

La etnografía desde el arte

Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios*

EVA MARXEN**

Abstract

THE ETHNOGRAPHY OF ART. DEFINITIONS, THEORETICAL BASES AND NEW SCENARIOS. *In this century, art may be redefined in political terms and as a social instrument that goes beyond bourgeois, romantic or expressionist conceptions. In this article I seek to shed light on this "new" way of understanding art through the case study of Barcelona Museum of Contemporary Art's (Macba) – one of the fundamental, official institutions of art – policies and activities. I shall also demonstrate how, through this redefinition, art may become an ethnographic instrument that allows for the broadening, illustration and contrasting of informant narratives while simultaneously granting them an active and creative role in field-work. A methodology for a visually active ethnography is developed in which the essence of information is transmitted through images.*

Key words: *politico-social redefinition of art, interactive and relational art, art workshops, reading and interpretation of images*

Resumen

El arte en este siglo puede ser redefinido en términos políticos y como un instrumento social que va más allá de las concepciones burguesas, románticas o expresionistas. En el presente artículo se quiere ilustrar este "nuevo" modo de entender el arte con el ejemplo de la política y de las actividades del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), una de las instituciones oficiales fundamentales del arte en nuestro entorno. También se intentará mostrar cómo esta redefinición permite considerar el arte una herramienta etnográfica con capacidad para ampliar, ilustrar y contrastar las narrativas de los/las informantes y, además, para otorgarles un papel activo y creativo en el trabajo de campo. Se desarrolla una metodología de una etnografía visual activa en la que la esencia de la información se transmite por las imágenes.

Palabras clave: *redefinición político-social del arte, arte interactivo y relacional, talleres de arte, lectura e interpretación de imágenes*

El Macba y el Raval

En los últimos años, el barrio del Raval ha sido escenario de transformaciones urbanísticas significativas que han sido bien descritas y criticadas por Maza, McDonogh y Pujadas (2002) y Delgado (2005), entre otros. El espacio que antes se denominó Barrio Chino fue considerado tradicionalmente una zona problemática e incluso

* Artículo recibido el 11/04/08 y aceptado el 18/01/09. Quiero agradecer al profesor Ángel Martínez Hernández de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, el apoyo que me ha brindado en los últimos dos años y que me ha ayudado a realizar el trabajo del que este artículo representa una parte. También quiero agradecer a Jorge Ribalta, director de los Programas Públicos del Macba hasta marzo del 2009, y a todo el equipo de este departamento la colaboración realizada y la oportunidad que me han dado para trabajar con los adolescentes del Raval, Barcelona, descritos en este artículo.

** Colaboradora del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) y profesora de la Escuela Superior de Arte y Diseño La Massana, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). C/Hospital 56; 08001 Barcelona <espai_dart@yahoo.es>.

un lugar de desgracias, miseria, drogadicción, delincuencia, prostitución, pobreza, suciedad, enfermedades, etcétera. Con el fin de hacer frente a este “mal”, el ayuntamiento de Barcelona diseñó y continúa diseñando diversos planes urbanísticos para hacer “presentable” este territorio del centro de Barcelona al turismo y a las inversiones nacionales e internacionales de bancos, inmobiliarias, etcétera. Entre las reformas realizadas, destaca la construcción de plazas emblemáticas, por ejemplo la plaza del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), y la ya no tan nueva Rambla del Raval, así como la ubicación de “templos de cultura” (el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona –CCCCB–, el Macba, dentro de poco la Filmoteca; véase Delgado: 2005: 61-72) y de las ciencias (los edificios de las universidades Ramon Llull, de Barcelona y Pompeu Fabra). Por otra parte, se ha recuperado el nombre medieval de “Raval”, para hacer desaparecer el mito del Barrio Chino y las desgracias que a él se han asociado.

El ayuntamiento ha justificado estas intervenciones diciendo que suponen para los vecinos una mejora de su calidad de vida: dispondrán de pisos con más luz y mejor ventilación y de calles más seguras. Sin embargo, en pro del mejoramiento, se han derribado manzanas enteras y muchas personas han sido desalojadas de sus viviendas, en ocasiones con métodos ilegales (Maza, McDonogh y Pujadas, 2002; Delgado, 2005: 30). Al hacerlo, se ha derribado también una parte del barrio y de su memoria colectiva. El documental de José Luis Guerín, *En construcción* (2000), que muestra tanto las reformas urbanísticas como el paisaje diverso de los viejos y nuevos habitantes del Raval, explica al principio que el Barrio Chino nació y desapareció con el siglo pasado.

Los artistas Jordi Canudas e Isabel Banal, profesores de la Escuela Superior de Arte y Diseño La Massana, ubicada en el corazón del Raval, han documentado durante diez años estas reformas urbanísticas en un espacio concreto. Se trata de un piso localizado en una manzana derribada para la apertura de una nueva calle, entre las calles Hospital y del Carmen. En *Hospital 106, 4t 1a* (2005), Banal y Canudas documentan mediante la fotografía, acciones archivísticas y diferentes intervenciones artísticas, el piso abandonado, el derribo, el destino de los objetos del apartamento repartidos entre los invitados de una inauguración en el taller de los dos artistas-autores, así como la construcción de la nueva calle (Maria Aurèlia Capmany), el nuevo ambiente de la zona y las huellas mnémicas que ha dejado el viejo conjunto arquitectónico-urbanístico. El libro finaliza con unas reflexiones sobre el proyecto artístico de Canudas y Banal y el desarrollo ravalenco en gene-

ral, realizadas por diferentes críticos de arte, escritores y profesores académicos pertenecientes a diversos ámbitos.

El trabajo representa con acierto la yuxtaposición, la síntesis y el intercambio entre lo individual y lo colectivo, concretamente entre la memoria y el destino individual (el piso, su inquilino, sus objetos y su desalojamiento) y la memoria y el destino colectivo (el barrio); entre el pasado y el presente; entre la destrucción y la construcción; entre la demolición y la (re)conceptualización; entre la dispersión de personas, la desaparición de objetos, el olvido, la pérdida, y su contención, a nivel simbólico, mediante el archivo, y el registro. También se establece una conexión entre la desaparición del pasado y la construcción de lo nuevo, tanto en lo que respecta al paisaje arquitectónico como al paisaje humano.

En este escenario, el Macba, sin duda, forma parte de la “museoficación” de Ciutat Vella (Delgado, 2005: 61-62). Como Maza, McDonogh y Pujadas han descrito en su artículo (2002: 122), en el plano formal destaca su blanco “inmaculado”, que contrasta con los edificios y las calles colindantes. No en vano los jóvenes del barrio llaman a esta plaza “la plaza blanca”, y no plaza del Macba o la plaza dels Àngels. Esto se puede interpretar de tal manera que los jóvenes son muy conscientes del contraste de este museo frente al resto del barrio o, al menos, frente a lo que era el barrio. Obviamente, la ubicación de un museo tan emblemático en un lugar tan singular formaba parte del proyecto de renovación del Raval, cuyo propósito era “mejorar” la imagen del barrio y, sobre todo, atraer a turistas, inversores, agencias inmobiliarias y nuevos vecinos, distintos de los vecinos de toda la vida. Ahora bien, como señala Delgado, “a la ciudad planificada se opone la ciudad practicada”, pues las personas se han apropiado de esta plaza de una manera poco o no programada (2005: 13), al igual que lo indican Maza, McDonogh y Pujadas (2002: 123) al describir el panorama, el ambiente y los transeúntes de esta plaza. Un ejemplo extraído de mi propia observación son las adolescentes de origen filipino practicando por la mañana un tipo de baile hip-hop/funky, utilizando la fachada del Macba como espejo.

Como es evidente, no se pueden solucionar los problemas sociales de un barrio con la construcción de un museo. Es una ilusión creer que es posible regenerar los barrios más degradados exclusivamente mediante reformas urbanísticas (González Virós, 2005), pues este objetivo requiere que se realicen otras intervenciones en el ámbito social con mayor sensibilidad a los diferentes colectivos y no un proyecto de arquitectura y de arte élite.

Con todo, es preciso examinar a fondo el museo y las políticas y actividades que éste lleva a cabo. En este sentido, hay que diferenciar el museo como edificio que forma parte de estrategias urbanísticas y el museo como institución, ya que el personal del museo no ha intervenido en los planes de urbanismo. Su último director, Manuel Borja,¹ accedió al cargo después de que se inaugurara el Macba. Resulta sorprendente que, pese a todo lo que se ha publicado y dicho sobre el Raval, casi nadie se haya tomado la molestia de indagar sobre lo que pasa en el museo. Es como si la visión antropológica o sociológica se hubiera visto frenada por los muros del museo.

Desde 1999, la línea del museo consiste en considerar el arte como una herramienta social y política. Esto queda reflejado, en primer lugar, en la programación de las exposiciones. Así, muchas de ellas son de contenidos políticos, como la exposición individual de William Kentridge, un importante activista anti-*apartheid* en Sudáfrica; las exposiciones de los austriacos Günther Brus y Peter Friedl, con sus *performances* y obras anti-*establishment*; la exposición *Desacuerdos: Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, que representaba “una contranarrativa y un marco contrainstitucional del arte contemporáneo en el Estado español”, y *Antagonismos*, “que presentaba una serie de casos de estudio de momentos en los cuales ha habido una confluencia de prácticas artísticas y actividad política en la segunda mitad del siglo xx” (Ribalta, 2004), etcétera.

Por otra parte, el museo pretende dejar de ser sólo un productor de exposiciones para convertirse también en proveedor de servicios de distintos tipos dirigidos a diferentes colectivos y personas (Ribalta, 2002). Escribe Ribalta (2004), el responsable de los programas públicos del Macba: “Más allá del régimen de visibilidad, cuyo paradigma es la exposición, creemos que es posible restaurar formas de apropiación subjetiva de métodos artísticos en procesos en los márgenes y fuera del museo”. En definitiva, se trata de bajar el arte de su tarima elitista para llevarlo fuera del museo y para dirigirse a colectivos que no vayan necesariamente a un museo de arte contemporáneo. El Raval y sus habitantes tienen en este sentido la preferencia.

Aunque, para Walter Benjamin, la transformación social y revolucionaria del arte se basaba principalmente en su industrialización técnica (sobre todo en la

forma del cine y de la fotografía), él también aspiraba a “la liquidación del arte en su forma tradicional burguesa” (Buck-Morss, 2005: 81) y a conseguir para éste una nueva clientela: la clase trabajadora; estas ideas eran compartidas con la vanguardia soviética (Buck-Morss, 2005: 238). De acuerdo con su perspectiva, la industrialización técnica cambia de manera radical la relación de las masas con el arte, pues, debido a las inmensas posibilidades técnicas de reproducción, disminuyen –o, incluso, desaparecen por completo– el aura y la magia del arte, que, después, una vez secularizado, puede alcanzar funciones sociales y políticas (Benjamin, 1991a: 481 y 496).

Sin embargo, Benjamin ya era muy consciente de que el arte es en extremo vulnerable, ya que puede ser “usado” para transmitir derechos democráticos, pero igualmente para ser “abusado” con fines contrarios: para “glorificar el poder, cualquiera sea su credo, el arte *político* estetiza la política” (Buck-Morss, 2005: 244; Benjamin, 1991a: 473 y 506); en cambio, según Benjamin (1991a: 508), el comunismo politiza el arte.

Benjamin, a su vez, se refiere a Brecht, quien proclamaba la proletarización del escritor burgués con la finalidad de solidarizarse con el proletariado. En su concepto del *teatro épico*, Brecht aspiraba a sacar el teatro de su posición burguesa y a cerrar la brecha entre el público y los artistas; es decir, quería convertir el escenario en un podio donde los espectadores pudieran adoptar una posición crítica y activa (Benjamin, 1991b: 516, 519 y 538-539) y donde los actores mostraran las condiciones de la convivencia humana (Brecht, 1963: 9). No se trata de un “teatro de experiencia” (*Erlebnis*), sino de un “teatro de conocimiento” (*Erkenntnis*) (Brecht, 1963: 30). Para dar este paso del teatro aristotélico al teatro épico, Brecht se servía de diversas técnicas, así como de los intervalos entre las acciones, canciones, letreros en la escenografía, etcétera. De este modo, pretendía detener la identificación tanto del espectador como del actor con los personajes y crear una distancia que permitiera adoptar una actitud crítica frente a la obra, sus contenidos y, sobre todo, su contexto político-social. Las diferentes secuencias de la pieza de teatro chocan entre sí, y este choque es para Brecht un elemento esencial de su teoría de teatro (Benjamin, 1991b: 515, 535 y 537-538).² Es precisamente la idea del choque, o *shock*, lo que desarrolla Benjamin con sus “imágenes dialécticas” en *Los*

¹ En diciembre de 2007 fue elegido por unanimidad director del Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

² En la etnografía, Michael Taussig utiliza este método de *shock* en forma de sus *collages* textuales, como en *Shamanism, Colonialism and The Wild Man* (1987), donde hace coincidir experiencias personales; reflexiones sobre, por ejemplo, el terror en general y en Colombia en especial; relatos de otras personas afectadas; sesiones de chamanismo; etcétera. García Canclini describe el efecto de este *collage* que coincide con el *shock* de Brecht y Benjamin. Refiriéndose a la obra de Taussig, citada arriba, dice: “Como el chamán, el antropólogo articula un montaje de relatos vivenciales queriendo que los lectores lleguen



pasajes, pues el objetivo pedagógico de esta obra no es otro, según el autor, que realizar una “psicoterapia colectiva para una clase revolucionaria”; en este sentido, el método del *shock* se utilizaría para despertar al colectivo soñador, algo que no se puede conseguir “con un beso, sino con una bofetada en la cara”. Este *shock* se produce gracias a las “imágenes dialécticas”, en las que surgen al mismo tiempo pasado y presente, y que son definidas “como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida” (Benjamin, 1995: 77 y 92). En *Los pasajes*, “implicaba poner de manifiesto el otro lado del mundo urbano: el siglo XIX como infierno” (Buck-Morss, 2005: 228; véase abajo). Para Benjamin, pues, el intelectual es el psicoanalista que debe tratar la neurosis colectiva.

En esta línea, la programación del Macba incluye actividades de formación y de socialización a corto y largo plazos, como conferencias, talleres, seminarios y “espacios relacionales” dirigidos a diferentes tipos de profesionales y colectivos. En lugar del término “educación”, se prefiere el concepto de “mediación” (Ribalta, 2002); se aspira a un modelo pedagógico que implique la experimentación con formas de autoorganización y autoaprendizaje. “El objetivo de este método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas [...] de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. [...] Se trata de dar *agencia* [*agency*] a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor”. En última instancia, hay que considerar al público como el agente transformador (Ribalta, 2006: 29), lo que coincide exactamente con las ideas de Brecht (1963; véase arriba).

Entre esas actividades figuran, por ejemplo, las dedicadas a temas de “arte y terapia”, la antipsiquiatría (el ciclo de conferencias “Aún te acuerdas: la antipsiquiatría”, de 2006, es una buena muestra), y de arte y psicoanálisis (como el seminario que se realizó en 2003: “Imagen, mirada, apariencia. Consecuencias de

la teoría lacaniana”), que a veces se acompañan de exposiciones correspondientes: la Colección Prinzhorn, Zush, Jo Spence o Robert Frank, entre otras. Además, durante los últimos cinco años se han llevado a cabo una serie de actividades con la intención de rearticular la relación entre el museo y la ciudad, y cuyo objetivo era la crítica institucional. Es el caso del proyecto “¿Cómo queremos ser gobernados?” (2004), cuyo comisario fue Roger Buergel y que consistía en una exposición en la zona Poblenou-Besòs, de la que la población de la zona formaba parte a modo de “patronato desde abajo” (Ribalta, 2004). Previamente se organizó el taller “La acción directa como una de las bellas artes” (2002), en el que distintos colectivos de artistas se unieron a diversos movimientos sociales para trabajar conjuntamente en torno a cinco temas: nuevas formas de subempleo y trabajo precario, fronteras y migraciones, especulación urbanística y gentrificación, creación de medios de comunicación alternativos y políticas de acción directa (véase Ribalta, 2004). Como “espacio relacional”, por otra parte, destacaba el programa “Buen rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales” (2002), que se presentaba “como un análisis de las subculturas musicales entendidas como generadoras de esferas públicas subalternas”. De acuerdo con lo anterior, el museo buscaba “contribuir a la reconstrucción de una esfera pública radicalmente democrática” (Ribalta, 2004). Por esta razón, la crítica institucional forma parte de las “prácticas artísticas dentro del museo [...], que han aspirado a hacer transparentes las condiciones del trabajo de la institución y las relaciones de poder que le son implícitas, particularmente a la forma expositiva” (Ribalta, 2006: 29).

El museo se concibe, asimismo, como un foro para la educación popular en el que es preciso poner de manifiesto la brecha que existe entre las artes contemporáneas y la sociedad; en este sentido, se procura discutir e investigar cómo se pueden articular socialmente el arte y lo artístico en los diferentes ámbitos de la sociedad (Ribalta, 2006). Por ejemplo, el hecho de que en

a sentir algo ante el terror. [...] el libro de Taussig sólo dispone de palabras impresas y únicamente puede provocar en el lector un malestar” (García Canclini, 2004: 108).

las investigaciones académicas de antropología o sociología se hayan pasado por alto los contenidos del Macba se puede explicar, entre otras razones, por esta brecha existente entre la esfera académica, por un lado, y el arte contemporáneo, por otro.³

En 2005 se desarrolló el taller “Crítica y vida cotidiana. Teoría del discurso y crítica de arte”, impartido por Xavier Antich y Manuel Asensi. Ironías de la vida, en este taller se hablaba, entre muchos otros temas, de *Los pasajes* de Walter Benjamin y su paralelismo con el Raval y la Barcelona actual. Benjamin describió en *Los pasajes*—libro en el que trabajó desde 1927 hasta su muerte en 1940— toda la política urbanística de Haussmann. A mediados del siglo XIX, Haussmann, que trabajó mano a mano con Napoleón III en sus especulaciones y proyectos de inversión dirigidos al capital privado y que se autodenominó *artiste démolisseur*, concibió sus planes masivos para reestructurar París. Sus principales acciones consistieron en derribar edificios para convertir en anchos bulevares lo que hasta entonces eran estrechas calles, difíciles de controlar, con la finalidad de prevenir otra revolución y, con ello, la construcción de barricadas, situación que, a su vez, benefició a los especuladores burgueses (Benjamin, 1999: 11-13 y 23-26; Buck-Morss, 2005: 42-43). Como consecuencia de la “haussmannización” contrarrevolucionaria, los alquileres en el centro de París se encarecieron de tal manera que el proletariado se vio obligado a trasladarse a los arrabales. En última instancia, “con el crecimiento del Estado burgués, el planteamiento urbano empezó a preocuparse en general por la vigilancia y el control de las poblaciones. Haussmann lo llamaba *embellecimiento estratégico*” (Buck-Morss, 2005: 44-45).

Casi todo lo que explica Benjamin en la obra citada se puede aplicar hoy en día a la situación del Raval y de otros barrios de Barcelona. Así, del mismo modo que Haussmann en el París del siglo XIX, Oriol Bohigas pretende en la Barcelona actual—obviamente con otros conceptos urbanísticos— perfeccionar la sociedad, ordenando la arquitectura y los espacios públicos, pero impidiendo, al mismo tiempo, “el reordenamiento de las relaciones sociales” (Buck-Morss, 2005: 103) o que

éstas puedan estructurarse. De todo ello se habló en el taller organizado por el Macba en el corazón del Raval, precisamente uno de los objetos de las “reformas y políticas urbanísticas”. El taller ha tenido continuidad en el Programa de Estudios Independientes (PEI), una formación a largo plazo, que abarca asignaturas de escritura y teoría crítica, tecnologías de género, crítica de terapias, historia urbana, imaginación política y movimientos antisistema y economía política. Con estos espacios de enseñanza se aspira a ofrecer una nueva forma de educación política a la ciudadanía (Ribalta, 2006).

Al hilo de estos apuntes, me gustaría destacar el nivel de los seminarios, talleres y conferencias que se han organizado en el Macba sobre temas relacionados con el género. En ellos han participado docentes y representantes del feminismo conocidas en el ámbito internacional y que pocas veces son invitadas a las universidades catalanas o españolas, con excepción de Dolores Juliano: Angela Davis, Beatriz Preciado, Gayatri Spivak, Donna Haraway, Hélène Cixous y Judith Butler. Además, en el museo se ha trabajado con profesionales de la Licit (Línea d’Investigació i Cooperació amb Immigrants Treballadores del Sexe). Las tecnologías de género constituyen una de las líneas importantes en las actividades de formación continua del museo.

En otras palabras, estamos ante una manera diferente de considerar el arte y su uso, es decir, de concebir su utilidad en lo político, lo social y lo terapéutico. No se trata de ofrecer exposiciones “bonitas” para burgueses, donde éstos puedan pasar unas horas de contemplación el domingo, sino de escoger actividades y exposiciones que vayan “más allá de la imagen perfecta” (título de la exposición de Jo Spence, con catálogo del mismo título, 2005). Se aspira a desligar el arte de su apariencia de belleza (Benjamin, 1991a: 491), a luchar contra la producción burguesa de estados de ilusión (Brecht, 1963: 72).⁴ Tal como sugiere el título del libro de Xavier Antich (en prensa), director del PEI, se trata de una relectura contemporánea de las ideas estéticas. Aunque de la hermenéutica contemporánea se pueden sacar muchas conclusiones para

³ Aquí se hace referencia de manera exclusiva al arte *contemporáneo* y su aplicación en la esfera social, pues, obviamente, el arte de otras épocas o de otras formas ha sido objeto de estudio de diversas disciplinas académicas. El libro de Bourdieu y Haacke, *Libre-échange* (1994), constituye una excepción en lo que concierne a la colaboración entre investigadores de las ciencias sociales y artistas contemporáneos. En esta obra, los autores sostienen un diálogo sobre el papel del intelectual y del artista en la sociedad actual. También se puede situar en esta línea el estudio detallado de Bourdieu sobre *Las reglas del arte* (2002) que trata los campos de poder y los hábitos respecto a la producción y la recepción literaria y artística, así como el artículo del mismo autor “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” (1968; véase abajo). Además, es pertinente el libro editado por Marcus Myers y *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (1995), que incluye varios artículos sobre temas como el tráfico del arte “indígena”, el peligro del posible carácter pseudoetnográfico del arte relacional (de H. Foster; véase abajo), o las estructuras de poder del arte contemporáneo en Estados Unidos.

⁴ Brecht se refería al teatro, pero sus teorías se pueden extrapolar al arte en general.

la comprensión y la lectura de las obras de arte (véase abajo), aquí no compartimos la concepción que, por ejemplo, sostienen Gadamer y Heidegger sobre la “inutilidad del arte” y su apariencia de belleza y ligereza (Gadamer, 1977: 24-25 y 34; Gadamer, 1997c: 179 y 194; Heidegger, 1960: 21, 30 y 31), ni la idea de que el arte transmita la noción de un posible orden sagrado (Gadamer, 1977: 43). Al contrario, se trata de contraponerse a lo que Delgado (2005: 14) denomina la “ciudad *bona noia*, bajo control, domesticada, amansada...”

Adolescencia, arte y exclusión

Como profesional independiente en los campos de arte-terapia y salud e inmigración, colaboro en el programa “social” del museo. Desde hace cinco años realizo “talleres de arte” con adolescentes “conflictivos” en “situación de riesgo social”, en el Instituto Miquel Tarradell, ubicado junto al Macba, en la Unidad de Escolarización Compartida (UEC) del Casal dels Infants del Raval, donde llegan los chicos expulsados de los institutos públicos, normalmente por sus conductas agresivas, y desde hace poco también en el Centro de Día para adolescentes rumanas gitanas delincuentes del Casal dels Infants del Raval (en colaboración con Justicia Juvenil).

En el campo de la adolescencia, trabajar con las artes plásticas ofrece varias ventajas: se pueden abordar los problemas de conducta social, de convivencia y de comunicación de manera indirecta, a través del proceso creativo, pues hay que compartir el espacio, los materiales y respetar la obra del otro.⁵ Los chicos tienen carencias sociales y problemas conductuales que se expresan en un rechazo frontal a todo aquello que se asocia con la introspección y, en general, a todos los tratamientos psicológicos. En gran medida, este rechazo radica, en mi opinión, en el funcionamiento de los centros de salud mental y sus profesionales, que muy a menudo carecen de la “experiencia próxima” hacia los chicos. No reconocen el saber (diferente) que tienen los chicos sobre la sociedad y, con frecuencia, los consideran exclusivamente “portadores de faltas” (falta de saber y de conocimientos, falta de capacidades, falta de *insight*) o –con una actitud caritativa o paternalista– meras víctimas. Los chicos, a su vez, desafían el saber de los profesionales, que perciben como muy ajeno al

suyo. Otra razón que puede explicar este rechazo frontal a los tratamientos “psi” consiste en el posible miedo, por parte de los chicos y de sus padres, a terminar dos veces excluidos: ya lo están en el nivel social, y con la entrada a un centro de salud mental se imaginan clasificados de inmediato como “locos” o enfermos y, en consecuencia, aún más apartados y excluidos de la sociedad.

Los “talleres de arte”, que por la misma razón no denominamos “arteterapia” –y que tampoco los realizamos como terapia en el sentido estricto–, se han mostrado bastante eficaces para poder “hablar”, por medio de la expresión artística, de las relaciones sociales y sus adversidades cotidianas. Además, el trabajo artístico es una buena manera de trabajar la tolerancia a la frustración, que suele ser muy escasa entre estos chicos. En este sentido, el trabajo creativo requiere en el plano cognitivo muchas decisiones y la elaboración de algunas frustraciones, cuando el resultado no coincide con lo esperado. Hay que interiorizar el concepto de *proceso* antes de reclamar soluciones mágicas. Esta actividad, por otra parte, sirve para potenciar la creatividad y la autoestima de los participantes. A este respecto, he observado que, en casi todos los grupos, hay muchos chicos con un potencial creativo muy alto y, por desgracia, muy desaprovechado. Se trata de jóvenes que, por sus habilidades, podrían cursar fácilmente estudios en una escuela superior de arte y diseño, por ejemplo en La Massana que está ubicada en el mismo barrio. Después de seis cursos escolares en el Instituto Miquel Tarradell y en la UEC del Casal dels Infants del Raval he podido constatar que, a los chicos, la participación les parece un privilegio; por ello, muchos de los que no participan de los talleres insisten sin embargo en formar parte de los grupos. Mis talleres son un recurso que tanto las instituciones como los jóvenes participantes valoran de manera muy positiva. Los talleres llenan un vacío, pues responden a la necesidad de atención especializada para ciertos adolescentes que no van a ningún centro de salud mental y para los que no existen recursos oficiales. Es decir, el Macba ofrece con su presupuesto recursos que no son cubiertos por los departamentos de Educación o Salud⁶ y permite introducir el arte en colectivos socialmente desfavorecidos del Raval. De este modo también se establecen relaciones de intercambio entre los profesionales-colaboradores del Macba y los mismos participantes,

⁵ Para más detalle sobre el trabajo artístico con adolescentes, véase mi artículo “Therapeutic Thinking in Contemporary Art”, en *The Arts in Psychotherapy* (2009).

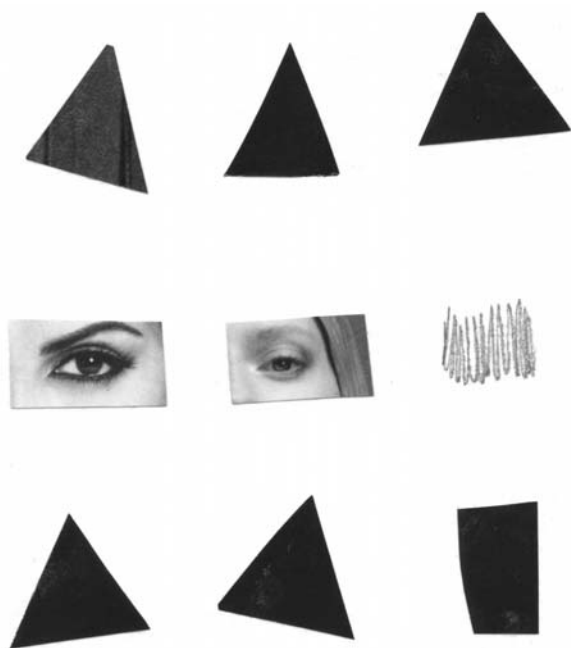
⁶ Otro programa, que llevan a cabo tres psicoanalistas lacanianas, son talleres dirigidos a usuarios adultos psicóticos de centros de día de Barcelona y de la periferia. En este caso, a diferencia de mi labor, se trabaja con los participantes en el museo y con las exposiciones o a partir de ellas.

ambos portadores de saberes que se distinguen básicamente por la diferencia de sus clases sociales pero que se enriquecen mutuamente en el sentido que plantea Wodiczko (véase abajo) y que se procura no clasificar de forma jerárquica.⁷

La etnografía desde el arte

En el apartado anterior ya he explicado la línea de trabajo del Macba, que consiste básicamente en una redefinición del arte como una herramienta político-social-terapéutica. En otras palabras, se trata de una manera diferente de considerar el arte y su uso, es decir, de concebir su utilidad en lo político, lo social y lo terapéutico.

Incluyo en la redefinición el arte como instrumento o técnica etnográfica, pues a menudo se utilizan imágenes preexistentes como fuente y documentación



para las etnografías. En este aspecto, ya he aludido antes al valor que tienen, por ejemplo la obra de Banal Canudas y (2005) o la película de Guerín (2000) para la documentación de las reformas urbanísticas del Raval. Lo mismo vale para el documental (la película) de Joaquim Jordà *De nens* (2003) que ofrece un retrato de la supuesta red de pederastia del Raval, vinculando sospechas, denuncias, e irregularidades del proceso penal, así como las sentencias. En él se muestran asimismo las posturas críticas de los acusados frente a las transformaciones urbanísticas, manifestadas por medio de una asociación de vecinos de la que formaban parte.

En general, muchas obras del arte contemporáneo, así como documentales o películas, se pueden considerar “etnográficas”. En este sentido, en el nivel local catalán, se puede incluir la obra de Pep Dardanyà que realizó con una prostituta africana que trabaja en Las Ramblas de Barcelona (*Estefany*, 2001-2002). En el plano internacional, caben en esta línea las fotografías de Diane Arbus sobre diferentes grupos “subalternos” de Estados Unidos (véase, por ejemplo, Arbus, 2003), las representaciones pictóricas de enfermos mentales de Yishai Judisman (*En/treat/ment*, 1998), el ciclo de Sophie Calle sobre la vida imaginaria de los ciegos (*Les Aveugles*, 1986), las intervenciones sociales de Wodiczko (véase abajo), la fotografía de Bill Henson en torno a las ambigüedades de la adolescencia (Henson, 2003), el proceso fotográfico de Jo Spence sobre su propia enfermedad de cáncer de pecho (Spence, 2005) o el estudio que presentó Hans Peter Feldmann relativo al Raval en la exposición *Archivo Universal* (Macba, 2008). La lista del arte con carácter etnográfico-antropológico no se agota de ninguna manera con mis ejemplos.

El significado social y sociológico-antropológico que puede tener la fotografía lo ha estudiado con detalle Jesús de Miguel (1999: 34-47), mientras que Manuel Delgado ha llevado a cabo esta misma tarea para el cine social (1999: 53-59).

⁷ La idea de llevar el arte a nuevos colectivos se practicó también en el teatro flamenco de Bruselas, que, por obligación, tuvo que marcharse del centro de la ciudad y se instaló en un barrio con importante presencia de población marroquí, en una cervecería flamenca, es decir, en un edificio étnicamente muy marcado que, además, está situado en una de las zonas más deprimidas de la ciudad. Este teatro buscó asimismo la interacción con la gente del barrio y con las otras comunidades culturales de la capital (véase <www.kvs.be>). Se soñaba con un intercambio dinámico entre los artistas y los vecinos; sin embargo, el proyecto encontró una fuerte oposición por parte del vecindario marroquí y fracasó. Los vecinos acusaron al teatro de provocar, por ejemplo con actores desnudos, los valores del Islam. Los espectadores, en su mayoría flamencos de una clase social significativamente más alta, se convirtieron en el blanco del rechazo y de las protestas. Algunos jóvenes del barrio los asaltaron y quemaron sus coches, lo que obligó al teatro a contratar una empresa de seguridad y a conseguir un estacionamiento privado para sus usuarios, desde el que eran trasladados hasta el teatro en un autobús privado. Además, se cometió el error de organizar un festival de teatro árabe, cuando la primera generación de la población de aquel barrio era mayoritariamente bereber, con cierto rechazo a la cultura árabe. Sus hijos, por otra parte, preferían ofertas de cultura juvenil, en lugar de constantes referencias a la cultura flamenca, la cultura dominante, junto con la francófona. De nuevo, el programa atrajo al público flamenco “progre”. Al mismo tiempo, la política y la programación del teatro fueron criticadas por el sector flamenco-nacionalista, que lo acusaron de “colaboracionismo multicultural” (Stallaert, 2004: 84-85). Obviamente, en este caso la “colonización cultural” por parte del teatro fue más que problemática.

Más allá de utilizar imágenes existentes –ya sea en forma de fotografía, videos o películas– para la etnografía o la producción de imágenes por parte del etnógrafo, lo que sería la antropología visual tradicional, yo aspiro a realizar una “etnografía visual activa”, es decir, a delegar la producción de las imágenes al otro. Las referencias en este ámbito son escasas. Existe un estudio, efectuado por Ziller y Lewis (1981), en el que proporcionaron cámaras a las personas para que se hicieran autorretratos, lo que ellos denominaron “autofotografía”. También se han hecho estudios con el *returned look*, facilitando cámaras de fotografía o de video, por ejemplo, a indígenas (Buxó, 1999: 6; Delgado, 1999: 50, 52 y 53; con sus respectivas críticas a la seudodemocratización o falsa democratización). En esta misma línea, se ha utilizado el dibujo de niños como método visual de investigación (Mitchell, 2006). Thomas Josué Silva, por su parte, hizo dibujar a pacientes enfermos mentales en su tesis doctoral “Imágenes y narrativas: otra desinstitucionalización de la locura” (2004).

En definitiva, se parte de la concepción del arte –sea en forma de documental, película, fotografía, intervenciones artísticas, *collage*, trabajo gráfico, pintura, trabajo tridimensional– como una técnica etnográfica en la cual los antes denominados “objetos de estudio” se pueden incluir en el proceso para que se conviertan en sujetos activos y protagonistas de la investigación. De esta manera, se consigue la abolición no sólo del término “objeto de estudio”, sino también del concepto; además, la etnografía se transforma en una relación social a través del arte.

Hay aquí un punto de conexión entre la etnografía y el arte contemporáneo contextual y relacional o interactivo. Según Bourriaud (2001), con el arte interactivo se establecen vínculos entre relación y realidad, promoviendo y abriendo relaciones con los que antes eran meros espectadores. Lo innovador del arte contemporáneo relacional es la ruptura con la obra autista y la inclusión así del protagonismo del espectador, quien pasa de ser un sujeto de mera contemplación a la posición de coautor (Antich, 2007). Mientras para Becker (1974) el arte era una acción colectiva por la colaboración de varios profesionales en la producción de una obra de arte, hoy en día es imprescindible incluir al espectador en esta colaboración, que se convierte en un intercambio, en un lugar de encuentro y en una posible experimentación de microsituaciones que pueden hacer repensar la esfera social y política (Antich, 2007). El arte interactivo, participativo o relacional se convierte en una obra de arte por lo que Bourriaud denomina la

estética relacional, que pasa por ser un proceso de “estetización de la comunicación”. Este tipo de arte se muestra actualmente como “un rico terreno de experimentaciones sociales” y representa “el lugar de producción de una socialidad específica” (Bourriaud, 2001: 10 y 16).⁸ En el arte relacional, el artista se inserta en relaciones sociales preexistentes, o las crea, para después extraer de ellas unas formas que constituyen la obra de arte (Bourriaud, 2001: 17 y 36). Adicionalmente, se puede entender esta forma de arte como una solidización del artista con el público con el fin de alcanzar un nuevo modo de comunicación, lo que coincide con las ideas de Brecht de la proletarización del escritor (Gadamer, 1977: 12; véase arriba). Sin embargo, Hal Foster critica el posible carácter “seudoetnográfico” y advierte del peligro de que muchas de esas obras caigan en un *ethnographic self-fashioning*, casi siempre debido a una falta de investigación previa seria. Al final, como consecuencia, el artista se “descentra” menos de lo previsto, mientras que el otro es *fashioned in artistic guise* (1995: 306).

Por lo que respecta al “proceso al revés”, es decir, la utilización de elementos etnográficos en el arte contemporáneo, son importantes las ideas de Joseph Kosuth, que puede ser considerado uno de los padres del arte conceptual. En sus artículos “The Artist as Anthropologist” y “(Notes) on an ‘Anthropologized’ Art” (incluidos en Kosuth, 2002) defiende un arte autorreflexivo, de conciencia social y que debe dibujar un mapa de la cultura en la que vive inmerso el artista. El arte debe ser una especie de abstracción de la cultura, una *linguistic-like depiction of culture*, con la ventaja de que permite *experimental* y *vivir* esa abstracción. En este contexto es pertinente aludir a la obra de Krzysztof Wodiczko, artista de origen polaco que ha sido un referente para el Macba y que vive en Boston y Nueva York. Su obra gira en torno a los siguientes ejes: movimientos sociales, trabajo social, teorías psicoanalíticas, historia, memoria y antropología urbana (para mayor detalle sobre sus obras y teorías, véanse Phillips, 2003; López Rojo, 1992; Serra y Wodiczko, 2005; Wodiczko, 1999). Especialmente famosas son sus obras, sus intervenciones y teorías sobre los *homeless* (personas sin hogar), así como sus proyecciones estáticas sobre monumentos y edificios públicos, mediante las cuales reescribe la historia en el espacio público (Wodiczko, 1999). Cabe destacar, asimismo, sus proyecciones “vivas”, en las que da voz a personas que no son habitualmente escuchadas, pero que disponen de un saber importante y de una visión diferente sobre la sociedad y los resortes

⁸ Aproximadamente 40 años antes de Bourriaud ya se había llevado a cabo en Argentina la experiencia *Tucumán Arde* que a un nivel político logró la inserción y la interacción con el espectador (véase Longoni y Mestman, 2000).

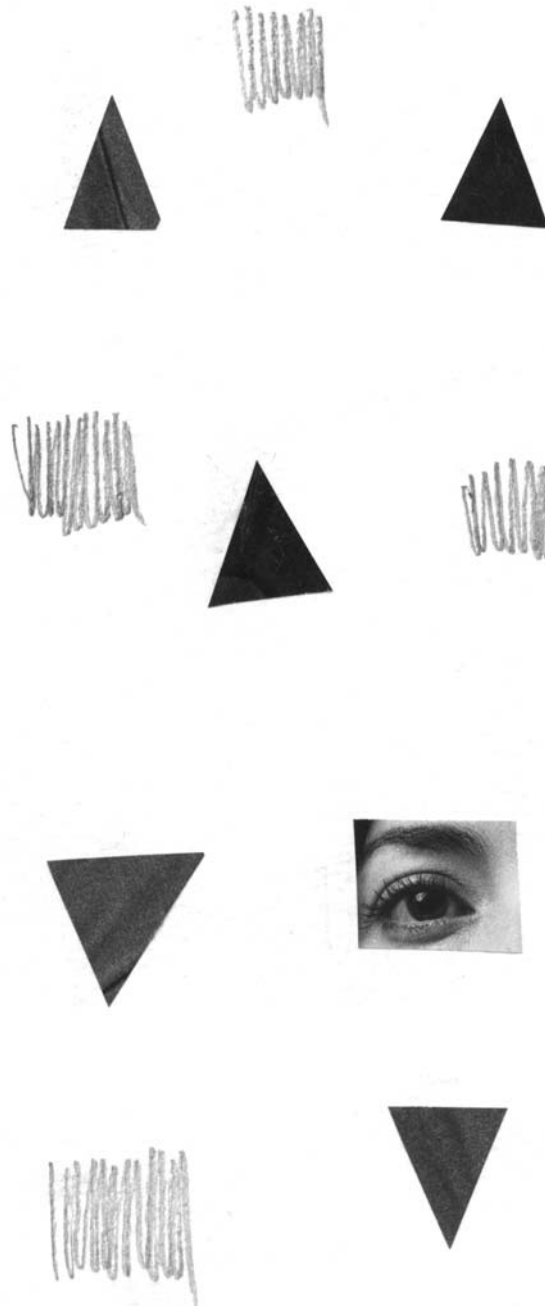
de la democracia. En estos trabajos, Wodiczko se refiere a las ideas del *fearless speaking* y del *truth telling* de Foucault (2001). Con frecuencia, el espacio público está monopolizado por los que han nacido para hablar y están preparados para hacerlo; y esto sucede a costa de los que no pueden o no saben hablar porque:

- No confían en que alguien los escuche
- No tienen un lenguaje adecuado para hacerlo
- A menudo están inmersos en un silencio post-traumático, de manera que los acontecimientos aún no pueden ser descritos con palabras

Sin embargo, estas personas serían los *speakers* más importantes e interesantes para la democracia; deberían hablar porque son ellos los que han experimentado las fallas y la indiferencia del sistema. Han adquirido una forma diferente de saber sobre la sociedad que tendrían que explicar a los demás, a quienes participan del discurso oficial.⁹ Sin el discurso de los *outsiders*, la democracia no puede funcionar. La cuestión que se plantea, pues, es qué tipo de condiciones se han de dar para que estos individuos puedan o sepan hablar. Wodiczko se basa en el concepto de Winnicott del “espacio potencial” (1971) y en las teorías de Judith Herman (2004), quien ha estudiado, desde una perspectiva psicológica, cómo las víctimas de tortura, violaciones, etcétera, han podido superar sus traumas tras comprometerse y explicar su experiencia en público (Phillips, 2003; Herman, 2004: 125, 126 y 316-322).¹⁰

Volviendo a la etnografía con el arte, propongo iniciar relaciones a través del arte en las cuales los participantes puedan articularse verbal y simbólicamente, y en las que los participantes se autodefinan y se autodescriban mediante las artes plásticas, la fotografía y el video. Se trata de darles más *agencia* en el proceso de investigación.

De hecho, en la antropología visual ya existen propuestas respecto a la coautoría durante el proceso de la edición cuando se emplea la técnica del video y del cine (González Alcantud, 2002: 240; Buxó, 1999: 5, 6, 13 y 14; Delgado, 1999: 52 y 53). Yo propongo que los participantes elaboren por sí mismos obras de arte



⁹ Ya he explicado antes que el saber de los adolescentes también forma parte de los discursos que la sociedad rechaza y deja a un lado desde el punto de vista administrativo, institucional y “geográfico” (los chicos “conflictivos” se quedan entre ellos, en edificios apartados donde los profesionales trabajan habitualmente en condiciones muy precarias). No obstante, la sociedad haría bien en escuchar estos discursos.

¹⁰ Herman distingue tres fases de recuperación: en la primera se trata de recuperar una seguridad mínima (Herman, 2004: 243-269); en la segunda, que denomina “recuerdo y luto”, la víctima recuerda su historia, la reconstruye y hace el duelo por la pérdida traumática (Herman, 2004: 271-299); en la tercera, finalmente, se aspira a la reintegración en la sociedad (Herman, 2004: 301-324). Desde el punto de vista terapéutico, sobre todo las primeras dos fases precisan de mucho cuidado y del respeto a la intimidad. El compromiso político se desarrolla durante la tercera fase, cuando hay que “encontrar la misión del superviviente” (Herman, 2004: 316), pero nunca antes.

con materiales básicos de artes plásticas y, si el presupuesto lo permite, que se fotografíen y se filmen a sí mismos, con apenas intervención del etnógrafo. No se trata de que el investigador fotografíe o filme al “otro”, sino de que los participantes se fotografíen y se filmen a sí mismos. Este trabajo se puede realizar en grupos, por lo que se beneficiaría de las ventajas del trabajo grupal en el proceso etnográfico: observar las interacciones entre los participantes, conseguir diferentes tipos de información... Y los participantes, en un grupo, tal vez superen más fácilmente una posible vergüenza (Hammersley y Atkinson, 1994: 161-162).

Hasta ahora han sido pocas las experiencias que conciben la expresión mediante las artes plásticas como una técnica activa de la etnografía (véase arriba). También en este caso hay que permanecer atento a la falsa anulación de lo ficticio. De hecho, es casi imposible que haya una “imagen inocente”, pues cualquier obra inmersa en un proceso etnográfico pasará por el ojo institucional de la antropología, y cualquier “mirada [...] del espectador las ensucia indefectiblemente” (Delgado, 1999: 50).

Pinto Baro (1999: 92) señala que la técnica de observación “debe tener en cuenta las características de las unidades de observación y la naturaleza de las variables empíricas, así como los factores de coste y tiempo”. Además, es imprescindible que el investigador conozca el lenguaje visual que quiere utilizar.

Una ventaja de la expresión artística es que permite explorar los sentimientos, las actitudes, las fantasías, las experiencias y los recuerdos que pueden ser inconscientes o a los que no es fácil acceder. Además, se puede “hablar” de diferentes aspectos íntimos sin hacerlo directamente, respetando las defensas de las personas. El lenguaje de las imágenes es más indirecto y, por ello, puede proporcionar más seguridad. Mediante el trabajo creativo, la persona asume un papel activo de creador; y, como técnica etnográfica, facilita que los participantes se conviertan en los protagonistas de la etnografía. Una de las ventajas de este método –por ejemplo en el campo de la inmigración– consiste en que, para su aplicación, los participantes que aún no dominan los idiomas del país de acogida pueden expresarse de otra manera: el arte permite la comunicación sin necesidad de verbalizar. Aunque se llegue a un proceso verbal a partir de la creación, el arte resta importancia a lo verbal de la comunicación y proporciona un modo alternativo de expresión y comunicación, pues la esencia del mensaje se transmite mediante imágenes (véase también Gadamer, 1997c: 176). De este modo, se facilitan distintos canales de expresividad

y de creatividad que permiten las rupturas con lo que está pautado verbalmente.

Las imágenes son recursos para expresar los sentimientos de una manera cultural específica, a pesar de las limitaciones verbales. El participante puede usar su lenguaje y su simbolismo sin tener que adaptarse al lenguaje del lugar de acogida o al de la institución y sus profesionales (Marxen, 2004a, 2004b y 2005).

El arte, en fin, representa una expresión indirecta, simbólica. Según Ernst Cassirer, el ser humano es *animal symbolicum*, que consigue y mantiene su identidad por medio de la expresión simbólica (Schwemmer, 1997: 13). Crear significa la expresión del *self* en su relación consigo mismo y con el mundo entero, y esto se materializa a través de una obra, que puede ser perfectamente una obra de arte (Schwemmer, 1997: 17). Cassirer¹¹ ya señalaba que el arte puede tener su sentido también para las ciencias, por ejemplo para diferenciar descripciones y ampliar algunos aspectos de un texto científico (Schwemmer, 1997: 27).

Si se compara el arte como técnica etnográfica con las entrevistas etnográficas, sus ventajas se cifran, principalmente, en su mayor duración. Ofrecen más posibilidades de observación y de expresión, ya que se trabaja con los participantes durante un tiempo prolongado, lo que facilita el desarrollo de un proceso verbal y visual más denso y próximo, que coincide con la idea de la descripción densa de Geertz (1973: 3-30) y de la “experiencia próxima” (Geertz, 1983). De tal forma, se puede conseguir que la etnografía sea una relación social de más largo recorrido, y no sólo una relación breve y situacional en forma de entrevista. Como consecuencia, el proceso ofrece un mayor margen de observación, ya que el proceso creativo revela mucho sobre el comportamiento de una persona, sobre lo que es importante para ella y cómo se percibe a sí misma (Taylor y Bogdan, 1987: 147).

El arte permite condensar diferentes tiempos en una obra (Gadamer, 1997a: 112 y 116), mientras que con las entrevistas existe el peligro de subestimar los efectos del tiempo. Además, éstas implican unos estímulos verbales artificiales y “no proporcionan acceso directo a cierta base cognitiva y de actitud a partir de la cual se deriva el comportamiento de la persona en lugares *naturales*” (Hammersley y Atkinson, 1994: 157-158).

Otra ventaja de este método de la etnografía visual activa radica en poder reducir el “grafocentrismo” en la etnografía. No hay argumento convincente que determine que el medio escrito sea el más eficaz en la etnografía. En este sentido, por ejemplo, Hammersley

¹¹ Para un uso antropológico del pensamiento de Cassirer véase, por ejemplo, Good (1994: 88-89).

y Atkinson (1994: 207) tampoco saben dar argumento para que esto sea así.

Asimismo, la etnografía visual activa proporciona un conocimiento y una información que se pueden contrastar con los resultados de otras técnicas etnográficas (Hammersley y Atkinson, 1994: 250, hablan de la “triangulación de técnicas”, para de esta manera llegar a una mayor fiabilidad de la información).

El papel del etnógrafo consiste en organizar los talleres para los participantes, lo que incluye la gestión de fondos, del espacio adecuado, de los materiales pertinentes y el “reclutamiento” de los participantes pertenecientes a los grupos que se pretende estudiar. Después tiene que facilitar un ambiente seguro, confortable y empático, para que los participantes puedan iniciar y desarrollar su proceso creativo. Durante la creación, por otra parte, el etnógrafo adopta la posición de un espectador atento y de un observador, que de vez en cuando presta ayuda técnica, pero que siempre debe abstenerse de emitir juicios estéticos y de realizar sugerencias. Finalmente, comenta las obras con los participantes y negocia con ellos los posibles significados. Este último paso se distingue de manera radical de un proceso *arteterapéutico*, donde el profesional representa –según los términos lacanianos– el sujeto con supuestos saber que, jerárquicamente, se sitúa por encima de los pacientes.

Una vez finalizadas las obras, el investigador y los participantes-autores de las obras deben interpretar y negociar *conjuntamente* sus significados. Se aspira así a democratizar el proceso etnográfico. Dado que las imágenes permiten lecturas más abiertas que los tex-

tos escritos, el proceso de comprensión sigue con las posteriores lecturas de las personas que no hayan tomado parte en la fase de creación, por ejemplo otros antropólogos que observen y estudien las obras. Esta misma idea ya se ha promovido en la antropología posmoderna para los textos etnográficos (véanse Geertz, 1973; Clifford y Marcus, 1986; Bakhtin, 1981; así como Buxó, 1999: 10 y 18).

Como ya he explicado, esta metodología es perfectamente intercambiable entre numerosos colectivos, independientemente de sus edades, nacionalidades, género, clase social, posibles patologías o conflictos, etcétera. En mi opinión, sólo existe un argumento para la no aceptación: que la persona se niegue a participar.

Para llevar a cabo una investigación etnográfica propongo crear al menos dos grupos denominados “talleres de arte”, de ocho a doce participantes. En estos grupos se pueden trabajar, individual o colectivamente, temas como el autorretrato; las relaciones con el espacio urbano; las relaciones familiares y amistades; la historia personal de cada uno; los proyectos de futuro; las preferencias respecto a la música, la estética, la comida, la bebida, la danza, el deporte, el arte; posibles trayectorias migratorias; la relación con sus lugares de origen; los espacios y las identidades transnacionales; etcétera. Se trabaja primero con materiales básicos que serían el dibujo, el *collage*, la pintura y el trabajo tridimensional. Si se logra un presupuesto adecuado, también se puede incluir la fotografía y el video. Esta última técnica implica, de manera ocasional, la colaboración de un artista/técnico profesional en este ámbito –para no acabar haciendo grabaciones *amateur*–, pero que siempre

Cuadro 1

	Gestión antes de los talleres	Proceso creativo durante los talleres	Intercambio verbal/lectura/negociación después del proceso creativo y durante los talleres	Después de los talleres
<i>Etnógrafo</i>	<ul style="list-style-type: none"> Gestión de fondos, espacios, materiales, “reclutamiento”, organización 	<ul style="list-style-type: none"> Facilitador, espectador, observador A veces ayuda técnicamente 	<ul style="list-style-type: none"> Lectura y negociación 	<ul style="list-style-type: none"> Redacción del texto Lectura y negociación de las obras y del texto
<i>Eventualmente, artista/técnico profesional para fotografía y video</i>	<ul style="list-style-type: none"> Coordinación con el etnógrafo 	<ul style="list-style-type: none"> Facilitador desde el punto de vista técnico, sin sugerir ni intervenir en las decisiones de los participantes 	<ul style="list-style-type: none"> Lectura y negociación En el caso de video, edición con los participantes, coautoría 	<ul style="list-style-type: none"> Lectura y negociación de las obras y del texto
<i>Participantes</i>	<ul style="list-style-type: none"> Decisión de participar 	<ul style="list-style-type: none"> Creadores, participantes, autores 	<ul style="list-style-type: none"> Lectura y negociación 	<ul style="list-style-type: none"> Lectura y negociación de las obras y del texto
<i>Terceros</i>	<ul style="list-style-type: none"> No presentes 	<ul style="list-style-type: none"> No presentes 	<ul style="list-style-type: none"> No presentes 	<ul style="list-style-type: none"> Lectura de las obras y del texto

se limita a dar ayudas técnicas e intenta no intervenir respecto a los contenidos de las imágenes. Aquí vuelve a ser pertinente el aviso de Delgado (1999: 50; véase arriba) sobre la supuesta imposibilidad de una imagen inocente y carente de influencia por parte de los investigadores y sus colaboradores. El desarrollo del proceso, por otra parte, se documenta por medio de la fotografía digital y con apuntes/transcripciones (redactadas de memoria) de las sesiones. Especialmente importante es el proceso de “reclutamiento” de los participantes a través de las instituciones correspondientes a las que los participantes están vinculados. Se pueden llevar a cabo los talleres en las mismas instituciones si éstas proveen la infraestructura necesaria. En su defecto, se organizan espacios exclusivamente para la investigación, por ejemplo en centros cívicos o edificios compuestos por talleres de arte y diseño. También sería posible realizar los talleres de arte en una institución –hasta entonces ajena al colectivo de los participantes– que financie la investigación, como diferentes tipos de fundaciones, museos, etcétera.

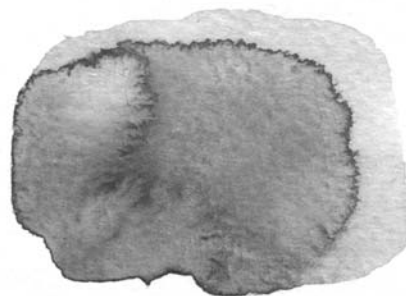
Interpretar imágenes

Respecto a la interpretación de las imágenes, aquí se está en clara oposición con la idea de poder realizar una lectura científica de la imagen en una especie de análisis sin límites, tal como lo propone González Alcántud (2002: 171 y 228), pues de esta manera se desprecia y se ignora la naturaleza del arte. Desde una perspectiva psicoanalítica, son imprescindibles las observaciones de Héctor Fiorini sobre el proceso creativo. Antes, en el psicoanálisis, Freud se acercaba al arte con el propósito de descifrarlo y de trazar una psicobiografía que le permitiera llegar a conclusiones sobre la vida pulsional del artista. Su enfoque culmina en el relato *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, publicado en 1910 (Klein, 1998: 8-12; Freud, 1979a). Aunque ya haya pasado casi un siglo desde la publicación de este libro, son muchos los psicoanalistas que se siguen acercando al arte y a las creaciones de los enfermos mentales con esa misma actitud de desciframiento.

El propio Freud era consciente de las limitaciones de su método de análisis en lo que se refiere a la distinción entre los procesos primarios y secundarios (Fiorini, 1995: 33). Intentaba explicar el arte mediante procesos secundarios (Fiorini, 1995: 23), lo que conducía a la ya mencionada actitud de desciframiento: pretendía entender, analizar y explicar todo lo relativo a la obra y la vida (pulsional) del artista, y, sobre todo, llegaba a conclusiones respecto a la personalidad de éste a través de la obra. Según Freud, los procesos pri-

marios son muy relevantes, por ejemplo para los sueños regresivos y el inconsciente, y se caracterizan, sobre todo, por condensaciones, desplazamientos y la falta de la prueba de la realidad y de los principios de la lógica (véase Freud, 1979b). En cambio, en los procesos secundarios rige la lógica y el principio de la realidad: las categorías se separan en pares de opuestos y se establecen disyunciones (Fiorini, 1995: 43). Uno puede entender a la perfección la diferencia entre ambos mecanismos al despertarse y acordarse de un sueño; en ese momento se instala la prueba de realidad, que separa lo real de lo irreal. En su estudio sobre Leonardo, Freud expresó que la esencia de la función artística resultaba “inaccesible psicoanalíticamente” y “que el arte organiza otra clase de realidades, a diferencia de lo que él llamaba *la realidad del principio de realidad*” (Fiorini, 1995: 23 y 33).

Más adelante, Fiorini describió los procesos terciarios y dio un gran paso adelante en lo que concierne a la comprensión de los procesos creativos. Según este autor contemporáneo bonaerense, el proceso creativo se explica mediante los procesos terciarios, que no son una mera combinación de los mecanismos primarios y secundarios de Freud, sino que tienen sus propias características. En el arte, los sueños también pueden servir para una posterior realización plástica (Fiorini, 1995: 124-125). Este fenómeno se observa en las creaciones del surrealismo. Dalí, por ejemplo, explica en las notas de *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet* que sus alucinaciones visuales –que, al igual que los sueños regresivos, carecen de lógica– le servían como temas y motivos para sus cuadros (Dalí, 2004: 173-178). Ahora bien, si a los procesos primarios y secundarios de Freud no se unen los procesos terciarios no existe creación. Tal como Fiorini (1995: 21, 47 y 111) los describe, los procesos terciarios “desorganizan formas constituidas y trabajan la reorganización de nuevas



formas o nuevos sentidos". Además, enlazan oposiciones y establecen de esta manera nuevas redes de sentido, haciendo coexistir en ellas diferentes formas de temporalidad. Fiorini compara este mecanismo terciario con "una arquitectura que establece conexiones múltiples entre esos diferentes niveles de pensamiento y entre los elementos de cada nivel, a la manera de una catedral gótica con una ilimitada variedad de puentes, arbotantes, columnas en curvas, trazos en torsión, ojivas" (1995: 109). De este modo, se puede ligar y mediar entre opuestos, que para el pensamiento secundario serían contrastes: centro/ exterior, vida/muerte, blanco/ negro, victoria/derrota, etcétera. En fin, se puede comparar la capacidad mediadora de lo terciario con un puente sofisticado, como el *Ponte Vecchio* en Florencia (Fiorini, 1995: 56-57, 117 y 120). Según Fiorini, durante el proceso creativo, el artista se encuentra permanentemente entre los opuestos de afirmación y negación, o sea, en una frontera frágil y ambigua (Fiorini, 1995: 56-57, 60, 77-78 y 90). Y es precisamente la tolerancia a la ambigüedad lo que se considera indicador de capacidad creativa (Grube, 2002). Si dicha tolerancia es muy baja, las personas son poco creativas: se adhieren con facilidad a patrones conocidos y son incapaces de imaginarse nuevas soluciones y formas diferentes, más creativas.

En este sentido, el análisis radical que propone González Alcantud coincide con los procesos secundarios; se le escapan las características importantes del arte que describió Fiorini con los procesos terciarios (1995). También Buxó insiste en la capacidad de las imágenes –en su caso las fotográficas o cinematográficas– para negociar contraposiciones (1999: 16).

Coincido con las reflexiones de Didi-Huberman –un crítico de la historia del arte–, quien defiende que el estudio del arte debe incluir siempre el no saber y la obligación del espectador de renunciar a querer saberlo todo y de permitirse una apertura al arte (2000: 15 y 23-24), pues su análisis exacto no ayuda a comprenderlo (Didi-Huberman, 2000: 40).

Cassirer se refiere a la "vida propia" de las obras, en cuanto alcanzan su propia autoridad, tanto para los

autores como para los espectadores, los cuales se comportan de manera distinta frente a ellas (Schwemmer, 1997: 18). Para la etnografía, esto significa que el proceso de negociación continúa tras la realización de las obras, en sus diferentes y sucesivas lecturas.

En cuanto a la "vida" de las obras, Buxó habla de una "acción social interactiva" y de la "actancialidad".

Para superar, pues, las limitaciones de un modelo estrictamente lingüístico, de una semántica verdad, que asevera que las palabras significan y los mensajes comunican, se pasa a la semiótica visual en la que la imagen, como acto comunicativo, implica una interacción compleja de patrones formales. Pero, incluso, más allá de la acción de las imágenes, se quiere saber cómo los participantes actúan y negocian interactivamente los significados, [...] creando la actancialidad de ser arte y parte, filmador, actor y espectador [...] la imagen virtual es el espacio mismo de la experiencia sensible e inteligible y quizás ahí está la mejor definición que se puede dar de actancialidad visual (Buxó, 1999: 15, 19 y 22).

En esta misma línea, Pinto Baro pone énfasis en la potencialidad y la necesidad de "establecer un acuerdo en cuanto a la significación" del producto/obra final y habla de un *image-event* (1999: 94).

En la hermenéutica contemporánea se pone mucho énfasis en la contemporaneidad que existe entre la obra y su contemplador. A pesar de una conciencia histórica, permanece la absoluta contemporaneidad en la obra misma, que no permite limitarla a su contexto histórico¹² (Gadamer, 1997a: 112 y 116), por eso la obra de arte está continuamente abierta a nuevas interpretaciones, siempre y cuando confronte al espectador con sí mismo, es decir, cuando le ayuda a descubrir o destapar algo escondido: "En esto se basa cada *Betroffenheit* [afectividad, consternación]" (Gadamer, 1997a: 117). La contemporaneidad significa aquí que lo que representa una obra de arte alcanza una presencia total, aunque sus orígenes estén muy lejos. Entender una obra de arte significa en este sentido un encuentro con uno mismo y una *experiencia*.¹³ Además,

¹² A diferencia de Gadamer, la negligencia por las circunstancias sociales e históricas de las obras y por los propios presupuestos del lector ha sido criticada duramente por Bourdieu como "narcisismo hermenéutico", "complacencia narcisista" y "comprensión anacrónica y etnocéntrica" (2002: 426, 442, 444 y 454). Sin embargo, Bourdieu también concluye con el rechazo del desciframiento y del razonamiento en pro de una experiencia estética de "sentido y sentimiento", con una "dialéctica entre el acto constituyente y el objeto constituido que se solicitan mutuamente [y que] se efectúa en la relación esencialmente turbia entre el habitus y el mundo" (Bourdieu, 2002: 459 y 467-468). En este sentido, se corrige respecto a un previo estudio sociológico suyo sobre la percepción artística (Bourdieu, 2002: 458-459; y 1968) y aboga por un acuerdo entre pintor/narrador y espectador/lector, ya que los dos, involucrados en la producción y en la recepción, "sirven para construir el mundo del sentido común" (Bourdieu, 2002: 484).

¹³ Estas ideas de Gadamer de la experiencia coinciden con las de Susan Sontag (2001), quien aboga también en pro de la experiencia estética y se opone al análisis total, ya que, según ella, el arte es algo y no una respuesta sobre algo, lo que lo distingue de conocimientos conceptuales o científicos.

requiere de cada uno un trabajo de construcción. La obra de arte entra en la autocomprensión y revela la verdad del mundo del espectador, por eso nunca se puede analizar del todo su mensaje.

El método científico no puede alcanzar la obra de arte. Según Gadamer, en el arte no es pertinente la *mens auctoris*, ya que la subjetividad del querer decir no coincide con la comprensión. Tampoco significa que uno proyecte en la obra algo que ésta no contenga, sino que uno lo extrae de la obra que se encuentra en ella: uno se queda absorbido en la obra. Dentro de la tricotomía de los estudios hermenéuticos, que abarca las interpretaciones como búsquedas de la *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* (Eco, 1992: 29),¹⁴ para Gadamer la pareja *operis-lectoris* es definitivamente la decisiva.¹⁵

En comparación con todos los lenguajes verbales o no verbales, para Gadamer el lenguaje del arte es el que más se basa en un carácter simbólico y, por ende, es el que más valor tiene para el presente y para el futuro. Aunque se trata de la misma obra, en cada nuevo encuentro ella se presenta de otra manera (Gadamer, 1997a: 113, 117-119; 1997b: 143; 1997c: 186, 189 y 193; y 1990: 132-133). El arte juega simbólicamente con una dialéctica insolucionable entre la insinuación y el descubrimiento, por un lado, y lo escondido, por otro. Este doble juego coincide con el concepto de la verdad de Heidegger (Gadamer, 1977: 45; Heidegger, 1960: 56-81).¹⁶ Lo simbólico no remite a un significado sino que lo representa (Gadamer, 1977: 46). Esto sucede no sólo con una mera revelación, sino a través de un *evento*, ya que algo nuevo entra en el *Dasein* del espectador (Gadamer, 1990: 108).

Aunque en la etnografía nunca se tratará de realizar *arteterapia*, me parece importante para la lectura de las obras la distinción de dos tipos de imágenes que introduce Joy Schaverien. Esta arteterapeuta británica distingue entre imágenes diagramáticas e imágenes personificadas (*embodied*): las primeras “cuentan” algo al otro y, muchas veces, son una forma consciente de comunicación con el otro en la mente; las segundas,

en cambio, transmiten un estado emocional que no se puede expresar con palabras, y en ellas la creación “absorbe” al autor en un estado emocional correspondiente a la obra (Schaverien, 2000: 58-60). Me parece relevante esta teoría para no reducir al arte simplemente a una forma alternativa de comunicación que se puede analizar de forma racional hasta la última palabra o pincelada.

Obviamente, hay que emprender una lectura de las obras realizadas en un marco etnográfico, pero, en mi opinión, en la línea de Didi-Huberman, debe hacerse sin aspirar a saber o a poder leerlo todo. Siempre hay que dejar un margen para la negociación, tanto con los autores de las obras como con quienes las contemplan, que pueden ser especialistas en arte o no. Esta idea de la negociación y del espacio de no saber coincide con la antropología (véanse, por ejemplo, Clifford, 2003; Marcus y Cushman, 2003; Clifford y Marcus, 1986).

En fin, el arte ofrece muchas posibilidades en los ámbitos social, político y terapéutico. También puede brindar múltiples beneficios a la etnografía y a la antropología, para ampliar, contrastar y enriquecer las investigaciones, siempre que no vulnere la simetría, metodológicamente construida y necesaria para la condición de posibilidad de la etnografía; esto es: la posición de no saber del etnógrafo o su oscilación entre un saber propio “suspendido” y un saber local por conocer. Una definición de arte esencialista y purista obstaculiza la conciencia de las condiciones sociales de producción/interpretación por la posición de saber y de juicio estético, pero una redefinición del arte desde un proceso creativo despojado de los cánones de la Academia y de la noción de belleza aproxima a la posición intrínseca del etnógrafo como territorio liminal entre el saber profesional y el mundo social.

Bibliografía

- ANTICH, X.
2007 “Bourriaud Connection”, en *Cultura*, suplemento del diario *La Vanguardia*, 5 de diciembre.

¹⁴ Eco señala la necesidad de decidirse antes entre el debate (más clásico) de buscar “en el texto lo que el autor quería decir” o lo que dice este texto, “independientemente de las intenciones del autor”. Una vez aceptada la segunda opción, uno se puede posicionar entre la necesidad de “buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite” o “buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios” (Eco, 1992: 29). Aunque Eco habla aquí de textos, sus ideas se pueden transferir también a las obras de arte.

¹⁵ Para el uso de las imágenes en la etnografía, propongo una combinación de las ideas de Gadamer (eje *operis-lectoris*) y las de Bourdieu (eje *auctoris-operis*).

¹⁶ La supuesta revelación de la verdad en la hermenéutica, así como la prioridad de entender y comprender, han sido criticadas, entre otros, por Derrida como un afán de tomar posesión del otro y como un afán metafísico de poder. Asimismo, Derrida cuestiona la posibilidad de comprender la verdad, ya que para él la comprensión pasa de signo a signo y estos signos están a su vez animados por una *différance* insolucionable (Derrida, 1983; Grondin, 2001: 186-189).

- ARBUS, D.
2003 *Revelations*, Random House, Nueva York.
- BAKHTIN, M.
1981 *The Dialogical Imagination*, University of Texas Press, Austin.
- BANAL, I. Y J. CANUDAS
2005 *Hospital 106, 4t 1a. El lugar y el tiempo*, Actar, Barcelona.
- BECKER, H.
1974 "Art as Collective Action", en *American Sociological Review*, vol. 39, núm. 6, pp. 767-776.
- BENJAMIN, W.
1991a *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Obras completas I-2, Suhrkamp, Fráncfort.
1991b *Kommentare zu Werken von Brecht*, Obras completas II-2, Suhrkamp, Fráncfort.
1995 *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Arcis-Lom, Santiago de Chile.
1999 *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge y Londres.
- BOURDIEU, P.
1968 "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Revue Internationale de Sciences Sociales*, vol. XX, núm. 4, pp. 640-664.
2002 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- BOURDIEU, P. Y H. HAACKE
1994 *Libre-échange*, Seuil/Les presses du réel, París y Dijon.
- BOURRIAUD, N.
2001 *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon.
- BRECHT, B.
1963 *Schriften zum Theater IV*, Suhrkamp, Fráncfort.
- BUCK-MORSS, S.
2005 *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires.
- BUXÓ, M.J.
1999 "...que mil palabras", en M.J Buxó y J.M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp. 1-22.
- CLIFFORD, J.
2003 "Sobre la autoridad etnográfica", en C. Geertz, J. Clifford et al., *El surgimiento de la antropología posmoderna*, edición a cargo de Carlos Reynoso, Gedisa, Barcelona.
- CLIFFORD, J. Y G. MARCUS (EDS.)
1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley.
- DALÍ, S.
2004 *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*, Tusquets, Barcelona.
- DELGADO, M.
1999 "Cine", en M.J. Buxó y J.M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp. 49-77.
2005 *Elogi al vianant. Del "model Barcelona" a la Barcelona real*, Edicions de 1984, Barcelona.
- DERRIDA, J.
1983 *Grammatologie*, Suhrkamp, Fráncfort.
- DIDI-HUBERMAN, G.
2000 *Vor einem Bild*, Hanser, Múnich y Viena.
- ECO, U.
1992 *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.
- FIORINI, H.J.
1995 *El psiquismo creador*, Paidós, Buenos Aires.
- FOSTER, H.
1995 "The Artist as Ethnographer?", en E. Marcus y F. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, pp. 302-309.
- FOUCAULT, M.
2001 *Fearless Speech*, Semiotext(e), Nueva York.
- FREUD, S.
1979a *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, Amorrortu, Buenos Aires.
1979b *La interpretación de los sueños*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GADAMER, H.G.
1977 *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, Stuttgart.
1990 *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
1997a "Ästhetik und Hermeneutik", en *Gadamer Lesebuch*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, pp. 112-119.
1997b "Text und Interpretation", en *Gadamer Lesebuch*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, pp. 141-171.
1997c "Wort und Bild – 'so wahr, so seiend'", en *Gadamer Lesebuch*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, pp. 172-198.
- GARCÍA CANCLINI, N.
2004 *Diferentes, desiguales y desconectados*, Gedisa, Barcelona.
- GEERTZ, C.
1973 *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Nueva York.
1983 *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, Nueva York.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A.
2002 *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético*, Editorial Universidad de Granada, Granada.
- GONZÁLEZ VIRÓS, I.
2005 "Lecciones aprendidas desde el urbanismo", en I. Banal y J. Canudas, *Hospital 106, 4t 1a. El lugar y el tiempo*, Actar, Barcelona.
- GOOD, B.
1994 *Medicine, Rationality and Experience. An Anthropological Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York y Melbourne.
- GRONDIN, J.
2001 *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- GRUBE, M.
2002 "Ambiguitätstoleranz und kreative Therapieverfahren bei psychiatrischen Erkrankungen", en *Psychiatrische Praxis*, vol. 8, pp. 431-437.
- HAMMERSLEY, M. Y P. ATKINSON
1994 *Etnografía. Métodos de investigación*, Paidós, Barcelona.
- HEIDEGGER, M.
1960 *Der Ursprung des Kunstwerks*, Reclam, Stuttgart.
- HENSON, B.
2003 *Bill Henson. Catálogo de exposición*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca.
- HERMAN, J.
2004 *Trauma y recuperación*, Espasa, Madrid.
- KLEIN, J.P.
1998 *Que sais-je? L'art-thérapie*, Presses Universitaires de France (PUF), París.
- KOSUTH, J.
2002 *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, MIT Press, Cambridge.

- LONGONI, A. Y M. MESTMAN
2000 *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, El Cielo por Asaltos, Buenos Aires.
- LÓPEZ ROJO, A.
1992 "El sofista Krzysztof", en *Lápiz*, vol. 89, pp. 32-37.
- MARCUS, E. Y F. MYERS (EDS.)
1995 *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley.
- MARCUS, G. Y D. CUSHMAN
2003 "Las etnografías como textos", en C. Geertz, J. Clifford y otros, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, edición a cargo de Carlos Reynoso, Gedisa, Barcelona.
- MARXEN, E.
2004a "Arteterapia e inmigración", en *Revista de Trabajo Social*, vol. 173, pp. 71-76.
2004b "The Benefits of Art Therapy in the Immigration Field" <<http://www.fhspreclaver.org/migra%2Dsalut%2Dmental/>>.
2005 "Case Study: Improvement Through Art Therapy", en L. Kossolapow, S. Scoble y D. Waller (eds.), *European Arts Therapy. Different Approaches to a Unique Discipline. Opening Regional Portals*, Lit, Münster, pp. 268-275.
2009 "Therapeutic Thinking in Contemporary Art. Psychotherapy in the Arts", en *The Arts in Psychotherapy* <<http://dx.doi.org/10.1016/j.aip.2008.10.004>> (también disponible en *The Arts in Psychotherapy*, núm. 36, pp. 140-147).
- MAZA, G., G. McDONOGH Y J.J. PUJADAS
2002 "Barcelona, ciutat oberta: transformacions urbanes, participació ciutadana i cultures de control al barri del Raval", en *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 21, pp. 114-131.
- MIGUEL, J.M. DE
1999 "Fotografía", en M.J. Buxó y J.M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp. 23-47.
- MITCHELL, L.
2006 "Child Centered Thinking. Critically about Children's Drawing as a Visual Research Method", en *Visual Anthropology Review*, vol. 22, núm. 1, pp. 60-73.
- PHILLIPS, P.
2003 "Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko", en *Art Journal*, vol. 62, núm. 4, pp. 32-47.
- PINTO BARO, C.
1999 "Vídeo", en M.J. Buxó y J.M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp. 79-104.
- RIBALTA, J.
2002 "Sobre el servicio público en la época del consumo cultural", en *Zehar*, núms. 47-48, Arteleku, Donostia-San Sebastián, pp. 68-75.
- 2004 "Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos" <http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm>.
- 2006 "Patrimoni comú, modernitat perifèrica, educació política, crítica institucional. Notes sobre la pràctica del Macba", en *Papers d'Art*, núm. 90, Fundació Espais d'Arts Contemporani, Girona, pp. 28-31.
- SCHAVERIEN, J.
2000 "The Triangular Relationship and the Aesthetic Countertransference in Analytical Art Psychotherapy", en A. Gilroy y G. McNeilly (eds.), *The Changing Shape of Art Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, Londres y Filadelfia, pp. 55-83.
- SCHWEMMER, O.
1997 "Die Vielfalt der symbolischen Welten und die Einheit des Geistes. Zu Ernst Cassirers "Philosophie der symbolischen Formen", en D. Frede y R. Schmücker (eds.), en *Ernst Cassirers Werk und Wirkung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 1-57.
- SERRA, C. Y K. WODICZKO
2005 "Peace is not a Pacific Concept", en *Revista [virtual] del Macba*, núm. 1 <http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=65&inst_id=20650>.
- SILVA, T.J.
2004 "Imágenes y narrativas: otra desinstitucionalización de la locura", tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- SONTAG, S.
2001 *Against Interpretation*, Vintage, Londres.
- SPENCE, J.
2005 *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), Barcelona.
- STALLAERT, C.
2004 *Perpetuum mobile. Entre la balcanización y la aldea global*, Anthropos, Barcelona.
- TAUSSIG, M.
1987 *Shamanism, Colonialism and The Wild Man. A Study in Terror and Healing*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- TAYLOR, S.J. Y R. BOGDAN
1987 *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires.
- WINNICOTT, D.W.
1971 *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona.
- WODICZKO, K.
1999 *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, Cambridge y Londres.
- ZILLER, R.C. Y D. LEWIS
1981 "Orientations: Self, Social and Environmental Precepts Through Auto-photography", en *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 7, pp. 338-343.