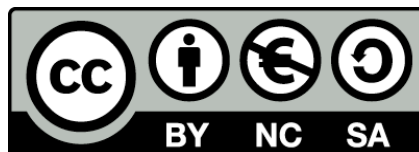




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El giro postcualitativo en la investigación artística: confluencias y aperturas en torno a tránsitos artísticos relacionados con el hogar y las prácticas domésticas

Mariana Cabello Campuzano



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

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

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



UNIVERSITAT DE BARCELONA

El giro postcualitativo en la investigación artística: confluencias y aperturas en torno a tránsitos artísticos relacionados con el hogar y las prácticas domésticas

Mariana Cabello Campuzano

Una firma manuscrita que parece decir "mcc" en un estilo cursivo.

Doctorado en Arte y Educación

Director: Fernando Hernández Hernández

Tutor: Fernando Hernández Hernández

Co-directora: María Isabel Moreno Montoro



Esta obra de Mariana Cabello Campuzano tiene licencia CC BY-NC-SA 4.0. Para ver una copia de esta licencia
visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.ca>

El giro postcualitativo en la investigación artística: confluencias y aperturas en torno a tránsitos artísticos relacionados con el hogar y las prácticas domésticas

Mariana Cabello Campuzano

Agradezco todo lo que se reunió conmigo para poder escribirnos: a mis familias estacionarias que me amataron, a mis compañeros con quienes, en tramos y avenidas, juntamos los trotes. Agradezco a mi director y tutor Fernando, por su curiosidad compartida y sus grandes preguntas. Atesoro y hago parte los paisajes de estos cinco años, porque solo la naturaleza sana y abre así. Abrazo todos los ciclos que atravesamos, las luces y sombras de cada movimiento. Sobre todo, agradezco la oportunidad de reunirnos y permitirnos cambiar.

Barcelona-Monterrey, diciembre de 2020

Resumen y P. clave	6
Abstract and Keywords	7
Introducción	9
Partes de la investigación	
Investigación y recorrido	
Capítulo 1. Articulación Autoetnográfica	22
1.1 Introducción al Capítulo 1	23
1.2 Autoetnografía Crítica	26
Puntos de referencia y definición de trabajo	
Reflexividad revisitada	
Articulación autoetnográfica y metodología entramada	
1.3 Hacia una voz porosa	39
Entrada y movimiento entre/con la voz	
Hacia una Voz porosa: gaps, grietas y fisuras	
Experiencias y movimientos de voz en mi educación artística	
1.4 Yo en devenir	55
El Yo en devenir: entradas y matices	
Movimiento hacia el sujeto de los Posts	
Experiencias y preguntas desde la investigación artística:	
centralización, autoría y transparencias	
Capítulo 2. Tránsitos y Entramados en Investigación artística	76
2.1 Introducción al Capítulo 2	77
2.2 Investigación Artística: puntos de partida/llegada	79
Rasgos distintivos y experiencias	
Otras resonancias	
Tránsito artístico	
2.3 The Daily Undefined (2015-16)	103
Contexto y antecedentes	
Carta-poema para la Casa Alíen	
Entrevista-Collage con Boaventura de Sousa Santos	
Ofrenda para el maniquí de Ribeira	
2.4 La Casa Otra (2017-18)	141
Introducción y reformulación	
Contexto e intenciones iniciales	
Bitácora, ejes y acuarelas	
Extrañamiento <i>under erasure</i> : buscando lo autoetnográfico	
Diálogos y aperturas con lo extraño-familiar	

Capítulo 3. Confluencias y aperturas hacia/con el giro postcualitativo	170
3.1 Introducción	171
3.2 Movimientos con la Casa V (2019-20)	178
Nuestra entrada: performance <i>in situ desde</i> algún nosotros	178
La lengua del balcón y la Rizovocalidad doméstica	190
Objetos acompañantes, matices nuevo-materialistas y	206
movimientos ontológicos con La Rampa	
Con Mayra Vargas: chimeneas, braquiosaurios y circuitos cerrados	229
Capítulo 4. Fin del Recorrido: transformaciones, contribuciones y aperturas	252
Dimensiones del cierre	
Reconexión con el <i>craft</i> (del propio vivir)	
Otro estilo perceptual y nuevos cultivos	
Investigación artística: nuevas definiciones	
Las contribuciones de la voz porosa	
Referencias	280

Resumen: *El giro postcualitativo en la investigación artística: confluencias y aperturas en torno a tránsitos artísticos relacionados con el hogar y las prácticas domésticas* es una investigación artística sobre el espacio doméstico que comprende diferentes puntos de entrada y tránsitos dentro de dicho tema a través de prácticas de fotografía, dibujo, vídeo y performance. En estos tránsitos artísticos he explorado y puesto en juego mi relación con diversas materialidades y prácticas domésticas, específicamente, he investigado la casa como sitio de experimentación y apertura. El objetivo central en esta indagación es generar y aportar nuevos sentidos al campo de la investigación artística. Para ello, incorporé perspectivas de la autoetnografía crítica en el desarrollo y relato de tres de mis investigaciones artísticas: *The Daily Undefined* (2015-16), *La Casa Otra* (2017-18) y *La Casa V* (2019-20). Dichas perspectivas se desdoblan a partir de la porosidad de la voz y el sujeto en devenir. Cruzar estas perspectivas con mis tránsitos artísticos me movilizó hacia otras onto-epistemologías dentro/con el terreno postcualitativo. La investigación de la tesis ha supuesto un giro gradual que posibilitó nuevos entramados con otras formas de vocalidad y ontologías nuevo materialistas del arte. También fue un giro que inter-aconteció con otros estilos perceptuales, co-presencias y energizaciones del ser-crear-conocer y escribir con el hogar.

Palabras clave: investigación artística, investigación postcualitativa, espacio doméstico, autoetnografía crítica, autoetnografía deconstructiva, Rizovocalidad, estética materialista.

Abstract: *The post-qualitative turn in artistic research: confluence and openings in artistic pathways related to home and domestic space* is an artistic research on domestic space that involves diverse entry points and movements within that subject-matter through practices of drawing, photography, video and performance. In these artistic pathways I have explored and set into play my relationship with various domestic materialities and practices. Specifically, I have explored the house as a site of experiment and openness. The main goal of this inquiry is to generate and contribute with new meanings and dimensions to the field of artistic research. In order to do so I incorporated perspectives from critical autoethnography into three of my own artistic research pathways: *The Daily Undefined* (2015-16), *La Casa Otra* (2017-18) y *La Casa V* (2019-20). Such perspectives unfold and derive from the porosity of Voice and the becoming of the subject. The inter-crossing of these perspectives with artistic research mobilized me towards/ into other onto-epistemologies of the post-qualitative territory. The thesis research entailed a gradual turn that enabled new entanglements with other forms of vocality and with a new materialist ontology of art. This turn also involved emergent ways of becoming with other perceptual styles, co-presence and energizations of being-creating-knowing and writing with domestic space.

Keywords: artistic research, post-qualitative research, domestic space, critical autoethnography, deconstructive autoethnography, Rhizovocality, materialist aesthetics.

Introducción

El presente trabajo de doctorado es una investigación artística sobre el espacio doméstico. Comprende diferentes puntos de entrada y tránsitos dentro de dicho tema a través de la fotografía, dibujo, vídeo y performance. En estos tránsitos artísticos he explorado y puesto en juego mi relación con varias materialidades y prácticas domésticas, específicamente, he investigado la casa como sitio de experimentación y apertura.

La propuesta distintiva de esta investigación artística es su intersección metodológica con el campo de la autoetnografía crítica, principalmente, con aquellas perspectivas autoetnográficas que se mueven hacia/dentro de un terreno postcualitativo. Mi apuesta ha sido incorporar dichas perspectivas en varias fases de mi propia creación-indagación y relato.

El propósito de incorporar la autoetnografía crítica es poner en movimiento y descentrar mi manera de investigar a través del arte. El objetivo principal de esta investigación es generar y aportar nuevos sentidos de la investigación artística. Dicho de otra forma, esta tesis fue el espacio para explorar cómo las perspectivas autoetnográficas —entendidas como herramientas o estrategias— me permiten otras formas de ser-hacer y escribir investigación artística. Bajo un sentido clásico de investigación, este objetivo respondería a la pregunta: ¿Qué quiero conocer? Aunque, como describiré más adelante, dicha pregunta se pliega en/con otras dimensiones onto-

epistemológicas que devienen en un gradual giro postcualitativo: ¿Cómo podemos ser-pensar-hacer investigación artística y hacia dónde *nos* mueve?

El objetivo anterior también comprende hallar otras formas/intensidades de reflexividad en el terreno artístico e incluso, explorar la reflexividad misma; también tiene el objetivo de problematizar el sentido de conocimiento producido desde/con/entre el campo artístico-investigativo.

Persiguiendo dichos objetivos, la parte escrita de esta investigación comprende, en primera instancia, la definición y discusión de dos perspectivas autoetnográficas específicas (véase Capítulo 1). Y en segunda instancia, comprende el relato de mis investigaciones artísticas, entrecruzadas con y reconfiguradas a partir de esas perspectivas autoetnográficas (véase Capítulo 2 y 3). Algunas de estas investigaciones son relatadas en retrospectiva mientras que otras sucedieron en acción-simultánea: ocurrieron durante el transcurso del Doctorado y con un sentido autoetnográfico más incorporado. Detallaré la distinción entre estas investigaciones en el siguiente apartado.

Partes de la investigación

Me propongo aclarar de manera introductoria las partes que componen esta investigación. Hay una parte escrita que principalmente hace referencia a este documento. Y hay una parte que llamaré no-escrita, realizada a través de otros lenguajes, a partir de los medios artísticos audiovisuales mencionados anteriormente (dibujo, fotografía, vídeo y performance). Este

material no-escrito es parte de la investigación, tanto metodológicamente como en sus resultados y comunicación final. Sin embargo, la relevancia de este material y su relación con la parte escrita la discutiré según cada caso y momento de la investigación. Me parece importante aclarar que en esta tesis no hay una relación estructural entre ambas partes. En cada evento de la investigación emerge una relación distinta entre la parte escrita y la creación audiovisual.

Me parece también necesario señalar la distinción que he hecho entre la parte escrita y no-escrita. Deliberadamente no me he referido a estas partes en términos de teoría y práctica, ni tampoco en términos de artística y no artística, proceso y resultado; ni siquiera en términos de verbal y no verbal. Procuro no pensarlas ni trabajarlas a partir de dichas distinciones binarias. Deseo, pues, desenfocar esos puntos de partida y mejor enfocar otros. Me gustaría enfocar el papel del lenguaje escrito en mi investigación artística.

En mi particular caso, como en el de otros artistas investigadores (Bårtås 2010; Goldin y Senneby 2013; Salen 2012), la escritura dentro de la investigación artística tiende hacia un carácter performativo. La escritura tiende a actuar y dar forma a la investigación, lejos de solo describir el material audiovisual. La escritura es un medio de investigación-creación en sí misma que va co-construyéndose con/entre/desde la fotografía, el performance o el video durante el tiempo de investigación. En algunos momentos de los siguientes capítulos y en conversación con St. Pierre & Richardson (2005), quienes entienden la escritura como metodología de investigación, procuraré dar cuenta de este aspecto performativo de la escritura. Procuraré estar atenta a “lo que la escritura *hace*, además de producir significado” (p. 969)¹.

También hay momentos de la escritura dedicados principalmente a comunicar y describir

¹ Cita en idioma original: “What else might writing do except mean?” (St. Pierre & Richardson 2005, p. 969).

pautas de la investigación. Por ejemplo, este momento. Aunque sospecho que en este momento incluso se sigue investigando-creando. Por tanto, entiendo que la escritura va cambiando su función, e incluso ocupa varias funciones y lugares a la vez, y también en ello, tiene diversos matices. Resulta difícil predecirlo en esta introducción y surgirá en cada momento/encuentro de la ‘escritura- investigación’.

Sobre la parte no-escrita quiero introducir que, de manera general, comparto la idea del conocimiento encarnado. Asumo que hay conocimientos co-construidos en esta investigación que, como Borgdorff describe, “están contenidos en las experiencias estéticas, performados en prácticas creativas y encarnados en productos artísticos” (Borgdorff 2012, p.45)². Con mis colegas más cercanos, nos hemos referido a este contenido como ‘conocimiento sin palabras’. El término nos ha parecido accesible y útil para conversar. Esta manera de llamarlo no surgió a raíz una discusión sobre arte sino a partir de un encuentro con una practicante de medicina tradicional de Capulalpan, México. Yo le pedí que me explicara cómo y por qué hacía su curación de la forma en que la hacía. Aunque parecía intentarlo, ella no pudo ponerlo en palabras. Tal vez no quiso ponerlo en palabras. Al final asumí que podía tratarse de aquel conocimiento pre-reflexivo o no-conceptual sobre el cual se discute agitadamente en el campo de la investigación artística. Este conocimiento estaba principalmente contenido en las formas del tacto. Había percepciones e intuiciones con respecto al otro cuerpo que solo se podían ‘explicar’ (y por tanto enseñar) a través del masaje y del proceso curativo. De esto surgió el término conocimiento sin palabras.

Como lo dije anteriormente, en esta investigación, la relación entre los conocimientos

² Cita en idioma original: “(...), artistic research seeks to convey and communicate content that is enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices and embodied in artistic products” (Borgdorff 2012, p.45).

encarnados y la escritura, no es fija. Esto significa que no tengo una sola respuesta a las preguntas de Borgdorff: ¿Cuál es el estatus epistemológico de las formas encarnadas de experiencia, conocimiento y crítica? ¿Qué relación tiene lo material-performativo con lo racional-discursivo? (Borgdorff 2012, p.47). Mis respuestas son solo contingentes: son relaciones que ocurren con/en diferentes encuentros de la investigación: micro-estancias metodológicas y epistemológicas. Son momentos de relación.

Puedo anticipar que esta relación a veces se inclina hacia una co-creación (escritura performativa), como antes lo señalé. Y otras veces, la relación tiende hacia una complementación, hacia una ilustración, representación o aclaración. Y también, en ciertos momentos, hacia un fracasado pero productivo intento de explicar nociones de un lenguaje en términos de otro. Ese momento de la traducción imprecisa, como supongo son todas las traducciones, es emocionante y provechoso también. Esos *gaps* de la traducción son, pues, habitados y no evitados. Son parte de los experimentos con la voz porosa de la autoetnografía que discutiré más adelante.

Aunque la relación entre partes de la tesis y lenguajes es variable, sí hay una constante a lo largo de esta investigación. Asumo y ‘dejo estar’ ese conocimiento sin palabras. Pero también, de manera constante, me inclino hacia una escritura transparente, aunque más adelante complicaré mi noción (y problematización) de la transparencia. De manera introductoria, puedo decir que la escritura transparente no significa que haya una verdad fija a la cual yo pueda acceder a través de un ejercicio de brutal honestidad. Parto de la idea de que las verdades en un proceso artístico se co-producen de manera contingente, igual que las formas y sentidos de transparencia que les corresponden. Esto también lo abordaré más adelante. Sin embargo, de manera general, puedo

establecer que con transparencia me refiero al tipo de investigación que comparte las emergencias del camino creativo: las verdades temporales, las relaciones, conexiones, diálogos y decisiones que se van articulando y desarticulando en torno a una experiencia artística. Estos son procesos de conocimiento también. Y en mi experiencia, compartir esos distintos momentos de relacionamiento genera resonancias y más puntos de encuentro con otros investigadores, creadores y audiencias en general.

Investigación y Recorrido

En esta introducción me parece relevante abordar el sentido general de la investigación. Me refiero a qué significa investigar para mí y qué comprende una investigación. Esta introducción puede verse cómo una base general sobre la cual más adelante (Capítulo 2) establezco el sentido de la investigación artística. A través de diálogos con colegas y tutores del Doctorado, acordamos que investigar es dar cuenta de un recorrido-transformación. Es un desplazamiento a través de varios lugares/campos de conocimiento, dentro de un marco temporal, en donde, a partir de una serie de experiencias de creación-investigación, se van construyendo nuevas relaciones. Entonces, la investigación sería hablar de cómo yo he cambiado con el recorrido. Sin embargo, el mayor reto para mí ha sido entender ese con en su sentido trascendental y también desde la perspectiva de immanencia de la *deleuziana*.

En su sentido trascendental, *con* querría decir a *través de*: yo he cambiado *a través de* mis experiencias en esos lugares. Eso me resulta comprensible rápidamente. Ahora bien, si entiendo

ese *con* desde la immanencia deleuziana (Deleuze y Guattari, 2004) el sentido es otro. Ese *con* sería más cercano a un *y*. Yo *y* el recorrido *y* los lugares hemos cambiado. Hemos cambiado al estar en relación. Aún más preciso sería: estamos continuamente emergiendo en co-creación a partir de una relación temporal. Esa relación, si sigo con Deleuze (2004), sería algo así como un momento de pliegue o intensidad. Pero lo más importante en este punto es: nuestra definición de sujeto, lugar y movimiento es inmanente a la particularidad de nuestro encuentro.

Al tomar en cuenta esto, el lugar, recorrido y sujeto ya no pueden entenderse en su sentido convencional. Ya no puedo imaginar un mapa con un plano espacial fijo donde un objeto completamente definido se desplaza en un trayectoria definida de punto fijo A a punto fijo B.

Cuando busco salir de esa imagen, me es útil conversar con la perspectiva de Ingold (2011) sobre los lugares. Para Ingold los lugares no son campos ubicados en un plano abstracto e infinito de espacio. Los lugares son acontecimientos o encuentros. Son nudos temporales en donde se entrelazan los recorridos de dos habitantes (p. 148). La existencia humana, según Ingold, puede verse como senderos que se cruzan y entrelazan. En el cruce se forman nudos de mayor o menor densidad. Y en, o mejor dicho, *con* estos nudos, emerge el lugar.

Si deseo caminar con esta perspectiva: ¿Cómo y dónde trazo las posibles onto-epistemologías y metodologías de esta investigación? Si los sujetos-objetos de estudio y sus lugares-contextos continúan emergiendo y co-creándose en cada movimiento, entonces ¿Qué, cómo y quién investiga? La respuesta que más me funciona es concebir las onto-epistemologías y las metodologías como particulares y emergentes *en* y sobre todo *con*, cada movimiento de la creación-investigación artística. En cada punto de entrada a mi tema de estudio, en cada experiencia creativa, en cada relación establecida entre conceptos, en cada observación puesta en

juego, surge una micro onto-epistemología y metodología particular a ello. Dicho de otra manera: una forma de ser, estar, hacer y conocer relativa solamente a ese movimiento.

Es importante mencionar que cuando hablo de micro-ontología no me refiero al desarrollo de Hird (2009), aunque mi confusión ha sido muy provechosa. Cuando vi por primera vez el prefijo micro antecediendo a ontología, asumí que se trataba de algo pequeño en el sentido de breve. Pensé que la pequeñez era relativa al tiempo. Nunca imaginé que se trataría de lo minúsculo en relación a su dimensión y espacio. Luego, al estudiar el término, entendí que Hird (2009) efectivamente estaba hablando de la ontología de micro-orgismos y bacterias. Esta confusión provechosa me permitió imaginar el sentido de micro que a mi me funcionaba. Y con aquello en mente, estuve atenta a las “miles de minúsculas metodologías” que propone Lather (2013, p. 635)³, pensando con Deleuze y Guattari (1987) y pensando en ellas como múltiples y contingentes.

Siguiendo esas miles y minúsculas metodologías, me puse a trabajar con otra imagen. La raíz etimológica compartida entre particular y partícula me ayuda a visualizar las micro onto-epistemologías y micro-metodologías. Todas aquellas son particulares a un movimiento. Por un lado, me sirve la primera definición de particular entendida como propio y privativo de algo, o “que le pertenece con singularidad” (Real academia española, n.d.). Por otro lado, particular alude a una partícula. Y esto me permite pensar una imagen en donde la metodología de la investigación aparece como partículas encendidas y dispersas en una estela de movimiento. Imagino una especie de constelación de partículas emergentes. Decir que la metodología está atravesada y entretrejida en toda la investigación se acerca a esto. Pero al mismo tiempo,

³ Cita en idioma original: “(...)a thousand tiny methodologies” Al hablar de metodología en el campo postcualitativo Lather (2013) cita a Deleuze referido en Grosz (1993).

equivocamente quizá alude a que todos esos hilos pertenecen al mismo cuerpo. A mi me funciona más pensar en partículas apareciendo con singularidad. Y aún sin pertenecer propiamente al mismo cuerpo, en su conjunto, pueden entenderse como la metodología y la ontoepistemología de esta investigación.

En esta propuesta hago esfuerzos constantes por visualizar ese sujeto-objeto-recorrido inmanente y esas partículas metodológicas emergentes. En esta introducción, intento ofrecer una mirada general del camino de emergencias. En los siguientes párrafos, lo haré brevemente y de dos formas. La primera será resumiendo mis movimientos y decisiones. La segunda será describiendo la estructura general de este documento, la forma en la que organicé en capítulos el camino emergente.

Comencé esta investigación de doctorado interesada en profundizar en mi práctica artística-investigativa y mi relación con el tema de estudio: la vida doméstica. Mi preocupación en aquel comienzo era abarcar las referencias teóricas más importantes desde la teoría de la arquitectura y antropología del espacio. Estas referencias me ayudaban a explicar mi interés, curiosidad e incomodidad productiva con respecto a dicho tema. Funcionaron como diálogos constantes, anclados en historiografías del espacio doméstico. Paralelamente continuaba con prácticas artísticas-investigativas dentro del proyecto La Casa Otra (2017-2018), mismo que detallaré más adelante. Este proyecto comprendía micro-metodologías en torno al dibujo y la entrevista. Lo importante para mi en aquel momento era la experimentación y el diálogo con diversos autores del campo. Llevaba una bitácora de todos los encuentros.

Después de participar en seminarios sobre reflexividad y autoetnografía crítica dentro del doctorado, me propuse revisar las formas y sentidos de narrarme y narrar mis experiencias. Este

fue mi momento de entrada al campo de la autoetnografía crítica. A partir de esa entrada, mi mirada emergió distinta. Ya había tenido la experiencia de procurar una narración sistemática en una bitácora. También de revisar y discutir distintas narraciones desde/sobre la investigación artística. *Con* estas experiencias y *con* las perspectivas del Seminario, la práctica autoetnográfica apareció distinta y con nuevas preguntas.

Continuamos el recorrido por varias perspectivas del campo autoetnográfico, caminando hacia un terreno postcualitativo. Las resonancias iban cambiando también. Despertaban más preguntas sobre la investigación artística y sus supuestos. En ese momento de relación, decidí fijar la autoetnografía crítica como una metodología entrelazándose con las otras micro-metodologías emergentes de mi investigación artística. El incorporar las perspectivas teóricas de la autoetnografía crítica me movían hacia otras onto-epistemologías, otros sujetos en devenir (Jackson y Mazzei, 2008), sujetos deshechos (St. Pierre, 2004) y conocimientos situados, co-creados y contingentes. Aquello fue tensionando más mis narraciones.

Este recorrido por y *con* la autoetnografía crítica me hizo comenzar el proyecto artístico-investigativo Casa V (2019-2020) desde otra posición. El desarrollo emergió desde y *con* un Yo atravesado por otras miradas. Y en cierta medida por un Yo que había perdido sus contornos, un Yo creador-narrador más deshilachado. Y desde esas otras micro-estancias ontológicas, las prácticas, micro-metodologías y “mínimas poéticas”⁴ de la investigación artística (Bärtås, 2010)

⁴ Bärtås (2010) habla de su proceso creativo y esclarece que no parte de la exploración de una técnica, medio o lenguaje específico. Por el contrario, intenta inventar un proceso técnico, visto como una cadena de acciones con su propia lógica, particular a cada tramo del proceso artístico-investigativo. En sintonía con ello, no hay una poética general, sino pequeñas poéticas o “mínimas poéticas.” Bärtås (2010) utiliza este término en la siguiente cita (idioma original de publicación): “The research/art process here means the performance and examination of a methodology for each series of work –*a minima poetica*– a small poetics (as opposed to a poetics that traditionally is associate with regulatory and universal claims)” (p. 43).

aparecieron distintas. El trabajar con las perspectivas autoetnográficas, desde su marco post-estructural, finalmente fue un punto de acceso y gradual giro hacia/con los universos onto-epistemológicos de lo postcualitativo. Es decir, mi recorrido por la autoetnografía crítica me llevó hasta un lugar en donde finalmente fue posible una apertura y un avance hacia lo postcualitativo. Podría decirse entonces que mi entrada a lo postcualitativo fue de lo particular (la autoetnografía como práctica específica) a lo general (desmantelamientos ontológicos más robustos). A partir de este momento del recorrido, mi forma de seguir creando e investigando en Casa V (2019-2020), continuó y continúa emergiendo distinta.

Como lo establecí en párrafos anteriores, ahora presentaré este mismo recorrido de una segunda forma. Presentaré el camino emergente articulado en los capítulos de esta tesis. Voy a introducir brevemente los contenidos de cada capítulo y de esta manera, explicar cómo este recorrido se organiza en este documento.

En el Capítulo 1 me pongo en relación con dos ideas importantes de la autoetnografía crítica. Estas son: la voz porosa y el sujeto en devenir. Pongo en relación estas ideas con mi educación, práctica e investigación artística. Y doy apuntes de cómo esas ideas me han movido en el transcurso de este Doctorado. Esta parte puede entenderse como un marco teórico metodológico. Ahí propongo las perspectivas autoetnográficas que iré entretejiendo a lo largo de la tesis. Y que, en el mejor de los casos, son las perspectivas *a través* de las cuales articulo la propia escritura de la tesis. Es una escritura que se inclina hacia la autoetnografía crítica, como metodología que atraviesa y emerge en/con toda la investigación.

En el Capítulo 2 de la tesis recorro la experiencia artística de dos proyectos artísticos-investigativos que discuten, desde diferentes ángulos, las prácticas domésticas: The Daily

Undefined (2015-2016) y La Casa Otra (2017-18). En este tránsito procuro principalmente dos cosas. La primera es detenerme en las decisiones del proyecto en donde surgieron, con más intensidad, micro-estancias ontológicas, epistemológicas y metodológicas. La segunda es entrelazar las perspectivas autoetnográficas antes mencionadas con algunas perspectivas de la investigación artística. El objetivo es crear un entramado donde dialoguen mis tránsitos artísticos con estas perspectivas, y ver qué me permite pensar. Este capítulo es una especie de entrenamiento de las miradas autoetnográficas deconstructivas en/con mi creación-investigación artística.

En el Capítulo 3 comienzo el tránsito creativo-investigativo llamado La Casa V (2019-20). Se trata también del relato de una investigación artística pero ¿Por qué comprende un capítulo en sí mismo? ¿Cuál es el sentido de esta relevancia? Como detallaré en la introducción del Capítulo 3, la relevancia de este tercer momento se puede explicar a partir de dos cosas. La primera es su mayor simultaneidad o sincronía con el doctorado (año 3 y 4). Este periodo fue un momento del doctorado donde ya había determinado y, hasta cierto punto, incorporado el marco teórico metodológico. En La Casa V (2019-20) ya había explorado y entrecruzado las perspectivas autoetnográficas (Cap. 2) de tal manera que éstas ya no solo cambiaban mi forma de pensar(me) y relatar mis tránsitos, sino también cambiaban mis comienzos y entramados creativos consiguientes. Por tanto, la segunda distinción y relevancia de este tercer tránsito, son una serie de desplazamientos y giros hacia lo postcualitativo de mis tránsitos artísticos-investigativos. Se trata de una serie de traslados en mi formas de ser-hacer-conocer donde las perspectivas autoetnográficas (Cap. 1) se movilizan en/desde/con otros momentos de la investigación. Visto de otra forma, en este tercer capítulo quizá ya no hablo de la autoetnografía en sí, sino hablo

desde el sitio a donde la autoetnografía me ha movido.

En el Capítulo 4 propongo un fin al recorrido. Doy cuenta de las últimas transformaciones e intento derivar los aprendizajes más importantes de esta experiencia. Es un momento que, sin ser resolutivo, se propone como cierre de este camino. También es un momento para dejar expuestas preguntas y necesidades que no lograron abarcarse durante los tránsitos artístico-investigativos.

Capítulo 1

Articulación Autoetnográfica

1.1 Introducción al Capítulo 1

Como mencioné en la introducción de la tesis, la apuesta principal de esta investigación artística es la intersección metodológica con la autoetnografía crítica. Mi apuesta es que, al ver mi investigación artística sobre el espacio doméstico a la luz de la autoetnografía crítica, surja otra aproximación a la reflexividad y, potencialmente, otros procesos creativos-investigativos que aporten nuevos sentidos de investigación artística.

Con respecto a lo anterior, considero relevante el siguiente apunte. En el inicio de mi recorrido concebí vagamente dicha intersección metodológica como una alimentación entre campos. Pensaba que el campo de autoetnografía crítica iba a nutrir al campo de la investigación artística. Conforme fui avanzando, me dí cuenta que aquella idea inicial de alimentación o nutrición ya no calzaba. Esto es porque, más que enriquecer o expandir el campo de la investigación artística, me parecía que la autoetnografía crítica descolocaba algunos ejes, aparentes equilibrios, puntos de partida/llegada, presupuestos y centros de gravedad del campo artístico-investigativo. Fue entonces que con más entusiasmo continué este movimiento de intersección.

Como establecí antes, este primer capítulo funciona como un marco teórico metodológico. Tras una gran deliberación interna, decidí fijar la autoetnografía crítica como metodología, entendida como forma de ser/hacer/pensar (con) esta tesis. No es una metodología única y general, pero sí es una óptica y herramienta que decidí, consciente y constantemente, entrecruzar

con las micro-metodologías que emergieron durante mis tránsitos artísticos (Capítulo 2 y 3).

¿Por qué hablar de la autoetnografía crítica en el Capítulo 1, previo al propio desarrollo artístico-investigativo del espacio doméstico? La lógica detrás de este orden es que considero primordial definir las herramientas que me acompañaron en mi investigación artística. Considero importante especificar las perspectivas autoetnográficas que entrecruzé en el entramado artístico que le sigue. Por tanto, en este primer capítulo sitúo esas perspectivas autoetnográficas a través de una breve genealogía y también anticipo o entreveo hacia dónde se/nos mueven y con qué se relacionan.

En este capítulo comienzo entonces por situar la autoetnografía crítica, la reflexividad y la articulación autoetnográfica a partir de la cual he desarrollado mi trabajo. Y la segunda parte de este capítulo, establezco y discuto dos perspectivas de la autoetnografía crítica que se debaten en un campo postestructural y caminan dentro de/hacia un terreno postcualitativo. Son dos perspectivas que, como mencioné, he seleccionado específicamente para entrecruzarlas entre/con mis tránsitos artísticos. Identifico estas dos perspectivas autoetnográficas como: La Voz porosa y El Yo en devenir.

Además de definir La Voz porosa y El Yo en devenir, doy cuenta de mi movimiento y transformación dentro de/con dichas perspectivas. Relato mi punto de entrada al tema de la voz y el sujeto en devenir, y, en seguida, narro mi movimiento con/dentro del rizoma de referentes, miradas y abordajes propios de dichos temas. Al narrar esto, encuentro matices y atravieso varios territorios, en los cuales no me detengo del todo. Por ejemplo, en la sección 1.4 abordo mi movimiento hacia el sujeto de los Posts. Y para situar correctamente el sujeto de los Posts, necesitaría un desarrollo y profundización que, probablemente, comprendería una tesis en sí

misma. Por tanto, es necesaria la siguiente nota aclaratoria. Estoy consciente que, como señaló mi tutor Fernando Hernández, en mi movimiento visito varios territorios donde, hasta cierto punto, describo un paisaje pero no recorro dicho paisaje a profundidad (F. Hernández, comunicación personal, 21 de Noviembre de 2019). Lo hago como una forma de situar brevemente partes de mi trayecto. Y también es una forma de dejar un plano abierto, que pueda ser retomado o continuado por el recorrido alguien más, al igual que yo he hecho con los recorridos iniciados por otros.

El recorrido antes mencionado también abordo mis experiencias educativas. Investigo qué es lo que las perspectivas autoetnográficas me permiten pensar sobre mi educación artística. Pongo en relación algunos preceptos contrastantes aprendidos en mi educación artística inicial y giros determinantes en etapas consecuentes de mi formación académica.

1.2 Autoetnografía crítica

Puntos de referencia y definición de trabajo

En este primer apartado trazaré una breve genealogía de la autoetnografía crítica. Aun que esté de más decirlo, no es un genealogía que pretenda abarcar todo lo que rodea a dicho término. Es, deliberadamente, un trazo de mi recorrido por este campo, y la recolección de propuestas que finalmente me ayudaron a situar y fijar una definición de trabajo o *working definition* de autoetnografía crítica.

La invitación a pensar la autoetnografía crítica fue a través de conversaciones con mi tutor Fernando Hernández y con mi grupo de colegas del seminario Autoetnografía crítica. En un inicio, mi interés se centraba en comprender exactamente qué distinguía una autoetnografía de una autoetnografía crítica. Como a Potter (2015), me parecía un tanto redundante el término. Yo también daba por hecho que cualquier etnografía o autoetnografía ya debía ser crítica. Sin embargo, poco a poco fui tirando hilos sobre lo que esa distinción podía señalar o atizar. En el Seminario surgió un acuerdo más o menos consensuado en cuanto a lo siguiente: en la autoetnografía crítica hay un mayor enfoque en las fuerzas sociales que atraviesan el relato individual. También hay un mayor énfasis en establecer las relaciones de poder y el contexto cultural que conforman y mueven al individuo.

Esta idea finalmente conversa con las observaciones ofrecidas por la propia Potter, sobreponiéndose a su contradicción inicial. Potter (2015) señala que agregar la palabra ‘crítica’ es crucial porque tiene la connotación de un enfoque específico en cómo el poder se intersecta con la experiencia personal y en las fuerzas estructurales que ayudaron a crear esa experiencia que se narra (p. 5).

Esta definición se alinea con la propuesta de Reed-Danahay (2017), quien también se propuso identificar la distinción de lo crítico en la autoetnografía. Para Reed-Danahay, la distinción entre autoetnografía y autoetnografía crítica radica en el tipo de reflexividad que Bordieu (2008) propone en su auto-análisis. De acuerdo con este enfoque reflexivo, la autoetnografía crítica comprende una “consciencia sobre la posición del investigador en los campos sociales, así como una crítica más amplia de cómo esos campos sociales construyen sus objetos” (Reed-Danahay, 2017, p.147)¹. Yo supongo que también sus sujetos, si es que nos quedamos con la distinción sujeto-objeto.

En relación a lo anterior, me queda claro dónde está el énfasis de este tipo de autoetnografía. Sin embargo, hubo dos propuestas que me hicieron comprender la dimensión de lo crítico con más intensidad. Supongo es porque estas propuestas desmiembran esas “fuerzas estructurales” que definen la propia subjetividad y por tanto, sacuden esas estructuras que establecen un punto de partida ontológico y epistemológico. Son dos autoetnografías críticas que proponen agitar el relato desde su parte medular: el sujeto narrado y narrador. Estas propuestas son la

¹ Hablando sobre la perspectiva de Bordieu, Reed-Danahay (2017) refiere la siguiente idea sobre reflexividad. Cita en idioma original: “He [Bordieu] used the notion of reflexivity to refer to social science writing that does not privilege the individualism of the author (...) but, rather, reflects an awareness of the researcher’s positioning in various social fields and social spaces, as well as a broader critique of the ways in which social science constructs its objects” (p.147).

autoetnografía deconstructiva (Jackson y Mazzei, 2008) y la autoetnografía contingente (Gannon, 2018). A partir de estas dos propuestas, yo establecí los rasgos definitorios de la autoetnografía crítica que finalmente utilizaría para trabajar. En los siguientes párrafos describiré de manera resumida qué es lo que propone cada autoetnografía mencionada. Y más adelante en este capítulo detallaré cuáles ideas específicas de dichas autoetnografías llevé conmigo a la investigación artística.

La autoetnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei (2008) es una autoetnografía postestructuralista que problematiza en todo momento el Yo narrador, el Yo narrado, la experiencia, la voz y la producción de verdad. Es un relato que, a la vez que da cuenta de una experiencia individual atravesada por lo social, constantemente interroga el propio hecho de narrar(se) y ser narrado. Propone un Yo en devenir, performativo y diverso en sí mismo, que emerge según las experiencias relatadas. Y sugiere enredarse con y cuestionar esa delimitación borrosa del Yo narrado, así como deconstruir sus límites epistemológicos (p. 308).

Dicho por Jackson y Mazzei, en la autoetnografía deconstructiva se asume la experiencia como inestable y problemática. La experiencia no es una fuente estable de conocimiento sino un evento que necesita reinterpretarse una y otra vez, de acuerdo a contextos sociales, discursos y las relaciones de poder cambiantes (Jackson y Mazzei 2008, p. 304) . En los apartados 1.3 y 1.4 de este capítulo explicaré específicamente cuáles ideas de la autoetnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei me he llevado conmigo.

Por su parte, la autoetnografía contingente que propone Gannon (2018) está vinculada con las ideas de Jackson y Mazzei (2008). Gannon también problematiza en todo momento el sujeto narrador y narrado. También llama a quedarse con dicho problema e incluso problematizar más a

través de la escritura. Como Jackson y Mazzei, Gannon complica la idea de sujeto en sí mismo, su autoridad narrativa y su producción de verdad. Una idea de Gannon que discutiré más adelante y que fue crucial imaginar, debido a mi práctica artística, es que el sujeto puede asumirse como una instalación. Para Gannon (2018) la construcción del Yo narrador es un logro conseguido solo a partir del texto, y en este sentido ese Yo es “una instalación, una posición que es un artefacto de la práctica textual” (p.4)². Gannon (2018) también sitúa la noción de experiencia en el paradigma postestructuralista: entiende que la experiencia vivida y narrada nunca puede ser del todo unificada, reconocible, estable o universal. Tampoco puede identificarse independientemente del lenguaje y los discursos. Gannon reitera que la experiencia produce al sujeto, y no al revés. Partiendo de lo anterior, la autora visualiza la escritura autoetnográfica como un ejercicio que “dobla la experiencia, en lugar de fijarla.” (Gannon 2018, p. 25)³

Ambas propuestas, la autoetnografía deconstructiva (Jackson y Mazzei, 2008) y la autoetnografía contingente (Gannon 2018), suponen un ejercicio, que además de ser un relato personal que devela las fuerzas sociales que le atraviesan, se dirige hacia un “fracaso productivo” (Gannon 2018, p. 31)⁴ que demarca límites del conocimiento. Son formas de

² Cita completa en idioma original “We might start by acknowledging that the ‘I’ is always an accomplishment in the text, a posture or an installation, a stance that is an artefact of textual practice and authorial choice” (Gannon 2018, p.4).

³ Cita completa en idioma original: “If the subjects of autoethnography are approached as “partial objects” rather than coherent narrators of their own story, and the body and memory are understood as unreliable, fragmented, dispersed in time, then we require autoethnographic writing that folds rather than fixes experience” (Gannon 2018, p.25).

⁴ Gannon (2018) habla de experimentos colaborativos de escritura autoetnográfica al crear un espacio textual donde diversas memorias y ficciones —con sus respectivas reverberaciones y resonancias— colisionan, se interrumpen, se refutan y se subvierten unas a otras. Cita completa en idioma original: “Here we sought productive failure that might mark the limits of knowledge, and we invented new possibilities for working otherwise” (Gannon 2018, p.31).

autoetnografía con atención a la contingencia y a las verdades múltiples, emergentes y desestabilizadoras.

A partir de estas perspectivas de lo crítico en autoetnografía anclo una definición de trabajo para esta tesis. También defino un punto de referencia para recoger las ideas que considero más relevantes y así llevarlas al campo de la investigación artística.

Reflexividad revisitada

En todas las perspectivas autoetnográficas que estudié durante mi recorrido aparecía de algún modo u otro, el concepto de reflexividad. Explicado, implementado y criticado, el término fue, en definitiva, una constante interrogante durante mi recorrido en/con este campo. Mi incertidumbre con respecto a dicho término y su aparente polivalencia, no venía únicamente de este recorrido. Venía también de una serie de experiencias de aprendizaje y diálogos dentro del programa de doctorado. En los siguientes párrafos explico mi experiencia inicial en relación al concepto de reflexividad.

La falta de reflexividad fue la retroalimentación que más recibí en los primeros dos años de mi investigación artística por parte de mis tutores. Al discutir esta observación con mis colegas más cercanos del Programa, me compartieron que ellos también habían recibido una crítica similar. Compartíamos entonces una sensación de estar perdidos ante esta exigencia. Más adelante tuvimos oportunidad de encontrar algunas pautas en el seminario Reflexividad crítica, seminario ofrecido dentro del programa de Doctorado.

Las preguntas en torno al tema siguieron a inicios del tercer año. Tuve algunas conversaciones con mi tutor sobre la investigación artística que se publica en medios de difusión como la plataforma JAR (Journal for Artistic Research). Le comenté que cuando consultaba esta revista digital, comúnmente me costaba seguir los textos, quedarme con ellos. Hay algunos textos con los que he hallado material relevante para mi. Pero diría que la desconexión es mi sensación general con respecto a la experiencia de lectura. Con mi tutor especulamos si acaso podía deberse a la noción de reflexividad que prevalece en este el campo de la investigación artística. Y nos arrojamos nuevamente a la pregunta sobre qué podría significar la reflexividad en mi propia mi investigación.

Por otro lado, en el tercer año también presté atención a artistas-investigadores que deliberadamente hacen referencia a la auto-reflexión y auto-interpretación (Bärtås, 2010 p.46), como parte fundamental de su proceso. Intuyo que su noción de reflexividad va más o menos de la mano de lo que Borgdorff señala como la reflexividad del arte: “La cualidad de cuestionarse a sí misma y ser alimento crítico, mostrando, por tanto, su dimensión conceptual” (p. 62).⁵ Pero en este punto, para mi era evidente que lo que yo había propuesto anteriormente como un “cuestionamiento de mi misma” no había contenido la reflexividad suficiente requerida por mi tutor y el Programa.

Estas fueron mis experiencias iniciales con respecto a la idea de reflexividad. Lo que quiero señalar es que en el transcurso de aquellos y los siguientes años de estudio el significado de reflexividad se ha movido. Ha ido transformándose y navegando de un punto a otro. Me parece

⁵ Cita en idioma original: “The reflexivity of art –its quality of both questioning itself and giving food for thought, and of thus also showing a ‘conceptual’ dimension– must not be construed in opposition to the (in a philosophical sense) non-conceptual and pre- or unreflective content that lies enclosed in it” (Borgdorff 2012, p. 62).

relevante dar cuenta y extenderme un poco sobre ese punto de partida, mi recorrido semi-circular y algunos puntos de llegada, al momento de escribir este documento.

Mi contacto inicial con la idea de reflexividad fue desde la investigación cualitativa. Me refiero a perspectivas teóricas sobre investigación cualitativa que compartimos y discutimos en el seminario de Reflexividad crítica antes mencionado. Ahí encontramos definiciones, problemáticas y estrategias de reflexividad (Berger, 2015). Hablaré de éstas más adelante. También surgieron lecturas y discusiones importantes sobre la resonancia, una herramienta de la reflexividad propuesta por Medico y Santiago-Delefosse (2014). Es una aproximación a la reflexividad que enfatiza la intersubjetividad y la co-creación de las circunstancias de estudio. Sin embargo, todo aquello aprendido y más o menos fijado, habría de continuar cambiando para mí en varios sentidos y dimensiones.

Después de estudiar la autoetnografía crítica en sus formas postestructurales (Jakscon y Mazzei, 2008; Gannon, 2018) y caminar hacia la investigación postcualitativa, volví a los mismos textos de reflexividad ofrecidos en el Seminario. En este regreso encontré cosas que ya no encajaban con mi visión y otras que resonaban con más intensidad. Me comenzaba a relacionar de una manera distinta con todo aquello. Con respecto a la definición de reflexividad, ofrecida por Roni Berger (2015) había encontrado partes que me despertaban incomodidad y dudas. Berger propone que:

“Reflexividad es comúnmente visto como un proceso de diálogo interno continuo y auto-evaluación crítica de la posicionalidad del investigador así como el reconocimiento activo y explícito de que esta posición puede afectar el proceso y resultado de la

investigación.” (p.220)⁶

Mi duda comienza por la expresión “puede afectar”. En este punto de mi recorrido yo no solo asumo la afectación como un hecho. Sino, sobre todo, asumo que lo que se está investigando no se centra en uno mismo ni en el otro (o lo que se entienda por esas entidades). Lo que se estudia es, precisamente, la afectación. Esto es porque asumo que no hay nada más antes o allá que esta afectación.

Berger continúa su propuesta y enlista cuatro formas en que la posición del investigador puede afectar la investigación. Entre ellas, cómo la posicionalidad del investigador “puede dar forma a la naturaleza de la relación entre investigador e investigado” (Berger 2015, p. 220).⁷ Esto nuevamente me resultó problemático. Desde mi experiencia en la investigación artística ese “dar forma” a la relación no es una posibilidad sino un hecho. Es parte de la plástica del evento, por llamarlo de alguna manera. También, parte de la articulación conceptual y estética de la producción-investigación. Por otro lado, desde mi acercamiento al campo post-cualitativo, también me parece irreconciliable la observación de Berger. Es decir, ver al objeto de estudio como fijo y cerrado ‘posiblemente’ afectado por la posición del investigador. Desde lo postcualitativo, se ve todo esto como un enredo singular de lo que llamaría inter-acontecer, entre o *en* sujetos-objetos en devenir.

Conforme continué revisando los textos originales del seminario de reflexividad crítica, noté que me interpelaba cualquier alusión o asociación con sujetos fijos. Por ejemplo Berger citando

⁶ Cita en idioma original: “Reflexivity is commonly viewed as the process of a continual internal dialogue and critical self-evaluation of researcher’s positionality as well as active acknowledgement and explicit recognition that this position may affect the research process and outcome” (Roni Berger 2015, p. 220).

⁷ Cita en idioma original: “Second, they [the positions of the researcher] may shape the nature of researcher– researched relationship, which, in turn, affects the information that participants are willing to share” (Roni Berger 2015, p. 220).

a Wanda Pillow (2003) supone que la representación que hace el investigador sobre algo /alguien investigado es “la habilidad de capturar la esencia del otro y transmitir sus experiencias” (Pillow 2003, citada por Berger 2015, p.230).⁸ Mi recorrido por el devenir y el Yo performativo habían cancelado la posibilidad de esencias del yo, del otro, y lo otro. El verbo capturar ya tampoco me parecía viable. En este momento entendí que mi recorrido por la autoetnografía crítica y por la investigación post-cualitativa me había transformado. Había vuelto a un sitio que donde ya no éramos los mismos.

Este recorrido me había llevado a una especie de colapso entre objeto-sujeto, interior-exterior, investigador-investigado, y tantos otros binarios. Entonces: ¿En dónde podría reubicar la reflexividad? Para ser más precisos, me pregunté: ¿Cómo puede re-entenderse la reflexividad acercándose al terreno de los Posts? Y pregunta seguida: ¿Qué me permitiría pensar y hacer distinto en mi investigación artística?

En este regreso a los textos del seminario también re-visité las perspectivas de la resonancia. Estas también aparecieron distintas. En ese momento ya me resultó potente e inteligible la metáfora que Medico y Santiago-Delefosse (2014) toman de Elkaïm (1989) para explicar qué es la resonancia: “Diferentes sistemas humanos [y no humanos] parecen entrar en resonancia bajo el efecto de un elemento común, igual que un objeto puede vibrar bajo la influencia de una particular frecuencia.” (pp.183-4)⁹. Finalmente comencé a ver una posibilidad para a reubicar la

⁸ Cita en idioma original:

“Given that representation, that is, the ability to capture the essence of the *other* and accurately convey their experience, has become a criterion for evaluating the quality and validity of qualitative research” (Pillow, 2003, citada por Berger 2015, p.230).

⁹ Cita en idioma original: “Different human systems seem to enter into resonance under the effect of a common element, just as an object may vibrate under the influence of a particular frequency” (Elkaïm 1989, pp. 183–4).

reflexividad. También en este re-encuentro con la reflexividad, a partir de la resonancias, pude relacionarme más intensamente con la siguiente idea:

“Dentro de una perspectiva construccionista, que considera una subjetividad (aquella de los participantes y aquella de los investigadores) como multiforme, y todavía más importante, dependiente de los elementos relacionales, esta inter-penetración, este nudo de subjetividades, está situado no dentro del individuo sino dentro de la intersección, en el encuentro, en el sistema intersubjetivo.” (Medico y Santiago-Delefosse, 2014, p.360)¹⁰

Después de mi recorrido por la autoetnografía postestructuralista y la investigación postcualitativa, me fue más sencillo situarme en los nudos, las inter-penetraciones, vibraciones e intersecciones. Esto había también pavimentado un poco el camino para comenzar a relacionarme con el concepto de inter-ser (Tich Nhat Hanh, 1998) y finalmente, con la idea de intra-ser (Barad, 2007).

Volviendo a mi pregunta inicial: ¿Qué tipo de reflexividad, sintonizada con los Posts, habría de practicar durante mi investigación artística? Mi respuesta va asomándose así: sostener una observación activa y explícita con/entre las resonancias entre sujetos-objetos emergentes. Esta observación está atenta a aquello que las trayectorias de cada sujeto-objeto trajeron al encuentro: trayectorias sociales, culturales, académicas. Estar atenta a cómo éstas también entran en relación. En este nudo temporal entre todo aquello, también se ponen de manifiesto onto-epistemologías singulares al evento. Aquí se enfoca el ojo reflexivo, supongo yo. La consciencia

¹⁰ Cita en idioma original: “Within a constructivist perspective, which considers subjectivity (that of participants and that of researchers) as multiform and, more importantly, dependent on relational elements, this “interpenetration, this knot of subjectivities” is situated not within the individual but rather at the intersection, in the encounter, in the intersubjective system” (Medico y Santiago-Delefosse 2014, p. 360).

está en el tipo de encuentro que se produce, y por qué se produce así y para qué/quién se produjo así. Pero sobre todo, presiento que la reflexividad debe centrarse en que, una vez que “el nudo de subjetividades” se produjo de tal manera: ¿Qué me permite pensar o conocer distinto?

Las autoetnografía crítica hace un llamado a ir más allá de la reflexividad. Por ejemplo, la autoetnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei (2015) propone que en lugar de procurar más y más reflexividad, los investigadores deben preguntarse qué es lo que le están pidiendo a la voz narrativa, confrontar lo que escuchan y cómo lo escuchan desde su autoridad y así deconstruir por qué una historia se cuenta y no otra (p. 300). Por su parte, Gannon (2018) siguiendo a Jackson y Mazzei, apuesta por formas experimentales de autoetnografía que ya no consideran que la multiplicidad de relatos y la reflexividad son suficientes para interrumpir o perturbar la producción de significado (p.32). Considera que es necesario tensar o estresar la voz para producir narradores fracturados y poco confiables que “acojan el fracaso epistemológico” (Jackson y Mazzei 2008, p. 303)¹¹. Ambas autoetnografías problematizan el tema de la reflexividad en función de la voz narrativa, tema al cual regresaré en la sección 1.3 de este capítulo.

¹¹ Cita en idioma original: “If subjects, in their telling of experience, become fractured, multiply-positioned, and unreliable narrators, then autoethnography would need to forfeit authority and embrace (not merely question) epistemological failure” (Jackson y Mazzei 2008, p.303).

Articulación autoetnográfica y metodología entramada

La definición de autoetnografía crítica y las posturas con respecto a la reflexividad, me ayudaron a situarme y colocarme en un campo más o menos delimitado de debate. Dentro de este campo decidí recoger perspectivas más específicas para tenerlas siempre presentes al momento de narrar(me) en mis procesos de investigación artística. Estas dos perspectivas son La Voz porosa y el Yo en devenir. Explicaré cada una en la siguiente sección del este capítulo. Recoger estas dos perspectivas de la autoetnografía crítica y llevarlas a mi recorrido fue una decisión metodológica que definí con mi tutor Fernando Hernández como articulación autoetnográfica.

La articulación autoetnográfica en este proyecto supone principalmente dos cosas. La primera es que intentaré mirar a través de estas ideas durante mis procesos de trabajo en el Capítulo 2 y 3 de la tesis. Serán perspectivas constantemente atravesando o cruzando el tránsito artístico. La segunda que supone la articulación autoetnográfica es que, al incorporar y atravesar estas ideas, estaré estirando continuamente mi escritura hacia una autoetnografía crítica. En el mejor de los casos, logrará serlo en determinados momentos, siendo así una forma en sí misma de indagar-crear. Por tanto, la articulación autoetnográfica es tanto una perspectiva como una articulación metodológica. Supone una mirada pero también una forma de crear y entretelar la narración de la investigación artística.

Como lo mencioné al inicio de este capítulo, se puede decir que la articulación autoetnografía es la única decisión metodológica que he que fijado *a priori* en este proyecto. El resto de lo que puede tomarse como metodología en esta tesis son las pequeñas micro-estancias metodológicas

particulares y emergentes, según cada momento creativo-investigativo. Estas micro-estancias serán detalladas en cada parte del tránsito artístico.

Me parece relevante proponer una imagen del entramado que construiré de ahora en adelante. Visualizo los tránsitos artísticos sobre el espacio doméstico como líneas verticales, con algunos nudos que concurren dentro de estas líneas donde hubo decisiones y acontecimientos relevantes a nivel onto-epistemológico y metodológico. Cruzando con estas líneas verticales, están dos líneas horizontales, formando una retícula o entramado. Dichas líneas horizontales serían las perspectivas autoetnográficas. Estos cruces serían momentos de atención y tensión donde intentaré observar cómo estas perspectivas dialogan con mi investigación artística. En la introducción del Capítulo 2, detallaré con más precisión esas líneas verticales y sus nudos de decisiones.

En la siguiente sección me enfocaré en las dos perspectivas de la autoetnografía crítica que decidí llevar conmigo y entrecruzar el propuesto entramado: La Voz porosa y El Yo en devenir. Además de situar estas perspectivas en el campo autoetnográfico me propongo estar atenta a las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que estas perspectivas autoetnográficas me permiten pensar sobre la investigación artística? ¿Hacia dónde me mueven en mis procesos de creación-investigación? Con estas preguntas en mente me aproximo a ambas perspectivas para hilar y deshilar.

1.3 Hacia una Voz porosa: Perspectivas de la autoetnografía crítica

De acuerdo con Barbara Bolt (2018) “La investigación artística ha abierto la posibilidad a los artistas para encontrar su voz en un campo donde normalmente hubiesen sido el objeto de estudio de historiadores de arte, musicólogos, críticos, curadores, teóricos culturales, entre otros” (párr. 10).¹ El llamado de Bolt es importante por la relevancia de estudiar la práctica artística-investigativa desde/en/entre/con la propia práctica artística investigativa. Sé que Bolt se refiere a que los artistas tengan lugar en el debate académico. Sin embargo, aprovechando la expresión que emplea, lo tomo como una invitación a revisar qué quiere decir con “buscar su voz” o bien, cuáles ideas o conceptos de voz están detrás de ello.

Esta pregunta ha sido un importante centro de debate en el campo de la investigación cualitativa y se ha trasladado también a los debates más recientes de la investigación postcualitativa. En las siguientes secciones narro mi punto de entrada, recorridos y preguntas al entrelazarme con las perspectivas de la voz.

¹ Cita en idioma original: “Artistic research has opened the possibility for artists to find their voice in a field where hitherto they have been the object of study by art historians, musicologists, critics, curators, and cultural theorists, amongst others” (Bolt 2018 párr. 10).

Entrada y movimiento entre/con la voz

Mi punto de entrada al tema de la voz en la investigación fue a través de un marco postestructuralista. Hago énfasis en punto o hilo de entrada porque, siguiendo la figura deleuziana que emplea Jackson (2003), la voz y sus diferentes perspectivas son un gran rizoma sin orígenes ni cierres, con multiplicidad de conexiones e intensidades. Los estudios de la voz como rizoma, o lo llamado *Rhizovocality* propuesto por Jackson (2003), no puede seguir jerarquías ni tampoco secuencias o progresiones lineales de posturas. Según Jackson, la resignificación de la voz en la investigación puede verse como un “brote rizomático de procesos discursivos” (Jackson, 2003, p. 694).² Mi punto de acceso a este brote rizomático, fue pues, desde los brotes, preguntas y críticas del postestructuralismo. Trabajaré más adelante, con esta perspectiva en el Capítulo 3, en la sección llamada La Lengua del balcón y la Rizovocalidad doméstica.

Al entrar por este punto, pronto entendí que dichas críticas y preguntas están cargadas de una ruptura con la voz humanista que postula la voz como un acceso directo a la verdad y autenticidad de la experiencia del investigador y/o investigados. Bajo el paradigma humanista cualitativo, la voz se postula como transparente, estable, auténtica y esencial. Y la labor de investigador ha sido “dar” voz, “liberar” las voces, “recuperar” la voz o bien, “buscar” su propia voz (Jackson y Mazzei, 2009 p. 1) como fuente de “verdad”. Desde el marco postestructural, se

² Cita en idioma original: “As a rhizomatic text, I organize and write this paper not as a linear progression but as an attempt to present the resignification of voice in feminist qualitative research as a rhizomatic outgrowth of discursive processes” (Jackson, 2003, p. 694).

problematizan todas estas nociones y se debate sobre los límites metodológicos y epistemológicos de la voz. Este marco también se preocupa por tensar la voz, cuestionar y trabajar con su deficiencia, su inestabilidad e “insuficiencia productiva” (McLure, 2009). Al mismo tiempo se enfoca en prácticas que confrontan y tuercen la voz, la producción de significado y la producción de verdad (Jackson y Mazzei 2009, p. 3). Los enfoques postestructurales están atentos a las preguntas sobre qué constituye lab voz, qué pedimos de la voz, qué voces escogemos escuchar, cómo las escuchamos y por qué aceptamos algunas como producción de verdad y no otras. Quizá este marco sería un buen sitio para repensar el planteamiento inicial de Barbara Bolt sobre “buscar la voz”.

Mi entrada al brote rizomático de la voz fue en sus puntos y movimientos postestructurales. Sin embargo, mi movimiento dentro de este manglar fue hacia sus formaciones postcualitativas. Mi navegación fue acercándose cada vez más hacia las post-ontologías y con esto, hacia nuevas preguntas sobre la voz: “¿Dónde y cómo las voces del sujeto post-humanista encajan en una nueva forma de investigación? ¿Son voces después de todo? ¿Esa palabra funciona?” (Lather y St. Pierre 2013, p. 630)³ Siguiendo este planteamiento, yo agrego en mi camino: ¿Cómo esa voz post-humana mueve mi forma de hacer y vocalizar en/con la investigación artística?

En relación a las mencionadas preguntas de Lather y St. Pierre, Mazzei (2013) hace una propuesta: La voz sin órganos. Siguiendo la figura deleuziana del Cuerpo sin órganos, Mazzei propone una voz sin sujeto, una voz “pensada como un ensamblaje, una red compleja de actantes humanos y no humanos que excede la noción tradicional del individuo” (Mazzei 2013, p.5).⁴ En

³ Cita en idioma original: “Where/how do voices from post-humanist humans fit into the new inquiry? Are they voices after all? (Does that word work?)” (Lather y St. Pierre 2013, p. 630).

⁴ Cita en idioma original: “Voice thought as an assemblage, a complex network of human and nonhuman agents that exceeds the traditional notion of the individual” (Mazzei 2013, p.5).

otras palabras, la voz del investigador o participante, ya no vienen de un sujeto singular, sino la voz se produce en el singular “enunciación/acción entre investigación-datos-participantes-teoría-análisis” (Mazzei 2013, p. 1).⁵ Lo anterior me lleva a la siguiente pregunta: ¿Qué supone hablar de/desde/con ese enredo? ¿Qué significaría narrar y estudiar las decisiones de un proceso artístico-investigativo sabiendo que la voz proyectada en ese escrito, no antecede sino emerge precisamente con/como/de/desde ese enredo? ¿Qué implica relatar un proceso sabiendo que no hay sujeto ni voz pre-existente a ese encuentro-enunciación? Y seguido a esto me pregunto: ¿Qué *hace* esa voz cuando acontece? O bien, en paralelo con la pregunta de St. Pierre y Richardson sobre la escritura (2005) ¿Qué *hace* esa voz además de significar?⁶

Hacia una Voz porosa: *gaps*, grietas y fisuras

Al internarme en el tema de la voz por una rama post-estructural, pronto encontré que algunas figuras me resonaban intensamente. Por ejemplo la idea de textura de la voz, que como Jackson (2009) nos invita a pensar, está relacionada con “la fragilidad de la voz para proveer coherencia, confort y presencia” (p.173).⁷ La textura sería ese encuentro con formas de la voz que imagino como opacidades, rugosidades, tejidos, elasticidades y aperturas. Todo aquello que

⁵ Cita en idioma original: “I theorize a *Voice without Organs* (VwO) as a voice that does not emanate from a singular subject but one that is produced in an enactment between research-data-participants-theory- analysis” (Mazzei 2013, p.1).

⁶ Me refiero a la pregunta planteada por los autores con respecto a la escritura. Cita en idioma original: “What else might writing *do* except mean?” (St. Pierre & Richardson 2005, p. 969).

⁷ Cita en idioma original: “Voice as at once desiring, discursive and performative sidesteps the simplicity of representing a multiplicity of voices and instead hones in on analyzing dimensions and textures of voice— especially the fragility and failure of voice to provide coherence, comfort, and presence” (Jackson 2009, p. 173).

supongo tiene que ver con una especie de plasticidad de la voz, un tipo de peso y presencia. Intuyo que mi recorrido como artista plástica y arquitecta me hace imaginar esas texturas/experiencias de voz.

De todas estas texturas, la que más me parecía atractiva explorar es la que llamaré una Voz porosa. ¿Cómo sería una Voz porosa? Y en la articulación de la propia voz que narra un tránsito artístico: ¿Cómo permanecer atenta a una voz permeable?

Esta pregunta y particular interés en ella nace de mi afinidad con las metáforas espaciales de la voz en la autoetnografía crítica, donde encontré empleada la figura del *gap*, los espacios intermedios y los intersticios.

Jackson y Mazzei (2008) inauguraron para mí esta posibilidad con la siguiente pregunta: “¿Cómo podrían los autoetnógrafos procurar un relato en donde siempre haya algo más que decir ... abrir un *gap* que necesitase de marañas y complicaciones? (p.307)⁸ Siguiendo esta pregunta, Jackson y Mazzei ligan estos relatos de potenciales intersticios con la producción de diferentes formas de conocer (p. 314).

Por su parte Atkinson (2018) también habla del *gap* como un espacio prolífico. Atkinson pone el ejemplo del cajón de un mueble. Para que el cajón se deslice hacia adentro, y, de esta manera, entre y salga del mueble se necesita un *gap*. Sin éste mínimo espacio intermedio el cajón rozaría con las paredes del orificio del mueble y se estancaría en el mismo. Atkinson refiere ese *gap* como algo necesario para el movimiento, para que algo suceda. Atkinson (2018) confirma que: “La vida sucede en el *gap*”.⁹

⁸ Cita en idioma original: “How might autoethnographers attempt a telling “in which there is always something more to be said . . . to open a gap that might necessitate tanglings and complications?” (Jackson y Mazzei 2008 p. 307).

⁹ Cita en idioma original: “Life happens in the gap” (Atkinson, 2018).

Siguiendo con las referencias espaciales en el marco post-estructural Mazzei (2009) hace referencia a las grietas y fisuras de la voz. Al hablar de la imposibilidad de una voz completa, Mazzei propone grietas en el relato “hacia donde y desde donde la voz se resbala, se entromete, se escapa y se abre” (Mazzei 2009, p. 47)¹⁰ La propuesta de estos intersticios llama a trabajar en los límites de la voz, lo que se espera de la voz, y a pensar la voz más allá de sus formas ya constituidas. Es un acercamiento a la voz que también ubica la producción de significado “en torno a la sombra de las palabras, sonando a través de los *gaps* de sus definiciones” (Kimmelman, 2007)¹¹

Me pregunto de qué manera esta textura de la voz, una voz fisurada y porosa, se relaciona con otros espacios intermedios también propuestos en torno a la voz. Lather (2009) trabaja “en contra de” la voz, la autenticidad y la empatía entendidos como fundamentos de la investigación. En concreto, desmiembra conceptual e históricamente el argumento de que la voz llamada auténtica responde a lo llamado real. Lather (2009) también desarticula la idea de la empatía, rehusándose a “identificaciones fáciles” que trabajan para promover una identificación o sensación de *sameness* entre narrador, narrado(s) y lector (p.18).¹² Utilizo el término en inglés, porque intuyo que las traducciones como igualdad, similitud o semejanza tienen distintas acepciones. De acuerdo a Lather, las prácticas de empatía eliminan la diferencia y eliminan la “otredad inasimilable” (p. 21)¹³ en lugar de trabajar en torno a ella. Con respecto a lo anterior

¹⁰ Cita en idioma original: “The crack into/out of which voice slips, intrudes, escapes, and opens without our permission, but we must give ourselves permission to tumble into the uncomfortable uncertainty that it creates” (Mazzei 2009, p. 47).

¹¹ Cita en idioma original: “(...)around the shadow of words, hissing through the gaps in their definitions” (Kimmelman, 2007).

¹² Cita en idioma original: “easy identifications” (Lather 2009, p.18).

¹³ Cita en idioma original: “Unassimilable otherness that haunts the house of Reason, self-reflexive subjectivity and historical continuity” (Lather 2009, p. 21).

Lather se pregunta: “¿Podría haber una forma de investigación que se rehuse a esos fundamentos y se coloque en espacios intermedios y desordenados donde los centros y los márgenes se sitúen y al mismo tiempo cambien constantemente sus intersecciones, interpretaciones, interrupciones y mutualidad?” (p.16-17)¹⁴. Me pregunto si estos espacios intermedios a los que Lather invita serán parte de la consistencia de esa Voz porosa que imagino. Es probable que sean parte, pero en otra dimensión, no en su superficie, sino porosidades en sus capas y formaciones verticales.

Lather (2009) argumenta “en contra” de la empatía como forma de problematizar el supuesto entendimiento entre lector y sujeto investigado. Problematiza aquellas estructuras que supuestamente todos compartimos y a partir de las cuales puede haber una empatía. Lather llama a moverse de las fantasías de mutualidad y así, abre de nuevo un intersticio. La autora explora un “texto no-cooperador” que se rehusa a deseos miméticos y “construye una distancia entre el lector y el sujeto de la investigación, produciendo una especie de *gap* entre texto y lector” (p. 19).¹⁵ ¿Serán estos *gaps* deliberados una extensión o una versión de la misma porosidad de la que antes hablé?

Lather contempla la posición de Elizabeth Ellsworth (1997) quien, a favor de estas distancias necesarias, propone “contra-prácticas” de des-identificación y de-familiarización que producen diferencia en lugar de igualdad. Ellsworth (1997) llama a situarse en ese *gap* y actuar desde ese “abyecto espacio intermedio”. En esos abyectos espacios intermedios, más que identificación, hay una diferencia movediza incapturable, y hasta cierto punto, desconocida. Son

¹⁴ Cita en idioma original: “Can there be a research that refuses such grounds, residing in messy spaces in between where centers and margins are both situated and yet constantly changing intersections of interpretation, interruption and mutuality? (Lather 2009, p. 16-17).

¹⁵ Cita en idioma original: “Chris and I have written an uncooperative text that refuses mimetic desire. It constructs a distance between reader and subject of the research, producing a kind of gap between text and reader” (Lather 2009. p. 19).

otros poros que abren contenidos de lo irreconocible.

Según voy entendiendo estos *gaps*, fisuras y espacios intermedios, surgen múltiples dimensiones de la voz, tanto en su superficie como en vectores de profundidad. Mi recorrido por las posibilidades de esa porosidad y aperturas, me motiva a trabajar con/en torno a los *gaps* y fisuras, en lugar de intentar sellarlas. También, me devuelve a preguntas primarias sobre qué es enunciarse en una investigación artística. ¿Qué busco al crear/investigar y hablar? ¿Puedo procurar una voz que no caiga en los supuestos alcances de lo real o auténtico? Si es así ¿Qué materialidades intentaría fijar o mover a través de la voz? O bien ¿Qué busco exactamente al crear una voz sobre/entre/a partir de este proceso? ¿Esa pregunta puede responderse de manera estructural, o solo de acuerdo a momentos específicos? Nuevamente: ¿Qué quiero que esa voz haga?

Con este recorrido por la voz, mi avance es hacia el campo postcualitativo. Recordado a Mazzei (2016) y bajo este paradigma, la voz sucede sin órganos, sin sujeto esencial detrás de ella. La voz se piensa entonces como un encuentro/acción/enunciación que emerge entre fuerzas, intensidades y flujos. Es un manglar en sí mismo interconectado e inter-aconteciendo con otros manglares (algunos de ellos nombrados antes como sujetos, lugares, contextos, ideas, etc). Bajo este paradigma no solo la voz emerge como un enredo, sino el sujeto también aparece como maraña aconteciendo entre/con marañas. Y por tanto, las preguntas que acabo de hacer en el párrafo anterior se tambalean y se deshilachan un poco. Estas preguntas tienen la sombra de un sujeto fijo y delimitado que puede decidir cosas definitivas sobre la voz. Empezando por su textura, siguiendo con su alcance, o su intención. Es un sujeto que intenta fijar el papel de la voz, sabiendo que en cada enunciación acontece una intención distinta. Vuelvo entonces a la pregunta

foucaultiana de Jackson (2009) ¿Qué estoy haciendo al hablar de este presente?

Quizá lo que me resta en este ejercicio de enunciación y encuadre, es entender el papel del las fuerzas deseantes que se han gestado durante mi recorrido por la voz postestructural. Me refiero al reconocimiento de que, pensando con la *Rizovocalidad* de Mazzei, ha surgido una curiosidad por los *gaps* y los intersticios. Esto ha generado el deseo de un cambio de textura en la voz, en particular, el deseo de una textura porosa y fisurada, opuesta al tipo de voz que anteriormente visualizaba y deseaba. Estas fuerzas deseantes, son parte de las intensidades y flujos que se enredan en ese brote rizomático llamado la Voz sin órganos (Mazzei, 2016) . El recuento del deseo me parece una posible entrada a la anterior pregunta foucaultiana de Jackson: ¿Qué estoy haciendo al hablar de este presente? Experimentaré a continuación con ese planteamiento.

Jackson (2009) siguiendo a Deleuze, establece un “inmanente recuento del deseo” en la voz y la producción de verdades (p. 171).¹⁶ En mi recuento puedo entonces reconocer aquellos deseos que se mueven en el rizoma y que son “inseparables de los complejos ensamblajes e interacciones” (Deleuze y Guatarri 1987, p. 215 citado por Jackson (2009) p. 172).¹⁷ Entonces puedo retomar las preguntas anteriores. Puedo intentar no asignarle una dirección específica a la voz, pero si reconocer los siguientes deseos y vectores de fuerza del entramado de la voz sin órganos. Estos deseos transitantes e inmanentes son: el deseo de un relato sobre mi investigación artística que trabaje con/en torno a los *gaps* y fisuras de la voz; el deseo de que funcione como

¹⁶ Cita en idioma original: “I remain with Deleuze and Guattari here because they provide an immanent account of desire (...)” (Jackson 2009, p. 171).

¹⁷ Cita en idioma original: “Desire is ‘never separable from complex assemblages and interactions’ (1987, p, 215), and this intricacy is what makes everything look different from the middle” (Deleuze y Guatarri 1987, p. 215 citado por Jackson (2009, p.172).

un inestabilidad más o menos energética; y el deseo que actúe como un recuento poroso, donde esos espacios de duda sean estimulantes para continuar una conexión. Habiendo reconocido el deseo que está intra-actuando con todo aquello que habrá de devenir en voz, puedo más o menos colocarme en torno a las nociones post-cualitativas.

Entiendo que la voz —lo que esta investigación cuenta/desea contar— es una especie de superficie temporal de todo el entramado intra-actuante de historias, caminos, decisiones, deseos, y otras fuerzas más. Una de éstas es el sujeto, autor, creador, que se co-produce con/entre el manglar. Quizá una acción de reconocimiento de la voz sea, al final, dar cuenta de algunas de las ideas que conforman la voz (mi recorrido por las texturas post-estructurales), los deseos de la voz y lo que temporalmente puede emerger de todo esto.

Experiencias y movimientos de voz en mi educación artística

Mi recorrido y aproximación a la autoetnografía crítica y las críticas sobre la voz del autoetnógrafo han representado una constante confrontación con mi educación artística. Las posturas antes descritas sobre la Voz porosa y la voz sin órganos (Mazzei 2013) pusieron en movimiento, desencajaron y tensaron muchos de mis primeros aprendizajes sobre el arte contemporáneo. Una de mis primeras reacciones fue preguntarme cómo la idea de tener o buscar una voz (artística) se pudo haber problematizado y tensado en más direcciones y hacia dónde me hubiera llevado. En varios momentos, me hubiera gustado confrontarme con la pregunta de la sección anterior: ¿Qué es lo que hago cuando hablo de este presente?

A la par de otras exigencias, considero que una de las principales requisiciones de mi formación temprana como artista plástica (Monterrey, 2003, Facultad de Artes Visuales, Universidad Autónoma de Nuevo León, México) fue la de cuidadosamente elaborar y revisar mi discurso artístico. Esta requisición fue guiada por variadas perspectivas teóricas del discurso, ciertamente complejas y hasta cierto punto, problematizadoras del discurso mismo. Sin embargo, la resolución era que al final del día había que elaborar un discurso artístico sólido y consistente. Yo intuyo que esto iba apuntando a finalmente articular una declaración de artista, o lo que internacionalmente se persigue y conoce como *artist statement*. Entiendo el funcionamiento del *artist statement* en el arte contemporáneo y en su desarrollo histórico-social. Entiendo también el manglar de interrelaciones y tensiones que la existencia de esta declaración supone: tensiones entre arte conceptual, experiencia estética, lenguaje escrito, autoría y construcción del sujeto artístico, mercado del arte, etc. Tratar de describir este manglar sería un extenso proyecto sí mismo. Por tanto, me limito a contar algunos aspectos de cómo me enredé inicialmente en ese manglar y hacia donde me movió.

Durante mis periodos de formación tuve la sensación de que crear y sostener un discurso artístico era algo bastante serio y determinante en mi proyección como artista plástica y también, en el tiempo de vida y diseminación de cada obra. Yo debía estar cien por ciento segura de lo que quería decir y continuaba diciendo. Tenía la sensación de que había que orquestar mi práctica, argumentos y reflexiones en torno a la misma, de tal manera que todo estuviera bien amarrado. Tenía que estar tejido con unidad y coherencia, pero sobre todo, tenía que presentarse como un comentario cerrado. No cerrado en cuanto a las variables interpretaciones y re-interpretaciones por parte de un público receptor sino cerrado en cuanto a lo que yo, como artista, quería

proponer, criticar o re-establecer. Este comentario tenía que tener bordes claros y de ser posible, herméticos. Tenía la sensación de que el comentario no podía estar deliberadamente deshilachado en sus orillas, ‘escapándose’ hacia lo algo más, hacia algo aún desconocido para mi. Debía, pues, hablar de lo que ya enteramente conocía y ‘dominaba’, y no de lo que estaba conociendo o deseaba conocer más a través de/con mi práctica artística.

En retrospectiva imagino las razones de este rigor académico, considerando que eran periodos de formación inicial a nivel licenciatura. Supongo que la exigencia de articular obras artísticas con discursos y comentarios críticos coherentes y cerrados se daban para marcar pautas a alumnos confundidos que querían crear (pintar, esculpir, fotografiar) algo pero no sabían por qué. O bien, alumnos que querían criticar algo a través de su arte, pero no sabían cómo. Supongo también que los profesores de aquel tiempo, creían necesario establecer pautas muy legibles que exigieran claridad y dirección en los alumnos.

Por otra parte, asumo que había que aprender a nombrar las cosas. Me refiero a nombrar las curiosidades, intuiciones e impulsos creativos que iban surgiendo en cada uno de nosotros. Y al nombrarlos había que situarlos y defenderlos intelectualmente. Ahora lo imagino como una coraza protectora, en defensa ‘racional’ de una parte quizá simplemente intuitiva, curiosa o emotiva del proyecto. Esa parte que, en mi caso, no necesariamente surgía a partir de razones sino de necesidades vitales de relacionamiento. Esto lo abordaré más adelante en los Capítulos 2 y 3.

Por último, supongo que al momento de situar una acción creativa en un campo creativo-crítico más extenso, aparecía lo llamado fundamentación teórica. La exigencia al producir una obra era mostrar un dominio de los fundamentos teóricos que circundaban o se interrelacionaban

con la obra. Estos fundamentos teóricos aparecían como una conveniente herramienta para cerrar y apretar bien ese tejido del discurso artístico. El peso y la contundencia de esa explicación teórica ayudaba a construir discursos sin *gaps* por donde pudiesen “colarse” algunas críticas. Éstas pudieran ser sobre la propuesta artística pero también críticas sobre el requerido entendimiento “total” de mi misma, de mi obra y de por qué hago lo que hago. Ese Yo mismo sin *gaps* lo abordo en la sección siguiente de este capítulo.

Durante mi formación de maestría en artes en el departamento de estudios interdisciplinarios (Estocolmo 2012, Konstfack University of Arts Crafts and Design) navegaba con cierta fuerza el concepto de *Positionality*, neologismo del inglés traducido al español a veces como posicionamiento y a veces como posicionalidad. Recuerdo que este concepto aparecía por un lado y otro, entre alumnos y profesores. En resumen, la requisición de posicionalidad, hacía referencia a poder situarse con respecto a su propia práctica: hacer explícito cómo la posición de género, clase, raza, etc. del artista se relacionaba con la obra artística. No había mucha discusión al respecto del término. Yo en ese momento sabía que, evidentemente, todo lo que conocía y creaba, era desde mi posición y mi óptica. Sin embargo, la requisición de la posicionalidad fue un momento de giro y énfasis en las identidades artísticas.

Previo a la requisición de posicionalidad, durante los años anteriores, había escrito una considerable parte de mis proyectos en tercera persona y con aparente distancia de mis identidades y trayectorias. Seguía presente aquella requisición inicial de la declaración de artista. Y supongo que se había apretado aún más el tejido de la voz. Procuraba omitir el por qué estaba interesada en dicho tema, hacia dónde me movía y sobre todo, qué puntos de fuga despertaba. Me parecía que hablar de eso explícitamente que era generar puntos de debilidad, potenciales

puntos de fractura y crítica de la obra. En retrospectiva, supongo que también lo hacía así para hacer ver que lo que yo quería investigar-crear tenía relevancia para todos y no únicamente para mí.

A partir de la requisición de posicionalidad durante mis estudios de maestría, comencé a enredarme con más ideas y problematizaciones sobre identidad, diálogo y voz en la producción artística contemporánea. Particularmente, profundicé en aproximaciones teóricas desde las Piezas de conversación (Kester, 2004) y la estética dialógica. Supongo que aquí inicié otra etapa de mi recorrido donde se comenzaron a desarticular lentamente muchos supuestos. A partir de este momento empecé a revisar, con cierto temor, qué o quién era ese supuesto Yo que creaba, y qué es lo que hace cuando “habla” desde su/con su creación; también quién eran esos otros de los que habla y qué hace cuando involucra y manipula esas voces. En esta nueva etapa me acompañaron recuentos y agudas críticas sobre el arte participativo (Bishop, 2012). Bishop, como Lather (2009), genera discusiones importantes sobre la noción de autenticidad en la creación-investigación. Particularmente, hace una feroz crítica sobre la “subcontratación de la autenticidad” (Bishop, 2012, p. 4325) en los proyectos artísticos participativos de los últimos 30 años. Estos y otros planos de debate fueron pavimentando mi camino hasta el presente momento donde vuelvo a estudiar la voz desde el terreno postcualitativo.

Mi intención al relatar sintéticamente una parte de mi recorrido, es detenerme un momento en aquella primera etapa de formación. Poner luz en esa parte inicial de mi educación artística donde aprendí a buscar una voz coherente y cerrada. Esta es una tensión que, de alguna u otra manera, me sigue acompañando hasta la escritura de esta tesis. Desde mi actual sitio y en retrospectiva, puedo ver que la voz que yo buscaba venía de una fuerte tradición humanista. Al

pensarme en retrospectiva puedo identificar en muchos momentos la voz descrita por McLure (2009):

“La voz humanista parece emanar de un sujeto que sabe quién es él mismo, que realmente sabe/siente lo que dice y dice lo que sabe/siente. Es una voz bien intencionada y bien modulada que habla por/desde un Yo intacto, o un Yo que busca restaurar su condición intacta, que espera la redención o por lo menos la reconciliación.” (p. 103)¹⁸

Seguido a este planteamiento Lather (2009) pregunta: “¿Cuál es esta voz? ¿A qué intereses responde?”¹⁹ Son interrogantes que solo hasta años recientes me resultaron alcanzables y necesarios para re-pensar la voz. Sin embargo, aquella búsqueda de una voz segura de sí misma sigue teniendo cierto peso en mis movimientos. Me acompaña frecuentemente la sensación de querer presentar mi tránsito artístico como una experiencia totalmente sólida, pulida en todos sus ángulos, sin espacios en blanco ni discordancias. Es también la necesidad de evitar un relato con grietas o *gaps* donde la voz pudiese discurrir y fugarse.

Me parece pertinente en este momento situar una idea. En mis primeros recorridos dentro/con la voz postcualitativa, pensé mucho en la inconsistencia. Y tuve un esclarecimiento productivo. Pronto entendí que no se trataba de narrar a detalle mi inconsistencia, de narrar lo errático de ese

¹⁸ Cita en idioma original: The humanist voice seems to emanate from a subject who knows who she is, says what she means and means what she says. It is a well-intentioned, well modulated voice that speaks for/from and intact self, or a self who is seeking to restore its intactness, who hopes for redemption or at least reconciliation” (Lather 2009, p. 103).

¹⁹ Cita en idioma original: “Whose voice is that? And whose interests does it serve?” (Lather 2009, p. 103).

Yo que cambia de una forma a otra forma. O de dar cuenta de un Yo incapturable. No se trata, pues, de narrar esta inconsistencia, sino de narrar(se) inconsistentemente. Se trata de que la propia voz, la propia forma de enunciarse, en lugar de fijar verdades y pensamientos redondos, proponga cambios de dirección y se mueva creando *gaps*, intersticios donde algo escapa hacia “territorios aún por venir” (Deleuze y Guattari (1980/1987, pp. 4-5)²⁰. Quizá también se trata de buscar que el propio relato sea un espacio de incertidumbre fértil, un recorrido poroso y permeable por donde puedan siempre colarse y enredarse algo/alguien más.

Esta voz inconsistente me recuerda a la poética de la insuficiencia propuesta por McLure (2009). MacLure se centra en los “fracasos” de la voz y en su constante insuficiencia. También propone metodologías capaces de indagar en esas propiedades que hacen de la voz un material problemático para la investigación. McLure aboga incluso por una “poética de la insuficiencia”. Esta poética, según dicha autora, “reconocería la irreparable naturaleza dispar del ser y las voces rotas a través de las cuales habla” (p. 98)²¹. Al mismo tiempo, es una poética que abarca aquello siempre *lost in translation*, o perdido en la traducción. Mi interpretación es que aquello perdido también actúa en la voz. Y es parte de los *gaps* que describí antes. Aquello insuficiente, inconsistente y perdido en algún momento de la enunciación, es parte de la Voz porosa que imagino en contraste con aquella voz aparentemente hermética de mi primera educación artística.

²⁰ Al hablar sobre la escritura como método de investigación Richardson y St. Pierre (2005) dialogan con Deleuze y Guattari, y sugieren (cita en completa en idioma de publicación): “Writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come” (Deleuze y Guattari 1980/1987, pp. 4-5).

²¹ Cita en idioma original: “I want to propose instead a poetics of insufficiency. Such poetics would recognize the irreparably split nature of the self and the broken voices in which it speaks” (McLure 2009, p. 98).

1.4 Yo en devenir:

Perspectivas de la autoetnografía crítica

En la siguiente sección detallaré un segundo concepto de la autoetnografía crítica que decidí llevar conmigo y entrecruzar en mis tránsitos artísticos: El Yo en devenir. Este concepto es abordado por Jackson y Mazzei (2008) en su autoetnografía deconstructiva y por Sandra Gannon (2018) en su autoetnografía contingente. A continuación haré una breve descripción de lo que dichas autoras discuten y proponen. Seguido a ello relataré brevemente cómo, al enredarme con estas ideas, *nos* fuimos moviendo hacia un sujeto postcualitativo: hacia el sujeto deshecho de St. Pierre (2004) y hacia la ontología de la intra-acción de Barad (2007).

Al narrar este movimiento, me propuse estar atenta a las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que la perspectiva de un Yo en devenir me permite pensar sobre la investigación artística? ¿Hacia dónde me mueven en mis procesos de creación-investigación? En el último apartado de esta sección, procuraré responder algunas de estas preguntas desde mi experiencia en la práctica artística-investigativa.

El Yo en devenir: entradas y matices

Mi punto de entrada a dicha al Yo en devenir fue a través de la etnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei (2008). Esta problematización está intrínsecamente relacionada al problema de la voz y de la Rizovocalidad (Jackson, 2003) que discutí antes. Me gustaría, sin embargo, profundizar y discutir otros matices de ese *Becoming I*, o Yo en devenir, que Jackson y Mazzei (2008) proponen.

Como lo mencioné en el apartado anterior, la autoetnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei (2008) se sitúa en un paradigma postestructural en donde se rompe con una tradición fenomenológica. En dicha tradición, la experiencia del sujeto y su reflexión sobre la misma, se postula como el origen del conocimiento. Y para ello se asume que hay un “sujeto absolutamente consciente que interpreta una experiencia inmediatamente perceptible, directa y autoevidente” (Jackson y Mazzei, 2008, p. 302).¹ Contrario a esto, en el marco postestructural se rechaza la posibilidad de que una experiencia pueda ser entendida y expresada totalmente a través de la reflexión. Y en la autoetnografía deconstructiva se presenta la experiencia como algo “cuestionable, problemático e incompleto, en lugar de considerarse una fuente de verdad” (p. 304).²

Siguiendo la anterior problematización, en la autoetnografía ya no se concibe un Yo narrativo

¹ Cita en idioma original: “The problem in phenomenology, then, is that reflection on experience does just that: merely reflects what a presumably fully conscious subject interprets to be a self-evident, straightforward, and immediately perceptible experience” (Jackson y Mazzei, 2008, p.302).

² Cita en idioma original: “Putting experience under deconstruction in autoethnography is to confront experience as questionable, as problematic, and as incomplete —rather than as a foundation for truth” (Jackson y Mazzei, 2008, p.304).

esencial, predeterminado ni completo. Como lo señalé al discutir la voz humanista en el apartado anterior, en la autoetnografía deconstructiva se rompe con un sujeto totalmente delineado, unificado y coherente, que sabe con totalidad lo que experimenta y puede ‘capturarlo’ y relatarlo. Jackson y Mazzei (2008) invitan, pues, a moverse de un Yo narrativo hacia un Yo performativo que usa la experiencia no como una fuente de conocimiento sino como un concepto para “exponer lo indecible del significado, del ser y de la narración, sin requerir una auto-identificación” (p. 305).³

Poniendo a trabajar la performatividad de Butler, Jackson (2004) explica cómo la experiencia produce la construcción de la subjetividad a través de la repetición. Esto implica que no hay sujeto que precede a su experiencia. Y que por el contrario, la experiencia produce al sujeto. En este sentido, se asume un sujeto performativo: un sujeto que no puede conocerse *a priori* sino que se constituye en el propio acto de la enunciación/narración (Jackson y Mazzei, 2008, p.305). Este Yo performativo, según Jackson y Mazzei, es un Yo en devenir. Es un Yo en constante devenir “que se construye a través de sus intentos de producir verdad[es]” (p.305).⁴ Y según el devenir deleuziano, ese Yo estaría siempre reformulándose y reconfigurándose, nunca anclado en sí mismo. Ante esto, Jackson y Mazzei (2008) proponen una primera pregunta deconstructiva: “¿Cómo podría la autoetnografía explorar los límites de la experiencia, no a través de una sobrecompensación que presenta un Yo fácilmente comprendido, sino al proponer un Yo que deviene a

³ Cita en idioma original: “We also want to expose the fallibility of the narrative “I” and move toward a performative “I” who uses experience not simply as a foundation for knowledge but as a concept “under erasure” to expose the indecibility of meaning, of self, of narrative —without requiring self-identification or mastery” (Jackson y Mazzei, 2008, p.305).

⁴ Cita en idioma original: “This performative “I” is a becoming “I” that, rather than predetermined, is *constructed in the process of attempts at truth-telling*” (Jackson y Mazzei, 2008, p.305).

través del (su) relato?” (p. 309).⁵ La respuesta no sería una pluralidad de versiones del Yo, o diversas versiones del mismo evento. Sino, siguiendo con Deleuze, Jackson y Mazzei proponen que el “ensamble de multiplicidades” que ocurre en el devenir tenga “más diferencias, más contradicciones y más pliegues” (p. 309).⁶

Con respecto a la auto-identificación o al ser idéntico a sí mismo que proponen Jackson y Mazzei, McLure (2009) explora la posibilidad de la *self-difference*. Lo traduciré aquí con la ‘diferencia de sí mismo’. McLure siguiendo a Johnson (1987) expone que la señal de una voz auténtica no es un sujeto idéntico a sí mismo (*self-identity*) sino un sujeto diferente a sí mismo (*self-difference*) (Johnson, p.164). Dejando a un lado la discusión “en contra de” la autenticidad que Lather (2009) propone, me parece relevante atender a esta idea. McLure señala que esta voz diferente a sí misma es “una voz difícil para la investigación pues no puede hablar por sí misma (...) ni tampoco puede ofrecerse sin reservas a la penetrante acción del análisis” (McLure 2009, p. 98).⁷

Una voz que no puede hablar por sí misma me refiere a ese “fracaso epistemológico” que Jackson y Mazzei, siguiendo a Lather, invitan a abrazar. Al mismo tiempo, la posibilidad de una *self-difference*, o diferencia de sí mismo, me permite enfocar nuevamente esos pliegues y contradicciones deleuzianos que mencioné antes. Sobre todo, me invita a una relación inestable y

⁵ Cita en idioma original: “Our first deconstructive question is: *How can autoethnography exploit the limit of experience, not through an overcompensation that presents an “I” that is easily understood, but by positioning an “I” that is becoming through the telling?*” (Jackson y Mazzei, 2008, p.309).

⁶ Cita en idioma original: “And so to merely think more stories or more perspectives is not what we are proposing, but in keeping with Deleuze, an assemblage of multiplicities that occur in the act of becoming. Not more versions of me, or more versions of the story but more differences, contradictions, and folds” (Jackson y Mazzei, 2008, p.309).

⁷ Cita en idioma original: “This is, of course, a difficult voice for qualitative research. It can neither speak (for) itself, as would, ideally, the authentic voice of the self-identical subject, nor offer itself up unreservedly to the penetrating action of analysis” (McLure 2009, p 98).

abierta con el propio pensamiento. Me resuena también aquellas prácticas meditativas de bienestar mental/espiritual enlazados con el pensamiento del Inter-ser (Thich Nhat Hanh, 1998). Estas prácticas hablan de una no-identificación con la mente. O bien de tener una “relación espaciosa con el pensamiento” (Coleman 2019, p.83). Estas ideas vienen de otro campo y circulan con propósitos distintos. Sin embargo, encuentro una resonancia. Y no quería dejar de incluirlo, por si pudiese generar un punto de fuga en este desarrollo. Después de todo, ya he hablado del la porosidad y sobre todo del *gap*. Intuyo que esa “distancia del pensamiento”, tanto como esa *self-difrence*, permite un intersticio. Permite un *gap*, donde, nos recuerda Atkinson: “sucede la vida.” (Atkinson, 2018).

Por su parte, la autoetnografía contingente de Sandra Gannon (2018) también propone una serie de matices para ese Yo en devenir. Aunque Gannon no habla propiamente de un Yo en Devenir, en muchos sentidos elabora sobre el mismo, partiendo de los textos de Jackson y Mazzei. A este Yo narrado y narrador, Gannon le llama por su parte: “sujeto (im)posible” (p.23). Y para comenzar a hablar del mismo, dicha autora también hace un rompimiento con el sujeto humanista y problematiza la experiencia desde una perspectiva post-estructural.

Para entender una subjetividad “agrietada e inestable”, Gannon (2018) propone comenzar por asumir que el Yo narrador/narrado es siempre un logro del texto mismo. Aquí, como mencioné anteriormente, Gannon hace hincapié en que el Yo es una “instalación” o un artefacto en/de la practica textual (p.24). Esta imagen me resulta muy atractiva y e inmediata para imaginar ese Yo en mi trabajo artístico-investigativo. Sé de antemano que Gannon no se refiere a una instalación artística. Pero el significado de instalación es parecido. La instalación como práctica artística usualmente tiene que ver con un proceso de contextualización. Implica que hay una adaptación o

intersección con un espacio, y que hay un proceso de instalación en ese espacio. Es una colocación temporal que normalmente funciona para ese evento y concluye. Repensar el Yo narrador como una instalación me ha funcionado en ciertos momentos. Esto lo retomaré más adelante.

Para atender a ese sujeto (im)posible, visto como instalación o como artefacto, Gannon pone el foco en las cualidades y alcances del lenguaje. Particularmente en formas de escrituras que proponen la memoria como una colección de “descargas” y fragmentos. Siguiendo el trabajo de Barthes (2011), Gannon (2018) retoma una subjetividad que debe ser aceptada en su movilidad como una “mutación discontinua de sitios (como un caleidoscopio)” (Barthes 2011, p.44).⁸ Gannon (2018) propone que la forma de escritura autoetnográfica que asuma esa subjetividad caleidoscópica puede ser, por tanto, “discontinua, fragmentada, dispersa o elíptica” (p.25).⁹ Y que, de esta manera, el texto podría ser un sitio para la dispersión y desplazamiento del ser, en lugar de ser un sitio para su rectificación (Gannon 2018, p. 25). También en lugar de un sitio para su auto-identificación, yo agregaría. En este sentido y retomando la discusión anterior sobre la relación espaciosa con el pensamiento, Gannon sugiere un Yo narrador que sea, al mismo tiempo, autor y escéptico de sí mismo.

A partir de ese sujeto (im)posible y su mutación discontinua, Gannon explora la posibilidad de una autoetnografía contingente. En uno de sus ejemplos, Gannon (2018) propone la escritura autoetnográfica como algo que emerge del “colisión” entre objetos, materiales, lugares, relaciones etc. (p.26). Propone la escritura del Yo, como algo contingente al reconocimiento de

⁸ Cita en idioma original: Subjectivity must “be accepted in its mobility, not undulating but interweaving ... a discontinuous mutation of sites (like a kaleidoscope)” (Barthes 2011, p. 44).

⁹ Cita en idioma original: “Thus autoethnographic writing might be discontinuous, fragmented, sparse, elliptical” (Gannon 2018, p.25).

los otros y a la negociación del lugar. En este sentido, presiento que continua elaborando sobre la idea de instalación.

Gannon (2016) pone en práctica y experimenta con formas de escritura autoetnográfica que ella misma denomina un “performance narrativo de múltiples capas” (p. 518)¹⁰. Independientemente de lo que emerge con cada lector al encontrarse con estos textos, me interesa la postura de Gannon con respecto a la constitución del sujeto. Las subjetividades con las que ha trabajado, según explica, se han constituido en relación con “otros sujetos humanos y no-humanos, espacios, tiempos, superficies y eventos, particularmente con el evento de la escritura” (p.27).¹¹ Me parece relevante recoger este trabajo en torno a la subjetividad, y llevarlo conmigo al momento de dar cuenta de mis tránsitos artísticos-investigativos.

Movimiento hacia el sujeto de los Posts

El sujeto en devenir de la etnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei (2008) y el sujeto im(possible) estudiado en la autoetnografía contingente de Gannon (2018) me invitaron a continuar un movimiento hacia otras subjetividades. Este fue el momento de trasladarme y detenerme con más cuidado en el sujeto deshecho de Elizabeth St. Pierre (2004). Aquí traduzco *subject undone* como sujeto deshecho, aunque no estoy convencida totalmente de esta traducción. Me resulta interesante que, aunque la propuesta de St. Pierre se publicó años antes de

¹⁰ Cita en idioma original: “(...) a multilayered narrative performance” (Gannon 2016, p. 518).

¹¹ Cita en idioma original: “This subjectivity (...) is constituted in relation to other human and non-human subjects, spaces, times, surfaces, and events, particularly the event of writing” (Gannon 2018, p.27).

las de Jackson, Mazzei y Gannon, mi momento de llegada a St. Pierre solo pudo ser después de estudiar a dichas autoras. Quizá yo tenía que comenzar a entender la problematización del sujeto a partir de un ejercicio específico, como la autoetnografía. Incluso intentar escribir bajo una articulación autoetnográfica y darme cuenta del terreno pantanoso que implica el Yo: el cómo y desde donde, o desde/entre qué, estaba ese Yo escribiendo. Fue a través de este problema específico que logré acercarme a los planteamientos de St. Pierre. Dichos planteamientos abordan el problema del sujeto desde una panorámica más abarcadora y con preguntas más robustas.

Dicho por ella misma, gran parte del trabajo de St. Pierre se centra en el sujeto y en las descripciones post-estructurales del sujeto. Después de estudiar diversas aproximaciones a la subjetividad e individuación, St. Pierre se detiene en Deleuze y encuentra que la interpretación deleuziana de los *haecceitas* apunta a un tipo de individuación que ella misma ya había experimentado en su vida (St. Pierre 2004, p. 289). De acuerdo con Deleuze y Guattari “Somos latitud y longitud, un conjunto de velocidades y lentitudes entre partículas aún no formadas, un conjunto de afectos sin subjetivar. Tenemos la individualidad de un día, una temporada, un año, una vida... o al menos podemos tenerla y alcanzarla. No debe pensarse que el *haecceitas* consiste simplemente de una decoración o un telón de fondo que sitúa sujetos. El *haecceitas* es el ensamble entero en su total individuación” (Deleuze & Guattari, 1980/1987, p. 262)¹².

Con respecto a esto St. Pierre (2004) habla de su recorrido y refiere lo siguiente: “Sin

¹² Cita en inglés de acuerdo a la traducción de B. Massumi (1987): “You are longitude and latitude, a set of speeds and slownesses between unformed particles, a set of nonsubjectified affects. You have the individuality of a day, a season, a year, a *life* ... or at least you can have it, you can reach it ... It should not be thought that a haecceity consists simply of a décor or a backdrop that situates subjects ... It is the entire assemblage in its individuated aggregate that is a haecceity” (Deleuze & Guattari, 1980/1987, p. 262).

dificultad me pienso a mi misma —lo humano— como un ensamble con la tierra, espacio/tiempo, velocidades, intensidades, duraciones, líneas, intersticios, hidráulica, turbulencias, pliegues (Deleuze, 1988/1993) —lo no-humano—.” (St. Pierre 2004, p. 289).¹³ Esta reflexión de St. Pierre me resultó familiar y cercana. Generaba resonancia con una pregunta que yo había explorado durante mis estudios de maestría en 2011: ¿Qué es un organismo? Nigel Thrift y Nick Bingham (2000), geógrafos humanos, discuten la aproximación filosófica al espacio de Michel Serres y ponen un lente sobre la anterior pregunta. Serres habla de los nudos temporales de diferentes flujos y fuerzas, y responde a esta pregunta con otra pregunta: “¿Qué es un organismo?: ¿Un manojo de tiempos?” (Serres 1982, p.75)¹⁴.

Todo lo anterior apunta a modos de individuación que va más allá de cosas, personas o sujetos. Y que incluso podrían considerar que es un error concebirlas y llamarlas de esta manera. Ante esto, St. Pierre (2004) abre una serie de preguntas sobre la individuación que son determinantes no solo para la autoetnografía o la creación artística, sino para cualquier ejercicio de investigación-creación: ¿Cómo es posible no creer en la existencia de cosas, personas o sujetos? Y la pregunta que más compete a mi recorrido con el sujeto: “¿Quién o qué es ese Yo si ese Yo no soy Yo? “¿Cómo se vive/piensa fuera de ese Yo?” (St. Pierre 2004, p.290)¹⁵.

¹³ Cita en idioma original: “I had no difficulty thinking of myself—the human—as an assemblage with the earth, space/time, speeds, intensities, durations, lines, interstices, hydraulics, turbulences, folds (Deleuze, 1988/1993)—the nonhuman” (St. Pierre 2004, p. 289).

¹⁴ Aunque lo importante para mí fue la pregunta, considero también relevante introducir completa la idea de Serres (1982) que los geógrafos humanos Thrift y Bingham (2000) abordan en el ensayo “Some New Instructions for the Traveler. The geography of Bruno Latour and Michel Serres.” La cita de Serres (1982) en su publicación original es: “All times converge in this temporary knot: the drift of entropy or the irreversible thermal flow, wear and ageing, the exhaustion of initial redundancy, time which turns back on feedback rings or the quasi-stability of eddies, the conservative invariance of genetic nuclei, the permanence of a form, the erratic mutations of aleatory mutations, the implacable filtering out of all nonviable elements, the local flow upstream towards negentropic islands—refuse, recycling, memory, increase in complexities... What is an organism? A sheaf of times?” (Serres 1982, p. 75).

¹⁵ Cita en idioma original: “Who/what am I if I am not that ‘I’? How does one think/live outside ‘I’?” (St. Pierre 2004, p.290).

Siguiendo a Rajchman (2001) St. Pierre se inclina hacia las “individuaciones impersonales.” Son aquellas que apuntan a las singularidades de enredos, entramados, eventos y flujos encontrándose con otros flujos, y no a las particularidades de una persona. Sin embargo, parece que St. Pierre se queda con Deleuze en lo siguiente: “hay que mantener ciertas reservas de significado y subjetivación para volverlas en contra de nuestros sistemas cuando se necesite” (Deleuze & Guattari, 1980/1987, p. 160)¹⁶. Yo supongo que estas son las mismas reservas de subjetivación que se necesitan para la escritura. Y también para deconstruir la escritura, la enunciación del Yo y la subjetivación misma.

Por otra parte, St. Pierre fue mi puerta de entrada al giro ontológico, orientado a través de los nuevos materialismos y nuevos empiricismos. Aunque la misma St. Pierre los ve como una vuelta o retorno, más que un nuevo giro (St. Pierre 2014, p.14), coincide en que las diferentes ontologías son centrales en la investigación postcualitativa. Frente a esto, St. Pierre se pregunta cómo pensar fuera de la ontología humanista del *cogito* de Descartes, cómo escapar esta obsesión con los proyectos humanistas de conocimiento, sus jerarquías y binarios (St. Pierre 2014, p. 13). Si se lograra comenzar a caminar hacia otras ontologías, St. Pierre pregunta: “¿Cómo entonces podríamos conducirnos, vivir, “ser” en un mundo tan sobre-codificado con el ser del humanismo? ¿Qué podríamos hacer como investigadores?” (St. Pierre 2014, p. 14)¹⁷

De todas las preguntas necesarias y abiertas de St. Pierre, hay una que más ha generado

¹⁶ Cita completa en publicación original, conforme a la traducción de B. Massumi (1987): “You have to keep enough of the organism for it to reform each dawn; and you have to keep small supplies of significance and subjectification, if only to turn them against their own systems when the circumstances demand it, when things, persons, even situations, force you to; and you have to keep small rations of subjectivity in sufficient quantity to enable you to respond to the dominant reality” (Deleuze & Guattari, 1980/1987, p. 160).

¹⁷ Cita en idioma original: “How would we get on, live, “be” in a world so overcoded with the being of humanism? What might we *do*, we researchers?” (St. Pierre 2014, p.14).

resonancia con mi entramado/recorrido. A pesar de desarrollar trabajo con los Posts, St. Pierre intuye que su trabajo y el de otros investigadores todavía se aferra a la metodología cualitativa humanista tradicional. Se aferra también a los compromisos ontológicos de esta tradición. Y ante esa inercia de continuar ahí, St. Pierre se pregunta: “¿Qué conceptos y prácticas tenemos miedo de perder? ¿Podemos arriesgar el perder nuestro propio *ser*, nuestro Yo?” (St. Pierre 2014, p. 14)¹⁸. Me detengo en esta pregunta porque es clave en mi desarrollo. Mi trabajo artístico ha estado completamente vinculado con una particular visión de ser. Sospecho que en su mayor parte vinculado al sujeto humanista, levemente salpicado de otras visiones. Y por tanto, también vinculado a un particular recorrido de ese ser. Desarticular esto y pensar a partir de otros modos de ser/hacer, otras ontologías, efectivamente ha supuesto para mí un riesgo. También ha generado un miedo, que después de todo, por momentos he decidido asumir y abordar en esta tesis. Esta pérdida la abordaré en los siguientes capítulos.

A través de las preguntas de St. Pierre, fue más factible para mí colocarme junto al sujeto deterritorializado que propone Mazzei (2016). Como lo discutí en el apartado sobre la voz, Mazzei sigue la figura deleuziana de cuerpo sin órganos y propone una voz sin órganos. En un siguiente desarrollo, Mazzei propone una Voz sin sujeto (2016) y un sujeto deterritorializado. Después de las preguntas de St. Pierre, me pareció más accesible el desarrollo de Mazzei (2016) sobre la búsqueda de voz desde otras posibles unidades ontológicas de investigación fuera del sujeto humanista (p.153). Este fue también mi punto de entrada para comenzar a estudiar lo que Mazzei llama voz ontológica. Esta es una voz que proviene del cuerpo sin órganos de Deleuze: “Un organismo desarticulado y desmantelado que es un ensamble de fuerzas, deseos e

¹⁸ Cita en idioma original: “What concept(s) and practice(s) are we afraid of losing? Dare we risk losing our very *being*, our “selves”?” (St. Pierre 2014, p.14).

intensidades” (Mazzei 2016 p. 153)¹⁹ y que produce Ser en su devenir.

Volviendo a St. Pierre y su acercamiento al giro o retorno ontológico, este fue también mi punto de acceso a los nuevos materialismos, y específicamente el realismo agencial de Barad (2007). El recorrido por/con el sujeto en devenir, el sujeto (im)posible, el sujeto deshecho y el sujeto deterritorializado fueron hasta cierto punto necesarios para acercarme a la onto-epistemología que propone Barad.

Mi puerta de entrada al realismo agencial fue el desarrollo de Barad en torno a los límites de los cuerpos y las intra-acciones donde acontecen cortes agenciales que producen sujetos y objetos (Barad 2007, p. 148). En este punto, conecté lo anterior con las unidades ontológicas a las que me había introducido Mazzei (2016) en su desarrollo de la voz ontológica. La unidad primaria ontológica que Barad propone no son objetos independientes con límites y propiedades inherentes, mucho menos el sujeto concedor humanista. La unidad primaria ontológica de Barad son los fenómenos. Y un fenómeno, para dicha autora, es “la inseparabilidad/enredo ontológico de agencias intra-actantes” (Barad 2007, p. 139).²⁰ La intra-acción es clave para entender la ontología de Barad. Ella define este neologismo como “la constitución mutua de actantes entramados” (Barad 2007, p. 33).²¹ Barad hace hincapié en que esos actantes no preceden sino emergen en/con esa intra-acción. Y es importante hacer ver que esos actantes son distintos sólo en un sentido relacional y no absoluto; son distintos en relación a su enredo mutuo,

¹⁹ Cita en idioma original: “The BwO [Body without Organs]describes a disarticulated, dismantled organism that is an assemblage of forces, desires, and intensities (...)” (Mazzei 2016, p. 153).

²⁰ Cita en idioma original: “Phenomena do not merely mark the epistemological inseparability of observer and observed or the results of measurement; rather phenomena are the ontological inseparability/entanglement of intra-acting ‘agencies’” (Barad 2007, p. 139).

²¹ Cita completa en idioma original: “The neologism intra-action signifies the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast fo the usual “interaction”, which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not preceded but rather emerge though, their intra-action” (Barad 2007, p. 33).

pero no existen como elementos individuales (Barad 2007, p. 33). La palabra enredo, Barad aclara, no se refiere simplemente a un antiguo tipo de conexión, tejido o maraña. Enredo, en el realismo agencial de Barad, necesariamente incluye una reconfiguración de lo que entendemos por materialidad, agencia, dinámica y topología. Este recorrido de reconfiguración es un camino de largo aliento, que intentaré continuar, quizá más allá del marco de esta tesis. Intuyo que esa reconfiguración será un trabajo lento. Sin embargo, lo que me interesa enfatizar es que mi recorrido con/por la voz sin sujeto y unidad ontológica de Mazzei (2016) fue lo que me permitió finalmente comenzar a enredarme con esta ontología de la intra-acción. Y continuar caminando por ahí. Ha sido un recorrido desde los sujetos en devenir e im(possibles) de la autoetnografía crítica hasta otras unidades ontológicas y hasta la inteligencia vista no como humana sino como un “performance ontológico del mundo en su continua articulación (...) y su devenir diferencial” (Barad 2007, p. 149).²² Este recorrido y gradual giro hacia los Posts me ha hecho también reconfigurar mis supuestos sobre el relato de la investigación artística.

Experiencias y preguntas desde la investigación artística: centralización, autoría y transparencias

Sabiendo que puedo ver al sujeto como una instalación, o como un cuerpo que emerge tras un corte agencial en la continuidad del mundo, mi mirada hacia la investigación artística y

²² Cita completa en idioma original: “In traditional humanist accounts, intelligibility requires an intellectual agent (that to which something is intelligible), and intellection is framed as a specifically human capacity. But in my agential realist account, intelligibility is an ontological performance of the world in its ongoing articulation. It is not a human-dependent characteristic but a feature of the world in its differential becoming” (Barad 2007, p. 149).

autoetnografía se disuelve y a la vez se difracta. Hay varios pilares de supuestos que se sacuden. También puedo verlo como varias tensiones que estiran mi relación entre/con la investigación artística hacia un lado y hacia otro. En los siguientes párrafos recolecto algunas de estas tensiones, principalmente con las que continuaré trabajando en los siguientes capítulos. Para abrir este recuento, comienzo por una pregunta. Si el sujeto es contingente, im(possible) (Gannon 2018), deshecho (St. Pierre 2004), deterritorializado (Mazzei, 2016), o intra-actuante en/con un enredo ontológico en devenir (Barad 2007) ¿Cómo puedo re-configurar el sentido de autoría en mi trabajo y hacia dónde me movería?

Al trabajar en/con esta pregunta, vuelvo un poco atrás en el recorrido. Resuenan las preocupaciones de Jackson y Mazzei (2008) en torno a la re-centralización del conocimiento, razón por la cual inicialmente dichas autoras se acercan a las teorías post-estructurales. Jackson y Mazzei proponen que la reflexibilidad en autoetnografía, hace poco para desestabilizar las jerarquías tradicionales entre investigador e investigado. Por el contrario, recentra y vuelve a privilegiar una voz/experiencia en específico, en este caso, la voz/experiencia del etnógrafo (Jackson y Mazzei, 2008, p. 302). Y de acuerdo a las autoras, esto es solo pasar de la inscripción de un centro privilegiado a otro. Frente a ello, Jackson y Mazzei, siguiendo a Royle (2000), proponen que es necesario “permanecer abierto hacia lo que aun resta por pensarse, y con aquello que no puede pensarse dentro/entre este presente”²³ (p.7).

Susan Gannon (2018) se suma a esta discusión y abre esta pregunta sobre la autoetnografía:

²³ Royle (2000) citado por Jackson y Mazzei (2008). Cita en idioma original: “We assert that such curiosity, evocative prose, and reflexivity is possible without simply replacing one privileged center with another. But to substitute another signifier for experience without remaining open to “what remains to be thought, with what cannot be thought within the present” (Royle, 2000, p. 7) is to do just that. Instead, we turn to poststructural theories of experience and voice to dis-lodge the centering, transparent effects of voice and experience in autoethnography (...)” (Jackson y Mazzei 2008, p. 302).

“¿Cómo podríamos usar estrategias disruptivas de escritura para mantener el objeto de interés, cualquiera que este sea, más allá de nosotros en circulación?” (p.22).²⁴ Intuyo que esta circulación que va “más allá de nosotros”, tiene que ver con descentrar al sujeto y “abrir” la escritura. Sobre este punto, Jackson y Mazzei (2008) se preguntan también si es posible que los autoetnógrafos dejen de buscar recuentos satisfactorios y logren descentrar el Yo narrativo lo suficiente para “hacer espacio” y de esta manera, hacerse preguntas distintas sobre la experiencia (p.304). Este espacio que reclaman Jackson y Mazzei, me conecta con los *gaps* y porosidad de la voz que discutí en el apartado anterior. Imagino que esa porosidad estaría relacionada con el esfuerzo de un Yo descentrado o continuamente descentrándose.

La preocupación de Jackson y Mazzei sobre el tema de la re-centralización quizá camina en paralelo con una antigua preocupación de Miwon Kwon (1997) con respecto al arte *site-specific* que se fortaleció institucionalmente a inicios de este siglo. Kwon alega que la forma en que los procesos de creación-investigación en/en torno a sitios específicos, ha llevado a “un resurgimiento de la centralidad del artista como progenitor de significado” (p.103)²⁵. Se refiere a que, en lugar de que la producción de significado quede distribuida en varios objetos, se fortaleció una “estética de la administración”. Es una estética centralizada donde el artista se ha vuelto también facilitador, educador, coordinador y burócrata. Según Kwon, esto hace que el proceso *site-specific* se construya principalmente a través los movimientos y decisiones del artista; la elaboración del proyecto inevitablemente se desdobra en torno al artista (Kwon 1997 p. 104). Esta narrativa nomádica, Kwon insiste, requiere al artista como “narrador-protagonista”

²⁴ Cita en idioma original: “How might we use disruptive writing strategies to keep the object of interest, whatever that might be, beyond ourselves, in circulation?” (Gannon 2018. p.22).

²⁵ Cita en idioma original: “(...)there is a reemergence of the centrality of the artist as the progenitor of meaning” (Kwon 1997, p. 103).

para poder explicarse y relacionarse con ella. Y esto, según Kwon, lleva a problemas en torno a la reflexividad del relato.

Llevo la preocupación de Kwon a mi experiencia en el campo de la investigación artística y me siento identificada con la “estética de la administración.” Incluso en algún punto vi mi propio trabajo como una “estética de la negociación” a partir de todas las tensiones que surgen en/con en cada paso de la investigación-creación. También me identifico con la necesidad de que mis proyectos hayan requerido mi presencia como “narrador-protagonista” para producir significado en torno a la obra. Y en este sentido me parece que no dista mucho de la *Work Story*, concepto a partir del cual desarrolla su obra artista investigador Magnus Bärtås (2010). Dicho artista define lo anterior como un recuento de las acciones, y series de creaciones, que “habitualmente también involucra recuentos de consideraciones y momentos relacionales” (Bärtås 2010, 46).²⁶ Este recuento, según Bärtås, como meta-actividad narrativa y construcción en retrospectiva, tiene elementos de auto-interpretación y auto-reflexión.

En el Capítulo 2 de esta tesis abordaré más a detalle los recuentos y *work stories* de Bärtås para situar mis propios relatos. En este punto me interesa enfatizar que esas *work stories* así como diversos ejemplos que Kwon emplea para hablar de la “estética de la administración” y la centralización del artista-narrador, los identifico muy próximos a mi proceso. Sin embargo, al mismo tiempo que me identifico con la crítica de Kwon y siento esas fuerzas centrífugas en mis proyectos, también me interesa trabajar con los planteamientos de Jackson, Mazzei y Gannon. Me interesa intentar mantener el objeto de interés en circulación, más allá del artista-

²⁶ Cita en idioma original: “According to my description, a work story is basically an account of action, a series of makings, but the story often also contains accounts of considerations and relational moments (...) Being a meta-activity – as any narrative – a construction in retrospect, the work story has elements of self-interpretation and self-reflection” (Bärtås 2010, p.46).

investigador, y también, descentrar continuamente el Yo narrativo con el fin de “hacer espacio” para otras preguntas sobre la experiencia. Trabajaré a lo largo de esta tesis dentro de /con la tensión entre las fuerzas centrífugas y las fuerzas descentralizantes.

Para comenzar a descentrar y hacer espacios, revisito algunos supuestos la centralización y autoría en mi educación y desarrollo artístico-investigativo. En este punto podría entrelazarme con el amplio debate en torno a la historia del autor y la autoría en el arte contemporáneo. Intuyo que no es necesario trazar una genealogía exhaustiva del artista-autor, sino poner atención y tensión en el sujeto/voz humanista que apareció en mi educación inicial. Y consecuentemente, también atender los breves momentos en los que esto se cuestionó.

Como lo detallé en el apartado anterior, mi primera formación artística estuvo fuertemente anclada en el desarrollo de un discurso y una voz sellada y hermética. Detrás de aquel discurso artístico, siempre intuí que necesariamente tenía que haber un sujeto-autor-narrador “igual a sí mismo” (McLure 2009, p. 98);²⁷ debía haber un sujeto sin diferencias de sí mismo, ni distancias internas, hasta cierto punto fijo y esencializado. Aunque no con plena consciencia de ello, algo me dictaba que el autor no debía tener dudas, sombras o contornos borrosos. Y aunque la obra artística bajo el paradigma del arte contemporáneo aparentemente parecía un campo libre, yo sentía que ‘por lo menos’ tenía que articularse una coherencia interna indestructible. Porque si los objetos creados como dispositivos de experiencias estéticas no siempre habían de sostenerse por sí mismos, había una fuerte atención a las llamadas ‘razones del artista’. Asumo que esta es la herencia del arte conceptual y toda una forma de ser/hacer/pensar/educar que surgió a partir del mismo.

²⁷ El término que McLure 2009 emplea (idioma original) es: “self-identical” (p.98).

El sujeto/voz humanista y su discurso artístico hermético que describí como parte de mi educación inicial ha sido tensado con la crítica del arte participativo (Bishop, 2012). Este tipo de arte fue un campo fértil para discutir al sujeto y su autoría. La razón es que invariablemente, además del autor, hay un otro involucrado, ya no solo como audiencia sino como participante o incluso co-creador. La presencia y pregunta sobre quién es ese otro, devuelve la misma pregunta al sujeto creador. Aunque los factores son variados y multidimensionales a través de las décadas de desarrollo del arte participativo, en las vertientes llamadas arte social o arte comunitario, comúnmente la respuesta ante el poder y el privilegio del autor, fue la de disolver la autoría. Al disolver la autoría en esquemas aparentemente horizontales de cooperación, participación y co-creación el protagonismo del autor se disolvía. Y esto nutría la idea de que no se contribuiría al mercado con más artistas/obras como bienes de consumo, sino con “la canalización del capital simbólico del arte hacia un constructivo cambio social” (Bishop 2012, p. 274).²⁸ Con el paso del tiempo y proyectos, esto dio como resultado, según Bishop, un argumento simplista de que la autoría singular sirve primariamente para glorificar la carrera y fama del artista. Y sobre todo, se creó una “falsa polaridad entre autorías singular como ‘mala’ y autoría colectiva como ‘buena’” (p.211).²⁹ Incluso, en algunas críticas del arte participativo, irónicamente se llegó a alabar a los artistas (y sus nombres) que enfatizaban su “renunciación a la autoría” (p.493)

Al mismo tiempo la crítica artística y curatorial (Kester 2005; Lind 2007; Nilsson 2007) comenzó a revisar y cuestionar las relaciones artista-participante en términos de explotación,

²⁸ Cita en idioma original: “Instead of supplying the market with commodities, participatory art is perceived to channel art’s symbolic capital towards constructive social change” (Bishop 2012, p.274).

²⁹ Cita completa en idioma original: “At present, this discourse revolves far too often around the unhelpful binary of ‘active’ and ‘passive’ spectatorship and -more recently- the false polarity of ‘bad’ singular authorship and ‘good’ collective authorship” (Bishop 2012, p. 211).

exotización, colonialismo y extractivismo. En este punto se magnificó una crítica a la voz y el “dar voz” en relación a criterios de legitimación e identidad. Esta tensión, resumida de manera extremadamente breve en este párrafo, me ha acompañado también. Sin embargo, mi sensación es que, aunque se ha escrutado al sujeto en términos de identidad, voz, colectividad y relación con el otro, no se ha disectado lo suficiente al sujeto humanista que está detrás de la autoría artística, ya sea autoría singular o colectiva, con preocupaciones puramente estéticas o sociales. Esta, por supuesto, no es mi tarea, ya que sería un extenso terreno de debate en sí mismo. Lo que quiero señalar únicamente es que la crítica del arte participativo y social, ha tensado mi noción de autoría, hasta cierto punto. Y que las preguntas que emergieron en ese recorrido, han contribuido y pavimentado más o menos mi caminata hacia el sujeto deshecho (St. Pierre 2004). Incluso hasta la posibilidad de otras unidades ontológicas (Mazzei 2016; Barad 2007). Este recorrido de presupuestos y tensiones me devuelven a mi pregunta inicial: ¿Cómo puedo reconfigurar el sentido de autoría en mi trabajo y hacia dónde me movería?

Hay otro aspecto de la investigación artística que me permite trabajar y generar más preguntas en torno a dicha pregunta. Esta es la idea de la transparencia. He leído y escuchado perspectivas sobre la transparencia en varios momentos de mi recorrido. Por su parte Fernando Hernández (2013) se pregunta cuándo la investigación en las artes se convierte en investigación artística. Y para esto, establece tres criterios de evaluación para la distinción de este campo: la accesibilidad, la transferibilidad, y la transparencia (p.ix). Con transparencia Hernández hace referencia a la claridad de la estructura de investigación, los procesos y resultados (p.ix). Por su parte, a través de su investigación artística y en el marco de su doctorado, Bårtås (2010) habla también de la transparencia. Bårtås señala que las *work stories* están activas en el contexto de la

investigación artística porque la transparencia del proceso de trabajo involucra los actos de auto-reflexión de los que hablé anteriormente (Bärtås 2010, p.57). Retomaré la propuesta de Bärtås desde otro ángulo en el Capítulo 2, sección 2.2.

La idea de transparencia me ha resultado problemática porque para mí implica una imagen en específico. Me imagino una serie de subjetividades y procesos creativos, y luego, por encima de estos una especie de capa transparente que vendría a ser la escritura o presentación. Visualizo el texto como esa superficie transparente que deja ver lo que sucede detrás o abajo. Y esta imagen, que ciertamente puede ser una interpretación simplista de lo que Hernández y Bärtås señalan, me lleva a complicar la transparencia. Si el sujeto es contingente al texto, o bien, si el sujeto en devenir, se produce a través de su enunciación contextualizada: ¿Existiría esa distancia decididamente transparente entre el sujeto y su enunciación? ¿O sería esa ‘sensación de transparencia(s)’ y opacidades parte del la “instalación del sujeto” que propone Gannon (2018)?

Por otra parte, si me muevo hacia un terreno postcualitativo, complico y resuelvo temporalmente la transparencia de otra manera. Intento ver el proceso artístico y los cortes agenciales de donde emergen diferentes sujetos creadores como actantes intra-actuando. Estos actantes, como señala Barad (2007) se constituyen mutuamente, y son inseparables y enredados. Intento ver este enredo como la unidad ontológica primaria. Entonces imagino que uno de los actantes serían una especie de fuerzas deseantes, tirando con/hacia un lado u otro. Las imagino como hilos rojos en la maraña. Y en este caso, el ejercicio de transparencia sería hacer una especie de radiografía escrita y temporal de este enredo. Como Barad lo estudió, la radiografía, como aparato de medición o inscripción, es forma y parte del fenómeno mismo. También lo sería el corte agencial que establece un sujeto temporal que opera el aparato de la inscripción, la

escritura y radiografía. Y todo aquello sin perder de vista que la unidad ontológica que es, se mira y se inscribe es el enredo mismo. Lo que esta radiografía podría contrastar son precisamente esos hilos rojos que dan cuenta de fuerzas deseantes que mueven con las decisiones, dentro del mismo enredo, hacia diferentes partes o con/hacia diferentes intensidades. Esta sería una complicación de la transparencia con la que me gustaría trabajar al narrar mis tránsitos artísticos.

Capítulo 2

Tránsitos y entramados en investigación artística

2.1 Introducción al Capítulo 2

En el Capítulo 2 de esta tesis entrecruzo las perspectivas de la autoetnografía crítica exploradas en el Capítulo 1 con mi investigación artística. En particular, entrecruzo las perspectivas La voz porosa (sección 1.3) y Yo en devenir (sección 1.4) con mis investigaciones artísticas: The Daily Undefined (2014-16) y La Casa Otra (2017-18). El primer trabajo investiga el hogar como un sitio de exploración y experimentación en tensión con las fuerzas homogeneizadoras que actúan en/con la vida privada. El segundo es una exploración de lo extraño-familiar en el espacio doméstico.

Considero este Capítulo un entrenamiento de cómo narrar un tránsito artístico a través de/desde/con/entre/ las perspectivas autoetnográficas; es una primera búsqueda del entramado entre los movimientos y visiones de ambos campos. A partir de este entrenamiento, se desplazan las miradas y puntos de partida/entrada del siguiente capítulo: la investigación artística La Casa V (Capítulo 3) y su relato parte de/con otros sitios de conocimiento.

Antes de narrar el tránsito artístico de The Daily Undefined (2015-16) y La Casa Otra (2017-18), considero necesario situar los conceptos que utilizo. Por tanto, en la primera sección de este capítulo (sección 2.2), me sitúo frente a las definiciones de investigación artística que resuenan con mi práctica. Propondré cuáles son los rasgos definitorios de este campo con los que identifico mi trabajo. Desarrollaré esto con el fin de colocarme en algún lugar del debate que existe en torno al término investigación artística.

En seguida de lo anterior, situaré el concepto Tránsito artístico: ¿A qué me refiero exactamente con tránsito y cómo se vincula este término con la investigación artística? Con esto explicaré cómo/por qué/desde dónde he propuesto narrar las decisiones y acciones de mi investigación artística. Discutiré brevemente lo que para mí comprende visitar un proyecto ‘concluido’ y narrar en retrospectiva las micro-estancias onto-epistemológicas y metodológicas de dicho trabajo.

Después de haber situado los términos investigación artística y tránsito artístico, en la sección 2.3 narraré el tránsito *The Daily Undefined* (2015-16) y en la sección 2.4, *La Casa Otra* (2017-18). Además de entrecruzar las perspectivas de la autoentografía crítica, procuraré estar atenta a resonancias con el trabajo otros artistas y teóricos del campo de la investigación artística.

2.2 Investigación artística: puntos de partida/llegada

Rasgos distintivos y experiencias

Para relatar mis tránsitos artísticos considero necesario primero posicionarme frente al llamado campo de investigación artística. El término investigación artística podría considerarse emergente, movedizo y hasta cierto punto, polémico. Más que anclar una definición, quiero dar cuenta de mis experiencias, movimientos y resonancias con este campo. ¿Qué es la investigación artística? ¿Qué la distingue de la producción artística? ¿Qué tipo de conocimiento genera? Estas son algunas de las preguntas con las que me he ido relacionando durante los últimos nueve años de mi vida profesional. Son preguntas que he podido responder en ciertos momentos y de ciertas formas durante/entre/con la creación-investigación misma.

Me propongo comenzar a hablar desde mi experiencia. Antes de empezar la investigación artística de este doctorado, tuve la experiencia de realizar tres investigaciones artísticas que concebí como tales desde su planteamiento, su contexto de producción y su financiación. Voy a resumir cada una aclarando dichos aspectos. Después de esto, voy a explicar, basada en estas experiencias, lo que supuso para mí hacer una investigación artística. En particular, me centraré en identificar y desdoblar dos rasgos distintivos de la investigación artística.

La primera investigación artística que realicé fue el proyecto final de mi maestría en la

Universidad Konstfack, Estocolmo, Suecia (2012). El proyecto se llamó *Ambares: A Reconfiguration of the Exotic for Online Sharing* y fue financiado por la fundación de arte Fundación Jumex y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), ambas organizaciones mexicanas. La investigación involucraba performance, instalación, fotografías y narrativas en redes sociales. La presentación final fue en la Universidad Konstfack y una parte de la obra se exhibió también en la galería de arte Candyland de Estocolmo.

La segunda investigación artística llamada *Light Habana* fue acreedora del fondo sueco para la investigación artística llamado Konstnärliga Utvecklingsarbetet (KU), traducido al inglés como *Fund for Artistic Research*. Dicho fondo público, vinculado con la Universidad Konstfack, requería reuniones periódicas con un tutor de proyecto y con el grupo de los otros artistas-investigadores, también acreedores del fondo. Desarrollé la mayor parte de esta investigación en La Habana, Cuba (2013-2014). El proyecto involucró novelas de ciencia ficción cubana, entrevistas e instalaciones artísticas en diferentes puntos de la ciudad. Se presentó finalmente en formato documental de 30 minutos para el auditorio sueco, en la Universidad Konstfack. También se presentó en diferentes centros culturales/educativos y galerías de México, Portugal y España.

La tercera investigación artística que realicé se llama *The Daily Undefined* (2015-16) y fue desarrollada en el contexto de la Universidad de Porto, Portugal. En esta época cursé el primer año del doctorado en arte y diseño en la Universidad de Porto (UP). Finalmente, no continué el programa y recomencé el doctorado en la Universidad de Barcelona. Sin embargo, durante este primer año de estudios en Porto, realicé dicha investigación que involucraba dibujo, fotografía, performance, entrevistas y vídeo. El proyecto se presentó en la galería de la Universidad de

Porto, y también en la exhibición llamada Casa Entera en Barcelona, España (2016). The Daily Undefined (2015-16) será el proyecto que narraré en la sección 2.3 de este capítulo. Este proyecto y los anteriores pueden verse en www.marianacabello.com.

El primer rasgo distintivo que voy a discutir sobre estas investigaciones artísticas es en relación a su contexto de planeación, producción y presentación. Aunque sea evidente, el contexto de estas investigaciones ha sido, de alguna u otra forma, el marco académico. En este sentido, concuerdo con una de las principales aseveraciones de Borgdorff (2012). El término investigación artística conecta dos dominios/esferas: arte y academia (p.44).

Con respecto a este vínculo no voy entrar en los debates sobre la institucionalización o ‘academización’ del arte. Lo que deseo resaltar de este vínculo es que para mí los ambientes académicos han sido más propicios para la conversación y discusión de lo que normalmente es la producción en mi taller. El contexto académico me ha permitido un espacio distendido de diálogo, crítica, y reformulación durante/entre/con el proceso creativo-investigativo. Este tipo de espacio-tiempo con pausas y aperturas, ha generado otro ritmo, forma y desdoble de mi trabajo; ha generado tránsitos heterogéneos, donde me he permitido más momentos de pausa, duda, reconsideración y contradicción. Retomando la idea de la sección 1.3, el marco académico me ha permitido trabajar más con los *gaps* de las continuas enunciaciones. En resumen: la posibilidad de un recorrido artístico-investigativo abundante en fisuras potenciadas por una comunidad académica es un rasgo definitorio de la investigación artística, según mis experiencias.

El segundo rasgo definitorio de la investigación artística, según mi trayectoria, es la de una constante invitación a re-pensar la(s) onto-epistemología(s) del arte. Comenzaré a describir este rasgo definitorio con una reflexión de Borgdorff (2012) y de cómo mi mirada se ha desplazado

en torno la misma. Después de esto dialogaré con otras invitaciones a pensar la(s) onto-epistemología(s) del investigación artística, y detallaré hasta qué punto algunas me han resultado fértiles.

Al revisar mis experiencias pensando con Borgdorff, identifico una correspondencia con la definición de investigación artística ofrecida por dicho autor. Borgdorff (2012) identifica este término como: “la investigación en y a través de la práctica artística” (p.45)¹ y agrega que la práctica artística no es solamente el resultado de la investigación sino también “su vehículo metodológico, cuando la investigación se desdobra en y a través de las acciones de creación (...)” (p.46).² Mis experiencias antes descritas efectivamente corresponden a esto.

En mis investigaciones artísticas la acción creativa ha sido la forma a través de la cual transcurre, se desdobra, se articula y parcialmente se presenta o la investigación. Al mismo tiempo, con estos procesos artísticos emergen la mayoría de las micro-metodologías y micro-estancias onto-epistemológicas. Por tanto, empleando las categorías tradicionales de la investigación cualitativa, diría que, en la investigación artística, la práctica artística-investigativa *es* el objetivo, la(s) metodología(s) y una parte del resultado, todo al mismo tiempo. Sin embargo, mi relación con este planteamiento ha dado sutiles vuelcos. Explicaré esto a continuación.

El investigar *a través de* la práctica artística fue un punto de partida que defendí muy convencida en mis primeras experiencias. Especialmente defendí la noción de *a través de* y me la

¹ Cita en idioma original: “I begin by tentatively describing this type of research –in terms of subject, method, context and outcome– as *research in and through art practice*” (Borgdorff 2012, p.45).

² Cita completa en idioma original: “We can justifiably speak of artistic research (‘research in the arts’) when that artistic practice is not only the result of the research, but also its methodological vehicle, when the research unfolds *in and through* the acts of creating and performing. This is a distinguishing feature of this research type within the whole of academic research” (Borgdorff 2012, p.45).

aproprié a través de una pregunta. Cuando realicé la investigación Light Habana (2013-14), me sentí muy entusiasmada y cómoda con la pregunta: ¿Qué puedo conocer *a través de* esta práctica artística que no podría conocer de otra manera? Me refería concretamente a lo que podía conocer sobre la literatura de ciencia ficción cubana *a través de* la instalación artística, que no podría conocer *a través de* otras prácticas. Con otras prácticas me refería a aquellas metodologías convencionales de investigación cualitativa. Imaginaba que había caminos de la creación artística que podían llevarme a sitios de conocimiento muy particulares, sitios a los cuales no podía llegarse por otras vías. Esta pregunta se alimentó de la postura de Klein (2010), una de mis primeras lecturas teóricas de investigación artística.

Klein argumenta que las artes formulan y abordan problemas elementales y a la vez complejos de formas muy específicas y que son “capaces de adquirir conocimiento específico que no podría ser alcanzado y diseminado de otra manera” (Klein 2010, p.5).³ Entonces, mi pregunta en aquel momento, iba de la mano con la aseveración de Klein: ¿Qué puedo *alcanzar* de esta manera que no puedo *alcanzar* de otra?

Sin embargo, después de mi recorrido por las perspectivas postestructurales de la autoetnografía y las aproximaciones al campo postcualitativo (véase Capítulo 1), esta pregunta cambió. Lejos de descartarla por completo, me pareció que se disolvía. ¿Qué puedo alcanzar *a través de* esta forma (artística) que no podría alcanzar de otra manera? Mi respuesta actual sería que esa forma/manera de conocer *es* el conocimiento mismo y no un medio para *alcanzarlo*. Es algo así como un colapso forma-conocimiento o proceso-resultado, que conecta con el debate al

³ Cita completa en idioma original: “The arts are granted the authority to formulate and address such basal and yet complex issues in their specific ways, which don’t have to be less reflected than those of philosophy or physics, being capable to gain specific knowledge that could not be delivered otherwise” (Klein 2010, p.5).

conocimiento no como trascendente, sino desde de immanencia deleuziana. Mi respuesta actual sería que cada investigación con sus decisiones onto-epistemológicas y metodológicas producen conocimientos que no *se alcanzan través de*, sino se co-constituyen *con* esas particulares prácticas y decisiones. En otras palabras, las investigaciones (artísticas o no) hacen sus cortes agenciales (Barad 2007), crean sus sujeto(s)-objeto(s), sus caminos y por tanto, su puntos de aparente llegada y su llamado conocimiento.

Me extenderé un poco más en este punto. Parto del hecho de que no hay algo que descubrir, *alcanzar* o adquirir *a través de* caminos originales, propios, más artísticos o menos artísticos. Y me centro en que la forma de conocer, entendida como una articulación temporal de prácticas material-discursivas, relativas solo a ese movimiento, *es* el conocimiento-creación mismo. Podría simplificar y resumir esto con la contundente aseveración de Hickey-Moody y Willcox (2019, p. 5): “Creamos los datos que recolectamos.”⁴ Aunque no coincido en que el sujeto *nosotros* de ese creamos que Hickey-Moody refiere, sea necesariamente el sujeto humano investigador. Me abro tímidamente a la posibilidad de *otros nosotros*, otras unidades ontológicas (Mazzei, 2016). Entonces cambio mi pregunta del 2013 por la siguiente: ¿Qué puedo/podemos conocer-crear *con* esta forma que no se podría conocer-crear *con* otra? Y con ‘crear’ me refiero a varios matices: reconstruir, articular, organizar, reconfigurar, reformular, proponer, incluso detonar.

No estoy segura si, ya modificada, esta pregunta siga siendo interesante. Sin embargo, a mí me ha permitido seguir trabajando con la definición de Borgdorff (2012). Probablemente añadiría algunas palabras a la definición de Borgdorff. Por ejemplo: investigación artística es la

⁴ Cita en idioma original: “A philosophy of intra-action shows us that we make the data we collect, and indeed, creation is the object of the research process, rather than discovering something that is ‘there’ to be known” (Hickey-Moody y Willcox 2019, p.5).

investigación en, a través de, *entre/con* la práctica artística. O bien, reformaría totalmente la definición para hacer ver que todas las partes de la investigación son intra-actantes y mutuamente constitutivas, y que no hay un sujeto que *alcanza* algo *a través de* una experiencia artística. Intentaría señalar que hay un a co-creación momentánea de subjetividad-proceso-obra-materialidad, tal como Mazzei (2013) propone la voz sin órganos como una “enunciación/acción conjunta entre investigador-datos-participantes-teoría-análisis” (p.1).⁵ En este sentido, me parece que Borgdorff (2012) se acerca un poco a esa voz cuando propone colapsar el “vehículo metodológico” y “resultado” en un solo ejercicio de hacer-conocer.

Con respecto al segundo rasgo definitorio que derivo de mi experiencia, puedo decir que la investigación artística ha sido un proceso que conlleva una invitación constante al debate onto-epistemológico. Al ser un proceso que en parte exige consciencia sobre las decisiones, posiciones, y enunciaciones artísticas, inevitablemente se tensa el quién/qué crea-conoce qué, cómo y para qué/quién. Puedo entonces definir que la investigación artística involucra un caminar pausado en el terreno académico, con una tensión epistemológica constante. Esta es una tensión que se extiende hacia otras ontologías, y que, en mi caso, me ha invitado a imaginar otras unidades ontológicas de creación-investigación. Esta posibilidad, lejos de ser resolutiva, complejiza aún más el propio camino, y probablemente envuelve más una difracción (Barad, 2007) que una reflexión del proceso creativo-investigativo.

Aunque ha sido un camino tensado en aquella dirección, las invitaciones a re-pensar la(s) epistemología(s) de la investigación artística provenientes de la teoría propia de este campo, han

⁵ Cita en idioma original: “I theorize a *Voice without Organs* (VwO) as a voice that does not emanate from a singular subject but one that is produced in an enactment between research-data-participants-theory- analysis” (Mazzei 2013, p.1).

sido poco exhaustivas y no siempre fértiles. Para explicar esto, debo primero reconocer algunas invitaciones que sí han sido hasta cierto punto provechosas.

Por ejemplo, me quedo con las preguntas planteadas por Borgdorff (2012) en torno al conocimiento encarnado: “¿Cuál es el status epistemológico de las formas encarnadas de experiencia, conocimiento y crítica?” (p.47).⁶ También están los breves debates que Borgdorff coloca en torno al “carácter epistémico” del arte (p.49) estudiado desde el siglo XXVIII y los tipos de conocimiento aristotélico identificables en la investigación artística (p.55). Por otro lado, me he encontrado invitaciones a pensar la epistemología y ontología de la investigación en artes, a partir de ejercicios grupales de investigación basada en las artes (IBA) (Hernández y Fendler, 2013) y una también, una indagación en la gnoseología de la investigación artística (Moreno *et al.*, 2016).

Moreno *et al.* (2016) comienzan su desarrollo preguntándose si la investigación en artes es una cuestión gnoseológica o metodológica. Moreno *et al.* insisten que investigar en las artes es mucho más que tener herramientas metodológicas; es tomar en cuenta la “matriz epistémica” de quien investiga (2016, p.34). Por tanto, refieren que investigar comprende al mismo tiempo “mover el sentido de lo que significa investigar” (Moreno *et al.*, 2016 p.34). Para abrir caminos en torno a esas posibles matrices epistemológicas del arte-investigación, Moreno *et al.* proponen, entre otras cosas, la idea de simultaneidad de acciones y posicionamiento epistémico:

(...) en la investigación artística, la acción de crear utiliza simultáneamente la reflexión, el análisis, la obtención de resultados y la acción. Todo esto se articula en la generación

⁶ Cita en idioma original: “What is the epistemological status of these embodied forms of experience, knowledge and criticism?” (Borgdorff 2012, p.47).

de un procedimiento de ejecución y a la vez un conjunto epistémico en el que vamos compilando maneras de actuar, modos de pensar y, sobre todo, un posicionamiento ante el conocimiento. (Moreno *et al.*, 2016 p. 29)

En mis experiencias de investigación artística reconozco esa simultaneidad de acciones y una intensa interconectividad entre las mismas. El posicionamiento ante el conocimiento que apunta Moreno, ha sido una de las acciones que también se desarrolla simultáneamente. En mi caso quizá es la acción que comienzo a atender más explícitamente en esta tesis doctoral.

La idea de simultaneidad conecta con la idea de circularidad que Moreno *et al.* (2016) desarrolla más adelante en su propuesta. La autora explica que, al no haber deslinde entre método y conocimiento, o bien, proceso y resultado, la investigación artística se puede explicar a partir de su circularidad o formato cíclico (p.38). Intuyo que Moreno *et al.* apunta a que, al haber esta simultaneidad entre práctica artística, análisis y “obtención de resultados”, dichos resultados constantemente retro-alimentan la práctica y el análisis. Y también, yo añadiría, retro-alimentan y re-sitúan “el posicionamiento ante el conocimiento”. Lo anterior, a su vez, vuelve a alimentar la práctica. Y así continua el proceso de manera circular, como la autora lo indica.

Mi impresión es que esta circularidad sucede en muchas investigaciones cualitativas, especialmente en aquellas donde la escritura tiene un carácter marcadamente performativo. Esta circularidad también es abordada, de alguna forma, en los territorios postcualitativos. Quizá lo importante sería notar que lo distintivo de la investigación artística es que ese movimiento circular sucede con mayor intensidad. Y para poder imaginar este movimiento me quedo con Moreno en visualizar estas acciones (creación, análisis, resultados, posición epistémica) con cierta independencia o individuación. Sin embargo, diría que esa intensa circularidad hace a estas

categorías prácticamente co-constitutivas o constantemente co-constituyéndose. Esto me remonta a la intra-acción que intenté agregar a la definición de Bordgdoff (2012) en párrafos anteriores. La propuesta de Moreno, a partir de la simultaneidad y la circularidad, ciertamente me invita a re-pensar la onto-epistemología de la investigación artística. Al mismo tiempo, siento que esta invitación me deja a medio camino y desearía extenderme hacia otras profundidades de esa “matriz epistémica” que se va co-creando con el proceso artístico.

A pesar de las invitaciones/puertas entre-abiertas a pensar las onto-epistemología(s) que discutí en los párrafos anteriores, diría que una gran parte de la teoría sobre investigación artística tiene un punto de partida poco provechoso para mí. Para definir y debatir la investigación artística, varios investigadores, artistas o críticos (Klein 2010; Hannula *et al.* 2005; Boutet 2013; Villar 2017; Moreno et al. 2016; Nelson 2013) emplean con frecuencia una comparación con la epistemología de investigación científica, o lo que ellos refieren simplemente como “la ciencia” o “lo científico”. Entiendo que al comparar la investigación artística con el paradigma de investigación científico positivista, es más sencillo y evidente demarcar una diferenciación. También, supongo que hay un aspecto de legitimación, latente y relevante, que no discutiré aquí. Sin embargo, esta comparativa empleada para definir la investigación artística me ha resultado poco útil las siguientes razones.

La primera razón es que esta comparación se apoya en un aparente antagonismo entre los procedimientos de lo llamado arte y lo llamado ciencia. Este antagonismo me resulta insostenible al asomarme a muchas discusiones de las ciencias sociales, por ejemplo, aquellas que desarticulan al sujeto y su experiencia (Jackson y Mazzei 2008; Gannon 2018; Lather & St. Pierre 2013; Mazzei 2016; Aedo 2017; Clarke 2015; Barad 2007). Estas referencias son solo

algunas de muchas más. También sospecho, y coincido con Hernández (F. Hernández, comunicación personal, 15 abril de 2020), que el campo de la investigación artística no tiene por qué definirse en oposición a otro campo. Esto es porque, al insistir en dicho ejercicio de oposición, quizá se pierden matices de un territorio nuevo y simplemente distinto, y no distinto-a o en oposición-a.

La segunda razón es que intuyo que esta comparación se apoya en una visión generalizante y homogeneizadora de lo llamado ciencia. Considero que la referida investigación ‘científica’ actualmente comprende un espectro de horizontes onto-epistemológicos y metodológicos, varios de estos comprendidos en las referencias del párrafo anterior. Considero que, si hubiera que situarse en algún lugar de este espectro para hacer un contraste enriquecedor, los lugares más fértiles serían las áreas donde ya hay (y ha habido desde hace décadas) tendencias a la polinización cruzada con las artes. Por ejemplo, estudiar las sutiles diferencias, préstamos, hibridaciones y conjunciones entre la(s) epistemología(s) de la investigación etnográfica y la(s) epistemología(s) de la investigación artística, sería un ejercicio mucho más meticuloso pero en cierta medida más justo. También sería más provechoso trabajar la comparación/contraste con las onto-epistemologías de la investigación postcualitativa, los nuevos materialismos y los nuevos empirismos, que ya en muchos sentidos comparten rasgos con algunas prácticas artísticas.

De los textos que emplean esta comparación arte-ciencia debo reconocer que uno de ellos se extiende hacia otros territorios. Nelson (2013) confronta su enfoque del PaR (Practice as Research) con la epistemología y metodologías del método científico. Emplea esta descripción para enfatizar que el fantasma del positivismo sigue presente en la academia y que él considera

necesario que se valide otro tipo de producción de conocimiento. Afortunadamente, además de esta requisición (a la que tantos otros científicos sociales se han sumado en las últimas décadas) Nelson avanza hacia otras epistemologías. El autor propone que los giros claves la segunda mitad del siglo XX pueden ayudar a validar la(s) epistemología(s) de la praxis artística. Nelson se refiere principalmente al giro lingüístico de los años 1970s y al llamado giro performativo (Nelson 2013, p. 53). También refiere brevemente a algunos rasgos del postmodernismo y el postestructuralismo en relación a nuevas formas de entender el conocimiento artístico. Sin embargo, la incursión de Nelson es breve y vuelve a situarse principalmente en la epistemología del conocimiento encarnado.

Probablemente deba concluir que la común tendencia de definir al arte en contraste con lo llamado ciencia es, en sí misma, un rasgo definitorio de la investigación artística y de cómo se han cimentado las bases teóricas de dicho campo. En otras palabras, la decisión de definir el campo de esta manera, es una decisión que, en sí misma, devela relaciones, tensiones, o jerarquías internas, así como estrategias para crearse un lugar entre otros campos. Podría ser que la asociación entre la palabra “investigación” y el imaginario del positivismo sea tan dominante en la academia, que es necesario que la investigación artística comenzara por demarcar su lugar en torno a nociones. Aún y cuando, en este movimiento, se invisibilizan desarrollos y debates de las ciencias sociales, en sus marcos cualitativos y postcualitativos, con los que considero hubiera más hermandad.

Supongo que hay muchas explicaciones que derivar de por qué un campo emplea unas comparaciones y no otras. No considero parte de mi labor enredarme más con esto. Lo que quiero concluir es que las constantes invitaciones a pensar la(s) onto-epistemología(s) del arte ha

sido parte de lo que para mí define este campo. Al mismo tiempo, también quiero señalar que las invitaciones propias de la teoría de la investigación artística han involucrado algunos planteamientos fértiles, pero poco exhaustivos y algunas antagonismos poco útiles. En contraste, las invitaciones más productivas para re-pensar la(s) onto-epistemología(s) del arte han ocurrido mayormente relacionándome con/entre/desde otros campos (véase Capítulo 1).

Otras resonancias de la investigación artística

En el apartado anterior me ocupé en derivar dos rasgos definitorios la investigación artística, basándome en la experiencia de tres investigaciones propias. En esta sección voy a discutir brevemente otras resonancias con los criterios que proponen otros autores del campo. Son criterios que han resonado en un momento u otro con mis experiencias y en cierta medida, marcado algunas pautas durante mis procesos.

Como lo mencioné en el apartado 1.4, para debatir sobre la investigación artística Fernando Hernández (2013) parte de una definición común sobre investigación. Hernández emplea la definición “indagación disciplinada” establecida por The Arts and Humanities Research Board (p.ix). Este enfoque, señala Hernández, se caracteriza por tres condiciones que pueden ser criterios de evaluación para los trabajos de este campo: la accesibilidad, la transferibilidad, y la transparencia (p.ix).

Al atender cada uno de estos criterios, identifiqué en retrospectiva algunos puntos de

encuentro con mis experiencias. Por ejemplo: el espacio-tiempo heterogéneo con pausas y diálogos del marco académico, que describí como el primer rasgo definitorio, va de la mano con la accesibilidad. Accesibilidad, según Hernández (2013), refiere a la investigación como un acto público y abierto a la revisión de colegas. Mi experiencia ha sido precisamente aquella de un proceso abierto, desdoblándose con/entre diálogos y revisiones. Considero al mismo tiempo, que esta apertura en el proceso genera transferibilidad desde el comienzo de la investigación, y no únicamente en la presentación de sus conclusiones. Con transferibilidad, Hernández (2013) refiere a que la investigación, más allá de su proyecto específico, contribuya de manera general al campo, problemas y metodologías y que, de esta manera, la investigación resulte útil para otros investigadores en otros contextos (p.ix). En mi experiencia la transferibilidad de recursos, perspectivas y herramientas, actúa desde el inicio de la investigación, y continúa ocurriendo en cada etapa. Por ejemplo, ocurre con las resonancias que generan y comparte con otras investigadoras/investigaciones paralelas. Considero, pues, que la transferibilidad sucede en/con el proceso, al compartir las emergencias del camino creativo, las verdades temporales, las relaciones, conexiones, diálogos y decisiones que se van articulando y desarticulando en torno a una experiencia artística.

El tercer aspecto que Hernández (2013) discute es la transparencia. Con transparencia Hernández hace referencia a la claridad de la estructura de investigación, los procesos y resultados (p.ix). En la sección 1.4 propuse algunas complicaciones que yo emprendí en torno de este término. En específico, discutí la transparencia de los procesos creativos y su escritura, en relación a las subjetividades emergentes en/con la autoría. Una de las imágenes que recojo de aquel desarrollo, es la de imaginar la transparencia como una radiografía temporal que contrasta

las fuerzas deseantes de la investigación. Son estas fuerzas que inter-acontecen y se co-constituyen con la subjetividad temporal, el corte agencial del autor. No tengo una postura fija en torno a esto. Conuerdo con Hernández (2013) que es necesario estar atentos a la transparencia. Y al mismo también veo que la investigación artística es una invitación a complicar dicha transparencia e imaginarla de diferentes maneras.

En la literatura revisada de artistas-investigadores (Borgdorff 2012; Bolt 2018; Boutet 2013; Calderon & Ortiz 2018; Espiritu 2018; Kaila 2017; Klein 2010; Moreno *et. al.* 2016; Nelson 2013; Villar 2017) no he encontrado discusiones sustanciales en torno a la transparencia en la investigación artística. Sin embargo, encontré atisbos de discusiones sobre dicho tema en las propuestas de dos artistas-investigadores. Detallaré ambas a continuación.

Bärtås (2010) también considera la transparencia una parte necesaria del proceso artístico-investigativo. En su tesis doctoral, comienza por definir la investigación artística como un contrato donde el artista acuerda establecer un nivel de transparencia y compartir sus consideraciones, trayectorias y procesos (p.16). Más adelante, sin embargo, adentrado en la discusión de su metodología, Bärtås (2010) habla de la investigación artística como el intento de “crear transparencia con el proceso” (p.57).⁷ Esta expresión me invita a complejizar la transparencia; me invita a discutirla, nuevamente, no como un acto de dejar ver lo que sucede detrás-de o clarificar un proceso que existe/existió en sí mismo, previo dicha clarificación. Por el contrario, *crear* transparencia *con* el proceso es entrever la transparencia desde su plano inmanente: al momento de clarificar aquello que existe/existió, se crea tanto el sentido de aquella

⁷ Cita completa en idioma original: “Work stories in combination with life stories are active in the context of artistic research and practice-based research since the sharing of and aim to create a transparency with the work process involves our biographies at the same time that it forces us to undergo an act of self-alienation – to look at oneself as another” (Bärtås 2010, p. 57).

experiencia, como una forma de transparencia(s) relativo a aquello. Y se crea *con* el proceso, como Bärtås (2010) señala. Ese *con* me resuena con una cierta agencia del proceso, como parte co-constitutiva de las transparencias creadas.

En la discusión de Hannula (2009) sobre la investigación artística también encuentro un atisbo de una invitación a complejizar la transparencia. Es importante mencionar que este es uno de los textos iniciales de Hannula en torno a este campo, y que le siguió otra publicación que profundiza en los rasgos definitorios de la investigación artística y sus metodologías (Hannula, 2014) pero no aborda directamente la transparencia. Hannula (2009) señala que la investigación artística refiere una habilidad y voluntad de exponer de manera transparente las perspectivas y las obras (p.4). Y que, para ello, es necesario una capacidad de reflexión, comparación y autocrítica. En seguida, Hannula (2009) se pregunta: “¿Para qué esta apertura, transparencia y comparación?” (p.5).⁸ Y él mismo responde que esta es la manera de ponerse en juego y poner en juego el trabajo.

Lo anterior, según Hannula (2009), permite que, durante el proceso artístico, varias versiones colisionen y se produzca lo que en ética se llama un tercer espacio (p.5). O bien, Hannula propone lo que Jaspers (1970) llama “la posibilidad de un conflicto amoroso” (p.5). Hannula, siguiendo a Jaspers, explica lo anterior como: persona A encontrándose con persona B, pero no en términos de persona A o B. A través de/con dicho encuentro se crea y se da forma a ese territorio en común; este territorio es una zona gris donde, según Hannula, no hay garantías (2009 p.5). La transparencia, vista de esta manera, serviría para crear y cultivar más zonas grises durante/con el proceso artístico. O bien, me gustaría verlo así: la transparencia se va co-creando

⁸ Cita en idioma original: “But why this openness, transparency and comparison?” (Hannula 2009, p.5).

con/entre dichas zonas grises.

Además de la(s) transparencia(s) de los eventos y encuentros del proceso artístico, hay otra idea que genera resonancia con mis experiencias de creación-investigación. Esta idea es entender la investigación artística en torno a un mapa de movimientos. Para discutir este mapa, Bolt (2018) comienza por hacer una diferencia entre los términos *artwork* y *work of art*. Según dicha autora, el término *artwork* principalmente alude al objeto último creado: el resultado artístico en forma de escultura, pintura, instalación, performance, evento, novela, película etc. Mientras tanto, el término *work of art* refiere a “el trabajo que el arte hace” (Bolt 2018, párr. 2). Este trabajo puede ser el movimiento en conceptos, entendimientos, metodologías, prácticas materiales, afectos y experiencias sensoriales que surgen en y a través del arte. (Bolt 2018, párr. 2). Trazar o *mapear* este movimiento, según Bolt, permite a los artistas-investigadores no solamente identificar nuevos conocimientos, sino nuevas formas de conocer. El argumento de Bolt me remonta a la observación de St. Pierre (1997) sobre no solo “producir conocimiento diferente (o nuevo), sino producir conocimiento diferentemente”, o de manera diferente (p.175).⁹

Debo aclarar que con mapa de movimiento no me refiero necesariamente a una cartografía visual, esquema o diagrama de la investigación. Me refiero a la acción de ir marcando, y situando cada movimiento, con un medio u otro. Puede ser a través de textos, grabaciones, fotografías, notas, encuentros etc. Como Bolt (2018) lo expresa, se trata principalmente de un ejercicio de reconocimiento, reconocimiento del trayecto, y no de crear representaciones gráficas del mismo. Según la autora, el artista-investigador no tiene por qué avocarse a describir o interpretar su propia obra, sino “reconocer y mapear las rupturas y movimientos que *son* el

⁹ Cita en idioma original: “Producing different knowledge and producing knowledge differently” (St. Pierre 1997, p.175).

propio *work of art*” (Bolt 2018, párr. 4)¹⁰.

Tránsito artístico

En la introducción de este capítulo establecí que en las secciones 2.3 y 2.4 relataría el tránsito artístico de los proyectos *The Daily Undefined* (2014-16) y *La Casa Otra* (2017-18). Antes de entrar en ello, voy a explicar a qué me refiero con tránsito artístico y cómo éste conecta con algunas definiciones y resonancias de la investigación artística que describí antes.

Con tránsito artístico me refiero a las decisiones y movimientos de un proceso artístico-investigativo. Aquí me remonto, por un lado, al movimiento referido por Bolt (2018) sobre el *work of art* que describí párrafos atrás. Y por otro lado, me refiero al concepto de Bärtås (2010) llamado *work story*, en torno al cual el autor articula su metodología de investigación artística. Según Bärtås (2010) una *work story* es “una narrativa oral o escrita sobre la formación de materiales, unidades inmateriales, situaciones, relaciones y prácticas sociales que constituyen y/o conllevan a una obra artística” (p.7).¹¹ Para Bärtås la *work story* no solo es crucial para el entendimiento de la obra final, sino para entender la secuencia de acción/creación y sus significados epistemológicos.

¹⁰ Cita en idioma original: “The role of the artistic researcher is not to describe his or her work, nor to interpret the work, but rather to recognise and map the ruptures and movements that *are* the work of art (...)” (Bolt 2018, párr.4).

¹¹ Cita en idioma original: “A work story is a written or oral narrative about the forming of materials, immaterial units, situations, relations, and social practices that constitutes, or leads to, an artwork” (Bärtås 2010, p. 7).

Por su parte, Calderón y Ortiz (2018) también discuten la relevancia de exponer las decisiones de la investigación. Las autoras proponen la investigación artística como una forma de generar nuevos conocimientos a partir y a través del arte. Este acercamiento, según Calderón y Ortiz (2018) comprende desdoblarse el proceso, visibilizar la toma de decisiones y validar nuevos saberes en el campo (p. 12). Calderón y Ortiz, con el grupo SPIA (Seminario permanente de investigación artística), consideran que un proceso de investigación artística implica una “muestra de la toma de decisiones en cada parte del proceso” y con ello “dar cuenta o argumentar el porqué de tal o cual elemento, disposición, recorte, aumento, modificación, síntesis” (p.15). Lo anterior sucede con el fin de colocarse en las incertezas y yo supongo “practicar la inestabilidad” (Calderón y Ortiz, 2018). Al mismo tiempo y como parte de la investigación misma, el grupo SPIA busca “formas para la diseminación del proceso de toma de decisiones: producción artística, producción textual y diagramas que los relacionen” (p.13). Para Calderón y Ortiz esa toma de decisiones “consciente y comprometida” es una forma de “asumir las consecuencias epistémicas y políticas del proceso” (p. 14).

Esta secuencia de movimientos y decisiones que Bolt (2018), Bärtås (2010) Calderón y Ortiz (2018) discuten desde varios ángulos, ha ido cobrando distintos sentidos para mí. Y pensando con lo anterior, en algún momento me ayudó la siguiente imagen. Visualicé el tránsito artístico como un collar con cuentas. La imagen me servía por dos razones. La primera es que esas cuentas (también llamadas popularmente cuencas), serían esos sitios de pausa y decisión donde acontecen con más intensidad micro-estancias onto-epistemológicas. Los tramos de hilo intermedio vendrían a ser momentos de ejecución más acelerada. También me ha servido el sentido topológico y geológico de cuenca: un sitio donde se puede asentar un cuerpo de agua y

aflorar una variante del ecosistema. En mi visualización estas cuentas/cuencas son lugares de inflexión, donde potencialmente aflora una/otra particular forma de vida, de ser y hacer.

La segunda razón por la cual esta imagen ha sido provechosa para mí, tiene que ver con la forma y dinámica del collar. Aunque le llamo secuencia de decisiones, no me refiero necesariamente a una linealidad de acciones. Puede haberla por momentos, pero en general diría que estas secuencias son circuitos, ondulaciones y marañas. Me funciona entender el tránsito artístico a partir de ese collar de cuentas/cuencas que se pliega y se enreda en sí mismo, y que hace círculos concéntricos y espirales.

En esta tesis narraré los tránsitos artísticos de los proyectos *The Daily Undefined* (2014-16), *La Casa Otra* (2017-18) y el proyecto *La Casa V* (2018-20) (Cap.3). Como detallaré más adelante, *La Casa V* (2019-20) sucedió simultáneamente o, mejor dicho, *dentro/entre/con* los últimos dos años del doctorado, un momento donde ya había delineado el marco teórico metodológico. Por tanto, en el tránsito de dicho trabajo daré cuenta de cómo mi punto de partida para crear-investigar se había desplazado y re-situado con la autoetnografía crítica. La escritura del Capítulo 3 sucedió, pues, simultáneamente a la creación-investigación artística, o bien, como parte inseparable de la misma.

Sin embargo, el tránsito artístico de *The Daily Undefined* (2014-16) y *La Casa Otra* (2017-18), cada uno de distintas manera, tienen un carácter más retrospectivo. El primero fue concluido antes del doctorado, mientras que el segundo ocurrió durante el comienzo del doctorado y da cuenta de un momento transitorio. ¿Qué comprende relatar un tránsito artístico ya ocurrido —una investigación-creación del ‘pasado’— y qué relevancia tiene? ¿Qué sentido de tiempo/temporalidad comprende lo llamado retrospectiva? A continuación aclararé como me

sitio frente a estas preguntas.

Como lo señala Bärtås (2010), la *work story* o lo que yo llamo tránsito artístico, como cualquier narración, puede verse desde el punto de vista de una meta-actividad y una construcción en retrospectiva (p.46). Al estudiarlo como ejercicio retrospectivo, me pregunto por las implicaciones de ese juego de tiempos, trabajando con la percepción clásica del tiempo pasado-presente-futuro. Sé que ese aspecto de temporalidad, intrínseco al relato y al lenguaje mismo, abriría un inmenso abanico de perspectivas y discusiones. No me propongo profundizar en ello, pero sí dar cuenta de algunos momentos de aprendizaje que he tenido con este tema.

Al estudiar los problemas de la voz, Jackson (2009) piensa con Derrida para abrir la temporalidad de la narración. En concreto, Jackson (2009) trabaja con el concepto de *trace* (Derrida 1967, p.66) para evitar “estrechar” la voz y evitar ver la experiencia a partir de una “presencia originaria” y un “pasado absoluto” (p. 168). Jackson discute la voz en torno a la siguiente concepción derridiana: “el pasado siempre ha significado presente-pasado; el pasado absoluto se conserva en el camino y, rigurosamente, ya no puede llamarse pasado” (Derrida 1967/1997, p.66).¹² Jackson (2009) estudia la implicación de dicha aseveración para el llamado presente. Y según la autora, con dicho colapso pasado-presente en la voz, nuestras memorias y nuestras significaciones del ‘presente’ siempre tendrán rastros de lo que sucedió antes, rastros de ‘pasado’. Yo supongo que, de la misma manera y siguiendo con Derrida, tampoco podrían llamarse rigurosamente ‘presente’.

Al pensar con lo anterior, me centré en lo que implica con respecto al pasado y escribir *con* el ‘pasado’. Ver el pasado como el pasado-presente derridiano, cambió para mí la relevancia

¹² Cita en publicación original: “Past has always signified present-past, the absolute past that is retained in the trace no longer rigorously merits the name ‘past’” (Derrida 1967/1997, p.66).

de un relato sobre una experiencia artística ya ocurrida. Visto como pasado-presente, el relato comprende un actualización continua, un presente continuo y con ello, una dimensión inacabada de aprendizaje. Ese potencial constante se vuelve parte del relato mismo.

Bärtås (2010) habla de algo similar cuando discute las partes de la *work story*. Según el autor, una *work story* se construye, se moldea y se mantiene en un sistema de conversar, presentar, escenificar, performar, diseminar y re-contextualizar. De la mano de esto, hay historias de recepción, reacción y consecuencias de la obra. De tal manera, Bärtås (2010) señala que “contadas y vueltas a contar, estas historias se vuelven parte de la obra; es decir, los fragmentos de recepción de la obra se internalizan en la obra” (p. 46)¹³

Además de cambiar con dichas internalizaciones, Bärtås (2010) propone que la *work story* continuamente se actualiza de acuerdo al contexto, el desarrollo del artista, la audiencia, los discursos circundantes. Es una historia, Bärtås (2010) insiste, “continuamente cambiante, contingente y re-examinadora” (p.49)¹⁴. Dicha contingencia, por un lado me devuelve al pasado-presente derridiano que mencioné antes. Por otro lado, me recuerda a la autoetnografía contingente de Gannon (2018) que abordé en el apartado 1.2. Supongo que problematizar al sujeto y su experiencia como propone Gannon (2018), es también problematizar los supuestos tiempos en que se inscriben esos sujetos y experiencias. Al ser contingente y presente-pasado, el relato siempre tiene una parte inédita o indecible. A mi juicio, este es el componente más importante de la retrospectiva. Me refiero a la parte del relato que corresponde a la dimensión de

¹³ Cita en idioma original: “Told and retold, these stories become a part of the work; i.e. fragments of the reception of the work are internalized in the work” (Bärtås 2010, p. 46).

¹⁴ Cita completa en idioma original: “The oral text of the artist is also changed with the spirit and tendencies of the time, including and excluding elements, emp-hasizing some parts and adding comments absorbed and internalized from the surrounding discourses. It is a continuously changing story: contingent and re-examining” (Bärtås 2010, p. 49).

lo no-dicho, a lo que Borgdorff (2012) llama “pensamiento inacabado” (p.44)¹⁵ que, potencialmente, se desarrolla en cada oportunidad de presente.

Bärtås (2010) hace una recolección sensible con respecto a esto. Según Bärtås (2010), la *efterkonstruktion* o post-construcción en las academias suecas de arte previamente se interpretaba como una acusación de dar valores agregados a las obras de arte, cuando ya era “demasiado tarde” (p. 58). Sin embargo, para Bärtås (2010) “la post-construcción es en sí un método artístico y una parte natural de la práctica artística” que incluso permite, entre otras cosas, revisar la dimensión ética del proceso/obra (p. 58).¹⁶ Eso me remonta a la imagen de las cuencas y sus micro-estancias onto-epistemológicas, que comprenden también mirco-estancias éticas.

Tomando en cuenta todo lo anterior, a lo largo de esta tesis utilizo el término ‘pasado-presente’. Con ello me refiero al pasado-presente derridiano, la internalización continua de la *workstory* que propone Bärtås (2010), el “pensamiento inacabado” de Borgdorff (2012) y la parte indecible en el ‘presente’ de todo relato. Con dicho término también me refiero a los planteamientos de Barad (2010; 2014; 2016) sobre el presente y el pasado. Por un lado, Barad habla del *thick now*, que aquí traduciré como ‘el denso ahora’, y refiere a un presente con múltiples capas intra-actuales de espacio-temporalidades. Plantea que el pasado está siempre vivo en el denso ahora del “espesor del presente” (Barad 2016, 34:40).¹⁷ Por otro lado, Barad

¹⁵ Cita en idioma original: “(...) artistic research seeks not so much to make explicit the knowledge that art is said to produce, but rather to provide a specific articulation of the pre-reflective, non-conceptual content of art. It thereby invites ‘unfinished thinking’. Hence, it is not formal knowledge that is the subject matter of artistic research, but thinking in, through and with art” (Borgdorff 2012, p.44).

¹⁶ Cita completa en idioma original: “In Swedish art school, the word *efterkonstruktion* (translated by me as post-construction) was previously used as an accusation of adding values and ideas to a finished artwork (“when it is already too late”). But post-construction is an artistic method and a natural part of artistic practice (...)” (Bärtås 2010, p. 58).

¹⁷ “The past is alive in the thick now of the present”(Barad 2016, 34:40).

(2016) insiste en un pasado “siempre abierto” (Barad, 2014; 59:00) y un pasado “aún por venir” (Barad 2010, p. 244). Asumo esto como una oportunidad de apertura de mi investigación artística y trabajaré presente *con* esos pasados venideros.

2.3 The Daily Undefined (2015-2016)

Contexto y Antecedentes

The Daily Undefined es una investigación artística que realicé en Porto, Portugal, durante el año 2015-16. Desarrollé dicho trabajo como parte del primer año del doctorado en arte y diseño de la Universidad de Porto. En este programa doctoral únicamente concluiría el primer año. En 2016 recomencé mi estudios de doctorado, en el programa de Arte y Educación en la Universidad de Barcelona.

The Daily Undefined consistió en un entramado de acciones que investigan la casa como espacio de experimentación y singularidad. Estas acciones comprendieron dibujos, fotografías, maquetas arquitectónicas, entrevistas y performance. Lo que puede verse como ‘resultado’ de esta investigación es un vídeo de 4 minutos donde se articulan partes de las acciones mencionadas. Presenté dicho vídeo y un texto que detalla el proceso y algunos referentes conceptuales en la galería de la Universidad de Porto, como parte del cierre del primer ciclo del doctorado. El vídeo puede verse en <http://www.marianacabello.com/The-Daily-Undefined>.

En los páginas siguientes describiré el tránsito artístico de esta investigación, procurando entrecruzar algunas de las perspectivas autoetnográficas del Capítulo 1. Como he dicho antes, concibo este primer tránsito como un entrenamiento de cómo de mirar y escribir en retrospectiva

—o en presente-pasado— *con* esas perspectivas. Para organizar esta sección, he dividido tres momentos/acciones del tránsito artístico. En el vídeo final todas estas acciones se entrelazan y generan resonancias entre ellas. Por tanto, dicho vídeo no debe verse como documentación del proceso sino como una parte de la creación-investigación. Los tres momentos/acciones fueron los siguientes.

La primera acción fue Carta-poema para la Casa Alien, la segunda Entrevista-Collage con Boaventura de Sousa Santos, y la tercera Ofrenda para el maniquí de Ribeira. Como mencioné antes, estos fueron procesos interrelacionados que sucedieron más o menos paralelamente, pero que aquí los describiré de manera consecutiva. Antes de entrar en el relato de cada acción, voy a situar algunos antecedentes del proyecto. Entiendo antecedentes como encuentros que fueron seminales, movimientos desencadenantes y subjetividades previas a las acciones que después emprendería.

Mi interés por explorar el espacio privado surgió durante/con la investigación artística Light Habana (2013-14, Habana, Cuba). En aquel trabajo, visité aproximadamente veinte casas de familias que habían transformado parte de su espacio doméstico en un algún tipo de negocio. En particular, visité casas de familias que habían adaptado parte de su cocina, salón y porche en un restaurante. O familias que habían convertido parcialmente su estancia o habitación en una sala de cine 3D, abierto al público. Las divisiones no independizaban totalmente cada área y normalmente resultaban espacios híbridos. Estas transformaciones de los espacios domésticos correspondían a un momento histórico específico de Cuba. En el documental y libro Light Habana me ocupo de detallar las circunstancias socio-económicas que daban lugar a negocios propios entretejidos con el ambiente doméstico (Cabello, 2014).

En aquel momento, mi atracción ante estas transformaciones venía de la versatilidad, las mutaciones y la ambivalencia que sentía dentro de estas arquitecturas. Percibo que esa atracción tenía dos dimensiones. Por un lado, me atraían las dinámicas sociales en estos espacios a medio camino entre lo llamado público y privado (categorías que años después dejaría de emplear); la formalidad y el trato ‘casero’ de un negocio, las transacciones y conversaciones que ahí sucedían. Por otro lado, las propuestas y soluciones materiales de esta adaptación arquitectónica me resultaban muy atractivas. Me refiero, por ejemplo, a los muros pintados de negro (cines 3D) en los salones y a las adaptaciones de rejas, toldos, estands, anuncios, carteles, bancas, mesas, adornos, etc. Debido a mi educación como arquitecta creía visualizar estas adaptaciones con ‘rayos x’. Entendía más o menos lo que había implicado el proceso de planeación/adaptación de materiales y construcción. Fotografíé estos espacios y comencé un archivo personal (ver selección de imágenes en p. 137).

A partir de/con la fotografía, entendida en su materialidad agencial, entendí que no solo deseaba acercarme a aquellas adaptaciones de las casas-restaurante o casas-cine de La Habana. Sino que, en general, me interesaba la versatilidad del espacio doméstico y cómo éste da lugar a expresiones, emprendimientos y experimentos materiales-sociales. Fui entonces también guardando fotos de otras casas: casas-laboratorios, casas-escuelas, casas-talleres, y también casas donde yo percibía que había una organización o decoración decididamente compleja que llevaba lo doméstico ‘hacia algo más’.

A partir de mi archivo de imágenes, fui trabajando de diferentes maneras con esa atracción inaugural, o lo que ahora vería como fuerza deseante. Por un lado, comencé a hacer ilustraciones de casas imaginadas. Dibujaba ambientes domésticos híbridos, donde mezclaba objetos

cotidianos con objetos ambiguos y vertiginosos (ver selección de imágenes en p.138). Con el dibujo, entendido como materialidad agencial, intentaba encontrar exactamente qué era lo que me interesaba. O bien, qué *nos* pasaba *con* el dibujo. Por otro lado, me propuse ponerle un nombre concreto a esta atracción para explorarla intelectualmente y proponerla como proyecto de investigación.

Establecí entonces que quería retratar “La estética de lo particular”, término que propuse y celebré paradójico en sí mismo. Me entrelazaba con la contradicción de querer definir una estética de algo que precisamente evadía cualquier generalización. “La estética de lo particular” no podía fijarse pues correspondía a lo local, lo situado, lo singular y emergente en/con cada persona/familia, en relación con su espacio, sus adaptaciones y sus universos de objetos cotidianos, útiles, simbólicos y fortuitos.

Probablemente en aquel momento me rondaba el fantasma de la fundamentación teórica (véase sección 1.3) y los impulsos de una vocalización coherente y bien informada. Entonces alimenté, o argumenté, esos intereses con perspectivas de la geografía post-estructuralista y la filosofía. Por ejemplo, me detuve a observar lo que Henaff (1997) pensando con Serres, se pregunta en torno a lo particular:

“Procedural: este término tiene sus orígenes en *procedo*, el acto de caminar, o de caminar hacia adelante, paso a paso. Esto también significa avanzar entre la particularidad de los sitios y las condiciones. ¿Puede uno definir un modo de pensar basado en dicho modelo? ¿No es esto lo que la filosofía denuncia como empirismo? No es siquiera eso, porque al final del camino, el empirismo procura reunir lo universal que no colocó al comienzo. Estamos aquí lidiando con algo muy diferente — esto es, tomar en serio las

particularidades de los sitios, la impredecibilidad de las circunstancias, los patrones dispares del paisaje y la peligrosa naturaleza del devenir. En breve, otra vez: ¿Cómo pensar lo local? Lo que significa: ¿Hay una ciencia de lo particular?” (p.72)¹

Si había de tomar en serio aquella particularidad de cada sitio, la impredecibilidad y “la peligrosa naturaleza del devenir”, lo que yo intentaba captar, estructurar y estudiar, no era viable. Cualquier generalización/representación de “la estética de lo particular”, lo singular, lo adaptativo, lo emergente o como pudiera llamarse, resultaba inviable. Ese rasgo inasible del ‘objeto de estudio’ (entonces llamado así), me resultaba muy emocionante pero al mismo tiempo me paralizaba. No veía claro hacia donde podía continuar esa exploración filosófica a través de la práctica artística. Entonces comencé a contrastar la particularidad: intenté estudiar qué fuerzas se contraponen u opacan esa “ciencia de lo particular”. En los siguientes párrafos, cerraré este apartado de antecedentes situando dicha contraposición y ‘creando una transparencia’, como propondría Bärtås (2010). Intuyo que esta contraposición contribuirá a visualizar el lugar de lo usualmente llamado ‘teoría’ o marco teórico en un tránsito artístico. O bien, contribuirá a visibilizar mis/nuestros particulares movimientos entre/con la ‘teoría’ durante esta particular creación-investigación.

Buscando esta contraposición, revisé las casas-modelo que estudié durante mis años de educación como arquitecta (Monterrey, México 2003-2008). Había una insistencia en un

¹ Cita completa en idioma original: “Procedural: this term has its origins in *procedo*, the act of walking, or rather moving forwards, step by step. This also means to advance among the particularity of sites and conditions. Can one define a way of thinking based on such a model? Is it not precisely what proper philosophy denounces as empiricism? Not even that, for at the end of its journey, empiricism intends to rejoin the universal it did not posit at the beginning. We are dealing here with something quite different—that is, taking seriously the particularities of the sites, the unpredictability of circumstances, the uneven patterns of the landscape and the hazardous nature of becoming. In short, again: how to think the local? Which means: is there a science of the particular?” (Hennaf 1997, p. 72).

interiorismo minimalista, ‘limpio’, neutral, impersonal, que daba cuenta de un sitio prácticamente deshabitado. También se insistía en un interiorismo donde la casa era estrictamente casa, sin otras dinámicas, usos o experimentos. Aquella casa genérica, opuesta a mi imaginario de ‘lo particular’, se reconocía y se enseñaba como idílica. Y después de vivir en Estocolmo tres años, el interiorismo escandinavo me había confirmado que este ideal era muy predominante en la enseñanza de la arquitectura occidental/occidentalizada.

Mi respuesta en aquel momento fue abocarme a estudiar los procesos históricos que habían definido la domesticidad idílica que, sin duda, contrastaba en gran proporción con mi archivo de casas multiformes y ambivalentes. Me centré principalmente en estudiar cómo la Modernidad había sido un proceso homogeneizador y ‘estandarizante’ no solo del interior doméstico sino de la vida privada misma (Colomina 2007; Forty 1986; Heathcote 2012; Rice 2007).

Al leer mi bitácora de aquel tiempo, percibo que en/entre/con esa retrospectiva histórica sobre la Modernidad, tomé una posición de resistencia. Me entretejía con la historia de la domesticidad Moderna desde/con una subjetividad que devenía en artista-defensor. Al mismo tiempo, sentía que, frente a las instituciones académicas y culturales de financiación, debía avocarme a ‘defender algo’ y no únicamente explorarlo desde lo artístico. En retrospectiva veo cómo mis movimientos cambiaban en torno a las requisiciones institucionales de un “‘impacto social’”. Consideraba que mi causa debía ser clara: dar valor a la particularidad y espontaneidad del ámbito doméstico frente a las aplastantes fuerzas que habían hecho que este espacio — aparentemente libre y propio— se convirtiera en ‘el máximo locus de consumo’ (Sinclarin & Pertierra, 2012, p. 11) y de la “‘individualidad ilusoria” (Forty, 1986).

Paralelo a este tránsito por la historia social del hogar, continuaba trabajando mi interés con

el dibujo, con la fotografía y la escultura. Puedo ver que aquel momento, en su conjunto, era una especie de ensamble rizomático de fuerzas deseantes, expectativas institucionales, análisis históricos, exploraciones creativas y subjetividades emergentes. Y entre todos aquellos movimientos intrincados y “pensamientos inacabados” (Borgdorff 2012, p.44) de la investigación-creación, comencé/comenzamos *The Daily Undefined*.

Me interesa enfatizar este punto de arranque: fue un comienzo muy poco delimitado. Fue un inicio poco claro de una investigación-creación. Se trataba de un inicio *already entangled; eramos* —en esa multiplicidad de subjetividades y fuerzas— un gran maraña en movimiento. Como St. Pierre reitera con Deleuze, quizá esa ‘nueva’ investigación estaba “comenzando otra vez por la mitad” (St. Pierre 2004, p. 291).²

Carta-poema para la Casa Alien

Carta-poema para la Casa Alien fue una acción en la cual entablé una relación con una casa ubicada en los suburbios de Porto. Comencé a llamarle Casa Alien, para referirme a ella de alguna manera cuando conversaba con mis colegas al respecto. Lo que me resultaba interesante de esta casa era el particular azulejo de su fachada. Yo no había visto este tipo de azulejo en ninguna otra parte de la ciudad, a pesar de recorrerla atentamente durante un año. El azulejo tenía

² Cita completa en idioma original: “What would it mean for relations if they did not involve pre-existent, self-contained individuals identifying and interacting with each other within the structure of some a priori space/time but, instead, were an individuation that was always starting up again in the middle of a different temporality, in new assemblages, never fully constituted, fluid, a flow meeting other flows?” (St. Pierre 2004, p. 291).

variantes de tonos esmeralda que formaban una especie de canales ‘acuáticos’ en la fachada (ver Imagen 1 en p. 139). De esta fachada semi-líquida, surgió la asociación a algo alienígena.

Cuando encontré esta casa y le tomé las primeras fotografías para mi archivo personal, sentí curiosidad por saber la historia de cómo habían diseñado este patrón acuático y qué emociones había en torno a ese particular refugio. Me entusiasmaba conversar con quien había tomado esta decisión y emprendido dicha acción constructiva —una visión-acción de principio a fin—.

Volví semanas después acompañada de una colega portuguesa y llamamos a la puerta por medio del interfono. Preguntamos si podíamos hablar con los propietarios y saber la historia de la construcción. La respuesta fue negativa y rotunda. Nos dijeron que no había nada que comentar con respecto a la casa: “no hay nada que decir”. También que vivía una pareja mayor que no quería ser molestada. Intuimos que había algo de hartazgo en relación a este tema.

Decidimos continuar indagando en los alrededores. Preguntamos por información de la casa a los vecinos y los dueños de un café en la esquina próxima. Ahí nos contaron lo siguiente: los propietarios habían tenido grandes negocios, habían hecho un viaje a Brasil y al regresar, reformaron su fachada. Los vecinos del bar se referían a ella como “la casa fea”. Concluimos que entre los vecinos había cierto desapruebo y burla hacia la particular casa.

Con este desapruebo, el sujeto investigador devenía en el artista-defensor que mencioné antes. El aparente desapruebo de los vecinos me generaba más sentido de resistencia. Como relaté en los antecedentes, ya se venía cultivado una intensión de defender la casa como un campo de expresión y experimentación. En este caso, esto quería decir experimentar libremente con canales acuáticos en la fachada, y no sentirse presionado por ninguna estética ‘estandarizarte’ de ciudad. Me colocaba en abogar por la casa como un lugar para vaciar los

impulsos y curiosidades creativas de los habitantes, cualesquiera que estos fueran.

La Casa Alien me hace pensar en los intereses del artista-investigador Jan Erik Andersson y de muchos artistas que han experimentado con su propio hogar. Andersson, por ejemplo, propuso como disertación de tesis doctoral la construcción de su propia casa; una casa donde pudiera “explorar las interfaces entre arte y arquitectura, y al mismo tiempo, la oportunidad de construir una casa basada en un sueño personal” (Andersson 2015, p.1)³ Es claro que Andersson, como muchos otros creadores, construyen su hogar desde/con su identidad artística y enlazándose con un discurso sobre el hogar. Mientras tanto, los propietarios de la Casa Alien, nunca confirmaron o negaron una identidad artística.

Sin embargo, puedo decir que esta no-identificación me iba bien. Me interesaba imaginar a estos habitantes sin una formación profesional en las artes, arquitectura o diseño. Quería imaginar que la experimentación de su fachada provenía de una visión más o menos desinformada y espontánea, quizá desde un terreno cercano al arte naíf y la libertad de acción. Deseaba imaginarlos como una pareja inventiva y suelta, que se habían sentado un día sobre la mesa del comedor a dibujar sus canales acuíferos. Al final, yo seguía abogando por la casa como un campo de expresión para cualquier habitante y no solo para los formalmente educados en las artes. Aquí estoy experimentando el desmantelamiento de una voz narrativa. Al permitirme narrar que me interesaba imaginarlos” de cierta manera, hablo no solo de lo observable, sino también de mis deseos de realidad, mis intereses de realidad. Experimento con la “poética de la insuficiencia” de la voz que propone McLure (2009). Esta voz insuficiente incluye en sus relatos: “la irrelevancia, la parcialidad, la inconsistencia, la inseguridad o duda de sí mismo, las

³ Cita en idioma original: “I am exploring the interface between architecture and art, and at the same time, the opportunities to build a house based on a personal dream” (Andersson 2015, p.1).

máscaras, los comienzos y fachadas falsas, las memorias defectuosas” (McLure 2009, p. 97)⁴. Y en todo esto encuentra una productividad. La productividad de la voz insuficiente “permite a las personas hablar y querer decir más de una cosa a la vez; ofrecer lecturas matizadas y movedizas de las situaciones; conectarse con otros a pesar de no saber quiénes son ellos mismos” (McLure 2009, p. 97)⁵. Quiénes son *en ese momento*, agregaría yo.

También reconozco que en esos espacios opacos de la investigación interviene mi duda y mi deseo al mismo tiempo. En “me interesaba imaginarlos” yo coloco al deseo, mi deseo, como parte de esa voz difractada en la investigación. Es esa “voz deseosa” que propone Jackson (2009, p.172)⁶, y que bajo un determinado contexto, es también una voz discursiva y performativa que produce cierta(s) verdades(s). Reconozco el “deseo inmanente” (Deleuze y Guatarri 1983, p. 29) en la voz narrativa de mi tránsito artístico.

Mi siguiente acción con la Casa Alien fue dejar una carta en su buzón. En mi carta les contaba brevemente de mi entonces participación en el doctorado en la Universidad de Porto. También les hablaba de mi admiración por las características de su fachada. Le solicitaba permiso para hacer fotos y visitarlos. Me despedía dejándoles mi número de teléfono para contactarme en caso de aceptar.

Pasé algunas semanas esperando, pero nunca me llamaron. Sentí entonces que quería

⁴ Cita completa en idioma original: “I have in mind a kind of ‘voice research’ that would attend to such features as laughter, mimicry, mockery, silence, stuttering, mimicry, mockery, silence, stuttering, tears, slyness, shyness, shouts, jokes, lies, irrelevance, partiality, inconsistency, self-doubt, makes, false stars, fase ‘fronts’ and faulty memories —not as impediments of lapses to be corrected, mastered, read ‘through’ or written off, but as perplexing resources for the achievement of a dissembling ‘authentic voice’” (McLure 2009, p. 97).

⁵ Cita en idioma original: “These insufficiencies, I will suggest, are productive: they allow people to mean more than one thing at a time; to fashion mobile and nuanced readings of situations; to connect with other despite not knowing exactly ‘who’ they themselves are” (McLure 2009, p. 97).

⁶ Término en idioma original: “Desiring voice” (Jackson 2009, p. 172).

concluir esta primera acción dejándola aún más abierta. Deseaba una especie ‘final continuo’, que prolongara el campo imaginativo indefinidamente. Puse entonces un anuncio en la Facultad de artes y letras de la Universidad de Porto. El anuncio solicitaba la colaboración de un poeta, con remuneración de por medio. En concreto, solicitaba un poeta que elaborase un poema para la Casa Alien. La poeta que respondió a mi anuncio fue Ângela Serrão. Nos reunimos y le mostré fotos de la casa. También le conté lo sucedido hasta ese momento. Ângela miró las fotografías y hablamos de los azulejos, de los colores y las texturas de la fachada. Hablamos también de mi curiosidad y me compartió sus primeras impresiones de todo aquello. Dos semanas después, Ângela me entregó el poema y lo deposité en el buzón de la casa (ver Imagen 2 en p. 139).

El poema se convirtió una de las ‘capas’ del vídeo *The Daily Undefined* (2015) (ver vídeo en <http://www.marianacabello.com/The-Daily-Undefined>). Por tanto, más que leerlo en la imagen referida, preferiría que el lector escuchara el poema con el vídeo. Más adelante hablaré de esas capas y de la voz conjunta del vídeo. Lo que quiero decir es que, en el vídeo, el poema ‘actúa’ en co-creación y resonancia con el resto de las acciones. Y desde esa acción y co-producción de sentido, quizá sea más visible la relación del poema con la “matriz epistémica” (Moreto *et.al* 2016 p. 34) de la investigación artística.

Al dejar el poema de Ângela en el buzón pensé que la acción concluía con una serie de dudas y potenciales situaciones que también “me interesaba imaginar”. ¿Qué pensarían del poema? O bien ¿Qué pensarían de quién le escribe un poema a su casa? Me sentía conforme con crear un punto final que fuera, mejor visto, un punto de fuga. Al mismo tiempo que me sentía emocionada y satisfecha con esas incógnitas, quería asegurarme de que esas dudas fueran siquiera viables. En otras palabras, quería asegurarme de que, cuando menos, recogieran el

poema del buzón.

En anteriores ocasiones, cuando llamé a la puerta por primera vez y cuando dejé la primera carta, noté que había alguien mirando por la ventana. Pero cuando dejé el poema no me fijé si esa silueta estaba de nuevo. Cuando volví al automóvil de mi colega, le pedí que esperáramos un rato a ver si salía alguien al buzón. Estábamos aparcados al otro lado de la calle, una avenida de cuatro carriles. Por mera casualidad, entre varios objetos misceláneos de la caja del automóvil, mi colega tenía unos binoculares. Decidí utilizarlos y observar un rato.

En aquel momento fui consciente de que estaba utilizando el objeto icónico del espionaje. Me hacía un poco de gracia, y a la vez relativizaba la situación en un diálogo interior. Pensaba que la gente se espiaba unos a los otros con ‘peores’ artefactos (cámaras) y por ‘peores’ razones. Me decía que, al final, mi causa era más o menos ‘noble’. Conforme fui tomando distancia de esta acción entendí que ese momento de vigilancia abriría una pregunta relevante: ¿Cómo estaba investigando(nos)?

Este momento fue también crucial para, años después, entender algunos matices de la autoetnografía crítica que definí en el Capítulo 1. Comencé por pensar con la obra de Sophie Calle, específicamente su obra Suite Veneciana (1980). En esta obra, Calle decide seguir a un extraño durante varios días, llevando un diario de cada movimiento y anotando sus propios pensamientos al seguirlo. Con todo lo anterior se publicó finalmente un libro (Calle, 2015) que compila todas las notas y fotografías de Calle. Y aunque se despliega mucha información sobre aquel hombre, al final se termina conociendo poco sobre él. O bien, se conoce algo de él, pero no interesa mucho.

La investigación es finalmente sobre Calle y sus desdobles. No nos encontramos con ‘la

investigación que Calle produce’, sino la Calle que es producida por/con/entre esa investigación, esos movimientos, esas vigilancias, y esas formas de inscribir(se). Nos encontramos, pues, con un sujeto performativo que deviene en su relato y mueve los límites epistemológicos de la experiencia (Jackson y Mazzei 2008, p. 309). Siguiendo lo anterior y volviendo a mi vigilancia ¿Qué sujeto artista-investigador se había co-constituido con/en ese momento? ¿Y cómo se estaban re-formulando las (mis) relaciones con lo privado? Con nuestra vigilancia, nos situábamos temporalmente en una micro-estancia ética donde había nuevas fronteras de acción con respecto al/lo otro. Y a la vez, esas fronteras se estaban trazando *con* la onto-epistemológica de ese particular movimiento. Esta micro-estancia ética sería principalmente territorio de dudas. Experimenté algunas preguntas: ¿La vigilancia ‘cabe’ en una investigación artística? ¿Este recurso es válido dependiendo de las (mis/sus) intenciones? ¿Con qué se identifica aquel sujeto vigilante? ¿La vigilancia que los propietarios hacían desde su ventana era válida porque lo hacían desde su propiedad? Aprendí a dejar esta micro-estancia, en tanto micro-ambiente donde aflora otro ecosistema (cuenca), como un sitio donde podía volver continuamente a trabajar con esas preguntas movedizas y abiertas.

Después de haber estudiado la autoetnografía crítica y la Rizovocalidad de Mazzei (2013) puedo ver con claridad lo siguiente. Mi persistencia en la Casa Alien se derivaba en parte por una necesidad de “dar voz” a esas singulares expresiones de arquitectura. Probablemente era la sombra de la voz humanista de mi educación artística que discutí en la sección 1.3. En este caso, “dar voz” a los propietarios tenía que ver con visibilizar y valorar esos experimentos domésticos, a partir de mi labor artística. Tenía que ver con reconocer esa diversidad del espacio privado y sus múltiples dimensiones. Sin embargo, esa voz que quiere “hablar de este presente” (Jackson,

2009): ¿Qué buscaba con que la familia relatará su “auténtica” historia, a través/con mis preguntas? ¿Qué buscaba yo al re-contarla? ¿Cómo sería la voz de esta acción-investigación si la viera como una voz “pensada como un ensamble, una red compleja de actantes humanos y no humanos que excede la noción tradicional del individuo” (Mazzei 2013, p.5)? Continúo desarrollando esta pregunta en las siguientes acciones.

En aquel momento, con respecto al “dar voz” yo tenía una resistencia a situarme en el papel del artista contemporáneo que valida las estéticas de lo llamado naïf, étnico o kitsch a través de su fotografía. Percibía y aún percibo una forma de paternalismo en esta transacción porque, sin proponérmelo, participo en una jerarquía no-dicha de estilos, donde el arte contemporáneo se coloca por encima otras expresiones creativas. Sin embargo, en ese momento tampoco hice mucho por resolver esta tensión. Simplemente habitaba y continúo “habitando la contradicción”, como lo propone Aedo (comunicación personal, 11 de Noviembre de 2019). Estoy aprendiendo a estar en esos dos sitios a la vez. Y supongo que esto tiene que ver con deconstruir la experiencia y la voz del tránsito artístico.

Entrevista-Collage con Boaventura de Sousa Santos

La segunda acción de la investigación *The Daily Undefined* fue una entrevista con el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos. La entrevista ocurrió a través de/ *con* una maqueta collage. Antes de hablar específicamente de esta acción, voy a resumir el contexto de producción y el recorrido previo a ese momento. Lo hago también para visibilizar ese *work of art*, el trabajo

que ‘el arte hace’ (vs. el *artwork* en sí), que antes discutí según la propuesta de Bolt (2018, párr. 2).

Durante el año que viví y estudié en Porto, continué observando y fotografiando diferentes casas, espacios interiores y exteriores (una de ellas fue la Casa Alien de la que ya hablé). Paralelo a ello continuaba haciendo dibujos y comencé a experimentar haciendo collage mixto de fotografía, dibujo y texto en torno a varias palabras como “particular” y “experimento”. Empleaba fotografías de mi archivo e imágenes halladas en internet. También utilizaba imágenes de pinturas, libros, blogs sobre la organización doméstica, e imágenes de empresas como Piramicasa, empresa dedicada a la construcción de pirámides para interiores. En aquel momento, no me sentía cómoda haciendo dichos collages porque no lo consideraba un material para presentarse o exhibirse. Pero, sobre la marcha y con el tiempo, entendí que era una forma de trabajar. Eran imágenes para acompañarme y pensar *con*.

Una de estos collages me abrió un camino de pensamiento. La superposición de imágenes giraba en torno a la palabra experimentar, vista desde su raíz etimológica *experiri*, que refiere la acción de intentar y arriesgar. Por asociación de ideas llegué a algunas pinturas holandesas del siglo XVII y XVIII que retratan la vida doméstica de los alquimistas. Por ejemplo, la pintura “Interior of a Laboratory with an Alchemist” de David Teniers II retrata un laboratorio de alquimia inserto en el hogar y la vida cotidiana. Me sentí muy atraída hacia la mezcla entre elementos domésticos y elementos extraños, puestos en observación o siendo parte de un experimento. En dicho cuadro hay elementos de lo cotidiano mezclados con frascos, fogones, mezclas y un cocodrilo disecado colgando del techo.

A partir de esta imagen comencé a hacer más indagaciones sobre el hogar como sitio de

experimento, y por tanto, el hogar como sitio de saberes, un sitio de *otros* saberes. En el caso de la alquimia del siglo XVII, probablemente se trataban de exploraciones de sustancias que en ese momento no podían aceptarse en los saberes de la cultura dominante. A partir de esta imagen también comencé a estudiar interiores de otras casas-laboratorio.

Por ejemplo, investigué el interior (parcialmente recreado) de una casa Maya tradicional. El interior de esta construcción redonda es un solo espacio multifuncional, en donde hay una continuidad entre espacios/ actividades. Una de estas partes, situada al lado de la ‘cocina’, es un lugar pensado y destinado a llevar la naturaleza al interior de la casa para poder observarla. Tiene, por ejemplo, huesos, pedazos de animales, extractos de plantas y fermentos. Lo anterior, por supuesto, no responde a un simple aprovechamiento del interior, sino a una particular cosmovisión y significación del hogar, y de lo llamado naturaleza, espacio, conocimiento etc.

Este camino de imágenes me conectó con más preguntas sobre esos ‘saberes-caseros’ o bien, con las ‘casas-como-saberes’, cuando la propia construcción representa y estudia un orden cósmico. Por ejemplo, las casas tradicionales de los Bribris y Cabécares (Costa Rica), Kabyle Berbers (Algeria), Sami (Noruega), Navajos (Estados Unidos), entre otros. Para no desviarme por ese amplio camino, decidí centrarme solamente en los ‘saberes-caseros’. Continué preguntándome cuáles son los sitios válidos de producción de conocimiento. Y también en dónde *nos* damos comúnmente permiso para explorar y entrar en lo desconocido.

Desde este punto decidí aproximarme a un campo entonces desconocido para mí. Pensaba que podía moverme hacia el campo de la epistemología y desde ahí ‘abrir’ el espacio doméstico. No veía claro si podría resultar algún desarrollo interesante, pero ese no-saber era estimulante. Desde ese pensamiento busqué al sociólogo Boaventura de Sousa Santos y le pedí encontrarnos

para una entrevista.

De Sousa Santos, que de ahora en adelante llamaré Boaventura, desarrolla buena parte de su trabajo en el campo de la epistemología y la ecología de saberes. Boaventura sostiene que no puede haber justicia social sin justicia epistémica. Y por ello ha desarrollado un extenso cuerpo de trabajo recogiendo y argumentando el valor a las epistemologías del Sur. El Sur que describe no es un sur geográfico, sino un sur entendido como aquello secundario, periférico, invisibilizado. Pensando con Boaventura, los experimentos y ‘saberes caseros’ que antes mencioné, me parecieron bastante sureños. Me refiero tanto a exploraciones de la naturaleza en la casa-laboratorio como a experimentos (intentos, riesgos) materiales-arquitectónicos, que encarnan saberes constructivos-adaptativos.

Mi idea inicial era incorporar su voz en la composición, como forma de contraste o contrapunto. En aquel momento no había estudiado la voz desde un sentido post-estructural, así que seguramente mi entendimiento de la voz se inclinaba hacia la voz humanista. Sin embargo, sí pensaba que la composición final (vídeo) sería una especie de ‘voz de voces’. Y que algunas de esas voces serían las casas y los materiales mismos. Sin denominarlo: ¿Pensaba entonces con los nuevos materialismos? Otras voces serían los sitios que nunca pude conocer: “los silencios de la investigación” que propone McLure (2009). También lo serían las partes de la investigación que nunca entendí. Otras voces serían propiamente los recorridos y movimientos que me llevaron a Boaventura. Todos aquellos movimientos en su conjunto, enunciarían algo. ¿Acaso esa concepción me acercaba a la voz post-humanista que antes introduje? ¿O aún concebía un sujeto-autor ‘director de voces’ que habría de componer una sinfonía sin considerar su propio devenir y subjetividad contingente como una parte intra-actuante de esa vocalidad inacabada?

Lo que tenía claro es que la llamada entrevista, y la voz de Boaventura que se produjese *con* ella, *con* ese encuentro, inter-acontecería conmigo, con el contexto, con las formas del acercamiento, etc. Y no solo este inter-acontecer me parecía inevitable, sino me parecía que *nos* invitaba a trabajar con las fuerzas deseantes, con los materiales y con los “intereses de realidad” que discutí antes.

La siguiente pregunta era: ¿Cómo dialogar con Boaventura? ¿Desde/entre/con qué encontrarnos? En mi investigación artística Light Habana (2013-14) había trabajado a partir de lo que llamé instalaciones-entrevistas. Había creado una serie de intervenciones/instalaciones en varias partes de La Habana, inspirada en novelas de ciencia ficción que abordaban el tema de la ciudad. Después invité a los autores de dichas novelas a conversar sobre su obra, *a través* de mi instalación y ese contexto específico de la ciudad. Yo defendía que la conversación se llevaría *a través de* la instalación y que el sitio ‘haría las preguntas’. Años después y pisando el terreno de los Posts, pondría otra intención. Diría que los invitaba a intra-actuar con/desde/entre el sitio, que, por supuesto, comprendía la obra-contexto, el sujeto-autor en devenir, y muchas otras fuerzas y tensiones que ocurrían en ese espacio-tiempo.

Con Boaventura deseaba proponer algo similar, en cuanto a forma-contexto-diálogo. Pero había restricciones en cuanto a su desplazamiento a otros sitios fueran de su oficina. Esto me invitó a pensar fuera de la noción convencional de sitio, a pensar en objetos y acciones como formas de hacer lugar.

Me propuse hacer y llevar al encuentro con Boaventura una maqueta-collage para intervenir juntos y conversar a partir de/con ésta. La maqueta arquitectónica era una representación a escala de una sala de una casa. Las paredes tenían imágenes de los interiores domésticos del último

catálogo de IKEA. Era la maqueta de una casa con una estética de minimalismo estándar o, según mi visión, ‘estandarizante’. También hice y llevé al encuentro una serie de objetos extraños, con formas ambiguas; ninguno era figurativo o particularmente alusivo al ámbito doméstico. El proceso para crear estos objetos aparentemente aleatorios comprendió varios meses de experimentos. Tomando partes de los collages y dibujos que mencioné antes, había creado dichas formas/texturas. Mi intención era dialogar *con* Boaventura *con* la maqueta y *con* intervenir juntos la maqueta con dichos objetos (ver Imagen 3 en p. 139).

El encuentro con Boaventura sucedió en la Universidad de Coimbra, en su oficina del Centro de Estudios Sociales (CES). A grandes rasgos la entrevista se dividió en dos partes. En la primera le compartí brevemente mis intereses y le mostré una selección de fotos de mi archivo. Estas fotos abarcaban casas documentadas en otros sitios (México, Cuba, Uruguay, Porto) pero también fotos de las casas de estudiantes llamadas Repúblicas, propias de Coimbra. En estas Repúblicas hice un extenso registro y entrevistas con los estudiantes que finalmente solo se convirtió en material que me acompañó a pensar. El objetivo de mostrarle estas fotos a Boaventura era que pudiese enredarse con el lenguaje material-arquitectónico al que yo me refería y que me costaba explicar con palabras. Quería que comenzáramos a pensar *con* la imagen; invitarlo a pensar con esa materialidad sin fijar categorías *a priori*.

Después de ver las imágenes, conversamos sobre la experimentación, lo que Boaventura llama el *ainda-não* (aún no), la construcción del riesgo, el confort y el miedo, la domesticidad del capitalismo, y la singularidad de la casa. En esta parte escrita, no explicaré a detalle las perspectivas que Boaventura desarrolló en la conversación. Considero que estas reflexiones resuenan y producen significado —como otra capa más— en/con el vídeo final que antes

mencioné. Me interesa, por tanto, que el lector experimente la entrevista con esa intra-acción *con* el vídeo, *con* las otras acciones creativas, *con* “las subjetividades caleidoscópicas” (Gannon 2018, p. 25) que emergieron en ese particular enredo. Sin extenderme en las ideas de Boaventura, voy a pausarme en tres momentos de nuestro encuentro. Abordaré cada uno en los siguientes párrafos.

Después de ver las imágenes y conversar, comenzamos a trabajar con la maqueta. Boaventura exploró los objetos y comenzó a ponerlos en distintas posiciones en las paredes. Anteriormente, yo había puesto cinta doble cara en algunas partes de las paredes, para que hubiese puntos de adherencia. Ante esta pauta previa, Boaventura dijo: “O sea, ya estamos en un juego marcado por tí ¿Me puedo revelar y ponerlas en otro sitio?” Yo le dije que sí, que esos puntos eran solo sugerencias. Decidió entonces intervenir el techo de la maqueta. Yo intuía que la intervención le parecía controlada y que el experimento quizá le resultaba, irónicamente, poco experimental. Percibía tensión al conversar *con/entre/desde* el objeto que yo había propuesto. Frente a esto, lo invité a intervenir la maqueta con cualquier cosa que tuviera en su oficina; le sugerí que tomara objetos de su entorno y que los colocara libremente. No siguió mi sugerencia pero esta posibilidad pareció abrir nuestro campo de visión-conversación.

Me alegré con su desacuerdo, con colocar objetos de canto y no de cara, y con sus figuras colgando del techo. Finalmente, yo buscaba aquello que escapase mis planes. Y para eso, algo tenía que desencajarse, desplazarse o cambiar de rumbo. Quizá también buscaba que el encuentro descentrara un poco mi propuesta y mi autoría, y con esto “hacer espacio para

preguntas distintas” sobre la experiencia (Jackson y Mazzei, 2008 p.304).⁷

Más que esto, me pregunto si ese diálogo con Boaventura giró en torno a una “producción de diferencia” y no de similitud, como Lather (2009) invita a pensar. Por un lado, hubo momentos de resonancia y producción de similaridad (*sameness*). Quizá esos momentos son los recogidos en la articulación del vídeo. Recogía esa *sameness* porque en aquel momento sentía que las voces debían tener una concordancia interna. Pero por otro lado, en la entrevista rondábamos la producción diferencia; había una cierta “otredad inasimilable” que Lather (2009, p.21) invita a no invisibilizar. Si hoy re-editase el vídeo, recogería también esos desencuentros, visibilizaría la diferencias y tensiones con el objeto entre nosotros. Trabajar “en contra de la empatía” en ese encuentro, como dice Lather (2009), hubiese sido alejarse de las fantasías de mutualidad y problematizar, al mismo tiempo, las estructuras de comprensión que supuestamente todos compartimos (Lather, 2009, p. 20). Finalmente, esa producción de diferencia y problematización no dista mucho de la ecología de saberes que Boaventura defiende.

En algún momento, la conversación entorno a la maqueta se desdobló hacia el territorio del gusto (en el sentido de *taste*). Le pregunté si colocaría alguno de esos objetos extraños en su oficina o en su casa. Me respondió tajantemente que ninguno le gustaba. Luego me contó que le gustaban las formas orgánicas y aseguró: “mi espíritu es menos geométrico.” Pregunté si en su oficina sentía libertad de experimentar con todo tipo de organizaciones, objetos, cosas. Me dijo que no y que tampoco en su casa. Que la casa es una negociación. Pero que, aún sin esa plena libertad, todos los objetos que había colocado en su oficina hablaban más de él que lo que otras

⁷ Cita en idioma original: “Perhaps if autoethnography can resist the desire to present a “satisfying” account then the narrative “I” might be decentered enough to make space for autoethnographers to ask different questions of experience” (Jackson y Mazzei 2008, p. 304).

muchas cosas. En principio este camino de conversación no me pareció una exploración relevante. Sin embargo, al pensar esta parte del tránsito, me remonté a la autoetnografía contingente de Gannon (2018). En particular, Gannon (2018) propone la escritura autoetnográfica como algo que emerge de la “colisión” entre objetos, materiales, lugares, relaciones etc. (p.26). Por ejemplo, Gannon explica que su escritura, en un momento dado, emergió entre la colisión de: un paquete, el desierto, un recuento y su rabia (p.26). Se refiere también a la subjetividad relacional y contingente a lo/los otros. En el caso de Boaventura, pude re-pensar como nos escribimos a partir de la ‘colisión’ entre imágenes, maqueta, oficina, geometría, vértigos y ‘espíritus’ más o menos geométricos.

Al re-escuchar esta entrevista, desde el sujeto en devenir y la voz post-estructural, aparecen otros matices de la conversación y del desdoble de subjetividades emergentes *con* el tema, *con* la pregunta, *con* mi cambio de entonación o risa nerviosa, *con* la maqueta etc. Boaventura, estuvo atento a estas emergencias y las señalaba en ciertos momentos. Por ejemplo, hizo referencia justamente al tipo de conversación que podíamos sostener en ese espacio académico. Con esa plática en particular, según Boaventura, emerge la subjetividad de “joven investigadora” que busca a un profesor experimentado y que este intercambio seguiría la lógica de la reciprocidad. Sin embargo, según Boaventura, si aquella conversación hubiese acontecido en una casa, sería una “plática no programada, no instrumental” inmersa en lo que él ve como la singularidad del hogar: un espacio sin planes y para vivir “en abierto.” ¿Estar atento a estas subjetividades contingentes a la conversación es trabajar con la propuesta de Gannon (2008)? ¿Cómo moverse de ahí, más allá, hacia la deconstrucción y descentramiento que Jackson y Mazzei (2008) proponen?

Hubo un momento en que Boaventura conectó con una idea que, más que continuar con una reflexión del espacio doméstico, parecía plantear una difracción. Boaventura insistió en hablar del tiempo lento. La singularidad del hogar, entendida como característica única del hogar, para Boaventura era la posibilidad crear un tiempo lento. Volvió un par de veces a esta idea, insistió en explorarla. Como si nuestra conversación fuese una oportunidad abrir la casa, no solo bajo nuestro tren de reflexión, sino ver las diferencias desde dentro, y los efectos de sus variaciones. Pienso con esta imagen de Barad (2007, p.71), aunque la difracción como metáfora visual y como metodología abarca algo aún desconocido para mí.

Cuando trabajé con el vídeo final del proyecto *The Daily Undefined*, percibí que, al manipular la maqueta, Boaventura aparecía como otro personaje. No parecía más aquel profesor y sociólogo experimentado. Con la maqueta y con la cámara en ese particular ángulo, se asemejaba a un gigante de corte fantástico. Su imagen parecía ficcionalizarse de alguna forma y su voz se filtraba hacia las otras capas y acciones con una entonación contingente a aquellas. Su imagen me refería a una escena de Alicia en el país de las maravillas, donde Alicia se engrandece desproporcionadamente y luego mira hacia adentro de la casa, aun inocente y curiosa, pero con un nuevo poder y fuerza para manipularla. Entonces, ¿Quién o qué estaba hablando *con* y a través de todas las casas, azulejos, balcones y maniqués? En el vídeo trabajé pues, con capas y resonancias entre el poema de Ángela, la procesión-ofrenda para el maniquí (que narraré en el siguiente apartado), las fotografías de casas y la entrevista con Boaventura filtrada y resignificada: las formas que tomaba aquella persona-personaje hablando desde la maqueta-collage y manipulando sus objetos domésticos.

Ofrenda para el Maniquí de Ribeira

Esta acción comenzó a partir de un apartamento en la avenida Ribeira. Dicho apartamento tenía un balcón pequeño donde se encontraba un maniquí mirando hacia el exterior. Se trataba de un maniquí común de tienda de ropa que tenía escrito en su brazo la frase *Why so serious?* (¿Por qué tan serio?). En su otro brazo cargaba una antorcha que a veces se iluminaba de noche. El maniquí cambiaba constantemente, según la estación del año. A veces tenía máscaras oscuras con cruces blancas y a veces sombreros navideños (ver Imagen 5 y 6 en p. 140).

Comencé a visitar el maniquí con cierta frecuencia y, desde la calle, tomaba fotos de sus cambios. El maniquí como objeto no me resultaba particularmente atractivo, pero sí los movimientos detrás del mismo, de sus accesorios y mensajes. Me preguntaba quién y cómo había tomado la decisión de dedicar ese muy limitado espacio del balcón para ‘comentar’ algo hacia afuera, para ‘interpelar’ el afuera. Pensando con Atkinson (2018), la presencia de ese objeto generaba una especie de *gap* en la inteligibilidad de la fachada. Quiero decir que el maniquí no anunciaba ni vendía nada, no decoraba un estudio de arte o diseño de modas, tampoco promocionaba algún movimiento social o ideología política. Y en medio de una ciudad con una creciente mercantilización del espacio, este elemento aparentemente sin propósito, generaba una cierta subversión del performance de ciudad. Escapaba las lógicas dominantes de ciudad y actuaba desde/con esa indecibilidad. Pensando con Jackson y Mazzei (2008), vería a ese sujeto-objeto que usa su relato para “exponer lo indecible del significado, del ser y de la narración, sin

requerir una auto-identificación o maestría” (p. 305).⁸

En Enero de 2015 fui al departamento del maniquí y llamé a la puerta. Me respondió una mujer joven y me invitó a subir. Me contó que vivía con su pareja pero que en aquel momento se encontraba sola. Le pregunté por la historia de su maniquí. Ella parecía muy amable y abierta al respecto. Me contó que su pareja era un vendedor en una tienda “china”. Se refería a las tiendas de productos misceláneos producidos en China y normalmente llevadas por familias chinas. El maniquí estaba en la bodega de dicha tienda y los dueños pretendían deshacerse de él. Su pareja decidió entonces llevarlo a casa. Lo puso en su balcón y lo comenzó a vestir. Yo le pregunté si había una razón específica. Me dijo que no. Le pregunté: ¿Sólo por jugar con él? Me contestó que sí, que lo hacía solamente porque sí. Me despedí y acordamos seguir en contacto.

La voz postestructural me hace pensar sobre las preguntas que yo hice en aquel encuentro. ¿Tenía el ímpetu, como en la Casa Alien, de ‘dar voz’ al maniquí? Quiero decir, ‘dar voz’ a sus creadores o a su familia. ¿Quería ‘rescatar’ una historia ‘perdida’? En aquel encuentro con la chica, mis preguntas y sus respuestas, iban dirigidas a la producción de una verdad específica: hay juego, hay creaciones espontáneas, hay sorpresas en/desde/con la casa. Asumiendo que yo deseaba producir esa particular verdad, con ese particular encuentro, la siguiente pregunta es: ¿Y por qué esa verdad me mueve y a dónde me mueve? ¿A mí que me pasa con esa historia? O bien, moviéndome al sujeto de los Posts: ¿Qué *nos* ocurre cuando nos constituimos mutuamente entre/con esas verdades? Con *nosotros* me refiero a lo que podríamos delimitar como: la joven pareja, su relación en/con el hogar, el maniquí, el balcón, la calle, mi contingente subjetividad

⁸ Cita completa en idioma original: “We also want to expose the fallibility of the narrative “I” and move toward a performative “I” who uses experience not simply as a foundation for knowledge but as a concept “under erasure” to expose the indecidability of meaning, of self, of narrative — without requiring self-identification or mastery” (Jackson y Mazzei 2008, p.305).

como artista investigadora, mi deseos de experimentar, entre otras fuerzas actuantes. Finalmente no era cuestión de estudiar propiamente al maniquí. Ni tampoco estudiarme a mi misma, en tanto sujeto imaginado *a priori*. Lo que se estudia, como lo discutí antes en torno a la reflexividad (ver Introducción) es la afectación, la relación, cómo nos redefinimos mutuamente y nos continuamos moviendo así.

Esta pregunta (¿A mí que me pasa con esa historia?) reverberó años después en México, al encontrarme con otro maniquí en un barrio periférico de la ciudad de Oaxaca. Yo caminaba con un amigo y al ver el maniquí me puse un poco nerviosa. Empecé a planear cómo aproximarme, cuándo tocar la puerta, qué decir, cómo presentarme, etc. Mi amigo me dijo: “Vale, todos hemos visto cosas inusuales en casas, pero: ¿A tí porque te conmueve tanto?”

En broma y no, le dije que pensaba que si timbraba encontraría nuevos amigos o cómplices, o cuando menos, una persona ‘muy-personaje’. Y que eso me hacía ilusión. Además, yo encontraba mucho disfrute en eso, en buscar conexión. Aquí ese Yo, sujeto creador-investigador, entendido desde el devenir, aparece como un alma en pena o un espíritu buscando a su tribu. Al caminar por la ciudad en esa búsqueda, el sujeto emerge como un buscador de compañía y de comunión, movilizado desde lo emotivo. Esto es quizá aquella dimensión emotiva o anímica de la investigación, que Aedo *et. al* (2017, p. 3) reconoce e invita a continuamente visibilizar y validar.

Desde y con esa movilización anímica, me detengo a mirar lo que también me pasa, o *nos* pasa, con la ‘ruptura’ de la puerta. Con esto me refiero a tocar la puerta de un desconocido, y —a medio camino entre la plática instrumental y la conversación “en abierto” de Boaventura— proponer un encuentro. Le llamo ruptura porque la sensación es de ruptura, y porque hay una cierta disrupción del lugar que ‘debe’ ocupar lo ajeno, lo público, el ‘afuera’, el sujeto extraño, el

otro que, en ese caso, fui y soy yo. También es una disrupción de la razones dominante-inteligible de lo que amerita llamar a la puerta de alguien desconocido.

Retomaré la pregunta anterior (¿A mí que me pasa con esa historia?) y volveré a las ilusiones que se tejen con los experimentos de casa y los llamados a la puerta. Antes voy a hablar de dos resonancias. Conectado con mi interés en la casa-laboratorio del que hable antes, en un hilo paralelo, me sentí atraída hacia la *casa-playground* que propone Patron (2015). Coincidentemente, la curadora comparte mi curiosidad y aquello que yo intentaba explorar a través de lo fotográfico desde 2013. Patron organizó una exhibición llamada “La vida doméstica”. Dicha exhibición se configuraba “como una búsqueda de la demarcación del Yo (*self*) y cómo esa demarcación se materializa o encarna en el espacio doméstico, que por veces es *playground*, escenario o laboratorio, con el objetivo de producir y crear formas singulares de estar en el mundo” (Patron, 2015. párr. 2).⁹ Esto último resuena con las exploraciones de Boaventura sobre la singularidad del espacio doméstico como un sitio de auto-conocimiento y auto-producción de vida. Para mí, el maniquí aparecía como una manifestación de ese *playground*, y alimentó esta producción de verdad entrelazada con los emprendimientos de Patron (2015) y las impresiones de Boaventura. Ahora retomo la pregunta: ¿A mí que me pasa con el maniquí, la casa-playground, la auto-producción de vida y con “vivir en abierto”?

Responderé esta pregunta practicando una voz porosa y sin buscar pensamientos acabados/redondos. Quizá paralelamente a las fuerzas deseantes y motivaciones anímicas de encontrar amigos y personajes, también deseo ser vista y encontrada en la singularidad de mi casa o mi

⁹ Cita en idioma original: “*La vie domestique* is thus configured like a search, that is, the search for a demarcation of the self, and how that demarcation is embodied in our domestic space, by turns a playground, stage and laboratory, with the aim of producing and creating singular ways of being in the world” (Patron 2015, párr. 2).

balcón. Ese deseo de ser encontrada *en/con* mi espacio se mueve con otros deseos de conexión y de asumir inter-ser (Nhat Hanh, 1998). Quizá, recordando palabras de mi terapeuta, es “porque el Ser sana *en* relación” (Raúl Esquerdo, Comunicación personal, 25 de Mayo de 2019). También veo que hay los vínculos o resonancias entre mis deseos, acciones e intereses de realidad. El juego experimental del chico y su maniquí no es tan distinto de mi experimento de llamar a una puerta cerrada, o proponer una maqueta collage como objeto de conversación. Me inclino a pensar que busco reverberaciones y pliegues de lo que ya *me/ nos* mueve.

Después de un tiempo decidí hacer una ofrenda para el Maniquí. La ofrenda era un objeto de madera que podía abrazar y coronar al maniquí, colocándolo en sus hombros. Era una estructura con madera balsa y varias cuerdas de uso marítimo. Dicho objeto-ofrenda, procuraba un lenguaje de fragilidad, vértigo e improvisación. Las cuerdas amarradas, los nudos, y las estructuras improvisadas, son elementos que aparecen con bastante frecuencia en mi archivo fotográfico. Los objetos colgantes y oscilantes también han sido recurrentes. Por tanto, a través de esta ofrenda entré y exploré el espíritu de esas formas y dinámicas. Nunca antes había creado un objeto artístico deliberadamente imprimiéndole un aire de experimento, o de experimento casero.

La ofrenda era una especie de accesorio para colocar *en/entre* el maniquí y el balcón. Este interés o afección por crear *entre* objetos domésticos venía desde hace tiempo. Mi experiencia haciendo instalaciones dentro de una casa-pizzería o dentro de una casa-cine 3D en la investigación artística Light Habana (2013-14) me había entusiasmado. Primero porque, contrario a pensar y crear objetos suspendidos en el *white cube*, prefería imaginar ‘cosas-entre-cosas’. Prefería proponer formas entre arquitecturas particulares y entre universos de objetos simbólicos, cargados ya de sentido para una familia. ¿Cómo dialogar y ser *con/entre* todas estas

materialidades?

Volviendo un poco atrás, quiero señalar lo siguiente. Mi objetivo último al llamar a la puerta de la Casa Alien era pedir permiso para hacer alguna escultura en/entre/con la fachada de canales turquesas y con su historia de creación. Quería algo así como un cruce entre nuestras *work stories* que propone Bärtås (2010) (véase sección 2.2). Sin embargo, como narré anteriormente, aquello no fue posible. En el caso del maniquí ese diálogo/instalación sí parecía posible. Y con diálogo también me refiero al enredo de mi *workstory* con el balcón, el maniquí, la familia y su entramado material-discursivo.

Para explicar este deseo de hacer ‘cosas-entre-cosas’ conversaba con un colega en torno la idea de una práctica barroca. Con barroco me refería a la caracterización de dicho estilo desde lo arquitectónico: una composición compleja, recargada de sentidos, con mucha información, y llena de motivos que se cruzan con otros motivos. Me parecía atinado usar este término para describir mis intenciones porque, más que al objeto creado, me refería al proceso. Me refería a las múltiples capas de información y de significado, la negociación con el espacio privado, y las superposiciones o fusiones con objetos familiares, llenos de memoria, etc. Ahí deseaba entrelazarme y participar, crear formas, subjetividades, movimientos. Me interesaba esa acción ‘apretada’ de empujarme entre cosas y colarme en intersticios y, *con* esos intersticios, proponer formas.

Para llevar la ofrenda al Maniquí hice una procesión con el objeto en mis hombros. Caminé desde mi casa hasta la casa del maniquí sin interrupciones. Fue una caminata que duró aproximadamente cuarenta minutos. Procuré darle un poco de solemnidad al acto con una mirada siempre al frente y no interactuar con quienes me rodeaban (ver Imagen 4 y 6 en p. 140).

Hay dos términos que veo la necesidad de detenerme y discutir: ofrenda y procesión. Son conceptos que tienen una dimensión religiosa. Ambas palabras están cargadas de un sentido de devoción, veneración, o cuando menos afición. Me pregunté en aquel momento: ¿Cabe la devoción en la práctica artística-investigativa? ¿Es una forma de fuerza deseante? ¿Cuál es la onto-epistemología de la devoción? En aquel momento me planteé una simplificación. Decidí que, si sentía una fuerte admiración hacia algo, podía trabajar con esa admiración, como un actante más de la vocalidad. Una ofrenda era mi reacción más directa hacia algo que me generaba tanto entusiasmo. Por otro lado, como lo describí en párrafos anteriores, la ofrenda me permitía añadir algo a la mezcla ya heterogénea de ese balcón; me permitía crear una cosa-entre-cosas.

La idea de la procesión fue quizá una consecuencia de haber trabajado con la idea de una ofrenda. Sentía que para ir a colocar una ofrenda, el traslado tenía que ser significativo. Decidí entonces experimentar con esta acción. En esos 40 minutos de caminata escuché algunas especulaciones de turistas sobre si eso era alguna especie tradición propia de Porto. Y así como los turistas veían mi objeto entre la ciudad, *con* la ciudad, y así mismo lo significaban, probablemente yo estaba haciendo lo mismo. Quiero decir lo siguiente. En ese momento yo ya llevaba un año viviendo en Porto y en el radio inmediato a mi casa había por lo menos cuatro iglesias. No practico la religión católica, pero entraba con frecuencia a ver los ornamentos; me interesaban los detalles de varias figuras religiosas.

En la iglesia de San Antonio de los Congregados, por ejemplo, me gustaba ver un relicario de la figura de un niño con un hoyo/nicho justo en medio de la frente (donde se alojaba la reliquia). Yo me preguntaba si ese nicho se relacionaba con el tercer ojo. En esa misma iglesia había un

Cristo que le habían puesto una peluca. La peluca parecía de pelo natural pero, comparada con todas las figuras de Cristo que yo había visto antes, la peluca era muy larga y voluminosa. Le daba un aspecto poco usual al Cristo, muy interesante para mí. ¿Quién y cómo elige las pelucas de Cristo? Me preguntaba por esto y las personas y procesos para agregarle y retirarle otros accesorios: flores, ofrendas, velas y relicarios.

Recordando todo esto me pregunto: ¿Me había aproximado al maniquí desde/con todo aquello? ¿Había observado creado y caminado *siendo con* todo aquello? Mi respuesta es que sí: que emergía un sujeto creador-observador-devoto que se permitía esa admiración; que no estaba conociendo todo aquello sino *conociendo con* todo aquello; que inter-acontecía con todos esos procesos y ornamentos. No estoy segura de escribir lo siguiente, pero, practicando la voz porosa, me atrevere a hacer este apunte: La frase de la religión católica “el señor *es* contigo” (no *está* contigo) me ayudó a entender un poco el plano de la immanencia deleuziana y hasta cierto punto, la intra-acción de Barad (2007).

Volviendo a la procesión, diré que tuvo un final más o menos inesperado. Al llegar finalmente a la casa del maniquí con la ofrenda, me di cuenta que el maniquí ya no estaba. Llamé a la puerta y me respondió una persona distinta. Me dijo que era la nueva propietaria y que ahora la casa era “para turistas”. Le pregunté por los anteriores inquilinos y su maniquí. La señora me dijo que no sabía a dónde se habían movido y que tampoco sabía dónde había quedado el maniquí.

En aquel agitado momento, tomé la decisión de cuando menos dejar la ofrenda *in memoriam*. Yo iba con una colega colaboradora que hablaba portugués nativo. Ella explicó con más fluidez que se trataba de un proyecto de arte; que yo había creado una ofrenda para el maniquí y deseaba

subir rápidamente al balcón para dejar la ofrenda *in memoriam*. Le reiteró que simplemente era una ofrenda, un regalo, un recuerdo de aquel maniquí. La propietaria se negó rotundamente.

La negativa impulsó varias emociones. Me parecía que algo había caído y me producía cierto vértigo. También tenía una profunda sensación de pérdida; fue como aquella tristeza incrédula —hasta cierto punto mágica— de cuando algo está presente y luego, simplemente, desaparece. Permanecí un tiempo en el sitio con la ofrenda aún en mis hombros, mirando hacia el balcón. Al cabo de un rato, otro de los nuevos propietarios salió al balcón. A la distancia, el hombre me reiteraba sus razones. La conversación sucedía a gritos, pero no de manera violenta, sino porque la distancia, el viento y el ruido de la avenida no nos permitía escucharnos el uno al otro. Yo le decía cosas del maniquí, la ofrenda y del acto simbólico. El repetía que el edificio ahora era para turistas. Entre esta confusa conversación calle-balcón, con ofrenda en hombros, se acercaban precisamente turistas a observar y supongo, intentar descifrar el acontecimiento. Uno de ellos me preguntó directamente qué pasaba. Yo le conté la historia del maniquí.

Al cabo de un rato, una pareja del edificio vecino me preguntó si necesitaba algo. Expliqué la historia y me ofreció pasar a su balcón. Aunque por fuera este edificio vecino de azulejo parecía una vivienda normal, por dentro el apartamento estaba subdividido y convertido prácticamente en un cuarto de hotel. Todas las paredes y sábanas eran blancas y había una decoración estándar, mínima, aceptable. La pareja parecía estar limpiando y preparando este cuarto para un nuevo huésped. Yo pase por ahí rápidamente para no molestar y fui directamente al balcón. Ahí me quedé unos minutos en posición del maniquí con la ofrenda en hombros (ver Imagen 6 en p. 140). Después les agradecí y me fui.

Este encuentro-desencuentro me pareció una revelación muy frontal de algo que ya más o

menos sabía: la gentrificación del centro de Porto. La avenida Ribeira, como otras zonas céntricas de Porto, había estado cambiando en los últimos años. El turismo en Porto había aumentado significativamente, y en consecuencia, también los precios de vivienda en ciertas zonas, los cuartos Airbnb y los comercios orientados al turismo. En aquel momento incluso había una intensa campaña de marketing sobre la imagen e identidad de la ciudad. Esta no era solo mi percepción. Mis colegas oriundos de Porto, tenían la perspectiva de la última década. Acordaban en que la ciudad estaba viviendo un proceso intenso de cambios. Por ejemplo, discutían frecuentemente cómo los bares tradicionales comenzaban a cambiar a precios turísticos. Había, pues, una nostalgia compartida por un Porto que comenzaba a perderse, mientras que otro Porto se echaba arriba.

Encontrar una fachada turística ‘limpia’ -sin maniquí- fue un acontecimiento que generó ciertos movimientos. Sin planearlo, me había topado con una materialización muy concreta y personal de la gentrificación. Pasé de desear construir(me) *con* una voz en pro de la creatividad casera, a entonarme/entonarnos en contra de esa artificialización de las ciudad; en contra de la ciudad-postal, o ciudad ‘postalizada’ pensada en función de la imagen turística. Quizá comenzaba a reinventar mi *workstory* con estas dos voces. Y esta ciudad-postal que no permite en sus balcones maniqués, experimentos, juegos o a veces incluso prohíbe ropa colgada, me reconecta con lo que había estudiado hasta ese momento sobre la historia doméstica. En particular, me resonaban las fuerzas homogeneizadoras y ‘estandarizantes’ de la domesticidad moderna que discutí antes, en sintonía con “la industrialización del hogar” que Boaventura refiere varias veces en la entrevista. También pensé en el cuarto de Airbnb blanco-sobre-blanco al que finalmente subí y me resonaba con la maqueta IKEA que había intervenido con

Boaventura. Al mismo tiempo, todo lo anterior me conectó con la pregunta de Patron (2015): ¿Cómo organizaremos las cosas de modo que nuestros espacios domésticos sean zonas para activar y transformar la realidad y no solo un territorio de reproducción social? Así ocurrieron varias reverberaciones entre/con acciones y perspectivas del hogar que ya venían *siendo* y moviéndose conmigo.

Aquí quiero remarcar que no considero que la acción del maniquí haya revelado o visibilizado más o menos la gentrificación de Porto. Lo que propongo es que este evento, creó un matiz o una sombra de este fenómeno. Quizá creó un ángulo oblicuo para ver lo que también desaparece o se desplaza con la gentrificación, y ver cómo aquello nos mueve en conjunto. Como mencioné antes, en/con el vídeo trabajé a partir de/con estos encuentros-desencuentros, entramado de acciones, estudios, apuntes, preguntas, silencios, interrupciones, líneas abiertas, puntos de fuga, conexiones y saberes caseros.

Como parte última de este enredo rizovocal, quiero señalar dónde y cómo compartí el vídeo de *The Daily Undefined*. El vídeo se exhibió en el marco del proyecto expositivo llamado *Casa Entera*, organizado por la curadora Griselda García en Barcelona. Dicho proyecto curatorial constaba en rentar periódicamente un departamento Airbnb e invitar a un artista a intervenirlo. Y después abrir dicho espacio al público, con sus debidas restricciones de horarios.

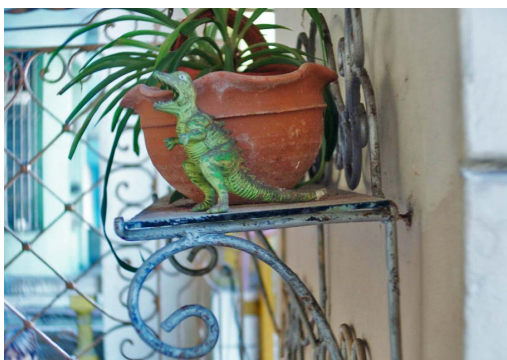
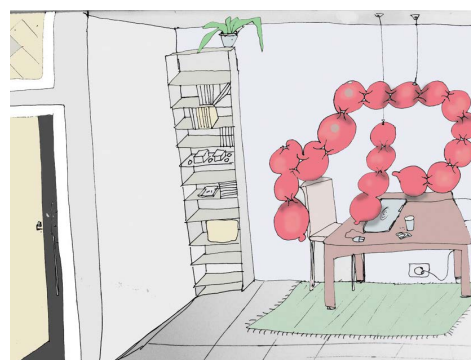
Participé en esta exhibición interviniendo un departamento cercano a la Sagrada Familia con varias piezas. El vídeo de *The Daily Undefined* se proyectó en una de las habitaciones y también hice dos intervenciones en cocina/sala. Una de estas intervenciones, llamada *Hato BnB*, es una pieza que atravesaba la sala de un lado a otro en diagonal. Es un hato de varias piezas de madera que yo había torneado uno a uno, de diversas formas. En su conjunto, generaba una

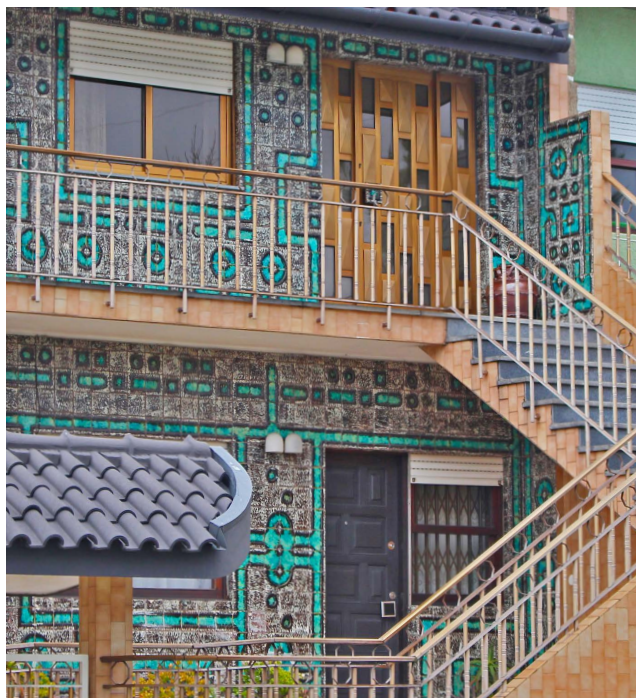
textura que atravesaba o “rayaba” el cuarto. El sentido de esta pieza era, por un lado, la disrupción del interior minimalista Airbnb. Y por otro lado, la presencia del lenguaje estético de la madera torneada, un lenguaje de los muebles artesanales, propios de mi imaginario de lo doméstico no-industrializado. Ver escultura Hato BnB en www.marianacabello.com/Hato-BnB.

Pensar el vídeo en este enredo —*con* un cuarto/exhibición Airbnb y compartiendo espacio con el hato de madera torneada— me hace preguntarme lo siguiente. Así como se “comienza otra vez por la mitad” como St. Pierre reitera con Deleuze (St. Pierre 2004, p. 291)¹⁰: ¿También siempre se ‘termina’ otra vez por la mitad? Preveo que el vídeo y las acciones que articula y enuncia, continuarán doblándose, vocalizando e intra-actuando con diversos contextos de exhibición y diversos debates en torno a lo doméstico.

¹⁰ Cita completa en idioma original: “What would it mean for relations if they did not involve pre-existent, self-contained individuals identifying and interacting with each other within the structure of some a priori space/time but, instead, were an individuation that was always starting up again in the middle of a different temporality, in new assemblages, never fully constituted, fluid, a flow meeting other flows?”(St. Pierre 2004, p. 291).

Selección de fotografías e ilustraciones - Archivo personal de casas (2014-2020)





Img. 1. Casa Alien

*Somos imprecisos, tal como as paredes que nos cobrem dos males evitáveis.
A alma da casa é o afluente das ribeiras que criam pequenas crateras ao longo dos muros.
No futuro abrirei
As portas para ti,
Calor humano.
No futuro perceberei
Os símbolos do mundo
Deslizados nos canais de água.
No futuro receberei
A luz que me transmítes,
Paredes do oceano.
No futuro estarei
Entre as papoilas da mãe
E do calor que desejo.*

Ângela Serrão

Img. 2. Poema para Casa Alien



Img. 3. Fotograma de vídeo The Daily Undefined (2015)



Img. 4. y 5. Fotografías de vídeo *The Daily Undefined* (2015)



Img. 6. Fotograma de vídeo *The Daily Undefined* (2015)

2.4 La Casa Otra (2017-2018)

Introducción y reformulación

La Casa Otra es un investigación artística que realicé principalmente en Cancún, México durante los años 2017-2018. En aquel momento estaba en el segundo año del doctorado y comenzaba a revisar literatura sobre autoetnografía crítica. Antes de relatar el tránsito artístico de esta investigación voy a aclarar un aspecto general y relevante de la misma.

Durante la escritura de la sección 2.3, comprendí algo crucial sobre mi/la investigación-creación artística. Yo había tenido una necesidad de categorizar con cierto rigor cada una de mis prácticas y experiencias ‘por proyecto’. Y esto también me ayudaba a delimitar el aparente comienzo y final de un determinado tránsito, entendido como lo definí en la sección 2.2. También tenía la intención de que cada proyecto tuviera resultados específicos; me refiero a un objeto artístico en formato expositivo (vídeo, foto, instalación etc.). Identifico la noción de proyecto con los hábitos de mi educación artística tradicional. También entreveo cómo el formato de proyecto está alineado con la voz hermética y el Yo autor coherente y delineado que discutí en el Capítulo 1. Sin embargo, con la escritura y lo que se va enredando/desenredando en/ con ella, pude mirar y pensar mis tránsitos artísticos de otra forma. A continuación daré cuenta de esta ‘nueva’ forma.

Pensando con St. Pierre & Richardson (2005) y su crucial pregunta post-representativa: ¿Qué *hace* la escritura [mi énfasis] además de producir significado? (p. 969)¹, la propia St. Pierre, dialogando con Deleuze & Guattari (1980/1987), responde que la escritura “interroga y cartografía incluso lo aún-por-venir” (pp. 4-5);² también es un “campo de juego” (Richardson, 1997) donde los pensamientos ocurren. Se trata de pensamientos solo pueden ocurrir en/desde/ con dicha acción. Por ello, St. Pierre (2005) propone la escritura en sí misma como metodología de investigación, y esclarece su potencial para llevarnos “a través de nuestros propios umbrales, a una destinación aún desconocida, imprevisible, no pre-existente” (Deleuze y Parnet 1977 1987, p.25)³. Yo quiero pensar que, con “llevarnos” St. Pierre y Richardson (2005) —pensando con Deleuze y Parnet (1997)—contemplan una multiplicidad ontológica o una ontología en devenir, y no un sujeto ‘sólido’ que transita un camino antes desconocido. En mi caso, ¿Qué es lo que la escritura *hizo* en/con la anterior sección 2.3? Mi respuesta es el siguiente desplazamiento sobre el sentido de ser-hacer un proyecto artístico.

Entendí pues que, más que un trazo de proyecto, mis tránsitos artísticos-investigativos se trataban de un continuum creativo sin cortes y plazos; se trataba de un enjambre dinámico donde constantemente se enredaban indagaciones históricas, fuerzas deseantes, curiosidades cotidianas, referentes del arte contemporáneo, materialidades activas, expectativas académicas e institucionales, perspectivas filosóficas, reconstrucciones autobiográficas de mis anteriores casas, *trend topics* del gremio artístico, accidentes y experimentos caseros, entre otras cosas. De este

¹ Cita en idioma original: “What else might writing do except mean?” (St. Pierre & Richardson 2005, p. 969).

² Cita en publicación original: “Writting has nothing to do with signifying. I has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come” (Deleuze y Guattari 1987, pp. 4-5).

³ Cita en idioma original: “Across our thresholds, toward a destination which is unknown, not foreseeable, not preexistent” (Deleuze y Parnet 1977 1987, p.25).

rizoma fluido, según contextos y oportunidades, se desprenden ciertos hilos. Y con ellos, creamos un ejercicio artístico-investigativo, mismo que se sigue enredando en esa continuidad. Con seguridad, esa maraña siempre desplazándose y deviniendo en multiplicidades, no tiene un principio o final ‘por proyecto’. Por el contrario, cada acción artística que se derivaba de la maraña, como mencioné en la sección anterior, siempre está “comenzando por la mitad” (St. Pierre 2004, p. 241).

Habiendo aclarado lo anterior, me resulta más fácil explicar *La Casa Otra* (2017-18). Esta investigación-creación fue parte del continuum de mis últimos años, un tránsito creativo sin comienzos ni cierres definitivos. Aunque si comprendió en una serie de acuarelas —mismas que explicaré más adelante— no considero esto el avance/producción central o ‘final’ del tránsito. El tránsito de *La Casa Otra* —o los hilos de esa maraña dinámica temporalmente trenzados en cierta dirección— fue, sobre todo, una práctica en transición con las perspectivas de la voz y del Yo en devenir (ver sección 1.3 y 1.4). Fue un proceso de entrada hacia/con la *Rizovocalidad* (Mazzei, 2016) y las posibilidades del relato deconstructivo. A continuación explico cómo y por qué.

La Casa Otra (2017-18) aconteció en un momento clave y, hasta cierto punto, contradictorio en mi recorrido. Por un lado, en aquel momento, yo estaba decidida a poner ‘en práctica’ nuevamente otras entradas a mi tema de estudio: el espacio doméstico. Sin duda, esos intereses y fuerzas deseantes ya venían entrelazándose desde años anteriores y están presentes el tránsito de *The Daily Undefined* (sección 2.3). Sin embargo, ese nuevo-antiguo impulso se complejizó inmediatamente.

Esta complicación sucedió porque, en ese mismo momento, comenzaba a estudiar el relato del Yo desde las perspectivas postestructurales y desde el lente de la autoetnografía crítica,

particularmente la autoetnografía deconstructiva (Jackson & Mazzei, 2008). Por tanto, mi escritura y mi investigación artística ya no podrían tener el curso previamente imaginado y/o planeado. Sin embargo, tampoco había incorporado lo suficiente estas perspectivas como para determinar un nuevo curso de escritura y de acción, o una forma distinta de ser-hacer-conocer-narrar(me/nos). Me encontraba pues, en un momento intensamente transitorio y en un territorio incómodo, donde ciertamente, en y *con* el planteamiento de la práctica, se develó lo problemático de la experiencia y el relato del Yo. Aún siendo consciente de esto, no conseguía trasladar el relato ni el experimento hacia algo más; no conseguía descentrar el relato y, desde el comienzo, hacer “preguntas diferentes sobre la experiencia” como proponen Jackson & Mazzei (2008, p.304). A pesar de esto, considero relevante dar cuenta de este tránsito: mis dudas e intentos fueron aproximaciones y movimientos hacia otras formas de ser/hacer/escribir (mi) investigación artística.

Visto de otra forma, *La Casa Otra* (2017-18) puede entenderse como un recorrido o enlace entre dos partes de esta tesis. La primera parte es *The Daily Undefined* (2015-16). Durante aquella investigación aún no cursaba el doctorado y no había estudiado las perspectivas autoetnográficas. Por tanto, aunque en mi relato retrospectivo sí entrecrucé dichas perspectivas, éstas no estaban presentes durante/con la creación artística. La segunda parte sería *La Casa V* (2019-2020) (Capítulo 3). En este momento ya había estudiado y quizá integrado con mayor profundidad la autoetnografía crítica en el territorio de los Posts, y esto fue determinante (intra-actuante) no solo con la forma y sentido de relato, sino con la forma de ser-hacer-pensar la investigación misma. En el siguiente relato de mi investigación artística *La Casa Otra* (2017-18) narro mis movimientos y decisiones acudiendo a fragmentos de mi bitácora, en donde

comenzaba a intentar una escritura autoetnográfica. La bitácora es relevante porque da cuenta del proceso de asimilación e integración de las perspectivas autoetnográficas, de los pasos tentativos y suelos movedizos. Pero sobre todo, es relevante porque a través de y con la bitácora, y lo que ésta me permitía pensar, descentrar o potencialmente borrar, cambiaba el propio curso de la acción artística. Me refiero a que “lo que la escritura hizo, además de significar” (St .Pierre, 2005, p. 696) fue desplazar la investigación-creación hacia otras formas, lentes, matices, registros, mediaciones, e interacciones.

Contexto e intenciones iniciales

El contexto de La Casa Otra era un barrio de clase media en la ciudad de Cancún, lejos de la conocida zona turística. Era una parte de la ciudad donde posiblemente vivía una parte de los empleados de los hoteles. Yo había llegado a vivir sola en el cuarto piso de un edificio de departamentos que, como el resto de la ciudad, no tenía más de 40 años de construido pero ya sufría cierto deterioro. En mi regreso a México, después de vivir ocho años fuera, tenía la ilusión de relacionarme rápida y cálidamente con mis vecinos. Con la distancia, había tendido a romantizar y generalizar el ‘calor de la gente’, especialmente aquella del caribe mexicano. Pero la recepción no pareció ser tan rápida ni tan abierta. Cancún, por su concentración de turismo, es una ciudad de gran migración económica de otras partes del país, zonas con mayor pobreza. Generalizando nuevamente, diría que una mayoría de los habitantes están de paso y por trabajo. Y tal vez eso crea una sensación de impermanencia y desapego más parecida a la de una gran

metrópoli.

Los primeros meses estuve simplemente hallando vínculos de bienestar con el paisaje, los jardines inmediatos y la propia construcción habitacional. También, cada vez que subía al cuarto piso sentía deseos de conocer los departamentos de mis vecinos. Llevaba entonces una bitácora donde hacía anotaciones desde diferentes ángulos sobre la casa como matriz de conflicto y las potenciales prácticas de *counter-domesticity*, que aquí traduciré como contra-domesticidad (Colomina 2005, p.298). Continuaba un diálogo interno sobre cómo derribar la casa conceptualmente; cómo resistir el fuerte legado de la domesticidad moderna (Colomina 2005; Forty 1986); y cómo deconstruir la noción/función de hogar para después reconstruirla con nuevas ideas, o ideas-otras. Deseaba hacer eso, eventualmente, con mi propia casa.

De/con esta bitácora surgió la idea de trabajar hacia/en/con La Casa Otra y de agitar lo doméstico a partir de objetos-otros. Me proponía insertar en la casa de mis vecinos objetos extraños que parecieran provenir de otro lógica o dimensión. De esta manera, deseaba explorar y provocar el orden familiar y el sentido de poder/control sobre el espacio doméstico.

Con aquello en mente, puse en marcha la siguiente acción: me vestí con una camisa de flores de manga larga y la abotoné hasta el cuello. Me puse maquillaje ligero en tonos rosados, intentando dar un aspecto dulce y fresco; también me peiné con rigor escolar. Comenzaba a construir(me) como personaje floral, basada en mi percepción de la expectativa de los otros. También hice una libreta nueva con hojas para acuarela. En la portada de la libreta puse el título “Arte en Casa”, que sería el pseudónimo situado de La Casa Otra. En la portada estaba también mi información personal y de contacto, incluido mi carnet de estudiante de la Universidad de Barcelona. Quería ofrecer la seguridad de ser estudiante y de que se me calculara una menor

edad que la que entonces tenía. Con este aspecto y mi ‘libreta de artista’ toqué la puerta de los vecinos de mi edificio.

Tras una breve introducción, los invitaba a la siguiente participación. Le pedía al vecino que me compartiera vía WhatsApp una fotografía de alguna parte de su casa, una fotografía de algún espacio que le agradara. Algunos aceptaron y otros no; otros más se quedaron en una zona gris que explicaré más adelante. Los que sí aceptaron me enviaron su fotografía al poco tiempo. A partir de su imagen, realicé una acuarela que reproducía con fidelidad su espacio; procuré representar con minuciosidad cada uno de sus muebles y objetos. Esta representación buscaba ser fiel. Sin embargo, también incluía algo ajeno: en algún sitio yo agregaba un elemento extraño, un objeto-otro. Más tarde, previo acuerdo, regresaba a discutir la acuarela —el espacio/papel intervenido— con el vecino participante.

De manera sintética, estas fueron las partes de la acción. Pero como mencioné antes, en cada paso y, sobre todo, en la construcción de los vínculos con otros, surgían dudas sobre ese supuesto Yo que interactuaba con ese participante. Surgían dudas sobre la(s) onto-epistemología(s) de esa particular experiencia performática de acceso a las casas, la fotografía y la acuarela, el diálogo con un otro y mi relación con lo extraño. En la siguientes apartados daré cuenta de estas dudas, enfocando las perspectivas autoetnográficas de la voz y del sujeto que se ya asomaban y comenzaban a desencajar la experiencia artística. El siguiente tránsito puede verse también como mi particular movimiento en la investigación artística hacia/con la autoetnografía crítica y hacia otras formas de ser-pensar-escribir.

Bitácora, ejes y acuarelas

Durante los meses que visité a los vecinos llevaba una bitácora. Normalmente escribía antes y después de la visita. Al mismo tiempo, comenzaba a estudiar la autoetnografía crítica y me preparaba para el seminario sobre dicho tema. Por tanto, me propuse escribir ‘con un ojo autoetnográfico’. Mi bitácora fue un espacio para esa primera exploración. También fue un espacio para explorar los diferentes canales o ejes de reflexión de La Casa Otra. Me refiero a los hilos que tirar de la experiencia de dibujo e intercambio con los vecinos.

Dichos hilos o ejes reflexivos, discutidos con mis tutores de tesis, fueron los siguientes: la representación del lugar del otro, mi relación con sus fotografías, la penetración del espacio con/ mediante el dibujo, la fotografía como auto-representación (¿Qué espacio eligen ellos fotografiar y compartir?), la mediación de la imagen por WhatsApp y otros dispositivos del intercambio (libreta, ropa, carnet), la performatividad del encuentro y sus dimensiones de género, clase social y edad, la otredad vecinal, las posiciones y afectaciones mutuas, los universos íntimos/ simbólicos del hogar, la poética de la puerta y el umbral, la extrapolación de lo extraño/familiar (yo misma era el objeto-otro tocando a su puerta), entre otros. En retrospectiva puedo ver que la bitácora no solo era un espacio para desplegar estos ejes de reflexión. También era un espacio para ver cómo dichos ejes, con todas sus materialidades, se vinculaban o intra-actuaban; era un espacio para observar el entramado de relaciones en/con las que yo estaba siendo-actuando.

De cada uno de estos ejes de reflexión se desprendían otros hilos de aprendizaje. Algunos fueron contingentes solo a alguna tutoría o conversación con colegas; otros más propusieron la construcción de pequeños marcos teóricos, concurrentes a esa derivación. Por ejemplo, al

caminar por/con el eje reflexivo de la representación del espacio doméstico, volví a dar una vuelta por la historia de la pintura de interiores domésticos, sus desdobles y principales referentes. Hago hincapié en que volví porque ya en la sección 2.2 expliqué una primera entrada a dicha retrospectiva histórica, en particular a la vida doméstica de los alquimistas representada en la pintura holandesa del siglo XVII.

Con *La Casa Otra* y el eje reflexivo de la representación, retomé un breve tránsito por este marco histórico que resumo a continuación. Para conversar con artistas que han representado el interior doméstico me apoyé en el particular recuento del pintor Ephraim Rubenstein. Es su recorrido, Rubenstein (2017) discute desde la llamada pintura de género y los pintores más reconocidos la pintura holandesa del espacio del siglo XVII (Jan Vermeer; Jan Steen, Rembrandt; Nicolaes Maes) hasta la obra del interior doméstico del siglo XIX y XX, de diversas corrientes/regiones de realismo y surrealismo (Gustave Courbet; Pierre Bonnard; Jonathan Eastman; Edward Hopper; Andrew Wyeth; Mary Cassatt; Dorothea Tanning). Con esta retrospectiva, retomé varios aspectos de la pintura de interiores domésticos. Por ejemplo, cómo el espacio interior tiende a ser retrato de un “estado psicológico” (Rubenstein, 2017), un estado anímico, o una forma de estar, como yo preferiría llamarle. También, muchas pinturas de interiores domésticos — ya sea la considerada pintura de género, costumbrista, realista o de otras corrientes— trabajan con muchas capas de simbolismo, del deber-ser en lo privado, de los oficios en lo privado, de las tensiones interior-exterior, etc.

Esta retrospectiva también me/nos conectó con la primera pintura que yo hice de gran formato (1.60 m x 1.20 m) a los siete años. La pintura trataba de un interior doméstico imaginado y algo bohemio (o turbio). Más tarde, a los nueve años pasaría un año completo haciendo un

reproducción en pastel del cuarto de Van Gogh. Este recuerdo no me sirve para contar que este tema es, o siempre ha sido, algo ‘natural’ o primigenio en mi vida. Este recuento me propone que la experiencia de/en/con esas pinturas, su dimensión performativa, sigue activada, siendo conmigo, acompañándome, y enlazándose con todo. También me llevó a dilucidar lo siguiente. Me interesa la dimensión socio-política del interior doméstico, y he discutido históricamente esa dimensión en los cursos que impartí (“Casa Abierta: historia del espacio doméstico y otras formas de habitar” Escuela Adolfo Prieto, Nov. 2018 y “Espacios Escénicos-Habitados: una deconstrucción”, Auditorio San Pedro, Octubre 2020). Sin embargo, hay algo aún más atractivo para mí. A los siete años como ahora, la experiencia de dibujar un cuarto *otro*, el momento de ‘entrar’ y dibujar sus objetos, muebles, luces, y los espacios intermedios, lejanos o invisibles al encuadre, ha sido el aspecto que me emociona más.

Lo anterior me lleva a pensar que el recuento de Epstein (2017) y su forma de leer, interpretar y prácticamente desmembrar semánticamente cada elemento de la pintura (luz, paredes, techo, muebles, habitantes, mascotas) no resuena en gran proporción con mi recorrido y enfoque actual. Pienso con Hood & Kraehe (2017) y con su invitación a evitar leer/decifrar pinturas (o cualquier obra de arte) como textos (p.36), y por el contrario, atender la presencia y acción contenida en la materialidad misma. Y de esta manera, generar nuevas preguntas en torno a la imagen. A partir de esto, mi relación con el interior doméstico se fue acercando y construyendo con más fuerza en torno a la pregunta planteada con mi asesor Fernando Hernández: ¿Qué nos pasa y a dónde nos mueve el representar el espacio-otro? También me acercó a pensar con la pregunta de Barbara Bolt (2015, 01:02): ¿Qué es lo que la imagen hace? En lugar de preguntar qué es lo que la imagen significa. Bolt pone su atención en lo que llama el

evento de *picturing*.

Conforme fui caminando hacia los nuevos materialismos, ese *nos pasa* resonaba en más dimensiones y cobraba otros sentidos. Ya no solo se trata de mirar lo que nos pasa a mí y a los vecinos durante/con el dibujo y nuestro intercambio. Sino también, se trata de observar qué le pasa a la casa misma, a sus materiales y objetos. Se trata de mirar qué poder de agencia tiene el dibujo sobre el espacio doméstico; también de observar qué acción ejerce el dibujo con/sobre el encuentro con el habitante, y el devenir de su mirada hacia su propia casa, después de verla representada y discutida de una forma u otra.

Daré un ejemplo sobre lo anterior. Hice una acuarela del sala/salón de Susana y Alfred, pareja retirada que vivía en el segundo nivel de mi edificio. Como acordado, Susana me envió una foto de su salón por WhatsApp. Mi acuarela procuraba incluir todos los detalles de su espacio. Por ejemplo, incluía todos los objetos de su mesa principal, la cual fungía tanto de comedor como de oficina para hacer las cuentas de la casa. La superficie tenía pues, una mezcla de cuadernos, servilletas y frascos de medicamentos. En ese pequeño espacio también había dos relojes y tres calendarios. Esto me propuso trabajar con un guiño sobre la insistencia del tiempo: como objeto extraño decidí poner un rombo en un muro. El rombo aparenta tener profundidad y parece un hueco; pensé este objeto como una especie de vortex, una apertura/canal hacia otro tiempo-espacio. En el segundo encuentro con Alfred y Susana, como acordado, les mostré la acuarela de su sala, con el vortex añadido (ver Imagen 1 en p. 168).

Los tres nos sentamos a observar la acuarela con detenimiento. Ellos recorrieron el dibujo, identificando sus muebles y objetos; hacían comentarios positivos sobre la fidelidad de los detalles. Parecían no notar el vortex y aquello me colocó en un raro estado de exasperación.

Entonces me apresuré a preguntarles si acaso había algo en mi dibujo que no reconocían. La ambigüedad del rombo no permitía nombrarlo o determinarlo inmediatamente; no permitía dominarlo —hacerlo parte de la *domus*— con facilidad. Ahí ocurrió un incómodo minuto de silencio. Era pues, el momento del extrañamiento. Finalmente, Susana y Alfred encontraron el vortex y le dieron un significado (ver Imagen 2 en p. 168).

Susana señaló el vortex y lo explicó como “un ojo que mira hacia adentro de la casa y que le gusta lo que mira.” Alfred, por su parte, lo pensó como una artesanía colgada en la pared que enmarcaba un nicho. Y ese nicho, según Alfred, era “para colocar la foto de alguien especial.” Yo también les compartí mi sentido del rombo como vortex espacio-temporal. Después de compartir cada uno su visión, Alfred hizo algunas derivaciones que yo conecto con mi anterior pregunta: ¿Qué nos pasa y a dónde nos mueve representar el *espacio-otro*?

Alfred observó nuevamente su cuarto y nos comentó que, efectivamente, le parecía acertado que ahí hubiese un vortex. Observó sus relojes y señaló que no estaban sincronizados. Y esta asincronía, explicaba Alfred con toda certeza, era consecuente con la creación de un vortex de tiempo. Yo entiendo esto como lo siguiente: a partir del objeto extraño en mi dibujo, Alfred hizo un breve ensayo de re-significación de sus espacio: desplazó el sentido de sus relojes y su asincronía, y generó otras relaciones/efectos sobre el tiempo ahí vivido. También lo veo como un ejercicio de re-materialización de su cuarto; es algo cercano a la re-materialización propuesta por Schulte (2016) que discuto en la sección 3.2. Esta derivación de Alfred, me motivó a continuar trabajando con la pintura como acción-encuentro, la dimensión de la pintura con la que me interesa entrelazarme e intra-actuar. Al mismo tiempo, esta situación me llevó a otro ángulo de la pregunta atrás planteada. Discutiré dicho ángulo a continuación.

Extrañamiento *under erasure*: buscando lo autoetnográfico

Al narrarle mi experiencias de La Casa Otra a mi tutor Fernando Hernández, hice hincapié en el minuto de silencio. Me refiero a ese momento en donde los vecinos, como Susana y Alfred, notaban el objeto extraño y nos pausábamos en un momento de ambigüedad o indeterminación. Y esta ambigüedad no solo correspondía al objeto dibujado en sí, sino también a quién era yo finalmente y cuáles habían sido mis ‘verdaderas’ intenciones al representar su intimidad. Con respecto a esto, Hernández me hizo una pregunta crucial: ¿Pero tu qué esperabas de ese momento? Mi respuesta fue: explorar el extrañamiento. Más tarde, con mi co-tutora María Isabel Moreno, continuamos recorriendo esa misma pregunta. Al escuchar mi relato, Moreno intuía que, en el intercambio con los vecinos, yo no estaba únicamente explorando el extrañamiento del otro. También exploraba mis propias tensiones con lo ajeno, mi incertidumbre y mis propias formas de extrañamiento. Al poner el foco en esto, Moreno y yo nos dedicamos a pensar en cómo explorarlo más, cómo pausar más dicho momento y hacer un recorrido más lento por ese extrañamiento compartido (M. Moreno, comunicación personal, 13 abril de 2018).

En ambas conversaciones, especialmente aquella con Hernández, acordamos evitar el carácter anecdótico en el relato de estos encuentros. Y por tanto, era necesario “ya no mirar la escena, sino mirar mi lugar en ese lugar.” (F. Hernández, comunicación personal, 23 abril de 2018). Con ello atenderíamos otras preguntas centrales: ¿Dónde está la conexión con la autoenografía? ¿Qué te/se mueve y cómo te/se mueve? ¿Cómo te lleva a otros lugares?

Reformulo para mi misma la primera pregunta de Hernández de la siguiente manera: Pensando-con y siendo-con la mirada autoetnografica ¿Cómo experimentamos el extrañamiento? Con las perspectivas autoetnográficas de la voz y el sujeto: ¿Qué *nos* mueve, cómo y hacia dónde?

El desarrollo autoetnográfico de ese Yo-con-extrañamiento en el tránsito y relato artístico fue complicado. Al momento de escribir en mi bitácora notaba mi poco alcance. Había apenas comenzado a explorar la autoetnografía deconstructiva de Jackson y Mazzei (2008) y en el momento de la escritura, me confronté con propuestas de dichas autoras que entonces parecían imposibles. Pero que no por esa complejidad, dejarían de abrir(nos) camino: abrir el relato y abrir la experiencia artística.

Jackson y Mazzei (2008) plantean que si la autoetnografía se resistiese a presentar recuentos satisfactorios, la narrativa del Yo lograría descentrarse lo suficiente para “hacer espacio” para “preguntas diferentes sobre la experiencia” (p. 304)⁴. En mi bitácora de La Casa Otra estuve buscando hacer esos espacios para *preguntas-otras*. Entendía que la cuestión no era hacer un relato detallado sobre mi intercambio vecinal, sino hacer que el relato desplazara y abriera la experiencia para generar otras preguntas en torno a ella. Llegar a esas aperturas: ¿Era mi nueva expectativa sobre la (mi) investigación artística? ¿Era aquello que yo sentía que (nos) hacia falta al momento de dar cuenta de los tránsitos artísticos-investigativos? En definitiva, la idea de “hacer espacios” o trabajar en/con los *gaps* y fisuras, como establecí en la sección 1.3, es muy relevante para mi. Pero al final ¿Qué espacios (para preguntas-otras) había abierto en/con mi bitácora de La Casa Otra?

⁴ Cita en idioma original: “Perhaps if autoethnography can resist the desire to present a “satisfying” account then the narrative “I” might be decentered enough to make space for autoethnographers to ask different questions of experience” (Jackson y Mazzei 2008, p. 304).

Hubo un segundo planteamiento de Jackson y Mazzei (2008) que en un primer momento me pareció completamente ajeno y que, en el transcurso de mi experiencia, fui absorbiendo. En conversación con Derrida y Spivak (1997), las autoras proponen que “debemos aprender a usar y borrar nuestro lenguaje al mismo tiempo” (xviii).⁵ Jackson y Mazzei (2008) plantean que poner el lenguaje y la experiencia *under erasure* es presentar/concebir la experiencia como inadecuada o inexacta pero al mismo tiempo, necesaria para guiarnos; es invertir en una práctica deconstructiva que mira la experiencia no como un fundamento del conocimiento sino como una estrategia para, precisamente, no cerrar el conocimiento. Volviendo a Spivak, en diálogo con Jackson y Mazzei (2008), encuentro la siguiente propuesta: “Debemos aprender a hacer, al mismo tiempo, una cosa y su opuesto (...) y así, sucesivamente/indefinidamente” (Spivak 1976, lxxviii).⁶

St. Pierre (2005) también se ocupa de este problema. En conversación con Derrida atiende a la problemática relación entre escritura y significado, y también busca formas de escritura *under erasure*. Citando a Derrida (1967/1974), St. Pierre identifica parte de este trabajo deconstructivo como “dejar ir cada concepto en el preciso momento que se necesita usarse” (p. xviii).⁷ Dar cuenta sobre la experiencia de La Casa Otra, sobre los vecinos y nuestra exploración del extrañamiento y con la escritura ¿Constantemente borrar(nos) como sujetos y dejar ir los significados de los conceptos empleados? ¿Cómo poner la experiencia de ese Yo con extrañamiento *under erasure*?

⁵ Cita en idioma original: “We must learn to use and erase our language at the same time” (Spivak 1997, p.xviii).

⁶ Cita en idioma original: “We must do a thing and its opposite...and so on indefinitely” (Spivak 1976, p. lxxviii).

⁷ Cita en idioma original: “Letting go of each concept at the very moment that I need to use it” (Derrida 1967/1974, p.xviii).

Al visitar mi bitácora busco instantes o semillas de *erasure*. Veo que en aquel momento entendía y practicaba una escritura autoetnográfica como una escritura franca, con más capacidad de contradicción y fisuras. ¿Ahí se asomaba algo de esto? Comenzaba a acercarme a la Voz porosa que discutí en la sección 1.3. Esa forma inicial tenía que ver con romper cierta coherencia y movilizar mis dudas con respecto a la exploración vecinal. Por ejemplo escribía con franqueza (y con intención de poner en duda dicha franqueza) sobre mi momento de tocar la puerta y vislumbrar una sombra que se acercaba a abrirme. Colocaré dos fragmentos de este relato:

El tiempo de espera en la puerta es diferente a cualquier otro; es tiempo de otra dimensión. Uno observa cualquier detalle que le pueda anticipar la aparición de quien viene a abrir. Sentí una planta temblando con el aire y, en esa dimensión, la sentí complice de algo difícil. Quisiera que la cámara fuera capaz de retratar esa presencia, esa compañía, con un ojo de espera(...)

Me di cuenta que siento un pánico y a la vez una seducción muy oscura por las siluetas de la ventana. A través de cortinas traslúcidas, veo siluetas, objetos difusos. Esos objetos alimentan los ruidos que apenas escucho. Y en la misma ventana hay un reflejo del exterior de las plantas colgadas en la entrada, y la luz del sol que va bajando. Entonces hay un traslape, una integración de ambos mundos, el interior y el reflejado. Esa confusión me atrapa.

Por un lado, pensaba que abordar el pánico y la “seducción oscura” era una forma de disolver algunos bordes del Yo-en-el-encuentro. Son pliegues de aquel inicial personaje floral. Por otro

lado, hablar de “la planta cómplice de algo difícil” que temblaba conmigo, con nuestra espera, era darme permiso para incluir en mi relato relaciones-otras con los materiales, la llamada naturaleza, las presencias, la “materia vibrante” (Bennett, 2010) y/o la dimensión espiritual de la experiencia artística. Había y hay una parte de ese tránsito artístico que difícilmente tendría una explicación convencional. Y en esa escritura comenzaba a asomarme y valorar posturas de los nuevos materialismos, como si el encuentro en la puerta fuese un acto-enunciación conjunta entre la planta, la silueta, los ruidos y reflejos, y la particular forma de tiempo que producíamos. ¿Me estaba acercando de alguna manera al *erasure* de la experiencia?

Al dar otra vuelta y volver a pensar en un posible relato artístico autoetnográfico, resuena lo compartido por Fernando Hernández durante el seminario Epistemologías del sur y algunas miradas sobre las poscolonialidades (Universidad de Barcelona, Abril-Mayo 2018). En algún momento del debate, Hernández abordó el relato sobre uno mismo. Recalcó lo siguiente: “No puedes narrarte si no te narras desde una consciencia de cómo te narras” (Comunicación personal F. Hernandez, 5 de Abril 2018). Esta afirmación contrastaba o contradecía, una vez más, lo que yo había aprendido antes sobre la escritura fluida como ‘autenticidad’ —bien problematizada por Lather (2009)— y producción de verdad. Hernández continuó su argumento con algo aún más esclarecedor: “Narrarse no es un acto espontáneo. Porque si te narras espontáneamente te narras en función de cómo esperas que el otro te quiera oír” (Comunicación personal F. Hernandez, 5 de Abril 2018). Entonces, en mi bitácora, con mi intencionada fluidez, espontaneidad o franqueza ¿Aún relataba mi experiencia en función de alguna escucha en particular? ¿O me acercaba ya a alguna consciencia narrativa con potencial transformador?

Deseo pensar que el investigar el relato de la experiencia artística-investigativa desde y con

las anteriores preguntas, me acerca a esa consciencia narrativa y a ese descentramiento del Yo y, potencialmente, a esa escritura *under erasure*. Al mismo tiempo, puedo identificar algunos momentos en La Casa Otra y el relato de dicha experiencia donde considero que logré abrir un poco la escritura y caminar hacia esas otras formas de pensar(me) y “otras formas de comenzarse a contar” que propone Hernández (Comunicación personal F. Hernandez, 5 de Abril 2018). A continuación daré dos ejemplos de esto.

Díálogos y aperturas con lo extraño-familiar

De los vecinos que visité para pedirles su participación, hubo un gran porcentaje que me dijo que no. También hubo aquellos que me dejaron en espera; me dijeron inicialmente que sí, pero nunca enviaron la foto. Dichas respuestas ambiguas y participaciones en suspenso, cambiaron mi forma de andar por las escaleras de mi edificio. Este tránsito cotidiano también lo investigué en la bitácora. Exploré las sensaciones de espera y expectativas en el aire. *Con* la escritura, pude formular que quizá, al final, *habíamos* creado una extraña red de co-vigilancia en el edificio. Por un lado estaban los vecinos que sí participaban y esperaban su acuarela. Yo a veces tardaba en terminarla y durante ese tiempo procuraba no encontrarlos. Por otro lado, estaban los vecinos que me habían dejado esperando y aun no enviaban la fotografía. Ellos intentaban evitarme a toda costa en los espacios comunes. Incluso, yo intuía, vigilaban el portal o reja de su departamento, para evitar salir cuando yo estuviera cerca. Quizá intentaban escuchar anticipadamente mis pasos o mi voz para no encontrarme. De la misma manera, yo evitaba encontrarlos para evitarles ese

mal rato de confrontar su incumplimiento. Vigilábamos, pues, mutuamente nuestras entradas y salidas para no cruzarnos.

Esa red de co-vigilancia de personas incómodas y circundantes al hogar, y la imposibilidad del anonimato vecinal, creó otra serie de capas o *layers* de la acción. También hizo de mi (nuestro) hábito diario algo más enrevesado: me colocaba y movía con/entre esa red de tensiones co-habitantes. La consecuencia fue que comenzaba a pensar dos veces antes de dar el siguiente paso, o antes de tocar otra puerta para pedir participación. Intentaba anticipar si aquel sería un ‘buen’ encuentro o si, con otra negativa, traería una tensión más a la red de co-vigilancia. Entonces abrí otro plano de preguntas sobre la experiencia:

Vi a un grupo mujeres jóvenes sentadas en la puerta. Parecían hablar a disgusto sobre algún tema, la situación de alguien más. Había caras de desapruebo y entonces me alejé. Ahora que repaso la escena y la escribo, considero que posiblemente, ellas se habían salido afuera de la casa para hablar; estaban afuera para no ser escuchadas adentro. La calle era su privacidad. Y mi llegada habría sido más una intrusión. Caminando de regreso sentí que había tomado una decisión correcta. Esquivarlas de último momento fue intuitivo. Y pensé que debía confiar en eso. Pero inmediatamente después pensé que la intuición parece ir de la mano con el prejuicio. Parecen, a veces, fuentes indistinguibles de una misma decisión. ¿O son consecuentes? ¿En la investigación artística autoetnográfica es relevante hacer esta pregunta? Supongo que muchas decisiones, explícitas o no, son tomadas basándose en impresiones, intuiciones, prejuicios, vibraciones. ¿Esto es algo que deba explorarse con más profundidad? ¿O es algo que

puede quedarse dentro de lo indefinible /inexplicable de una investigación?

En este fragmento me parece haberme acercado a la apertura del relato y la experiencia, colocando preguntas sobre lo que la experiencia misma puede/quiere/debe abarcar o no. Posiblemente me acercaba a la poética de la insuficiencia McLure (2009) que contempla en la narración del Yo, “las máscaras, las fachadas falsas, y las lecturas movedizas de las situaciones” (p. 97).⁸ Con respecto a la situación de las señoras en la calle y mi dudas sobre considerar la intuición/vibración en la investigación, en realidad me preguntaba: ¿Desde dónde puedo escribir? ¿Desde dónde puedo leer(me) en esta “situación movediza”? ¿Cómo la puedo continuar moviendo en/con mi relato?

Hubo otra situación que nos permitió mover más preguntas sobre/con La Casa Otra. Durante el tiempo que trabajaba con mis vecinos y las acuarelas, alimentaba mi investigación con literatura sobre el interior doméstico. Me encontraba leyendo un artículo del profesor Bruno Cruz Petit (2015) sobre formas de apropiación simbólica del espacio doméstico en la Ciudad de México. Dada la afinidad en nuestro interés, decidí encontrarme con él. Le propuse construir nuestra conversación en torno a su propio espacio doméstico. Le pedí que hiciéramos el mismo ejercicio que yo hacía con mis vecinos. Cruz Petit aceptó y me envió las fotografías de su cuarto.

Semanas después nos encontramos en la Universidad Motolinía del Pedregal (Ciudad de México) y comenzamos la conversación a través de/con la acuarela. Nuestro diálogo fue extenso y tuvo muchas aristas. Desde su perspectiva como sociólogo, me propuso colocaciones en varios

⁸ Cita completa en idioma original: “I have in mind a kind of ‘voice research’ that would attend to such features as laughter, mimicry, mockery, silence, stuttering, mimicry, mockery, silence, stuttering, tears, slyness, shyness, shouts, jokes, lies, irrelevance, partiality, inconsistency, self-doubt, makes, false starts, false ‘fronts’ and faulty memories —not as impediments of lapses to be corrected, mastered, read ‘through’ or written off, but as perplexing resources for the achievement of a dissembling ‘authentic voice’” (McLure 2009, p. 97).

frentes sobre el intercambio vecinal. Sin embargo, hubo dos giros particulares en la conversación con Cruz Petit que me permitieron explorar el extrañamiento de forma distinta, empezando por replantearme cómo concebía y empleaba la idea de extrañamiento.

Siguiendo el consejo de Moreno, al mostrarle la acuarela a Cruz Petit hicimos un lento y cuidadoso repaso por su espacio y objetos (ver Imagen 4 en p. 169). Con curiosidad y fluidez, en dicho repaso Cruz Petit elaboraba sobre los vínculos entre los materiales de construcción y/o muebles y las rutinas familiares, el ambiente ideológico de su hogar y otras dimensiones de lo doméstico-social. Sin embargo, con respecto al objeto extraño ocurrió algo distinto. Por un lado, Cruz Petit vio el objeto extraño que yo había colocado y rápidamente lo asumió como familiar: lo señaló como un juguete que su hijo había dejado ahí. No le dio más importancia y continuó recorriendo el dibujo. Tampoco reparó en el segundo objeto extraño (en esta acuarela yo había colocado dos). No distinguió las partículas flotantes que yo le había puesto dentro de un cajón con vitrina. Supongo que las hizo parte de su paisaje interior.

Por otro lado, hubo otros objetos que en aquel momento, y con la óptica de la acuarela, Cruz Petit encontró extraños. Se trataba de objetos que sí se encontraban en su habitación y en la foto original, la foto que él mismo había tomado. Los objetos estaban representados con bastante fidelidad en cuanto a forma, proporción y color. Por tanto eran reconocibles como tales, sin embargo, le parecieron foráneos a su cuarto. Cruz Petit notó, por ejemplo, un sombrero que percibía ajeno a ese espacio y a su familia. Se preguntaba por el origen del mismo y si acaso le pertenecía a su padre; le parecía demasiado grande y especulaba si podría ser un sombrero de mujer. Por otro lado le causó extrañamiento el color de los muebles. Le parecían más cálidos de lo que recordaba y, en general, le parecía que el cuarto tenía un ambiente distinto al que él

mismo había capturado con su fotografía. El siguiente es un fragmento de nuestra conversación:

“Sigo reproduciendo en mí ese orden geométrico, que a lo mejor es casi psicológico, de cómo yo percibo el cuarto. Cuando veo lo que haces [el dibujo] me doy cuenta que es más bohemio. No es un mobiliario así industrial y perfectamente puesto. Hay una aire más libre que no lo tengo yo interiorizado... incorporado...” (B. Cruz Petit, comunicación personal, 13 de Julio 2018)

Había pues un extrañamiento con respecto al cuarto mismo, su cuarto, sus objetos y su atmósfera; había también una especie de extrañamiento de lo que él mismo había habitado, recordado y fotografiado. Cruz Petit encontraba ajeno su propio espacio y su propia representación del mismo. Sin embargo, asumió rápidamente mis objetos extraños como objetos familiares. Por tanto, se podría decir que ocurrió una especie de desconocimiento de lo familiar, así como una familiarización con lo extraño. Y esto nos propuso otros movimientos. La conversación/relato se tornó un sitio para abrir y mover la idea del extrañamiento; una oportunidad para agitar o borrar mis puntos de partida.

Con Cruz Petit había ocurrido un tránsito por lo familiar-extraño; fue un momento en el que una forma/idea englobaba su aparente opuesta, y viceversa. Dicho de otra forma: se trataba de algo que era extraño y familiar a la vez, disolviendo la oposición binaria que había categorizado mi inicial exploración. Sin proponérselo, Cruz Petit me había invitado a soltar y al mismo tiempo abrir esta idea, quizá con un ímpetu deconstructivo. Como sugiere Spivak (1967/2016), pensando con Derridá, cualquier término va a definirse en la diferencia con su

opuesto, en el contexto donde los binarios opuestos “gobiernan nuestro pensamiento” (p.183).⁹ En ese caso me encontraba frente binario opuesto extraño-familiar, que, como atrás mencioné, parecía disolverse. Quizá se trataba de formas mixtas e intersectantes de lo familiar-extraño que normalmente excluiría de mi relato en pro de una voz coherente y un discurso artístico cerrado. Esta insistente voz hermética corresponde a las operaciones que Spivak invita siempre a distinguir: “Los binarios se producen y mantienen al excluir una serie de diferencias que no pueden aparecer dentro de esa relación y que son efectivamente suprimidas por las operaciones de *différance* que aseguran el marco binario” (Spivak 1967/2016, pp. 183-84)¹⁰

El abrir(nos) a las formas de lo familiar-extraño, en el sentido de ser extraño y familiar a la vez: ¿Me permitió hacer un movimiento autoetnográfico deconstructivo en mi investigación artística? Intuyo que me permitió poner *under erasure* el significado y la experiencia de ese Yo en extrañamiento, un Yo que busco y disuelvo a través de mi relato.

Por otro lado, el atender la disolución de lo extraño-familiar propuesta por Cruz Pettit se enunciaba con un potencial movimiento más contundente y abarcador. Me refiero la ambición de Kontturi (2013) al visualizar el proceso artístico como un movimiento donde “los binarios materia y forma, contenido y expresión y también, lo humano y no humano están colapsando continuamente” (p.18).¹¹ Este colapso continuo, efectivamente, vendría más adelante para mí (Capítulo 3). Sin embargo, en el transcurso de La Casa Otra, el binario colapsado de lo familiar-extraño me llevó, concretamente, a la re-visión de dos momentos más. El primero fue con

⁹ Cita en idioma original: “Those pairings that so pervasively govern our thinking would include inside/outside, nature/culture, mind/body, but also present/pasy” (Spivak 1967/2016, p.83).

¹⁰ Cita en idioma original: “Those binaries are produced and maintained by excluding a set of differences that cannot appear within that relationship and that are effectively suppressed by those operation of *différance* that secure the binary frame” (Spivak 1967/2016, pp. 183-84).

¹¹ Cita en idioma original: “An art process in which binaries of form and matter, content and expression, and also human and non-human collapse continually” (Kontturi 2013, p. 18).

respecto a lo familiar-extraño de la acción de la acuarela. El segundo momento se relaciona a una disolución binaria del espacio-dibujo —original y representación— en/con las conversaciones y encuentros vecinales. Explicaré cada una a continuación.

Mi proceso para crear la acuarela era primeramente imprimir la fotografía en el tradicional formato 6 x 8 pulgadas. En segundo lugar, estudiaba y me familiarizaba con esa imagen del espacio vecinal atendiendo sus objetos, texturas en paredes, entradas de luz, etc. Esos objetos extraños me proponían una especulación sobre qué podía ser aquello, para qué les servía o qué significaba para ellos. Algo similar a las preguntas que Epstein (2017) propone sobre sus propias pinturas de interiores: ¿Cómo es esa vida? ¿Quién estuvo sentado ahí? ¿De qué trató su conversación? (2017). Este proceso me tomaba días, a veces semanas. Trabajaba con mucha lentitud, cautela, a veces, incluso vértigo. Se volvía parte de mi cotidianidad observar esa imagen; *convivíamos* cada día y se volvía eventualmente, un objeto-espacio familiar. Y dentro/con/desde esa familiaridad sostenía un extrañamiento con respecto a aquella *casa-otra*; surgían preguntas sobre el universo-otro de objetos y símbolos, vivencias del interior doméstico. Como lo expliqué antes, me encontraba experimentando ambas formas de relación (familiaridad y extrañeza) a la vez, una siendo *con* la otra, o quizá, desde el comienzo, indistinguibles.

Esta convivencia diaria con una imagen familiar-extraña hace un eco con la experiencia de Cruz Petit. Como atrás mencioné, estaba viviendo procesos de familiarización y extrañamiento simultáneamente y/o viviendo una experiencia dentro/desde/con la otra y/o estaba transitando otros espacios grises que mi lenguaje no me había invitado a explorar. Al final de la conversación con Cruz Petit y al mostrarle los otros dibujos, me compartió una impresión que seguía sobre esta línea. Para él, los objetos-otros que yo había colocado de alguna forma

encajaban con la casa y podían ser apropiados rápidamente por los habitantes. Dentro se su extrañeza, encajaban en lo doméstico. Con respecto a ello, Cruz Petit confirmaba: “Ese objeto que en realidad es extraño no es tan extraño.” Y en este relato de mi tránsito artístico aprovecho sus impresiones para continuar plegando y abriendo la experiencia de lo familiar-extraño.

Lo extraño-familiar nos condujo hacia un segundo emprendimiento deconstructivo. Hasta el momento, sin pensarlo había trabajado a partir de una diferencia entre espacio (original) y dibujo (representación). Esto me permitía continuar con las preguntas que mencioné antes: ¿Qué nos pasa y a dónde nos mueve representar el *espacio-otro*? Sin embargo, también antes había mencionado que las fronteras entre dibujo y el espacio se disolvían, pues una forma re-significaba o a la otra. O bien, una forma actuaba dentro de/con la otra, y que, en su mezcla y conjunto, sucedía ese particular movimiento, eso que *nos* mueve. Como ejemplo, había mencionado a Alfred y su re-materialización del espacio a partir de mi dibujo. Me refiero a la re-materialización de su sala a partir de la descubierta asincronía de sus relojes y mi vortex que, según él, eran absolutamente consecuentes. El dibujo estaba *siendo con* el cuarto, y uno dentro/ desde/con el otro, nos movían hacia algo más. Con Cruz Petit encontramos un momento similar de dicha conjunción.

Conversamos sobre Emilia, una de mis vecinas, y la acuarela que hice de su sala. Cuando me encontré por segunda vez con ella, al principio parecía ignorar el objeto extraño en su acuarela. Luego me confesó que sí lo había notado pero que pensaba que era un error de mi dibujo. La figura extraña era del tamaño de la pata de una pequeña mesa, tenía una estructura geométrica y un contorno indefinido; tenía también capas de transparencias y algo que parecía un par de antenas (ver Imagen 3 en p. 169). Yo había concebido este objeto-otro como una hormiga

mecánica fantasmagórica que había de sumarse a la composición lineal de la sala de Emilia. Cruz Pettit, me preguntó con cierto humor si aquello se trataba de “una silla de ruedas de un liliputiense invisible” (B. Cruz Petit, comunicación personal, 13 de Julio 2018).

Después de reconsiderarlo, Emilia finalmente se apresuró a preguntarme si era una pequeña televisión. Supongo que la lectura de Emilia correspondía al ejercicio que Cruz Petit pensaba conmigo sobre cómo el objeto se domina y se apropia rápidamente; y también cómo “gestálticamente se incorpora a tus patrones, a tu grilla, a tu malla significativa.” (B. Cruz Petit, comunicación personal, 13 de Julio 2018). Sin embargo, lo que Emilia preguntó a continuación fue más relevante para mí. Emilia preguntó: ¿Y cómo entró eso ahí?

En respuesta comenzamos a re-espacializar la sala de Emilia: especulábamos, con y dentro de su materialidad, sus entradas y salidas, puertas o ventanas, por donde aquel extraño objeto pudiese haber entrado. Esta pregunta para mí denotaba que estábamos inter-aconteciendo (mi sujeto creador, la acuarela, Emilia, el objeto-otro, etc.) *con* el espacio. La experiencia del mismo cuarto ya era otra; nuestra experiencia con la acuarela y con/desde/en el espacio doméstico nos movía hacia esas otras consideraciones y búsquedas: ¿Y cómo entró eso ahí?

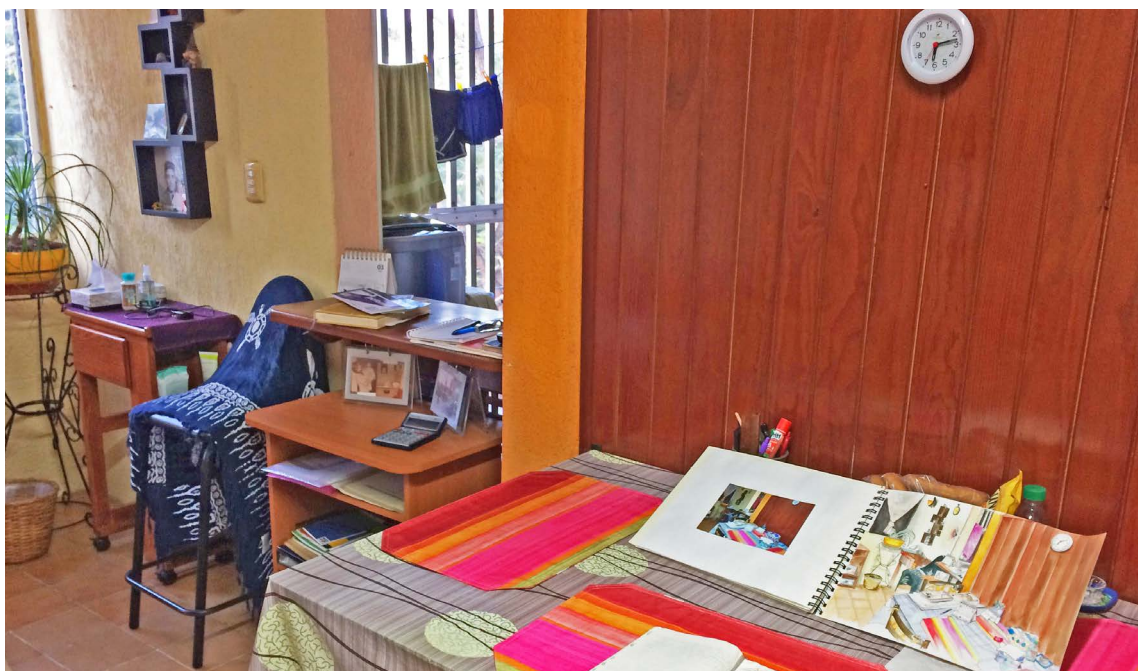
Estas últimas experiencias me hacen creer que me/nos movi(mos) de una forma de escritura a otra. Comencé el relato de La Casa Otra con una escritura franca y hasta cierto punto, atenta a sus fisuras y disoluciones. Continué la búsqueda hacia otras aperturas; permanecía atenta a los puntos de fuga y las relaciones que se generaban a partir de aquel encuentro. Me permití entrar y salir en marcos teóricos, no de manera sistemática, sino de acuerdo a mi deseo y necesidad de conversar con ciertos referentes históricos, en ciertos momentos. Y ver hacia dónde

me movía con ellos. Me permití también, hilar algunos de los ejes de reflexión iniciales siempre que me permitieran, más que un análisis del espacio doméstico, una mirada conjunta de ser-hacer con/el espacio-otro. Busqué un movimiento hacia la autoetnografía crítica y los momentos donde la experiencia (el extrañamiento) y el Yo pudiera descentrarse y buscar espacio para esas “preguntas diferentes sobre la experiencia” que discuten Jackson y Mazzei (2008). Con ello, nos desplazamos hacia otras posibilidades onto-epistemológicas. Me refiero a las extender la pregunta sobre qué *nos* pasa y *nos* mueve hacia el territorio nuevo materialista, pensando el dibujo, los materiales y la especialización desde lo performativo. Puse en juego las formas de lo extraño y familiar, para pensar con sus matices y conjunciones.

Además de lo anterior, quizá lo más importante para mí en el relato de la La Casa Otra fue lo siguiente. La escritura, tanto la bitácora inicial, como este apartado de la tesis, se activó de otra manera. Encontré que la escritura no era un espacio para narrarnos, analizar mis experiencias y reafirmar mi propuestas. La escritura, es un espacio para abrir la experiencia, continuar sus “situaciones movedizas” y explorar sus multiplicidades y pliegues; la escritura es una oportunidad de acción y andanza hacia el no-saber, hacia lo emergente, hacia la posible acción de/con la escritura.



Img. 1. Sala de Susana y Alfredo (2018). Registro de acuarela en formato original 9" x 11"



Img. 2. Fotografía del encuentro con Susana y Alfredo en su sala (mi acuarela sobre la mesa).



Img. 3. Sala de Emilia (2018). Registro de acuarela en formato original 9" x 11"



Img. 4. Cuarto de Bruno Cruz Petit (2018). Registro de acuarela en formato original 9" x 11"

Capítulo 3

Confluencias y aperturas hacia/con
el giro postualitativo

3.1 Introducción al Capítulo 3:

Distinción y cambios

En Capítulo 3 de mi tesis relato el tránsito artístico de la Casa V, un tránsito investigativo que emerge plenamente desde/con movimientos y giros hacia el terreno postcualitativo. Comencé la investigación Casa V en mi tercer año del doctorado y trabajé en la misma durante el tercero y cuarto año del Programa. La oportunidad de realizar esta investigación artística se dio de manera coyuntural. Hubo varios eventos vitales que concurrieron: el regreso a mi ciudad ‘de origen’ (Monterrey, México) después de vivir diez años fuera, el tener finalmente una casa propia y la pandemia de Covid-19. Todo lo anterior aconteció, se entretendió y fue moviéndose de distintas maneras con este trabajo que involucró dibujo, fotografía, video y performance de/en/ con mi propio espacio doméstico: la Casa V. En este Capítulo daré cuenta de distintos momentos de este tránsito artístico a los que llamaré. Antes de comenzar a narrar los momentos, ‘cuenca’ (véase Capítulo 2) o micro-estancias de la Casa V, en esta introducción quiero aclarar los siguientes puntos.

La diferencia entre los tránsitos artísticos del Capítulo 2 y la Casa V radica en su simultaneidad y movimiento. Explico esto a continuación. A diferencia del presente Capítulo, *The Daily Undefined* (Capítulo 2) es una investigación artística que realicé durante los años 2014-2016. Mi relato de este proceso tuvo un gran componente de retrospectiva. También La

Casa Otra (2017-18) ocurrió en una etapa temprana del doctorado donde comenzaba a aproximarme a la autoetnografía crítica. Como narro en la sección 2.4, aquel era un momento intensamente transitorio y valioso por sus intentos de llevar una bitácora ‘deconstructiva’. El relato de La Casa Otra (2017-18) también comprende una mirada retrospectiva.

Discuto el aspecto de ‘pasado’ y retrospectiva en la sección 2.2, en el apartado Tránsito Artístico. Ahí abro la pregunta: ¿Qué comprende relatar un tránsito artístico del ‘pasado’ y qué relevancia tiene? Dialogo con algunos sentidos del presente-pasado derridiano el pasado “siempre abierto” (Barad, 2014; 59:00) y “aún por venir” (Barad 2010, p. 244). Sin embargo, en el presente Capítulo, el aspecto retrospectivo pasa a un segundo plano. Entiendo que cierto matiz de presente-pasado sigue *aconteciendo con* la escritura. Sin embargo, caracterizo al Capítulo 3 principalmente por su simultaneidad con el doctorado y con incorporar energéticamente un avance paralelo con/hacia el territorio postcualitativo.

La Casa V pues emerge, acontece y se mueve con la tesis. Como mencioné, esto se puede explicar primero a partir de la simultaneidad: ambos procesos sucedieron de manera paralela en el tiempo lineal 2019-2020. Considero importante aclarar que estos dos últimos años del doctorado fueron cruciales porque ya había atravesado dos primeros años de intensas revisiones bibliográficas en varios frentes, especialmente en el campo de la autoetnografía crítica avanzando hacia el terreno de los Posts. El tercer año era pues, un momento donde comenzaba una investigación artística desde otros sitios de conocimientos, actitudes, formas de ser-crear desde/hacia/con las perspectivas postcualitativas.

Esta simultaneidad con el doctorado sería tal vez la intensificación de aquella

simultaneidad que Moreno *et. al* (2016) explica y propone como distintiva de la investigación artística. Es una simultaneidad que, de acuerdo a la autora, comprende la acción de crear simultáneamente con la reflexión y resultados, o dicho de otra forma: simultaneidad en las “maneras de actuar, modos de pensar y, sobre todo, un posicionamiento ante el conocimiento” (Moreno *et al.*, 2016 p. 29). Esta simultaneidad, sería, en todo caso, una simultaneidad consciente y explícita en el tránsito artístico del Capítulo 3. Sobre todo con respecto al continuo re-posicionamiento ante el conocimiento que Moreno sugiere.

Aunque lo distintivo de este Capítulo se explica bien a partir de la simultaneidad entre dos procesos (doctorado y acción artística-investigativa), considero que hay otra forma de pensar este capítulo. Vuelvo a mi anterior aseveración: La Casa V acontece y se mueve con el doctorado (seminarios, tutorías, lecturas) y con la escritura de tesis. En ese sentido, serían mejor describirnos fenómenos intra-actantes, constituyéndose mutuamente. La práctica artística-investigativa de La Casa V estaría inter-aconteciendo o siendo *con*: los nuevos referentes, las lecturas aún pendientes, las tutorías y diálogos con colegas, las subjetivaciones contingentes, con las dudas emergentes sobre los neologismos de los Posts, incluso, con la incerteza y expectativa de haber llegado a buen puerto en el relato del Capítulo 2. Lo anterior y varios otros procesos, emergen con el Capítulo 3, contingentes a un determinado momento de creación-investigación. Visto así, ya no sería una simultaneidad entre procesos, sino un continuo devenir co-constitutivo.

Cualquiera de las dos perspectivas anteriores —la última más cercana al terreno de los Posts— funciona para explicar la relevancia y distinción de este Capítulo. No obstante, abro la siguiente pregunta: ¿Cómo ha cambiado la relación con las perspectivas del Capítulo 1? A diferencia del Capítulo 2: ¿Cómo son las formas de entender y entrejer las perspectivas

autoetnográficas en el Capítulo 3? En ambos Capítulos (2 y 3) sigo enlazándome/nos con la autoetnografía crítica del Capítulo 1. Sin embargo, en este tercer capítulo, mi forma de relacionarme, hacer y *ser con* dichas perspectivas, definitivamente, se ha desplazado.

Por un lado, el ejercicio de entrecruzar/practicar una Voz porosa en el Capítulo 2, me llevó a otros sitios de escritura y sobre todo, a otros caminos, antes invisibilizados, del tránsito artístico. Son caminos de exploración y planteamientos que antes hubiese descartado como ‘caminos muertos’ (*dead-ends*) por ser aparentemente irrelevantes o infértiles para la investigación. Sin embargo, al permitirme explorarlos con el relato poroso, reconocí en algunos, su dimensión epistémica. Algunos dan cuenta y permiten estudiar movimientos del *work of art* “el trabajo que el arte hace” que propone Bolt (2018). Y si bien su aporte a propuestas concretas no es evidente, son relevantes como movimientos de aprendizaje-transformación.

Por otro lado, al entrecruzar(me/nos) la perspectiva del Yo en devenir en el Capítulo 2, también se generaron varios desplazamientos. Aprendí a reconocer las subjetividades contingentes de Gannon (2018) durante/en/con las acciones del proceso creativo-investigativo; me/nos he observado emergiendo como un sujeto-creador distinto *con* distintos momentos/contextos del tránsito artístico. Y al mismo tiempo, he reconocido que en el momento de la escritura, de recordar y escribir(nos) en el presente-pasado de la escritura, hay otra contingencia. Es muchas veces, y otra vez, esa “colisión” que Gannon (2018) describe entre diversos sujeto-objetos: teclas, mañanas, archivos localizados, casa vacía y noticieros sonando en un tercer plano.

Tras ese aprendizaje/práctica que he resumido brevemente, puedo decir que la relación del Capítulo 3 con las perspectivas del Capítulo 1 corresponde a una transformación y a un gradual

giro. En este tercer momento hay otro tipo de digestión, absorción, integración o forma de ser/hacer/pensar/sentir con las perspectivas autoetnográficas. Y eso no solo me permite otro tipo de escritura sino también otros puntos de partida en la creación-investigación, asumiendo y disfrutando que esos comienzos siempre suceden “otra vez por la mitad” (St. Pierre 2004, p. 241).

Para hacer esta introducción más específica, a continuación me ocuparé de detallar ese ‘nuevo’ comienzo. Describiré mi principal cambio con respecto al punto de arranque de una investigación, en este caso, La Casa V. Cuando supe que tendría un nuevo espacio de vivienda, mi primera impresión fue que podría trabajar directamente en el espacio doméstico. Y a partir de ello, experimentar desde varios ángulos y desde mi propia experiencia vital, el tema de investigación que ya venía trabajando en los últimos años. Rápidamente pensé en la Casa V como un espacio dentro del cual podría hacer varias intervenciones artísticas. Por adelantado, lo pensé como un lugar donde *hacer* cosas. Sin embargo, pocos días antes de entrar por primera vez a mi nueva casa, al estar y conectar con los aprendizajes del Capítulo 1 y 2, me permití una aproximación distinta.

Intenté diluir un poco el impulso de una intención específica. Evité volcar, de inicio, mis planificaciones. Mi primer entrada fue pues, un encuentro, una apertura, una escucha o un enredo. Por ponerlo de alguna manera: viví esa experiencia no dispuesta a intervenir y mover cosas, sino con el fin de yo ser movida (constituida), o bien, *movernos* con ese espacio-encuentro. Describo esta primera entrada, a la que llamo “Nuestra entrada: Performance *in situ* desde algún nosotros” en la siguiente sección. Lo que quiero señalar a manera introductoria es que, con ese entrada, habría ya un ‘nuevo’ (transformado) comienzo: la casa vacía ya no era un

espacio para *crear-en* sino para *pensar-con* y *ser-con*.

De manera introductoria también quiero señalar que la Casa V comprende una transición, con respecto a permitir(me) cambios, vitales y artísticos, y trabajar *junto con* el miedo a las postontologías que describí en la sección 1.3 (donde también discuto varias nociones de la autoría). En aquella sección pensaba con St Pierre (2014) sobre la dificultad de soltar un poco los compromisos ontológicos de la tradición humanista y me preguntaba con ella: ¿Qué conceptos y prácticas tenemos miedo de perder? ¿Podemos arriesgar el perder nuestro propio *ser*; nuestro Yo? (St. Pierre 2014, p. 14). Imaginar ontologías post-humanistas, implicaba dejar algunas ideas en papel y diluir los impulsos habituales de ser/crear, que me llevarían por caminos ya muy conocidos. Tampoco era cuestión cancelar completamente esos impulsos, se trataría de llevarlos y observarlos como hábitos creativos; ponerles consciencia mientras me trasladaba hacia algo más. Ese traslado sería hacia otras forma de subjetivarse o unidades ontológicas, como imagina Mazzei (2016). Y con ello, vendrían otras formas de aproximarme y estar con esa casa vacía y propia; otras formas de accionar, reconsiderar, enlazar(nos), diluir(nos), salir y recomenzar. Estas formas, por supuesto, estarían siempre emergiendo con el miedo a perdernos que propone St. Pierre, un miedo que asumo y hago parte.

Tomando en cuenta todo lo anterior, en este tercer capítulo quizá ya no hablo de la autoetnografía en sí, sino hablo desde el sitio a donde la autoetnografía me movió. La mejor forma de explicar esta transición es quizá ver lo que esta casa comenzó a ser; cómo la casa fue emergiendo conmigo durante el año que la habite, al principio parcialmente y después completamente. Tuvimos diferentes ritmos y etapas, en un devenir conjunto. Más que un contenedor de obras y experimentos, diría que la Casa V aparecía como un acompañante y una

posibilidad constante, un sujeto-objeto latente e indecible; más que un sitio para habitar y crear, fue un sitio para *ser-con*.

En la siguiente sección detallaré segmentos de esta co-presencia, relatada como tránsito artístico. Algunos de ellos comprenden materializaciones concretas. Otros fueron movimientos, conversaciones o especulaciones. Otros momentos fueron puntos de apoyo y energización de otros sentidos del espacio doméstico.

3.2 Movimientos con la Casa V (2019-20)

Nuestra entrada: Performance *in situ* desde algún nosotros

En el párrafo siguiente escribo mi primer encuentro con la Casa V, un encuentro llevado a cabo en/como un vídeo-performance llamado Nuestra Entrada. Originalmente escribí el texto al poco tiempo de dicha experiencia artística-investigativa. Después fui re-escribiendo el texto en diferentes momentos intentando practicar la voz porosa, el descentramiento de Yo y “doblar la experiencia, en lugar de fijarla” (Gannon 2018, p. 25) con otras ontologías, otros sujeto-objetos creadores. Además de dar cuenta de aquel comienzo, la re-escritura continúa del párrafo en cuestión tuvo una segunda función muy importante para mí. Re-escribir fue una forma de constantemente reconfigurar mi relación con la propia casa, con el espacio creativo y con la investigación de la misma. Visto así, podría decir que este texto, siempre inacabado, más que un recuento, ha sido una herramienta de movimiento. Me ha permitido desplazarme y reubicarme (o reubicarnos) en/con la casa. Ha sido una herramienta para la inconclusa búsqueda de otras formas de ser-hacer. A continuación presento este primer relato, en la contingencia de su última versión:

Entré en la casa sin un plano; no sabía que había adentro. Quería sencillamente vivir y documentar el encuentro entre *nosotros*. Fui caminando y abriendonos en rejas, puertas y ventanas rotas, armarios y altillos. Una cosa tras otra, como si avanzara haciendo

brazadas. Caminé por la suciedad y los olores encerrados. Hallé bichos muertos y vivos. Fui conversando con objetos olvidados, guiños de nostalgia de lo que una vez fue una escuela de música: pedazos de micrófono, cables y atriles. También me encontré *entre* mensajes potentes: una botella de Coca-Cola de 2 litros llena de otro líquido, con una etiqueta que indicaba “Agua Bendita”. ¿Era un recordatorio? Seguí el recorrido y me encontré *entre* otros objetos más aleatorios. Por ejemplo, había una pelota grande y amarilla en la barra de la cocina. Durante la Nuestra entrada, bailé, canté a todo pulmón, me reí y me paralicé frente a una ventana. También por momentos fui irónica, casi violenta, porque ahí se enlazaban las tensiones de/con los antiguos inquilinos. ¿Habían terminado de irse? Reboté la pelota contra el muro de la cocina con toda mi fuerza, con todos mi deseos de acción. Después fui reorganizandome *con* algunos de estos objetos y propusimos nuevos arreglos, otros gestos y posiciones: mano, pared, cable, cruz de pedestales. Este sería solo el comienzo de un proceso largo, pesado y confuso de nuestra convivencia. También de momentos de mucha vida y catarsis. Más tarde, a la pelota le conseguiría una amiga pelota igual de singular y al atril le daría una tierna ducha. El agua bendita me seguiría vigilando por un tiempo, hasta que la haría correr por la calle y la capucha de un micrófono se mudaría de casa, justo al lado de mi almohada.

El performance Nuestra Entrada consistió en entrar a la casa vacía por primera vez, recorriendo cuidadosamente cada espacio y estando atenta al emergente enredo. Me puse un vestido azul con hombreras; es un vestido de mi madre de los años ochenta. Para mí, esta prenda es una forma de autoridad y estilo. Al usarlo quería ironizar mi temporal e ilusoria identidad de propietaria-inspectora de la casa. Digo ilusoria identidad porque el espacio, al final, pensaba y pienso, nunca es de nadie. Entonces ironizarme así era ‘curvear’ un poco el sentido de propietario y ponerlo en juego. Entiendo también que utilicé el vestido como otro material actante en Nuestra entrada. Quiero abrir la escritura y señalar que aquí hago un esfuerzo importante para no mirar el vestido solo a partir de mí ya conocida y practicada semiótica visual, propia de la educación del arte contemporáneo. Me refiero ver el vestido a partir de lo que representa o simboliza en la composición/estética del evento. Tampoco anulo esta dimensión, pero intento colocarla atrás, una capa o *layer* hacia atrás. Intento, en cambio, acercarme al vestido desde y con su agencia: *lo que*

el vestido hace en Nuestra entrada. Aún más: diría que intento mirar lo que el vestido hace conmigo, con la casa, con el recorrido inaugural; lo que *nos* hacemos y cómo lo hacemos. Entonces diría lo siguiente: nos hicimos figura en movimiento, inspectora fluida, infantil rigurosa, corte-confección dura con botones, muy delgada e incierta, acercándome a las paredes con vuelos y penas.

En Nuestra Entrada me siguió una cámara. Era mi colega vídeo-artista VanHugo que comparte mi curiosidad y con quien el hilo de colaboraciones fue/es intenso en el pasado-presente. VanHugo fue un actante en el tejido del encuentro, con su brazo tecnológico también agencial. Por supuesto, su cámara y su búsqueda, su ángulo, su mirada, su captura, también aconteció *con* nosotros. Entonces diría que *con* la cámara hicimos el recorrido inaugural y ella registró todas nuestras interacciones, que deseo estudiar como intra-acciones. Al recordar la acción de entrar, me sirve brevemente esta poética del espacio: Uno entra en el casa, a la vez que la casa entra en uno. Yo abro las ventanas mientras ellas me abren. Y nos abrimos. Entrar, por tanto, fue *entrarnos*. Y con aquello, un denso entramado de movimientos, registros audiovisuales y sujeto-objetos emergentes a cada paso. El vídeo de este recorrido llamado también Nuestra Entrada es parte de este texto, o bien, *es con* este texto. Ver selección de fotogramas en pp. 188 y 189 y vídeo en www.marianacabello.com.

Mi única premisa para Nuestra entrada a la Casa V era llegar y estar abierta a la emergencia de cualquier diálogo, cualquier fuerza deseante y reubicación de subjetividad. Sin embargo, quiero aclarar varias sensaciones previas que, sin proponérmelo, también llevé conmigo al encuentro. Primero, una concepción onto-epistemológica que entonces me costaba nombrar. Yo tenía la sensación de esa casa como algo vivo y sus objetos cargados de energía o carácter. Y

hasta cierto punto, también cargados de deseo. Quizá por eso sentía tantos nervios de comenzar, de llegar y abrirnos. Diría con seguridad que, en anteriores proyectos artísticos, siempre le adjudiqué algo así como vida y poderes a los objetos. Con esta sensación de ‘presencias varias’ viví Nuestro encuentro. Y durante la experiencia, ya intuía que esta forma de entrarnos se conectaba con varias perspectivas del Doctorado. Se conectaba, quizá tímidamente, con la multiplicidad ontológica los Posts, los nuevos materialismos, la agencia de todo lo no-humano e incluso lo llamado animismo. Pero al mismo tiempo, me preguntaba: ¿Hablar de ‘casas vivas’ en este contexto académico es ir demasiado lejos?

Después del seminario “Una aproximación post-cualitativa a la investigación basada en artes” con la profesora María Paz Aedo, me pareció que había cabida para re-pensar el animismo en este doctorado y en mi tránsito artístico. Discutimos esta posibilidad desde el perspectivismo amerindio. El animismo converge con la propuesta del perspectivismo amerindio que propone Viveiros de Castro (2008) y supone un enredo ontológico aún más enriquecedor. Según dicho autor, el perspectivismo amerindio puede explicarse a partir de dos ideas centrales. La primera es “una noción indígena de que el mundo está poblado por muchas especies de seres (además de los humanos propiamente dichos) dotados de conciencia y de cultura” (Castro 2008, p. 36); la segunda es que “cada una de esas especies se ve a sí misma y a las demás especies de un modo bastante singular: cada una se ve a sí misma como humana, viendo a las demás como no humanas, esto es, como especies de animales o espíritus” (Castro 2008, p. 36). En resumen, Viveiros de Castro apunta que los mitos originarios amerindios proponen que hay un fondo de humanidad en todos los seres. De tal manera, por ejemplo, los animales primero fueron humanos, contrario a la propuesta occidental de que los humanos primero fueron animales. También tienen

un fondo de humanidad algunos objetos, dependiendo de la historia/perspectiva de quien se enuncia. Especies y algunos objetos, según las recolecciones del autor, son “un envoltorio de una forma interna humanoide” (p.37). Entonces, mi pregunta inmediata para Castro fue: ¿Qué quiere decir con humano/humanoide? Si la palabra ‘humano’ ya no refiere un cuerpo o una forma específica de vida: ¿Qué o quién sería aquello humano? Siguiendo esta perspectiva, y pensando *con* mi casa y su posible “forma interna humanoide” ¿Exactamente qué implica esa formulación de *ser*?

Intenté responder esta pregunta porque suponía trabajar con ese miedo ontológico del que hablé antes (sección 3.1) y con ello, explorar una vertiente desconocida para mí, como parte del tránsito artístico con la posible casa humanoide. Desde el perspectivismo amerindio y con respecto a la idea de lo humano, Castro propone varias cosas. Primero establece que “humano no es el nombre de una sustancia sino de una relación, de una cierta posición en relación con otras posiciones posibles” (Castro 2008, p. 77). En esta dirección, continúa diciendo que “humano es siempre la posición del sujeto, en el sentido lingüístico de la palabra, es aquel que dice Yo”. Refiere, pues, a la posibilidad de ponerse a sí mismo como enunciador. Y continúa explicando que en el perspectivismo amerindio lo humano no es una cuestión de ser o no ser humano, sino de “estar o no estar en posición humano” y por tanto, según el autor, “la humanidad es mucho más un pronombre que un nombre. La humanidad somos ‘nosotros’ ” (Castro 2008, p. 77). Yo me explico mejor esta última frase cambiándola: la humanidad es ‘un’ nosotros o ‘algún nosotros.’ De ahí viene el título de este apartado.

Volviendo a la convergencia del perspectivismo con el animismo, Castro (2008) reitera que, finalmente, el animismo es: “darle a todo la capacidad de reflexión” (p.78). Aquí me surgen

algunas dudas que marcan distancias, diferencias o quizá una nueva relación con lo inaprehensible. Mi entendimiento de ‘reflexión’ probablemente sea muy distinto a lo que Castro y el pensamiento amerindio refieren con dicha palabra. Para mi ‘reflexión’ refiere a una tradición humanista sobre una particular forma de ser-conocer. Por otro lado, me refiere a la discusión sobre reflexividad que abordé en la sección 1.2, en el apartado Reflexividad revisitada. Concluyo, temporalmente, que la reflexión del perspectivismo amerindio refiere a algo más, algo que quizá escapa mis palabras. Y me inclino a pensar que se refiere a una cierta consciencia/consistencia de sí y del otro y del todo. Quizá sea lo llamado consciencia universal, o algo parecido a esto.

La humanidad repartida en animales y cosas, la humanidad como relación (no como sustancia), la humanidad como posición de enunciar y como pronombre (y no nombre), son todas posibilidades y nociones que me han permitido principalmente dos cosas en el comienzo de mi tránsito artístico con la Casa V. Por un lado, me ha permitido mirar y habitar la sensación animista de mi nueva casa bajo otras directrices. Y sobre todo, darle cabida a esa co-presencia y ponerla en juego ¿Por qué no? Segundo, y siguiendo lo anterior, me ha invitado a continuar desdoblado las ontologías del espacio. Sin duda, acompaña la noción de que la casa no solo actúa y *hace*, sino también *es*, desde/con alguna consciencia. Esa forma de consciencia, más que otra cosa, resulta una parte parcialmente incomprensible para mí. Es una de esas partes de la investigación que alberga el no-saber, y el no saber cómo enredarme con/en esos no-saberes. Esta parte inédita, inoperable, es la parte que más me emociona. Son esos *gaps* del recorrido de aprendizaje-creación, donde queda un punto ciego, un tramo virtual e indecible. Son parte de la “poética de la insuficiencia” de McLure (2009) que he mencionado antes.

Hay un segundo antecedente relevante de nuestro encuentro. También se relaciona con las concepciones amerindias. Previo a Nuestra Entrada, ya me encontraba acompañada y pensando con las casas Hogan, vivienda de los indígenas navajo de suroeste del territorio actual de los EU. Explicado en mi lenguaje, dicho grupo indígena cree que las casas están vivas; piensan en la casa como un ser vivo, un ser animado, y no como un contenedor habitable. Y por tanto crean una relación vital de intercambios y compromisos emocionales y espirituales con ellas (Moore 2012, p. 81). Las casas tienen un ciclo de vida y en un momento dado, mueren y son abandonadas. Queda entonces un paisaje de casas vacías, casas muertas: casas que ya vivieron.

Puse esta idea a discusión en los cursos que ofrecí llamados “Casa Abierta: Historia del espacio doméstico y nuevas formas de habitar” (Escuela Adolfo Prieto, Monterrey Mx., Noviembre 2018) y “Espacios escénicos-habitados: una deconstrucción” (Auditorio San Pedro, Octubre 2020). Con ejemplos históricos y personales, abrimos un grifo de creencias *otras* sobre el hogar, un flujo co-creado con los participantes de los Talleres. Me parece relevante colocar aquí un apunte sobre el tránsito artístico y su enredo entre/con otros conocimientos. Los talleres que ofrecí no solo fueron un sitio para pensar las casas vivas en conjunto, sino otro lugar para trabajar lo llamado teoría o marco teórico de mi tema de investigación. Impartir estos talleres fue, de alguna manera, también ‘escribir’ mi Tesis: la discusión con/entre participantes dio formas y sentidos a varias nociones lo doméstico, dudas que yo había estado trabajando los últimos años. También me aclaró los terrenos teóricos que tenía que discriminar en mi tránsito artístico. Pero sobre todo, me esclareció que el lugar de ‘la teoría’ en mi tesis —la historia y sociología del espacio doméstico— podía desplazarse, discurrir en y como actividad docente. Y que esta actividad podría verse como otra más de las escrituras y acciones artísticas-

investigativas de mi tránsito artístico; sería una actividad que alimentaría las otras acciones, que se alimentaría con el resto y se moverían en conjunto.

Por último, hubo un tercer antecedente a Nuestra Entrada, antecedente visto como presente-pasado histórico y vital, que se enlazó en el encuentro con La Casa V. Es un tercer hilo que no puedo describir con exactitud pero quisiera darle su acotado lugar. Diré que seguramente se trata de sensibilidades propias del sincretismo religioso mexicano con el que crecí. Son saberes, o mejor dicho, *sentires* de objetos de fuerza, objetos de acción, predisposición o aperturas a símbolos de suerte o maldición; son dudas, respetos, juegos de creencias sobre otras dimensiones. La mejor manera de explicar este sentir-saber es quizá hablando de una situación concreta que repito a menudo. Nadie me lo enseñó, pero así se configuró con/entre todo lo anterior. Podría tratarse de un ritual doméstico. Mi acción es la siguiente: cada vez, antes de irme de viaje, miro mis cosas una última vez y lanzo un beso muy sentido a mi cuarto.

El perspectivismo de Castro (2008), los ciclos de vida de las casas Hogan y los matices del llamado pensamiento mágico mexicano, fueron pues, acompañantes/actantes en/con Nuestra Entrada a la Casa V. Seguramente, fueron constitutivos de la misma. Además de estos antecedentes, había una fuerza deseante que apuntaba a lo siguiente: Yo quería aprovechar el vacío físico de la casa como un vacío artístico, intelectual y discursivo. En lo posible, hacer de éste y *con* éste el llamado vacío fértil. Deseaba presentarme ahí “en abierto” como me había propuesto Boaventura (comunicación personal, 15 de Julio de 2015). Como antes aclaré, la única premisa clara era avanzar concentrada solamente en *ser con* el espacio. En retrospectiva, pienso que eso resultó en estar atenta a *nuestras* resonancias, configuraciones y vínculos temporales; lo que se articula y desarticula a nuestro paso. Daré un ejemplo de estas configuraciones

temporales: una breve subjetivación de artista-escultor. Explico esto a continuación.

Conforme me reorganizaba entre/con objetos abandonados, por un momento comencé a vernos bajo la óptica de la escultura expandida. Pensaba que, al final, el recorrido era en sí mismo una manipulación-reorganización de materia y creación de nuevas formas; era al fin, esculpir. Me gustaba pensar que se trataba de esculpir los vacíos y los abandonos. ¿Y cómo y quién haría eso? Seguramente la necesidad de concebirme, explicarme y cuestionarme así viene de mi educación como artista contemporánea. Me refiero al permanente impulso de re-significar una técnica o un campo, y buscar la originalidad/innovación moviéndome desde/con la retórica. Sin embargo, a esta cómoda subjetivación de escultor de los abandonos, le interpeló rápidamente un movimiento casi contrario. Era un cuestionamiento sobre reincidir en pensarlos bajo/con el clásico esquema binario de sujeto-creador /objeto-creado.

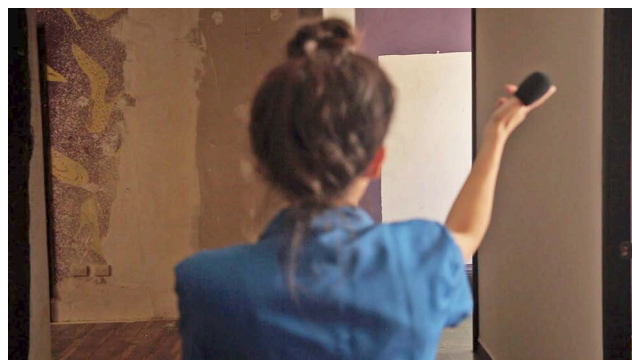
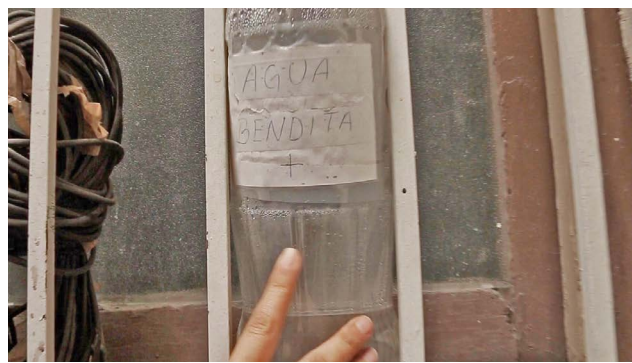
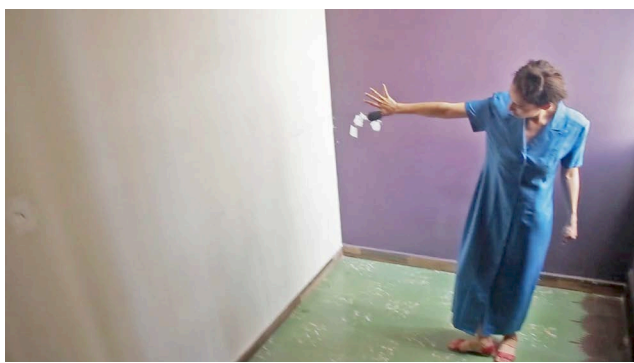
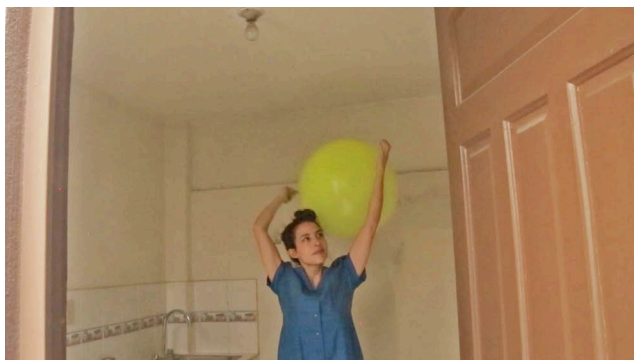
En ese mismo encuentro (entre casa, objetos, subjetividades emergentes, cuestionamientos, recorridos) entendí también que aquel binario sujeto-objeto se ‘enciende’ y ‘apaga’ según el momento. Quizá se enciende para experimentar y discutirme dentro de un campo artístico. Y eso me permite luego hacerlo consciente y verlo como una posibilidad, pero no como el único esquema viable. Me permite también intentar salir de ahí y explorar otras onto-epistemologías, enredándome así con/en otro camino. Y ese esfuerzo titánico por salir es parte del enredo. Quizá esos binarios inconstantes son puntos de entrada/salida al asunto para poder movilizarlo. Entonces lo asumí como una concepción intermitente que me acompañará probablemente en el resto de la investigación artística. Esta subjetivación temporal “escultor de abandonos” también resultó en otro entendimiento. Aunque quisiera pensarme y pensarlos así, dicha forma no funcionaba en el recorrido por la casa. Como idea promovía cierta poética, pero, con respecto al

encuentro, no era concordante. Lo explicaré de la siguiente forma.

Si yo era el sujeto-creador que llegaría a esculpir, manipular el espacio, dar forma a esos vacíos, según mis deseos y fuerzas, como lo mencioné atrás: ¿Por qué sentía tantos nervios? De acuerdo a esa convencional subjetivación, yo estaría en el centro de control del ser-hacer-conocer y entonces haría un poco de lo mio, sin más. Pero corporalmente no lo vivía así. La anticipación que yo vivía, en definitiva, se parecía más a la de un encuentro o desencuentro con algún otro. Y sobre todo, se parecía a la angustia frente a la creación de una de esas zonas grises del “conflicto amoroso” donde “no hay ninguna garantía” (Hannula 2009, p.5). Hablé de estas zonas grises en la sección 2.2. Tomando en cuenta lo anterior: si acaso había manipulación, sería mutua. O, cuando menos, iríamos de la mano cuando nos recorriamos y nos caminábamos.

Intuyo que como performance *in situ*, era relevante para mí también atender ese desplazamiento ontológico *in situ*. He estudiado que la obra *in situ* emerge del/con el sitio; también la dimensión de saberes y reflexiones sobre la obra se co-produce con el lugar. Siguiendo esta línea, valdría la pena preguntarme: ¿Quién emerge y se crea de/en/con el sitio? Visto así, la obra *in situ*, en su más amplio sentido y conjunto, sería esa red situada de subjetividades y sujeto-objetos (los humanos y no-humanos) inter-aconteciendo. Pero lejos de redondear esta idea, cerraré con una nota abierta. Me hubiese gustado estudiar el devenir del sujeto enredado en relatos de performance e instalaciones *in situ*. Hubiera sido importante en mi educación y desarrollo artístico, aprender de y con esos movimientos, narraciones y entradas mutuas, como la que me propuse estudiar aquí. La apertura al desplazamiento ontológico *in situ*, fue determinante para lo que vendría: Nuestra Entrada fue una forma de encuentro que determinaría las siguientes entradas y aperturas de/con la casa.

Selección de fotogramas del vídeo-performance Nuestra Entrada (2019)





Fotograma del vídeo-performance Nuestra Entrada (2019)



Fotograma del vídeo-performance Nuestra Entrada (2019)

La lengua del balcón y la Rizovocalidad doméstica

La Lengua del balcón es una acción artística-investigativa realizada en un vídeo-performance; mi objetivo era explora(nos) en la escritura en/desde/con el balcón de mi nueva casa. El performance consistió en colocar un escritorio en el balcón y escribir en un rollo de de papel que, conforme avanzaba el texto, iba desdoblándose y cayendo hacia el suelo de la calle. La acción fue documentada por el video-artista Albert Bataller (ver selección de fotogramas en pp. 203 y 204 y vídeo en www.marianacabello.com).

La Lengua del balcón tuvo varias dimensiones. Por un lado, el ejercicio de escritura literalmente situada y la atención al devenir de la misma. Por otro lado, la exploración de ‘la voz de la casa’ que emergía de/con esa acción/relación temporal interior-exterior. Por último, los ecos, vibraciones y ligas de esta acción en relación al continuum investigativo de los últimos cinco años sobre la casa y en particular, sobre el balcón como sitio de experimentación y enunciación. Esta última dimensión refiere a cómo este performance se hila y se nutre con otras acciones, próximas o lejanas, del pasado siempre abierto. En los siguientes párrafos voy a abordar cada una de estas dimensiones. Procuraré, como ya he anticipado, continuar atravesando el relato con las perspectivas autoetnográficas. Aunque, como aclaré en la introducción de este Capítulo, dichas perspectivas ya están enlazadas en las acciones artísticas-investigativas: ya estaba siendo y haciendo con ellas.

Como antes describí, La Lengua del balcón comprendía lo siguiente: ubicarme en el balcón

de mi casa, instalar un pequeño escritorio y escribir un texto en un rollo de papel que iría poco a poco bajando hasta la calle (ver selección de fotogramas en pp. 203 y 204). Mi objetivo era escribir hasta el momento que el papel bajara los 7 metros de la fachada y rozara el suelo de la calle. Ese era el tramo de la escritura que visualicé; era ‘el tiempo’ de la escritura medido en distancia vertical. En la métrica tradicional del tiempo, el performance tuvo una duración aproximada de cuatro horas.

De antemano sabía que se trataba de un ejercicio de escritura literalmente situada; también se trataba de un guiño muy burdo sobre el conocimiento situado de Haraway (1991). Sabía que desde/con el balcón (y la calle y la altura y...), podríamos construir y relatar algún conocimiento socio-espacial muy específico. Pero el experimento era realmente sobre explorar cómo esta escritura situada podía ser relevante para mi tránsito artístico. Con relevante me refiero a su posibilidad de generar pliegues y complicaciones en torno al espacio doméstico. En el *layout* de este ejercicio pienso con Gannon (2018); como dicha autora propone, la escritura era un ‘colisión’ de objetos (sujeto-objetos). La escritura *con* el balcón era la colisión de: viento, sol blanco de canícula, calle y centro, altura, cables de electricidad, videocámara, papel roto, albañiles, entre otros. También colisionaban mis/las fuerzas deseantes y contradictorias de un ‘hallazgo’, un desdoble singular del Yo-escribano, una articulación estética del balcón, y una voz de/construida *con* ese espacio.

En la colisión de esas fuerzas varias me reencuentro con St. Pierre (2004) y la concepción de su propia subjetividad: “Sin dificultad me pienso a mi misma —lo humano— como un ensamble con la tierra, espacio/tiempo, velocidades, intensidades, duraciones, líneas, intersticios, hidráulica, turbulencias, pliegues (Deleuze, 1988/1993) —lo no-humano—.” (St. Pierre 2004, p.

289)¹. En particular me resuena el ensamble con la tierra y sus duraciones. El sujeto y la escritura misma emergía con el papel en caída libre hacia/con la tierra. Y la duración e intensidad de este momento estaba marcada por otro sentido de temporalidad. Como dije antes, la duración era determinada por la métrica del peso, de una caída, la altura de la fachada, la resistencia/dirección del viento, y otras fuerzas varias de aquel momento. Ese ensamble no solo produciría dicho tiempo, sino produciría lo que Barad (2007) refiere con su neologismo *spacetime mattering*, término aquí voy a traducir como ‘la acción espacio-tiempo-materia’. Por tanto, más allá de re-interpretar lo situado de la acción, concepto que he discutido en investigaciones anteriores, avanzo hacia la mirada de los Posts y me coloco en el ensamblaje y el *spacetime mattering*. Miro el evento como un ensamblaje de ‘acción espacio-tiempo-materia’ que comprende formas intra-actantes propias de creación-investigación. La pregunta siguiente sería ¿En qué devino ese ensamblaje? ¿Hacia dónde nos movió?

En la acción, la escritura *con* balcón nos movió hacia una problematización específica. Es una problematización que veo propia de ese ensamble o emergente con esa particular colisión de la que ya hablé. El texto nos invitó a complejizar la voz de la casa. Para explicar esta voz, es necesario que explique primero lo que estaba en juego en el balcón. En anteriores proyectos (ver sección 2.3) he estudiado al balcón como sitio de experimentación y como sitio que interpela un (imaginado/deseado) exterior. Por ejemplo, el maniquí del proyecto *The Daily Undefined* (2015-2016). El maniquí era un objeto que emergía de la experimentación abierta de los inquilinos. A la vez, era un experimento compartido con el exterior, un objeto indefinido que

¹ Cita en idioma original: “I had no difficulty thinking of myself—the human—as an assemblage with the earth, space/time, speeds, intensities, durations, lines, interstices, hydraulics, turbulances, folds (Deleuze, 1988/1993)—the nonhuman” (St. Pierre 2004, p. 289).

interpelaba la vida de la calles de Porto. Esa expresión ha sido objeto de mi curiosidad e interés durante algunos años y recorridos previos. Podría resumirlo nuevamente como un interés por la versatilidad del espacio doméstico, como espacio de experimentación y también como espacio de enunciación. Este interés ha ido de la mano con una pregunta recurrente en mis tránsitos artísticos: Si ya se tiene un espacio ‘propio’ ¿Por qué no se habla (más) desde/con él? En concreto me refería a la expresividad singular de cada hogar y a los balcones/fachadas como oportunidades de contar algo ‘hacia afuera’.

Aquellos intereses y preguntas del presente-pasado se entrelazaron con el momento de escritura. Era, pues, mi oportunidad, quizá la única verdadera hasta ahora, de contar algo ‘hacia afuera’; era quizá la oportunidad de que mi casa enunciara algo. Sin embargo, ya en ese momento, *con* el balcón, *con* la altura, *con* la jerarquía de espacio arriba-abajo, *con* la sensación de propietaria, *con* un cierto miedo de mostrar la vida del interior, algo más sucedió. La escritura devino en algo más parecido a una deconstrucción de aquella voz del habitante que quiere expresarse. La acción de escritura me invitó a problematizar nuevamente la voz, de forma similar al recorrido de la sección 1.3, pero ahora dentro/desde/con la acción artística situada en lo doméstico.

Fue por esta reaparición de la voz que decidí dejar el nombre La lengua del balcón. Este fue un título inicial y tentativo, que aludía al rollo de papel que literalmente caía como lengua desde la boca-balcón. En el performance de escritura, caí en cuenta que en efecto y sin proponérmelo, estaba abordando la lengua, en su dimensión de voz, letras, significado y enunciación. O bien, abordando ‘la lengua’ que se podía hablar desde/con el balcón. En esta problematización situada de la voz, inevitablemente apareció el otro —algún otro— que, desde la calle, lee, escucha u

observa la acción de la casa. Eso devolvía la mirada a las subjetivaciones. Por ejemplo, con la altura y las jerarquías arriba-abajo, escribí en el rollo de papel:

Pienso hacia afuera y desde afuera me pienso. Me veo desde la calle, con ciertas creencias. Soy consciente de la posición, la postura, el espacio de lectura. Me permito reconocernos y no reconocernos y enredar todo esto, hasta su caída. (...) Si escucho mi voz tranquila convencional de escritura me diré que estoy aquí para abrir un mensaje a los vecinos y paseantes de la colonia, gente que va a la plaza de la Purísima. Pero desde aquí, con la altura, escucho: ¿Qué es el mensaje? ¿Un acto de dominio?

Supongo que aparecían estas preguntas porque en ese momento me parecía estar *muy* arriba, en mis ‘dominios’, desde/con una propiedad-propia y con la capacidad espacial de anunciar algo ‘a los cuatro vientos’. Sin embargo, en aquel momento escribía esa carta hacia afuera y por el movimiento del papel, solo algunas palabras podían leerse desde la calle. En/con el texto sentí la necesidad de dirigirme a ‘alguien’ al mismo tiempo que indagaba en mis expectativas del supuesto receptor. Tejiendo puntadas en varias capas, volvían estas y otras preguntas sobre la voz desde/con el balcón y sus escuchas de la calle. Más adelante en el rollo volví a esta cuestión:

Algún ‘Tú’, del otro lado del papel y de la puerta, del otro lado de la calle, quizá puedas romper conmigo estos supuestos de la materia y sus límites. Quizá en el acto mismo del papel y lectura podamos construir otro significado (...) Intento seguir consciente que incorporo la jerarquía casa-calle, arriba-abajo, dentro-fuera, propietario-inquilino. Y ese poder binario seduce y quiebra. Hay una fuerza que invita al dominio, a domesticar al otro, a domesticarse a uno mismo, a domesticar la escritura. Aunque todo eso me mueve

considerablemente, yo me lo quiero brincar y aparecer como otra cosa. Y si yo aparezco como otra cosa, quizá tu también te muestres distinto, y producimos otras verdades, sentidos, otros ‘ordenes’ espaciales. Comparto ese deseo de las voces que se trenzan en esta investigación del Yo- en- balcón.

En retrospectiva, puedo ver que aquella de/reconstrucción situada rondaba las siguientes preguntas: ¿Qué asumo e imagino sobre el supuesto exterior que me escucha? O bien, ¿Qué “me interesa imaginar” de mi audiencia? ¿Qué supuestos hay detrás de ese vínculo imaginado? ¿Por qué imagino una recepción de mi mensaje y no otra? ¿Cuál *nos* conviene? La escritura discurrió en torno a preguntas sobre la voz: ¿Qué sentidos hay en enunciarse desde/con la casa? ¿Qué es aquello llamado voz y qué hace desde lo doméstico? O volviendo a la pregunta la pregunta foucaultiana de Jackson (2009): ¿Qué estoy [estamos] haciendo al hablar de este presente?

Le doy seguimiento a estas preguntas porque intuyo que se enlazan con cualquier enunciación, sea con lenguajes artísticos o de cualquier otra investigación. Parece que al final, la voz del sujeto artista desde/con su casa o no, está en juego. Después de transitar por las perspectivas postestructurales de la voz me pregunto: ¿Cómo inter-acontecemos con ese deseo decir algo? Las varias salidas a esta y anteriores preguntas fueron también contingentes al acto. Fueron propuestas no resolutivas de esta tensión, pero sí situadas y sí ‘fugadas’ hacia algo más. En el mismo rollo de papel, escribí:

Es algo así como una lengua larga de letras que salen del balcón: La casa, la cara, el habla. Siento que no he concluido y tampoco terminé de invitarte[nos] a algo concreto. Quizá solo se trata de fisurar, y escaldar esta lengua. Romper el concreto gris de las ideas.

Quizá es solo decirte [nos] que estoy cortando y remachando mi casa, poniéndole parches de otras cosas. No a nivel material, sino de ideas. Y para eso reviso lo que sé y lo que no sé sobre este performance de propietaria escritora. Sobre todo, reviso lo que asumo, lo que quiero ver y lo que implica esta invitación tan imprecisa. El puente, nuestra comunicación, el Yo-en-balcón, se ve angustiado. Como cada micro-estancia, como cada parada de esta acción tiene sus particularidades, tiene sus tensiones. No creo que haya que aliviarlas. Más bien escribirlas y deshilarlas. Entre el balcón y la calle, abrasa el sol de canícula y rompe el viento. No parece, pero sí hay adversidad en esta situación. La investigación de la casa, al final es una investigación del Yo situado, Yo dominio, Yo reventado-por-este-dominio, Yo re-situado en el *contra-dominio*, Yo situado en la ausencia de propuesta, Yo situado en el devenir propio de la escritura que va sobre la marcha-caída (...).

De este fragmento, quiero destacar principalmente la imagen de una lengua escaldada. Intuyo que esta figura no fue una resolución del conflicto, sino una absorción del mismo. Escribir hacia afuera, con una lengua de letras que cae desde la fachada hacia la calle pareció complejizar la lengua misma; problematizar el efecto imaginado del mensaje; deconstruir la voz en/con el acto de la voz. Sobre todo, fue asumir que, al mismo tiempo que se habla, la lengua se escalda y se agrieta. Y esas grietas también hablan *con* la lengua.

Por otro lado, si pienso con la voz sin órganos (VWO) que propone Mazzei (2016) podría ver que, todo en su conjunto humano y no-humano, fue una enunciación. Esa vocalización sin órganos sería: el momento del día, la métrica del 'tiempo vertical', la casa con su balcón abierto, el viento que rompía el papel, la caída libre de las letras, la imaginación exterior, las

subjetividades que se fueron ‘instalando’ en el transcurso, las preguntas sobre el propio acto de escribir en vertical, los enlaces con el dominio, los deseos de un receptor, las personas que se detuvieron a mirar, la figura de la lengua escaldada.

Con ‘subjetividad instaladas’ hago referencia al sujeto como instalación o artefacto de la práctica textual que propone Gannon (2018, p.24) (ver sección 1.4). En este caso, me gusta pensar a partir de una relación entre instalaciones. Me planteo que la instalación del escritorio y papel en el balcón, se enlazó con la instalación temporal de los sujetos de esa práctica textual. Esas subjetividades fueron por momentos: mensajero dudoso, sujeto escribano, anunciante-dominante, resignado a la ruptura del papel, observador de la calle, investigador ambicioso, cuerpo-casa sin órganos, sujeto-voz-casa-caída-viento, etc.

Al estudiar(nos) con las instalaciones temporales de sujetos, no busco abarcar la experiencia del balcón sino abrirla o desplegarla. En ese devenir de subjetividades-instalaciones discontinuas me resuena lo que Jackson y Mazzei (2008) proponen sobre el relato de la autoetnografía deconstructiva. Pensando con Deleuze, Jackson y Mazzei (2008) proponen que el “ensamble de multiplicidades” que ocurre en el devenir tenga “más diferencias, más contradicciones y más pliegues” (p. 309).² Yo también busco esas multiplicidades, diferencias y pliegues de la casa, al pensar en la casa y con la casa. Esto se conecta con las últimas partes mi texto:

No concluye nuestro puente en la ciudad difícil. Tampoco termino de proponer

² Cita en idioma original: “And so to merely think more stories or more perspectives is not what we are proposing, but in keeping with Deleuze, an assemblage of multiplicities that occur in the act of becoming. Not more versions of me, or more versions of the story but more differences, contradictions, and folds” (Jackson y Mazzei, 2008, p.309).

exactamente qué conectamos(...) Podemos volver a entrar en la escritura de esta casa y cambiar, agregar, borrar algunas de sus partes. Intento que la casa, aquello tan matérico y deseado y poderoso, se disuelva en variantes, se disuelva solo en posibilidades de acción, en diversidades, en particularidades, en cosas que dependen de lo que el momento traiga aquí. Puede ser que este ejercicio casi muestre aquella estructura múltiple inconclusa que, en sí misma, es la casa con su balcón (...)

Abordaré a continuación una tercera y última dimensión sobre la La Lengua del balcón. Como propuse en la introducción a este apartado, esta dimensión se trata de ecos, vibraciones y ligas de esta acción con el continuum investigativo de los últimos cinco años sobre la casa y en particular, sobre el balcón como sitio de experimentación y enunciación. Visto de otra forma, se trata de otra entrada a la Rizovocalidad de Jackson (2003).

Jackson propone el neologismo *Rhizovocality*, que traduciré como Rizovocalidad, para referir a los diversas y entramadas aproximaciones a y con la Voz. Toma prestada la figura deleuziana del rizoma para referir una forma de acercarse a la voz que captura la heterogeneidad y flujo de la vocalidad. Acentúa su conexión con otras cosas a través de esa precisa diversidad y no le asigna orígenes ni salidas; se trata de una voz perpetuamente en construcción, colapso, prolongándose a sí misma, rompiéndose y comenzando otra vez (Jackson, 2003, p.707). Al usar la palabra “vocalidad” (y no voz), Jackson refiere a la dimensión performativa de la voz y a su continuo devenir.

Visto como Rizovocalidad, las enunciaciones de/desde/con el balcón, no tiene comienzos definitivos ni responde a *este* tiempo específico. Comprende varias dimensiones y desplazamientos, muchas temporalidades a la vez. También comprende las interconexiones entre

matices, enunciaciones múltiples, ecos y reverberaciones con enunciaciones ‘pasadas’, continuamente entretejiéndose en el rizoma *vocalizante*. En los siguientes párrafos hablaré de dos enunciaciones ‘pasadas’, reverberando y entretejiéndose en la Rizovocalidad: el portal ‘educativo’ del Sr. Alfonso y los balcones activados en tiempos de Covid-19.

Otras de mis apreciaciones del balcón es su forma de espacio intermedio, donde en ocasiones se habita *con* el cuarto interior y en ocasiones *con* la calle. Con este foco, también me he aproximado y fotografiado diversos portales, que también tienen esta cualidad intermedia y de enunciación hacia ‘el exterior’. Comencé esta documentación (archivo personal) de manera sistemática durante la investigación artística Light Habana que describí en el apartado 2.2. Con este mismo espíritu, en 2017 me acerqué a conocer la casa-portal del señor Alfonso.

El señor Alfonso vive en Barcelona, en la calle Carrer de Ramón y Cajal, ubicada en el barrio de Gracia. Vive en el portal de un edificio que ha adaptado, según sus necesidades, a modo de vivienda. Su espacio doméstico, tanto el interior como sus ‘paredes’, están contruidos a partir de objetos diversos: mantas, plantas, juguetes de peluche, tiras y esferas colgantes, collares, fotografías, cuadros, títeres y figuras de barro, discos LP, pedazos de instrumentos musicales, etc. (ver Imagen 1 en p. 205).

Lo más importante para mí son las hojas escritas por Alfonso, con su puño y letra, que cubren gran parte de su fachada. Aquí expone sus pensamientos sobre política, psicología y otros temas. Cuando primero conocí a Alfonso conecté muy literalmente su forma de habitar con las observaciones de Patron (2015), curadora que organizó una exhibición sobre la vida doméstica. Uno de los ejes de su curaduría era estudiar este espacio como “un lugar de juego de tensiones y

luchas, tanto como un lugar de deseo, imaginación y la escritura del Yo” (Patron 2015, parr. 1).³ La escritura del Yo en el espacio, parecía necesariamente estar ligada con Alfonso. Más tarde entendí que esa escritura no necesitaba letras y que tenía que ver con una constante y contingente producción del Yo a partir de/con los espacios domésticos y la acción de habitar.

Durante el transcurso del doctorado, visité al Sr. Alfonso varias veces. Nuestra conversación ha sido también un sitio de aprendizaje-creación en mi tránsito artístico; es un lugar donde se han ido trenzando ideas, procesos y acciones. Los ecos de su casa en/con mi casa, de su escritura en/con la mía, han vocalizado en y con la distancia. Esto también ha hecho pensar la investigación artística como acciones repartidas en varias geografías y con varias formas de sincronía entre ellas.

En mi primer encuentro con Alfonso le pregunté cómo y por qué había decidido escribir en su fachada. Me dijo que su casa estaba así “para educar”. Me dijo que era necesario educar a la gente que pasaba por ahí. Su objetivo de educar me pareció atinadamente problemático para el contexto de este doctorado, para seguir revisando el tema de la voz y la enunciación desde/con la casa. ¿Qué lecturas y sentidos de lo ‘educativo’ puedo ver/construir aquí? En aquel encuentro, sin embargo, asumí su intención educativa como una necesidad de materializar y compartir sus pensamientos. Al concluir esta primera conversación le conté que pronto yo viviría en una casa con un balcón. Aunque sin la intención de educar, le conté que también quería escribir cosas desde mi balcón y ‘hacia afuera’. Me dijo rápida e intempestivamente “ya te estas tardando”. Su premura me entusiasmó.

³ Cita en idioma original: “The exhibition *La vie domestique* imagines what plays out behind the closed doors of our domestic spaces and how those domestic spaces are a place of an internal play of tensions and struggles as much as a place of desire, imagination and the writing of the self”(Patron 2015, parr. 1).

En mi siguiente visita a Barcelona, retomé la conversación con el Sr. Alfonso. En este encuentro llevé como regalo una foto de la Lengua del balcón (ver Imagen 2 en p. 205). Quería crear una reverberación con su casa-voz y entretejerla en nuestra enunciación conjunta. Alfonso mostró apreciación por mi regalo pero no preguntó más. Volvió a abordar la casa ‘educativa’. No había cambiado mucho su mensaje, pero recargado sobre su fachada escrita me recordó: “Hay una cosa que nadie puede quitártela: tu libertad de expresión. Hay que recordar, no olvidar.” Más adelante siguió con una frase, quizá fortuita, pero que me dejó cavilando: “Yo vengo de Hospitalet, ahí estamos todos locos porque recordamos y no olvidamos”

Esta apreciación me descolocó porque yo asociaba el olvidar a la locura, no el recordar. Pero para el Sr. Alfonso: recordar es locura. En mis momentos más inestables ¿Quizá yo había estado ‘recordando mucho’? También me llevó a imaginar el tipo de memoria que genera el recordar a través de/con la casa; el materializar la memoria con frases fijas en las paredes; fijar ideas que corresponden a un momento específico de enunciación, y dejarlas indeterminadamente re-vocalizando desde/con esa materialidad. Al mismo tiempo, me pregunto cómo es habitar esos pensamientos cada día: en el fluido cotidiano ¿Cómo es convivir con las memorias sólidas de su fachada?

Hay una última reverberación de/en/con el balcón que quiero colocar como parte de este tránsito artístico. La re-escritura, revisión y re-vocalización del presente Capítulo se llevó a cabo durante la pandemia mundial del virus Covid-19. En un principio, no sentía que debía incluir este fenómeno en mi tránsito, aunque ciertamente dictaba un contexto. Sin embargo, después de varios meses de encierro, entendí que esta escritura era contingente o estaba también *siendo con* este fenómeno, *con* el encierro y *con* la incertidumbre. Sobre todo, estaba *siendo con* nuevas

formas de concebir el espacio doméstico y de habitar. Yo intente mantenerme observadora y participe de todo aquello, desde el asombro y el disfrute, aunque también con las angustias compartidas.

A la distancia, viví con mis colegas, especialmente aquellos viviendo en España e Italia, las reformulaciones y vocalizaciones del balcón. De estas reformulaciones se pueden hilar varias reflexiones que quizá resultan más o menos obvias. Por ejemplo: cómo el balcón se intensificó como espacio de contacto, comunicación, comunión y celebración. Me refiero, por ejemplo, al momento coordinado de aplausos vecinales para celebrar a los trabajadores de la salud. También me refiero a los múltiples mensajes de esperanza y resistencia que se colgaron en los balcones. Por otro , ante la contingencia sanitaria, el balcón se volvía un espacio para imaginar y comenzar a practicar otras de formas de vida y sustentabilidad. Entre mis comunidades más cercanas, hubo una tendencia a crear más huertos caseros en el balcón y dirigirse, tímidamente, hacia una autosuficiencia alimentaria.

También me encontré con balcones más específicos. Algunos de mis colegas hicieron un temazcal improvisado en su balcón. Salían ahí a cortarse el pelo o las uñas. Según me contaban, eso les generaba una sensación de haberse ido de camping. Y esta sensación era la que los movía a habitar el balcón. El balcón con Covid-19, encontró pues otros usos, formas y enunciaciones. Estos ecos y apariciones del balcón se entretejen en esa Rizovocalidad (Jackson, 2003) atemporal que antes propuse; se suman y enlazan a nuestra vocalización conjunta —sin órganos y con múltiples pasados y futuros— de la Lengua del balcón.

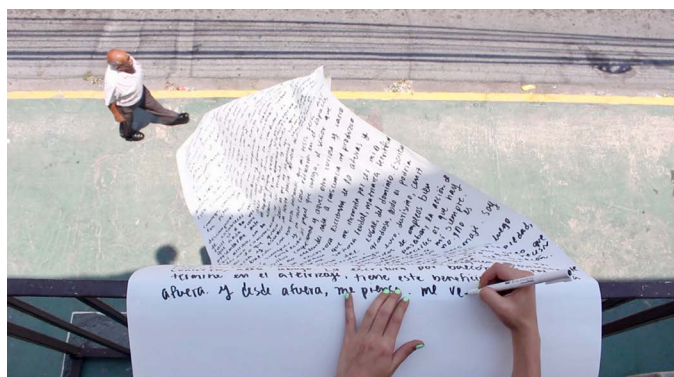


Fotografía del vídeo-performance *La lengua del balcón* (2019)



Fotograma del vídeo-performance *La lengua del balcón* (2019)

Selección de fotogramas del vídeo-performance La lengua del balcón (2019)





Img. 1. Casa del Sr. Alfonso, Carrer de Ramón y Cajal, Barcelona.



Img. 2. Entrega de fotografía del video-performace La lengua del balcón (2019) al Sr. Alfonso.

Objetos acompañantes, matices nuevo-materialistas y movimientos ontológicos con La Rampa

En el proceso de convivencia con la Casa V construimos otras formas de relacionarnos con el espacio y con las instalaciones artísticas. En la parte del tránsito artístico que relataré a continuación, ubicaré dos desdobles de mi relación con la instalación *in situ*. El primero se relaciona con formas de ser-hacer con objetos ‘acompañantes’ de la Casa V. Para relatar este desdoble, comenzaré por hablar de mi primer encuentro y re-lectura de los Nuevos materialismos. El segundo desdoble se relaciona con las ontologías emergentes con los materiales de trabajo (pintura, madera, concreto, etc.). Específicamente, con dos de mis instalaciones llamada La Rampa 1 y La Rampa 2.

Previo al comienzo del tránsito por la Casa V, yo aún tenía una visión un tanto fija y simétrica sobre el proceso que llevaría; era una visión de ‘proyecto artístico’ de instalación. Imaginaba una planeación, seguida de una breve exploración, una ejecución técnica intensa, y una presentación final. Era pues, la visión convencional de proyecto, marcada por una educación artística más o menos arraigada en la noción humanista de creación y en la onto-epistemología humanista de la praxis artística contemporánea. Intenté poner esto en juego y ser-hacer sin arraigo a esta línea de tiempo-acción; me/nos permití caminar en espirales con todo aquello, con la casa y sus objetos, e incluso con la noción de proyecto artístico convencional. Asumí esa habitual tendencia como parte de todo el ensamblaje de fuerzas múltiples y simultáneas, entradas y salidas a la creación-investigación. También asumí esta constante tensión como parte de las

nociones onto-epistemológicas de las investigación artística que habría de explorar y reubicar con nuestro movimiento.

La idea de proyecto artístico que mencioné atrás comprendía realizar distintas intervenciones artísticas en la Casa V. Pensaba las intervenciones a partir de los materiales y técnicas que ya he trabajado antes. Mi deseo era continuar explorando lo extraño-familiar; intervenir y desarticular algunos espacios de la casa; experimentar y agregar elementos sutilmente disruptivos, similar a lo realizado en La Casa Otra (sección 2.4). Sin embargo, en este punto de nuestro recorrido artístico-investigativo de la Tesis, la intervención y el trabajo con el material tuvo otros sentidos y movimientos.

Comencé a trabajar con la casa, como una forma de pensar *con* la materia doméstica. Con estos procesos, pensamos también otros desdobles conceptuales del hogar. Trabajar y pensar con muros, ventanas y puertas me permitió imaginar otros hábitos y formas de lo doméstico; imaginar otros sentidos del hogar, como sitio de creación, experimento, conexión, colaboración, re-territorialización, de-territorialización, hibridación etc. Con este otro comienzo, hicimos una serie de sutiles intervenciones. Se trata de geometrías y texturas que se integraban en la visión de los cuartos, con las que, al mismo tiempo, re-pensábamos el sentido y función del espacio doméstico.

Esta interrelación del material y el proceso, surgió desde/con la autoetnografía deconstructiva y camino hacia el territorio de los Posts; con las miradas de los nuevos materialismos y con el enredo de las prácticas material-discursivas que propone Barad (2007). Puesto de manera simple, dicha autora propone que las prácticas están constituidas tanto por significaciones como por materialidades. Y que la relación entre lo material y lo discursivo comprende una vinculación

mutua; ninguno es articulado o articulable en la ausencia del otro (Barad 2007, p.3). Visto de esta manera, en mi tránsito artístico, no podría desarticular los materiales constructivos de los sentidos y discursos que atraviesan toda la creación-investigación. *Con* los movimientos dentro de/con la casa y las intervenciones, se articulan/desarticulan ideas en torno a dicha praxis, la materialidad y el sentido de lo doméstico. Todo es un acto conjunto formativo de realidad(es).

Durante el recorrido del doctorado, los planteamientos de Barad (2007) me han invitado continuamente a re-pensar lo material-discursivo. Sin embargo, el primer encuentro con su propuesta fue tropezado. Explico a continuación dicho comienzo porque considero relevante dar cuenta cómo se entrelazó inicialmente mi sentido de creación artística con los nuevos materialismos y como transcurrió después. Esto podría dialogar o ser relevante para el movimiento de otros artistas-investigadores hacia/con este nuevo-viejo giro onto-epistemológico. Comenzaré por dar cuenta de algunos antecedentes —relaciones con lo material— previos a mi primer encuentro con los nuevos materialismos.

Mi formación como arquitecta previa al doctorado me había permitido trabajar con concepciones particulares sobre la materia. De manera general diría que yo creía y sentía que los materiales tenía su propia forma de ser, de estar, o de importar *per sé*. Y aunque esto quedó de manifiesto en distintas etapas y proyectos, resuenan específicamente dos momentos de mi recorrido con la arquitectura. Primero, resuena el tratamiento que Juhani Pallasmaa (2006) le da a la arquitectura y sus materiales; en particular me remonto a su tratamiento del mármol. Aunque desde una perspectiva fenomenológica y enfocada totalmente en los sentidos humanos, Pallasmaa citando a Stokes, habla de “la invitación oral del mármol de Verona” (p.26). Ofreciendo resistencia al paradigma ocularcentrista occidental manifestado en la arquitectura,

Pallasmaa se enfoca en la provocación al sentido del gusto y las evocaciones orales de los materiales constructivos. Aunque su enfoque humanista son dichas evocaciones, y no la agencia material de mármol en sí, la idea de “la invitación oral del mármol de Verona” significó algo más para mí. Esta anotación de Pallasmaa me invitó a pensar que el mármol en sí mismo estaba siendo y haciendo algo; alguna fuerza de recorrido o acción estaba en el mismo. Entonces ya no entendía “la invitación” a nivel metafórico sino, como plantea Barad, podía pensar el mármol como materia activa, presente, no *con* historicidad, sino *como* historicidad en sí misma. No entender la materia como una entidad pasiva que “requiere la determinación de una fuerza externa, como la cultura o la historia para completarla.” Sino reconocer que “la materia es siempre una historicidad en sí misma, siempre en curso” (Barad 2003, p.821).¹

La segunda resonancia nuevo materialista con mi recorrido arquitectónico fue mi encuentro con el diseñador Fredrick Laihonen (Universidad de Konstfack, 2012). En sus proyectos de diseño interior en la Universidad Konstfack, Laihonen realizaba entrevistas a sus materiales antes de emplearlos. En aquel momento se encontraba diseñando un escritorio y, para ello, realizó entrevistas a la madera, el metal y el papel, como potenciales materiales constructivos. Dichas entrevistas probablemente tenían una dirección ‘humanizante’ del material (Hood & Kraehe 2017, p. 34). El ejercicio de imaginación quizá comprendía que la madera, por ejemplo, respondiese bajo una lógica verbal humana. Aunque intuitivamente Laihonen quisiese descentrar la experiencia humana y acercarse a una co-creación con el material, quizá finalmente proponía

¹ Cita completa en idioma original: “Matter, like meaning, is not an individually articulated or static entity. Matter is not little bits of nature, or a blank slate, surface, or site passively awaiting signification; nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or Marxist theories. Matter is not a support, location, referent, or source of sustainability for discourse. Matter is not immutable or passive. It does not require the mark of an external force like culture or history to complete it. Matter is always already an ongoing historicity” (Barad 2003, p.821).

una lectura semiótica del material y, con ello, “convertía los materiales en ‘textos’ que podrían ser leídos” (Hood & Kraehe 2017, p. 36)² y en su caso, interpelados. Sin embargo, el esfuerzo de Laihonen y su compromiso al imaginar y escribir cada entrevista, me invitó a ‘abrir’ otra forma el material y hacerme preguntas relacionadas al mármol de Verona. ¿Qué es/hace la madera y el papel, en aquella conversación y en el proyecto? Hay otro aspecto importante del trabajo de Laihonen que retomaré más adelante. El objetivo de su escritorio no era ofrecer una superficie plana de trabajo. El escritorio ondulado, finalmente hecho con papel, era pensado como sitio para colocar objetos experimentales del proceso creativo (maquetas, *mock ups* de diseño, dibujos, planos, objetos encontrados, etc.). Y poner dichos objetos en continuo movimiento.

Paralelo a mi formación como arquitecta, durante mi formación y práctica en artes visuales, los momentos de encuentro con el material (que interesa a los nuevos materialismos) han sido muchos. De todos ellos —desde mi primera clase de pintura a los cuatro años donde mi profesor me proponía dibujar *con* el flujo natural de la tinta china, hasta los últimos encuentros con mi co-tutora Isabel Moreno— podría derivar el siguiente común denominador. Al conversar sobre los procesos de pintura, Moreno, con mucha familiaridad, me insistía que hiciese lo que la obra (los materiales de obra) “te va pidiendo conforme avanzas.” (M.I. Moreno, Comunicación personal, 27 de Octubre de 2017). La perspectiva de Moreno sería una síntesis viable de todas mis experiencias. Los materiales en sí, en su propia presencia y acción, piden, invitan, proponen, relatan, abren o cancelan posibilidades. No solo los materiales de trabajo (pintura, barro, madera etc,) sino también los materiales del contexto de trabajo (taller o estudio) o del sitio donde se

² Cita completa en idioma original: “Whether based on traditional lecture or progressive questioning methods, museum inquiries frequently convert material artworks into “texts” to be read” (Hood & Kraehe 2017, p.36).

instala o exhibe la obra. En todo hay material actuante. Habiendo vivido estos y otros procesos con/entre/desde/a partir de los materiales (véase www.marianacabello.com), mis primeros encuentros con los nuevos materialismos fueron un poco tensos.

Cuando me acerqué a los debates del seminario nuevos materialismos del doctorado y escuché la frase ‘*Matter matters*’ en torno a la agencia de lo matérico, me pareció demasiado familiar, incluso obvio. Esta primera sensación de ‘obviedad’ resuena con las impresiones que Bolt (2013) pone sobre la mesa al introducir su complicación de ensayos sobre los nuevos materialismos en las artes. En particular identifico mi sentir con lo siguiente. Según Bolt (2013) “Los hechos materiales de la práctica artística parecen ser tan auto-evidentes e integrales al entendimiento del arte, que puede parecer irrelevante el entenderlos en términos del giro material” (p. 5).³

Esa sensación de obviedad y aparente irrelevancia, me causó un rechazo inicial. Mi primera impresión es que me estaban pidiendo que hablara lo mismo, pero con palabras distintas. Que se trataba pues, de una cuestión de retórica. También me parecía que las discusiones de los nuevos materialismos invisibilizaban las formas de ser-hacer de arquitectos, artistas plásticos, diseñadores, entre muchos otros, que definitivamente ‘entran en materia’ cada día (por continuar con el juego de palabras). Para mí y para varios colegas, la materia siempre había tenido su presencia, vitalidad y vibración.

Sin embargo, pasado aquel rechazo inicial, pude abrirme hacia una re-lectura de lo material. Dicha lectura me ayudó a complejizar esas presencias y ver sus ángulos y matices. También me

³ Cita en idioma original: “The material facts of artistic research appear so self-evident and integral to our understanding of art that it may seem unremarkable to frame them in terms of the material turn” (Bolt 2013, p.5).

llevó a re-valorar la importancia de aquellos experimentos del mármol, la tinta, la entrevista, y todo lo que el material “te va pidiendo.” Me estaba abriendo, finalmente, a la pregunta que Bolt introduce, y hacia la cual avanza justo después de la observación antes citada. Bolt (2013) pregunta: “¿Qué está en juego para el arte al invocar el giro material?” (p.5)⁴

Al invocar el giro material, en mi caso, entendí con mayor profundidad o ‘multidimensionalidad’ el aspecto performativo de la materia, y con ello, lo discutido como agencia. Entendí que en/con mi investigación artística podía reconocer y trabajar con la presencia del material. Pero aún más importante, esta oportunidad me permitía trasladarme de pensar ‘la acción del material’ hacia pensar el material, en sí mismo, *como* acción. Pensar que el material *es* acción. Imaginar ese material-acción me hace a estar atenta a la posibilidad de otras ontologías con el mismo; imaginar el ser-hacer/ser-actuar del material como parte del entramado vocal de la materialización-acción-enunciación. Esta re-lectura me permitió trabajar distintamente en varios momentos de la creación-investigación.

Uno de los cambios a partir de mi re-lectura nuevo materialista es la convivencia con objetos. De manera general resumiría que pasé de insistir en hacer objetos de exhibición a hacer objetos acompañantes, objetos para ser-con y pensar-con. Me permití ver y estar con esa compañía de diferentes objetos encontrados (cables, pelotas, cámaras, atriles) y creados (esculturas e instalaciones), como parte de un continuum creativo-investigativo, donde *estábamos siendo*, andábamos y seguimos juntos. No pensé, pues, en objetos finales expositivos, sino pensé en acompañantes o presencias intra-actantes durante/con nuestros diversas entradas a la Casa V.

Con esto en mente, me permití vivir con mayor fuerza algo que ya me era familiar. Siempre

⁴ Cita en idioma original: “What then are the stakes for art in invoking the material turn?” (Bolt 2013, p. 5).

me había rodeado de objetos para pensar en mi taller y mi casa. Pero esta vez lo hice con más decisión, curiosidad, e intensidad; me permití acentuar y organizar ciertas dinámicas. Por ejemplo, con más conciencia establecí un continuo tráfico de objetos, entre la Casa V y la casa de mi familia. Llevaba objetos ‘visitantes’ de un lado al otro, para estar-con, pensar-con y actuar-con durante algunos días. Los llevaba a que hicieran estancias y visitas, colocaciones, presencias, y vibraciones, como proponen Hood & Kraehe (2017) (ver selección de imágenes en pp. 224 y 225). Esta dinámica fue una reverberación de las dinámicas de espacio, objetos y memoria de las casas estudiantiles llamadas Repúblicas de la ciudad de Coimbra, Portugal. Como mencioné antes, estas casas estudiantiles, fueron sitios de exploración, diálogo y registro durante mi tránsito artístico por/con el espacio doméstico.

En el momento de mi visita (2015) había en Coimbra al rededor de 8-10 repúblicas distintas. Cada una tenía algún lema o motivo distinto, pero compartían cierta hermandad. Y también, en su mayoría, compartían una dinámica de espacio similar. Por ejemplo, uno de los acuerdos silenciosos era no borrar o quitar cosas de las paredes que un habitante anterior hubiese puesto. Y no solamente el inmediato anterior, sino varias generaciones anteriores de estos tradicionales espacios de albergue estudiantil. Quitar cosas no estaba permitido, sin embargo, sí estaba acordado modificar o yuxtaponer algo. Esto resultaba en capas y capas de información de varias décadas, en constante re-formulación y ‘transparencias’ de múltiples tiempos en las paredes.

Otra de las dinámicas que me compartió uno de los estudiantes fue la del intercambio de objetos. Se trataba de traer objetos visitantes de una república a otra. Alguien traía un objeto y lo dejaba estar ahí varios días y luego lo regresaba. No se trataba de objetos funcionales de cocina o limpieza. Se referían a objetos como adornos, fotos, esculturas, juguetes, o piezas de arte. La

intención, según entendí, era que la presencia de una casa estuviese por algunos días en otra y mantenerse conectados con/a través de los objetos. También, según quise pensar, la intención era que los objetos vivieran sus estancias, se cargaran de esas estancias, ejercieran una presencia o vibración en el lugar e intra-actuaran con los habitantes y otros objetos.

Mis objetos visitantes de la Casa V y aquellos de Coimbra, recuerdan a Odradek, el personaje kafkiano que analiza Bennet (2010). Odradek es un personaje que tiene forma de carrete de hilo y vive en la casa de una familia. Por momentos es silencioso “como su propia madera” y por momentos sostiene conversaciones cortas con el padre de familia. Tiene rasgos humanoides pero no termina de definirse como tal. Odradek aparece ocasionalmente en dicha casa y el resto del tiempo pasea por otros domicilios, como los objetos de Coimbra. Cuando se le pregunta dónde vive, responde: “domicilio indeterminado.” No hay una categoría ontológica que pueda asignársele y responder ¿Qué es Odradek? Con ello, Bennet (2010) explora la idea de la multiplicidad ontológica; también invita a pensar en los límites entre materia viva e inerte, y en otras formas de vitalidad y materia vibrante.

Durante una parte del tiempo que habité la Casa V, hice algunas reparaciones arquitectónicas que eran urgentes. Por tanto, no solo conviví con mis objetos encontrados y creados, paseantes, visitantes y residentes. Conviví con ellos y con la remodelación de la casa: fue estar/actuar con dichos objetos y con los materiales de construcción y con los trabajadores y con los tiempos/procesos lentos constructivos. También conviví(mos) con estos objetos acompañantes durante visitas de otros arquitectos, asesores de bienes raíces o potenciales clientes interesados en rentar la casa. Los objetos eran parte del encuentro, del no-saber del encuentro y de su compleja enunciación conjunta.

Otra de las cosas que me permití hacer con más intención y curiosidad fue continuamente reposicionar los objetos acompañantes en mi oficina. Incluso hice algunas estanterías iluminadas o *displays* para reacomodarlos y recombinarlos en el día a día. Dichas estanterías iluminadas con luces led y spots enmarcaban algunos objetos cotidianos y les daban ‘hogares’ temporales. Eran pues, también estructuras de acompañamiento y experimentación. También experimenté haciendo acuarelas entre objetos. Eran dibujos en los ‘vacíos’ entre cosas puestas en la mesa, objetos cotidianos. Eran también otras formas de acompañamiento (ver selección de imágenes en pp. 224 y 225).

Intuyo que estas dinámicas va de la mano con lo que Hood & Kraehe (2017) refiere sobre los procesos artísticos y sobre cómo algunos artistas “entienden los objetos como co-creadores del arte y de la vida cotidiana” (p.3).⁵ Esta co-creación tiene que ver con la “agencia distributiva” que propone Bennet (2010) y que refiere un diferente entendimiento de la agencia; es una agencia que reconoce al poder como algo más complejo e infinitamente entretejido.

Bennet (2010) también habla del *thing-power* para describir las cualidades de los objetos que en muchas maneras son indescritibles e intangibles. *Thing-power* no trata sobre asignarle características humanas a cosas no-humanas (como antes tematicé sobre Laihonen). Por el contrario, *thing-power* trata sobre el carácter esquivo, impreciso o inasible de la materialidad y sobre el reconocimiento de que hay aspectos del ser de las cosas que van más allá de la percepción humana (Hood & Kraehe 2017, p.3).

El *thing-power* y co-creación diaria con objetos, estaba ya presente en la experiencia que

⁵ Hood & Kraehe (2017) citan al artista Trenton Doyle Hancock en una entrevista con Art 21(2003). Lo dicho por Hancock, según Hood & Kraehe (2017) (cita en idioma original): “serve as an illustration of how one artist understands objects as co-makers of art and everyday life” (Hood & Kraehe 2017, p.3).

antes relaté sobre Laihonen, y sus entrevistas a materiales y muebles. Como mencioné, el escritorio de Laihonen estaba pensado para propiciar el movimiento y recombinación entre los objetos acompañantes, co-creadores o intra-actuales del día a día del diseño. El escritorio no tenía superficies planas. Por el contrario, la superficie estaba hecha de ondulaciones en varias direcciones. Estas ondulaciones, según Laihonen, ayudarían al desplazamiento y continua mezcla de los objetos ahí colocados —su objetos y materiales que ahora entiendo como objetos para pensar-con, para crear-con y ser-con—.

Volviendo a la pregunta que Bolt (2013) introduce “¿Qué esta en juego para el arte al invocar el giro material?” (p.5)⁶ puedo responder lo siguiente. Invocar el giro materialista en/con la (mi) práctica artística es una forma de volver a pensar con Odradek, con los objetos paseantes de Coimbra, las entrevistas de Laihonen, o mis propios objetos para pensar-con y ser-con. Por otro lado, es una pregunta que me devuelve a una capacidad para crear con un no-saber, o con un no-saber de cierto, y siempre ser capaz de re-imaginar con decidida ingenuidad. Me refiero a la pregunta que Bennet 2010 abre ante un extraño e incompleto ‘punto en común’ con las cosas: ¿Cómo desarrollar una capacidad para la *naïveté*? (p.18) Introduzco *naïveté* en el idioma original de la cita porque intuyo que las traducciones como ingenuidad e inocencia, tienen distintos matices de significado. Bennet (2010) refiere a la capacidad de *naïveté*, como una capacidad de trabajar desde el riesgo y la incompletud de un sentido común con lo otro, y con un posible trato más cuidadoso y ecológico hacia las indescifrables cosas.

En los siguientes párrafos voy a relatar un segundo y último tránsito sobre/con los materiales de la Casa V. Como establecí al inicio de este apartado, mi objetivo es dar cuenta de un

⁶ Cita en idioma original: “What then are the stakes for art in invoking the material turn?” (Bolt 2013, p. 5).

desplazamiento ontológico con los procesos y materiales de trabajo. Durante el tiempo viviendo en la Casa V realicé y conviví con varias instalaciones. Se trata de instalaciones que exploran la sutileza de lo extraño-familiar. Por ejemplo, algunas intervenciones fueron texturas específicas en muros o nichos (ver Imagen 1 y 2 en p. 226). Sin embargo, en lo siguiente me enfocaré en el proceso de las instalaciones volumétricas llamadas Rampa 1 y Rampa 2 (2019-2020). Después traeré a la conversación el planteamiento de Schutle (2016) sobre el dibujo como proyecto ontológico. Las mirada de Schutle resuena con las diversas subjetividades que construimos en el proceso creativo-investigativo de La Rampa 1 y 2.

Mi deseo inicial era realizar una instalación que desvaneciera el límite entre la pared y el suelo del cuarto; quería crear una continuidad entre el plano vertical y el horizontal. Con ello, quería enrarecer sutilmente el espacio a partir de un fragmento desdibujado o ‘borrado’ del cuarto. Para lograr ese desvanecimiento visual, hice una rampa de madera que conecta el suelo con la pared. En la Rampa 1, por ejemplo, pinté en la superficie de la rampa una degradación del color verde grisáceo del suelo hacia el blanco aperlado del muro. Trabajé a partir una imagen mental de una ‘dis/continuación’ del horizonte habitado (ver Imagen 1 y 2 en p. 227).

La habitación donde instalé una La Rampa 1 tiene un suelo de losetas de concreto pigmentado; es un estilo de suelo mexicano-norestense neo-colonial, con cerca de cien años de antigüedad. El color de las losetas es verde grisáceo con vetas marmoleadas de un blanco amarillento. Para lograr la degradación debía primero igualar el color y textura del suelo y pared, pero también el color del zoclo de madera antigua, colocado en la parte inferior de la pared. Finalmente la gradación de la rampa sería así: verde-marrón-blanco. Para igualar los colores, especialmente el color del suelo, hice muchos intentos y repeticiones. Habré intentado

probablemente con unos cuarenta tipos de verde. Ninguno daba el tono preciso del suelo (ver Imagen 4 y 5 en p. 228).

Nos encontrábamos en un proceso casi alquímico, buscando un repentino hallazgo en/con el pigmento. Finalmente, después de muchos intentos, una gota —un solo punto— de color rojo en la mezcla me acercó al verde buscado. No hubiese imaginado que el rojo, color contrario del verde, generara el verde necesario, el verde del suelo antiguo. Me sentí entusiasmada de haber llegado a un elemento minúsculo y ‘oculto’ de ese pigmento, atendiendo a la pintura como evento y a la “acción molecular del arte” (Kontturi 2013, p. 27)⁷. En aquel momento final de hallazgo parecía restituirse fuertemente una sensación de logro y de sentido/fuerza vital.

Con la Rampa 2, la fuerza vital provenía de saber que, además de encontrar el tono del pigmento del suelo, en este caso rosa, estaba encontrando ‘todos los tonos posibles’ (para mí) entre el color del suelo y el color de la pared. La gradación de la Rampa 2 fue del rosa viejo al violeta al marrón al blanco aperlado, con todas sus acciones intermedias entre un tono y otro (ver Imagen 2 en p. 227).

Durante estos procesos pensé los ciclos de prueba, espera, error, y continua repetición era una ser-hacer-conocer, contingente a esa materialidad doméstica. Se trataba de una micro-estancia onto-epistemológica. Particularmente, el tiempo —o el tipo de temporalidad producida— al esperar a que la pintura secase en cada intento, me proponía que el sentido de conocimiento radicaba, precisamente, en esa pausa. En aquel proceso conocer era, principalmente, esperar. Y

⁷ Al pensar con las pinturas de Susana Nevado, en particular la pintura *Honest Fortune Teller* (2005) que exhibe una mujer con doble ombligo, Kontturi se centra en las acciones del material. Sobre esto Kontturi argumenta (cita en idioma original): “What the painting does is to direct us to stop the nave-gazing, that is sign-gazing/interpretation that so often involves making molar and moral judgments. Instead, with its vital layers that intensively extend beyond the double navel itself, it rather calls for attending the molecular action of art” (Kontturi 2013, p. 27).

el *ser* artista se producía a partir de *ser con* la espera, *ser* una instancia permanente, y reiterativa con el material, sus componentes más minúsculos, y el espacio. Me/nos había/mos colocado en un proceso cíclico y meditativo (el sentido de tener la completa atención en el momento presente). En esa repetición e insistencia también había resistencia a estar y continuar, resistencia que usualmente hace parte de una meditación.

Mientras repetía el proceso, también pensé lo siguiente. Me pregunté si hacer arte, como proceso performático, era deliberadamente orillarse a cierta incomodidad, para que ‘algo más’ emerga de/en/con ese estancia liminal: ¿Una especie de angustia provocada en y entre los cuerpos-materiales? Quizá también es rondar otros estados de conciencia.

En otros momentos, durante acción-material de La Rampa 1 y 2, pensaba desde/con la subjetividad tradicional de artista contemporáneo. Se encendía y se apagaba, como lo describí en Nuestra Entrada. Aquella subjetivación me permitía ‘hacer descansos’ en la idea de estar investigando la técnica, la contemplación y una especie de entrega absoluta y ritualística a ese particular sitio de trabajo (esa esquina entre la pared y el piso). Sentía una alegría casi eufórica de compartir toda mi energía con lo ínfimo, con lo irrelevante de ese pigmento y esta casa antigua. Sentía orgullo de toda ‘nuestra gran particularidad’. Y nos percibía totalmente encajados en una realidad que habíamos creado con esa esquina específica. Era una realidad con urgencias y pausas propias, discordantes del común orden doméstico.

Con las formas de ser-hacer que emergieron con Las Rampas antes descritas, me pongo en conversación con Schulte (2016). Dicho autor piensa con la ontología deleuziana del devenir y con la performatividad de Barad, para escuchar y abrir el dibujo infantil. Para explicar su emprendimiento, Schulte (2016) comienza por dar cuenta de un evento donde uno de sus

alumnos en edad preescolar re-materializa la tinta de un marcador como Ketchup. También re-materializa la tapa de uno de sus marcadores como un nuevo aparato: un “rollo secador de Ketchup”. El niño deviene en un ser-hacer contingente a ese particular acción-dibujo y lo comparte con otros niños interesados. Con respecto a esto, Schulte (2016) encuentra que el dibujo infantil, más que una imagen o “artefacto residual” para el análisis del adulto, puede ser entendido como “un performance desdoblándose en el tiempo y en el cual, el habla y la gesticulación, objetos, palabras e imágenes, se entretajan” (Thompson & Bales, 1991, p.43)⁸. O bien, el mismo Schulte (2016) propone: el dibujo puede mirarse como “un encuentro y negociación de una siempre emergente multiplicidad lingüística a través de la cual nuevas formas de ser en este mundo se pueden degustar” (p.146)⁹.

De la propuesta de Schulte (2016) quiero destacar dos resonancias con mi tránsito artístico. Antes de ello, pondré otro matiz de su planteamiento en relación con la investigación artística. Schulte (2016) discute que las teorías y actitudes acerca de los dibujos de los niños, especialmente aquellas de la primera mitad del siglo XX, casi exclusivamente le otorgaban más importancia a los *artworks* realizados en lugar de considerar cuidadosamente el trabajo que los produjo, *the work of art*. Utilizo los términos y distinciones entre *artwork* y *work of art* de Barbara Bolt (2018) que ya discutí en la sección 2.2. Según Bolt (2018), el término *artwork* principalmente alude al objeto último creado (escultura, pintura, instalación, etc), mientras que el término *work of art* refiere a “el trabajo que el arte hace”: el movimiento en conceptos,

⁸ Cita en idioma original: “(...) a performance unfolding in time, in which speech and gesture, [objects], word and image, intertwined” (Thompson & Bales, 1991, p.43).

⁹ Cita en idioma original: “Drawing was (...) an encounter with and negotiation of an ever emerging “language multiplicity” (Schulte, 2015), through which new ways of being in this world are made palatable” (Schulte 2016, p.146).

entendimientos, metodologías, prácticas, materiales, afectos y experiencias sensoriales que surgen en y a través del arte (Bolt 2018, párr. 2). Desde el punto de vista de Schulte (2016), parte de ese *work of art*, es también un movimiento ontológico. Explicaré a continuación esta colocación de Schulte y su relación con mi trabajo.

Schulte (2016) entiende el dibujo como un proyecto ontológico; propone que, con la materialidad del dibujo (incluido papel, tinta, tapas de marcadores, mesa etc.) y la contingencia de las relaciones del momento, el niño y su dibujo (en aquel caso: la tinta-Ketchup y su secado) son sujetos emergiendo intra-activamente, re-construyendo, una y otra vez, el sentido del dibujo como tal y abriendo nuevas posibilidades de ser (2016, p. 148). De esta manera, el dibujo es una práctica mediante la cual “una emergente faceta de ser” es siempre posible (Davies 2014, p.37).¹⁰ O bien, es un evento en donde se hacen viables “nuevas formas de ser en el mundo (...), nuevas formas de ser sujeto” (Davies 2014, p.28).¹¹

Pensando con las miradas de Schulte (2016) y Davies (2014) y con respecto a mi proceso de pintura: ¿Qué posibilidades de ser o “formas de ser sujeto” se abrieron/abren con las Rampas? ¿Qué construcciones sobre el sentido de la instalación artística como tal emergieron?

Como mencioné antes, el proceso de encontrar el pigmento por momentos tenía una impresión alquímica. Me refiero al continuo intento de hallar algo través de la experimentación con la sustancia. Con esta minuciosa búsqueda de un ingrediente clave: ¿En qué deviene el sujeto creador? Aquí, como dije antes, parece que el sujeto artista deviene en ser con sus materiales y

¹⁰ Al referir a la re-materialización del dibujo, la tinta y los marcadores, Schulte (2006) refiere lo siguiente (cita de Davies (2014) en idioma original): “Rather they [Kyle y Scott] were ready and willing to change their being in this world as constituted by such apparatuses through the generation of new ones that further animated the extent to which drawing, for them, was a practice through which “an emergent facet of being” (Davies, 2014, p. 37) is always possible.”

¹¹ Cita en idioma original: “(...) new ways of being in the world, new ways of thinking and feeling, new ways of being a subject” (Roffe citado por Davies, 2014, p. 28).

entorno, un aparato/mecanismo conjunto y persistente de visión-pintura-suelo. O quizá la ontología deviene en un ser-movimiento cíclico conjunto o una fuerza conjunta de reiteración y reproducción de pigmentos antiguos. Esto iría de la mano con lo que Grosz (2007) insiste. Según la autora, el arte puede traer un nuevo mundo y un nuevo cuerpo (p. 256). Pero esto, según Kontturi (2013), es solo posible si no descartamos sus “texturas ontológicas” (Guatarri, 1995 p. 41). Yo interpreto esta posibilidad de nuevo cuerpo, como un cuerpo-conjunto con los materiales, intensidades, movimientos y ciclos, que hacen y deshacen texturas ontológicas en el devenir de la investigación artística.

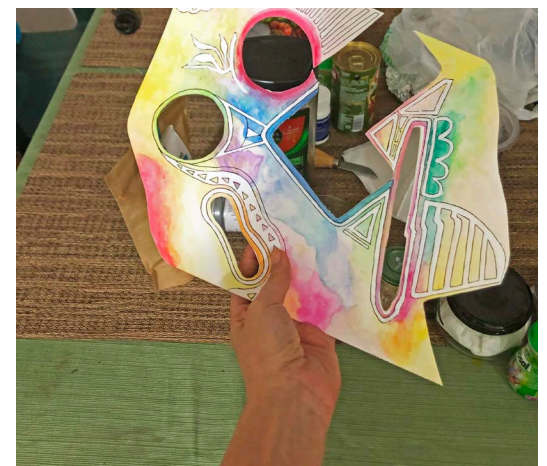
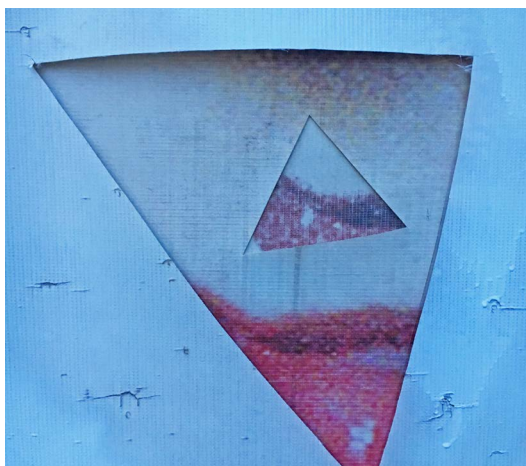
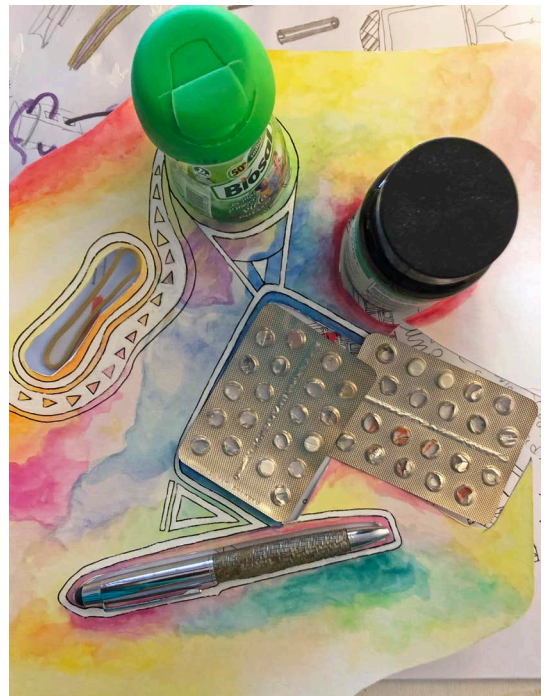
En otros momentos, el evento de igualar colores devenía en un acontecimiento de arqueología doméstica. La situación era así: estaba sentada con el suelo, con casi 40 grados de temperatura ambiente, examinando a detalle las losetas, el zoclo y la pared. Intentaba adivinar, en y con las losetas, su contenido, sus componentes, los ingredientes de su fabricación antigua que apenas imaginaba. La insistente y cuidadosa indagación en esa materialidad del ‘pasado’, emergía como un proceso de desenterrar capas y especular sobre estéticas domésticas de ‘esos tiempos’. También, como dije antes, las pruebas de color, comprendían un tiempo de espera. Todo el proceso en sí, aparecía como una gran espera por que, según pensaba, encontrar el color “es cuestión de tiempo”. Crear-conocer era pues, en ese momento, imaginar-insistir-esperar. Volviendo a los planteamientos de Schulte (2016) y Davies (2014) ¿Qué forma de ser en el mundo o de ser sujeto permitía? ¿A dónde me/nos movíamos con esta micro onto-epistemología? Advino que permitía un sujeto-arqueólogo-doméstico, arqueólogo de la piedra caliza del hogar y del pigmento antiguo; este sujeto se instalaba en la experiencia, como el sujeto-instalación de Gannon (2018). A la vez, quizá la unidad ontológica fue otra: ¿Y si fuimos —todos los cuerpos/

materias— ese ensamble de fuerzas múltiples, sentipensantes, e intensidades ‘desenterrantes’ de una antigua construcción?

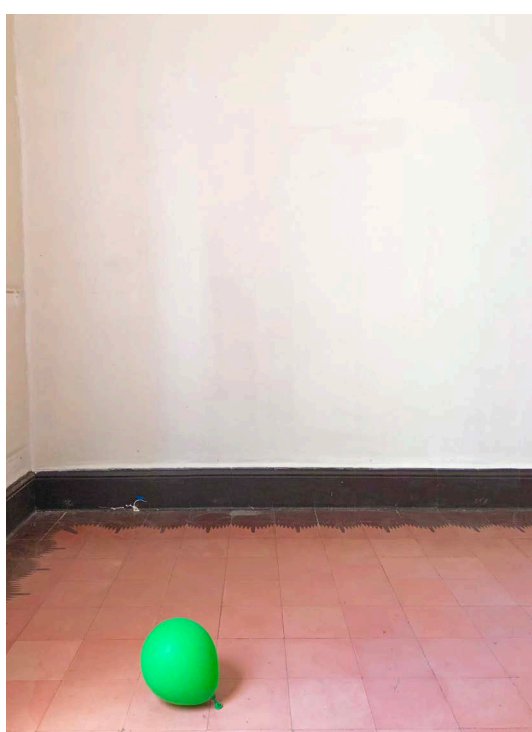
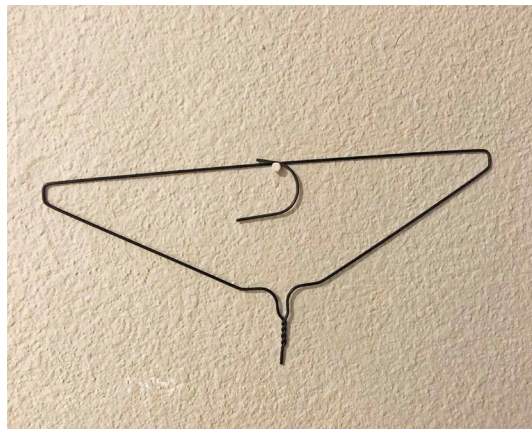
Lo anterior me lleva a contemplar el siempre contingente sentido de lo artístico. Mi práctica artística normalmente han involucrado procesos muy sentidos, repetitivos, meditativos, deliberadamente extenuares, y así, liminales. Por tanto, empleando las categorías convencionales del arte contemporáneo, diría que cualquier objeto como la Rampa, se podría considerar performance antes que instalación. O bien, que “el trabajo que el arte hace” —el *work of art* de Bolt (2018)— es más potente y energizante en/para mí que el *artwork* final.

Como antes lo describí, con La Rampa 1 y 2 exploramos formas de ser-estar-crear y, pensando con Schulte (2016), el proceso devino en proyecto ontológico. Considerando lo anterior, parece imposible sostener una definición de lo artístico durante todos los micro-procesos del tránsito artístico. Como Schulte (2016) menciona, la acción del dibujo ‘abre’ la práctica misma del dibujo, y constantemente reconstruye su sentido o significado. El dibujo como evento siempre es reconstituido en el acto, se encuentra siempre en devenir y con diversas latencias ontológicas. De la misma manera, con la instalación artística y sus diversas materialidades/procesos, el sentido onto-epistemológico se encuentra en devenir y con ello, el sentido/significado mismo de instalación artística es siempre contingente. Probablemente esto no dista de lo que ocurre en cualquier otro lenguaje artístico; en cualquier medio puede emerger otras “formas de ser sujeto” (Davies 2014, p.28). O bien, aparecen unidades ontológicas que se enuncian desde/con lo humano y no-humano: otras formas ser-hacer *con* la materia actuante que, como anticipa Hood & Kraehe (2017), resultan incomprensibles y más allá de la percepción humana (p. 34).

Selección de fotografías de objetos acompañantes y visitantes (2019-20)

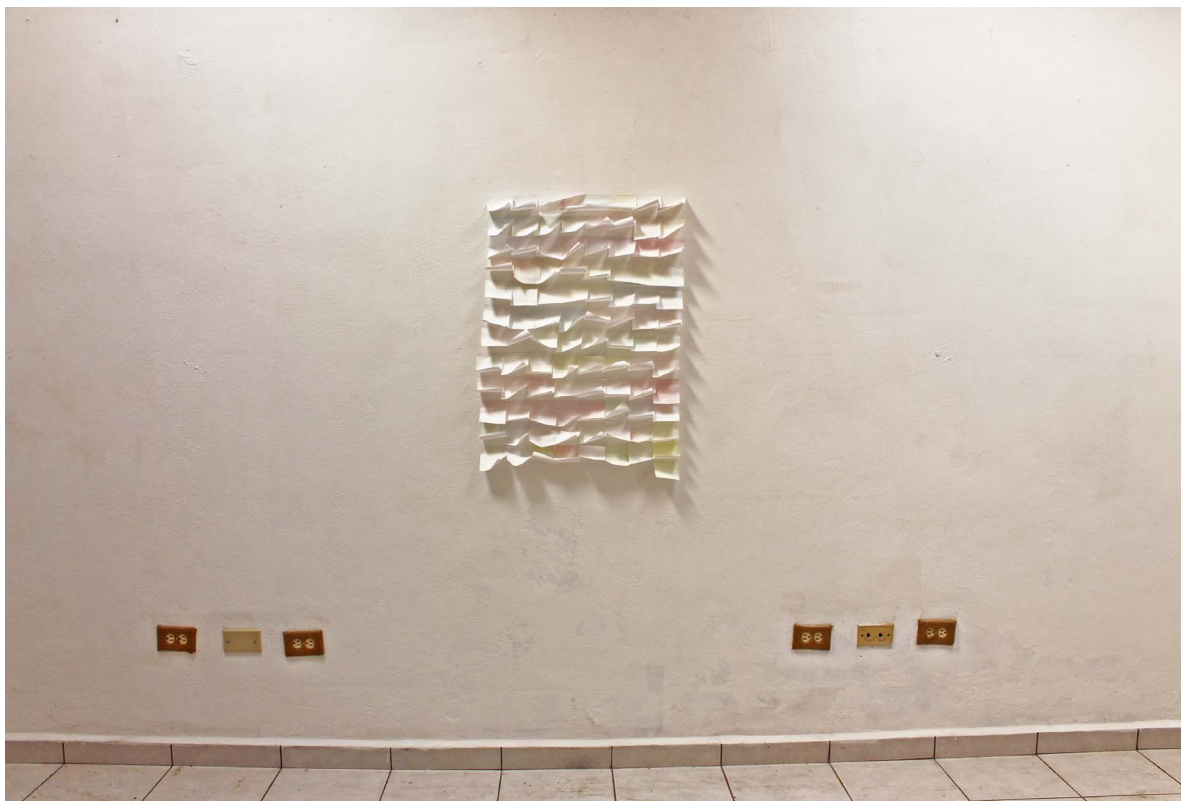


Selección de fotografías de objetos acompañantes y visitantes (2019-20)





Img. 1. Textura 1 - Casa V, Monterrey, Mx.



Img. 2. Textura 2 - Casa V, Monterrey, Mx.



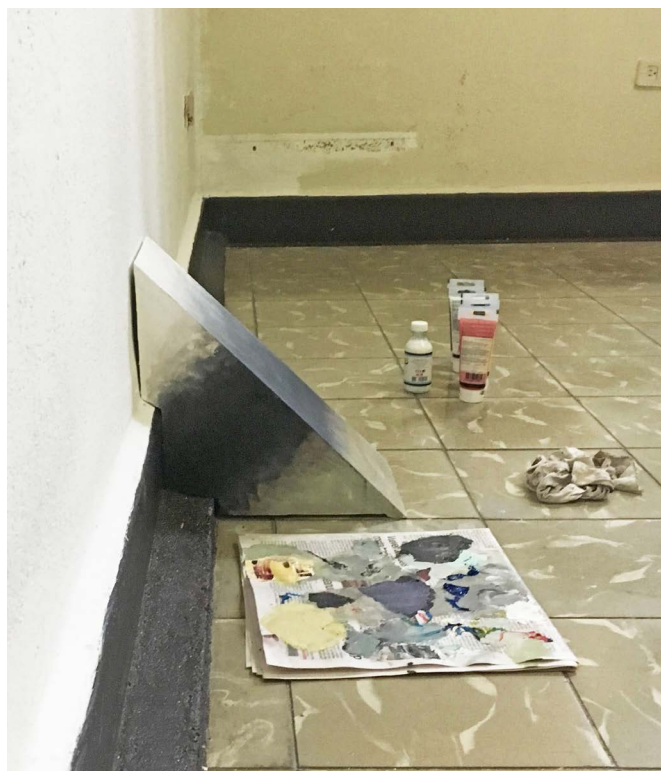
Img. 1. Fotografía de la instalación La Rampa 1 - Casa V, Monterrey, Mx.



Img. 2. Fotografía de la instalación La Rampa 2 - Casa V, Monterrey, Mx.



Img. 3. Registro de proceso- instalación La Rampa 2 - Casa V, Monterrey, Mx.



Img. 4 y 5. Registro de proceso y detalle- instalación La Rampa 1 - Casa V, Monterrey, Mx.

Con Mayra Vargas: chimeneas, braquiosaurios, y circuitos cerrados

Otras de nuestras entradas fue con Mayra Vargas. Mayra es colega, directora y profesora de teatro, con quien siempre he tenido un vínculo enriquecedor. También hay varias coincidencias en nuestros recorridos vitales. Ambas vivimos gran parte de nuestra vida en Monterrey, pero nuestra infancia transcurrió en el centro del país: ella en San Luis Potosí y yo en Durango. Nuestro acento, por tanto, se escucha un tanto desterrado. A sus treinta años ha dirigido más de diez obras de teatro, siempre a través de complicados concursos por fondos públicos. A mis ojos, Mayra siempre esta moviéndose de un lado a otro. Y me recuerda al ritmo de producción artística que yo procuraba mantener antes del doctorado. Quizá la coincidencia que más me entretiene es que, aparentemente, nos parecemos físicamente. Varias personas lo han señalado e incluso, han preguntado si somos primas. Mayra no coincide mucho con esta observación. Pero yo sí encuentro rasgos familiares en su perfil; veo algo mío en ella, o viceversa. Al mismo tiempo, encuentro en las dos un cierto aire en los ojos de una matriz indígena compartida y ya desdibujada con generaciones de mestizajes. Mayra es pues, un espejo gracioso y a la vez, una bella forma de lo extraño-familiar que discutí en la sección 2.4.

Con Mayra experimenté una forma distinta de crear-conocer y habitar la Casa V. Mi propuesta para Mayra fue la siguiente. La invité a visitar la Casa V dos semanas antes de mudarme a vivir definitivamente ahí. Por tanto, en aquel momento las habitaciones se encontraban en su mayoría vacías. Había solamente algunas cosas de mi taller de carpintería o instalaciones, como La Rampa. Le sugerí que hiciéramos un recorrido e imagináramos juntas qué

pudiese haber en cada cuarto. En concreto, le pedí a Mayra que se imaginara habitando la Casa V y que, además de elegir un espacio para dormir y comer, imaginara en voz alta qué sucedería idealmente con el resto de los espacios; pensar sobre la marcha los distintos usos y formas que éstos pudiesen albergar. Cualquier propuesta de espacio-doméstico-otro, sería muy bienvenida.

Para hacer este recorrido juntas, le di a Mayra una cámara fotográfica y le pedí hacer sus propias fotografías de los espacios. Mi apuesta era que el caminar con la cámara la motivara a caminar más lentamente y a mirar con más detenimiento. En un principio, no me interesaba sus fotografías resultantes, aunque después sí las incorporaría en mi cuerpo de trabajo. Explico esto más adelante. En aquella entrada, inicialmente, la cámara era pues un objeto-mirada; era un dispositivo para crear ritmo y atención con el movimiento-recorrido (ver selección de imágenes en p. 249).

Con este recorrido y registro, emergieron diversas miradas, especulaciones, resonancias y propuestas de convivencia. Sin embargo, en este relato quiero enfocarme en una resonancia y en tres propuestas específicas que Mayra estableció. Dichas propuestas fueron puntos de entrada a otros micro-procesos creativos-investigativos que detallaré más adelante. He llamado a la resonancia y propuestas de la siguiente manera: la resonancia con ‘mi propiedad privada’, la chimenea-boca, el braquiosaurio y el cuarto genealógico con circuito cerrado. Antes de abordar cada una de estos momentos haré una síntesis nuestro recorrido que responde a la pregunta: ¿Qué nos contamos *con* el espacio y a dónde nos movió? Al concluir el recorrido entraré en cada una de las propuestas atrás mencionadas.

En la Casa V Mayra caminó con seguridad y entusiasmo, sin miedo a detallar su potencial habitat. Algunos espacios y objetos le despertaban recuerdos de su familia, antiguos hogares y

escuelas. Otros, como el balcón, le proponían analogías con procesos teatrales. Desde el balcón de la Casa V se puede ver la ‘coreografía’ de la construcción del edificio llamado El Semillero. Nos sentamos a conversar sobre cómo ella habitaría el balcón con una enredadera romántica, siendo una “Julieta fumando” y observando detenidamente el trabajo obrero como proceso teatral, de lenta construcción/coordiación grupal. Las grúas en definitiva aparecían, en ese momento, como oscilaciones dramáticas. En otras partes de la casa, Mayra veía con claridad la necesidad de muebles específicos como “una mesa redonda siempre.” Ese *siempre* fue una de las temporalidades que se produjeron en nuestro encuentro.

Juntas miramos formas de la construcción que yo no había notado, a pesar de estar habitando parcialmente la Casa V el último año. Por ejemplo, en uno de los salones donde normalmente la puerta se cerraba sola (con candado), había una estructura metálica saliendo de la pared. No logramos identificar su antiguo uso, pero tampoco nos interesó mucho averiguarlo. Al encontrarlos, Mayra inmediatamente los identificó como unos cuernos saliendo de la pared. Y desde ahí solo nos referimos a ellos como “los cuernos”, porque para mi ya tampoco podían ser otra cosa. Los cuernos al final determinaron el resto del espacio.

En otras habitaciones notamos huellas digitales en varias paredes y puertas. En particular, aparecieron las huellas de una mano que, por su colocación en las puertas del altillo, parecía estar saliendo del mismo. Nos entonamos en una experiencia “super fantasmal” donde jugábamos a asustarnos y sí, nos asustábamos de verdad. Me encontré a mis misma especulando, con toda seriedad, sobre quién habría tenido la mano tan sucia y/o mojada para dejar semejantes marcas.

En uno de los cuartos principales, nos detuvimos a observar la chimenea falsa. Mayra le puso palabras a un cierto desasosiego en relación a este elemento. Para ella, la chimenea era un

elemento confrontativo. Más que esto, le parecía una cara con la boca abierta. (Había dos terminaciones eléctricas que figuraban como ojos encima de la chimenea-boca). Y esa cara nos miraba “muy, muy de frente.” Más adelante explicaré como, al ya vivir en la Casa V, conviví con la chimenea a partir de la observación de Mayra.

Con el recorrido emergieron otras preguntas. Quiero pensar que son una variante de las preguntas que sugieren Jackson y Mazzei (2008) y que atendí en la sección 2.4. Jackson y Mazzei (2008) sugieren la narrativa del Yo lo suficientemente descentrada como para “hacer espacio para preguntas diferentes sobre la experiencia” (p. 304).¹ La narrativa conjunta, creada con recorrido por la casa, se iba hilando conforme a sugerencias y preguntas. Sin embargo, las que quiero destacar, son las contingentes a esa particular entrada al ensamble doméstico. Son preguntas que acontecieron con nosotras y el devenir de nuestra narrativa-movimiento. Voy a dar algunos ejemplos.

Antes de hacer el recorrido, yo tenía planeado pedirle a Mayra que hiciera sus propuestas libremente; le sugeriría que me compartiera lo que primero le viniera a la mente al entrar a cada cuarto. Esto era la pauta que yo había previsto. Sin embargo, al entrar a la casa y entregarle la cámara, Mayra me preguntó si era para fotografiar lo que “le llamase la atención”. Le dije que sí. Le dije que podía hacer fotografías generales y también, podía registrar detalles de cada cuarto. En el preciso momento que le di esa pauta, apareció con nosotros otra posibilidad. Se enlazó la sugerencia de que, con esos detalles, podía derivar un uso: que, a partir algún detalle del cuarto, sugeriría una forma de habitarlo.

¹ Cita en idioma original: “Perhaps if autoethnography can resist the desire to present a “satisfying” account then the narrative “I” might be decentered enough to make space for autoethnographers to ask different questions of experience” (Jackson y Mazzei 2008, p. 304).

A Mayra le agradó esta posibilidad y, al poco tiempo, la puso en práctica. En uno de los cuartos principales encontró una antigua videocámara de vigilancia en desuso. Pertenece a la antigua escuela que ocupaba esta casa. Esta videocámara le sugirió a Mayra destinar este espacio a ser “un cuarto genealógico.” De esta propuesta hablaré más adelante. Sin embargo, por ahora resumiré que la videocámara de vigilancia le propuso a Mayra hacer de ese espacio un cuarto genealógico donde pudieran “habitar fantasmas familiares” y la cámara se encargaría de “la búsqueda de alguna energía.” Lo que quiero destacar por ahora es cómo en la contingencia del propio recorrido se articularon distintos sentidos y alcances del ejercicio artístico (ver selección de imágenes en p. 249).

Hubo una segunda pregunta contingente al encuentro. Con respecto a un cuarto frontal, que ella concebía como un recibidor “con una banca muy larga”, le pregunté por la mirada del exterior. Le pregunté: Cuando alguien pase por la calle y se asome ¿Qué te gustaría que viera? Ella sin dudarle respondió: plantas. En el recorrido, la mirada del exterior se entrelazaba con fuerza. También en/con el balcón y potencialidad de “Julieta fumando” se enlazaron las preguntas sobre los obreros de enfrente y la reciprocidad de la observación: ¿Te gustaría que ellos te observaran a tí? ¿Te gustaría que te vieran como el personaje del balcón? Mayra me respondía con grandes futuros imaginados: “Definitivamente me haría notar y eventualmente, ya nos saludaríamos.” Con respecto a la grúa que subía contenedores al piso treinta y tres me decía: “Yo a lo mejor pediría en algún momento hacer ese viaje” (el viaje del contenedor). Estas preguntas sobre la convivencia con el exterior, con la construcción de sus subjetividad desde/con el exterior, emergían con el diálogo en/con el espacio.

Como antes mencioné, con Mayra hubo un resonancia de un evento anterior de esta

investigación. Mayra hizo eco con una acción que yo había llevado a cabo meses atrás. Al caminar por la casa, sin ningún miramiento, Mayra determinaba elementos que debían derrumbarse: los cuartos anexos, la escalera del patio interior, las paredes de tablarroca del segundo piso, los muros de clósets y altillos, entre otros. También confirmó que eliminaría los letreros de “Privado” en algunos cuartos. Se trataba de los letreros de la antigua escuela, que aún permanecían en la entrada de algunas puertas. Con respecto a los letreros, Mayra determinó: “En mi casa no habría nada privado.” La fuerza de su expresión resonó con un letrero que yo había tenido que colocar frente a la casa hacía meses.

Debido a que la casa parecía desocupada, la gente aprovechaba sus cajones de parking. Estos cajones se encontraban dentro de la propiedad, pero a pie de calle. Y en varias ocasiones, al llegar a la Casa V, encontraba algún coche aparcado en mi casa. Con esta ‘invasión’ del territorio doméstico, atravesé varias emociones e ideas. Exploré cierta rabia irracional y necesidad de ‘empoderarme’ a partir de echar fuera a ‘los transgresores’. Entendía que no era un acto mal intencionado de su parte y que conseguir estacionamiento en el centro de la ciudad era complicado. La afectación real era irrelevante, pero el enfado persistía. ¿De dónde y cómo emerge esta rabia? ¿Hacia donde me llevaba esta agresiva defensa de ‘mi’ propiedad?

En algún punto, yo debía viajar a Barcelona para hacer cursos del doctorado. Y para efectos de visitas de la inmobiliaria, me solicitaron cercar el parking con una cadena y colocar un letrero de “Propiedad privada, no estacionarse.” Esta tarea era potente y simbólica para mí en muchos niveles, porque, como Mayra, yo también pensaba que “en mi casa no habría nada privado”. No creía y no creo que el espacio como tal le pertenezca a alguien (más allá de lo legal) ¿Cómo trabajaría con ese letrero?

Mi decisión fue hacer el letrero a mano con pintura acrílica sobre un tablero de madera que yo misma corte y perforé. Las letras negras tenían cierto grosor y dentro de ellas, pinté pequeñas galaxias y estrellas. Eran dibujos diminutos que solo podrían verse muy de cerca. Mi juego era pintar lo infinitamente expansivo y no-territorializable dentro de estas palabras. Era una cuestión de complicidad con mi espíritu y determinación. Y sí, también poner en movimiento este objeto sutilmente (o crípticamente) contradictorio. Con este letrero hubo dos giros más. Primero, cuando ya estaba puesto, me di cuenta que pese a mi dedicación, había escrito mal la palabra propiedad y puesto “propriedad”. Dicha palabra sí existió pero está en desuso. ¿El error fue parte de mi oculta resistencia? Segundo, a las pocas semanas, robaron la cadena y el cartel, todo completo. ¿Robaron un cartel de propiedad privada? ¿Quería decir que estaban en desacuerdo con esa marca o límite? ¿O querían la cadena solamente pero no lograron quitar el cartel? ¿O les venía bien ese pedazo de madera? ¿O este evento se trataba de otra manifestación de esas fuerzas que nos entrelazaban en/con la(s) resistencia(s) ante la idea de “propiedad”? ¿Cómo era la vibración material (Bennet 2010) de ese cartel con error? Estas preguntas se volvieron parte de la casa y eventualmente, también se enlazaron con Mayra, su recorrido y su rechazo a los cuartos privados.

Como antes mencioné, además de esta resonancia, establecí tres nuevas convivencias a partir de las propuestas de Mayra Vargas. Me propuse habitar mi casa con el *layer* de visiones, objetos, usos y formas que Mayra había propuesto en el recorrido. Traje a vivir conmigo algunas de sus memorias y proyecciones. Era mi momento para convivir en mi cotidianidad doméstica con lo extraño-familiar y ser algún sujeto habitante con todo aquello. Con esta exploración, surgieron dudas sobre mi propia disposición, arrojo o retracción frente a lo extraño y frente a experimentar

con el orden doméstico. Narraré a continuación cada una de estas convivencias: el braquiosaurio, la chimenea y el cuarto genealógico con circuito cerrado.

La primera convivencia fue con el dinosaurio de Mayra. Cuando nos detuvimos en las escaleras Mayra me contó un recuerdo sobre el espacio que se forma debajo de las escalera:

“Tenía una tía en San Luis, mi tía Carmen, mi tía favorita. Ella tenía una casa de Infonavit muy chiquitita. Y entrabas a su casa y justo abajo de la escalera había un sillón y ahí nos sentábamos. Muchos primos nos llegamos a pegar en la cabeza al levantarnos. Y en una esquina de esa escalera, tenía un dinosaurio de plástico. Mi hermana y yo siempre nos preguntamos: ese pinche dinosaurio estuvo toda la vida ¿Qué onda con ese dinosaurio?” (M. Vargas. Comunicación personal Junio 26 de 2020)

Yo intenté indagar más sobre la naturaleza de ese dinosaurio y las razones de la tía para colocarlo ahí “toda la vida”. Mayra me respondió que su tía quizá solo lo había olvidado ahí limpiando y que, eventualmente y por costumbre, ese se volvió ‘el lugar del dinosaurio.’ Con respecto a esto, Mayra me explicó: “Son esos objetos que tienes en un espacio y no los quitas. No sabes por qué los tienes pero ahí están. Y si los quitas de ese lugar, parece que los desarraigas.” Conecté con una de las fotos de mi archivo personal de casas de La Habana que mencioné en la sección 2.3. Era una imagen del pórtico de una señora que tenía un dinosaurio de plástico debajo de maceta con una planta tropical. Esta composición me fascinaba porque la planta cambiaba la escala y presencia del dinosaurio. Parecía que el dinosaurio se encontraba en un paisaje jurásico y que esa planta era un árbol enorme. De alguna forma, el dinosaurio se hacía real y también, muy “arraigado” a ese particular sitio, como señalaba Mayra.

El dinosaurio aparecía como figura de lo familiar-extraño, en este presente-pasado de mi exploración por/con lo doméstico. Decidí traer a la materialidad de la Casa V el dinosaurio de Mayra, y de alguna forma, también aquel dinosaurio habanero. Me planteé convivir con un dinosaurio en la escalera, a ver que nos sucedía. Y ya desde el proceso de encontrar y traer ese dinosaurio, se comenzaron a enlazar cosas muy particulares de nuestro encuentro y nuestro presente.

Normalmente hubiese ido a alguna juguetería de segunda mano a comprar dicha figura. Pero como esto sucedió en el quinto mes de Covid-19, solo hacía mis compras por internet. Esta modalidad de acceso al dinosaurio dió algunos giros al experimento. Al buscar en la tienda online Amazon “dinosaurio de plástico” me confronté con una variedad de razas de estos antiguos animales y tenía que llevar a cabo un proceso de selección. ¿Con cuál de estas razas habría de convivir en la Casa V? ¿Cuál dinosaurio pertenecía a lo familiar-extraño? ¿Con cuál dinosaurio ofrecido por Amazon sentía más conexión y desconexión a la vez? Explico esta situación porque, además de graciosa y rebuscada, da cuenta de cómo ya no podía contar con la casualidad de encontrarme esta figura —la figura adecuada— en un bazar. No podía contar un encuentro fortuito con algún dinosaurio. No podía trabajar con el elemento suerte que siempre ha sido parte importante de mis procesos.

La situación de encierro y pandemia me orillaba a ser específica con mis ‘necesidades de dinosaurio’ y diría que, de hecho, con todas las otras necesidades y elecciones. Esta nueva forma sería parte del encuentro final y de la convivencia, el experimento y el continuo diálogo con Mayra. Tardé un poco, pero finalmente elegí el Braquiosaurio. Es aquel de cuello muy largo que solo come hojas de árboles (ver imagen en p. 249).

El Braquiosaurio llegó a los pocos días por paquetería con excesiva protección de plástico. Lo coloqué en el espacio debajo de la escalera y comenzamos a convivir en el día a día. Al cabo de unas semanas, decidí poner en las escaleras mis Julietas, plantas enraizadas en frascos de agua. El braquiosaurio volvía a la selva tropical y estaría con ella, y con la escalera.

Mayra nos visitó varias veces y acompañaba los desplazamientos del braquiosaurio. En una de sus visitas nos contó que su tía Carmen de San Luis (dueña del dinosaurio ‘original’) y toda su familia habían emigrado a Estados Unidos hace años. Recientemente, sin embargo, habían visitado México y en una reunión familiar, los primos recordaron aquel rincón de su casa. Todos los recordaban vívidamente el dinosaurio y se preguntaban por su sentido y origen, al igual que Mayra. En las mudanzas la figura se había perdido. Sin embargo, en esa reunión familiar, Mayra comentó que “el dinosaurio continuaba”. Seguía pues, un dinosaurio en una escalera, insistiendo en su lugar y sus encuentros.

Paralelamente al braquiosaurio, comencé otros experimentos. Como antes mencioné Mayra encontraba la chimenea como un elemento confrontativo. Le parecía una cara con la boca abierta que, al entrar al cuarto, nos miraba fijamente. Este gesto se formaba por dos tapas metálicas de terminaciones eléctricas encima de la chimenea que figuraban como ojos. En principio encontré esta observación un tanto obvia y quizá demasiado juguetona. Pero también estaba abierta, ya de una manera distinta, a todos los gestos y expresiones arquitectónicas de la Casa V.

Como antes narré, dos semanas después de la visita de Mayra, me mudé definitivamente a la Casa V. Por comodidad, elegí precisamente el cuarto de la chimenea para habitar. Ahí establecí mi habitación-oficina-comedor. Coloqué mi cama justo al lado de la chimenea y algunos de mi libros encima de ésta. Poco a poco, la cara se perdía entre elementos de mi cotidianidad. Y la

chimenea como tal perdía fuerza en el cuarto, al integrarse con mi escritorio, libreros y sillas. Sin embargo, seguía enlazada a aquella impresión que Mayra y yo tuvimos juntas. Entonces decidí experimentar con aquello.

Dibujé encima de las tapas metálicas de luz unos ojos y coloqué un mensaje saliendo de la boca de la chimenea. Escribí el mensaje en una especie de nube de texto o globo de diálogo, con contornos estilizados. El mensaje era aquello que yo quería imaginar que esa cara, ahora amiga y cohabitante, me querría decir. Se trataba de la frase de una canción de Fito Paez que, dentro de su ambigüedad poética, me resonaba con el momento-acción. La chimenea ahora me decía: “Luego me abrió su boca como la libertad” (ver imagen en p. 249).

Lo que quiero destacar de este sencillo experimento fue mi inicial resistencia a jugar con mi ahora casa. Siempre abogué como la casa como un espacio para la exploración y experimentación; para mí la casa era el preciso momento-espacio para otras formas de ser-hacer. Sin embargo, al momento de plantearme esta intervención en mi propia recámara, me encontré con resistencias y tensiones por romper un orden, agregar carácter o imprimir otra fuerza más en el espacio. ¿No era esta una oportunidad que siempre estuve buscando?

Persistía una resistencia a experimentar, y a abrazar por completo la idea de la casa —en su arquitectura misma— como espacio para pensar-con, crear-con y ser-con. Esta intervención comprendía salir del territorio de la decoración que había procurado organizar en mi recámara. También implicaba ‘continuar saliendo’ del concepto de la casa como *display* o espacialización/materialización de una supuesta identidad fija. Además de aquello, suponía ‘agitar’ sin temor la idea de hogar como sitio funcional de sobrevivencia —comida, trabajo y descanso—. La casa finalmente era, podía y, en mi entender, *quería* estar abierta y flexible hacia lo aún-no (*aínda*

não) que antes había discutido con Boaventura (ver sección 2.3). La chimenea parlante quizá involucraba trabajar con otro *layer* de vocalidad de la casa. Finalmente, la cara, la chimenea-boca, en conjunto conmigo y el cuarto, estaba entonando esa frase de Fito, entre otras cosas. Entendí en primera persona esa atracción-rechazo a lo familiar-extraño en mi habitación, a pesar de ser una intervención fácilmente reversible. Habíamos experimentado una tensión entre el estatismo y la transformación; entre la inmovilidad y el juego— la vocalidad, siempre en devenir, del espacio—.

La chimenea también supuso una nueva confrontación con la pregunta de Bennet (2010) que antes introduce. ¿Cómo desarrollar una capacidad de *naïveté*? (p.18) En este caso, se trataba de una capacidad *naïveté* suficiente para imaginar y vocalizar con la chimenea, sin necesidad de fijar un sentido onto-epistemológico *a priori*. Era la apertura que se necesita para experimentar. Los días siguientes, al habitar —caminar, comer, dormir— en este cuarto y ‘escucharnos’ con la chimenea, agradecí haber atravesado esa incomodidad de hacer de/con mi cuarto también una cara cantante.

A continuación relataré la última convivencia que realicé a partir de las propuestas de Mayra; se trata del trabajo en/con el cuarto genealógico. Como expliqué anteriormente, a partir de una antigua videocámara, Mayra propuso un sentido/forma de uno de los cuartos frontales. La videocámara le despertó la idea de hacer una especie de álbum familiar espacializado o cuarto genealógico. En este espacio, me explicó Mayra, pondría en relación el trabajo artesanal de su abuelo, su padre y el suyo.

El padre de Mayra, al igual que su abuelo, es carpintero artesano y se dedica a restaurar figuras del Niño Dios. En el cuarto genealógico, según Mayra, se pondrían las notas de periódico

sobre su padre y se reconstruirían algunas imágenes de la familia para compartir con los invitados. Este mapa convocaría también personajes y eventos de la familia que se sabe, sin mucha claridad, que intervinieron en algo determinante para su descendencia: los fantasmas familiares. La cámara encendida en circuito cerrado estaría en “búsqueda de alguna energía”. Sería pues un espacio genealógico para enlazar el trabajo de sus ancestros artesanos, con su actual dirección de teatro (que yo considero un gran proceso artesanal) y con los fantasmas-habitantes de la familia. Sobre lo anterior, Mayra hizo una analogía sobre estos espacios del pasado familiar borroso con respecto a “los fantasmas propios de la casa.” Se refería a las marcas en las paredes y diferencias de tonos en la pintura, relativas a cosas que quizás estuvieron o no: muebles, repisas, luminarias, sistemas de enfriamiento etc. Son planos y planos de memoria, suposiciones del presente-pasado.

La idea de un cuarto genealógico, inspirada en una cámara de videovigilancia, me cautivó rápidamente. ¿Qué pasaría si re-conceptualizáramos la idea de hogar en torno a un mapa de ancestros y sus labores? Ahí tal vez se visualizaría que la formas de crear de una generación, está continuamente enlazada o enlazándose con la generación anterior. Por otro lado: ¿Cómo habitaríamos si se tomara con toda seriedad la idea de destinar un cuarto a la génesis, la memoria y las incertidumbres del pasado familiar? ¿Cómo nos enlazaríamos con el presente-pasado y las energías de nuestro campo doméstico? Estas preguntas resuenan con formas del hacer hogar que ya han estado presentes en la llamada historia humana. Aquí considero relevante insertar un micro-marco teórico que ya he discutido en mis talleres Casa Abierta.

La idea de convivir con el pasado puede ubicarse claramente en la conocida domus romana. En esta concepción-forma de hogar era primordial el *lararium*. Este lugar, comúnmente ubicado

en el atrio, era una especie de altar dedicado a los dioses domésticos. Ahí también se colocaban las mascarillas o imágenes de los antepasados (Cruz Petit 2011, p. 30). Más allá de esta manifestación, de acuerdo a Cruz Petit (2011), se especula que el establecimiento de un hogar fijo ocurrió desde/con una nueva relación con el pasado. Hay una estrecha relación entre el cambio hacia el sedentarismo y el nacimiento de un culto a los muertos y “la necesidad de permanecer al lado de las tumbas de los antepasados” (p.17). Con este nuevo culto, que Cruz Petit entiende como la religión más antigua, la casa era pensada/creada para albergar y proteger un altar. En su forma proteica, el hogar comprendía simplemente un fuego permanentemente encendido donde se reunía la familia para adorar a sus antepasados: “seres cuya alma brillaba en la llama del hogar” (p.19). Así pues, señala Cruz Petit: familia, religión y hogar estaban íntimamente entrelazados.

Acompañando el sintético recuento de Cruz Petit (2011), tengo presente una conversación con el antropólogo físico Tonatiuh Osornio, quien había estado trabajando en La Ventilla, zona habitacional junto a la zona ceremonial de las pirámides de Teotihuacán. Osornio me compartió hallazgos sobre excavaciones de asentamientos domésticos pre-hispánicos, teotihuacanos y mexicas (centro de México), donde encontraron que las familias enterraban a sus difuntos dentro de la casa. Según Osornio, había una parte de la vivienda destinada específicamente a los restos de antepasados (T. Osornio, comunicación personal, 2 de Abril de 2015) y esta era una parte primordial de convivencia doméstica. Después de un tiempo, según Osornio, los desenterraban, limpiaban y recolectaban en una olla que después volvían a enterrar. Resuena lo anterior también, con el día de los muertos celebrado en todo México. Se sabe o se rumora, entre mis amigos y familiares, que en algunos pueblos de México actualmente aún se sacan los huesos de

“sus muertitos” para limpiarlos, repintarlos, cuidarlos y celebrarlos.

El pasado en/con la casa, no fue hasta hace poco, nada nuevo. Y aún en la domesticidad Moderna que detalla Colomina (2005) quedan reminiscencias de esta necesidad de convivencia con el pasado en fotos y antigüedades familiares colocadas en el salón. Sin embargo, pensando con Mayra: ¿Qué comprendería hoy dedicar deliberadamente un cuarto a la génesis, al pasado laboral y a la búsqueda de esas energías? La propuesta de Mayra, de cierta forma vinculada con un tradición teotihuacana y al mismo tiempo con formas imprecisas de lo que yo llamaría espiritualidad contemporánea, puso en marcha otras preguntas. Durante la tesis, yo había estado precisamente trabajando y sanando herencias de/con mi árbol genealógico. Había llegado a otras visualizaciones de mi génesis y el sentido propio de una génesis. Mayra me confortaba con aquello. ¿Cuál sería mi genealogía y cómo se colocaría en un cuarto? ¿Existe una génesis mapeable? ¿Qué pondría en marcha al hacer esta cartografía de relaciones en/con la Casa V?

Sobre el mismo muro que Mayra proyectó su génesis, comencé a trabajar. Fueron movimientos de aceleración y parálisis. Me confrontaba con mi origen. O bien, con la posibilidad de un origen concreto. Y eso me incomodaba. Mi sentimiento es que en cada momento el llamado origen de las cosas cambia, así como el pasado “siempre abierto” (Barad, 2014; 59:00) o el pasado “aún por venir” (Barad 2010, p. 244). O bien, que el pasado, efectivamente, se puede cambiar (Aedo comunicación personal Octubre 27 de 2019). Más que el pasado, el comienzo o génesis de algo/alguién—un Yo biográfico en este caso— siempre es intrazable, dinámico, impreciso o indecidible. Así que decidí escribir a lo largo del muro ‘heterogénesis’. Mi génesis necesariamente era heterogénea: mi (nuestro) origen en sí mismo fue y continúa siendo variable. Esta fue mi inicial materialización y convivencia con la propuesta de

Mayra.

En torno a la palabra en el muro, fui colocando y retirando objetos cada día durante dos meses. Pintaba repisas con diferentes texturas; colocaba y cambiaba continuamente las repisas en distintos sitios en torno la palabra. También colocaba otros retablos de madera que pintaba, según el día y la hora, y su respectivo génesis. Incluí, por momentos, sillas miniatura donde pudiese descansar “alguna energía”.

Por otro lado, hice una recolección de imágenes alusivas a esa multiplicidad de (nuestros) orígenes. Las imprimí en formato tradicional 6x8, y también las colocaba e intercambiaba constantemente. Ponía algunas imágenes en relación, luego las retiraba del todo y traía algunas otras. Cada una hacía su estancia, su visita, según el momento. Me sentía muy satisfecha sabiendo que la instalación no tendría fin (ni tampoco comienzo, realmente). Y eso me llevó a algo más.

Con el paso de los días y cierta rutina de/re construir mi heterogénesis, llegué a pensarnos como un evento conjunto. No se trataba pues de hacer una intervención definitiva en la Casa V. Se trataba del espacio genealógico como una acción doméstica continua. Con acción —o intra-acción— me refiero, nuevamente, a lo que hacemos el cuarto, la madera, el corte, el trazo, la tinta, la fotografía y su presente-pasado, la tarde, la conversación concurrida, la génesis naciente con ese momento y todas sus “flujos de partículas material-discursivas” (Kotturri 2013, p. 25).² Me refiero también al arte entendido, no como sustantivo sino “como verbo”, según propone Bolt (2014) al hablar de “el trabajo que el arte hace” (*work of art*). Para ofrecer una imagen de la

² Al pensar con las pinturas de Susana Nevado, en particular la pintura *Honest Fortune Teller* (2005) Kotturri argumenta (cita completa en idioma original): “When Nevado began to paint a new figure on the smooth, destratified surface, the emerging figure connected directly to the earlier layers of the painting, to the free flow of meaning-matter particles. This movement had its autonomy” (Kotturri 2013, p. 25).

acción de heterogenesis en esta tesis impresa, hice un foto-collage con varias capas traslúcidas de distintos momentos de la instalación. Ver foto-collage en p. 250 y detalles de la instalación en p. 251.

Por otro lado, reconstruir un origen como práctica doméstica y cotidiana, me permitió sentirme dentro de/con lo que Barad (2016) llama *the thick now* y que traduje anteriormente (sección 2.2) como ‘el denso ahora’. Esto refiere a un presente con múltiples capas intra-actuales de espacio-temporalidades y plantea que “el pasado esta siempre vivo en el denso ahora del espesor del presente” (Barad 2016, 34:40).³ La rutina de mi heterogénesis fue una forma de conocer ese espesor. En cada ‘oportunidad de presente’ (como me gusta llamarle) hubo una forma de sentir y moverme dentro/con ese “espesor del ahora”. Es un espesor que comprende todos los entramados materiales y ontológicos ya ocurridos/por ocurrir en mi (im)posible biografía o, mejor dicho, en mis continuos *biografismos*.

Al cabo de unas semanas de trabajo, coloqué en la instalación una nueva cámara wifi de circuito cerrado. Mientras estuviese en mi habitación, podría ver desde la tablet lo que estaba pasando en torno a la (mi) heterogénesis. En mi escritorio, la convivencia o co-presencia con una pantalla transmitiendo un vídeo en directo del otro cuarto, cambiaba mi forma de estar y escribir (ver imágenes 5-7 en p. 251).

Como antes relaté, Mayra se había inspirado en una antigua cámara que colgaba en esa pared, para captar otras “energías” que cohabitaran con la genealogía familiar. Tomé esta como la oportunidad de convivir con potenciales presencias y apariciones, convivir con la duda. Pero “¿Qué significa seguir a un fantasma?” pregunta Barad (2014, 56:30)⁴ pensando con la

³ “The past is alive in the thick now of the present”(Barad 2016, 34:40).

⁴ Cita en idioma original: “What does it mean to follow a ghost?” (Barad 2014, 56:30).

hauntología de Derrida. No se refiere, por supuesto, a la caricatura de un fantasma. Se refiere a los movimientos dis/continuos y presencias espectrales/incalculables que son parte del continuo *spacetime mattering*. Se refiere, por ejemplo, a aquellos comportamientos cuánticos que proponen que una partícula puede estar en dos sitios a la vez, o bien, adelantarse a su futuro, o ‘cambiar su pasado’, de tal manera que reconstruye el propio sentido de pasado y futuro; el pasado y futuro son fenómenos que se reelaboran y repliegan con las prácticas iterativas de *spacetime mattering* (Barad, 2014; 53:35).

Barad refiere a una génesis queer, indeterminada o indeterminable, y una constante virtualidad de las cosas, en donde una cosa es, al mismo tiempo, todas aquellas potencias de lo que podría ser. “Vivir con fantasmas” es vivir con esas latencias y esa multidimensionalidad de la presencia. Así fue mi convivencia con la heterogenesis inacabada y registrada con la videocámara, abierta a sí misma, abierta a cualquier forma de presencia o aparición.

Sobre la misma línea, Barbara Bolt (2015) hace una serie de pinturas a partir de la obra de Robert Motherwell. Hace una interpretación figurativa de la serie original de Motherwell llamada *Elegies to a Spanish Republic* (1963-1975). Bolt (2015) explica que, con su pintura busca, más que la representación, las fuerzas materiales: “el color que vibra y centellea, las texturas que raspan y machacan, las líneas que se estremecen, y las formas que presionan, empujan y se desploman” (Bolt, 2015, 02:05).⁵

Por otro lado, más que una apropiación del trabajo de Motherwell, Bolt explica que se trata de una invocación. Con su serie de pinturas invoca al fantasma de Robert Motherwell pero ¿Qué comprende el invocar un fantasma con una serie de imágenes figurativas? Para Bolt, invocar el

⁵ Cita en idioma original: “Color vibrates and shimmers, textures rub and bruise, lines quiver and shapes push and shove and topple over” (Bolt, 2015, 02:05).

fantasma de Motherwell es “entender las condiciones con las cuales las elegías actúan, y poner a trabajar las fuerzas expansivas y compresivas en la obra para deshacer/abrir la imagen y producir algo *true-to-life*” (Bolt, 2015, 37:35)⁶ Introduzco la expresión *true-to-life* en su idioma original, porque “verdadero-a-la-vida” me resulta inadecuado. Bolt (2015) explica que *true-to-life* refiere al “atletismo y las fuerzas vitales más allá de la experiencia” (Bolt, 2015, 02:27)⁷ Este cambio de apropiación a invocación, para Bolt comprende un traslado de las cuestiones de significado y representación, hacia las cuestiones de efecto y afecto.

Por su parte, Jan Verwoert (2007), también explora la propuesta derridiana de “aprender a vivir con fantasmas” (Derrida, 1994). La propuesta de Verwoert es sobre un cambio de la noción de apropiación a la noción de invocación en las prácticas arte contemporáneo, al trabajar con los ‘fantasmas’ del modernismo. Para hacer este giro, Verwoert se apoya en la performatividad del lenguaje y las nuevas materialidades que este genera. Más que un cambio de propiedad de un determinado objeto, Verwoert (2007) propone que la apropiación comprende el “performar lo irresuelto” e invocar a los fantasmas de historias no-cerradas, de tal manera que se les permita ser fantasmas y “revelar la naturaleza de su ambigua presencia” (p. 7).⁸

Aunque su desarrollo defiende un particular objeto fantasmal —los espectros del modernismo— encuentro varios puntos en común con la búsqueda de presencias en/con mi

⁶ Cita completa en idioma original: “To invoke Motherwell’s *Elegies for a Spanish Republic* involves acknowledging the conditions through which the elegies work and putting to work the expansive and compressive forces in the work, in order to undo the image and produce something true-to-life” (Bolt 2015, 37:35).

⁷ Cita completa en idioma original: “By true-to-life I do not mean everyday experience of the world. True-to-life is the **athleticism, the vital forces under experience**” (Bolt, 2015, 02:27).

⁸ Cita en idioma original: “Appropriation then is about performing the unresolved by staging object, images or allegories that invoke the ghosts of unclosed histories in a way that allows them to appear as ghosts and reveal the nature of their ambiguous presence” (Verwoert 2007, p.7).

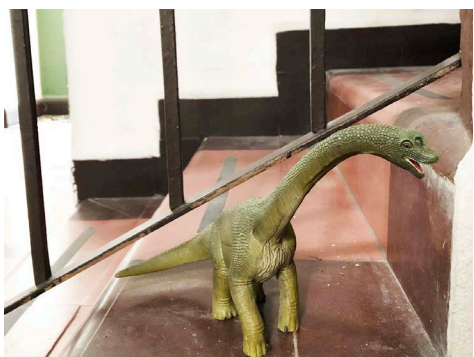
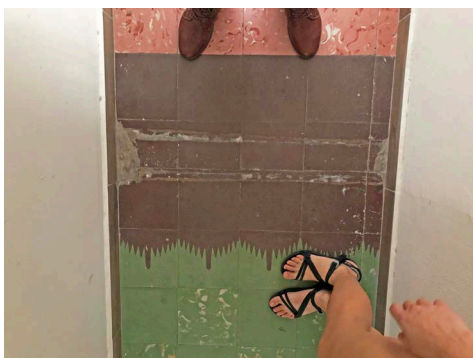
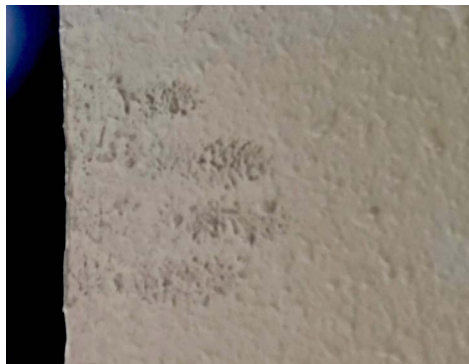
instalación de heterogénesis. Jan Verwoert (2007) propone que al invocar un objeto ‘del pasado’ se trabaja con su multiplicidad de tiempos; con la reverberación y múltiples ecos de sus significados históricos (p.5). De esta forma, también se asume su compleja naturaleza. Sobre todo, Jan Verwoert (2007) señala que al invocar un espectro, este no necesariamente estará satisfecho con ser inspeccionado. Y por tanto, la invocación “requiere negociaciones activas para acomodar al fantasma” (p. 6).⁹ Al asumir la performatividad del lenguaje, el invocar algo es ya ponerlo “en efecto” .

Verwoert habla de objetos históricos del arte, invocados en la postmodernidad. Yo hablo de presencias espectrales, activas en una posible genealogía. Sin embargo, nos compete a ambas la performatividad, la fuerza vital y agencia que Verwoert le asigna a las presencias invocadas. El ser traídas a una creación presente, involucra también soltar cualquier ilusión de control o apropiación. La rareza de este encuentro, según Verwoert radica, precisamente, en que la relación entre un espectro y aquel que lo invoca permanecerá “peligrosamente” abierta.

Invocar fantasmas, presencias o espectros, en/con mi instalación genealógica, tiene que ver con dos cosas al mismo tiempo. La primera es la posibilidad ‘real’ de ver y registrar algún otro tipo de ser en el vídeo de circuito cerrado. La segunda es abrir la convivencia y “performar lo irresuelto” cada día. Se trata de convivir con la continua apertura, la virtualidad de las cosas y con la multidimensionalidad de la presencia.

⁹ Cita completa en idioma original: “When you call up a spectre, it will not content itself with being inspected, it will require active negotiations to accommodate the ghost (...)” (Verwoert 2007, p.6).

Selección de fotografías del encuentro e intervenciones Con Mayra Vargas (2020)





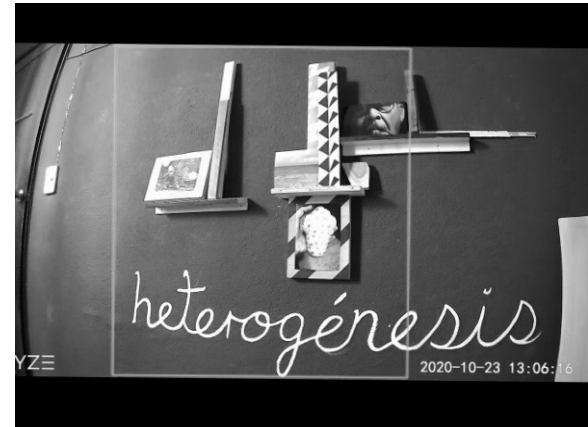
Img. 1. Foto-collage de instalación Heterogénesis (2020) - Casa V, Monterrey, Mx.



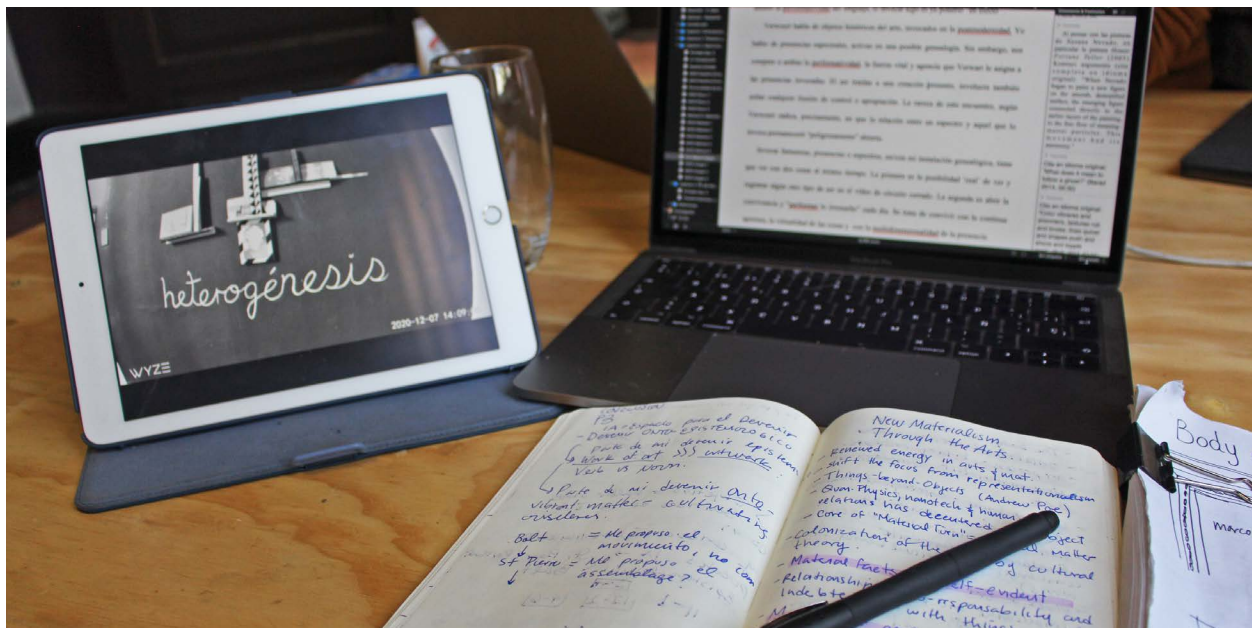
Img. 3 y 4 Detalles de instalación Heterogénesis (2020).



Img. 5 Detalle -Videocámara instalación Heterogénesis (2020)



Img. 6 Imagen de videocámara Heterogénesis (2020)



Img. 7 Imagen del circuito cerrado - instalación Heterogénesis (2020) - Casa V, Monterrey, Mx.

Capítulo 4

Fin del recorrido:
transformaciones, contribuciones y aperturas

Dimensiones del cierre

En los siguientes párrafos propondré un final o cierre de mi recorrido. Antes de entrar en ello, considero necesario situar la idea de conclusión, cierre o final con la que trabajo en el contexto de esta tesis. Me refiero al sentido de cierre situado en una investigación artística sobre el espacio doméstico que se ha transformado y movido con las perspectivas autoetnográficas dentro/hacia/con el terreno de los Posts. Como referí repetidamente en los anteriores capítulos, en cada tránsito artístico siempre estaba “comenzando otra vez por la mitad” (St. Pierre 2004, p. 241)¹ y también, siguiendo con St. Pierre, ‘concluyendo’ por la mitad. Esto refiere al continuum creativo que comprendí con la propia escritura de esta tesis y que me ocupé de describir al comienzo de la sección 2.3. Mi relación con lo doméstico —el ensamble de subjetividades, fuerzas y acciones que emergen al trabajar con el interior doméstico— es una continuidad de movimientos que, en mayor o menor mediada, se han materializado y se seguirá materializando en/con formas artísticas. También puede verse como un universo dinámico interior-exterior, poblado de diferentes formas, imágenes, preocupaciones y fijaciones del espacio habitado. Este universo siempre desplazándose y entrelazándose con más experimentos cotidianos, no concluye su transformación. Entonces: ¿Cómo podría configurarse un final?

¹ Cita completa en idioma original: “What would it mean for relations if they did not involve pre-existent, self-contained individuals identifying and interacting with each other within the structure of some a priori space/time but, instead, were an individuation that was always starting up again in the middle of a different temporality, in new assemblages, never fully constituted, fluid, a flow meeting other flows?” (St. Pierre 2004, p. 291).

Mi apuesta es la siguiente. El fin de este recorrido puede situarse a partir de tres dimensiones. La primera dimensión emerge de la siguiente pregunta. En tanto artista-investigadora ¿Cómo me ha afectado a mí esta experiencia? ¿Cómo he/hemos cambiado? Aquí el cierre se entiende como un momento de pausa dedicado a observar los movimientos ocurridos y dar cuenta de la transformación más relevante en mi/nuestra forma de ser-hacer-conocer. Esta dimensión del cierre propone estar atenta a mis/los desplazamientos, giros y aprendizajes. La segunda dimensión de este cierre es la parte de mis recorridos y transformaciones que puede colocarse como contribuciones al campo de la Investigación artística; en concreto me refiero a los sentidos y formas de pensar, hacer y escribir que representan una aportación nutritiva para el arte-investigación. Por último, la tercera dimensión corresponde a los pensamientos inacabados (Borgdorff 2012, p.44) o las preguntas irresueltas (o irresolubles) de esta investigación. Con esto, quiero señalar también los hilos que quedaron sueltos, los caminos que no acabaron de transitarse, los silencios de la investigación que propone McLure (2009) o aquellas dimensiones ontológicas de la materia que “están siempre más allá de la percepción humana” (Hood & Kraehe 2017, p.34).² Como establecí en la introducción al Capítulo 1, en los trayectos de esta investigación hay paisajes que se atraviesan pero no se recorren a profundidad. Esta tercera dimensión también comprende esos paisajes, entendidos como planos abiertos que pueden ser retomados o continuados por el recorrido alguien más, al igual que yo he hecho con los recorridos iniciados por otros.

En síntesis: este fin del recorrido puede entenderse como (1) el recuento de mi

² Cita completa en idioma original: “Thing- power is not about assigning human characteristics to non-human things. Rather, it is about the elusive nature of materiality, and how at once, we sense that an object is real, while simultaneously acknowledging that things have aspects of their being that are always beyond human perception” (Hood & Kraehe 2017, p.34).

transformación (2) las contribuciones al campo de la investigación artística y (3) las preguntas/aperturas que dejo pendientes y que le dan a este trayecto un ‘final continuo’, parecido al que propuse en *The Daily Undefined* (sección 2.3). Las tres dimensiones mencionadas están interrelacionadas, o bien, constantemente interrelacionándose mientras configuro este cierre. Por ejemplo, una transformación mía/nuestra puede, al mismo tiempo, emerger como una aportación a la investigación artística y proponer aperturas en dicho campo. Dado este interrelacionamiento, no haré una estricta categorización de conclusiones de acuerdo a las tres dimensiones mencionadas. Hablaré, sin embargo, de cuatro ideas finales que he llamado: Reconexión con el *craft* (del propio vivir), Otro estilo perceptual y nuevos cultivos, Investigación artística: nuevas definiciones, y Las Contribuciones de la Voz porosa.

Cada idea final en sí misma alberga las tres dimensiones —transformaciones, contribuciones y aperturas— entrelazándose entre sí. A continuación presentaré estas ideas finales, procurando acentuar las dimensiones que comprenden. Comenzaré por aquellas ideas que presiento más vinculadas a mi transformación. Y continuaré hacia aquellas más vinculadas a una contribución al campo de la investigación artística.

Reconexión con el *craft* (del propio vivir)

Una de mis transformaciones —me refiero a las transformaciones del “yo como ensamble humano - no-humano” (Bennet 2010, p. xvii)³— puede verse como una reconexión con el *craft*.

³ Cita en idioma original: “I here begin to defend a conception of self (...) as itself an impure, human non-human assemblage” (Bennet 2010, p.vxii).

Traduciré aquí *craft* como proceso artesanal, aunque intuyo que la palabra tiene distintas connotaciones en cada idioma. Mi particular definición de *craft* o proceso artesanal refiere a un movimiento conjunto con el material y el contexto, en donde ocurren con más soltura intentos, ensayos, experimentos, repeticiones, circuitos de prueba-error, insistencias, pausas, retornos, cosas en *stand-by*. Comprende, por tanto, soltar, retomar, pulir, reajustar, continuamente. Otra característica del *craft*, bajo mi punto de vista y experiencia, es que no insiste en un gran ‘plan maestro’ establecido *a priori*, o un programa que pretenda ejecutarse con apego y rigor. Por el contrario, se permite y disfruta de/con aquello imprevisible que emerge con los procesos.

Mi reconexión con el *craft* se generó en y con la escritura; me refiero a la propia acción de escribir. Y esta reconexión se trasladó, en gran medida, a mi/nuestra forma de crear e incluso, hacía mi arquitectura vital. Esto lo explicaré a continuación. Antes quiero mencionar brevemente la relevancia de incluir dicha idea en este cierre. Me parece relevante compartir esta ‘conclusión’ sobre “lo que la escritura hace” (St. Pierre & Richardson 2005, p. 969)⁴ o hizo durante/con mis movimientos, porque intuyo que puede ser útil para artistas-investigadores y sus formas de relacionarse con la escritura y con su práctica artística.

Con la escritura de esta tesis comprendí que la acción de escribir es múltiple y comprende en sí misma varias acciones. Escribir es también no escribir y no querer escribir; escribir es mirar por la ventana, pausar, dudar, ver fotos antiguas, coger un objeto y mirar sus ángulos, comer, enviar un e-mail, etc. Todo eso comprende la (mi) escritura. Al mismo tiempo, comprende volver atrás en lo ya escrito, replantear, reintegrar, actualizar, borrar, soltar e intentar otra vez. El proceso de escritura nunca fue lineal y por el contrario, siempre estuvo enredándose y

⁴ Cita en idioma original: “What else might writing do except mean?” (St. Pierre & Richardson 2005, p. 969).

plegándose en sí mismo. El texto permaneció abierto y el sentido de las palabras también. Por tanto, la escritura dejaba de ser un espacio para anclar fijamente ‘mis ideas’, y se tornó un sitio para poner en juego continuamente las experiencias y sentidos del Yo. Al comienzo, tenía una cierta resistencia a esta organicidad propia del un proceso artesanal de escritura, pero eventualmente, me permití entrar en ello. Me detendré brevemente en aquella resistencia inicial.

Previo al doctorado, tenía una forma de crear que, como mencioné, partía de una noción de proyecto, plan o programa artístico. Desde el comienzo de un proyecto creativo, insistía en delimitar las formas, alcances y procesos que el proyecto comprendería. Y así, después de planear a detalle, entraba en la ejecución: en la manipulación del material y/o contexto. A grandes rasgos, esta es la forma de trabajar que aprendí durante mi educación artística en el contexto académico. Y esta forma de trabajar fue reforzada por mi formación como arquitecta, donde también, la planificación-ejecución es clave. Sin embargo, con la escritura de esta tesis, me re Coloqué en el *craft*. Y con esto, me devolví una convivencia con la incertidumbre, con lo inacabado, con los avances ‘a ciegas’, con la prueba y error, y con la intuición misma. Así pues, en la práctica artística, también pude reconectarme con lo que mi co-tutora Isabel Moreno propone: “hacer lo que la obra te va pidiendo conforme avanzas.” (M.I. Moreno, Comunicación personal, 27 de Octubre de 2017). Dejé de insistir en planes maestros y confiaba más en los intentos y exploraciones cotidianas. También revaloré los objetos creados o encontrados que, como relaté en la sección 3.2, serían acompañantes del proceso para pensar-con y ser-con, aunque que no necesariamente serían parte explícita de la escritura y/o la producción artística ‘final’. En retrospectiva, este *craft* renovado del la creación-investigación no es tan distinto de lo que yo había admirado y registrado los últimos años. Precisamente esa soltura del experimento

casero y cotidiano, era lo que yo apreciaba en las casas de la Habana, el maniquí de Ribeira, las repúblicas estudiantiles de Coimbra, la Casa Alien (sección 2.3), entre otros. Quizá, finalmente, me he acercado o sintonizado con todos ellos.

La renovación del *craft* que emergió con mi escritura, se trasladó también a mi forma de estar en el día a día. Me hizo mirar el *craft* que comprende la propia vida o bien, mirar el diario vivir como un proceso intensamente artesanal. Me refiero las idas y vueltas, los ciclos, crestas y valles anímicos, pausas y aceleraciones, superficies e intensidades, ondulaciones del propio cuerpo que vive, que se mueve y se transforma. La escritura me invitó cultivar una mayor comprensión, paciencia y disfrute de todo esto. Me replanteé mis procesos vitales de maduración y sanación como procesos artesanales. Dejé de insistir en llevarlos como procesos de ascenso lineal. Comencé a experimentarlos como ondulaciones en varias direcciones, que avanzan por/entre/con constantes ciclos de repetición y reajuste. En mi forma de estar, acepté con más alegría el reintentar, regresar, pulir, soltar, comenzar una y otra vez. ¿Tendrá esto alguna relación con el “continuo nacer” que estudia Ingold (2011, p. 68)?

Otro estilo perceptual y nuevos cultivos

La transformación antes mencionada se vincula con otra transformación que también incluyo como idea final. Mi gradual acercamiento, durante y con esta tesis, hacia una “ontología nuevo materialista de las artes” (Kontturi 2013, p. 18)⁵ comprende varias transformaciones y prácticas.

⁵ Al hablar sobre su trabajo en el capítulo “From Doble Navel to Particle-Sign” Kontturi (2013) refiere el siguiente objetivo (idioma original): “(...)the chapter pursues a conceptual and analytical experimentation

Uno de mis (los) cambios más significativos ha sido la apertura al *thing-power* que propone Bennet (2010). La relevancia de este cambio y la razón para incluirla aquí, reside en que es una transformación que no solo incide en mi práctica artística-académica, sino también incide en mi forma de pensar(me/nos) y hacer mi vida cotidiana; posiblemente se trata de un cambio de ‘estilo’ de vida, como explicaré más adelante. Es pues, una transformación vital y no solo profesional, similar al reencuentro con “el *craft* del diario vivir” que presenté en la sección anterior.

Con respecto a lo que llama *thing-power* (ver sección 3.2) Bennett (2010) ofrece la posibilidad de pensar en un distinto “estilo perceptivo”. En concreto, la autora propone que el encontrarse con la energética vitalidad de las cosas —cosas que normalmente concebiría inertes— es en parte posible gracias a “un estilo perceptual abierto a la aparición del *thing-power*” (p. 5)⁶. Desde el comienzo me resultó atractivo que Bennet lo plantease como una cuestión de estilo. Verlo así, como un potencial cambio de estilo, me ha resultado particularmente accesible. Y el gradual giro hacia ese otro estilo perceptivo ha sido parte importante del recorrido de esta tesis.

La apertura al *thing-power*, que Bennet (2010) señala como contra-cultural, comprende una enfática atención a los “encuentros entre personas-materialidades y cosas-materialidades” (Bennet 2010, p. x).⁷ La palabra que Bennet usa es *attentiveness*, palabra que no

in which both the concepts and the work of art call for a new kind of art historical praxis that crystallizes itself in a new materialist ontology of art” (Kontturi 2013, p.18).

⁶ Al referirse a un ejemplo —un encuentro esclarecedor y reconocimiento de la vibración de material en Cold Spring Lane— Bennet (2010) refiere lo siguiente (cita completa en idioma original): “This window onto an eccentric out-side was made possible by the fortuity of that particular assemblage, but also by a certain anticipatory readiness on my in-side, by a perceptual style open to the appearance of thing-power” (Bennet 2010, p.5).

⁷ En el prefacio de *Vibrant Matter*, Bennet (2010) establece los objetivos de sus últimos capítulos (cita en idioma original): “I want to promote greener forms of human culture and more attentive encounters between people-materialities and thing-materialities” (Bennet 2010, p.x).

tiene una traducción al español lo suficientemente enfática. Lo que aquí quiero dejar como idea final es que dicha *attentiveness* o capacidad de atención, según la autora, es algo que puede ser cultivado: “Lo que se necesita es una atención cultivada, paciente y sensorial a las fuerzas no-humanas que operan dentro y fuera del [llamado] cuerpo humano.” (Bennet 2010, p. xiv).⁸ Mi transformación radica en concebir este ‘nuevo’ estilo no como un giro inmediato, sino como un ejercicio cotidiano. Mi transformación es sentirme capaz y entusiasmada de cultivar —como práctica insistente y cotidiana— este estilo perceptivo y la atención a dichas fuerzas y encuentros. Involucra también la paciencia que Bennett señala —vinculada al *craft* del diario vivir— y que ha sido uno de mis aprendizajes y transformaciones vitales.

Bennett propone la idea de cultivo en varias direcciones. No solamente habla de cultivar *attentiveness* en los encuentros mencionados, sino también un cultivo distinto del Yo. Con respecto a esto, Bennet (2010) abre la siguiente pregunta: “¿Cuáles serían las tácticas para cultivar la experiencia de nosotros mismos (our *selves*) como materia vibrante?” (p. xix).⁹ Esta pregunta la llevo al terreno de lo artístico y lo cotidiano; propongo una convivencia diaria con esta pregunta, con respuestas múltiples y contingentes. La tomo prestada de Bennet para colocarla en estas conclusiones, como un final abierto y continuo.

⁸ Cita en idioma original: “What is also needed is a cultivated, patient, sensory attentiveness to nonhuman forces operating outside and inside the human body” (Bennet 2010, p.xiv).

⁹ Cita en idioma original: “What are some tactics for cultivating the experience of our *selves* as vibrant matter?” (Bennet 2010, p.xix).

Investigación artística: nuevas definiciones

En la sección 2.2 planteé el siguiente rasgo definitorio de la investigación artística. Según mi experiencia, la investigación artística es un proceso que conlleva una invitación constante al debate onto-epistemológico. Comprende trabajar no solo en torno a las preguntas ¿Qué creamos? y ¿Cómo creamos? sino también ¿Quiénes creamos? y ¿Qué aproximación al conocimiento comprende? Pone en juego quién o qué es el sujeto creador, y cómo re-configura continuamente su subjetividad, su voz y su experiencia creativa-investigativa.

Esta investigación artística efectivamente me ha llevado a problematizar la dimensión onto-epistemológica de la creación. Sin embargo, lo que aquí quiero presentar como un nuevo sentido es cómo aconteció dicha problematización a lo largo de los últimos cuatro años. Y cómo eso cambia mi definición de investigación artística. A continuación daré cuenta de este ‘hallazgo’.

Yo comencé el desarrollo de esta tesis con dos perspectivas específicas de la autoetnografía crítica que quería entrecruzar con mi investigación artística: La Voz porosa y el Yo en devenir. Como detallaré en la última idea de este capítulo, el objetivo inicial de entrecruzar estas perspectivas se cumplió de varias formas. Y en este sentido, quedo satisfecha con mi incursión. Sin embargo, lo que quiero remarcar en esta tercera idea es que aquella propuesta inicial del cruce autoetnográfico se transformó en un movimiento mucho más abarcador o fundamental: la continua re-configuración del ser, hacer y conocer. La investigación, en sí misma, fue un continuo desdoblamiento onto-epistemológico y el continuo intento de dar cuenta de ello.

Explico un breve ‘segmento’ de este desdoblamiento para llegar a una nueva definición.

A partir de la autoetnografía crítica, comenzamos y fui(mos) co-creando, escribiendo y compartiendo movimientos con colegas y tutores. También, desde/con la práctica artística-investigativa fui(mos) explorando y desplazándonos hacia territorios postcualitativos y nuevo materialistas. En ese movimiento, por ejemplo, pude conversar y crear con con la Voz sin Organos de Mazzei (2016). También pude imaginar y entrar en diferentes ontologías entramadas e intractantes (Barad, 2007) con (otra) materia vibrante (Bennett, 2010). Estas exploraciones acontecieron con los movimientos de la investigación-creación, con sus contingencias y giros. Pero sobre todo, acontecieron con la insistencia de la escritura.

Tomando en cuenta lo anterior, mi definición de investigación artística se ha transformado. Más que una invitación al debate onto-epistemológico, la investigación artística me parece, en sí misma, el espacio donde se hace posible un devenir onto-epistemológico. Y también donde ocurre la insistencia en inscribir, de alguna forma, los “inestables diagramas de un proceso de devenir.” (Massumi 2007, p.72).¹⁰ Con ‘se hace posible’ me refiero pues, al reconocimiento y exploración de dicho movimiento.

Con la creación, el artista-investigador y sus co-creadores humanos y no-humanos, devienen continuamente en distintas subjetividades y/o entidades creativas. Por tanto, la investigación artística emerge en sí como diversas formas de conocer-crear. ¿Qué diferencia el devenir de la investigación artística de los movimientos de la práctica artística convencional? Mi respuesta es:

¹⁰ Konturri (2013) discute los complejos de substancia-forma de Massumi (1992); el entendimiento “activo” de la materia y la semiótica a-significativa derivada del modelo deluziano de *strata*. Sobre lo anterior Konturri introduce la siguiente observación de Massumi (cita completa en idioma original): “This of course entails a difference understanding of both matter and form, an understanding that stresses their dynamism: matter as material flows and intensities and form as non-stable “diagram of a process of becoming” (Massumi 2007, p.72).

la insistencia en configurar (de/re-construir) un relato que sea parte de ese devenir. Bajo mi punto de vista, el devenir onto-epistemológico de la investigación artística necesariamente comprende el relato de sus desplazamientos —el esfuerzo de dar cuenta de estos movimientos— y al mismo tiempo, el continuar moviéndose en/con la escritura. Este esfuerzo comprende, en sí mismo, una continua problematización (de/re-centralización) del sujeto creador y la experiencia artística.

En las secciones anteriores, al hablar sobre “el cultivo de uno mismo como materia-vibrante” planteado por Bennett (2010, p. xix),¹¹ ejemplifiqué ‘segmentos’ del devenir ontológico de esta investigación artística. Ahora daré un ejemplo de una de las ‘avenidas’ o ‘segmentos’ que puedo rastrear del devenir epistemológico de esta tesis. Aunque comprende una dimensión ontológica, intuyo que el siguiente segmento principalmente clarifica cómo ha estado desplazándose el sentido de conocimiento.

Inicié mi diálogo con Barbara Bolt al trazar mi propia genealogía de la investigación artística y establecer los rasgos definatorios de dicho campo (sección 2.2). Como lo expliqué anteriormente, Bolt (2018) se centra en las características de la investigación artística a partir de la diferencia entre *artwork* y *work of art*. En resumen, Bolt (2018) plantea que la investigación artística corresponde al “trabajo que el arte hace”. Este trabajo puede ser el movimiento en conceptos, entendimientos, metodologías, prácticas materiales, afectos y experiencias sensoriales que surgen en y a través del arte (Bolt 2018, párr. 2). Trazar o *mapear* este movimiento, según Bolt, permite a los artistas-investigadores no solamente identificar nuevos conocimientos, sino nuevas formas de conocer.

Con este planteamiento, Bolt me propuso un renovado valor en el movimiento y en la

¹¹ Cita en idioma original: “What are some tactics for cultivating the experience of our *selves* as vibrant matter?” (Bennet 2010, p.xix).

cartografía del movimiento, no como registro gráfico, sino como reconocimiento del recorrido y de las “matrices epistémicas” del camino (Moreno *et al.*, 2016 p.34). Dicha revalorización me llevó hacia otros sitios, o bien, devino en otras posibilidades epistemológicas. Específicamente, el argumento de Bolt me remontó a la observación de St. Pierre (1997) sobre no solo producir conocimiento diferente (o nuevo), sino producir conocimiento diferentemente, o de manera diferente (p.175). Entonces me situé en un puente entre la investigación artística y la investigación postcualitativa.

Este puente me permitió continuar con St. Pierre e imaginar a su sujeto deshecho (St. Pierre, 2004) en términos de la (mi) creación artística. St. Pierre me ofreció la posibilidad de imaginarme bajo otros tipos de individuación. Por ejemplo, un Yo entramado con lo no-humano. Esto me hizo revisitarse las autoetnografías críticas que partían de otras “unidades ontológicas” y formas de voz sin sujeto/ sin órganos (Mazzei 2013; 2016). Esta apertura al giro ontológico, me confrontó con lo siguiente: ¿Cómo crea ese ser-entramado? O bien, ¿Qué es conocer con/a partir de esa otra entidad creativa múltiple y continuamente entrelazándose?

Como expliqué en la sección 1.4, en el apartado “Movimiento hacia el sujeto de los Posts” este desplazamiento devino en una “heterogenesis ontológica” (Kontturi, K. 2013, p. 18) de los tránsitos artísticos consiguientes, en particular del Capítulo 3 de esta tesis. Por ejemplo, mi aproximación al performance Nuestra Entrada en/con la Casa V y mi exploración artística dentro de/con la misma, tuvo otro punto de partida, movimiento y exploración onto-epistemológica. También en desde/con el balcón y lo que llamé la Rizovocalidad doméstica, exploré otras formas de ser-conocer.

Ese giro y movimiento a través del terreno postcualitativo devino en un acercamiento a los

nuevos materialismos. El puente fue la discusión sostenida sobre la intra-acción (Barad, 2007) durante el seminario de investigación postcualitativa con Maria Paz Aedo (Universidad de Barcelona, Noviembre de 2019) A partir de este encuentro, se transformó mi convivencia con los objetos acompañantes y visitantes de la Casa V. Comencé a ver dichos objetos a partir de otra naciente matriz epistémica: aparecieron como objetos para pensar-con, objetos para conocer-con. También cambió mi forma de *mapear* nuestros movimientos onto-epistemológicos con las intervenciones artísticas de la Casa V: rampas, texturas y escrituras. Con ello, por ejemplo, pude plantearme: ¿Qué es conocer través de/con un proceso repetitivo y meditativo? ¿Qué ser-conocer se produce a partir de una continua espera?

Aproximarme a la intra-acción de Barad (2007) devino en un movimiento más atento por/con los nuevos materialismos. En particular, en un acercamiento a la “ontología nuevo materialista del arte” e incluso en una exploración de la política nuevo materialista de la pintura (Kontturi, 2013, p. 18). Esta exploración me devolvió, ya muy distinta, hacia Barbara Bolt. En aquel momento del recorrido encontré que Bolt (2013) se había ocupado de trabajar una compilación sobre perspectivas post-humanistas y nuevo-materialistas en el arte contemporáneo. En particular, Bolt se ocupaba de mostrar “la relevancia de las artes para articular los apuntalamientos epistemológicos y el sentido de los nuevos materialismos en contextos culturales contemporáneos” (Bolt, 2013, p.13) Este aproximación a la ontología nuevo materialista del arte me puso en diálogo con otros artistas que trabajan con esta perspectiva dentro de y con su trabajo (Kontturi, 2013; Boutet, 2013). Y a partir de este nuevo encuentro, seguimos y seguiremos.

Como puede apreciarse en esta sintética avenida, el ‘segmento’ del devenir onto-

epistemológico de esta investigación no es consecuente con un orden cronológico de publicaciones. Tampoco se sitúa dentro de un marco teórico único, perteneciente, por ejemplo, al campo postcualitativo, al post-humanismo o los nuevos materialismos. Yo lo veo como un movimiento transversal, que va emergiendo con diversos contextos creativos y materiales, entendidos ambos desde su materialidad agencial. También continúa emergiendo según las resonancias y diálogos con otros artistas e investigadores. Insisto en que la investigación artística no es solo el espacio-tiempo para este desplazamiento, para ese devenir ontoepistemológico del arte, entendido como el *work of art* de Bolt (2018) . También es un espacio-tiempo para la experimentación del relato, visto como un continuo inter-acontecer *con* el texto. Es una insistencia en fijar y a la vez continuar moviendo la investigación-creación a través de/con la escritura.

El devenir onto-epistemológico comprende un devenir de la voz investigativa. Es el devenir de una voz contingente a la creación, a las matrices epistémicas, a la convivencia con el material, el sitio y otros co-creadores. Esta voz contingente me parece especialmente propia de la investigación artística. Con esto quiero decir que puede ser particularmente energizada en dicho campo, a partir de la diversidad de sentidos de enunciación y vocalización que emergen con la pintura, la instalación, el performance, la fotografía y el video, y la escritura. Las formas en que esas voces investigativas contingentes se articulan y desarticulan son partes del devenir ontológico. Esto resuena con la propuesta de “voz ontológica” de Mazzei (2016), que, como describe dicha autora, es una voz que produce Ser en su devenir (p. 153)

Las Contribuciones de la Voz porosa

Uno de los objetivos que establecí en la introducción de esta tesis fue el de construir nuevos sentidos de investigación artística. Específicamente establecí que en esta tesis me proponía explorar cómo las perspectivas autoetnográficas —entendidas como herramientas o estrategias— me permiten otras formas de hacer y escribir investigación artística.

En el apartado anterior hablé de mi re-definición de la investigación artística como un espacio del devenir onto-epistemológico. Como lo expliqué, considero que este es uno de los nuevos sentidos que encuentro en/con el Campo. Sin embargo, atendiendo específicamente al “evento de la escritura” (Gannon 2018. p. 27) y las formas de escribir investigación artística, a continuación abordaré las aportaciones más específicas de mi inicial apuesta.

Cómo lo establecí anteriormente, una de las perspectivas de la autoetnografía crítica que decidí entrecruzar en el relato de mis tránsitos artísticos es la problematización de la voz. Particularmente me centré en un ángulo de esta problematización —una textura de la Voz— a la que llamé La Voz porosa (ver sección 1.3). La Voz porosa refiere una voz con fisuras, *gaps* e intersticios que no busca la coherencia, la auto-identificación en/con su recuento; tampoco busca producir y fijar (sus) verdades en la narración. Se trata también de una voz que no busca cerrar el relato, por contrario, busca abrir el relato, descentrar(ce) y desplazar(se) en/con el mismo. Esta Voz porosa, como establecí en varias partes, se vincula con la “poética de la insuficiencia” de McLure (2009) y es una voz “insuficiente” que incluye en sus relatos: la irrelevancia, la

parcialidad, la inconsistencia, la inseguridad o duda de sí misma, las máscaras, los comienzos y fachadas falsas, y las memorias defectuosas (McLure 2009, p. 97).

En la escritura de la tesis procuré practicar una Voz porosa e “insuficiente”. Este continuo intento de escribir desde/entre/con fisuras y poros, fue ‘estirando’ mi escritura en varias direcciones y generando nuevos sentidos del relato artístico-investigativo. Al mismo tiempo, como escribí en la sección 2.4, la autoetnografía deconstructiva, me proponía “dejar ir cada concepto en el preciso momento en que se necesita usar” (Derrida 1967/1974, p. xviii).¹² A continuación daré cuenta de aportaciones concretas de la Voz porosa a mi forma de escribir investigación artística. Me refiero a movimientos, matices y aperturas de la voz que cambiaron no solo mi forma de escribir sino también mi forma de mirar y hacer investigación artística.

Una de las posibilidades que la Voz porosa abrió en mi relato fue la de transitar lo que llamo caminos muertos. Me gusta usar este término que, en realidad, es una traducción incorrecta del inglés *dead ends* (la traducción correcta sería callejones sin salida). Con caminos muertos me refiero a caminos de pensamiento/acción que, aunque en un primer momento recorría con entusiasmo, después parecían irrelevantes, inconexos o infértiles para la investigación. Había entonces una sensación de regresar por el mismo camino vuelta atrás, sin ninguna nueva ‘recolección’. Sin embargo, al incluir algunos caminos muertos en mi relato —por ejemplo mi incursión filosófica en la “ciencia de lo particular” que relaté en la sección 2.3— me dí cuenta que en/con estos ‘regresos’ también había una cierta producción de conocimiento. Sobre todo, había formas diferentes de producir saberes, de relacionarse y poner(se) en movimiento (con) algunos conceptos. Las epistemologías contingentes a esos caminos muertos-vivos, le agregaría

¹² Cita en idioma original: “Letting go of each concept at the very moment that I need to use it” (Derrida 1967/1974, p.xviii).

más complejidad a ese continuum creativo que describí en la sección 2.4.

Al igual que los caminos muertos, la Voz porosa me permitió explorar espacios de indecidibilidad. Me refiero a aquellos espacios de la investigación artística que albergaban dudas irresolubles, inconsistencias, vacilaciones, e inseguridades. Quizá se trata de las propias grietas del relato “hacia donde y desde donde la voz se resbala, se entromete, se escapa y se abre” (Mazzei 2009, p. 47).¹³ Estas grietas también cultivan una forma de ser y saber, incluso una propia forma co-existir y co-evolucionar. Son como aquellas grietas del pavimento donde crece un particular musgo o hierba: un ecosistema intersticial.

Incluir en el relato mis espacios de duda, intentos no-logrados y aquello a lo que nunca tuve acceso, me permitió también “habitar la contradicción”, como lo propone Aedo (comunicación personal, 11 de Noviembre de 2019). Pronto entendí que una (mi) investigación-creación alberga muchas pequeñas contradicciones. Asumir, habitar y abrazar la contradicción me resultó muy prolífero. Me di cuenta que un relato artístico poblado de contradicciones y dudas podía traer consigo (situándome como lectora) más pliegues, dimensiones y matices del relato. Pero sobre todo, propongo que trae consigo el experimentar la lectura/escritura como materia vibrante (Bennett 2010) —materia, viva, abierta, deslizándose ‘hacia algo más’.

Practicar la Voz porosa también me motivó a tejer en mi relato ideas y saberes de campos que usualmente excluiría en el marco académico. Por ejemplo, me permitió referenciar prácticas meditativas de bienestar espiritual. En concreto, enlazar la idea de *self-diference* de la voz autoetnográfica (McLure, 2009) con la ideas de des-identificación con la mente (Tolle, 1997) o la

¹³ Cita en idioma original: “The crack into/out of which voice slips, intrudes, escapes, and opens without our permission, but we must give ourselves permission to tumble into the uncomfortable uncertainty that it creates” (Mazzei 2009, p. 47).

“relación espaciosa con el pensamiento” (Coleman 2019, p.83),¹⁴ ambas ideas provenientes de pensadores del desarrollo espiritual. Proponer esos puentes o conexiones me suponía moverme con ciertos gradientes de incertidumbre: no podría asegurarme que esto fuese aceptable en el contexto académico. Al mismo tiempo, hacer estos puentes era ‘aprovechar’, como nunca antes, los movimientos transversales que se energizan en/con la investigación artística.

Hago el siguiente apunte sobre la transversalidad considerando momentáneamente las categorías y delimitaciones convencionales entre disciplinas o campos. Antes de empezar la tesis, tenía cierta consciencia que los movimientos de mi tránsito artístico tendían a moverse a través de distintos campos de conocimiento. Sin embargo, con esta tesis desarrollé una nueva apreciación por esos desplazamientos transversales entre disciplinas, campos, lenguajes y técnicas artísticas. Incluso, me quedo con la ‘conclusión’ de que el tránsito artístico-investigativo puede ser particularmente energético en este sentido debido a su multiplicidad de formas y recursos. Por ejemplo, al reconocer “el trabajo que el arte hace” (Bolt, 2018) y trazar uno de sus movimientos, puedo ver cómo nos desplazamos con: la autoetnografía crítica, la historia de la arquitectura, la performatividad del dibujo, la sociología del espacio, los nuevos materialismos, la carpintería, los estudios espirituales, entre otros.

Lo anterior se conecta con otro ‘nuevo’ sentido de investigación artística, vinculado a la práctica de la Voz porosa. El incluir diversos campos de conocimiento, en particular, el campo de desarrollo espiritual, es permitir que se entretrejan otras fuerzas del autor-creador en devenir. Hablando de mi caso en específico, tiene que ver con hacer evidente cómo durante el tiempo-espacio —o el *spacetime mattering* (Barad, 2007)— de la investigación artística, hubo una co-

¹⁴ Cita completa en idioma original: “The more you can see thoughts as impersonally as clouds in a sky the more you can create a spacious relationship with them” (Coleman 2019, p.83).

evolución o co-regeneración de otras dimensiones mi/nuestro ser-hacer-saber. Durante y sobre todo *con* esta investigación experimenté varios aprendizajes, decisiones y momentos vitales, de la mano de dos terapeutas. Uno de mis principales logros con ellos fue sanar mi diálogo interno y desarrollar, precisamente, un campo espiritual que me permitiese ‘hacer espacio’ para otras formas de estar presente y *ser* presente, sin repasar continuamente mi (supuesta) biografía —y esa particular forma de subjetivarme. Este proceso que inter-aconteció con la tesis, me esclareció el desprendimiento y descentramiento del sujeto que propone la autoetnografía crítica y que procuré cruzar con el relato artístico.

Explicitar la conexión con mis aprendizajes vitales y el desarrollo de un campo espiritual durante y con la escritura, le dió otro sentido a mi investigación. Me sentí energizada al hacer puentes distintos entre aprendizajes artísticos, emocionales, y espirituales. Por momentos, también visualicé todo lo anterior como un mismo y continuo aprendizaje (o devenir onto-epistemológico) trazándose y re-conociéndose de distintas formas, con distintas voces y materiales. Al practicar la Voz porosa con este re-conocimiento, incluí por ejemplo, las dimensiones emotivas y anímicas del Maniquí de Ribeira (sección 2.4) y de mi búsqueda en/con los balcones en general. Asumí y exploré la idea de que en estos movimientos estaba buscando complicidad, conexión y amistad. Y esta búsqueda se conecta con lo señalado por mi terapeuta: “el ser sana *en* relación” (Raúl Esquerdo, Comunicación personal, 25 de Mayo de 2019).

¿Qué sentidos se suman o se transforman al explicitar la dimensión emotiva-espiritual en una investigación artística? Mi respuesta es que esto invita a deformar ciertas subjetivaciones, sobre todo aquellas relacionadas con el autor hermético (sección 1.3 y 1.4). Me refiero al sujeto-autor bien delimitado e informado que necesita dominar un tema antes de comentar sobre el mismo

con su obra artística. Es aquel sujeto que necesita conocer para crear y no un sujeto que crea, justamente, para conocer. Es este último sujeto, finalmente, el sujeto posible de la investigación artística.

Mi otra respuesta es que hay más posibilidad de construir puentes siempre dinámicos entre dimensiones aparentemente distintas, co-constituyéndose con la investigación. El crear-para-conocer, acontece en/con esa dinámica co-constitución que desconoce ‘compartimentos’ del devenir onto-epistemológico. Lo anterior también se vincula con dimensión emotiva o anímica de la investigación —siempre *siendo con* los momentos vitales del sujeto-investigador— que Aedo *et. al* (2017, p. 3) invita a visibilizar y validar como parte de la exploración. Mi experiencia, sin embargo, es que el incluir una dimensión emotiva comprende una práctica. Enlazar este campo resulta fértil no desde lo anecdótico o lo intimista —no para reforzar una subjetivación biográfica— sino desde su potencial desplazamiento del Yo. Por tanto, conlleva una insistente práctica de experimentación —cernir, probar, borrar, pulir— y trabajar en aquellos enlaces que sí continúan moviendo al relato. Y con ello me refiero a proponer otras unidades ontológicas, invitar a (lo que yo llamo) un viaje hacia el presente o hacia el acontecer, y complejizar las geometrías del devenir.

Otro aporte de la Voz porosa a mi relato artístico-investigativo es la producción de diferencia; la voz fisurada y no-unificada me permitió avanzar hacia la creación de disparidad y heterogeneidad. ¿Es posible proponer la investigación artística como sitio para la producción de diferencia? La propuesta de Lather (2009)¹⁵ “en contra de la empatía” es clave en este desarrollo. Como establecí en capítulos anteriores, Lather (2009) desarticula la idea de la empatía,

¹⁵ Capítulo escrito por Patti Lather (2009) llamado “Against empathy, voice and authenticity” dentro del libro *Voice in Qualitative Inquiry* (A. Y. Jackson, & L. A. Mazzei (Eds.)(2009).

rehusándose a “identificaciones fáciles” que promuevan una identificación o sensación de *sameness* entre narrador, narrado(s) y lector (p.18). Sigo introduciendo el término *sameness* en inglés, porque intuyo que las traducciones de igualdad, similitud o semejanza tienen distintas acepciones. De acuerdo a Lather (2009), las prácticas de empatía eliminan la diferencia y eliminan la “otredad inasimilable” (p. 21) en lugar de trabajar en torno a ella. En anteriores experiencias, yo intentaba crear y promover similitud o *sameness*, no solo en relación a mi lector o audiencia. También buscaba que en todos los intercambios del proceso artístico-investigativo —colaboraciones, entrevistas, tutorías— predominara una sensación de asimilación mutua. En general diría que en mi entonación conjunta —creaciones, intercambios y relatos— procuraba generar una especie de empatía, comodidad, identificación o entendimiento. Sin embargo, con esta tesis hubo momentos donde me permití explorar esa “otredad inasimilable”: recoger esos desencuentros, visibilizar las diferencias y experimentar sus tensiones. Esto lo puse en práctica, por ejemplo, en mis encuentros-desencuentros (y/o sus respectivos relatos) con Boaventura de Sousa Santos (sección 2.3), Bruno Cruz Petit (sección 2.4) y Mayra Vargas (sección 3.2).

Más que el alcance de mi práctica —la producción de diferencia en esta tesis— el aporte al campo de la investigación artística sería el re-pensar este espacio-tiempo investigativo como un sitio donde complejizar las diferencias inasimilables. Lather (2009) se pregunta: “¿Podría haber una forma de investigación que se rehusa a esos fundamentos [la autenticidad y la empatía] y se coloque en espacios intermedios y desordenados donde los centros y los márgenes se sitúen y, al mismo tiempo, cambien constantemente sus intersecciones, interpretaciones, interrupciones y

mutualidad?” (p.16).¹⁶ Yo respondería que esa investigación que Lather impulsa bien podría ser la investigación artística. Me refiero a una forma de investigación artística que contemple en sus tránsitos un cuidadoso cultivo del Yo-como-ensamble (Bennett 2010, p. xvii) y un continuo desplazamiento de sus voces y sus experiencias artísticas. Esto podría resultar también en un cultivo de la diferencia. El campo artístico-investigativo, según mi experiencia, podría ser especialmente fértil para ese cultivo diferencia: para la creación de realidades materiales-discursivas irreconocibles e inasimilables que se rehusan a las “identificaciones fáciles” que señala Lather (2009, p.18).

Considero la investigación artística especialmente fértil para traducciones insuficientes y fallidas; para cultivar lo irreconciliable del otro. Intuyo, sin embargo, que sería conveniente reforzar que el propio relato artístico es parte de esta búsqueda y cultivo de diferencia. Me refiero a que la diferencia producida con los objetos/acciones artísticas (performance, intercambios o entrevistas) no sea domesticada, ‘aplanada’ y/o homogeneizada en/con la escritura, en pro de una voz conciliadora o seductora, o en pro de un relato coherente, ilustre y enteramente asimilable.

Además de los caminos muertos, los intersticios de duda, las resonancias con el (mi) campo espiritual, y producción de diferencia, practicar la Voz porosa en la investigación artística me invitó a trabajar con el deseo. Como lo establecí en la sección 1.3, previo a la esta tesis de doctorado investigación, la voz que procuraba articular en mis proyectos artísticos era una voz argumentativa y cerrada. Tenía la sensación de que había que orquestar mi práctica y argumentos

¹⁶ Cita en idioma original: “Can there be a research that refuses such grounds, residing in messy spaces in between where centers and margins are both situated and yet constantly changing intersections of interpretation, interruption and mutuality?” (Lather 2009, p. 16-17).

en torno a la misma, de tal manera que todo estuviera bien amarrado. Tenía que estar tejido con unidad y coherencia, pero sobre todo, tenía que presentarse como un comentario bien justificado y cerrado. También, como recordé en los párrafos anteriores, este comentario tenía que tener bordes claros y herméticos. No podía estar deliberadamente deshilachado en sus orillas, ‘escapándose’ hacia lo algo más, hacia algo aún desconocido para mi. Debía, pues, hablar de lo que ya enteramente conocía y ‘dominaba’, y no de lo que *estaba conociendo* o deseaba conocer a través de mi práctica artística. Por tanto, me parecía que hacer recuentos explícitos del deseo generaba líneas de argumento injustificables o indefendibles, zonas blandas en el tejido o puntos de fractura de la obra, desde el punto de vista de la crítica.

En esta tesis hice un reconocimiento de la “voz deseosa” que propone Jackson (2009, p. 170), mezclada o mezclándose siempre, con una voz discursiva y una voz performativa. Jackson (2009) siguiendo a Deleuze, establece un “inmanente recuento del deseo” *en la voz y la producción de verdades* (p. 171);¹⁷ propone que el deseo se mueve en/por/con el rizoma y que es “inseparable de los complejos ensamblajes e interacciones” (Deleuze 1980/1987 p. 215).¹⁸

El reconocimiento del deseo —o lo que llamé “fuerzas deseantes” actuando en nuestro dinámico ensamblaje creativo-investigativo— cambió la textura de mi investigación artística. Intuyo que un tránsito libre con la voz deseosa en el relato, me permitió trabajar no solo la pregunta de qué me/nos mueve sino también hacia donde me/nos mueve, y atender esos desplazamientos de nuestro ensamblaje creativo. Por ejemplo, el hablar de mi “deseos de realidad”

¹⁷ Cita en idioma original: “I remain with Deleuze and Guattari here because they provide an immanent account of desire (...)” (Jackson 2009, p. 171).

¹⁸ Cita en idioma original: “Desire is ‘never separable from complex assemblages and interactions’ (1987, p. 215), and this intricacy is what makes everything look different from the middle” (Deleuze y Guattari 1987, p. 215 citado por Jackson 2009 p.172).

—mis intereses de realidad y su acorde producción de verdad— con respecto a los imaginados habitantes de los balcones experimentales (sección 2.4), abrió otro pliegue más en el relato. Abrió las preguntas: ¿Por qué ese deseo me/nos mueve y a dónde me/nos mueve? ¿A mí que me pasa con esa historia? Estas preguntas fueron también oportunidades para descentrar al sujeto-creador. Aquí establecí que no era cuestión estudiarme a mi misma, pensada como sujeto-investigador imaginado *a priori*, explorando ss propios deseos. Era la oportunidad de abrirse hacia otras ontologías y cambiar la pregunta ¿A mí que me pasa con esa historia? por la pregunta ¿Qué *nos* ocurre cuando nos constituimos mutuamente entre/con esas deseos y su producción de verdad? Con *nosotros* me refiero, por ejemplo, al ensamble de los jóvenes inquilinos, su relación en/con el hogar, el maniquí, el balcón, la calle, mi contingente subjetividad como artista investigadora, entre otras fuerzas actuantes. Finalmente, lo que se estudiamos es nuestra afectación, relación y enlace entre/con una “voz deseosa” (y discursiva y performativa): cómo nos redefinimos mutuamente y nos continuamos moviendo así.

Intuyo que el hablar de las fuerzas deseosas que me/nos constituyen y nos mueven genera más planos de resonancia y conexión con un lector. Se trata quizá de una resonancia no solo de esos deseos, sino de cómo esas fuerzas deseantes se mueven con otras fuerzas de la acción creativa, cómo se co-producen con lo artístico y se ‘resuelven’ con los recursos del propio campo. También le atribuyo a estas fuerzas deseantes una vibración distinta a los otros vectores de fuerza del ensamble creativo-investigativo. Cuando le hablo a un lector sobre estas fuerzas intuyo que se abre un momento sensible y agudo, cómo si se tocaran fibras altamente energéticas de todo nuestro ensamble. Quizá es porque estas fuerzas deseantes hablan de punto de intensidad no-intelegible. Esa fuerza deseante tiene orígenes atemporales, heterogéneos, indecibles o

misteriosos; se encuentra navegando en un presente-pasado meridiano siempre inconcluso. Es un punto intrazable del sujeto en devenir.

Por último, hablaré de uno de los rasgos definatorios de la investigación artística que exploré y trabajé con la Voz porosa. Mediante esta exploración considero haber contribuido a una problematización de la cual se desprenden otros sentidos del relato artístico-investigativo. Me refiero a la problematización de la transparencia en el proceso y en la escritura. Al explorar y discutir la transparencia llegué a conexiones con el deseo, o las fuerzas deseantes de la investigación. A continuación haré un breve recuento de dicha problematización y daré cuenta de los nuevos sentidos que aporta a la (mi) investigación artística.

Comencé este desarrollo con lo que Fernando Hernández (2013) establece como criterios de evaluación para la investigación artística: la accesibilidad, la transferibilidad, y la transparencia (p.ix). Con transparencia Hernández hace referencia a la claridad de la estructura de investigación, los procesos y resultados (p.ix). Continúe la problematización con una particular visión de transparencia que propone Bärtås (2010). Dicho artista-investigador también considera que la transparencia es una parte necesaria del proceso artístico-investigativo. En su tesis doctoral, comienza por definir la investigación artística como un contrato donde el artista acuerda establecer un nivel de transparencia y compartir sus consideraciones, trayectorias y procesos (p.16). Más adelante, sin embargo, adentrado en la discusión de su metodología, Bärtås (2010) habla de la investigación artística como el intento de “crear transparencia con el proceso” (p.57).¹⁹ Esta expresión me invitó a complejizar la transparencia. Dejé de imaginar una

¹⁹ Cita completa en idioma original: “Work stories in combination with life stories are active in the context of artistic research and practice-based research since the sharing of and aim to create a transparency with the work process involves our biographies at the same time that it forces us to undergo an act of self-alienation – to look at oneself as another” (Bärtås 2010, p. 57).

especie de capa /superficie transparente —la escritura— que deja ver lo que sucede detrás o abajo —los procesos creativos—. Por el contrario, *crear* transparencia *con* el proceso me invitó a visualizar la transparencia desde su plano inmanente: en el relato de la investigación se co-crea tanto el sentido de aquella experiencia, como el sentido y forma de ‘transparencia’ contingente a la misma. La transparencia se co-crea *con* el proceso —escritura y acciones creativas— como Bärtås (2010) señala. Esto asume una agencia del proceso, como parte co-constitutiva de las múltiples transparencias. De este sentido de co-creación se desprendió una imagen que me acompañó durante la tesis. Comencé a ver la transparencia como una especie de radiografía escrita y temporal que asume el corte agencial (Barad 2007) correspondiente. Se trata de una radiografía del ensamble dinámico de fuerzas que intra-actúan en la investigación artística en un determinado momento, y que, por su puesto, asume la propia ‘radiografía’ como parte del fenómeno.

Pensando con esa radiografía, en la sección 2.4, por ejemplo, identifiqué algunas de estas fuerzas intractantes: indagaciones históricas, expectativas académicas e institucionales, curiosidades cotidianas, fuerzas deseantes, referentes del arte contemporáneo, materialidades activas, perspectivas onto-epistemológicas, reconstrucciones autobiográficas de mis anteriores casas, *trend topics* del gremio artístico, accidentes y experimentos caseros, entre otras cosas. Como en ese caso, la radiografía puede contrastar las fuerzas deseantes. Visualicé estas fuerzas como que hilos rojos siempre que van tirando hacia un lado u otro, dentro de y con el mismo enredo, con/hacia diferentes intensidades.

El sentido y forma de transparencia contingente al momento de relato y la ‘radiografía’ temporal actuante-resultante, fue una complicación que me acompañó a repensar y narrar mis

tránsitos artísticos en esta tesis. La pausa, visibilización y contraste de/con estos ensambles — una forma de transparencia— está quizá vinculado a una enfática atención (*attentiveness*) a los “encuentros entre personas-materialidades y cosas-materialidades” (Bennet 2010, p. x)²⁰ que mencioné párrafos atrás. Vuelvo a Bennet, para pensar una atención que puede ser cultivada, de la misma manera en que se cultiva “la experiencia de un nosotros (our *selves*) como materia vibrante” (Bennet 2010, p. x).²¹ Dicho cultivo se vincula continuar practicando la radiografía y otras formas de “crear transparencia” en/con/durante el relato.

²⁰ En el prefacio de *Vibrant Matter*, Bennet (2010) establece los objetivos de sus últimos capítulos (cita en idioma original): “I want to promote greener forms of human culture and more attentive encounters between people-materialities and thing-materialities” (Bennet 2010, p.x).

²¹ Cita en idioma original: “What are some tactics for cultivating the experience of our *selves* as vibrant matter?” (Bennet 2010, p.xix).

Referencias

- Aedo, M. P., Peredo, S., & Schaeffer, C. (2017). From an essential being to an actor's becoming: political ecology transformational learning experiences in adult education. *Environmental Education Research*, 25, 1, 33-45. DOI 10.1080/13504622.2017.1408057
- Andersson, J. E., & Knox, K. (2015) *Life on a Leaf: My house as a total artwork*. Ghent: AraMER.
- Atkinson, D. (2018, Oct. 25) Arte, posmodernidad y educación: construcción y reconstrucción del conocimiento -Disobedient Pedagogies [Sesión de conferencia]. *Seminarios del Doctorado en Arte y Educación*, Universidad de Barcelona (UB), Barcelona.
- Barad (2003) Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28 (3) pp. 801-831.
- Barad, K. M. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, K. (2010). Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. *Derrida Today*, 3 (2) pp. 240-268.
- Barad, K. (2014) *Re-membering the Future, Re(con)figuring the Past—Temporality, Materiality, and Justice-to-Come* [Video file]
- Recuperado de <https://www.artandeducation.net/classroom/video/66314/karen-barad-re->

[membering-the-future-re-con-figuring-the-past-temporality-materiality-and-justice-to-come.](#)

Barad, K. M. (2016) *Karen Barad Troubling Time/s, Undoing the Future* [Video file]. Recuperado de <https://cas.au.dk/en/currently/events/the-futures-lectures-series/karen-barad/>

Barthes, R., In Léger, N., & Collège de France. (2011). *The preparation of the novel: Lecture courses and seminars at the Collège de France, 1978-1979 and 1979-1980*. New York: Columbia University Press.

Bårtås, M. (2010). *You told me: Work stories and video essays=verkberättelser och videoessäer*. Göteborg: Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstnärliga fakulteten: Göteborgs universitet.

Berger, R. (2015). Now I see it, now I don't: researcher's position and reflexivity in qualitative research. *Qualitative Research*, 15 (2), 219-234. DOI: 10.1177/1468794112468475

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship* [eBook edition] Verso imprint.

Billing, J., Lind, M., & Nilsson, L. (2007). *Taking the matter into common hands: On contemporary art and collaborative practices*. London: Black Dog.

Bingham, N y Thrift, N. (2000). Some new instructions for travellers: the geography of Bruno

- Latour and Michel Serres. En Crang, M. (Ed). *Thinking space* (pp. 281-301). London: Routledge.
- Bolt, B. (2013) Introduction. En Barrett, E. & Bolt, B. (Eds.) *Carnal Knowledge Towards a New Materialism through the Arts*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Bolt, B. (2014). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London: I.B. Tauris.
- Bolt, B. (2015). *Irrestable Matters: Expansive Forces of Material Performativity*. SCA New Materialisms Conference [Video file].
- Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eJEMWmStu9E>
- Bolt, B. (2018). *Explainer: what is artistic research?* Recuperado de <https://precinct.finearts-music.unimelb.edu.au/2018/11/20/explainer-what-is-artistic-research/>
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press
- Boutet, D. (2013) Metaphors of the mind: Art forms as modes of thinking and ways of being. En Barrett, E. & Bolt, B. (Eds.) *Carnal Knowledge Towards a New Materialism through the Arts*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Butler, J. (1996). Imitation and gender insubordination. In A. Garry & M. Pearsall (Eds.), *Women, knowledge, and reality: Explorations in feminist philosophy* (2nd ed., pp. 371-387). New York: Routledge Kegan Paul.

Butler, J. (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press.

Cabello, M. (2014) *Light Habana: Sci-Fi Dialogues through Site*.

Recuperado de www.marianacabello.com

Calderon, N. & Ortiz, J. (2018) Introducción. En Calderon, N & Ortiz, J. (Eds.) *Practicar la inestabilidad: Diálogos y acercamientos desde la investigación artística*. Universidad Veracruzana, Instituto de Artes Plásticas.

Calle, S. (2015). *Suite vénitienne*. Los Angeles: Siglio.

Castro, E. V. (2014). *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio; entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Clarke, D. & Mcphie, J. (2015). From places to paths: Learning for Sustainability, teacher education and a philosophy of becoming. *Environmental Education Research*. DOI 10.1080/13504622.2015.1057554.

Coleman, M. (2019). *From suffering to peace: The true promise of mindfulness*. Novato, California: New World Library.

Colomina, B. (2007). *Domesticity at war*. Barcelona: Actar.

Cruz, P. B. (2011). *Breve historia social del interior doméstico*. México D. F.: Ediciones Motolinía.

Cruz, P. B. (2015). Nuevas formas de apropiación simbólica del espacio doméstico y clase media en la Ciudad de México. *Alteridades*, 25 (49), pp. 81-91.

Davies, B. (2014). *Listening to children - being and becoming*. Taylor and Francis.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1983) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. (R. Hurley, M.

- Seem & Lane, Trans.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.) Minneapolis, University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1980)
- Deleuze, G. (1993) *The Fold: Leibniz and the baroque* (T. Conley, Trans.) Minneapolis, University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1988)
- Deleuze, G y Parnet, C. (1987) Many Politics. En *Dialogues* (H. Tomilson y B. Habberjam, Trad.) New York: Columbia University Press (Obra original publicada en 1977)
- Derrida, J. (1994) *Spectres of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, & the New International*, (Kamuf P. Trad.) New York and London: Routledge
- Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. (G.C. Spivak, Trad.) Baltimore: The Johns Hopkins University Press. (Obra original publicada en 1967)
- Ellsworth, Elizabeth (1997, Marzo 24). The Uses of the Sublime in Teaching Difference. [Sesión de conferencia] *Encuentro Anual de American Research Association*, Chicago.
- Elkaïm, M (1989) *Si tu m'aimes, ne m'aime pas. Approche systémique et psychothérapie*. Paris: Seuil
- Espíritu, Z. (2018) Investigación artística: Una aproximación panorámica. Revista Digital *Portavoz Haciendo Cultura*. Recuperado de: <http://portavoz.tv/investigacion-artistica-una-aproximacion-panoramica/>
- Forty, A. (1986). *Objects of desire*. New York: Pantheon Books.

- Gannon, S. (2016). Writing the girl: Narratives of place, matter, relations and memory. In I. Goodson, A. Antikainen, P. Sikes, & M. Andrews (Eds.), *The Routledge international handbook of narrative and life history* (pp. 518–530). London: Routledge.
- Gannon, S. (2018). Troubling Autoethnography: Critical, Creative, and Deconstructive Approaches to Writing. In Holman, J. S., & In Pruyn, M. (Eds). *Creative Selves / Creative Cultures: Critical Autoethnography, Performance, and Pedagogy*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan
- Grosz, E. (2007) Feminism, Art, Deleuze, Darwin: An interview with Elizabeth Grosz. (Conducida por K. Konturi y M. Tianen) NORA- Nordin Journal of Women Studies. 15 (4), pp. 246-256.
- Guatarri, F. (1995) *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm* (P. Bins y J. Pefanis Trads.) Bloomington: Indiana University Press.
- Hannula, M. (2009). Catch me if you Can: Chances and Challenges of Artistic Research. *Art and Research Journal*, 2 (2). Recuperado de <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/hannula.html>
- Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14, (3), pp. 575-599.

Heathcote, E. (2012). *The meaning of home*. London: Frances Lincoln Ltd.

Henaff, M. (1997) *Of Stones, Angels, and Humans: Michel Serres and the Global City*. *SubStance* 26.7:59–80.

Hernández-Hernández, F. (2013) Artistic research and Arts-based research Can be Many things, but not everything. In F. Hernández- Hernández, Fernando and R. Fendler. *First Conference on Arts- Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. Barcelona: University of Barcelona Dipòsit Digital. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/45264>

Hernández, F. & Fedler, R. (2013) *Explorar los limites: IBA puede ser muchas cosas, pero no cualquier cosa*. http://art2investigacion.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/herndez_fernando_rachel_fedler.pdf

Hickey-Moody, A & Willcox, M. (2019). Entanglements of Difference as Community Togetherness: Faith, Art and Feminism. *Social Sciences*, 8, 9.

Hird, M. (2009). *The origins of sociable life*. New York: Palgrave Macmillan.

Hood, E. J. & Kraehe, A. M. (2017) Creative Matter: New Materialism in Art Education Research, Teaching, and Learning, *Art Education*, 70 (2), pp. 32-38

Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Oxford: Routledge.

Jackson, A. Y. (2003). Rhizovocality. *International Journal of Qualitative Studies in Education*.

16. 693-710. DOI 10.1080/0951839032000142968.

Jackson, A. Y. (2004). Performativity Identified. *Qualitative Inquiry*, 10(5), 673–690. DOI 10.1177/1077800403257673.

Jackson, A., & Mazzei, L. (2008). Experience and ‘I’ in Autoethnography. A deconstruction. *International Review of Qualitative Research*, 1(3), 299–318.

Jackson, A. Y. (2009). ‘What am I doing when I speak of this present?’ Voice, power, and desire in truth-telling. In A. Y. Jackson, & L. A. Mazzei (Eds.), *Voice in qualitative inquiry: challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (2a ed., pp. 164–174). London, Reino Unido: Routledge.

Jackson, A. Y., & Mazzei, L. A. (2009). The limit of Voice. In A. Y. Jackson, & L. A. Mazzei (Eds.), *Voice in qualitative inquiry: challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (2a ed., pp. 1–14). London, Reino Unido: Routledge.

Jaspers, K. (1970) *Philosophy, vol 2*. Chicago: Chicago University Press.

Johnson, B. (1987) *A World of Difference*. Baltimore: Johns Hopkins

Kester, G. H. (2014). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.

Kimmelman, M (2007). A writer who always sees history in the present tense. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2007/11/01/books/01nadas.html>

Klein, J, (2010) *What is Artistic Research?* jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004Kaila, Jan

(2017) *Artistic Research* [Video file].

Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=RORPS7_Nm1I

Kontturi, K. (2013) From Double Navel to Particle-Sign: Toward the A-Signifying Work of Painting. In Barrett, E., & Bolt, B. (Eds), *Carnal knowledge: Towards a 'new materialism' through the arts*. (pp. 29-40) Londres: I.B. Tauris.

Kwon, M. (2008). One Place after Another: Notes on Site Specificity. Recuperado Febrero 20, 2020 de <https://www.jstor.org/stable/i231822>

Lather, P. (2009). Against empathy, voice and authenticity. In A. Y. Jackson, & L. A. Mazzei (Eds.), *Voice in qualitative inquiry: challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (2a ed., pp. 16–25). London: Routledge.

Lather, P. (2013). Methodology-21: what do we do in the afterward?. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6), 634-645.

Lather, P. y St. Pierre, E. (2013): Post-qualitative research, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6), 629-633.

MacLure, M. (2009). Broken voices, dirty words: On the productive insufficiency of voice. In A. Y. Jackson, & L. A. Mazzei (Eds.), *Voice in qualitative inquiry: challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (2a ed., pp. 96–112). London, Reino Unido: Routledge.

Massumi, B. (2007) The thinking feeling of what happens. En J. Brouwer & A. Mulders (Eds.) *Interact or Die!* (pp. 70-91) Rotterdam: V2_Publishing/NAi Publishers.

- Mazzei, L. A. (2013). A voice without organs : interviewing in posthumanist research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6) 732-740. DOI 10.1080/09518398.2013.788761.
- Mazzei, L. A. (2016). Voice without a subject. *Cultural Studies - Critical Methodologies*, 16 (2), 151-161. DOI: 10.1177/1532708616636893
- Medico, D. & Santiago-Delefosse, M. (2014) From Reflexivity to Resonances: Accounting for Interpretation Phenomena in Qualitative Research. *Qualitative Research in Psychology*, 11 (4), 350-364. DOI: 10.1080/14780887.2014.915367
- Moore, J. D. (2012). *The prehistory of home*. Berkeley: University of California Press.
- Moreno Montoro, M.I. (2015) Hablemos de investigación artística desde la perspectiva de las prácticas intermedia en la creación artística. 3rd Conference Arts Based Research. Oporto: Universidad de Oporto Deposito Digital: <http://3c.nea.fba.up.pt/programa>.
- Moreno, M., Valladares M. & Martinez, M. (2016) La investigación para el conocimiento artístico. ¿Una cuestión gnoseológicamente o metodológica? En M. Moreno & M. López-Peláez (Eds), *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*. Madrid: Síntesis.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pallasmaa, J. (2006) *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil SL.
- Patron, Sandra (2014) La vie domestique. *E-flux online journal*.

Recuperado de <http://www.e-flux.com/announcements/domestic-life/>

Potter, J. E. (2015). The Whiteness of Silence: A Critical Autoethnographic Tale of a Strategic Rhetoric. *The Qualitative Report*, 20(9), 1434-1447. Retrieved from <http://nsuworks.nova.edu/tqr/vol20/iss9/7>

Rajchman, J. (2001) Introduction, in: G. Deleuze, *Pure Immanence: Essays on a life* (A. Boyman, Trans) New York: Zone Books.

Real Academia Española. (n.d.). Recuperado Enero 20, 2020, de <https://dle.rae.es/?w=particular>

Reed-Danahay, D. (2017). Bourdieu and Critical Autoethnography: Implications for Research, Writing, and Teaching. *International Journal of Multicultural Education*, 19 (1), 144-154.

Rice, Charles. *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. London: Routledge, 2007.

Richardson, L. & St. Pierre, E. A. (2005) Writing A Method of Inquiry. In Densin, N. & Lincoln, Y. (Eds). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA.: Sage Publications Inc.

Royle, N. (2000). What is deconstruction? In N. Royle (Ed.), *Deconstructions: A user's guide*. New York: Palgrave

Rubenstein E. (2017) *The Painting and Drawing of Interior Space* [Video file].

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ymF5UsKHB1Q>

- Rybczynski, W. (1986). *Home: A short history of an idea*. New York, N.Y., U.S.A: Viking.
- Santos, B. S. & Meneses, M. P. (2014) Introducción. En Santos, B. S., Meneses, M. P., & Aguiló, A. (Eds). *Epistemologías del Sur : perspectivas*. Madrid: Akal
- Schulte, C. M. (2016) Possible Worlds: Deleuzian Ontology and the Project of Listening in Children's Drawing. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 16 (2), pp.141-150.
- Serres, M. (1982) *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sinclair, J., & Pertierra, A. C. (2012) *Consumer culture in Latin America*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Spivak, G. C. (1976). Prólogo. En Derrida, J, *Of grammatology*. (G. C. Spivak, Trand.). Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press. (Obra original publicada en 1967).
- St.Pierre, E. A. (1997) Methodology in the Fold and the Irruption of Transgressive Data, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 10 (2), pp. 175–189.
- St. Pierre, E. (2000). The call for intelligibility in postmodern educational research. *Educational Researcher*, 29 (5), 25–28.
- St. Pierre, E. (2004). Deleuzian Concepts for Education: The Subject Undone. *Educational Philosophy and Theory* 36 (3), 283–296.
- St. Pierre, E. (2014) Post-Qualitative Research [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bh29UQXtwbQ>

St. Pierre, E. A. (2014) Post-Qualitative Research . A brief and personal history of Post qualitative Research: Towards Post Inquiry. *Journal of Curriculum Theorizing* 30 (2) 1-19.

Thompson, C. M., & Bales, S. (1991). Michael doesn't like my dinosaurs: Conversations in a preschool art class. *Studies in Art Education*, 33(1), pp. 43-55.

Tolle, E. (2007). *The power of Now*. Vancouver: Namaste Pub. (Obra original publicada en 1997)

Vilar, Gerard. (2017). *¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?*. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales. 1. 2. 10.4995/aniav.2017.7817.