Rincón (2005), las hipótesis se formulan como una respuesta conjetural al problema que nos proponemos. Siguiendo las indicaciones de los autores anteriormente citados, las hipótesis deben formularse de un modo claro y preciso. En este caso, las hipótesis planteadas para el estudio se pueden considerar hipótesis de tipo deductivo, es decir, hipótesis que han surgido a partir de la interacción con la teoría. Las dos que nos planteamos se generan, pues, a partir de un primer contacto con el tema y la lectura en profundidad sobre prácticas artísticas colaborativas y conceptos afines:

Tabla 2
Relación de hipótesis

Las prácticas artísticas colaborativas pueden constituir un espacio para crear metodologías y elementos potencialmente presentes en arteterapia y educación artística, siempre bajo un paradigma inclusivo.

Hipótesis

Articuladas como herramientas artísticas, las prácticas artísticas colaborativas conforman un elemento transformador a diferentes niveles: a nivel personal, grupal e institucional.

Finalmente, las hipótesis se refutarán o validarán con posterioridad, llevándonos a una serie de conclusiones con las que finalizará este trabajo.

4. Marco teórico de referencia. El arte como estado de encuentro: hacia una definición de las prácticas artísticas colaborativas

4.1. Surgimiento y recorrido histórico de las prácticas artísticas colaborativas desde distintos prismas

La literatura de diversos autores relacionados con el contexto de colaboración en el arte y también relacionados con la inclusión social, sugiere que la colaboración es un elemento muy presente en las prácticas actuales, artísticas y de otra índole, estando vigente en una cantidad significativa de elementos cotidianos, donde crece el hecho de trabajar en común y tejer redes sociales complejas que deriven en un cambio social.

De acuerdo con Ortega y Villar (2014), en el campo del arte surgido de las vanguardias históricas y a partir de los años sesenta, se produce una transición desde la acción individual hacia la acción colectiva en el trabajo artístico. Esto último se ha denominado con variedad de nombres y comprende distintas aproximaciones que analizaremos en este marco teórico como base para la propuesta de investigación, ya que nos ofrece una panorámica de la mayoría de bibliografía que se ha revisado y estudiado, conduciéndonos hasta las prácticas artísticas colaborativas actuales.

En cuanto al desarrollo teórico de la materia, Rodrigo y Collados (2015) afirman que se ha tratado de llegar a una definición de las prácticas colaborativas desde el legado de las artes comunitarias o arte comunitario, más tradicional y relacional, donde se revisan tradiciones de lo popular y lo cultural. Palacios (2009), por su parte, revisa el contexto anglosajón y la herencia europea del arte comunitario. También, a causa de un movimiento de tendencias en el mercado del arte y en la generación de teoría del arte, han ido surgiendo conceptos desde el campo de la teoría y la estética relacionados con la colaboración o lo relacional. A estos conceptos los diferentes teóricos los han denominado de distinta manera; algunas de las denominaciones de las diferentes “vertientes” son: activismo, arte dialógico (Kester), conectivo, relacional (Bourriaud), contextual (Ardenne), de la emergencia (Laddaga), comunitario o colaborativo, estética modal o relativa a los movimientos sociales (Claramonte). Ortega y Villar (2014) sostienen que en esta corriente de trabajo artístico común existe una crítica, implícita o explícita, hacia la individualidad de la subjetividad artística personal y única.

En este trabajo se va a tratar el tema de lo colaborativo desde varias perspectivas. En párrafos sucesivos, se puede encontrar una aproximación bibliográfica desde el prisma de la Estética y la teoría del arte, sin dejar a un lado el hecho de que también encontramos bibliografía que nos habla de lo colaborativo desde un criterio más educativo y relacionado con la inclusión social. Cabe destacar que lo interesante de las prácticas artísticas colaborativas es que no se ciñen a una sola disciplina, sino que transitan entre varias, lo que las hace más ricas en contenido y en poder de transformación social, ya que el trabajo interdisciplinar siempre es un trabajo más nutrido.

Palacios (2009), autor de referencia en el contexto español, sostiene que el arte comunitario, en todas sus facetas, ha estado rodeado de polémica por los debates que ha generado desde su surgimiento, tanto desde el punto de vista estético como desde el político, siendo una de las problemáticas la propia definición de comunidad, en lo que se profundizará más tarde. El concepto de arte comunitario surge del inglés *community arts*, el cual se acuña en un contexto anglosajón y estadounidense para determinar este tipo de prácticas artísticas en la comunidad.

Por otro lado, Rodríguez (2015) también sostiene que este carácter del arte comunitario parte en el transcurso de los años sesenta y setenta, donde condicionado por una situación sociopolítica, el hecho artístico se renueva significativamente y de una manera más comprometida con su entorno. Sin embargo, Palacios (2009) sitúa en los años setenta la época efervescente y de crecimiento del arte comunitario, término que por sí mismo no es fácil acotar o definir.

De acuerdo con Palacios (2009), en el contexto británico se ponen en marcha políticas que soportan y ayudan económicamente al arte comunitario, de la misma manera que se empiezan a subvencionar proyectos centrados en la comunidad, normalmente en poblaciones en riesgo de exclusión social. También surgen iniciativas en los años sesenta y setenta en el contexto internacional, que se pueden consultar en tabla 2 (págs. 11 y 12), que van a propiciar la promoción del arte comunitario y los comienzos de las estrategias colaborativas.

Posteriormente, durante los años ochenta y noventa, es cuando se produce una confluencia entre arte comunitario y arte público. Palacios (2009) afirma que estas prácticas están ya menos implicadas en producir objetos artísticos y más centradas en el proceso de participación e implicación de los públicos. Dentro de una evolución temporal del arte público, Lazy (cit. en Palacios, 2009) denomina el arte comunitario como “arte público de nuevo género” (*New Genre Public Art*). Está surgiendo entonces una desmaterialización de lo objetual, donde el happening o la performance se desplazan fuera de las galerías o el museo. De acuerdo con Rodríguez (2015), el objeto se desmaterializa e, incluyendo la opinión de Ivern (2010, cit. *Íbid.*, 2015), el autor sugiere que surge también el *Site Specific Art* a partir de la necesidad de un arte más cercano, que se sirve de la cultura visual y contemporánea que entra en diálogo con hechos políticos, históricos y sociales.

Dentro del amplio espectro de lo que constituye el arte comunitario, Palacios (2009) afirma que puede ser desde un proyecto artístico en una comunidad concreta hasta un programa impulsado institucionalmente, por artistas o por asociaciones culturales, no necesariamente centrado en las artes plásticas, sino más bien en las artes en general, música, danza o teatro, entre otras. El arte comunitario se integra en las comunidades como un motor de cambio social, por lo que los artistas que lo fomentan, así como los diversos agentes que participan, comparten una visión que se conforma del

“desacuerdo con las jerarquías culturales, una creencia en la coautoría de la obra y en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad” (Palacios, 2009, p. 199).

Tabla 3

Primeras acciones colaborativas en contextos internacionales

Contexto geográfico	Motivos de relevancia o contexto introductorio	Ejemplo(s) más significativos
Contexto estadounidense (EEUU)	<p>Empiezan a colaborar, sobre todo, artistas con comunidades.</p> <p>Normalmente, estas iniciativas se daban con colectivos en situaciones de pobreza, desadaptación o racismo.</p>	<p>The Great Wall (Judy Baca, Los Ángeles), que comenzó en los años 70 y continúa hasta ahora.</p>
Contexto europeo (UK)	<p>En el Reino Unido hubo un gran auge de políticas y estrategias colaborativas alrededor de los años 60 y en adelante.</p>	<p>Artist Placement Group, que tenía como lema “The context is half the work” (El contexto es la mitad del trabajo).</p> <hr/> <p>Los artistas eran observadores y participantes de organismos como el London Health Department, el Department of Environment of Birmingham o la Scottish Office de Edimburgo.</p> <hr/> <p>En 1972, el British Council Service instó a las agencias gubernamentales a implicar a artistas en sus actividades de planificación,</p>

El Arts Council replicó el modelo, que más tarde se transformaría en lo que hoy conocemos como “artistas en residencia” (artist in residence).

Nota: Elaboración propia a partir de Palacios (2009).

El arte comunitario se encuentra en una relación conceptual que podríamos denominar bidireccional con el arte público. Durante los años setenta, época de un fuerte crecimiento de lo performativo, conceptual y del arte de acción, se compone el escenario perfecto para un cambio de paradigma, donde la obra de arte se ve como un elemento de transformación social. De esta misma manera, Palacios (2009), citando a Harding, afirma que el individualismo, la autoexpresión y el arte por el arte comienzan a ser reemplazados por la colaboración, la relevancia social, el proceso y el contexto. Comienza, o se empieza a proponer desde un prisma social, un cambio en lo artístico que se podría decir que interpela a los públicos y, en ocasiones, hace que participen en las obras como parte fundamental de las mismas.

Desde la perspectiva de la Estética, hay varios autores que escriben sobre lo colaborativo que no pueden faltar en este texto. Se ha considerado importante traer algunos conceptos debido a la necesidad de analizar la teoría en cuanto a cómo el arte nos interpela en las últimas décadas y también debido a la evolución que se ha ido dando hacia el trabajo colectivo.

Uno de estos autores es Bourriaud (2008), que afirma que la actividad artística no tiene una esencia inmutable, por lo que constituye un juego donde formas, modalidades y funciones evolucionan según la época. En el caso de lo colaborativo, asistimos, entonces, a un cambio de paradigma en la forma de interpretar, conocer y acercarnos al arte. A finales de los años noventa, este autor escribe sobre estética relacional analizando la obra de varios artistas contemporáneos. En su ensayo, enuncia que “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud, 2008, p.12). Es decir, que las obras tienen como una de sus metas relacionarse con el momento presente en el que se realizan y no persiguen ya repetir imaginarios utópicos e ideales. En esta misma línea, el autor nos propone que el artista “habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto” (Íbid., 2008, p. 12). Por lo que, si retomamos la tesis de lo relacional, podríamos afirmar que el objetivo de dicha práctica artística tiene como objetivo la interacción subjetiva, es decir, la interacción humana en un contexto social. En palabras de Bourriaud, se trata de “una forma de arte que parte de la intersubjetividad y tiene por tema central el estar-junto (...), la elaboración colectiva de sentido” (Íbid., 2008, p. 14).

Ardenne (2006), más centrado en la figura del artista que promueve procesos de participación y colaboración en un contexto determinado, también destaca la disposición natural de lo colaborativo hacia la intersubjetividad, junto con su misión de valorización de los lazos que estructuran el espacio social. Lo que el autor quiere expresar, de acuerdo con la tesis de Bourriaud, es que a través de lo artístico se constituye un campo ampliado de convivencia.

De acuerdo con esta lógica, Bourriaud (cit. en Ardenne, 2006) se encarga de recordarnos que no existe obra de arte sin *transitividad*, que consiste en la propiedad concreta de la obra, sin la cual la obra simplemente sería un objeto muerto. En referencia a lo relacional, hay una interacción entre el campo de la creación y el espacio social, lo cual constituye una modalidad doble, entendiendo que el arte no existe sin engendrar o estructurar relaciones y teniendo en cuenta la porosidad de este, es decir, el arte no existe como un campo aparte, no podría desarrollarse en una esfera separada o preservada de la realidad. También Parramón (2009) resalta esta idea de que es difícil descontextualizar el arte de las demás áreas del hacer humano.

Además, según Ardenne (2006), toda o la mayoría de la economía de la obra de arte se ve modificada al añadirle los elementos en común y de participación. Hay, según el autor, un ligero deslizamiento hacia la invitación, de la que nacen experiencias. También señala que las personas que promueven arte participativo, lo que pretenden es cargar de combustible y hacer que funcione “la maquinaria de la vida colectiva”. En cuanto a la característica contextual, el autor afirma que:

La primera razón de ser del arte contextual arranca de un deseo social: intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva. De muchas maneras -apoderarse de ella, estetizarla, politizarla...-, pero siempre en una perspectiva de implicación (...) La experiencia es la vivencia de este comercio. Nace de una constatación sencilla: no se puede abordar lo real y luego actuar sobre ello sin conocimiento de causa (Ardenne, 2006, p. 30).

Uno de los elementos clave de esta propuesta es la experiencia. Como nos recuerda Parramón (2009), autor con un largo currículum en materia colaborativa, en la mayoría de los casos, cuando la experiencia se asocia al arte, poco tiene que ver con la construcción de objetos o piezas unidimensionales. Es lo que Ardenne (2006) defiende como el *otrismo* presente en lo participativo/colaborativo, que no conoce apenas límites, ni conceptuales ni morfológicos. Por lo tanto, volviendo a la idea de Parramón, se parte más bien de la intención de generar situaciones concretas, procesos abiertos, análisis de carácter crítico, intervenciones puntuales en el espacio a partir de la especificidad de cada propuesta y determinar cómo ésta interactúa con su lugar o su contexto.

De esta manera, Martínez (2016), refiriéndose a las ideas de Laddaga, sostiene que el arte más contemporáneo se conjuga como un trabajo colectivo que no queda sólo

en proceso participativo, sino que también desafía las posiciones de todo lo implicado, como son el productor, los usuarios, los expertos y los receptores. Como apuntan Rodrigo y Collados (2015), el arte se torna complejo en el momento que se incluyen otras dimensiones y agentes implicados en la colaboración: educadores, trabajadores sociales o representantes de la comunidad.

Diferenciando los múltiples contextos en los que se puede dar una práctica artística colaborativa, podríamos decir que hay algunos más alejados del sistema del arte y otros que se encuentran en la órbita del arte público, donde están presentes estructuras propias del sistema en sí mismo. En ámbitos más alejados del sistema, Palacios (2009) afirma que estas prácticas se centran más en aspectos educativos, de activismo sociopolítico y bienestar social. Mientras que las prácticas artísticas colaborativas en la comunidad, que se encuentran preferentemente dentro de la órbita del sistema del arte, están quizá más condicionadas por las interacciones enredadas de agentes como los artistas, comisarios, la institución cultural y la propia comunidad. Sin embargo, también hemos de tener en cuenta que estas complejas interacciones devienen en que las fronteras de los roles de aquellos que participan en una misma acción artística se vayan difuminando por la propia esencia de la práctica.

En opinión de Ortega y Villar (2014), las prácticas artísticas colaborativas y las estructuras emergentes que se les asemejan son principalmente valoradas fuera del marco del Estado, promoviendo nuevas o creativas formas de colaboración, autoorganización, voluntariado o activismo. También Sola (2015) hace referencia a estas nuevas tendencias cuando afirma que, sobre todo en el ámbito político, han proliferado proyectos artísticos que trabajan en contextos sociales, comunidades, grupos en riesgo de exclusión social, minorías culturales y demás, que están dando como resultado un mapa de tendencias con múltiples líneas de fuga.

4.2. Rasgos que caracterizan a las prácticas artísticas colaborativas; acercamiento teórico

En este apartado consideramos necesario hacer una relación de características propias de las prácticas artísticas colaborativas, relativas a lo hallado en torno a la bibliografía sobre el tema y con el objetivo de llegar a una definición que integre las diferentes perspectivas.

De acuerdo con Rodríguez (2015), la colaboración es un concepto que se ha acotado a través de numerosas aproximaciones conceptuales en los últimos tiempos; desde niveles educativos y sociales, también ha pasado a formar parte de nuestra evolución social y personal a través de una historia de interrelación, que ha construido y configurado la identidad de las relaciones propias y comunes.

Una de las características de lo que venimos denominando *colaborativo* es que, bajo este enfoque, se expone o se pone en valor un lugar privilegiado donde desarrollar colectividades que se rigen por diferentes principios, entre ellos el grado de participación o la naturaleza de la obra, así como el modelo social propuesto:

El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás. (...) La forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo (Bourriaud, 2008, pp. 22-23).

Lo importante de esta idea es que se produce una materialización del encuentro, una acción puramente dialógica e intersubjetiva, o en palabras del autor, *transindividual*, lo cual deriva en lazos que conectan a los individuos a través de lo artístico. Esto es a lo que Sola se refiere como el “lugar común de la experiencia” (2015, p.43). Abundando en esta idea, Rodrigo y Collados (2015) hacen una aproximación a las diferentes características que conforman las prácticas artísticas colaborativas.

En primer lugar, y en relación con lo anterior, los autores, citando a Kester, defienden que tienen una naturaleza conversacional y, afirman que estas prácticas trascienden cualquier visión a favor de los resultados, poniendo en un lugar más importante procesos de diálogo complejo. De nuevo estamos hablando de compartir un lugar, un espacio y un tiempo, imprescindibles para establecer un diálogo, en el centro de la práctica artística (Sola, 2015, p.46).

Su naturaleza contextual, hace que las prácticas artísticas colaborativas cuestionen lugares y roles distribuidos dentro de lo social, desde modos de vida, a otros sistemas culturales y sociales. De esta manera:

(...) en esta ruptura con las fronteras modernas del campo artístico es cuando éstas se reconectan e intersectan con otras áreas y agentes que participan de la vida social, alcanzando el momento que Néstor García Canclini (2010) llama postautónomo, una vía por la que los agentes culturales componen estructuras de cooperación que hibridan sus campos de saber al entrar en contacto con otros (...) (Rodrigo y Collados, 2015, p. 61).

El concepto de postautonomía constituye principalmente una vía que, al romper con las estructuras tradicionales, vertebrada las prácticas artísticas colaborativas en torno a un nuevo trabajo con profesionales y comunidades pertenecientes a la sociedad, lo que nos lleva a otra de las características centrales, que es la capacidad de agenciamiento y generación de marcos de trabajo cooperativo en estructuras diversas (Rodrigo y Collados, 2015). En este caso, en un contexto colaborativo, lo que se da es la potenciación y articulación de los ciudadanos, personas participantes, con saberes y haceres o modos de hacer artísticos, lo que “resituó el trabajo más allá de las

constricciones, tendencias y limitaciones discursivas del campo cultural” (Rodrigo y Collados, 2015, p. 61).

También es interesante el acercamiento que hace Green (2012, cit. en Rodríguez, 2015), defendiendo que la colaboración es una meta-etiqueta, no estando encasillada en el concepto de modalidad, sino más de trayectoria en el arte, desde principios de los años sesenta hasta el presente. El autor defiende que hay tres tipos de autoría:

Hay tres tipos generales de autoría en colaboración, en los que la autoría compartida es una estrategia para convencer al público de nuevas concepciones del arte y la identidad, frente a las colaboraciones o colectivos en los que se preserva una idea convencional del arte realizado en el estudio. Desde finales de los años 60 hasta hoy ha habido una transición desde una idea de la identidad y el trabajo artísticos según la cual los artistas eran creadores de objetos de arte autónomos a una idea del «artista» como figura que surge de diversos métodos de producción y no como creador de objetos de arte unificados por una marca de identidad o estilo. Esta figura es una herramienta, y no es ni una verdad ni una presencia codificada en el núcleo de las obras de los artistas (Green, 2012 cit. en Rodríguez, 2015, p. 96).

De acuerdo con Nollert (cit. en Rodríguez, 2015), la condición que da esencia a la creación colectiva tiene como base la producción de contenidos que de otra manera sería difícil conseguir. Con esta idea, y sin obviar la importancia del individuo dentro de lo colaborativo y lo común, se pretende construir elementos colectivos que “buscan modelos alternativos de expresión a través de procesos colaborativos” (Íbid., 2015, p. 80). En esta fusión de autorías e identidades, se funden las energías de las personas que participan, prevaleciendo lo compartido, y se diluye el concepto de autoría. Además, los procesos son una parte fundamental de la creación y hay un trabajo en común que, en la mayoría de los casos, compone una obra artística. En esta misma línea de argumentación donde se ven fundidos los potenciales, de acuerdo con Sánchez de Serdio (2008), hay que advertir que la práctica de arte colaborativo y todos aquellos proyectos basados en la participación y en la creación conjunta, no están exentos de las dificultades que requiere la “incorporación de voluntades convergentes” (Íbid., 2008, p.2).

En este devenir colectivo, hay más posibilidades de que surjan estructuras de aprendizaje y una mirada crítica y simbólica, lo que significa que constituyen momentos de potencial aprendizaje. Una de las cualidades más destacadas es que las prácticas artísticas colaborativas suman una condición pedagógica, que no se lleva a cabo desde lo educativo como reproducción cultural únicamente, sino como un contexto para trasladar contenidos preexistentes, ya que la esfera “productiva” es uno de los lugares desde donde se provocan efectos transformadores.

4.2.1. Las prácticas artísticas colaborativas y su carácter pedagógico

Teniendo en cuenta la visión de Rodríguez y Collados (2015) en cuanto a que la pedagogía no es una planificación situada, sino una generación de imaginarios y de direccionalidades, el acto pedagógico supone, en sí mismo, un acontecimiento impredecible, y ya no se produce dentro de lo previsible, sino que brota en espacios insospechados y múltiples. En el caso de entornos pedagógicos y educativos más delimitados, cuando hay una propuesta relativa a prácticas artísticas, Rodríguez (2015) afirma que existen interrelaciones muy significativas entre colaboración y creación colectiva.

Se puede encontrar, frecuentemente, la palabra y el concepto de *pedagogía* o *pedagogías*, en plural, unidas al trabajo artístico colaborativo. Sin embargo, muchos autores y autoras la utilizan de maneras diversas para explicar diferentes aspectos y matices, de carácter educativo y pedagógico, que atañen a las prácticas artísticas colaborativas. Por un lado, hay una utilización del concepto de pedagogía crítica que surge a partir de la obra de Paulo Freire, pedagogo brasileño, que influirá más tarde en los trabajos de algunos otros autores destacados como McLaren o Giroux. Tal y como presenta Sola (2015), las propuestas de los primeros momentos de la pedagogía crítica parten de la necesidad de aplicación de la sospecha y el cuestionamiento como herramientas para la indagación, expandiendo el concepto de aprendizaje. Así, llevan a generar un proceso de empoderamiento en aquellos grupos sociales que se encuentran en una situación más vulnerable o de exclusión social.

No obstante, Sola (2015) defiende que no se pueden obviar las revisiones realizadas a la pedagogía crítica, en las que se han encontrado algunas fisuras. Dichas fisuras no se hallan en sus fundamentos o supuestos fundamentales, si no en lo relativo a los efectos empoderantes de las mismas. En los años noventa, se empiezan a encontrar textos relativos a esta cuestión, de modo que, según Sola, las debilidades se basan en experiencias frustradas. Parece muy interesante para el estudio de las prácticas artísticas colaborativas la evolución que plantea la autora, desde las pedagogías críticas a las pedagogías públicas:

La pedagogía pública describe la intersección que se da entre los ámbitos de las disciplinas educativas dentro de la academia, disciplinas académicas fuera del ámbito educacional; antropología, estudios culturales, arte, salud... y el ámbito que queda fuera de la academia; la calle, el activismo, etcétera... (Sola, 2015, p. 44).

En estos espacios intermedios, en los que, presumiblemente, hay un giro hacia lo educativo, hay una nueva posibilidad de generar estrategias colaborativas vertebradas a través del arte y la educación artística, a ser posible con una base crítica, que tenga el objetivo de sembrar el cuestionamiento de los valores hegemónicos de aquellas personas que participan y colaboran. La base pedagógica crítica y pública, utilizando los dos conceptos y lo que los dos nos aportan, no sólo puede ser transformadora a nivel de

individuos que colaboran, sino también a nivel de trabajo grupal e institucional. Siguiendo esta línea, hay autores que, recientemente, están escribiendo y reflexionando sobre este cambio de dirección en torno a las prácticas artísticas y lo educativo:

Con el fin de transformar las condiciones de las propias instituciones, este giro se presenta como una posibilidad de generar estrategias y nuevas fórmulas de crítica institucional desde el campo del arte y el comisariado dirigidos a la academia y las instituciones de educación formal, así como museos y centros de arte (Soria, 2016, p. 27).

Abundando en esta idea, se propone la producción artística y comisarial como una postura que aboga por la generación de formatos y métodos, así como de procesos y procedimientos que se dirijan a legitimar el arte, junto con el comisariado, como “praxis educativas críticas y radicales en sí mismas” (Íbid., 2016, p. 27).

En este trabajo de fin de máster se ha propuesto una visión de las prácticas artísticas colaborativas como elementos transformadores a diferentes niveles. Aquí nos estamos refiriendo al nivel institucional, aunque se ha mencionado el individual. Como hemos visto, las prácticas colaborativas surgieron y en muchos casos se dan a nivel de comunidad, por lo que nos parece necesario incluir en este marco teórico aspectos sobre el desafío que las prácticas artísticas comunitarias suponen sobre la individualidad y cómo éstas, y algunos otros modelos, se han desarrollado basándose en conceptos relativos al desarrollo del procomún y la comunidad en sí misma, sea la que sea.

4.3. Prácticas artísticas colaborativas y comunidad: desafío a la individualidad y búsqueda del procomún a través del arte

La comunidad es un elemento vertebrador de las prácticas artísticas colaborativas, por lo que numerosos autores se han aproximado a este concepto en relación con lo artístico. Aunque ahondar en el concepto de comunidad haría este apartado demasiado extenso, no se puede obviar la necesidad de tratarlo a través de la bibliografía relativa al mismo, en su diversidad de perspectivas, sobre todo poniendo en valor aquellas referencias a la comunidad cuando interacciona con lo artístico.

4.3.1. Qué entendemos por comunidad: diferentes aproximaciones

Palacios (2009), tal y como hemos visto, afirma que uno de los problemas a los que se enfrenta el arte comunitario y, por añadidura, las prácticas artísticas colaborativas, es el concepto mismo de comunidad. El autor define la comunidad desde una de sus concepciones más sencillas, como un grupo de personas unidas por un mismo vínculo, experiencias, historias o intereses comunes, generalmente en un lugar opuesto a la cultura dominante, por lo que destaca que normalmente este término se refiere a colectivos desfavorecidos, que viven alguna forma de exclusión social o experimentan una necesidad de dejar oír su voz. También mantiene que:

La ausencia en nuestro contexto de una tradición similar a la del arte comunitario en los países citados no es obstáculo para que ya sea cada vez más común hablar de “comunidades” en el ámbito artístico, pero también en otros como el educativo o el museístico, describiendo prácticas que implican la participación, la relación de la educación con el contexto social o la atención de las instituciones a la diversidad social y cultural del entorno (Palacios, 2009, p. 198).

De esta manera, la comunidad tiene una vinculación muy estrecha, casi connatural, con lo que denominamos el procomún, entendido como utilidad pública. Sin embargo, complementando esta definición más general, Ortega y Villar (2014) proponen que, en el caso de la búsqueda del procomún a través de lo artístico, el significado cambia ligeramente, virando hacia un desafío a la narrativa individualista, que parte de un posicionamiento teórico donde se cree que el conjunto de saberes y recursos naturales pertenecen a la colectividad.

De acuerdo con Parramón (2009), autor conocido por el proyecto Idensitat y que ya se ha citado en apartados anteriores, la comunidad consiste en una agrupación identitaria o que se agrupa para combatir problemáticas, situaciones temporales o reivindicaciones concretas. No obstante, la construcción categórica de comunidad o el hecho de formar parte de una comunidad no pueden quedar definidos por unos límites concretos, pues se trata generalmente de circunstancias permeables, cambiantes, interconectadas (Íbid., 2009).

Siguiendo la misma línea, según Innerarity (cit. en López, 2015) existe un nosotros, refiriéndose a la comunidad, que es inconsistente cuando se trata de definir las dimensiones de exclusión e inclusión. Por tanto, ese nosotros y la comunidad componen una realidad abierta y de carácter mutable.

No obstante, también hay autores que cuestionan la generación de comunidad a partir de una identidad común (Kwon, cit. en López, 2015). Por lo tanto, se proponen conceptos tales como el de “comunidad políticamente coherente”, donde Kester (2004, cit. en Íbid 2015, p.218) afirma que la comunidad surgiría tras un proceso complejo de autodefinition política. Dicho proceso se desarrolla normalmente contra algún modo de opresión y sucede dentro de un marco cultural compartido y con una tradición de discurso. De esta manera, López (2015) manifiesta que este tipo de comunidades tienen más posibilidades de constituirse como un interlocutor sólido para el artista, pues se construye un diálogo bidireccional real, que se aleja por tanto de posibles mistificaciones, incomprensiones, o incluso, instrumentalización.

Intentando hacer una definición aproximada, no cerrada y, desde luego, nunca definitiva, de comunidad, este concepto se configuraría por varios elementos, agrupando, pero no simplificando, las ideas recogidas en los párrafos anteriores. La comunidad, entonces, sería aquella agrupación de personas que comparten un vínculo,

ya sea por historia personal, experiencias, etc., o que lo que comparten es un lugar físico y determinado en el espacio. A partir de una agrupación identitaria, normalmente en contraposición a la cultura dominante, e incluso, surgida de dicha contraposición, las comunidades también pueden emerger para combatir problemáticas y situaciones concretas. Esto nos lleva a afirmar que no son elementos cerrados, sino que las comunidades están sujetas a una permeabilidad y a una característica que las puede hacer cambiantes donde la individualidad, sin perder su importancia, se diluye con el grupo.

Dentro de esta breve aproximación al concepto de comunidad con relación a la acción artística, hay un modelo que se pone en marcha en Finlandia y que es especialmente interesante en el marco de este trabajo, ya que su implementación se basa en el trabajo con la comunidad y el grupo de personas.

4.3.2. Prácticas artísticas y desarrollo comunitario: el ejemplo del modelo Community Based Art Education

Volviendo a referirnos a Palacios (2010), si echamos la vista atrás, en los principios del siglo XX, el trabajo a partir del entorno y la comunidad fue uno de los ejes de las propuestas de dichos movimientos. En torno a esta idea de comunidad, resaltando las ideas de Villeneuve y Sheppard, el autor propone que se combinan acentos en aspectos tales como la conexión con las tradiciones culturales o el patrimonio. También se destaca el concepto de comunidad entendida como un agente en relación con el espacio, de lo que hablaremos más tarde, o la comunidad entendida como un beneficio social común a través del arte. Por lo tanto, la intención de toda práctica realizada en el seno de una comunidad, entendida en su máxima amplitud, es sacar fuera el aprendizaje y la práctica del arte para ponerlo en diálogo con el contexto físico, social y cultural.

En una entrevista realizada por Palacios (2010) a Timo Jokela, se pone de manifiesto el desarrollo de las comunidades a través de un modelo específico, que no podía faltar en este trabajo como ejemplo de trabajo con la comunidad a través del arte. Jokela defiende que el trabajo con la comunidad se basa en una relación bidireccional entre la naturaleza o el entorno y las personas, dado que las personas viven en relación muy estrecha con su entorno natural. Por lo tanto, desde la Universidad de Laponia en Finlandia se promueve un modelo llamado Community Based Art Education (CBAE).

Teniendo en cuenta la dificultad para separar lo social de lo cultural, y sabiendo la permeabilidad y condición cambiante de las comunidades, su trabajo se basa en la presentación de proyectos que surgen de la propia comunidad o de las instituciones que los financian. Independientemente de ello, la esencia del modelo pretende clarificar la naturaleza de la educación artística, ya que opinan que ha estado centrada en la individualidad y en desarrollar las capacidades de las personas a nivel únicamente individual. De esta manera, Jokela defiende las potencialidades del trabajo en grupo cuando afirma que se deben pensar las habilidades del trabajo grupal, ya que no sólo se

pueden generar obras en conjunto, sino que también hay una construcción de significados en común, pues las personas crean símbolos compartidos. Debe quedar claro que el modelo no pretende eliminar las individualidades, ni servir de alternativa a la expresión individual, sino que el trabajo a partir de las comunidades es un punto emergente en la educación artística.

4.5. Arte y colaboración hoy en España: ¿dónde estamos en cuanto a iniciativas e investigación?

Resulta fundamental hacer referencia y realizar un acercamiento a la situación actual de las prácticas artísticas colaborativas hoy en España, para poder hacernos a la idea de cómo y dónde se están llevando a cabo tales iniciativas.

En el primer apartado se hará una reseña sobre el espacio en la colaboración y, fundamentalmente, de la ciudad como espacio para encontrarse y, posteriormente, se tratará de hacer una relación entre los puntos convergentes o divergentes entre las prácticas artísticas colaborativas y la educación artística y la arteterapia. También se destacarán claves sobre la necesidad de investigación y seguimiento de las prácticas artísticas colaborativas, punto fundamental que nos dirigirá hacia el diseño de investigación planteado en este trabajo de fin de máster.

4.5.1. El espacio colaborativo: lugares donde encontrarse, lugares intermedios que interpelan la realidad social

Las prácticas artísticas colaborativas suceden en lugares, ya sea en instituciones que se encuentran más cercanas al sistema del arte o en espacios más alejados de dicho sistema, espacios informales que más bien se alejan del sistema tradicional del arte. De lo que no cabe duda es de que toda colaboración sucede en un lugar, de lo que se deriva la necesidad de revisar cuáles son esos espacios, sobre todo aquellos más predominantes, y de analizar cómo funcionan, cuáles son sus mecanismos. De acuerdo con López (2015), la ciudad y el ámbito urbano componen un escenario de posibilidades emergentes para generar bienestar e inclusión. La ciudad, entonces, se constituye como una suerte de organismo vivo, en movimiento, que, a través de una planificación adecuada, construye un espacio para ser habitado, vivido y cuidado, donde se generan intercambios y enriquecimiento.

Mencionábamos un estudio de Ortega y Villar (2014) sobre los MediaLabs o laboratorios de medios, los cuales componen un espacio idóneo para llevar a cabo prácticas colaborativas. Para los autores, la colaboración en los MediaLabs va más allá de las estructuras de producción y distribución únicamente destinadas a las élites, por lo tanto, dichas estructuras se abren al ámbito público. En esta apertura se favorece una producción artística cooperativa, colaborativa:

Producción artística cooperativa que sobrepasa los contextos clásicos del sistema, lo que permite resituar a las personas y su experiencia de vivir el arte como un modo de protección ante el artificio de la experiencia, mecanismo propio de algunos espacios de arte que están inmersos y saturados de adormecimiento, suplantación, asalto visual y golpe de efecto (Íbid., 2014, p.151).

Lugares destacados en Madrid podrían ser algunos como MediaLab Prado o Intermediae Matadero, que componen modelos urbanos de laboratorio al servicio del procomún, una vez superado el modelo del *boom* de crecimiento de museos de arte contemporáneo en los primeros años del nuevo milenio.

Otra red de trabajo artístico colaborativo son las asociaciones y fundaciones. En Madrid, destaca el trabajo de Hablarenarte², que se autodefine como una “plataforma independiente de proyectos que trabaja en el apoyo a la creación, difusión y promoción de la cultura contemporánea”. Desde esta plataforma se ha realizado una publicación denominada *Glosario Imposible* (Hablarenarte, 2018), donde se recogen entrevistas y pequeños capítulos o intervenciones de artistas y académicos relacionados con las prácticas artísticas colaborativas en España. A través de esta iniciativa, se va construyendo un “marco teórico” del contexto nacional, que va situando proyectos e ideas clave. En esta publicación, la agrupación defiende que se ha intentado revisar el tema de las prácticas artísticas colaborativas desde varias perspectivas, a través de la visión de artistas, teóricos y activistas, apoyando la situación emergente de las prácticas artísticas colaborativas en España. Para entender esta publicación hay que situarla en su contexto, teniendo en cuenta que se realiza en torno a la red Collaborative Arts Partnership Programme³ (CAPP), que se desarrolla con más detalle en el próximo párrafo.

Como plataforma, fomentan y crean proyectos vertebrados a través de las artes, no sólo artes plásticas y visuales, sino que también incluyen artes escénicas y música. La red denominada CAPP se construye a partir de nueve asociaciones europeas, centradas en el trabajo artístico colaborativo. Hablarenarte es el único socio español dentro del programa. Sin embargo, dentro del territorio nacional, han creado una subred en la que participan instituciones como el MediaLab Prado, mencionado anteriormente, Tabakalera en San Sebastián, Guipúzcoa, el Centro Huarte, en Navarra, y AcVic en Vic, Barcelona.

Un ejemplo de práctica artística colaborativa dentro de una institución cultural es el proyecto de Belén Sola y Chus Domínguez (MUSAC, León) que ha sido recogido en la tesis doctoral de Sola bajo el título “Prácticas artísticas colaborativas. Nuevos

² Enlace a la página web de Hablarenarte: <http://www.hablarenarte.com/>

³ Se puede consultar más sobre la red CAPP en el siguiente enlace: <http://www.cappnetwork.com/>

formatos entre las pedagogías críticas y el arte de acción: La Rara Troupe”. La Rara Troupe constituye un grupo de trabajo que gira en torno a la salud mental y que utiliza la creación audiovisual a partir de la autorrepresentación y la narración en primera persona (Raraweb, 2018). El grupo surge en 2012 y se compone de personas con y sin diagnóstico de enfermedades relacionadas con la salud mental. Se declaran independientes a todo concepto de pares como “enfermedad/salud, profesional/amateur, arte/vida, inclusión/exclusión, etc.” (Íbid, 2018). Por lo general, realizan películas que pueden variar en su formato, pero que siempre están narradas en primera persona y que utilizan como medio tecnologías de fácil acceso.

En Madrid, organizaciones como MediaLab proporcionan espacios para trabajar de forma colaborativa, como es el caso bastante reciente del proyecto “Experimenta Distrito”⁴. Mediante una metodología abierta y colaborativa, se ha desarrollado en tres distritos de Madrid: Retiro, Fuencarral y Moratalaz. Lo que se pretende desde Experimenta Distrito es crear laboratorios urbanos de participación ciudadana, abiertos a todos. El objetivo del proyecto es “potenciar la innovación ciudadana para reforzar el tejido de los distritos y la cooperación de los vecinos y vecinas en los espacios comunes de los barrios” (Experimenta Distrito, s.f.). Iniciativas como esta son un motor muy potente para promover lugares y espacios de participación en la ciudad. En este caso, dentro de Experimenta Distrito hay un proyecto que utiliza la intervención artística como medio de acción social.

“Este es mi barrio” es un proyecto dentro de Experimenta Distrito que ha utilizado la intervención artística para contribuir a la revitalización de un mercado en desuso en el distrito de Fuencarral. De manera colaborativa, las personas que han participado en este proyecto han renovado el espacio:

(..) mediante dos acciones, complementarias y simultáneas: “Persianas de recuerdos”, para plasmar la memoria del lugar, de sus comercios originales y su gente, a través de las técnicas de la pintura mural en las persianas, y “Carteles de sueños”, para recuperar los rótulos desgastados y deteriorados que anunciaban la entrada a las distintas tiendas y establecimientos (Experimenta distrito, s.f.a).

No sólo las acciones colaborativas se encuentran promovidas y acogidas por las instituciones más destacadas en el ámbito cultural, también hay iniciativas más discretas, pero de igual valor. En este caso, es interesante destacar el modelo de residencias artísticas en instituciones.

Como resultado de este modelo surge el caso de las residencias artísticas dentro del marco de Plena Inclusión Madrid. Bajo el título de “Programa de Residencias Artísticas y Creadores Espacio Convergente”, y de acuerdo con la información

⁴ Se puede consultar más sobre el proyecto Experimenta Distrito y realizar el visionado del documental en el siguiente enlace: <https://www.medialab-prado.es/videos/experimenta-distrito-muchas-formas-de-hacer-barrio-0>

disponible en su página web, la iniciativa tiene como objetivo promover un espacio de encuentro de artistas que trabajan a partir de proyectos, con personas cuyas prácticas artísticas se realizan al margen de lo académico (Plena Inclusión, 2017). Se desarrollan en una entidad concreta y los proyectos están relacionados con la danza y las artes visuales y tienen una posterior promoción a través de actividades y de las redes sociales. Dos de estos proyectos son un buen ejemplo de práctica artística colaborativa con un fin inclusivo.

El primero de ellos se titula “El Pollo Repollo” y se ha llevado a cabo en la Fundación Esfera en Leganés, centro de servicios para la atención a la diversidad. La artista María Bueno ha reunido la energía creadora de los usuarios de la Fundación Esfera y, mediante mecanismos colaborativos, las personas participantes han generado una obra textil que posteriormente pasó a formar parte de la feria ArtMadrid 2018. En la reseña de dicha residencia, se puede ver que la artista refleja en su testimonio la importancia del proceso y la experiencia compartida, donde las personas que participan se sienten seguras y con iniciativa (Plena Inclusión, 2017a).

En segundo lugar, se encuentra la obra de Bilal Dadou en la Fundación Gil Gayarre. También mediante una metodología colaborativa, se ha brindado a todas aquellas personas que han participado y colaborado la libertad de hacer y decidir, abriendo nuevos canales de comunicación (Plena inclusión, 2017b). La obra generada se llama “Especulum, instrumento de mirada”.

Estos proyectos, lógicamente, no son todos aquellos que trabajan mediante la colaboración y el arte, pero sí que se han considerado como ejemplos relevantes de prácticas artísticas colaborativas en el marco de este trabajo de fin de máster, dada la vinculación con la inclusión y acción social que tienen y promueven.

4.5.2. Puntos de encuentro: cómo desde la investigación se puede formar una teoría crítica de las prácticas artísticas colaborativas

Lo que se pretende en este último apartado del marco teórico es trazar una serie de puntos convergentes donde las prácticas artísticas colaborativas se cruzan o se tocan con conceptos de educación artística y arteterapia, junto con el trabajo para la inclusión a través del arte.

En el marco teórico se ha realizado un desglose de los conceptos que se han considerado necesarios para entender de manera holística las prácticas artísticas colaborativas, pero no se ha dado una definición específica de las mismas. Por su carácter abierto y adaptable a los diferentes contextos, podríamos decir que las prácticas artísticas colaborativas son “formas de producción” (Rodrigo y Collados, 2015) que se dan en grupos u otras estructuras. Se conforman por procesos que tienen como objetivo responder a ciertas necesidades, siempre relacionadas con el contexto, poniendo en

práctica dinámicas artísticas compartidas. Dichos procesos, y la propia práctica, están determinados a provocar una transformación en el contexto en el que suceden y son, por tanto, un posible motor de cambio social.

Muchos de estos conceptos resuenan dentro de nuestra disciplina, si es que no nos son muy familiares; sin embargo, las prácticas comunitarias y colaborativas han sido poco estudiadas, ya que en los últimos años es cuando están empezando a emerger con más fuerza en el panorama nacional.

De acuerdo con Marín (2016), hay la necesidad de una permanente redefinición metodológica. Aparecen términos, que se han utilizado en este trabajo, aparentemente sinónimos, como colaboración, participación, cooperación, interacción, común o procomún. Estos conceptos se están redefiniendo y delimitando en la actualidad, pero hay una necesidad real de evaluación y seguimiento de las prácticas artísticas colaborativas, donde los matices entre conceptos son, muchas veces, tan leves, que resultan difíciles de descifrar.

Rodríguez (2015), centrado más en el ámbito formal, propone que la colaboración se debe considerar no sólo como un método o un mecanismo de aprendizaje, sino como un posicionamiento vital sólido. De esta manera, parece que la idea es extrapolable a un contexto de trabajo para la inclusión social, atendiendo de manera continuada al constructo de colaboración dentro de las prácticas artísticas siempre que el contexto lo requiera. De acuerdo con el autor, en los contextos colaborativos se comparten las formas de creación colectiva, las historias y los caminos de vida, las experiencias y, muchas veces, los posicionamientos reflexivos y críticos que van a construir al grupo y un entorno de trabajo artístico, quizá temporal, pero seguro. El hecho de trabajar de manera orientada hacia una meta común y la puesta en marcha de estructuras de relación, o dialógicas, propicia un territorio simbólico de interacción social donde las personas participantes toman sus propias decisiones y se involucran de manera activa. Ello no está exento de problemática, como refería Sánchez de Serdio (2008) cuando afirma que toda acción colaborativa o grupal supone una suma compleja de individualidades.

De acuerdo con Bang (2013), se reconoce en el proceso de creación colectiva un potencial transformador a nivel individual, grupal, comunitario y social; todo relacionado con la formación de vínculos que posibilitan nuevas miradas y generan espacios de resistencia contra-hegemónicos, lo que exige, de alguna manera, trascender el discurso y “obliga a poner el cuerpo en acción junto a otros” (p. 17):

Este proceso de creación de una obra artística posibilita operar en relación a múltiples complejidades: la de los elementos artísticos a utilizar, la de los sistemas implicados, (racional, emocional, de valores, etc.), la complejidad de los múltiples sentidos y significaciones que se ponen en juego en la construcción de una obra. Cuando la creación es colectiva es preciso construir artísticamente en base a la complejidad del

proceso grupal desarrollado anteriormente, y cuando se orienta la creación hacia la transformación social, esto implica también operar en la alta complejidad del ámbito social y comunitario (Bang, 2013, p. 19).

La autora incide en la importancia de trabajar en las resistencias institucionales, encontrando caminos para avanzar en materia artística y colaborativa, y que este cambio que se genera a través de la creación artística traspase o atraviese los espacios institucionales en los que se da. Por lo tanto, si las experiencias se multiplican y se promueven habrá un refuerzo de los vínculos comunitarios en los que se fortalezca la diversidad, sin olvidar la importancia de investigar y evaluar dichas prácticas.

Finalmente, hay un debate pendiente que tiene gran importancia dentro del marco de esta investigación. Este tema comprende la evaluación y el seguimiento de las prácticas artísticas colaborativas, que por lo general han estado denostadas por parte de la crítica tradicional, a lo que López (2015) se refiere como un “descrédito de lo participativo”. Por lo tanto, no hay sólo una necesidad de desarrollo de un marco teórico crítico, sino también de estudios que reporten los beneficios de las prácticas artísticas colaborativas a la comunidad y a la sociedad.

Teniendo en cuenta la especificidad de cada práctica artística colaborativa y sus características únicas, lo que aún queda pendiente, según la literatura especializada, es la búsqueda de unas especificidades comunes, de una serie de indicadores, seguimientos y evaluaciones que corroboren ese supuesto bien que están haciendo dichas prácticas a la sociedad.

De acuerdo con la tesis que plantea López (2015), independientemente de las características contextuales o efímeras de muchas de las obras producidas, debemos hacer un esfuerzo por estudiar, documentar y analizar críticamente el desarrollo, a lo largo del tiempo, de las prácticas artísticas colaborativas en las comunidades y las instituciones. De igual manera, también sería recomendable dar más visibilidad a los proyectos actuales. López coincide con Sánchez de Serdio en la misma idea:

Es importante documentar y evaluar los procesos, metodologías, recorridos y conexiones y la repercusión que la palabra colaboración tiene, no sólo en la relación artista-comunidad, sino en la de todos los agentes implicados que a menudo quedan en la sombra, ocultando así el coste real del proyecto (Sánchez de Serdio, 2008, cit. en López Fernández Cao, 2015).

Para terminar, sería interesante rescatar una última idea de Sola (2015). La autora propone que el museo es uno de los lugares o ámbitos adecuados donde se podrían inscribir las metodologías colaborativas y las propias prácticas artísticas colaborativas, ya que se encuentran en un momento emergente. De este modo, dichas prácticas son susceptibles de documentación y salvaguarda, lo que puede conducir a investigaciones y divulgaciones posteriores.

5. Marco metodológico

5.1. Descripción general de la investigación y objeto de estudio

Esta investigación se enmarca en el campo de la educación artística y la arteterapia, pero también se podría extender a otros campos como la Estética y el propio campo de las prácticas artísticas colaborativas, que, como ha sido señalado, hoy en día se encuentra en un momento emergente. La presente investigación surge de la pregunta de cómo las prácticas y dinámicas colaborativas pueden complementar a la educación artística y a la arteterapia.

Lo que se pretende investigar son dos elementos diferenciados pero conectados entre sí. El primero de ellos constituye las prácticas artísticas colaborativas en sí mismas. El segundo de los elementos a estudiar es la perspectiva y experiencia de los artistas y responsables que trabajan de manera colaborativa con grupos de personas en riesgo de exclusión social. Por lo tanto, se ha considerado objeto de nuestro estudio la bibliografía sobre el tema, las prácticas artísticas colaborativas y los artistas que trabajan de manera colaborativa con grupos de personas en riesgo de exclusión social, generando además obra artística. De acuerdo con Flick (2012):

Los objetos no se reducen a variables individuales, sino que se estudian en su complejidad y totalidad en su contexto cotidiano. Por tanto, los campos de estudio no son situaciones artificiales en laboratorio, sino las prácticas e interacciones de los sujetos en la vida cotidiana. (...) Para hacer justicia a la diversidad de la vida cotidiana, los métodos se caracterizan por una apertura hacia sus objetos, que se garantiza de modos diferentes (Flick, 2012, p.19).

De esta manera, creemos que el estudio crítico de las prácticas artísticas colaborativas y la perspectiva de artistas y responsables es fundamental para iluminar dichas prácticas y poner en valor una realidad que tiene potencial de complementar a la educación artística y la arteterapia. Dichos artistas y responsables trabajan con grupos de personas que componen una suma de individualidades. En este estudio, se propone ver y conocer qué impacto tienen las prácticas artísticas colaborativas a nivel individual y grupal. Los artistas trabajan también dentro de instituciones artísticas y no artísticas como fundaciones, asociaciones y museos, entre otras posibles. Por lo tanto, nos ha parecido relevante incluir una línea que se dirija hacia corroborar ese impacto que tienen las prácticas artísticas dentro de las propias instituciones, ya que estas son un elemento fundamental en la generación de cambio e inclusión social.

De acuerdo con Taylor y Bogdan (1986), el término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. Dada la naturaleza de las prácticas artísticas colaborativas, se propone una investigación de corte cualitativo, ya que lo que se busca, principalmente, es entender de una manera holística los fenómenos que acontecen desde la perspectiva de los actores y la teoría. La

investigación cualitativa se compone de varias características que la hacen indicada para este estudio. A continuación, a partir de la relación que hacen Taylor y Bogdan (1986), se presentará un cuadro con dichas características, como se muestra en la tabla 4.

Tabla 4

Algunas características de la metodología cualitativa

Inductiva	La investigación cualitativa es inductiva, en el sentido de que se desarrollan los conceptos partiendo de los datos y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías previas o ya existentes.
Holística	La persona que investiga ve el escenario y a las personas como un todo no reducido a una serie de variables.
Sensibilidad	Los investigadores son sensibles a los efectos que pueden causar sobre las personas objeto del estudio.
Enmarcada	Se trata de entender a las personas dentro del marco de referencia de sí mismas.
Suspensión	Se apartan las propias creencias, perspectivas y predisposiciones.
Humanista	Se puede experimentar el lado más humano de la vida social de las personas.
Validez	Las personas que investigan dan importancia a la validez dentro de la investigación.

Nota: Elaboración propia a partir de Taylor y Bogdan (1998).

Por lo tanto, la presente investigación se va a realizar bajo un enfoque metodológico cualitativo y un paradigma fenomenológico, ya que la finalidad última es entender la esencia de la experiencia dentro de las prácticas artísticas colaborativas y

comprender cómo pueden complementar a nuestras disciplinas. Desde una óptica fenomenológica, de acuerdo con Creswell (2007), la recogida de datos puede comprender entrevistas, análisis de documentos, observación e incluso el análisis crítico de la propia obra de arte.

5.2. Objetivos, diseño y planificación de la investigación

El proceso de investigación cualitativa es circular, normalmente no lineal, lo que obliga a la investigadora a “reflexionar permanentemente sobre el proceso entero de investigación y sobre los pasos particulares a la luz de los demás” (Flick, 2012, p. 58). Por ello, es necesario volver a traer a primera línea los objetivos que aparecían al principio del trabajo:

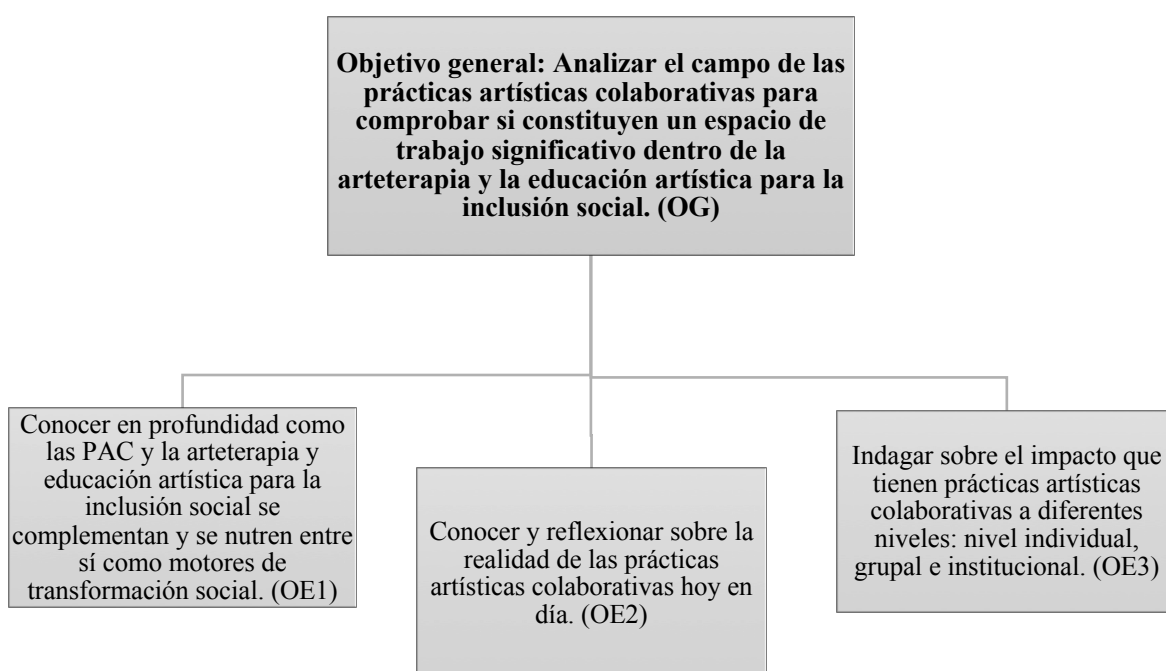


Figura 1. Relación de objetivos: general y específicos.

En base a los objetivos, se plantea el diseño de la investigación. Para poder llevar a cabo los objetivos de este estudio se han sucedido varios pasos necesarios. En primer lugar, en base a los objetivos número uno y número dos, se plantea un estudio de investigación documental sobre la materia y un análisis de contenido del mismo. En base al objetivo específico número tres, se complementará lo anterior con entrevistas a artistas que trabajan con metodologías colaborativas, dentro del desarrollo de la investigación.

Por lo tanto, para tener una primera idea aproximada y presentar la planificación de la investigación, se puede decir que está dividida en una serie de partes clave que se van a desarrollar en el siguiente apartado con más detalle. La primera parte de la investigación consta de dos fases diferenciadas; una investigación documental y un análisis de contenido del material documental. La investigación documental, en su mayor parte constituida por la recopilación de documentos y bibliografía, ha servido también para construir el marco teórico, a nivel formal. La segunda fase del trabajo la compone el análisis de dichos documentos, a nivel de contenido y como síntesis. Seguidamente, se realizarán entrevistas a artistas y responsables que trabajan a través de metodologías colaborativas. Una vez obtenidos los datos suficientes, se procederá al análisis de los mismos. En la figura 2 podemos ver un esquema gráfico de las diferentes fases de la investigación.

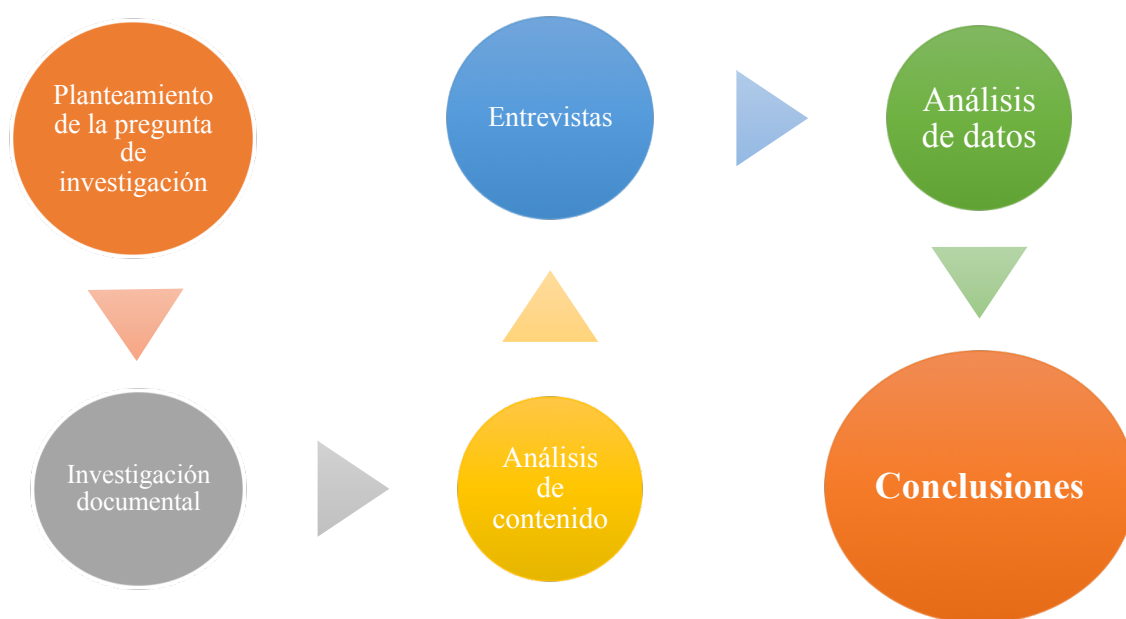


Figura 2. Esquema visual de las fases del proceso de investigación.

5.3. Fases de la investigación

En este apartado se desarrollarán las distintas fases de la investigación, que en este caso son la investigación documental, el análisis de contenido y el diseño de las entrevistas. El análisis de los datos obtenidos a partir de las entrevistas se realizará en el apartado siguiente.

5.3.1 Fase I: Investigación documental

Esta primera fase es clave en todo trabajo de investigación, pero especialmente en este, que tiene un marcado carácter teórico. Empieza prácticamente cuando se define la pregunta o problema de investigación.

En este estudio, los datos útiles para la investigación obtenidos a partir de documentos se componen por lo que Rapley (2014) denomina un *archivo*. El autor propone como datos todos aquellos materiales que son susceptibles de servir como fuente de información en el marco de la investigación en curso. Entre ellos podemos encontrar transcripciones, notas de campo, documentos oficiales, artículos y libros de referencia, entre otros. El archivo de este trabajo de fin de máster se compone principalmente de artículos científicos y libros académicos y de referencia referidos a la temática de las prácticas artísticas colaborativas. También se han consultado tesis doctorales y otro tipo de documentos. Más adelante se presentarán las estrategias de búsqueda utilizadas.

Como bien defiende Rapley (2014), la generación de esta recopilación de datos nos permite implicarnos en el problema y pensar sobre él para, posteriormente, producir nuevos aportes o generar nuevas conexiones en torno a la materia estudiada. Es decir, lo que se pretende en este punto de la investigación es recoger y manejar un conjunto de materiales diversos. Asimismo, el trabajo con documentos es esencial para toda práctica de investigación.

De acuerdo con una parte de la tesis doctoral de Camilli (2015), se va seleccionando el material documental a través de una serie de criterios de exclusión e inclusión y, en función de los mismos, se realiza la revisión bibliográfica. Algunos de los criterios de inclusión de documentos en esta investigación, varios extraídos de Camilli (2015), son los siguientes:

- El idioma: inglés o español.
- La fecha de publicación de los documentos consultados.
- La representatividad de los autores y autoras.
- La relevancia del contenido dentro de las prácticas artísticas colaborativas.
- La profundidad y la reflexión en los planteamientos.
- La integración de ejemplos y recopilación de ideas de diversos autores.

Toda revisión bibliográfica, de acuerdo con Camilli (2015), debe ser exhaustiva y consta de dos tipos de estrategias, las formales y las informales. Inspirado en la organización de la investigación de Camilli (2015), pero con carácter cualitativo, en este trabajo se ha considerado útil esta manera de presentar las fuentes información a través de estrategias de búsqueda.

- Las estrategias formales

Las estrategias formales de búsqueda y revisión de información sobre un tema son todas aquellas estrategias de búsqueda en las que el investigador revisa fuentes primarias y secundarias. Las estrategias informales de recogida de información constituyen todas aquellas en las que la información valiosa se obtiene por medio de canales no formales, como pueden ser páginas web, programas de instituciones, etc. Rapley (2014) confirma que las fuentes de dominio público en el ámbito académico suponen una fuente información privilegiada a nivel teórico para conocer hacia dónde se dirige aquello que estamos estudiando, o cuál es la práctica “institucional” relacionada con dicha temática.

Las fuentes primarias son todas aquellas que se consideran originales, documentos que proceden de bases de datos y que tienen importancia dentro de la investigación, ya que proporcionan información que procede directamente de las fuentes más relevantes. Las fuentes secundarias, no menos importantes, son aquellas que consultamos y que “contienen a su vez fuentes primarias. Éstas facilitan y maximizan el acceso a la información porque presentan un contenido sintetizado y organizado del tema de interés” (Camilli, 2015, p. 118). Para Rapley (2014), las fuentes secundarias son un buen punto de partida, ya que proporcionan información sobre documentos originales o previos y, a la vez, pueden ir descubriendo a la persona que investiga nuevas fuentes de información.

En este estudio hemos decidido clasificar la información utilizando la tabla 5 (págs. 33 y 34), que se organiza de la siguiente manera. En la primera columna se presenta qué tipo de material es el que se ha considerado relevante para este estudio; aquí dichos materiales pueden ser libros, artículos, tesis u otros documentos. Como estamos presentando estrategias formales, también se distinguirá si son fuentes primarias o secundarias, así como la base de datos de la que se ha obtenido cada documento, si la hubiera. También se presentan las palabras clave. Esta tabla sirve como muestra o ejemplo de cómo se pueden organizar los documentos bibliográficos en un archivo, no se presentan todos los documentos que se han utilizado ya que introducir dicha tabla ocuparía un espacio considerable que se ha decidido invertir mejor en la parte de análisis de contenido y entrevistas.

Tabla 5

Fuentes documentales extraídas a través de estrategias formales

Tipo de documento	Autor/es, año y título de la publicación	Palabras clave	Origen	Fuente
Libros	Ardenne, P. (2006) Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación	Artistas, colaboración, estética relacional, activismo	-	Fuente primaria
	Bourriaud, N. (2008) Estética relacional	Estética relacional, intersubjetividades, colectividades, participación, estado de encuentro	-	Fuente primaria
	Hablarenarte (2018) Glosario Imposible	Entrevistas, prácticas artísticas colaborativas, definición, artistas	-	Fuente primaria
Artículos de revista	López, M. (2015) Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones	Arte comunitario, mujeres, comunidades, ciudad, colaboración	Revistas UCM	Fuente secundaria
	Marín, T. (2016). Una introducción al debate	Prácticas artísticas colaborativas,	Dialnet	Fuente secundaria

	sobre experiencias artísticas colectivas y de participación en el contexto urbano	ciudad,		
	Ortega, I. y Villar, R. (2014). El modelo Media Lab: contexto, conceptos y clasificación. Posibilidades de una didáctica artística en el entorno revisado del laboratorio de medios.	Educación artística, colaboración, interdisciplinariedad, procomún	Pulso	Fuente secundaria
Tesis doctorales	Sola, B. (2015). Prácticas artísticas colaborativas. Nuevos formatos entre las pedagogías críticas y el arte de acción: La Rara Troupe.	Investigación, colaboración, pedagogías críticas, pedagogías públicas, prácticas artísticas colaborativas	Dialnet	Fuente secundaria
	Rodríguez, C. (2015). Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas.	Colaboración, arte colaborativo, autorías, comunidades	Dialnet	Fuente secundaria

Nota: Elaboración propia.

- Estrategias informales.

La segunda estrategia de recogida de información, dentro del marco de esta investigación, han sido las estrategias informales. Como se ha mencionado, en este caso la información se recaba por medio de canales y fuentes no formales, como pueden ser páginas web de instituciones o programas institucionales.

También podrían ser estrategias informales el contacto a través de correo electrónico con expertos en la materia, pero dentro de esta investigación se ha decidido no recurrir a esta estrategia. Cabe destacar que estas fuentes de información no tienen la característica de ser primarias ni secundarias, y constituyen principalmente fuentes de información relativas a proyectos específicos, información relevante sobre asociaciones o instituciones culturales.

Tabla 6

Fuentes documentales extraídas a través de estrategias informales

Tipo de información	Nombre y lugar de publicación	Palabras clave	Origen del material
Extraída de página web	Hablarenarte	Presentación, plataforma creativa	Página web de Hablarenarte
	Plena Inclusión: residencias artísticas	Artistas en residencia, diversidad, colaboración, Art Madrid	Página web Plena Inclusión
	Experimenta Distrito	Colaboración, barrios, intervenciones	Página web de Experimenta distrito

Nota: Elaboración propia.

5.3.2. Fase II: Estudio teórico-crítico: análisis de contenido del corpus teórico de las prácticas artísticas colaborativas

Con el análisis de contenido, se va un paso más allá de la investigación documental y podemos construir un estudio teórico-crítico de las prácticas artísticas colaborativas para “cartografiar y descubrir discursos específicos” (Rapley, 2014, p.35). Como bien resalta en su tesis Camilli (2015), citando a Glass:

“As educational researches, we find ourselves in the mildly embarrassing position of knowing less than we have proven. The proofs reside in a vast literature that is often superciliously scorned and insufficiently respected. Extracting knowledge from accumulated studies is a complex and important methodological problem to which I commend your attention (Glass, 1976, cit. en Camilli, 2015, p. 115).⁵

⁵ Traducción propia de la cita:

El autor se refiere en esta cita a extraer conocimiento de los estudios ya realizados sobre un tema, pero, en nuestro caso, lo podemos extrapolar al ámbito de las prácticas artísticas colaborativas y a la literatura que ya hay escrita sobre dicho tema, fuente de conocimiento y generación de nuevas conexiones y posibilidades dentro del ámbito de interés. Por lo general, y de acuerdo con Rapley (2014), cuando se hace una investigación o análisis a través de documentos, y se genera dicho archivo, hay un periodo de sentirse abrumado por la recopilación teórica, que cesa cuando la persona responsable de la investigación ordena, categoriza y desarrolla tipologías a partir de dicho archivo o conjunto de fuentes y datos. Según Vallés (2009), hay varias posibilidades de organización de los datos, sin embargo, aunque las clasificaciones en sí mismas son importantes en un primer momento, lo que se debe reconocer es el valor y la riqueza de elementos documentales aprovechables desde una metodología cualitativa.

Navarro y Díaz (2007) presentan el análisis de contenido en términos instrumentales, como un medio conductor de evidencias interpretables desde un nivel relativamente autónomo. En el contexto de esta investigación se ha utilizado el análisis de contenido para generar un meta-texto analítico en la discusión y conclusiones, que, junto con el análisis de las entrevistas, aporte una visión reconstruida y crítica de las prácticas artísticas colaborativas. Una técnica de análisis como la que estamos trabajando, a menudo constituye un mecanismo de generación de nuevas preguntas y no de respuestas a modo de receta, por lo que también es útil en esta investigación para generar nuevas líneas de investigación y preguntas que lleven a la generación de nuevas conexiones en un futuro.

Ya que el presente estudio tiene un enfoque de base fenomenológico, lo que se procede a analizar, de acuerdo con Cresswell (2007), son ideas significativas, unidades de significado más amplias. Cuando se trabaja con documentos y bibliografía, al utilizar el “contenido” del texto, Navarro y Díaz (2007) proponen que a lo que se alude en dichos documentos es a una realidad, “algo en relación a lo cual el texto funciona, en cierto modo, como instrumento” (Íbid., 2007, p.179). En esta misma línea de argumentación, el “contenido”, para los autores y para nuestra investigación, no es lo que estaría localizado dentro del texto, “sino fuera de él, en un plano distinto en relación con cual ese texto define y revela su sentido” (Íbid., 2007, p.179). Por lo tanto, en esta fase de la investigación se propone un diagrama explicativo de las mayores unidades de significado, a modo de síntesis, a fin de que haga más fácil la triangulación de los datos para el análisis y la discusión.

“Como investigadores en educación, nos encontramos en el medio de una posición embarazosa en la que sabemos menos de lo que hemos podido comprobar. Las pruebas residen en la gran cantidad de literatura que es supersticiosamente desdeñada e insuficientemente respetada. Extraer conocimiento de estudios acumulados es un problema importante y complejo a nivel metodológico al cual encomiendo vuestra atención” (Glass, 1976, cit. en Camilli, 2015, p. 115)

A partir del texto y el estudio generado en este trabajo sobre las prácticas artísticas y todos los elementos que las componen, se ha decidido hacer un análisis en forma de constelación, es decir, revelando las conexiones que las ideas tienen entre ellas a nivel teórico y conceptual. Así, se presenta la información de manera visual, pudiendo observar más claramente los conceptos emergentes que emergen de la reconstrucción de la teoría revisada. Estos diagramas se dividen en dos. El diagrama 1 recoge el concepto de prácticas artísticas colaborativas y conceptos afines. El diagrama 2, recoge las características de lo colaborativo y el diagrama 3 agrupa el concepto de comunidad.

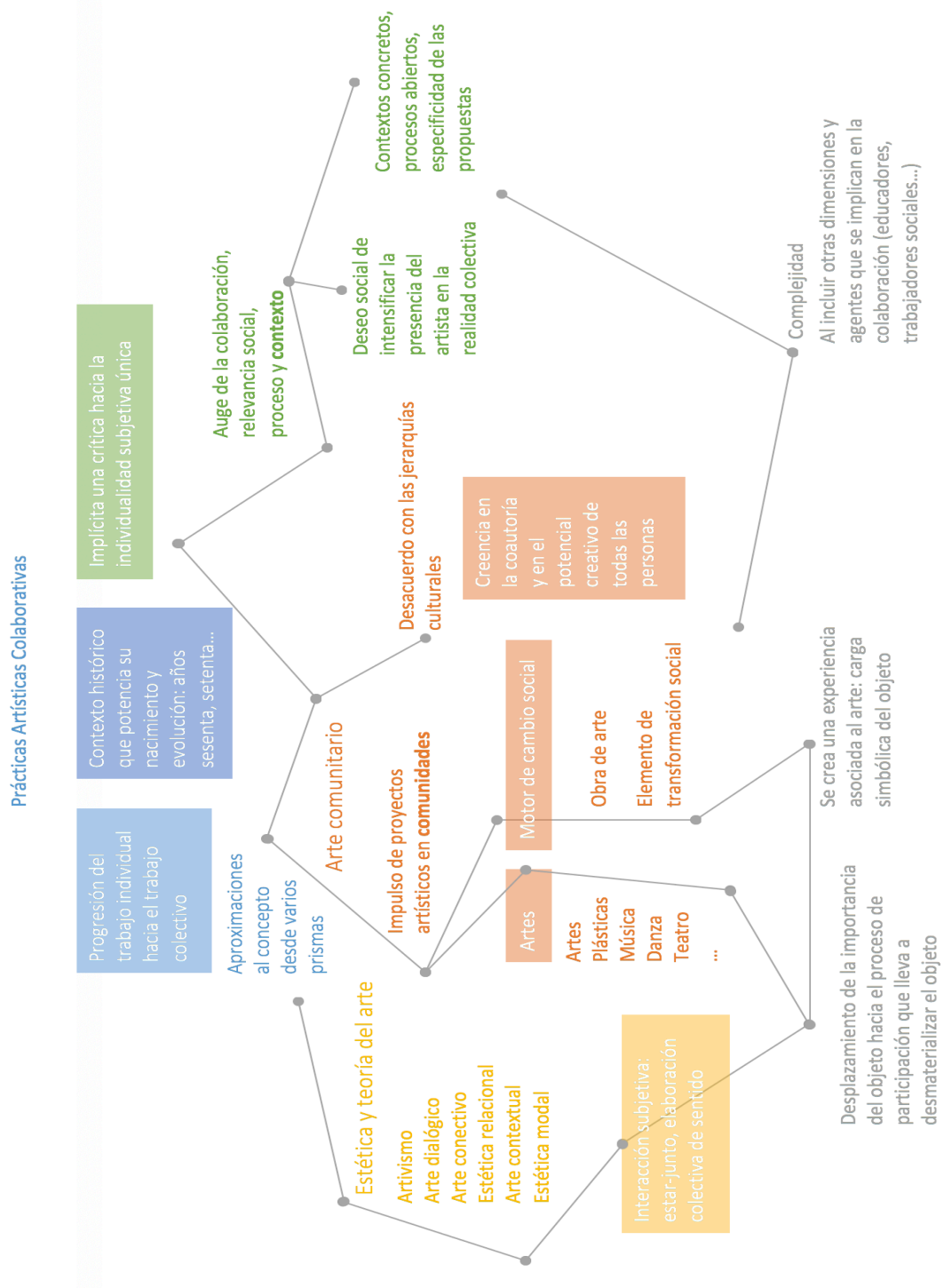


Diagrama 1. Constelación de conceptos relativos a las prácticas artísticas colaborativas.

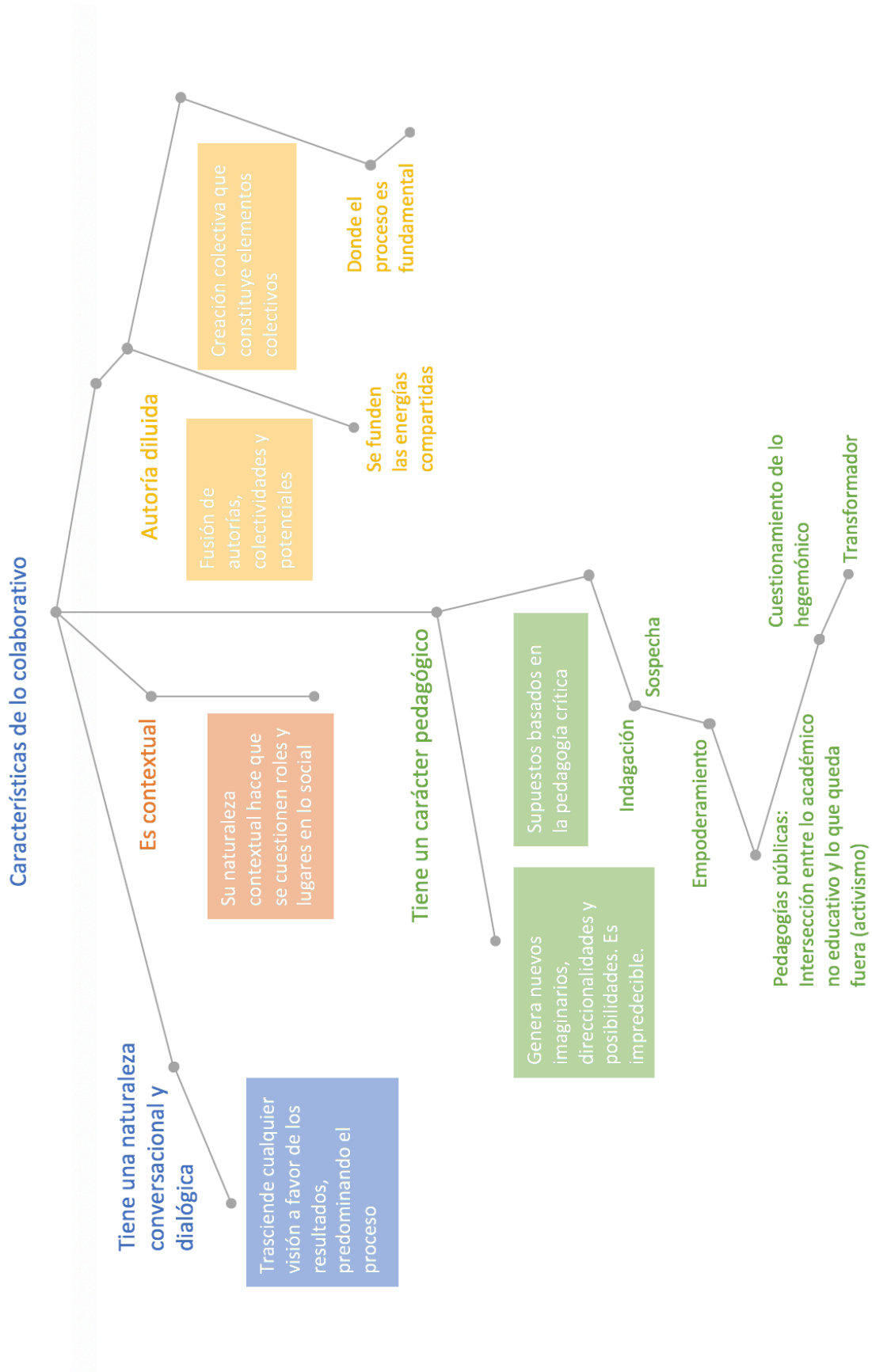


Diagrama 2. Características de lo colaborativo.

No debe obviarse que en el diagrama número 1 la palabra comunidad está subrayada en negrita, porque se ha considerado que tiene el peso suficiente como para desarrollar un diagrama en torno a ella. Dicha constelación sobre el concepto de comunidad se podrá consultar en el diagrama 3.

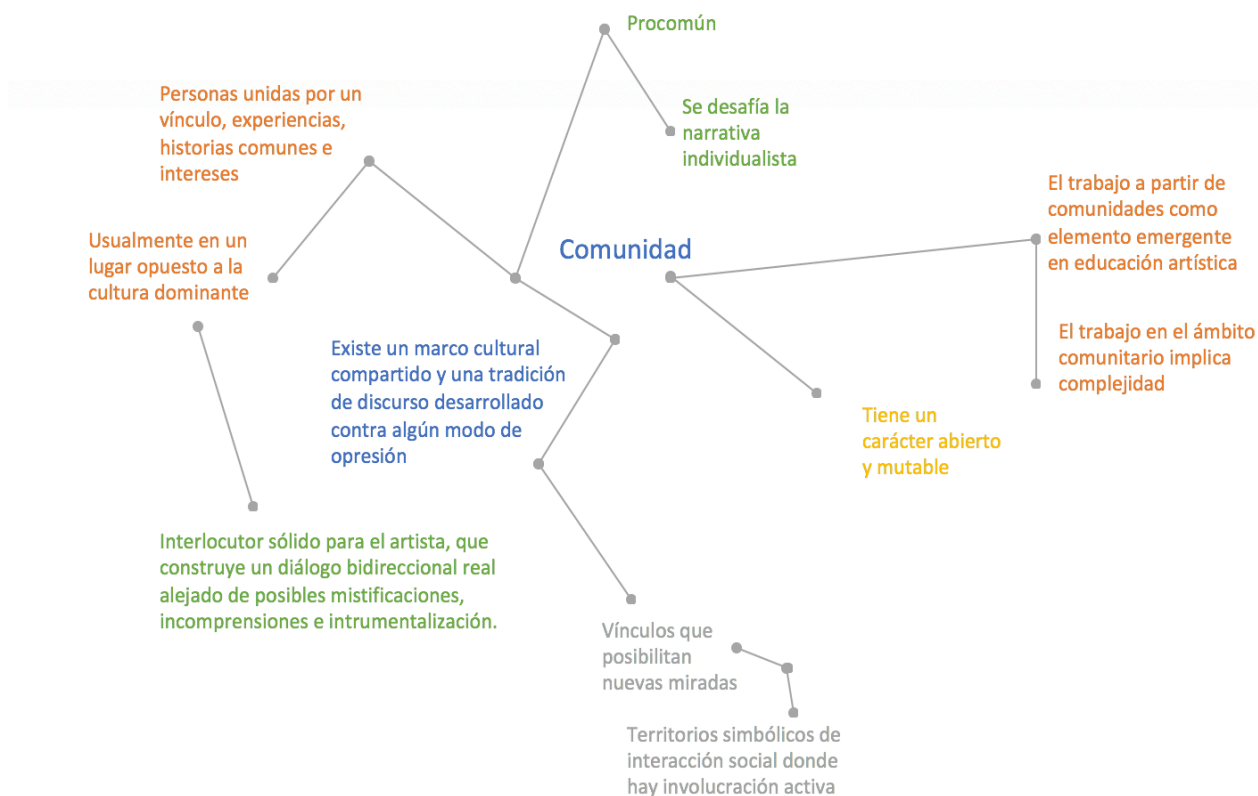


Diagrama 3. El concepto de comunidad.

Una vez ordenados los conceptos y analizado el contenido del texto, se procede a la realización y análisis de las entrevistas, ya que, en base a la teoría estudiada, es cuando se puede desarrollar la discusión y alcanzar las conclusiones.

5.3.3. Fase III: Entrevistas

Al principio del proceso de organización y toma de decisiones en la investigación, lo que se propone es conocer la perspectiva de los artistas, pero esto no implica que no pueda darse un muestreo teórico. De acuerdo con Flick (2012), el muestreo teórico representa una forma genuina y típica en la selección del material y los participantes en investigación cualitativa:

Dadas las posibilidades teóricamente ilimitadas de integrar nuevas personas, grupos, casos, etc., es necesario definir los criterios para una limitación bien fundada del

muestreo. (...) La teoría que se desarrolla a partir del material empírico es el punto de referencia. Son ejemplos de estos criterios lo prometedor que es el próximo caso y lo relevante que podía ser para desarrollar la teoría (Flick, 2012, p. 78).

También de acuerdo con Flick (2012), en nuestro estudio se busca una profundidad en el muestreo, más que una amplitud. En este sentido, según el autor, dicha profundidad implica penetrar más en el campo y su estructura, para lo cual hemos de concentrarnos en ejemplos individuales o en ciertos sectores del campo. La entrevista de investigación cualitativa es un lugar donde se construye conocimiento (Kvale, 2011, p. 30).

Por lo tanto, para la selección de las personas a las que se les va a realizar la entrevista, se ha considerado como criterio principal que sean artistas o personas responsables o pertenecientes a un grupo que trabaje a través del arte. También, pueden trabajar o haber trabajado en el seno de una institución o fuera de ella y su obra o proyecto debe tener un fin inclusivo y de cambio social. Por supuesto, su trabajo ha tenido que realizarse de manera colaborativa. Estos serían los tres criterios principales para la selección de personas a las que entrevistar, ya que creemos que, dentro del marco de esta investigación, quienes cumplen estas características pueden proporcionar la información que resultará más útil. Las personas contactadas para participar en esta investigación han sido cuatro, de las cuales, han contestado tres. Dos de ellas han trabajado en un proyecto concreto con el colectivo de diversidad funcional intelectual y la tercera persona pertenece a un grupo de trabajo formado por personas con y sin diagnóstico relacionado con salud mental.

Si queremos comprender cómo los artistas que trabajan de manera colaborativa entienden su práctica y, además, conocer el impacto que dicha práctica pueda tener sobre los participantes, el grupo y las instituciones, no hay un método mejor que hablar con ellos. De acuerdo con Kvale (2011):

La conversación es un modo básico de interacción humana. Los seres humanos hablan los unos con los otros, interactúan, plantean preguntas y responden a ellas. Mediante las conversaciones conocemos a otras personas, nos enteramos de sus experiencias, sentimientos y esperanzas y tenemos noticia del mundo en el que viven (Kvale, 2011, p. 23).

De acuerdo con las recomendaciones de Kvale (2011), se ha utilizado un guión⁶ de entrevista que estructura el curso de ésta de manera más o menos ajustada. En esta investigación se utiliza una entrevista semi-estructurada, por lo que el guión incluye un resumen de los temas a tratar y una serie de preguntas y temas propuestos que podrán ir variando según el curso que tome la propia entrevista. Las preguntas mejor construidas, de acuerdo con Kvale (2011), son aquellas que contribuyen a generar conocimiento de dos maneras: temáticamente y dinámicamente. En la primera, las preguntas tratan el

⁶ El guión de entrevista se puede consultar en el Anexo I (pág. 62).

tema sobre el que se desarrolla la investigación y en la segunda, la persona que entrevista tiene las habilidades necesarias para llevar a cabo una interacción relajada, amable y adecuada. Por esta razón, se considera necesario hacer la entrevista espontánea, propiciando así respuestas más naturales y sencillas por parte de la persona entrevistada.

La entrevista se divide en cuatro partes principales. En la primera se le pide a la persona que describa el proyecto por el cual ha sido seleccionado e invitado a participar de esta investigación. Como estamos intentando descifrar el impacto que tienen estas prácticas a diferentes niveles, individual, grupal e institucional, las preguntas se separan en tres bloques sucesivos, uno para cada nivel. Un añadido imprescindible en la investigación con entrevistas es la cuestión ética:

Con un conocimiento previo de los problemas morales que surgen típicamente en las diferentes fases de una investigación con entrevistas, el investigador puede realizar elecciones reflexivas mientras diseña un estudio y mantenerse alerta ante cuestiones críticas y sensibles que puedan surgir durante el estudio (Kvale, 2011, p. 50).

Por lo tanto, se hace necesario el proceso del consentimiento informado⁷ a las personas que decidan participar de la investigación. Por este medio, se les explica el propósito principal de la investigación y el diseño. También se ofrece la posibilidad de no continuar la entrevista si no se desea y, por supuesto, se asegura la confidencialidad de su persona y datos. En esta misma línea, de acuerdo con Kvale (2011), si hay información reconocible de las personas a las que se les realice la entrevista, éstas tienen que estar de acuerdo en que se utilice. Como elemento de utilidad para el análisis posterior, las entrevistas van a transcribirse, si no en su totalidad, una gran parte de ellas o la parte que resulte relevante para este trabajo, por lo que la persona entrevistada debe saber que en la transcripción se será fiel al audio original. En cuanto al análisis de los datos y a la publicación del trabajo, los entrevistados también tienen el derecho a conocer los resultados obtenidos y acceder al trabajo una vez finalizado.

Se organizarán los datos para el análisis en tres bloques de contenido, principalmente correlacionados con los tres niveles que en un principio se han querido estudiar a través de la entrevista: individual, grupal e institucional. En la propia transcripción de la entrevista, cada intervención o cada fragmento, si la intervención es larga, tiene asignado un código para facilitar el análisis y la referenciación de las ideas expuestas, así como la evidencia textual. Estos códigos tienen un número y una letra. El número se refiere al orden por el que va apareciendo la información en la entrevista y la letra se refiere a la persona entrevistada. Por lo que, por ejemplo, un código podría expresarse de la siguiente manera: 18 B. En ocasiones, el párrafo se puede dividir en dos y aparecer un sub-código que se representaría como 18.1 B. La preparación de los datos para el análisis y organización de los extractos de texto se ha realizado mediante

⁷ Se puede consultar el formulario propuesto para el consentimiento informado en el Anexo II (pág. 65).

una tabla de la cual se puede observar una muestra en el Anexo VI (pág. 98), ya que dentro del cuerpo y en el propio anexo del trabajo ocupa demasiado espacio. En dicho anexo, se presenta la organización mediante una tabla, en la que se dividen los diferentes fragmentos textuales junto con su código, divididos por categorías a estudiar; nivel individual (NIND), nivel grupal (NG) y nivel institucional (NINS).

A modo de aclaración, en la transcripción de las entrevistas a veces aparecen notas explicativas que aclaran el contenido, por ejemplo, a qué se está refiriendo la persona entrevistada, y también hay partes que se obvian, no porque no sean interesantes, sino porque bien se nombra a terceros, bien el contenido no es suficientemente significativo en el marco de esta investigación.

6. Análisis de datos a partir de las entrevistas

Autores cualitativos como Gibbs definen el análisis como una clase de “transformación” (Gibbs, 2012, p.19), una reconstrucción específica de la realidad que se está estudiando, es decir, se le da una nueva forma a la realidad a partir del texto. Rapley (2014) defiende el análisis como un proceso de desarrollo que empieza antes de entrar en la investigación. Este proceso se puede iniciar con el interés en un tema específico y la recopilación de materiales, académicos o no, que comienzan a arrojar pistas sobre el estado de la cuestión, de modo que el investigador se empieza a plantear posibles preguntas. Desde varios puntos de vista en investigación cualitativa, se resalta que la idea de análisis enfatiza el hecho de interpretar y narrar de nuevo, haciendo especial hincapié en la característica imaginativa y especulativa, implicando dos aspectos, que son el manejo de los datos y la interpretación.

En esta investigación se tienen dos tipos de datos diferentes, la información extraída de la revisión bibliográfica y las evidencias que se extraen de las entrevistas realizadas a artistas. Los datos cualitativos están esencialmente cargados de significado, pero, a parte de eso, muestran una gran diversidad (Gibbs, 2012, p. 20).

Como expone Gibbs (2012), en el análisis de datos cualitativos hay una necesidad de ir más allá de lo descriptivo y lo impresionista, y esto se puede conseguir buscando patrones y relaciones en los datos. La investigadora se pregunta por qué ocurren las diferencias y similitudes que van apareciendo, y está, de alguna manera, obligada a dar explicaciones y razones a esos patrones o categorías.

De acuerdo con Kvale (2011), experto en investigación con entrevistas, el análisis implica el desarrollo de significados a partir de las entrevistas. Es decir, conlleva “sacar a la luz la propia comprensión de los sujetos y también la provisión de nuevas perspectivas por parte del investigador” (Íbid., 2011, p. 136). En esta misma línea, el autor entiende, como en muchos elementos de la metodología cualitativa, que no existe un método estricto ni una vía única para llegar a la esencia de los significados

y las implicaciones más profundas de lo que se recoge en la entrevista. El lenguaje y el significado están mezclados, por lo tanto, es responsabilidad del investigador extraer los significados a partir de las experiencias que, en nuestro caso, han compartido los artistas:

Así, la interpretación de un texto se caracteriza por un círculo hermenéutico, donde el significado del mismo se establece mediante un proceso en el que se determinan los significados de los distintos pasajes por el significado global anticipado del texto. (...) la práctica acaba cuando se ha alcanzado un significado coherente sensato (Kvale, 2011, p. 143).

Como última referencia teórica, Muñoz (2005) propone que el investigador debe estar preparado para comprometerse con una actividad intelectual creativa, donde se va a crear un espacio adecuado para extraer las ideas más importantes, relacionarlas con otras y conseguir un desarrollo conceptual que permita alcanzar un nivel más general y abstracto de pensamiento. En las entrevistas, se observarán, por tanto, ciertas categorías y patrones que emergen durante el análisis.

Las personas entrevistadas han sido tres, dos de ellos (B y M) han trabajado con diversidad funcional intelectual en un proyecto de residencia de duración determinada y la tercera persona (LR), trabaja en un proyecto a largo plazo inscrito en un museo donde los integrantes del grupo de trabajo pueden tener un diagnóstico relacionado con salud mental o no. Por motivos de espacio en el trabajo, se realiza un análisis más concreto y sintético de las entrevistas, donde el volumen de datos es bastante abundante, por lo que se escogen los fragmentos que se han considerado más relevantes para este estudio.

A continuación, se irán presentando los datos ya reconstruidos en diálogo con la teoría sobre prácticas artísticas colaborativas. El objetivo del trabajo era analizar las prácticas colaborativas para comprobar si constituían un espacio de trabajo significativo dentro de nuestra disciplina. A partir de este análisis, poniendo en conjunción los datos obtenidos en las entrevistas con la teoría, se irán creando nuevas conexiones que nos llevarán hacia las conclusiones del trabajo. El análisis se ha estructurado de manera que se divide el discurso en los tres niveles a estudiar (niveles individual, grupal e institucional), lo que no quiere decir que no haya conceptos que estén relacionados entre diversos niveles. El análisis, por tanto, toma forma de texto reconstruido en un relato interpretativo que se apoya en fragmentos de las entrevistas, enlazados a su vez con aspectos del marco teórico y de las constelaciones del análisis de contenido (págs. 37, 38 y 39). De esta manera, se recorre un camino de vuelta de la investigación propiamente dicha hacia la teoría.

Se va a separar el análisis en dos partes diferenciadas, primero nos centraremos en las entrevistas de B y M y más tarde la de LR. Esta distinción se hace para organizar la información, que es abundante y, sobre todo, por la cuestión de la diferencia temporal del desarrollo de las prácticas. Las de B y M son una residencia de una duración

determinada y la de LR constituye un proyecto a largo plazo, lo que no impide encontrar discursos comunes, conexiones y nuevas relaciones entre ellas.

- B y M

En cuanto al nivel individual, los artistas entrevistados (B y M) manifiestan que han observado muy claramente un impacto que se traduce en aspectos positivos y una evolución en los participantes desde el principio del proceso, hasta el final. En palabras de uno de los entrevistados: se va “viendo cómo va cambiando. Desde el primer día hasta el último hay una progresión” (6B). Por otro lado, a partir de su experiencia, en los proyectos de B y M, sobretodo, ha quedado claro que, además de trabajar aspectos personales de los participantes que iban surgiendo de manera espontánea paralelamente al proceso creativo, lo que se ha desarrollado es una apropiación del concepto de artistas, potenciando así la capacidad creadora de cada persona:

Yo recalcaría sobre todo el tema de la autoestima, de sentir que se estaban apropiando de la palabra creador o artista, que antes no tenían esa concepción de que ellos pudieran ser artistas o creadores. Artistas es como una palabra que suena muy... rimbombante, que tiene mucho “bombo”. Simplemente, creadores, que son personas que pueden crear independientemente de lo que les digan o lo que tengan que hacer (...) (14 B)

Esto se puede relacionar de manera bastante directa con los conceptos de base del arte comunitario, precursor de la colaboración, donde existe un desacuerdo con las jerarquías culturales y las concepciones del arte alejado de lo cotidiano y hay una creencia firme en la coautoría, así como en el potencial creativo de todas las personas. En este aspecto, como apuntaba Sola (2015), las personas comparten un lugar, un espacio y un tiempo, que posibilita el establecimiento de un diálogo en la práctica artística.

De esta manera, también se observa una necesidad de salir de lo pautado, de lo normativo, es decir, en vez de seguir con el trabajo habitual y rutinario que puede suponer el día a día en el centro o fundación en el que se encuentren los colectivos, sobre todo en los dos casos de trabajo con diversidad funcional intelectual, las prácticas colaborativas les brindan otras posibilidades:

Pues la idea es sacarles de ahí, de esas “cosas” marcadas y pautadas por el centro y dejarles que exploraran desde la libertad de hacer lo que quisieran. (14 B)

Por lo tanto, esto apunta a que el espacio de creación es un espacio que se sale de la norma, para proponer otras maneras de hacer, lo cual propone un planteamiento de cuestionamiento a las estructuras establecidas, a lo cual nos referiremos cuando hablemos del nivel institucional. Por otra parte, los artistas B y M también observan que hay una necesidad de expresarse y crear en las personas con las que trabajan, las cuales, poco a poco, se van enganchando al proceso creativo.

Cuando se les pregunta si han observado algún aspecto negativo a lo largo de su práctica artística, los artistas siempre se refieren a sí mismos, poniendo en valor en su discurso aspectos tales como sus propias expectativas o su estado de ánimo, por ejemplo:

Diría que, si hubiera algún aspecto negativo, es mío. Yo hablo desde la total sinceridad. Claro, hay un movimiento mío de colocar expectativas, porque tienes expectativas. Te exigen un cierto resultado...Te exigen de un modo indirecto, pero hay una exigencia de que haya un resultado final. (20 B)

Esto, de alguna manera, nos puede indicar que, desde su posición de personas que promueven el proyecto, se ven algo afectadas por el hecho de que tiene que haber un resultado final debido a las propias condiciones de las residencias artísticas, presión que va desapareciendo cuando se van adaptando al grupo y al hacer creativo de todos sus miembros. Esto podría relacionarse con la naturaleza conversacional y dialógica de lo colaborativo, que trasciende cualquier visión a favor de los resultados, poniendo más énfasis en el proceso de creación y colaboración. Lo último posibilita un trabajo fluido, donde ya no surgen más aspectos negativos, sino que, desde su perspectiva, se observan muy pocos aspectos contraproducentes en lo relativo a la práctica artística (“no he visto que se haya dado nada contraproducente”, 44 M). Estos últimos aspectos van intrínsecamente relacionados con la importancia que los artistas otorgan a los procesos creativos, hecho que han dejado bastante claro en varias afirmaciones en la entrevista:

Pero bueno, también dejaba muy claro en el proyecto que para mí lo importante era el proceso, no tanto el resultado final. (28 M)

Porque, para ellos, lo importante era trabajar y veías que, cuando estaban haciendo, lo disfrutaban mucho, y luego, cuando terminaban, les daba un poco igual... (56 B)
...Una especie de desapego al resultado, al objeto artístico que tanta importancia tiene (...). Eso es otro aprendizaje, el valorar el proceso como parte axial a la creación artística. (57 B)

De acuerdo con esta importancia otorgada al proceso, emerge un elemento que es el desapego al propio objeto artístico. Se va desplazando, desmaterializando el propio objeto para dar paso al proceso creativo, como bien refería Parramón (2009) cuando afirmaba que, cuando la experiencia se asocia al arte, poco tiene que ver con la construcción de objetos y piezas, mientras que la importancia recae en generar situaciones concretas y procesos abiertos, entre otros, para ver cómo la práctica artística interactúa con el contexto y las personas que participan en ella.

Es interesante resaltar cómo se posicionan los artistas entrevistados en relación a su figura con y junto al grupo. Ninguno de ellos se posiciona en una situación superior, sino que defienden que se encuentran y hacen por estar a la misma altura. Es decir, que

trabajan y se posicionan a un nivel horizontal con las demás personas. Incluso llegan a rechazar esta idea y, durante la práctica artística, van esquivando tales posicionamientos que se les imponen, como el de maestro pintor, para llegar a fundirse con el grupo al mismo nivel:

El encuadre lo he creado de modo que estuviéramos todos a la misma altura y, aunque ellos te colocaban la figura de maestro pintor, porque eres una figura externa, tú la vas rechazando. Quizá no rechazando, pero esquivándola un poquito. Poco a poco, hasta que ven que realmente no eres el maestro, sino que vienes a crear algo en conjunto. (74.1 B)

El trabajo en equipo yo siempre lo entiendo como un beneficio o un interés compartido, jamás lo veo como algo unidireccional, sino multi o interdireccional. (13 M)
Sobre todo, facilitadora u orientadora, pero para nada yo tomar las riendas de todo. (53 M)

Estas afirmaciones suenan a encuentro, concepto propuesto por Bourriaud (2008), no con una obra que propone el o la artista, sino refiriéndonos al encuentro interpersonal que se produce a través de la creación compartida. Por tanto, se produce lo que Bourriaud denominó *transindividual* y que mencionábamos en el marco teórico, esta cualidad que tiene como esencia la desviación de la creación individual hacia la creación de lazos que conectan a los individuos a través de lo artístico, independientemente de la diversidad y las especificidades de las personas:

Yo entiendo también que, por muchas diferencias que tengamos las personas, el arte puede ser también una vía de entendimiento, de comunicación, de traspase de ideas, que nos permite estar todos conectados... (5M)

Este aspecto es interesante, porque todo indica a que el arte en colaboración se utiliza como una vía de entendimiento y de comunicación, que permite generar una conexión en aquellas personas que participan. Por otro lado, si los artistas B y M se hubieran posicionado en otro nivel, más de maestros o profesores de arte, probablemente no se hubiera podido establecer el vínculo que ambos remarcan como parte fundamental del proceso creativo con y en el grupo, debido a que existiría una jerarquía que implica otras dinámicas de grupo no relacionadas con la colaboración. En este sentido, se identifican más como facilitadores de recursos y de apoyo en lo que pudiera ir surgiendo que con cualquier otra figura.

Cada uno de ellos destaca el vínculo establecido con los participantes, aunque mantienen perspectivas ligeramente distintas, dependiendo de su formación de origen. Así, uno lo ve más desde el ámbito terapéutico, mientras que la otra, artista, lo entiende desde una perspectiva más humana e intuitiva, lo que no quiere decir que, en ambos casos, la naturaleza de ese vínculo no tenga la misma esencia. En concreto, esa relación horizontal que se genera entre artistas y participantes, independientemente de las capacidades y las especificidades, es el que permite que, a través del arte, se genere un

diálogo artístico en varias direcciones, de la misma manera que se generan otras lecturas, o lecturas nuevas, sobre cómo utilizar el arte para la inclusión social.

Estas prácticas que relatan los artistas han sido cuestionadoras de alguna manera. En primer lugar, todos se han hecho preguntas, han tenido que construir historias que han tomado diferente forma, han salido de su normatividad para hacer cosas nuevas a las que no estaban acostumbrados, lo que afecta tanto a las personas participantes o colaboradoras, como a los artistas. Esta idea resulta central en el análisis de estas entrevistas, porque se puede observar que, en las dos, hay una esencia de la colaboración entendida como enriquecimiento mutuo, bidireccional. Incluso, en palabras propias de una entrevistada (13 M, referido más arriba):

Quería que crearan, que se apropiaran de su propio trabajo, que es diferente y es colaborativo, porque la colaboración es el enriquecimiento mutuo. Ellos me enseñan a mí cosas y yo les enseño a ellos cosas, como una especie de intercambio. (53.2 B)

Dicha colaboración en clave artística se propone como una forma de producción que elimina prejuicios y diferencias entre las personas que participan, lo cual, desde otras estrategias, sería difícil de conseguir:

Cuando se crea arte, sobre todo en grupo, a mí personalmente me permite desprejuiciarme y romper barreras. Si no romperlas, al menos limarlas. (4 M)

De acuerdo con Bang (2013) hay un potencial transformador en la creación colectiva a nivel individual, grupal, comunitario y social, a través de la generación de vínculos que generan nuevas miradas y espacios de resistencia. Esto se traduce en varias lecturas. La primera, hay un cambio en los roles asignados tradicionalmente, donde, si el artista se posiciona de manera horizontal con las personas, los vínculos que se generan van a ser otros, como afirmábamos anteriormente. También podríamos alegar, de acuerdo con la autora, que, si existe una creación conjunta, se ponen en marcha mecanismos complejos que se activan cuando se trabaja con comunidades y colectivos. Digamos que a partir de este tipo de acciones se deja ver que hay otras miradas hacia la diversidad y hacia el trabajo colaborativo, y que, pese a la complejidad que pueda suponer el trabajo en el ámbito comunitario y social, éste tiene potencial de transformación social a varios niveles.

Aunque ya se han comentado algunos aspectos emergentes relativos al nivel grupal que han ido surgiendo con el hilo del propio análisis, cabe destacar que es muy difícil hacer una separación estricta en el análisis a nivel de categorías, debido a que las tres tienen muchos factores que están interconectados.

En esta línea, a nivel grupal, también se han ido manifestando aspectos interesantes a tratar. Por un lado, ya se ha resaltado el factor del vínculo como elemento clave, pero no se ha resaltado aún la libertad para crear y las no-directrices que utilizan

los artistas para el trabajo colaborativo. Estas no-directrices y la posibilidad de crear en un espacio libre, el trabajar sin “condicionamientos, sin directrices” (37 B) a través de una serie de materiales que se brindan, parece que ha sido favorable para el grupo, ya que ha facilitado el establecimiento de conexiones entre ellos.

Sin embargo, esto último tiene una doble cara, porque los artistas B y M llevaban una propuesta diseñada de antemano de cara a la convocatoria. Sin embargo, se encuentran con que la situación en la realidad es otra y, al final, se habla de que los resultados poco tienen que ver con esa idea que presentaron en un primer momento.

Esto parece indicar que las prácticas artísticas colaborativas sí que tienden a ese carácter impredecible que hace que sean un espacio de creación de imaginarios, entendidos como maneras de percibir el arte, maneras de entendernos y de ver la posibilidad y la existencia de otras potenciales maneras de trabajar y aprender. No se colabora de manera que el artista se posiciona en un lugar no igualitario, sino que se establece un diálogo, por lo que nos podríamos remitir al concepto de enriquecimiento mutuo destacado anteriormente, un intercambio que potencia la capacidad creadora de todas las partes de la colaboración, del grupo. El artista encuentra entonces una manera diferente de relacionarse con la diversidad y los participantes, o colaboradores, encuentran por tanto una manera nueva de relacionarse con el arte y la creación:

Es el saber que hay otra forma de relacionarse; ellos con el arte y yo con la diversidad funcional. (55B)

En cuanto a la vivencia del impacto de las prácticas artísticas colaborativas en las instituciones, hay aspectos emergentes que resultan altamente interesantes. Carrillo (2018) afirma que el debate sobre la institución ha cobrado una vigencia inesperada en las últimas décadas. En palabras del autor, muchas veces invocamos a unas instituciones “nuevas” u “otras” en un sentido de urgencia hacia el cambio. Desde lo que surge de las entrevistas hay dos posturas enfrentadas en lo que se refiere a instituciones no cercanas al sistema del arte, como pueden ser centros ocupacionales o fundaciones. Como aclaración, hay que destacar que no nos referimos aquí a posturas que adoptan las personas entrevistadas a modo de opinión, sino a cómo ellos han vivenciado las situaciones institucionales, las cuales se encuentran en posiciones antagónicas. Por una parte, se defiende que hay posiciones más tradicionales, pero que también existen personas precursoras de modelos más actuales, más inclinados hacia el trabajo artístico y creativo:

Hay una lucha interna, hay personas que quieren hacer trabajos más novedosos y hay otras personas que están ancladas en cosas que se hicieron en los años setenta. Las cosas han cambiado muchísimo y no se interesan realmente por mejorar o por cambiar, o por modificar algo. Se han quedado más o menos ahí. (25 B)

De igual manera, los artistas manifiestan que, aunque queda mucho trabajo por hacer, hay iniciativas, como aquellas en las que ellos han colaborado, que lo que van haciendo es modificar la visión hacia el trabajo a través del arte en un sentido favorable, de modo que los movimientos de resistencia hacia un cambio de modelo se van haciendo cada vez más pequeños. Una de las entrevistadas expone que este tipo de proyectos favorecen el cuestionamiento sobre la inclusión y la puesta en práctica de estrategias en el contexto nacional:

También da buena cuenta de cómo las instituciones a nivel nacional se van preguntando, preocupando y tomando cartas en el asunto para ir incluyendo, normalizando y reforzando y para favorecer la visibilidad de colectivos en riesgo de exclusión social (...) (20 M).

Digamos que el trabajo colaborativo y de creación conjunta es de alguna manera desafiante, en sentido positivo, con las estructuras establecidas, pero quizá poniendo más énfasis en el cambio en los espacios institucionales, que en las propias personas. Vemos, por tanto, que existe un elemento transformador en lo que se refiere a las prácticas artísticas colaborativas en las instituciones, al menos en aquellas no pertenecientes al sistema del arte o que se encuentran en un lugar más lejano. Tal y como vimos en el marco teórico, Rodrigo y Collados (2015) afirman que el arte se torna complejo cuando entra en contacto con otras dimensiones que se implican en la colaboración, como pueden ser educadores, trabajadores sociales o representantes de la comunidad. Esto puede facilitar una presencia más activa de los artistas en el trabajo para la inclusión social y en los ámbitos no formales, lo que propiciaría, en general, proporcionar un trabajo que persiga objetivos en torno al procomún, desafiando la narrativa individualista, como referían Ortega y Villar (2014).

- LR

Sin embargo, en proyectos más a largo plazo, las trayectorias de las personas que componen el grupo pueden ser diversas, porque son también diversas las razones por las que han decidido acercarse y pertenecer al grupo durante un periodo que se alarga en el tiempo:

(...) lo que intentaba era aproximarme a los trayectos personales, individuales de cada una. Somos un grupo muy variado de gente, cada una se encuentra o utiliza La Rara desde diferentes lugares. Hay gente que está más por el tema artístico, hay gente que le viene bien como espacio para socializar. (7 LR)

Cada uno tiene su propio trayecto en La Rara, no te puedo contestar de manera global. (...) Pero, como te digo, sí que se ve como una diversidad de acercamientos. (8 LR)

De esta misma manera, se evidencia que si el proyecto sigue teniendo vigencia y saliendo adelante es porque a nivel individual se está contribuyendo a ello. De acuerdo

con la entrevistada, es una dinámica que lleva mucho trabajo, pero, de igual manera, existe un compromiso. Así, esta iniciativa ha ido pasando de un espacio que nace más cercano al formato taller, a un grupo de trabajo que acaba convirtiéndose en el *grupo motor* del proyecto. Cabe destacar, además, la generación de un vínculo relacional que construye el grupo, donde las personas que trabajan se sienten cómodas:

Sí que se observan los cambios a nivel individual y a nivel colectivo. Un punto muy fuerte que tiene La Rara es la capacidad de generar vínculo relacional, de generar grupo. De alguna forma, la evidencia, de algún modo, es que se crea un territorio, un espacio de confort. Ahí estamos todos bien, sin distinción de si es una persona con diagnóstico o no. (12 LR)

A través de un diálogo con estructuras y personas que no existiría si no fuera a través de la práctica colaborativa, se generan una serie de producciones donde lo audiovisual es la herramienta a través de la que se trabaja. Adentrándonos más de lleno a la dimensión grupal para conocer cómo la práctica colaborativa impacta en el grupo y lo conforma, podemos observar que es la propia herramienta, en este caso el audiovisual, la que, junto con los procesos de consenso y diálogo del grupo, lo vertebra y hace que se vaya construyendo:

(...) que lo audiovisual es central en nuestro trabajo y que, sin lo audiovisual, se caería el grupo humano que somos (...) (37.1 LR)

Nos une a niveles emocionales y afectivos. Es una cosa muy interesante. (39 LR)

Como refería Rodríguez (2015), en los contextos colaborativos se comparten formas de creación colectiva, historias, experiencias y posicionamientos reflexivos y críticos que van a construir al grupo y al entorno de trabajo. La herramienta audiovisual pone a disposición del proyecto y del grupo un artefacto que hace trabajar juntas a muchas personas, con todas las dinámicas que esto conlleva, no sólo en el hacer, sino también en el reflexionar, a través de la lectura y el visionado de películas:

Para La Rara yo creo que algo que la define a este nivel metodológico es el audiovisual, a parte de a nivel creativo, también como metodología de trabajo. El audiovisual nos consigue incentivar, tanto a nivel hacer, películas, como ver, también nos unen mucho los visionados, el montaje. Todo lo que tiene que ver técnicamente con la herramienta audiovisual, (...) (35 LR)

Si, porque date cuenta que, además, el audiovisual es de las pocas herramientas de creación en las que intervienen muchas personas. Intervienen muchas personas siempre en la creación de una película, siempre se dice esto. Cuando lo tienes que poner en diálogo con el grupo... Grabamos juntas, montamos juntas, tomamos decisiones de todo tipo juntas. El montaje, sobre todo, es cuando más decisiones se toman. (41 LR)

Los primeros años, y todavía, es cierto que la herramienta audiovisual es la que nos incentiva, la que nos aporta ese *click* para la práctica. Estamos siempre imaginando desde la herramienta y la práctica algo que hacer. Porque es donde La Rara funciona, en

el hacer. Cuando nos quedamos en el pensamiento, es cuando la cosa se puede complicar. (33 LR)

Una de sus reivindicaciones es la primera persona y la reafirmación de los individuos y la autonomía, donde lo que se busca es un modo de representarse y contarse a sí mismos, que se trabaja y se dispara a través de lo audiovisual, que, como hemos apuntado, supone un motor para la práctica. Cabe destacar que esta puesta en valor de la primera persona no interfiere en el proceso de construcción relacional del grupo. Esto es interesante, porque el proyecto hace capaz el hecho de que cada persona, sin perder el valor que tiene para el grupo, se funda con él, es decir, que las personas que forman parte del proyecto se enfocan hacia lo colectivo, sin renunciar a sí mismos, por lo que emerge una identidad más relacional, de otro tipo:

Tienes que aprender a destilar un poco tu ego, a fundirte, eso es como lo bonito, porque es donde se ve cómo se pasa, sin renunciar al sujeto, porque nosotras reivindicamos precisamente eso, la primera persona, el reafirmarte como individuo, la autonomía, es un proyecto que está muy basado en esto. Pero, por otro lado, lo bonito es cómo esa identidad no se diluye, pero se transforma en algo más relacional, en algo más grupal, donde emerge otro tipo de identidad. (42 LR)

En cuanto al nivel institucional, de la entrevista emergen una serie de ideas muy interesantes para el análisis relativas a varias cuestiones. Uno de los aspectos destacables de este proyecto, y que hay que tener en cuenta, es que se inscribe dentro de un museo de arte contemporáneo, por lo que la práctica se lleva a cabo en una institución propia del sistema del arte. Como profesional que lleva a cabo el proyecto dentro del marco de trabajo del museo, lo que la entrevistada ha podido aportar a la práctica es la certidumbre, o el atisbo de ella, de que el museo puede ser un espacio posible para que haya encuentros no habituales, que, de otra manera, sería difícil que sucedieran:

A mí me ha aportado a varios niveles. A nivel personal y a nivel afectivo, yo siempre digo que, si no es por La Rara o por otro tipo de proyectos, yo estoy aprendiendo que el museo es un espacio posible para que se den encuentros que, de otra manera, no te ibas a encontrar en la vida. (16 LR)

Vivimos vidas muy etiquetadas, muy...como cajones estancos, te separan por edades, por sexo, por clase social...En tu barrio, te encuentras a la gente que más o menos vive como tú. Entonces, el museo, precisamente, es un espacio cultural donde esos cruces se pueden dar. (17 LR)

Está este punto que el museo es un espacio posible para encuentros no habituales, son espacios de potencia siempre, para que ocurran cosas no esperadas. Esto es como algo central. (44 LR)

Destacando el concepto de “espacios de potencia”, emerge de la entrevista el hecho de que no podemos olvidar que el museo es una institución, por lo tanto, es fuerte

y opone resistencias. Dicha institución “total” tiene tendencia a precisar o requerir un trabajo definible, categorizable, clasificable como “educativo” o “trabajo con determinado colectivo...” para comprender del todo lo que se está haciendo. Sin embargo, cuando se trabaja de manera colaborativa e interdisciplinar, como es el caso, cuesta entender un proyecto que no se define como taller y que rechaza las etiquetas estrictas:

Pero, por otro lado, no podemos olvidar que el museo es una institución, igual que el psiquiátrico, son instituciones muy fuertes, muy potentes, son instituciones totales. Entonces, las resistencias son múltiples y por muchos lugares, porque están constantemente cuestionando, igual que se hace con la identidad, pero “¿qué estás haciendo, un trabajo con diversidad funcional?”. (45 LR)

Porque la institución siempre va a buscar la definición, el meterte de nuevo en un cajoncito donde ponga un nombre. Eso es lo que se está buscando constantemente, tanto en el hospital, como en el museo, entender qué es lo que estamos haciendo. (46 LR)

Hay resistencias porque cuesta entenderlo, cuesta entender un proyecto que no se define como un taller educativo, que no quiere la etiqueta, pero tampoco es una exposición... (47.1 LR)

Tampoco es un espacio terapéutico, por lo que el hospital tampoco sabe lo que hacemos. (49 LR)

Rodrigo y Collados (2015) definían las prácticas colaborativas como formas de producción que se dan en grupos y otras estructuras. En lo que respecta a la gestión y a la producción cultural, parece que lo colaborativo propone otros modos de hacer y de transformar, tanto a las instituciones, como a los individuos:

...Pero a nivel profesional, este proyecto me está sirviendo para entender la gestión cultural y la producción cultural desde otros lugares, que son transformadores. A mí me ha transformado y al museo también. Porque estamos invirtiendo recursos y tiempos en un proyecto transformador, un proyecto con el que ya llevamos seis años de trabajo y que está haciendo sus propias producciones. (51 LR)

Las películas que realiza la gente es producción cultural. Un poco mi alegato es que son producciones culturales con tanta validez, o más incluso, que las que pueden estar en las salas de exposición. Estamos haciendo producción desde espacios de encuentro diversos y desde espacios, si quieres, educativos, o desde otros lugares en el museo. Además, lo más interesante todavía es estar haciendo investigación sobre ello. (52 LR)

También, al hilo del fragmento 52 LR, cabe destacar otro de los aspectos clave que aporta esta entrevista: la necesidad de realizar investigación es un punto que favorece a las prácticas artísticas colaborativas y a las instituciones a varios niveles. Vemos que las prácticas son necesarias, porque tienen ese carácter transformador y cuestionador de jerarquías y estructuras que las caracteriza, y a la vez, suponen un posicionamiento de base en la manera de trabajar:

Yo pienso que son necesarias. Por eso siempre estoy en proyectos de este tipo, me parece que también es una cuestión de base y de posicionamiento político en la educación y en lo que haces. (54 LR)

En esta línea, el museo supone un lugar que tiene potencial para investigar en lo social, sobre todo desde que ha experimentado un giro que desplaza el foco desde el objeto hacia las personas y los públicos. El museo podría ser ese “espacio de potencia”, de posibilidad, para generar conocimiento a través de la investigación, una investigación que ya no es exclusiva sobre los objetos, si no sobre las prácticas, en toda su diversidad, contribuyendo a dar voz a personas que hasta el momento no la tenían:

El museo siempre ha sido un espacio donde se ha investigado sobre los objetos, sobre la colección y demás... Desde que se hace ese cambio de paradigma del museo-objeto al museo-público, cuando el centro del museo empiezan a ser las personas, los públicos, cuando se empiezan a interesar en todo esto, también se abre un espacio de investigación sobre lo social, que hasta ahora no existía. (57 LR)

De alguna forma deja ver al museo como un espacio de posibilidad para ello, para producir conocimientos situados desde prácticas diversas y dar voz a sujetos y a personas hasta este momento subalternizadas. (59 LR)

En la investigación a través de lo social, entendida esta dimensión desde la Psicología, la Sociología, la Antropología, la Educación y demás ciencias sociales, hay un espacio potencial de trabajo en el que las metodologías colaborativas y de creación parece que tienen mucho que aportar, sin dejar de lado lo artístico. En este giro hacia la investigación de carácter más social, se traspasa la producción y los objetos para poner el foco más en las personas y en el grupo y, especialmente, en cómo revierten en la sociedad dichas prácticas y proyectos colaborativos. De lo que parece que no hay duda, es de que hay un cambio, una nueva manera de percibir el modo de relación en las personas, y en las instituciones, cuando acontecen las prácticas artísticas colaborativas:

En este caso, siempre abogo más por cuestiones como performance y performatividad, porque realmente lo que cambia en estos procesos de trabajo son las personas, son los modos de relacionarnos las personas y los modos de generar cambios institucionales. Tiene mucha potencia. (78 LR)

Por lo tanto, independientemente de la duración y el colectivo con el que se trabaje, pensando más allá de las etiquetas, hay una serie de puntos que convergen en todas las experiencias y que es interesante poner en valor a modo de cierre de este apartado. Como ha podido comprobarse, en las prácticas artísticas colaborativas hay una prevalencia del vínculo humano, emocional y afectivo, que es uno de los elementos que hace que los grupos funcionen. Además, las creaciones y las producciones no se entienden de manera separada y los procesos de creación y dinámicas relacionales son complejos, pero favorecedores y positivos para todos sus miembros. De esta misma manera, se observa una dualidad en las posiciones institucionales; en aquellas que están

más alejadas del sistema del arte se percibe un movimiento y una predisposición a contar con el trabajo artístico como parte elemental de su intervención social. Por otro lado, en instituciones más cercanas al sistema del arte, las prácticas artísticas colaborativas conforman un espacio “otro” y diverso, un “espacio de potencia”, que hace del museo, especialmente, un lugar donde se producen encuentros inesperados. Esto último contribuye a generar un espacio para la producción de conocimiento e investigación desde donde lo social se integra simbióticamente con lo artístico.

7. Conclusiones, limitaciones y líneas de continuidad

Este apartado está destinado a recoger las conclusiones del trabajo, todas aquellas que han surgido a lo largo de la investigación y que se deben poner valor, a través de la reflexión. No sólo se reflexiona sobre lo tratado en el presente trabajo, sino que se añaden, haciendo un ejercicio de recapitulación, las limitaciones que tiene la propia investigación y las posibles líneas de continuidad una vez finalizada.

Desde un paradigma inclusivo, se pone a todas las personas en el centro de la práctica para poder asegurar un igual acceso a lo social, económico y cultural. En este sentido, parece que la colaboración, y, por ende, las dinámicas y prácticas artísticas colaborativas, constituyen una metodología o forma de producción artística y cultural muy versátil que puede emplearse con todas aquellas comunidades y colectivos que estén en riesgo de exclusión social. Esto es posible debido a su capacidad de transformación a varios niveles, individual, grupal, institucional y social. Al principio del trabajo, nos planteábamos qué impacto podían llegar a tener las prácticas artísticas colaborativas a diferentes niveles. Parece que la creación conjunta y colaborativa supone, paradójicamente, un énfasis en el individuo, potenciando sus capacidades de expresión artística y de apropiación de lo artístico como algo cercano. De igual manera, podemos apuntar que implica un valor para el grupo, ya que se antepone los procesos creativos y la colaboración como elemento fundamental, quedando a un lado el objeto artístico y la priorización de los resultados. A nivel institucional, las prácticas artísticas colaborativas pueden servir como elementos que acercan la intervención social a través del arte, sobre todo en aquellas instituciones más lejanas al sistema del arte.

Sin embargo, las instituciones cercanas al sistema del arte, como los museos, podrían ser, y en algunos casos son, un lugar de creación e incubación de proyectos colaborativos, ya que impregnan a la institución-museo de un carácter abierto y de diálogo que aboga por la diversidad de acercamientos y el encuentro. En esta misma línea, podría inscribirse lo colaborativo en el ámbito de las galerías, en las que, aunque encasilladas en el ámbito comercial, parece haber un incipiente interés por lo educativo.

La reflexión en torno a lo colaborativo surge porque hay muchos aspectos que resuenan con educación artística, ya que, en definitiva y más allá de la limitación que a veces suponen los conceptos, la esencia es el trabajo a través del arte para la inclusión

social. Cabe destacar en este aspecto que al principio del trabajo nos enfocábamos hacia la búsqueda de aspectos que pudieran complementar a la arteterapia y a la educación artística. Con relación a esto, es importante dejar claro que el discurso que hemos ido encontrando se dirige y podría complementar más a la parte de educación artística, también de educación en el museo. Esto último se debe a que con arteterapia no hemos podido encontrar ningún vínculo claro que permita ese aporte desde las prácticas artísticas colaborativas, ya que se inscriben en un modelo y en un contexto de acción e intervención diferente. La importancia de los procesos, la propuesta del diálogo y la participación, la expresión a través de lo artístico, entre otros, son algunos de los pilares que fundamentan la intervención social a través del arte, y son, sin duda, elementos que conforman las prácticas artísticas colaborativas.

Como sabemos, la investigación es un proceso circular, por lo que es momento de volver al principio del trabajo y preguntarnos si las prácticas artísticas colaborativas son un “espacio”, entendido como simbólico, de valor o significativo dentro de nuestra disciplina. Ciertamente, podemos afirmar que es interesante como elemento de estudio, que tiene valor metodológico debido a su versatilidad y al valor contextual que se le añade, haciéndolo una herramienta apropiada para el trabajo inclusivo.

Al principio nos planteábamos dos hipótesis. Expresados en forma conjetural, han surgido cuestionamientos en cuanto a si las prácticas artísticas colaborativas podrían constituir un espacio para generar metodologías y elementos potencialmente presentes en educación artística bajo un paradigma inclusivo. Todo indica a que son un campo de interés del que los y las profesionales que trabajamos a través del arte tenemos mucho que aprender, ya que los testimonios de los artistas que trabajan a través de estas estrategias son de gran valor.

Esto último nos conduce a la necesidad de invertir esfuerzos en la investigación en este ámbito, desatacando la importancia de analizar sistemática y científicamente la práctica artística colaborativa en relación a lo educativo y lo inclusivo. Autoras como López (2015) lo resaltan y están de acuerdo en que es necesario estudiar, documentar y analizar las prácticas artísticas colaborativas en las diferentes comunidades e instituciones en las que puedan surgir. De esta manera, se ponen en valor y se les da una visibilidad para que no se pierda el potencial valor que tienen a la hora de trabajar con la diversidad. Obviamente, si se realizan investigaciones que hagan un aporte a nuestra disciplina, se podrán implementar dinámicas e intervenciones a través de metodologías colaborativas

A parte de su valor a nivel de participación ciudadana, la colaboración como filosofía de trabajo es un elemento que tiene muchas posibilidades de enriquecer a todas aquellas personas que de ella participan. Poniendo en valor a varios agentes de la comunidad, la propia comunidad y los públicos diversos y la creación artística o el trabajo a través del arte, se genera, de alguna manera, un potencial educativo y no formal que no debemos dejar pasar como objeto de estudio en un futuro.

Dicha idea nos lleva a las futuras líneas de investigación que quedan abiertas a través de cuestionamientos que surgen a lo largo de este trabajo. Así, una posible vía de continuidad podría ser reunir las experiencias de artistas y analizarlas cualitativamente para cartografiar y mapear una serie de discursos y prácticas, que es algo que se ha empezado a hacer recientemente, por ejemplo, con el *Glosario Imposible* de Hablarenarte.

Otra línea podría ser la de poner el foco de la investigación en la experiencia de participantes, artistas y colectivos de artistas, que trabajan o han trabajado en esta línea. En la presente investigación, concretamente, la mayor limitación que hemos podido encontrar es justamente esa, el no poder contar con un rango más amplio de experiencias de artistas que hayan trabajado en barrios, a pie de calle o con otros colectivos, lo cual no quita el valor del trabajo con estos últimos ni el valor de la experiencia de los artistas que se ha aportado a esta investigación, aunque limita en gran medida su alcance.

Por otro lado, se destaca en este punto el cambio que queremos que haya en las instituciones hacia un trabajo colaborativo y hacia el trabajo por proyectos de este estilo, fomentando la inclusión y la producción cultural, por lo que también sería interesante estudiar cómo queremos que se produzca y cuáles son las herramientas más adecuadas para ello.

También resulta relevante el estudio de diversas metodologías de investigación para investigar proyectos de este tipo. Los enfoques metodológicos que ya se han utilizado en tesis doctorales son una gran inspiración para encontrar la base de una investigación futura sobre el tema. En esa línea, sería interesante continuar con el estudio de las resistencias artísticas como elementos transformadores de la comunidad y la sociedad, ya que hay un gran número de ellas que se orientan en esa dirección. Sin embargo, no hay muchos estudios sobre la materia. De igual manera, parece que en nuestro país empieza a haber un interés por lo colaborativo, lo que revierte y revertirá, con toda probabilidad, en el futuro de lo social y, tal vez, también en la educación, en el ámbito del museo y en los ámbitos no formales.

De acuerdo con la teoría y con la experiencia que han aportado los artistas, el vínculo en diferentes direcciones, con el arte, con los artistas, con las personas que colaboran, con las instituciones, con el contexto, etc., es fundamental en toda intervención social que se vertebra a través del arte. Debido a que buscamos y reflexionamos sobre la esencia de toda práctica que realizamos, el vínculo es uno de los valores principales a tener en consideración. A modo de ejemplo, en la educación patrimonial hablamos de los vínculos entre las personas y las cosas. Parece que, en definitiva, la esencia es la interacción humana despojada de prejuicios, donde nos creemos y nos sabemos con capacidades en potencia y no discapacidades o situaciones que produzcan exclusión, ya que para reproducir modelos inclusivos no tiene que haber necesariamente diversidad (76 B), como refería uno de los entrevistados. En este

sentido, la colaboración puede enriquecer la intervención social a través del arte, ya que hay un vínculo multidimensional que produce que las partes implicadas transformen y se pongan en diálogo con una realidad social susceptible de ser mejorada.

8. Referencias bibliográficas

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Cendeac.
- Bang, C. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social: experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires. *Creatividad y sociedad*, 20, 1-25.
Recuperado de:
<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/20/2.%20El%20arte%20participativo%20en%20el%20espacio%20publico.pdf>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Camilli, C. (2015). *Aprendizaje cooperativo e individual en el rendimiento académico en estudiantes universitarios: un meta-análisis*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperada de:
<http://eprints.ucm.es/30997/1/T36191.pdf>
- Carrillo, J. (2018). Instituciones e institucionalidad más allá de las ruinas del museo. En Hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 216-226). Madrid, España: Hablarenarte.
- Creswell, J.M. (2007). *Qualitative inquiry and research design*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Experimenta Distrito (s.f.). Qué es Experimenta Distrito. Recuperado de:
<https://www.experimentadistrito.net/que-es-ed/>
- Experimenta Distrito (s.f.a). Este es mi barrio: intervención artística para revalorizar un mercado en desuso. Recuperado de: <https://www.experimentadistrito.net/este-es-mi-barrio/>
- Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Barcelona, España: Paidós.
- Hablarenarte (2018). *Glosario imposible: Colaboración, contexto, obra, autoría, confianza, fracaso, retorno, agentes, institución, autonomía*. Madrid, España: Hablarenarte.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata.
- Latorre, A., Arnal, J. y del Rincón, D. (2005). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona, España: Ediciones Experiencia.
- López, M. (2015). Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la*

inclusión social, 10, 209-234. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/viewFile/51693/47936>

Marín, T. (2016). Una introducción al debate sobre experiencias artísticas colectivas y de participación en el contexto urbano. *Kultur: revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciutat*, 3 (5), 17-28. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5567626>

Martínez, S. (2016). Entre-en-medios del arte y la educación: Colaboraciones, experimentalismo, interdisciplinariedad. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 17, 15-23. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5848028>

Muñoz, M.C. (2005). La Grounded Theory: una metodología de investigación. Documento de trabajo interno. Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía. Universidad de Huelva, Huelva.

Navarro, P. y Díaz, C. (2007). Análisis de contenido. En Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (Eds.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 177-224). Madrid, España: Síntesis Psicología.

Ortega, I. y Villar, R. (2014). El modelo Media Lab: contexto, conceptos y clasificación. Posibilidades de una didáctica artística en el entorno revisado del laboratorio de medios. *Pulso*, 37, 149-165. Recuperado de:
<http://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/173>

Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>

Palacios, A. (2010). Educación artística comunitaria en Finlandia: entrevista a Timo Jokela. *Pulso*, 33, 109-127. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311587>

Parramón, R. (2009). Idensitat, un proyecto en proceso. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 213-223. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110213A>

Plena inclusión (2017). Residencias artísticas “Espacio Convergente”. Recuperado de:
<https://plenainclusionmadrid.org/cultura-inclusion/espacio-convergente/>

Plena inclusión (2017a). El pollo repollo. Residencia de María Bueno. Recuperado de:
<https://plenainclusionmadrid.org/z-archivo-convergente/el-pollo-repollo-residencia-de-maria-bueno/>

Plena inclusión (2017b). Especulum instrumento de mirada. Residencia de Bilal Dadou. Recuperado de:
<https://plenainclusionmadrid.org/z-archivo-convergente/especulum-instrumento-de-mirada-residencia-de-bilal-dadou/>

- Raraweb (2018). Sobre La Rara Troupe. Recuperado de: <http://raraweb.org/about>
- Rapley, T. (2014). *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en Investigación Cualitativa*. Madrid, España: Morata.
- Rodrigo, J. y Collados, A. (2015). Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas. *Pulso*, 38, 57-72. Recuperado de: <http://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/187>
- Rodríguez, C. (2015). *Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperada de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=133167>
- Sánchez de Serdio, A. (2008). Prácticas artísticas colaborativas: el artista y sus socios invisibles. *d*, 3, julio-septiembre, 17-18. Recuperado de: <https://app.box.com/s/lc7n36xcestq3m21sceyz7y067twcjqw9>
- Sola, B. (2015). *Prácticas artísticas colaborativas. Nuevos formatos entre las pedagogías críticas y el arte de acción: La Rara Troupe*. (Tesis doctoral, Universidad de León). Recuperada de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=55124>
- Soria, F. (2016). Tensiones, paradojas, debates terminológicos y algunas posibilidades transformadoras en el marco del giro educativo en los proyectos artísticos y el comisariado. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 17, 24-33. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/331912035/Tensiones-paradojas-debates-terminologicos-Fermi-n-Soria-pdf>
- Taylor, S.T. y Bogdan, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Vallés, M. (2009). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, España: Síntesis Sociología.

9. Anexos

Anexo I

GUIÓN DE ENTREVISTA

El objetivo de la entrevista:

- Conocer la experiencia de **los artistas que trabajan a través de metodologías colaborativas**.

Se quiere conocer el impacto de las prácticas artísticas colaborativas/metodologías colaborativas **a tres niveles: individual, grupal e institucional**.

- Sería interesante que **describieras el proyecto o proyectos que realizas** y los rasgos generales que los caracterizan:

- Para conocer el impacto a **nivel individual**:

- El hecho de participar e impulsar una práctica artística Colaborativa/el proyecto que hayas llevado a cabo, ¿ha mejorado la vida de los participantes a nivel individual?

Si la respuesta es afirmativa, ¿En qué aspectos? ¿Cómo has podido observar dicho cambio positivo? ¿Cómo se ha manifestado el cambio a lo largo de la duración del grupo de trabajo? ¿Hay algún aspecto que haya resultado negativo?

- ¿Qué te ha supuesto, a nivel personal, el desarrollar este proyecto?

- Para conocer el impacto a **nivel grupal**:

- ¿Qué beneficios hay o crees que existen al realizar una práctica artística colaborativa/dinámica/metodología colaborativa?

- ¿Cuáles son las riquezas que aporta trabajar con el grupo como iguales o de manera horizontal?

- Sabemos que incorporar “voluntades convergentes”, como lo define la autora Sánchez de Serdio, no es un proceso sencillo. ¿Cuáles son o han sido las dificultades que surgen a la hora de sumar individualidades?

- ¿Cómo describirías el proceso de colaboración? Me refiero a cómo surge el proceso de participación y colaboración, cómo se establecen las relaciones entre las personas, cómo planteaste tu el proyecto, cuáles fueron tus motivaciones...

- ¿Qué elementos se utilizan y qué es lo que potencian? Pregunta en torno a mecanismos que se utilizan al formar el grupo y las dinámicas de creación: consenso, cohesión de grupo, participación...

- ¿Qué crees que os ha aportado la experiencia artística compartida a las personas que habéis formado parte de este proceso?
- Estamos hablando de elaboración, creación artística colectiva, ¿es posible que esto favorezca la convivencia entre las personas que colaboran en dicha creación?
- Para conocer el impacto a **nivel institucional**: (si es que has desarrollado proyectos dentro de instituciones)
 - A partir de tu experiencia, ¿has notado cambios en la manera de percibir el trabajo a través del arte desde la propia institución? Es decir, ¿se valora más? ¿se aprecia todo su potencial?
 - ¿Cómo has podido evidenciar que realizar un trabajo artístico colaborativo puede suponer un cambio de mirada hacia el arte dentro de las instituciones/fundaciones/asociaciones que normalmente no trabajan de esta manera?
 - ¿Cómo se valoran las intervenciones artísticas? ¿y las que trabajan colaborativamente? ¿cómo valoras tu experiencia?
- Si hay algo más que te gustaría añadir o plantear que no haya surgido hasta ahora:

¡Muchas gracias!

Anexo II

La alumna Guiomar Bohigas Sobremazas (Facultad de Educación y Trabajo Social, Universidad de Valladolid) está realizando un estudio de investigación en el marco de su Trabajo de Fin de Máster, cuyo principal objetivo es analizar las prácticas artísticas colaborativas para comprobar si suponen un espacio de trabajo potencial para la Educación Artística y la Arteterapia.

Para ello, se ha realizado un estudio teórico y de contenido sobre las prácticas artísticas colaborativas que finaliza con la realización de entrevistas a las personas seleccionadas por ser artistas que trabajan o han trabajado a través de metodologías colaborativas.

Toda la información recogida será tratada de manera confidencial, y analizada en conjunto para la realización del Trabajo de Fin de Máster. La participación en este estudio es estrictamente voluntaria y usted puede retirarse en cualquier momento sin tener que dar explicaciones y sin ninguna consecuencia. Al finalizar el estudio, la parte investigadora se compromete a explicar los resultados a todos los participantes que estén interesados en conocerlos, y así lo indiquen. Este proyecto, está conducido y dirigido por Guiomar Bohigas Sobremazas, bajo la tutela de la Dra. Inés Ortega Cubero. Si tiene alguna duda sobre este estudio, puede hacer preguntas ahora o en cualquier momento de su participación en él:

Teléfono: 664338760

Correo electrónico: guiomarbohigas@gmail.com

CONSENTIMIENTO INFORMADO

D./Dña., mayor de edad, manifiesto que he sido informado/a sobre el estudio dirigido por la alumna Guiomar Bohigas Sobremazas dentro del marco de su Trabajo de Fin de Máster.

He recibido suficiente información sobre el estudio.

- 1. He podido hacer todas las preguntas que he creído conveniente sobre el estudio y se me han respondido satisfactoriamente.**
- 2. Comprendo que mi participación es voluntaria.**
- 3. Comprendo que puedo retirarme del estudio y revocar este consentimiento:**
 - a. Cuando quiera**
 - b. Sin tener que dar explicaciones y sin que tenga ninguna consecuencia de ningún tipo.**

Tomando ello en consideración, OTORGO mi CONSENTIMIENTO a participar en este estudio, para cubrir los objetivos especificados.

Firma del participante:

Firma del investigador:

Nombre y fecha:

Nombre y fecha:

Anexo III

Entrevista a Bilal (B), realizada en Madrid, en junio de 2018.

1 Guiomar: Presentaste el proyecto y éste consistía en tratar la autoimagen, por lo que he podido ver en la página web... **¿Cuál era la estructura de tu proyecto en general? ¿Cómo lo pensaste desde un primer momento?**

2 Bilal: Yo lo pensé como un trabajo plástico, en el sentido de que cada uno fuera trabajando un material versátil. La idea que se me ocurrió en un principio fue trabajar la autoimagen, porque sabía que iba a trabajar con un colectivo que tenía diversidad funcional. Entonces, yo intuía, de alguna manera, que podría funcionar bien el hecho de trabajar el concepto de autoimagen, de cómo uno se ve y cómo lo observan los demás, sobre todo en estos contextos donde se restringe a la persona el explorar lo que es, les dan muchas pautas y cosas que tienen que hacer, pero realmente...

3 G: Es todo muy directivo...

4 B: Exactamente. Como explorar otras vías de percibirse a sí mismos. He utilizado el espejo porque tiene esa doble función, que te devuelve algo, pero también estás incidiendo en tu propia imagen. Entonces, digamos, se transforma de cierta manera y, a través del reflejo de lo que estás viendo, y lo que estás trabajando encima, tienes una doble capa de realidad.

5 G: Como si se devolviera algo, digamos...

6 B: Exactamente, incidir en ella. Primero estás plasmando algo que es tuyo, pero al mismo tiempo estás modificando algo de lo tuyo y, a lo largo de las sesiones, vas viendo cómo va cambiando. Desde el primer día hasta el último ves que hay una progresión.

7 G: **¿Cuánto tiempo estuviste?**

8 B: Alrededor de cuatro meses, pero hubo un parón debido a las navidades.

9 G: (Asiente) Estuviste cuatro meses, **¿cuántas veces ibas a la semana?**

10 B: Dos veces, sí. Martes y jueves, con una duración de tres horas cada taller. Con una pausa, pero trabajando, trabajando (énfasis), “echaban” al menos dos horas y cuarenta minutos. Hacíamos una pausa de veinte minutos y las personas eran muy exigentes.

11 G: **¿Cuántos eráis en el grupo?**

12 B: Si no recuerdo mal, (...) eran cinco participantes (...) más dos “infiltrados” (con tono de broma). (Se refiere a dos personas que acudían, pero no participaban, realizando

otras labores mediante materiales que se les proporcionaban, habla un poco más de ellos, pero no es relevante)

13 G: (Asiente) hmm. Cinco entonces...Desde tu visión como artista que propone el proyecto y, una vez llevado a cabo, en la progresión que me has dicho que se notaba desde el principio hasta el final, **¿en qué aspectos has notado tú que mejoraban (los participantes)?** O quizá que no mejoraban....

14 B: Yo recalcaría sobre todo el tema de la autoestima, de sentir que se estaban apropiando de la palabra creador o artista, que antes no tenían esa concepción de que ellos pudieran ser artistas o creadores. Artistas es como una palabra que suena muy... rimbombante, que tiene mucho “bombo”. Simplemente, creadores, que son personas que pueden crear independientemente de lo que les digan o lo que tengan que hacer en el centro ocupacional. Porque se movían siempre en ese entorno, ¿no?, de centro ocupacional, con todas las tareas que tienen que hacer, y todas sus obligaciones. Pues la idea es sacarles de ahí, de esas “cosas” marcadas y pautadas por el centro y dejarles que exploraran desde la libertad de hacer lo que quisieran. Tenían como un medio que es el espejo, que funcionaba en cierto modo como excusa para poder trabajar.

15 G: Es verdad que este colectivo siempre está en una situación en la que se les dan directrices muy marcadas siempre y demás. En un primer momento cuando tú presentas el proyecto y empiezas a trabajar con ellos, **¿Cómo ellos se toman esta libertad? ¿Cómo lo reciben?**

16 B: Al principio les choca, porque no están acostumbrados, o acostumbradas. Perdona, hablo en masculino, pero había chicas también. Acostumbradas y acostumbrados a trabajar bajo directrices, pero el hecho de que tú les creas un encuadre donde hay ciertas normas básicas, a partir de ahí, lo que es la creación en sí y el trabajo plástico en sí, depende totalmente de ellos y de las necesidades que tengan ellos de crear y trabajar. En un principio les resulta extraño, pero, poco a poco, se van apropiando de las capacidades que tienen ellos mismos de crear. Cosa que antes creo que no tenían casi ni explorado...

17 G: (Asiente)

18 B: Muy, muy, muy poco. Y no estaba incentivada... Entonces cuando hacían algo, su pregunta era justamente “¿te gusta?”, a lo que yo nunca respondía. La respuesta que solía darles normalmente era “¿te gusta a ti?” o “¿cómo te sientes al hacerlo?”. Y según sus respuestas, yo iba diciéndoles una cosa u otra, o incluso no diciéndoles nada y, solamente, sonriendo, me iba y creo que captaban muy bien el mensaje. Con el paso del tiempo ni siquiera ya me preguntaban. Ya no había necesidad de reafirmación...

19 G: ¿Consideras, por ejemplo, que haya habido algún aspecto negativo que haya surgido en el desarrollo del proyecto, digamos, a nivel de participantes, a nivel individual?

20 B: Diría que, si hubiera algún aspecto negativo, es mío. Yo hablo desde la total sinceridad. Claro, hay un movimiento mío de colocar expectativas, porque tienes expectativas. Te exigen un cierto resultado... Te exigen de un modo indirecto, pero hay una exigencia de que haya un resultado final. (*Nota: Porque es una beca de residencia con un principio y un final*). Entonces, a veces, tenía que lidiar más con mi frustración porque las cosas no salían como yo quería que salieran, como a mí me gustaría que fueran. Pero, con el tiempo, fui entendiendo que ese aspecto negativo se tornaba en cierto sentido, positivo. El hecho de que me llevaran la contraria era algo positivo y yo no me di cuenta hasta el segundo mes... ¡me están diciendo que no quieren hacer esto, sino hacer lo otro! Y esto es un logro, realmente, porque estaba justamente reforzando lo que venía buscando, que era crear una libertad de expresión.

Si hay un aspecto negativo diría ese... Una especie de contratransferencia, que te genera un movimiento, que tú elaboras y te das cuenta de que sí, efectivamente, había unas expectativas, que luego ya desaparecieron.

21 B: La verdad que no puedes pretender que en cuatro meses sean artistas outsiders. No lo son, realmente, por ahí puede que haya talento en algunos. (*Nota: Se refiere a talento como artistas outsiders, no al potencial creativo*). Mi miedo es que terminada la beca ya no vuelvan a hacer lo mismo que estaban haciendo durante el proyecto. Después de quedarse estancados y volver otra vez a su rutina, se paralizará ese movimiento a descubrir cosas, y a hacer cosas, que ellos no habían hecho antes. (Se refiere a unas personas en concreto, pero no es relevante)

22 G: A qué te refieres con que no pueden seguir igual...

23 B: Por el propio centro en sí, como que los centros ocupacionales, por lo que he visto allí en ese, y dudo que sea una excepción generalizada, (...) están muy “chapados a la antigua”.

24 G: Entonces entiendo que desde la institución hay una especie de resistencia...

25 B: Hay una lucha interna, hay personas que quieren hacer trabajos más novedosos y hay otras personas que están ancladas en cosas que se hicieron en los años setenta. Las cosas han cambiado muchísimo y no se interesan realmente por mejorar o por cambiar, o por modificar algo. Se han quedado más o menos ahí.

26 G: ¿Tú crees que con tu proyecto se ha generado un mínimo de semilla o, digamos, de “cambio de mirada” hacia las capacidades, hacia el trabajo con el arte...?

27 B: En estas personas, estoy seguro.

28 G: ¿Y en la institución?

29 B: En la institución ojalá, porque no lo sé...Ojalá que sí. (Añade más cosas, pero no es relevante).

(...)

30 G: Tú dices que dentro del grupo había gente con potencial... *(pausa porque hay demasiado ruido y no nos escuchamos)*.

30.1 G: Lo que te decía es que tú, después de realizar este trabajo, sí que has visto que se ha sembrado una semillita creativa, independientemente del talento.

31 B: Yo estoy seguro...

32 G: Quizá hasta el momento de tu intervención con tu proyecto, **¿Hacían trabajo artístico o no?** Algún taller...

33 B: Sí, sí. Ellos estaban pintando y estaban en un taller de cerámica. Sí que tienen muchas actividades. El centro es un centro activo, hacen teatro, hacen talleres de pintura, hacen talleres de cerámica, tienen musicales, van a exposiciones. Se mueven. La cosa no es las actividades que tienen, sino la calidad en sí. Creo que el acompañamiento que les dan es buenísimo y cuidan de ellos un montón. Les dan trabajo. Ya sabes cómo funciona el centro ocupacional...Fabrican objetos que sirven para el consumo, platos, tazas...Pero en el plano artístico propiamente dicho...La pintura que pintan es una pintura de copia, de sacar fotos y reproducir, que está bien, pero...

34 G: En general, ahora viendo el proyecto con un poco de distancia, ha pasado hace unos meses... A ti, **¿Qué te ha supuesto personalmente realizar este proyecto? ¿Qué te ha aportado?** Es una pregunta muy amplia, la puedes contestar al nivel que quieras...

35 B: A nivel personal me ha nutrido...Por un lado, por el hecho de acercarme y conocer la diversidad funcional y trabajar con ellos en plan artístico. Ver cómo gestionan trabajar a través del arte, cómo se cuidan entre ellos, cómo se relacionan entre ellos, ha sido muy...me ha encantado, me ha impactado mucho, en el buen sentido de la palabra. Con mucho cuidado, mucho miramiento por el otro. Aunque a veces se pican, hay ligeros roces, al momento cambian de dinámica y se meten en otro plano, son muy cariñosos. Todo eso ha sido una sorpresa para mí, porque no lo conocía. El entrar en un mundo que conocía desde lejos y convivir, durante cuatro meses que les ves tres horas, dos días a la semana, quieras o no es una convivencia. Además, yo iba con ellos en el

autobús por la mañana e iba charlando con ellos, cuando terminamos...Ha existido un vínculo, las cosas que me han gustado es la capacidad, la facilidad que tienen para crear un vínculo. Y, gracias a ese vínculo que se ha establecido, hemos podido trabajar. Ellos se han sentido con la confianza de decir y hacer lo que quisieran, dentro de unos márgenes, y yo me he sentido en la libertad de decir y hacer como yo quisiera, y gracias a eso. se ha podido avanzar bastante.

36 G: Estábamos hablando de la convivencia, que es una pregunta que yo tenía planteada en mi guión. Se ha trabajado a nivel grupal, con los cinco participantes...el trabajo artístico, el haber creado este proyecto contigo, **¿ha mejorado de alguna manera su convivencia en el centro?**

37 B: Me es difícil responder, porque no tengo mucho conocimiento (*Nota: hace unas aclaraciones sobre las condiciones en las que viven los participantes, algunos viven en el centro, otros con sus familias, pero no es relevante*). **¿Y la convivencia entre ellos?** Por lo que yo he visto, creo que sí, pero ellos ya se conocían de antes...ellos ya tenían un vínculo entre sí antes de empezar el taller. **¿Que se haya reforzado otro vínculo más? ¿Al ser un espacio diferente y que hayan podido conectar de modo diferente?** Por ese lado, sí. Porque al trabajar sin condicionamientos, sin directrices, en libertad, pues, en cierto modo, algo se ha movilizó entre ellos.

38 G: O sea, que realmente ellos sí que estaban implicados en el proyecto...

39 B: Muy implicados, y muy disciplinados, sin yo decir nada...

40 G: Entiendo que tu figura es más de facilitar los materiales y la directriz, que era como una no-directriz en realidad.

41 B: Yo podía ayudar en algunos aspectos. Mi labor realmente ahí era de facilitador y de guía, por decirlo de algún modo. A veces, pues, resolvía sus dudas. A nivel técnico sí que hacía falta mucho apoyo. Justamente, no eran capaces de recordar cosas básicas, como el color. Estaba en su mente, pero ellos no se acordaban del nombre. Entonces yo me tenía que ir adecuando a sus necesidades. Por ejemplo, si yo no les enseñaba nada de colores, ellos pintaban con los básicos. No mezclaban. Entonces, yo es en lo que iba ayudándoles. Me traje como una paleta de colores que hice, se la ponía en la mesa y conseguí que ellos eligieran el color según la paleta y yo les ayudaba a mezclarlo. Con el tiempo, ya conseguían acordarse y mezclarlo. (*Nota: hablamos más sobre los colores, pero no es relevante*).

42 G: Entonces, la obra que se generó al final, eran como unos espejos, he visto alguna foto pero no sabría describirlo muy bien...

43 B: Eran muchos espejos de diferentes tamaños. Era jugar con el tamaño de cuerpo entero, sólo chiquititos, que entrara la cabeza, las distancias, que pintaran desde lejos o

desde más cerca, esas eran las pautas que marcaba a veces...Vamos a pintar, pero no pegados al espejo, sino desde la mayor distancia, otras veces, lo más cerca posible...y ver cómo jugaban ellos con su propia imagen...y salieron, pues sí, creaciones sobre papel usando el espejo sólo como medio y otras incidiendo directamente sobre los espejos de diferentes tamaños. Al final, creamos **dos obras en colectivo** que yo participaba también pintando. Hicimos dos láminas (*ininteligible*) grandes, de dos metros por uno con algo, y trabajamos todos, yo no marqué ninguna directriz, hicimos una especie de reunión, de “asamblea”, y de cómo queríamos abordarlo. Con el espejo, la idea era trabajar sobre él y trabajar sobre lo aprendido hasta el momento y, a partir de ahí, todos dijeron “yo quiero pintar esto”, “yo quiero pintar lo otro”, “mis figuras”...

44 G: O sea, que al final de todo el proceso, de todo el proyecto, se hace, hacéis, como un proceso conjunto de recopilación de todo lo que habéis trabajado, y se pone en las láminas...

45 B: No exactamente. No exactamente de recopilación. Siguiendo la misma línea de trabajo individual, pero ahora intentábamos crear una obra en conjunto, pero no es de la síntesis de todo lo aprendido. No es esa la intención, no...

46 G: En el proceso de crear esta obra conjunta, que me parece súper interesante, hicisteis como una asamblea primero, donde os pusisteis de acuerdo...

47 B: Sí, sí, sobre cómo abordarlo, de qué forma, y luego ya cada uno...

48 G: En el momento de incorporaros todos juntos al trabajo conjunto, **¿el proceso fue fluido después de tiempo trabajando?**

49 B: Realmente para el trabajo en sí no hubo ningún problema... (*Nota: empieza a comentar un caso en concreto que no es relevante*). Para trabajar colectivamente, cada uno estaba en su esquina. Y ellos eligieron la esquina; “yo quiero trabajar aquí”.

50 E: Se trabajaba en conjunto, pero cada uno en su sitio...

51 B: Cada uno en su sitio, y luego iban uniendo las partes, trazando líneas, y yo iba, a veces, ayudándoles. Interviniendo, creando algunas conexiones, para que fuera un trabajo algo más conjunto, ayudándoles en ese sentido.

52 G: Realmente, yo creo que no tengo ninguna pregunta más sobre el proyecto, a no ser que haya algo más que tú quieras contarme o que te parezca interesante comentar.

53 B: Lo interesante de este proyecto es que (...) yo no fui a crear mi obra con ellos ayudándome, sino al revés. No fui en calidad de maestro o de profesor, sino fui en calidad de crear un vínculo donde.... (pausa). En calidad de persona que pinta y está con ellos ahí para que ellos disfrutaran, pintaran y experimentaran.

53.1 B: Y si a alguien le gustara y se enganchara, pues sembrar una especie de semilla para que él pudiese seguir trabajando y explorando, porque yo pensaba “si voy a trabajar una obra mía que ellos me ayudan” los tengo como trabajadores que se pueden contagiar, están para mí, y yo no quería eso. Aunque es colaborativo, pero a la vez no tan colaborativo, porque tú llevas una propuesta que es tuya y que está ya diseñada... Ellos sólo colaboran para crear esa obra, y yo no quería eso.

53.2 B: Quería que crearan, que se apropiaran de su propio trabajo, que es diferente y es colaborativo, porque la colaboración es el enriquecimiento mutuo. Ellos me enseñan a mí cosas y yo les enseño a ellos cosas, como una especie de intercambio. No es que yo les voy a enseñar a pintar, porque realmente no les he enseñado a pintar...

54 G: No es tu objetivo enseñarles a pintar...

55 B: No...ni ellos me van a enseñar algo. Es el saber que hay otra forma de relacionarse; ellos con el arte y yo con la diversidad funcional. Y que se pueden acercar a estas personas y tener una experiencia muy agradable, muy nutritiva. Yo aprendí a gestionar la frustración, ese es mi aprendizaje. Lidar con que las cosas no tienen que ser a veces de “x manera”, si no lo son, no lo son, y no pasa nada. Tú lo ves, que está apegado, que está disfrutando del proceso (*Nota: refiriéndose a los participantes*).

56 B: Luego el resultado, yo les incidía “guardarlo”, y hay algunos que sí, que tenían más cariño y como más cuidado en guardarlo y tener su sitio, y otros que les daba igual. Porque, para ellos, lo importante era trabajar y veías que, cuando estaban haciendo, lo disfrutaban mucho, y luego, cuando terminaban, les daba un poco igual...

57 B: Una especie de desapego al resultado, al objeto artístico que tanta importancia tiene, restándole importancia al proceso, que es muy importante. Eso es otro aprendizaje, el valorar el proceso como **parte axial a la creación artística**. Como algo muy, muy, muy importante, tanto como el resultado o más, porque al final es lo que te hace mejorar como creador y como artista. Eso es como el aprendizaje que me llevo.

58 B: En tanto que voy en ese plano, porque voy abierto a ver lo que sucede, los movimientos que hay en ese espacio de creación, es diferente, es nuevo, tiene otros códigos sociales, éticos y morales. Funcionan de otra manera, y chocan a veces con la tuya. Hay normas establecidas socialmente que tú las recoges, por decirlo de algún modo, las introyectas, como “*tiene que ser de este modo*”, y a ellos les daba igual, porque no entra en su manera de percibir la vida, y es genial. En ese sentido, sí, eso es lo que recalcaría bastante. Y luego, las creaciones son bastante buenas. Cuando ya les dejas, ves la evolución de los trabajos, de los primeros a los últimos, y ves como en cada uno igual podrías potenciar, porque hay algunos que por su forma de pintar yo los veo más haciendo escultura... (*Nota: habla más de este caso, pero no es relevante*).

59 G: Lo que me parece muy interesante de lo que estamos hablando, es que realmente sí que ha surgido, o seguramente estaba, se ha despertado una necesidad de crear.

60 B: En dos personas seguro. Porque lo que hicieron estando conmigo no lo habían hecho nunca.

61 G: Hasta ahora, quizá a nivel institución, que es clave, hay muchas resistencias... Entonces, quizá ver este tipo de prácticas, como tu proyecto u otros que hay por ahí, vaya cambiando un poco la mirada de las personas responsables, dando lugar a artistas y personas que trabajan a través del arte.

62 B: Sí que hay iniciativas que están muy bien. Por ejemplo, de este proyecto, yo lo veo muy interesante que justamente están haciendo eso: ir modificando sobre todo los espacios, más que las personas. Hay otra forma de hacer, entonces, esto, si sigue para adelante, es bastante interesante. Hay mucho trabajo por hacer en estas instituciones. En nuestro campo, en la arteterapia, intentan alejarse, les asusta el nombre de arteterapia en este sentido y no lo quieren ver como arteterapia, sino como proyectos de creación artística.

63 G: El tema de los conceptos también es interesante, porque muchas veces, de primeras, se rechaza por el simple hecho de la palabra terapia, y no se entiende más allá de la propia palabra y hay un rechazo (...)

64 B: Pero nosotros nos olvidamos de que es arteterapia y educación artística (*haciendo énfasis en él y*). En ese sentido, sí que puede ser un proyecto más de educación artística que de arteterapia. Un proyecto que hemos hecho así, hemos ido más hacia la educación artística, pero no en el sentido estricto que estás enseñando, educando a la gente a pintar, sino que son otros movimientos los que se generan, de cambiar la mirada acerca del arte...

65 G: y de verse a uno mismo, eso también es una visión, digamos, crítica...

66 B: Exactamente...

67 G: (*Nota: hablo de conceptos hasta donde llega la arteterapia, cuáles son los límites entre arteterapia y educación artística, pero no es relevante*) (...). Trabajos como el tuyo de creación artística que aportan un montón, a ti te aportan como profesional, que quizás sigas trabajando en esta línea y que también aporta a los participantes con los que has trabajado.

68 B: En ese sentido, no está explorado mucho. Se hace mucho énfasis en los que somos más de la parte clínica. La educación artística queda en segundo plano, en tercero... se hace mucho énfasis en la arteterapia, en los movimientos más terapéuticos

que se generan, en el encuadre de la arteterapia, pero se descarta un poco la educación artística y, para mi gusto, hay mucho que hacer. Por una parte, si se hace más énfasis en la educación artística, le quita un poco el miedo que genera la palabra terapia. Al escuchar terapia, socialmente no estamos educados en entender que la terapia no hace falta que uno esté mal para hacer terapia y da todavía un poco de pavor o miedo. Da igual qué palabras estén adheridas a ella: dramaterapia, musicoterapia...cualquiera, ¿No? Hay una especie de resistencia hacia la palabra terapia. Entonces, por eso, explorando a través de la educación artística, podría ser una forma de ir acercándolo a la población, poco a poco, sin que resulte tan chocante. Es mi opinión.

69 G: Totalmente, a mí también me parecía importante conocer tu visión, digamos, tu experiencia a través de esta residencia que has hecho y a ti, como artista. Y tú, como estudiante también del máster (...), el hecho de que tú tengas esa visión del estudio del arte como herramienta, o como vehículo de trabajo para inclusión social, también aporta una visión diferente a este tipo de residencias, que la que puede tener quizá un artista que trabaja desde su obra y nada más.

70 B: Yo estaba haciendo arteterapia sin hacer arteterapia. Porque yo me centré en crear el vínculo y luego todos los movimientos que ha ido habiendo a lo largo de los talleres, las cosas que me iba diciendo cada uno y al ver que estaba abierto, hay como una especie de empatía que se ha ido generando y, gracias a este vínculo que se ha ido generando, las personas pues me contaban sus problemas, dónde vivían, qué les ha pasado. Como que hay una relación. En ese sentido, he intentado llevar eso hacia el trabajo plástico, como encauzarlo hacia la creación. Me venían y me decían, estoy triste por esto, esto y esto, y yo, pues, estando con ellos, acompañándolos y llevándolos de poco a poco a que lo fueran traduciendo y trabajando a través de sus creaciones con el espejo. Porque realmente ahí el espejo funciona muy bien, porque refleja muy bien los estados anímicos.

70.1 B: Entonces, al incidir en ello, yo he ido viendo cómo, a lo largo de la sesión, lo que traían por la mañana a cómo se iban, había un cambio. Yo lo veía, y estaba claro, en algunos muy claro.

71 G: El estado anímico que tú observabas al llegar era diferente...

72 B: A veces venían llorando porque estaban ansiosos o porque tenían algún problema o lo que sea, y de ir escuchando y haciéndoles preguntas, dirigiéndolas a que ellos trabajaran, no era la intención hacer arteterapia, pero lo estaba haciendo, porque la persona te lo pedía y eso fue gracias al vínculo que se ha generado. Si no fuera por el vínculo, no creo que se hubieran dado esos movimientos. Hubieran venido, hubieran pintado lo que sea y se hubieran ido.

73 G: Les hubieras enseñado, más académicamente hablando...

74 B: Claro, porque yo si hubiera encarnado la figura de maestro pintor que viene a enseñarnos a pintar no creo que se hubieran abierto conmigo de esa manera.

74.1 B: El encuadre lo he creado de modo que estuviéramos todos a la misma altura y, aunque ellos te colocaban la figura de maestro pintor, porque eres una figura externa, tú la vas rechazando. Quizá no rechazando, pero esquivándola un poquito. Poco a poco, hasta que ven que realmente no eres el maestro, sino que vienes a crear algo en conjunto.

75 G: De eso se trata. Como estudiantes de este máster, tenemos una responsabilidad en la inclusión social. Si uno diseña proyectos que, digamos, horizontales, es un proyecto para todos, vale para cualquier colectivo, ese es el fin...

76 B: Con la inclusión social no necesariamente tiene que haber diversidad de por medio... Sí, eso sería lo ideal. Ese hecho ya es inclusivo. Si tú diseñas un proyecto para todos. Con este proyecto que he hecho podría trabajar con cualquier colectivo, y funcionaría de un modo diferente, pero la esencia es la misma. La idea da igual. Puede ser adaptable a cualquier colectivo, circunstancia...puedes trabajarlo, por poner un ejemplo, en una cárcel con mujeres que hayan sufrido violencia de género, o colectivos de inmigrantes, con niños que vienen de Senegal, que puede funcionar del mismo modo. Daría resultados diferentes, seguro...

76.1 B: Lo que se adaptaría, en este sentido, es el encuadre, que vas a adaptar ciertas cosas a las necesidades del colectivo cuando vas a trabajar. Trabajar con espejos con una persona que no puede mover las manos pues igual no funciona....

(...)

77 B: Hay tantas posibilidades como momentos. La idea de trabajar con espejos es que es un material familiar, como de uso cotidiano, que lo conviertes en y le das una carga diferente. Lo estas cargando simbólicamente con otro significado, lo estás convirtiendo en un soporte artístico. El espejo se ha utilizado en el arte siempre, pero usarlo como soporte o material que reciba la obra, no se ha usado mucho.

78 G: Se ve muy cotidiano...

79 B: La idea también es...incentivar a usar desde lo cotidiano, hacer objetos de creación artística. No hace falta ir a los materiales clásicos, tradicionales, lienzo...

Y ver las posibilidades que tienen los materiales. Lo diseñé porque sabía, o intuía, que si les fuera a hacer arte conceptual con objetos no iba a funcionar. Necesitaban algo que ellos pudieran referenciar como lo artístico. La pintura es sobre espejos, “¡ay!, que raro”, pero sigue siendo pintura.

(...)

80 G: ¿Y quieres seguir trabajando como en esta línea?

81 B: Es muy difícil, pero me gustaría intentarlo sí...ahora trabajando, siguiendo estudiando esto y enganchándome al tema de... la arteterapia y demás, me está interesando más investigar sobre la arteterapia transcultural.

(Nota: Hablamos sobre sus intereses en el futuro y yo le agradezco su participación y el haber compartido su experiencia y doy por concluida la entrevista, dejando de grabar).

Anexo IV

Entrevista María (M), realizada Madrid, en junio de 2018 por vía telefónica.

1 Guiomar: Lo primero que te quería preguntar era **cómo surgió la idea del proyecto**, cómo llegaste a la presentarte a la residencia y demás...

2 María: Pues mira, cómo surge el proyecto...surge a partir del convencimiento que yo tengo de que el arte, por lo menos desde... Yo considero que tengo una especie de misión o una responsabilidad donde el arte me permite hacer que otras personas estén menos solas. El arte ha sido una herramienta para mí, me ha permitido estar en contacto con el mundo y entenderlo.

3 M: Yo era una niña como muy introvertida y que no entendía muchas cosas y me consideraba muy lenta, así que...Yo no sé si decirte que el arte tiene una vertiente terapéutica, pero en cualquier caso a mí me ha permitido y yo estoy convencida, y por eso me sigo dedicando a ello, me permite conectarme con los demás, entrar en contacto con los demás, pero sobre todo, no sólo compartir con ellos y también que los demás compartan conmigo.

4 M: Cuando se crea arte, sobre todo en grupo, a mí personalmente me permite desprejuiciarme y romper barreras. Si no romperlas, al menos limarlas. No te voy a decir que el arte cambia (*haciendo énfasis en cambia, exagerando un poco la frase*), el arte ayuda, el arte contribuye, el arte favorece.

5 M: A mí personalmente, como desde pequeña ha sido mi principal canal de comunicación, pues bueno, yo entiendo también que, por muchas diferencias que tengamos las personas, el arte puede ser también una vía de entendimiento, de comunicación, de traspase de ideas que nos permite estar todos conectados...

6 G: Como un lugar común digamos...

7 M: Efectivamente, un lugar que se crea. No me refiero a un lugar que exista, sino a un lugar que se crea. A partir de ahí, pues mi entrada en contacto con diferentes colectivos con diversidad funcional intelectual viene de manera natural y fluida. Quiero decirte con eso, que yo me puedo topar con personas que son muy “entendidas” y muy expertas en un terreno en concreto dentro del arte, pero bueno, yo me voy moviendo acorde a lo que me va apeteciendo, a una pulsión interna.

8 M: Es verdad que, si miro atrás y “echo mano” de mi currículum, veo que, efectivamente, hay ahí un recorrido con este tipo de colectivos. Te diré que tengo un especial interés con ellos porque me interesa esa manera de comunicación que tienen, sin prejuicios.

9 M: Muchas veces tengo esa frase... Yo tengo 41 años y he crecido con la Bruja Averías, y yo me acuerdo que, de pequeña, cuando ella quería hacer una trastada decía

“¡vamos a aprender cómo se desaprenden las cosas!”. Gracias a que yo he tenido una formación, un recorrido, una experiencia académica, me permito en un momento dado desaprender todo eso. Yo considero que voy a lo esencial, al origen de mi práctica artística, que también bebe mucho del arte outsider, del arte bruto, del arte primitivo, del surrealismo también...Entonces, no es por casualidad que esté interesada en este tipo de colectivos.

10 M: Me interesa bucear, intercambiar, conocer cómo ven ellos las cosas, cómo se comunican a través del arte, y yo, además, poder participar de ello y poder intercambiar, porque no se trata de ir a un sitio y usurpar ni llevarte las cosas para beneficio propio...sino todo lo contrario, lo que yo pueda aportar, bien, y al revés, lo que ellos me puedan aportar, y así es como yo entiendo mi práctica artística.

11 G: Como un enriquecimiento mutuo...

12 M: Efectivamente. Es también que a mí me interesa, a parte de mi línea de trabajo individual y mi carrera en solitario, me interesa trabajar en equipo, en grupo. Estos colectivos tienen poco ego (*en el sentido de sobresalir por encima del grupo*), entonces, trabajar con personas donde se comparte sin prejuicios, es el territorio ideal desde el cual a mí me gusta trabajar y me siento cómoda. A nivel personal, también enriquece a mi propia práctica artística.

13 M: El trabajo en equipo yo siempre lo entiendo como un beneficio o un interés compartido, jamás lo veo como algo unidireccional, sino multi o interdireccional.

14 G: Es decir, a ti, a nivel personal, te ha enriquecido mucho el proyecto...

15 M: Muchísimo. En el 2006-2007, la junta de Andalucía me dio una beca para una producción de un proyecto en el NIAD (National Institute of Art and Disabilities) en Richmond, California. Allí es cuando yo entro por primera vez con este colectivo y también me interesó muchísimo cómo gestionaban el espacio. Los profesores son artistas en activo, que no es lo mismo que en la universidad. (...) Me pareció estupendo que los profesores fueran artistas en activo y luego, también, me parecía genial que el espacio estuviera gestionado por los propios artistas con discapacidad, que hay galería, y son capaces de sacar su salario todos los meses.

16 M: Además, el arte outsider en Estados Unidos mueve bastante dinero...Comentaba ayer o antes de ayer, con (*nombre de tercera persona*), comisiaria de arte, ¿cómo es posible que al arte outsider lo esté engullendo el sistema? Se ha convertido en algo como muy globalizado...Da igual que sea un centro de arte outsider en Cuba, que en Pekín, que en la “Conchinchina”, que en África, que en España, que se ve el mismo tipo de trabajo y esto es gracias, un poco, a la sociedad.

17 M: Después de ese centro de arte norteamericano, mi hermana es trabajadora social y, junto con ella, hemos podido desarrollar proyectos donde yo llevaba la parte artística y ella más bien la parte logística con diferentes colectivos. Hemos podido trabajar para el ayuntamiento, etc. Como ella es experta en colectivos en riesgo de exclusión social, aparte de trabajar con personas con discapacidad o enfermedad mental, también hemos podido trabajar con personas de etnia gitana, mujeres que han sufrido violencia de género, migrantes, personas mayores... y todo esto me ha dado un abanico, una perspectiva amplia en cuanto a la riqueza de lo que se puede proponer y ofrecer a partir del arte.

Concretamente del proyecto por el que tú (*refiriéndose a mí*) me hablabas (*yo me refería al proyecto por el que entramos en contacto*)...

18 G: Sí, porque es el que conozco, no conocía los demás, pero me aporta mucho, dado que se ve que tienes mucha experiencia...

19 M: No sé si tengo mucha experiencia, yo me considero humilde y una gran apasionada de mi trabajo, y me parece interesantísimo el amplio abanico... Sí, siempre podemos decir “el mundo del arte es súper duro”, pero depende también... si te ciñes al “artista puro y duro”, que trabaja para una galería, pues es difícil, tan difícil que no hay galerías para todos (...). Aparte de eso, hay muchísimas maneras de entender el arte, de practicar el arte y de ser artista. No te tienes que ceñir sólo a una cosa.

20 M: Este proyecto, que a mí me parece estupendo, que ahora justo estarán deliberando para ver quién serán las personas seleccionadas para la próxima convocatoria, me parece una iniciativa estupenda. También da buena cuenta de cómo las instituciones a nivel nacional se van preguntando, preocupando y tomando cartas en el asunto para ir incluyendo, normalizando y reforzando y para favorecer la visibilidad de colectivos en riesgo de exclusión social (...). Se trata también de visibilizar y normalizar, que todas las personas pueden hacer su vida normal, aunque necesiten una serie de recursos y de apoyo.

21 M: En cuanto a la institución, como iniciativa, me parece estupendo. También comentarte que, a título personal, yo vi la convocatoria y no me iba a presentar. Me invitaron a un simposium internacional en Liverpool. Cuando yo recibí esta convocatoria, estaba en el aeropuerto para coger el vuelo para Málaga y el plazo cerraba dos días después. Una amiga me dijo “échalo”, no sé... Presenté el proyecto, muy sencillo, pero con muchas ganas y mucha ilusión y me lo cogieron. El arte textil me interesa muchísimo, mi madre trabaja muchísimo con textil, de un tiempo para acá yo estoy trabajando en proyectos incluyendo a mi madre, ella no viene del arte, no se ha formado, pero me parece interesante trabajar con ella. (*Nota: Habla más de su experiencia en cuanto a la presentación de la convocatoria y la entrevista, pero no es relevante*) Y yo (*ininteligible*)... voy a presentar un proyecto relacionado con una escultura textil, me lo concedieron. (...)

22 M: Por lo tanto yo he pensado que no hay distancia, que a mí me han podido más las ganas de trabajar (...). No ha habido jerarquía, había un continuo contacto con la organización institucional. (...). Conocí a las personas que llevan el proyecto cultural de (la fundación que financia) y encantadoras, súper cercanas, súper concienciadas. Se abre paso un grupo institucional de carácter público y privado que ha conectado muy bien. (...) Iba y venía de Málaga.

23 M: Bueno, yo desarrollé mi proyecto en Fundación Esfera (...). Todo esto para decirte que, si te encuentras con un público (*Nota: se refiere a personas con las que vas a trabajar*) con el que vas a desarrollar un proyecto que está ahí “dándolo todo”, también con estructuras que están por encima de ellos, y que hacen posibles estos proyectos y que los respaldan y son sensibles, entonces es normal que haya un buen resultado, que todos estemos tan contentos y tan felices. ¡Una pena que yo no me pueda presentar este año!

24 G: De alguna manera las instituciones que antes trabajaban de manera más tradicional, quizá ahora se están abriendo al trabajo artístico, más hacia el trabajo colaborativo...

25 M: Efectivamente, sobre todo con gran disposición para visibilizar, normalizar o hacer inclusivo un colectivo desfavorecido a través del arte. Entonces me parecen iniciativas muy “chulas”, muy interesantes.

26 M: En cuanto a mi proyecto, que es lo que tú me preguntas (*Nota: se refiere en general, no a preguntas específicas*), pues mira, como yo estaba trabajando con mi madre las telas, lo que yo presenté fue algo muy sencillo, que era un mural, una colcha hecha entre todas las personas, donde yo proponía que cada trozo de tela se intervenía con pintura.

27 M: En un primer momento, yo no sabía que grado de discapacidad tenían las personas con las que iba a trabajar, ni si sabían coser o no... Como no conozco el perfil ni las características del grupo con el que voy a trabajar, pues me adapto, aunque no se sepa utilizar la aguja. Los trozos de tela se pueden ir pegando uno a otro y ya está.

28 M: Pero bueno, también dejaba muy claro en el proyecto que para mí lo importante era el proceso, no tanto el resultado final. Porque mi idea al principio era esa, y lo que resultó al final, pues bueno, que era lo que comentaba en la charla esa de la Quinta del Sordo, lo que era al principio una colcha luego se tornó en una gran escultura textil o en un “pollo repollo” y ahí que estábamos “entregaditos” a nuestro pollo repollo.

29 G: Me gustó mucho que en la charla estaban las personas que trabajaron contigo en la obra y demás, y **te quería preguntar sobre el proceso**, cómo fue, cómo presentaste

el proyecto a los participantes... (Nota: no aparece en forma de pregunta porque quería dejar la pregunta abierta)

30 M: (...) La comida puede ser un punto de atracción. Porque claro, yo tenía el proyecto... Pero claro... Ahora llego allí y contarles mi historia... Tampoco sabía con quién me iba a encontrar. Entonces, yo tenía mi plan B.

31 M: Mi plan B era que preparé una pequeña historia que se titulaba “El pollo repollo”, que era un pollo que va a las fiestas locales y resulta que tiene solo un abrigo. Un abrigo muy bonito, de muchos colores, que resulta que era un abrigo que yo me traía de mi propia casa.

32 M: Un abrigo muy especial, porque lo compré en el norte de marruecos y era como un poco antiguo, y llevaba ya mucho tiempo con ganas de intervenirlo y hacer una pieza y esta era la ocasión perfecta de compartir y llevarlo.

33 M: Les enseñé el abrigo, y la historia gira en torno a este pollo que ha crecido tanto, que ha engordado tanto que el abrigo le ha quedado pequeño, además es el único abrigo que tiene y se lo tiene que poner para estar guapo, qué podíamos hacer con ese abrigo. (con tono de broma). Si le poníamos a dieta, si le dábamos al pollo más pollo... (risas). Entonces yo ahí empecé a “testarlos” (Nota: se refiere a ver cómo respondían) y a hacer una tormenta de ideas, y surgieron ideas muy chulas, entre ellas una que yo andaba buscando.

34 M: Dijeron “bueno, ¿y si este abrigo se destripa y se hace un poco más grande?” otro me decía, “como el pollo ha comido mucho, lo que tenemos que hacer es darle de comer al abrigo, para que se ponga igual de grande que el pollo”, ¿qué platos podemos cocinar?, a mí me encanta (se van diciendo platos de comida).

35 M: Este primer día, como era la primera toma de contacto, pues empezamos a hacer dibujos con menús para el abrigo. Al día siguiente, empezamos con tela, y en la tela teníamos que hacer los menús. Luego, se fue destripando el abrigo, se le fue añadiendo cosas, se fue alargando y el mismo abrigo fue la carcasa de ese pollo. Lo íbamos haciendo de tal manera que, muchas de las personas tenían la movilidad perfecta para coser, pero nunca lo habían hecho o les daba miedo.

36 M: Fueron probando, no te digo todos, pero una gran parte de ese grupo de 20 personas, chicas y chicos, y les encantaba. Así lo fuimos haciendo. (Ininteligible). También hice una cosa muy interesante, y es que, como yo me venía a Madrid todas las semanas, mi madre preparaba paquetes o bolsas y yo me las llevaba para allá, pero también hice con mi madre una cosa muy interesante, le dije a mi madre “mira mamá, te voy a grabar en audio en mi WhatsApp, ¿vale? para que saludes al grupo y explicas porque les estás preparando las telas para que puedan trabajar”... Cuando yo les ponía los audios, porque fueron varios, ellos también entraron en contacto con mi madre.

Entonces al final, ya se generan diferentes lecturas, diferentes cosas...Con mi móvil, había muchos que decían “es que yo no tengo móvil, yo no sé...”

37 M: Pues en vez de yo sacar fotografías, yo les dejaba prácticamente, a partir de la tercera y cuarta sesión, había como varios reporteros e iban sacando fotografías, de manera que se iban empoderando no sólo con el proyecto en sí, sino con todo lo que se iba generando en paralelo. Grababan audios, vídeos, mi madre también grabó un vídeo que luego yo se lo enseñé a ellos. Luego alguien le regaló un dibujo a mi madre, un dibujo a mi hija, yo a mi hija también la grabé... *(Nota: habla más de su madre).*

38 G: No sólo había un vínculo contigo, sino que también existía un vínculo con tu familia...

39 M: Efectivamente, entonces hay ahí un algo humano que se instaura que para mí es muy importante, Guiomar. Al final, pues creas hasta amistades. (...)

40 G: Se ha establecido un vínculo fuerte...

41 M: Si no fuerte, auténtico... Las personas te hablan de cómo es, de lo que sienten, de sus apoyos. Me dan cuarenta mil lecciones... (...)

42 G: Cuando se trabaja en esta línea a partir de lo artístico, es un proceso que tú aportas al grupo, y luego ellos te aportan algo a ti. **¿Qué crees que es lo que les ha aportado a ellos la experiencia artística compartida, de crear, “el pollo”, la obra, la historia?**

43 M: Pues mira, yo creo que les he podido aportar un toque fresco. Sobre todo, porque no soy una técnico *(Nota: refiriéndose a profesiones que sean más cercanas a lo que el colectivo conoce)*, soy una artista que viene de manera puntual, que tiene sus pros y sus contras. En un primer momento, porque es puntual (los contras), pero por otro lado, les ha permitido empoderarse y poder sacarlos de “su zona de confort”, porque yo también estoy en un lugar donde la zona de confort no se permite.

44 M: Esto tiene un inicio y un final y yo no me voy a acomodar allí. Con lo cual, lo doy todo al máximo, los revoluciono al máximo, los saco un poco de su norma. Contraproducente no ha sido, yo no he visto que se haya dado nada contraproducente.

45 G: Entonces a nivel de ellos, **a nivel individual**...la intervención ha sido favorable...

46 M: Sí. El hecho de que se empoderen, se hacen más independientes. Me decían “*María, ¿lo estoy haciendo bien?*”. Y yo les contestaba “*Tú mira este trabajo, ¿estás contenta?*” y me respondían, “*yo la verdad que estoy muy contenta*” y yo decía “*¡pues está estupendo!*”. (...)

47 M: Les ayudaba a cambiar de sitio, sin tampoco marear, pero ir a por material... Entonces ya es un “yo gestiono mi trabajo, mi material, mi tiempo y comento con María”. Lo mismo había a veces charlas acerca de sexo, otras veces acerca de otra cosa, acerca del tiempo en Málaga, les llevaba dulcecitos (...) súper responsables, súper organizados.

48 G: Por ejemplo, el proceso de la obra se establece al principio cuando tú presentas la historia, **¿cómo ha sido el trabajo en grupo?**

49 M: Primero, empezamos a nivel individual el tema del abrigo combinado con las recetas, y todo eso pasándolo a tela. Cuando teníamos trozos suficientes, uniendo unos con otros. Yo iba viendo quién era capaz de unir y quien no, y asignaba tareas o bien les preguntaba lo que querían hacer. Se iba uniendo todo, una hacía marionetas, otro con hilos, luego había otra persona con TEA que cortaba de manera mecánica (...). Ella era la cortadora, e íbamos trabajando con esos trozos de lana.

50 M: Todo funcionaba de forma muy fluida, se iba desarrollando cada sesión y se iba desarrollando la “parte fuerte” de cada uno de ellos. Luego, alguien dijo: “uy, y si el abrigo le ponemos... y...” y como mi madre me metía de todo en las bolsas (...)

51 M: Así, del trabajo individual fuimos pasando al trabajo colectivo. Trabajábamos muy bien por grupos. Cada grupo hacía una parte de la escultura, siempre opinando y añadiendo elementos a la escultura. Todo iba teniendo cabida, por eso la escultura se ha ido engrosando y ha terminado teniendo las dimensiones que tiene.

52 G: Tu posición era quizá más de facilitar los materiales, el espacio para crear...de acompañamiento...

53 M: Efectivamente, aunque había días más duros. Sobre todo, facilitadora u orientadora, pero para nada yo tomar las riendas de todo. Lo cual también me costaba, pero también ha sido muy interesante para mí, porque me ha permitido salir de mi propia rutina, de mi propia práctica, y amoldarme a los demás. Siempre viene bien salir de las maneras de trabajar (...).

54 G: Sí, ¿como ponerte igual a trabajar con la gente a un nivel más horizontal?

55 M: Efectivamente. Lo de discapacidad es una manera también de hablar. Todo el trabajo en equipo, si se trabaja de manera horizontal, es un verdadero trabajo en grupo donde los egos (*Nota: se refiere a las individualidades que tratan de sobresalir*) se dejan aparte. Yo creo que eso también es un gran trabajo y que enriquece bastante.

56 M: Yo lo concibo... ya te he dicho que mi labor como artista gira en torno a la docencia y a la práctica, y la docencia yo la entiendo como un trasvase de ideas, como

unos intereses compartidos. Nunca me voy a posicionar por encima de nadie, como si “tuviera la sartén por el mango”, porque no lo siento así.

57 G: Es muy interesante porque también hay que comentar la importancia de ponernos al mismo nivel y aportarnos de manera bidireccional, el grupo te aporta a ti, que eres la artista que vienes de fuera, y tú les aportas a ellos. No sé si quieres aportar algo, ya más o menos hemos cubierto todo el guión (...). Lo único que no hemos hablado son los aspectos negativos que pudieron surgir a lo largo del proyecto...

58 M: Igual sí, dos cosas, pero anecdóticas.

58.1 M: Mi primera semana, me imagino que también por el viaje (...). Llevaba gran dosis de aceleramiento que, de alguna manera, yo lo transmití al grupo. Llamé a la responsable del proyecto. Estaba angustiada en relación con la duración inicial del proyecto, que eran dos meses, y yo venía de manera puntual, y lo quería hacer todo.

59 M: A nivel personal, como yo estoy metida en mi propio ritmo, pensar que me tenía que adaptar, pasar un proceso de adaptación. (...). (Nota: información no literal: *Desde la organización dejaron claro que era más importante el proceso que el resultado y encontrar ese potencial que tenemos todas las personas, y muchas de ellas puede que descubran esa manera de comunicarse a nivel artístico*). Una vez que yo hablé con la responsable, me relajé y todo fluyó mucho mejor, sobre todo por mi parte.

60 G: A veces ahí juegan las expectativas, cómo tú llegas, qué es lo que hay, el tiempo... La verdad, me alegro de que lo digas, no en todos los procesos colaborativos todo es positivo, siempre hay aspectos de los que aprendemos...

61 M: Efectivamente. Yo te digo que todo ha sido súper positivo y, aunque yo tenía mi plan y demás, la primera semana fue dura, fue angustiada para mí. Porque yo tengo que rendir cuentas con unos objetivos (...) ellos tienen un ritmo diferente al mío. Me di cuenta, lo comuniqué, y (...), efectivamente, a partir de la segunda semana mucho mejor.

62 M: Por otro lado, algunos profesionales no entendían que la gente fuera tan independiente, se les trata de personas discapacitadas, no de tú a tú. (Nota: *habla de casos concretos que no son relevantes*). (...)

63 G: También es la manera que uno proyecta de trabajar con el otro. Si se proyecta desde el no puedes hacer o desde la visión más limitante. Y luego llega otra persona que nada más da los medios y sabe cómo manejarlo, puede resultar un poco desafiante a nivel profesional.

64 M: (...) Desde mi punto de vista, es también asumir esa zona de no confort. Me gusta ir a los sitios, para yo no entrar en la acomodación (*Nota: habla de la posibilidad de caer en la desidia en lo profesional cuando se trabaja con personas*). (...)

65 M: Cuando he conocido a mis otros dos compañeros, tanto el de danza como el de artes plásticas. (...). Bien, en nuestros intercambios, vía mail, hemos intentado tener un mínimo de contacto para tener nosotros nuestro propio balance. Ha sido muy positivo, porque ha habido mucha comunicación a muchos niveles.

66 G: ¿A qué niveles te refieres?

67 M: Sobre todo en cuanto a mi experiencia. (...) Pero yo, desde el minuto cero, todo han sido facilidades, es más, en Fundación Esfera, uno de los monitores, que también viene de Bellas Artes, estaba ayudándome para poder ayudar, gestionar y llevar a las 20 personas (...).

68 G: (...) Yo creo que no tengo ninguna pregunta más, a no ser que quieras añadir algo que se haya quedado por ahí...

69 M: Una última cosilla, Fundación Esfera funciona súper bien. El hecho de poder haber entrado en contacto con ellos te da buena prueba también de cómo esas estructuras también van cambiando.

70 M: Por ejemplo, la directora es una persona que apuesta muy muy fuerte por el arte. Hay un equipo de trabajadores, y hay dos personas licenciadas en Bellas Artes que no son arteterapeutas, ni nada, y hay artistas que están trabajando allí dentro del equipo. (...)

71 G: Que haya artistas en plantilla es un avance y que se vea que esta manera de trabajar funciona, también...

72 M: Efectivamente, es un buen ejemplo y la prueba de que eso existe, que no estamos hablando de Francia ni de Estados Unidos. (...)

73 G: Todo lo que me has contado me parece una información súper interesante y te agradezco mucho el haber participado y haber tenido esta charla.

(Nota: continuamos hablando un poco más y yo le agradezco su participación de nuevo y damos por finalizada la entrevista).

Anexo V

Entrevista a Belén (LR), realizada en Madrid en junio de 2018.

1 Guiomar: Lo primero que te quiero pedir es que me **describas** un poco el proyecto de **La Rara**, cómo surgió y demás...

2 LR: La Rara Troupe es un proyecto que se ha ido transformando desde el principio. Nace en el 2012, y nace muy vinculado al hospital de salud mental de León y a los centros de atención primaria, pero a partir del 2013 se desprende un poco de esos lugares de referencia, y se ubica ya de forma estable en el MUSAC y, en concreto, en el departamento educativo del MUSAC. Entonces empiezan a aparecer personas...no solamente usuarios de los centros de salud mental, también artistas, investigadores, gente que le interesaba la problemática del malestar, o porque le interesaba el audiovisual.

3 LR: Date cuenta de que es un proyecto que está codirigido por mí, como mediadora y educadora del museo, y Chus Domínguez, que es de audiovisual. Entonces, el audiovisual tiene mucho peso en el proyecto y mucha gente se empezó también a interesar por cómo se estaba utilizando la herramienta, en las maneras particulares en que Chus se acerca también al documental.

4 LR: Entonces, nace así, con estos contextos múltiples, tanto de personas que se acercan, como de espacios que trabajamos, en lo audiovisual y en la salud mental, que no sabes, a priori, por donde agarrar las coincidencias, pero las tiene, porque utilizamos el audiovisual en primera persona como modo de representarnos, de contarnos.

5 LR: Entonces, esto también tiene mucho que ver con cómo te ves a ti, cómo te ven los demás. La Rara empieza con este formato más de taller, si quieres, más vinculado también a estos espacios de salud mental como te digo, pero. ...

5.1 LR: ... en cuanto empieza a generarse el grupo afectivo de personas, *el grupo motor*, de personas que ahora nos constituye como La Rara Troupe, empieza a transformarse de un taller a un espacio de trabajo, a un grupo de prácticas.

6 G: Desde toda la trayectoria que tiene La Rara, **¿qué es lo que ha podido aportar o contribuir a cada persona?**

7 LR: Hice la tesis en el año 2015 y lo que intentaba era aproximarme a los trayectos personales, individuales de cada una. Somos un grupo muy variado de gente, cada una se encuentra o utiliza La Rara desde diferentes lugares. Hay gente que está más por el tema artístico, hay gente que le viene bien como espacio para socializar.

8 LR: Cada uno tiene su propio trayecto en La Rara, no te puedo contestar de manera global. Te puedo dar mi opinión, puedo datar esta referencia de las entrevistas que hice,

donde cada uno se le ve su trayectoria particular con el proyecto. Pero, como te digo, sí que se ve como una diversidad de acercamientos.

9 G: La gente se acerca a La Rara para que le contribuya de diferente manera...

10 LR: Exacto...

11 G: **¿Has podido observar los cambios de alguna manera?**

12 LR: Sí que se observan los cambios a nivel individual y a nivel colectivo. Un punto muy fuerte que tiene La Rara es la capacidad de generar vínculo relacional, de generar grupo. De alguna forma, la evidencia, de algún modo, es que se crea un territorio, un espacio de confort. Ahí estamos todos bien, sin distinción de si es una persona con diagnóstico o no.

13 LR: Como trabajadores culturales, como artistas, con gente con libertad para crear, para expresar, es como un espacio de mucha libertad. Sí que se observa que la gente en La Rara...no es que se observe, es que es un hecho, si no, La Rara no existiría.

14 LR: Son proyectos muy a largo plazo que realmente si van para adelante es porque se están consiguiendo esos avances a nivel individual. Son grupos de prácticas que te llevan también mucho trabajo. La gente tiene un compromiso en el grupo y ese compromiso te obliga de alguna manera, te hace contestar a lo grupal.

14.1 LR: Entonces, te quedas ahí, te comprometes con ello porque te está también virviendo a nivel personal. Entonces, todos los que estamos ahí y nos hemos quedado es porque estamos también sacando algo.

15 G: Algo te aporta...Si quieres puedes no contestar, pero, a ti, a nivel **personal ¿qué es lo que te ha aportado La Rara, el hecho de haber creado tú y el resto de gente esta red de colaboración, de creación?**

16 LR: A mí me ha aportado a varios niveles. A nivel personal y a nivel afectivo. Yo siempre digo que, si no es por La Rara o por otro tipo de proyectos, yo estoy aprendiendo que el museo es un espacio posible para que se den encuentros que, de otra manera, no te ibas a encontrar en la vida.

17 LR: Vivimos vidas muy etiquetadas, muy...como cajones estancos, te separan por edades, por sexo, por clase social...En tu barrio, te encuentras a la gente que más o menos vive como tú. Entonces, el museo, precisamente, es un espacio cultural donde esos cruces se pueden dar.

18 LR: Yo, precisamente, con gente que está en el hospital psiquiátrico, no me la encuentro en la calle, no tenemos espacios donde socializar con ellos. Con Hipatia

pasaba un poco lo mismo, yo quería conocer qué pasaba con las mujeres de la cárcel ¿no? ¿Por qué está la sociedad tan segmentada? A mí todo esto lo que me crea son muchas dudas y muchas preguntas.

29 LR: Esto tiene que ser...nos tenemos que conocer y es como la base de cualquier crecimiento personal. Por supuesto, con este tipo de proyectos crezco, porque me pongo en contacto, me pongo en diálogo con personas con las que de otra manera no podría coincidir. Incluso, gente muy diferente a mí, es otro de los aprendizajes que sacas en La Rara.

29.1 LR: Somos catorce personas y cada uno con sus historias políticas, religiosas e incluso éticas muy distintas y cuesta muchísimo, a veces, el decir “bueno, es que es mi compañero de trabajo”. No estoy haciendo un proyecto con un grupo de amigos, es muy distinto. Hay amigos, pero no, esto es La Rara Troupe, te tienes que encontrar también con personas que no tienen por qué pensar cómo tú, que no les tiene que gustar lo mismo que tú, a nivel estético... y ahí es donde te tienes que entender. Eso es un aprendizaje muy fuerte para cada uno de nosotros.

30 G: Me has mencionado dos cosas que me parecen interesantes. Si no te importa, vamos a ir primero con el grupo, y luego vamos a tratar el tema del museo. Sois catorce personas. Incorporar una manera de trabajo horizontal, en la que os entendéis al mismo nivel, es difícil. Entonces, me parece interesante la dificultad de integrar varios individuos. Cuando os juntáis, **¿cómo trabajáis en grupo?**

31 LR: ¿Las metodologías?

32 G: Sí.

33 LR: Los primeros años, y todavía, es cierto que la herramienta audiovisual es la que nos incentiva, la que nos aporta ese *click* para la práctica. Estamos siempre imaginando desde la herramienta y la práctica algo que hacer. Porque es donde La Rara funciona, en el hacer. Cuando nos quedamos en el pensamiento, es cuando la cosa se puede complicar.

34 LR: A partir del 2013, 2014, incluimos a los encuentros, por hablar de metodología, un espacio de lectura. Entonces, antes de pasar al audiovisual, hacíamos lecturas. Pero enseguida nos dimos cuenta que estar tanto en la palabra, en el discurso y todo esto, pues bueno, hay partes que sí, que hay gente que nos interesa, pero hay otras que no, y que hay gente que no le interesa en absoluto.

35 LR: Para La Rara yo creo que algo que la define a este nivel metodológico es el audiovisual, a parte de a nivel creativo, también como metodología de trabajo. El audiovisual nos consigue incentivar, tanto a nivel hacer, películas, como ver, también

nos unen mucho los visionados, el montaje. Todo lo que tiene que ver técnicamente con la herramienta audiovisual, es

(Interrupción externa).

36 G: Entonces la herramienta audiovisual supone como un **elemento de anclaje** para el grupo, **¿algo así?**

37 LR: Total, y eso es interesante a nivel artístico, (...) para mí es como ya importante y me ha costado llegar a este punto, siempre he defendido la práctica desde la performance, pero estoy empezando a entender que no...

37.1 LR: ..., que lo audiovisual es central en nuestro trabajo y que, sin lo audiovisual, se caería el grupo humano que somos...

38 G: Claro, porque es la herramienta...

39 LR: Nos une a niveles emocionales y afectivos. Es una cosa muy interesante.

40 G: A través de lo audiovisual llegáis entonces al consenso...

41 LR: Si, porque date cuenta que, además, el audiovisual es de las pocas herramientas de creación en las que intervienen muchas personas. Intervienen muchas personas siempre en la creación de una película, siempre se dice esto. Cuando lo tienes que poner en diálogo con el grupo... Grabamos juntas, montamos juntas, tomamos decisiones de todo tipo juntas. El montaje, sobre todo, es cuando más decisiones se toman.

42 LR: Tienes que aprender a destilar un poco tu ego, a fundirte, eso es como lo bonito, porque es donde se ve cómo se pasa, sin renunciar al sujeto, porque nosotras reivindicamos precisamente eso, la primera persona, el reafirmarte como individuo, la autonomía, es un proyecto que está muy basado en esto. Pero, por otro lado, lo bonito es cómo esa identidad no se diluye, pero se transforma en algo más relacional, en algo más grupal, donde emerge otro tipo de identidad.

43 G: Ahora me gustaría ir a la otra parte, la del museo que potencia este encuentro de personas que de otra manera no se encontrarían, ¿qué es lo que se aportan mutuamente La Rara y el MUSAC?

44 LR: Está este punto que el museo es un espacio posible para encuentros no habituales, es son espacios de potencia siempre, para que ocurran cosas no esperadas. Esto es como algo central.

45 LR: Pero, por otro lado, no podemos olvidar que el museo es una institución, igual que el psiquiátrico, son instituciones muy fuertes, muy potentes, son instituciones

totales. Entonces, las resistencias son múltiples y por muchos lugares, porque están constantemente cuestionando, igual que se hace con la identidad, pero “¿qué estáis haciendo, un trabajo con diversidad funcional?”.

46 LR: Porque la institución siempre va a buscar la definición, el meterte de nuevo en un cajoncito donde ponga un nombre. Eso es lo que se está buscando constantemente, tanto en el hospital, como en el museo, entender qué es lo que estamos haciendo.

47 LR: A mí ya me parece importante, interesante, que, jugando con esa ambigüedad, nos mantengan. Por que hay espacios que, a lo mejor, no te mantendrían si no tienes una etiqueta muy clara. Por ahora, yo creo que estamos ahí manteniendo el tipo.

47.1 LR: Hay resistencias porque cuesta entenderlo, cuesta entender un proyecto que no se define como un taller educativo, que no quiere la etiqueta, pero tampoco es una exposición...

48 G: Tampoco tiene la herramienta de terapia...

49 LR: Tampoco es un espacio terapéutico, por lo que el hospital tampoco sabe lo que hacemos.

49.1 LR: Es un poco jugar al despiste, pero no jugar al despiste.

50 LR: Crear una nueva institución; este es el museo que conocemos, pero no es el museo que queremos. El museo que queremos es un espacio que nos haga personas más libres, más emancipadas... ¿En qué mundo queremos vivir? Es la pregunta, y ahí te enlace un poco con la otra pregunta que me hacías, te he contestado antes a la pregunta que me hacías a nivel individual...

51 LR: ...Pero a nivel profesional, este proyecto me está sirviendo para entender la gestión cultural y la producción cultural desde otros lugares, que son transformadores. A mí me ha transformado y al museo también. Porque estamos invirtiendo recursos y tiempos en un proyecto transformador, un proyecto con el que ya llevamos seis años de trabajo y que está haciendo sus propias producciones.

52 LR: Las películas que realiza la gente es producción cultural. Un poco mi alegato es que son producciones culturales con tanta validez, o más incluso, que las que pueden estar en las salas de exposición. Estamos haciendo producción desde espacios de encuentro diversos y desde espacios, si quieres, educativos, o desde otros lugares en el museo. Además, lo más interesante todavía es estar haciendo investigación sobre ello.

53 G: Claro, porque de alguna manera se recoge todo lo que confluye, queda constancia y se puede seguir investigando sobre ello... Digamos que lo colaborativo sería una

buena manera de transformar las instituciones a nivel general, no sólo en contextos específicos... ¿piensas que las dinámicas colaborativas servirían de esta manera?

54 LR: Yo pienso que son necesarias. Por eso siempre estoy en proyectos de este tipo, me parece que también es una cuestión de base y de posicionamiento político en la educación y en lo que haces.

54.1 LR: Yo creo en esto como una cuestión..., (...) una cuestión tuya, feminista, que lo que estás intentando de alguna manera es romper las maneras jerárquicas de trabajo, el funcionamiento más individual, lo que parte de un director de museo, de un director de departamento. Jamás he trabajado así porque no creo en ello. No es que no crea en ello, funciona, y mucha gente lo hace. Yo creo en prácticas transformativas, para transformar las instituciones, pues tienes que provocar encuentros de otras calidades, de otras maneras.

55 G: Prácticamente, hemos hablado ya de lo que aporta La Rara a cada uno, de una manera diferente...

56 LR: Hay una cosa que no te he contado cuando te hablaba de investigación, que es donde estoy un poco más metida, en cómo investigar sobre este tipo de prácticas: el investigar sobre esto es lo que puede dejar algo en la institución, en el fondo.

57 LR: El museo siempre ha sido un espacio donde se ha investigado sobre los objetos, sobre la colección y demás... Desde que se hace ese cambio de paradigma del museo-objeto al museo-público, cuando el centro del museo empiezan a ser las personas, los públicos, cuando se empiezan a interesar en todo esto, también se abre un espacio de investigación sobre lo social, que hasta ahora no existía.

58 LR: Se está abriendo además desde los espacios educativos, que somos los que estamos especializados en los públicos. A mí me parece un filón muy bueno, muy interesante, en un momento en el que estamos viendo que el conocimiento se está desvirtuando, las universidades se están privatizando...

59 LR: De alguna forma, deja ver al museo como un espacio de posibilidad para ello, para producir conocimientos situados desde prácticas diversas y dar voz a sujetos y a personas hasta este momento subalternizadas.

60 LR: Te digo esto porque, en el 2016, la Fundación Carasso nos dio una ayuda bastante importante para abrir el Laboratorio de Antropología Audiovisual. Esto es interesante, porque realmente este laboratorio nace de La Rara. Entonces La Rara, a parte de una práctica, unas producciones, unas personas, es un espacio seminal para poder crear un laboratorio audiovisual a partir del cual estamos trabajando...

61 LR: Todos los aprendizajes que estamos extrayendo de La Rara Troupe les vamos, de alguna forma, aplicando a otro tipo de proyectos, *Ketamina, Libertad*... Que son proyectos colaborativos, de audiovisual contemporáneo y narración y auto narración.

62 G: La Rara está explotando...

63 LR: Sí, (...). Está dando, arrojando metodologías de trabajo.

64 G: ¿El laboratorio es externo o se inscribe en el museo?

65 LR: Sí, parte un poco del departamento educativo, parte del MUSAC.

66 G: Se ha ido transformando la investigación del objeto artístico a **lo social**, **¿a qué te refieres? ¿Al trabajo con la diversidad...?** (Dejando abierta la pregunta).

67 LR: Me refiero a todo lo que puedes hacer con el público, que ya deja de ser el espectador que va al museo...

68 G: Pasivo... (*como comentario*).

69 LR: Pasivo... o no pasivo, porque también se ha hecho mucho con toda la museografía didáctica, donde el espectador es más interactivo, interactúa más con la obra, con la instalación...

70 LR: Nosotros nos hemos escapado un poco de ese concepto de exposición público, y del concepto de mediación, incluso, que no me gusta utilizar. Estamos más en el concepto de producción cultural, donde tú trabajas con los públicos.

71 LR: Pero donde lo importante no es esa producción en sí. Las películas de La Rara no tienen sentido si no se inscriben en un grupo de personas que las han realizado, desde dónde se sitúan y desde dónde pronuncian esas imágenes.

72 LR: Entonces, a eso me refiero con investigación social, que ya no son lecturas... ves un audiovisual y dices "análisis audiovisual" ... No, el análisis audiovisual ya no nos sirve, tiene que ser un análisis donde también estemos, por eso se llama Laboratorio de Antropología, estemos introduciendo elementos de análisis de disciplinas de carácter social, antropología, sociología, psicología, la educación...

73 G: Como más interdisciplinar, digamos...

74 LR: Claro, pero más desde las ciencias sociales, no desde las disciplinas artísticas únicamente.

75 G: Como investigar desde lo social o...

76 LR: O con lo social como herramienta, como estás haciendo tú, cómo intervienen las personas que participan en los grupos...es más investigación social que artística, o ambas cosas. Estamos utilizando también metodologías artísticas de investigación, porque estamos utilizando el audiovisual y la creación también. A eso me refiero con la investigación social.

(...)

77 LR: La producción artística es una parte más del trabajo, pero no es la única, no puedes analizar La Rara desde las producciones audiovisuales exclusivamente. Sí que estoy pensando, cuando hubo tanto departamento educativo haciendo prácticas en los museos donde se primaba casi más “estamos haciendo esto”, se primaba mucho la producción artística con diferentes públicos, públicos muy diversos, pero lo importante era juntarse para pintar, hacer un *collage*, hacer una peli juntos...Entonces el análisis siempre giraba en torno a esas manualidades y a esa producción artística.

78 LR: En este caso, siempre abogo más por cuestiones como performance y performatividad, porque realmente lo que cambia en estos procesos de trabajo son las personas, son los modos de relacionarnos las personas y los modos de generar cambios institucionales. Tiene mucha potencia.

(Hacemos una recapitulación para comprobar si hemos hablado un poco todo y damos por concluida la entrevista).

Anexo VI

Nivel individual (NIND)	Nivel grupal (NG)	Nivel institucional (NINS)	Otros: Diversidad, inclusión, esencia
<p>6B: (...) Exactamente, incidir en ella. Primero estás plasmando algo que es tuyo, pero al mismo tiempo estás modificando algo de lo tuyo y, a lo largo de las sesiones, vas viendo cómo va cambiando. Desde el primer día hasta el último ves que hay una progresión.</p> <p>70.1 B: Entonces, al incidir en ello, yo he ido viendo cómo, a lo largo de la sesión, lo que traían por la mañana a cómo se iban, había un cambio. Yo lo veía, y estaba claro, en algunos muy claro.</p>	<p>35 B: Ha existido un vínculo, las cosas que me han gustado es la capacidad, la facilidad que tienen para crear un vínculo. Y, gracias a ese vínculo que se ha establecido, hemos podido trabajar. Ellos se han sentido con la confianza de decir y hacer lo que quisieran, dentro de unos márgenes, y yo me he sentido en la libertad de decir y hacer como yo quisiera, y gracias a eso. se ha podido avanzar bastante.</p>	<p>14 B: últimas líneas: Pues la idea es sacarles de ahí, de esas “cosas” marcadas y pautadas por el centro y dejarles que exploraran desde la libertad de hacer lo que quisieran.</p>	<p>19 M: Aparte de eso, hay muchísimas maneras de entender el arte, de practicar el arte y de ser artista. No te tienes que ceñir sólo a una cosa.</p>
<p>14 B: Yo recalcaría sobre todo el tema de la autoestima, de sentir que se estaban apropiando de la palabra creador o artista, que antes no tenían esa concepción de que ellos pudieran ser artistas o creadores. Artistas es como una palabra que suena muy... rimbombante, que tiene mucho “bombo”. Simplemente, creadores, que son personas que pueden crear independientemente de lo que les digan o lo que tengan que hacer en el centro ocupacional. Porque se movían siempre en ese entorno, ¿no?, de centro ocupacional,</p>	<p>37 B: ¿Que se haya reforzado otro vínculo más? ¿Al ser un espacio diferente y que hayan podido conectar de modo diferente? Por ese lado, sí. Porque al trabajar sin condicionamientos, sin directrices, en libertad, pues, en cierto modo, algo se ha movilizadado entre ellos.</p>	<p>25 B: Hay una lucha interna, hay personas que quieren hacer trabajos más novedosos y hay otras personas que están ancladas en cosas que se hicieron en los años setenta. Las cosas han cambiado muchísimo y no se interesan realmente por mejorar o por cambiar, o por modificar algo. Se han quedado más o menos ahí.</p>	<p>76 B: Con la inclusión social no necesariamente tiene que haber diversidad de por medio... Si, eso sería lo ideal. Ese hecho ya es inclusivo. Si tú diseñas un proyecto para todos. Con este proyecto que he hecho podría trabajar con cualquier colectivo, y funcionaría de un modo diferente, pero la esencia es la misma.</p>

<p>con todas las tareas que tienen que hacer, y todas sus obligaciones</p>			
<p>14 B: Pues la idea es sacartes de ahí, de esas “cosas” marcadas y pautadas por el centro y dejarles que exploraran desde la libertad de hacer lo que quisieran</p>	<p>53 B: No fui en calidad de maestro o de profesor, sino fui en calidad de crear un vínculo donde.... (pausa). En calidad de persona que pinta y está con ellos ahí para que ellos disfrutaran, pintaran y experimentarían.</p>		
<p>16 B: (...) depende totalmente de ellos y de las necesidades que tengan ellos de crear y trabajar. En un principio les resulta extraño, pero, poco a poco, se van apropiando de las capacidades que tienen ellos mismos de crear.</p>	<p>53. 1 B: Aunque es colaborativo, pero a la vez no tan colaborativo, porque tú llevas una propuesta que es tuya y que está ya diseñada... Ellos sólo colaboran para crear esa obra, y yo no quería eso.</p> <p>53.2 B: Quería que crearan, que se apropiaran de su propio trabajo, que es diferente y es colaborativo, porque la colaboración es el enriquecimiento mutuo. Ellos me enseñan a mí cosas y yo les enseño a ellos cosas, como una especie de intercambio. No es que yo les voy a enseñar a pintar, porque realmente no les he enseñado a pintar...</p>	<p>33 B: La cosa no es las actividades que tienen, sino la calidad en sí. Creo que el acompañamiento que les dan es buenísimo y cuidan de ellos un montón. Les dan trabajo.</p>	
<p>20 B: Diría que, si hubiera algún aspecto negativo, es mío. Yo hablo desde la total sinceridad. Claro, hay un movimiento mío de colocar expectativas, por que tienes expectativas. Te exigen un cierto resultado...Te exigen de un modo indirecto, pero hay una exigencia de que haya un resultado final.</p>			

(Continúa...)

Nivel individual (NIND)	Nivel grupal (NG)	Nivel institucional (NINS)	Otros: Diversidad, inclusión, esencia, herramientas, investigación, audiovisual
<p>5.1 LR: ... en cuanto empieza a generarse el grupo afectivo de personas, <i>el grupo motor</i>, de personas que ahora nos constituye como La Rara Troupe, empieza a transformarse de un taller a un espacio de trabajo, a un grupo de prácticas.</p>	<p>33 LR: Los primeros años, y todavía, es cierto que la herramienta audiovisual es la que nos incentiva, la que nos aporta ese <i>click</i> para la práctica. Estamos siempre imaginando desde la herramienta y la práctica algo que hacer. Porque es donde La Rara funciona, en el hacer. Cuando nos quedamos en el pensamiento, es cuando la cosa se puede complicar.</p>	<p>16 LR: A mí me ha aportado a varios niveles. A nivel personal y a nivel afectivo. Yo siempre digo que, si no es por La Rara o por otro tipo de proyectos, yo estoy aprendiendo que el museo es un espacio posible para que se den encuentros que, de otra manera, no te ibas a encontrar en la vida.</p> <p>17 LR: Vivimos vidas muy etiquetadas, muy... como cajones estancos, te separan por edades, por sexo, por clase social... En tu barrio, te encuentras a la gente que más o menos vive como tú. Entonces, el museo, precisamente, es un espacio cultural donde esos cruces se pueden dar.</p>	<p>4 LR: Entonces, nace así, con estos contextos múltiples, tanto de personas que se acercan, como de espacios que trabajamos, en lo audiovisual y en la salud mental, que no sabes, a priori, por donde agarrar las coincidencias, pero las tiene, porque utilizamos el audiovisual en primera persona como modo de representarnos, de contarnos.</p>
<p>7 LR: Hice la tesis en el año 2015 y lo que intentaba era aproximarme a los trayectos personales, individuales de cada una. Somos un grupo muy variado de gente, cada una se encuentra o utiliza La Rara desde diferentes lugares. Hay gente que está más por el tema artístico, hay gente que le viene bien como espacio para socializar.</p>	<p>35 LR: Para La Rara yo creo que algo que la define a este nivel metodológico es el audiovisual, a parte de a nivel creativo, también como metodología de trabajo. El audiovisual nos consigue incentivar, tanto a nivel hacer, películas, como ver, también nos unen mucho los visionados, el montaje. Todo</p>	<p>44 LR: Está este punto que el museo es un espacio posible para encuentros no habituales, es son espacios de potencia siempre, para que ocurran cosas no esperadas. Esto es como algo central.</p> <p>45 LR: Pero, por otro lado, no podemos olvidar que el museo es una institución,</p>	<p>56 LR: Hay una cosa que no te he contado cuando te habla de investigación, que es donde estoy un poco más metida, en cómo investigar sobre este tipo de prácticas: el investigar sobre esto es lo que</p>

<p>8 LR: Cada uno tiene su propio trayecto en La Rara, no te puedo contestar de manera global. Te puedo dar mi opinión, puedo datar esta referencia de las entrevistas que hice, donde cada uno se le ve su trayectoria particular con el proyecto. Pero, como te digo, sí que se ve como una diversidad de acercamientos.</p>	<p>lo que tiene que ver técnicamente con la herramienta audiovisual, es</p>	<p>igual que el psiquiátrico, son instituciones muy fuertes, muy potentes, son instituciones totales. Entonces, las resistencias son múltiples y por muchos lugares, porque están constantemente cuestionando, igual que se hace con la identidad, pero “¿qué estáis haciendo, un trabajo con diversidad funcional?”.</p> <p>46 LR: Porque la institución siempre va a buscar la definición, el meterte de nuevo en un cajoncito donde ponga un nombre. Eso es lo que se está buscando constantemente, tanto en el hospital, como en el museo, entender qué es lo que estamos haciendo.</p>	<p>puede dejar algo en la institución, en el fondo.</p> <p>72 LR: Entonces, a eso me refiero con investigación social, que ya no son lecturas... ves un audiovisual y dices “análisis audiovisual” ... No, el análisis audiovisual ya no nos sirve, tiene que ser un análisis donde también estemos, por eso se llama Laboratorio de Antropología, estemos introduciendo elementos de análisis de disciplinas de carácter social, antropología, sociología, psicología, la educación...</p>
<p>12 LR: Sí que se observan los cambios a nivel individual y a nivel colectivo. Un punto muy fuerte que tiene La Rara es la capacidad de generar vínculo relacional, de generar grupo. De alguna forma, la evidencia, de algún modo, es que se crea un territorio, un espacio de confort. Ahí estamos todos bien, sin distinción de si es una persona con diagnóstico o no.</p>	<p>47.1 LR: Hay resistencias porque cuesta entenderlo, cuesta entender un proyecto que no se define como un taller educativo, que no quiere la etiqueta, pero tampoco es una exposición...</p> <p>49 LR: Tampoco es un espacio terapéutico, por lo que es hospital tampoco sabe lo que hacemos.</p>		

(Continúa...)