

DIBUJO EN CONTEXTO:  
OTROS LABORATORIOS,  
PEQUEÑAS COCINAS  
Y UN REBAÑO

UNA APROXIMACIÓN  
AL DIBUJO ETNOGRÁFICO  
DESDE EL ARTE, LO POLÍTICO  
Y LO COLECTIVO

BARCELONA, 2021

UVIC-BAU

TESIS DOCTORAL  
CARLA BOSERMAN ROMERO  
DIRECTORA DE TESIS  
DRA. MARÍA FERNANDA MOSCOSO



**Tesis doctoral**

*Dibujo en contexto: otros laboratorios,  
pequeñas cocinas y un rebaño*

Una aproximación al dibujo etnográfico desde  
el arte, lo político y lo colectivo

**Carla Boserman Romero**

Directora de tesis

**Dra. María Fernanda Moscoso**

Barcelona, 2021





2017  
 M. GARCÉS  
 BRAIDOTTI  
 POST HUMAN  
 EPISTEMIC PARADIGMS DE LANDA 2012  
 KNOWING IS NO LONGER ACCESSING THE GREAT TRUTHS. IT IS TO IMPROVE OUR OWN UNDERSTANDING AND RELATIONSHIP WITH THE WORLD AROUND US

STARTS HERE ↓  
 DRAWING LABS

UDY  
 ACTIVE  
 TION,  
 TO GO  
 HISTORICAL  
 RSITY  
 MAYBE  
 A COLLABORATORY  
 STYLE  
 TOO

POST-MODERN  
 COLLECTIVE  
 EPISTEMOLOGY

FROM THE SCIENTIFIC LAB  
 TO LIVE GRAPHIC NOTES. BULL  
 COMMUNITIES ← REPLIC OF

COLLECTIVE  
 DIMENSION  
 OF EXPERIMENTATION

RHEINBERGER  
 1997

AND ALSO  
 CONCRETE AND MATERIAL  
 KNOWLEDGE  
 NOT ONLY VERBAL

TO PRODUCE  
 KNOWLEDGE IN  
 THIS LABS IS  
 SOMETHING MORE  
 THAN MANAGING  
 AND REPRESENTING  
 INFORMATION.

DRAWING RECIPE  
 proximity and political  
 cookbook memory

DRAWING  
 ATMOSPHERES

DE CERTEAU  
 "THE  
 EVERYDAY  
 AS A  
 RESEARCH  
 PLACE"

IN SMALL KITCHENS / FISHING DIS  
 (LA BARCEL)

RETURN / GIVE  
 BACK

FINISHING  
 SOMETHING  
 IN LONG  
 PROCESSES  
 IS A GIFT

"a method helps  
 to produce realities"  
 LAW 2004

ET CULTURES

INVENTIVE\*  
 LIVE\*  
 METHODS

EL MAUSS - ANTHROPOLOGY

GIVE AS  
 MUCH AS  
 YOU RECEIVE

\*"Les Back"

2012-2014  
AFFECTIVITY NOTEBOOKS  
ART AND CULTURE "LABS"

MADRID  
BCN  
MEDIALAB PRADO  
ARQUITECTURAS COLECTIVAS

NOTEBOOK  
DS AFFECTIVITY  
ABILITY EXPERIMENTS

FROM LABORATORY STUDIES STS

B. LATOUR 1994  
"THE HEGEMONY OF THE LAB HAS MADE INVISIBLE MANY OTHER WAYS OF KNOWING, OTHER EXPERIMENTAL CULTURES LIKE THE ARTISIAN WORKSHOP"

TO  
2016 FARIAS & WILKIE  
STUDIO STUDIES

USAR en caso de perfo. - MUSAC -

"DRAFTS, DIAGRAMS AND DRAWINGS CAN RESIST, RESPONDE AND PROVOKE NEW IDEAS"

BETWEEN THE INTERVIEW AND THE GIFT  
PIES  
PREVIOUS \*5 CCCBARRIO DINNERS

COLABORATORS:  
DOCKERS UNION  
TOP MANTA  
MACBA / F. TAPIÈS

WITH GRAFFITI RECEPTES

TRACY UK  
DRAWING AND RESEARCH NETWORK

TRICT  
ONETA)  
SINCE 2015

ARTIST, ACTIVIST RESEARCHER AND NEIGHBOR

IT'S NOT KNOWING THE COMMUNITY  
ANTHROPOLOGICAL KNOWLEDGE  
IT'S DRAWING  
I AM NOT LOOKING FOR

"The artist as ethnographer"  
1995 Foster

VISUAL ANTHROPOLOGY

S. PINK  
TAUSSIG  
SIMMEL  
S. CRIADO

WHILE COOKING AND DRAWING THE EXPERIENCE IS REWARDED

FIELDWORK DEVICE

GRAPHIC ETHNOGRAPHY

EXPERIMENTAL

# Índice



INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 **Situar la práctica**

- 1.1 Una autobiografía investigadora
- 1.2 Una práctica de acompañamiento gráfico, una manera de dibujo etnográfico
- 1.3 Dibujar contextos de política menor
- 1.4 Otros saberes y una comunidad de prácticas de proximidad

CAPÍTULO 2 **Esbozar lo común**

- 2.1 El *relatograma* y lo colectivo
- 2.2 Apuntes sobre la práctica
- 2.3 Dibujando “otros laboratorios”: cuadernos de la experimentación social
- 2.4 Construir un *skate park* ¿dibujar la participación?

CAPÍTULO 3 **Pequeñas cocinas: entre la entrevista y el regalo**

- 3.1 De las cenas del CCCBarrio a la Barceloneta.  
Una invitación a dibujar de Marina Monsonís  
(Graffiti Receptes)
- 3.2 Cuaderno de campo comentado: algo más que recetas
- 3.3 El dibujo como evento, la práctica como retorno,  
la dibujante como invitada

CAPÍTULO 4 **Dibujar con el entorno: hacia formas de registro más sensoriales y materiales**

- 4.1 Introducción: aprendiendo a percibir
- 4.2 Dibujar una expedición artística: *La Caravana Negra de artistas y pastores*
- 4.3 Practicando registros múltiples: *Todo lo ganado. Apuntes de Karrantza*
  - 4.3.1 Ponerse en contexto: una residencia artística en Karrantza
  - 4.3.2 Dibujos y registros en el trabajo de campo
  - 4.3.3 Piezas y soportes para transferir la experiencia

CAPÍTULO 5 **Apuntes metodológicos**

- 5.1 Un inventario de formas de investigación
- 5.2 Dibujando objetos epistémicos: una auca, un abecedario y algunos diagramas
- 5.3 Una genealogía de la investigación: antes, durante y alrededor del *dibujo en contexto*

DESPUÉS DE TODO

BIBLIOGRAFÍA

## Agradecimientos



Me siento agradecida de haber vivido todo esto.

Este trabajo es para todas las personas que lo habitan y que han formado parte de los contextos en los que he dibujado.

También es para las ovejas.

Gracias a todos los proyectos y espacios con los que me he vinculado en estos años de investigación y que aparecen a lo largo de este texto: a la Red de Arquitecturas Colectivas por llevarme a tantos lugares, a MediaLab Prado y en particular a Antonio Lafuente por pensar conmigo la experimentación social y colectiva, a Marina Monsonís y a su familia por abrirme las puertas de La Barceloneta, a la familia Cabello-Bravo, a la Asociación Muttur Beltz y a Edu Balselles por acercarme a las ovejas.

Gracias a mis amigas: Isabel Martín Ruiz y Carmen Lozano Bright, por acompañarme, leerme y ayudarme con las revisiones del texto.

Gracias a mis compañeras M<sup>a</sup> Àngels Fortea y Rebecca Mutell por el apoyo constante. Gracias a todas las personas con las que he aprendido a investigar en la escuela de doctorado de BAU. Gracias también a mis compañeras del Departamento de Arte por darme impulso y arroparme tanto.

Gracias a Cristina Garaizabal por ser un puntal emocional y de crecimiento en este tiempo y en especial, gracias a Mafe Moscoso por su generosidad, lucidez, ternura y rigurosidad y, sobre todo, por acompañarme desde el amor a la investigación.

Gracias a Alain Chardon por ser mi maestro litógrafo. Gracias a Paula Martínez, Ana Guerrero, Toni Llargués, Paula Illescas y Marina Gil por ayudarme en la edición y elaboración de algunos materiales a lo largo de este proceso.

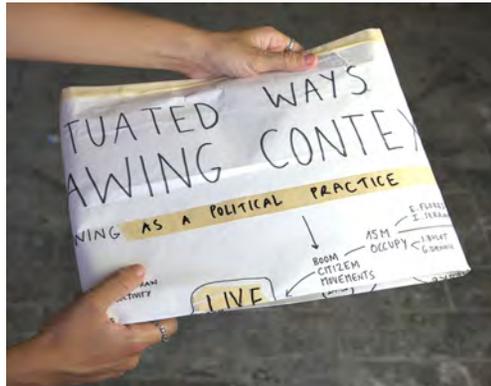
Gracias a Miranda Pérez-Hita por darle forma final de libro a todo esto y por estar ahí.

Gracias a Ozo por procurarme un espacio cerca del mar para escribir y por leer conmigo en voz alta.

Gracias a mi familia por el apoyo siempre.

Gracias al dibujo que me ha dado tanto.

## Introducción



“Tenía claras mis intenciones: no quería escribir un libro protesta, sino un libro progreso. Con progreso me refiero a los tres sentidos del término, primero a algo inconcluso; segundo, a un movimiento de avance; y tercero, a un aumento de la concienciación”

(Salami, 2020, p.12).

Comencé dibujando en procesos en los que ya estaba involucrada y he terminado siendo invitada a participar en otros, para precisamente, hacer registros gráficos. Cuando empecé a dibujar en directo y en contexto lo hice tomando como referencia a dibujantes que dieron cuenta de movimientos sociales globales como el 15-M, las Primaveras Árabes o *Occupy Wall Street*. Me interesé por el auge del dibujo en aquellas plazas, en aquellos espacios políticos que se daban en una época de múltiples tecnologías de registro y en los que, sin embargo, hubo gente dibujando como Enrique Flores, Inma Serrano, Joshua Boulet o Guy Dennim.

Cuando empecé a dibujar en directo y en contexto, también observaba cómo crecían los grupos de *Urban Sketching*<sup>1</sup> (personas que se reúnen para dibujar en las ciudades) y cómo aparecían términos como *Visual Thinking* (pen-

samiento visual) o *Graphic recording* (registro gráfico) y con ellos manuales y talleres donde aprender a dibujar para hacer crónicas visuales y comunicar ideas. Sin embargo, a mí lo que me impulsó a dibujar fue la posibilidad de participar en iniciativas sociales, explorando en ellas el potencial del dibujo y del registro gráfico.

Cuando empecé a dibujar en directo y en contexto aún no imaginaba que esta práctica me llevaría a hacer una tesis doctoral. Sin embargo, me acerqué a espacios relacionados con la investigación en dibujo, como la *Drawing Research Network*<sup>2</sup>, también a la antropología visual y en concreto al dibujo etnográfico (Causey, 2017; Ingold, 2011; Taussig, 2011; Pink, 2004). Comencé a buscar referencias de proyectos y prácticas donde el dibujo se vincula con la investigación social y colectiva. Practiqué mucho, algunas veces de forma remu-

---

1 <http://www.urbansketchers.org/>

2 <https://www.lboro.ac.uk/research/tracey/drn/>

nerada y casi siempre por militancia, y encontré en el diseño de talleres sobre dibujo en directo una forma de hacer de ésta una práctica algo más sostenible, en cuanto a cuidar lo económico.

Con estas experiencias previas y aproximaciones, llegué a un espacio de investigación académica en el que he desarrollado este trabajo. Me propuse investigar las posibilidades del registro gráfico como herramienta de documentación y visibilización en proyectos colectivos: ¿qué aporta frente a otros lenguajes? ¿qué sucede cuando la documentación es visual y está manufacturada? ¿qué pasa cuando el registro es un también un retorno inmediato? ¿cómo hacer registros más afectivos, abiertos y celebrativos? ¿qué dibujar y qué no dibujar? ¿cómo acompañar procesos mediante una escucha gráfica?

El objetivo principal de esta investigación ha sido habitar estas preguntas con el propósito de aprender a transformar la práctica investigando con ella. Este trabajo es, sobre todo, un proceso de profundización en una práctica de dibujo en contexto. Por ello, este texto comienza con un capítulo destinado a situar, definir y concretar la práctica de dibujo desde la que se articula el resto del trabajo. A continuación, se plantean tres capítulos que recogen una serie de experiencias de campo en el orden cronológico en el que sucedieron: primero, se desarrolla el trabajo de dibujo realizado en laboratorios o proyectos de experimentación social y creativa,

después se ahonda en un proyecto de recetas y memoria política de un barrio y finalmente se recoge la experiencia en dos iniciativas que vinculan arte y pastoreo. Tres contextos diferentes a través de los que propongo una aproximación al dibujo etnográfico desde el arte, lo político y lo colectivo.

De este modo, en primer lugar, se presentará el trabajo de registro gráfico desarrollado en una serie de proyectos de urbanismo participativo y cultura *maker* relacionados tanto con la Red de Arquitecturas Colectivas como con proyectos vinculados a MediaLab Prado (Madrid), entre otros espacios, donde propongo el *relatograma* (Boserman, 2014) como una herramienta de registro de ciertas formas de experimentación social a modo de cuaderno de estos *otros laboratorios*.

En segundo lugar, se explicará el trabajo de dibujo llevado a cabo a partir de una invitación a acompañar un proceso de recuperación de recetas y memorias vecinales del barrio de la Barceloneta (Barcelona). Aquí el relato gráfico se propone tanto como una herramienta que facilita el registro de preparaciones y conversaciones en espacios de intimidad, como una forma de retorno (Mauss, 1979; Sansi, 2014) entendiendo así la documentación también como un regalo.

En tercer lugar, se recogerán dos experiencias, una más iniciática, acompañando a un rebaño de ovejas en una pequeña trashumancia (Extremadura)

que me llevará a un cambio en el sentido del registro, permitiéndome centrarlo más en la percepción del entorno y otra llevada a cabo en una residencia artística sobre arte y pastoreo (Euskadi), en la que me propuse ampliar mi práctica de registro probando formas más sensoriales y materiales, sin abandonar el dibujo.

En cuanto a lo metodológico, este trabajo se hace fundamentalmente durante el trabajo de campo (o en el dibujo en contexto y en directo) y por tanto muchas de las reflexiones metodológicas se incorporan a la narración de la experiencia durante cada uno de los capítulos, aunque esto no debe confundirse con el proceso metodológico global. Es decir, si bien esta investigación se hace principalmente dibujando en contexto y haciendo registros, también ha habido dibujo más allá del trabajo de campo. Por ello, se abordan una serie de acercamientos a la teoría y a la reflexión también desde el dibujo. Trazando diagramas y componiendo una serie de objetos gráficos exploré formas de conceptualizar, comunicar y compartir el proceso de investigación.

Antes, durante y alrededor del *dibujo en contexto* también ha habido dibujo: mi propósito ha sido el de desplegar lenguajes, estéticas y procedimientos prácticos que me ayudasen a sostener y a hacer visible el proceso de investigación procurando no escindir teoría y práctica, trabajo de campo y reflexividad, manufactura y conceptualización, presentación y representación.

No vengo de la antropología, sin embargo, en este trabajo me sirvo de técnicas y me nutro de reflexiones que vienen de este campo. Esto me ha ayudado a ensanchar y a ahondar en las posibilidades del registro. Lo colaborativo (Marcus, 2013), lo experimental (Criado y Estalella, 2016; Marcus y Fischer, 2000; Moscoso, 2021) y lo sensorial (Ingold, 2012; Pink, 2009) conforman una serie de ejes desde los que he dibujado en contexto. Por ello quisiera que esta investigación se entendiese como un diálogo abierto y un espacio para encontrarnos en las prácticas y no tanto en las disciplinas. Es mi deseo que este sea el comienzo de muchas más conversaciones y nuevos puntos de encuentro.

### **Nota preliminar:**

Es importante tener en cuenta que los relatos gráficos, diagramas y otros soportes visuales que aparecen en esta investigación contienen textos manufacturados que forman parte de la narración y del discurso.

Por tanto, estos dibujos no deben considerarse como ilustraciones creadas para acompañar el texto, sino como material de trabajo, piezas de comunicación y producción de pensamiento.

CAPÍTULO 1  
Situvar la práctica

1.1

Una autobiografía investigadora

1.2

Una práctica de acompañamiento gráfico,  
una manera de dibujo etnográfico

1.3

Dibujar contextos de política menor

1.4

Otros saberes y una comunidad  
de prácticas de proximidad



Diagrama 2. Fotografía de Rebecca Mutell.

## 1.1

**Una autobiografía investigadora**

“El fin de llevar a cabo autobiografías es reconstruir aquellas experiencias que, desde que nacimos, han ido puliendo nuestro vínculo con el conocimiento curioso sobre la vida y el mundo, es decir, el modo a través del cual nos relacionamos con las prácticas investigadoras, dentro y fuera de los entornos académicos”

(Moscoso, 2019).

Aprendí de mi madre la sensibilidad por el trabajo manual, en la artesanía, la pintura y en la restauración de libros. Siempre me ha gustado el correo postal. Sigo haciendo y enviando tarjetas en Navidad.

Cuando tenía diez o doce años, no lo recuerdo bien, Arturo, un amigo de mi madre que es profesor de historia en una Universidad de California, vino a quedarse en casa unos meses. Venía a Sevilla a hacer una estancia de investigación en el Archivo de Indias. Investigaba sobre el *Galeón de Manila*. Fue la primera vez que supe que alguien se podía dedicar a investigar más allá de los ámbitos científicos o tecnológicos. Creo que hasta entonces pensaba que investigar estaba ligado a la noción de progreso; a partir de ese momento, en cambio, entendí que mirar hacia atrás también era investigar y que investigar podía ser una práctica sutil, reparadora, lenta y sensible, como si de una artesanía se tratara.

Tuve mucha suerte con mis profesores y profesoras de escuela. Me enseñaron a defender y practicar otras formas de aprender. No hubo exámenes, tampoco libros de texto, pero hubo espacio para crear nuestras propias herramientas y apuntes, para confiar en el aprendizaje experiencial y también una gran biblioteca que gestionábamos de manera colectiva.

Crecí fuera de contexto (cuando tenía dos años nos mudamos a una ciudad nueva sin redes cercanas), lo que supuso un reto y una gran oportunidad. Lejos de las raíces familiares, se vive desde los bordes, practicando una mirada de extrañamiento de forma cotidiana.

Se ha de buscar dónde situarse. De alguna manera fui desde el principio una *nómade* (Braidotti, 2004) con raíces sólidas y memoria. Braidotti construye la noción del sujeto *nómade* como apuesta política y epistémica. Explica que el *nómade* no está definido por el viaje sino por la subversión, también por el movimiento y lo cambiante, en una adaptación al contexto de subjetivación. El sujeto *nómade* sustituye identidad por subjetividad, es permeable y no está exento de raíces; es un sujeto con memoria no sólo del pasado sino también del devenir: “La situación del *nómade* implica una ruptura radical con la de migrante y la de exiliado. Aquel representa la renuncia y la deconstrucción de cualquier identidad fijada. La conciencia *nómade* es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad” (Braidotti, 2004, p. 216).

Estudié y me licencié en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Allí dibujé, dibujé mucho. Disfruté especialmente las clases de dibujo en movimiento. No fui una entusiasta de la carrera. Por aquel entonces me interesaba el espacio público, leía antropología urbana y participaba activamente en proyectos auto-gestionados. Me interesé por la arquitectura DIY<sup>1</sup>, la escenografía y empecé a hacer proyectos, esa palabra que escondía muchas ganas y pocos recursos. Trabajé en una asociación cultural ligada a la danza contemporánea. Allí hacía gestión y producción cultural en un programa de estudios independientes llamado Bauhaus-Catedrales. Fue diseñado por Salud López, con quien me aventuré a “ser emprendedoras”, ganamos un premio y pusimos en marcha la *Pista Digital*<sup>2</sup> que sería el último proyecto en el que trabajamos conjuntamente.

Cuando llegó el momento de elegir carrera no lo tenía claro. Me planteé estudiar filosofía, pero como por aquel entonces vivía a escasos metros de la Facultad de Bellas Artes, elegí esta carrera. El hecho de que la facultad se encontrara en el centro y no en un campus aislado, y que estos estudios implicasen un trabajo manual, me convenció. Durante mi infancia asistí a muchas actividades extraescolares: idiomas, piano, una banda de música, gimnasia rítmica, dibujo y pintura. Con el tiempo las fui abandonando, pero la pintura y el dibujo se quedaron. Con Ricardo Llinares y Fátima Pemán fui por primera vez aprendiz

---

1 DIY: “Do it yourself” (hazlo tú mismo/a).

2 El proyecto consistió en acondicionar una pista de autos de choque como espacio escénico para el desarrollo de actividades culturales tales como danza, música electrónica y otras artes teatrales. Las pistas de autos de choque tienen la capacidad legal de tener licencia de ocupación temporal de solares. Esto permitirá a la pista ir rotando por diferentes espacios y ocupar diversos lugares para la práctica de artes escénicas. La pista estuvo instalada en la Cartuja durante un periodo de tiempo y dio lugar a un gran número de actividades. Un proyecto ideado por Salud López y Santiago Cirugeda de Recetas Urbanas (2009-2011).

de taller. Fueron quienes me plantearon ejercicios que todavía hoy me siguen acompañando: dibujar sin mirar el papel, dibujar objetos dados la vuelta, etc. No hubo miedo al dibujo académico, ni a practicarlo ni a desmontarlo. Siempre hubo té, pausas y música.

Solía hacer cuadernos de viajes, especialmente durante mi último año de carrera en Atenas. En Grecia tuve tiempo para viajar, dibujar y relatar. Hacía fotocopias de aquellos cuadernos de viaje y enviaba cartas a familiares y amigos. Hacía *collages* e incluía materiales con los que intentaba trasladar parte de aquellas experiencias. Quizás fue ahí donde empecé a escribir de manera habitual y a compartir vivencias. Lo hacía a mano, a pesar de tener mi primer ordenador portátil. Creía que esas cartas tenían algo que no sucedía en las redes, a las que yo acababa de llegar. Y no siempre había *Wi-Fi*. Mi abuela y mi padre guardaron todas esas cartas. Gracias a ello, ahora puedo revisar aquel incipiente archivo. Reconozco muchos gestos de cómo dibujo e investigo ya en esas cartas, llenas de anécdotas, escritas en primera persona, con muchos pies de página y pequeñas explicaciones sobre los dibujos. Durante la carrera estudié dibujo botánico y anatómico; y, aunque me siguen conflictuando aspectos del dibujo científico, un dibujo que emerge en la Europa del S.XVIII y persigue virtudes epistémicas como la objetividad, el naturalismo, la certeza y la precisión (Daston y Galison, 2007) que lo alejan de la subjetividad, la expresividad y la imaginación, en aquellas clases aprendí a mirar.

Técnicamente me especialicé en Dibujo y Grabado dentro de la licenciatura de Bellas Artes. Sin embargo, sorteé la carrera sin pasar por el taller de grabado. No tenía interés por procesos tan lentos. Pensaba que la acción crítica no pasaría por allí. Tenía otras urgencias. Ahora, trece años más tarde, el grabado y en particular la litografía, vuelven a mi práctica, me regalan un tiempo lento, que ahora puedo manejar y me conectan con una memoria familiar. Mi familia materna es gallega. Tenían una fábrica de envases de hojalata. Se llamaba *La Artística*. Allí se hicieron dibujos y diseños de latas para las conservas, los primeros se hicieron sobre piedra. Piedras que en la familia tenemos por casa, como fósiles. Algunas pueden verse en los museos dedicados a la industria conservera de Galicia. Cada verano y siempre que vuelvo, voy a verlas, como si esperara que en cada visita me revelaran algo nuevo.

Esas piedras tienen dibujo, oficio, diseño y memoria (retomaré el vínculo con este tipo de piedras y con la litografía en el capítulo cuatro). Durante mis años de universidad, no me interesé mucho por el arte de galerías, ferias y museos. Para mí lo del “arte” suponía una oportunidad crítica y creativa para construir nuevos contextos. Mis intereses creativos los coloqué en proyectos de

intervención colectiva en espacios públicos, próximos a la Red de Arquitecturas Colectivas. Aprendí a hacer proyectos y a justificarlos, a buscar financiación y a trabajar de forma colectiva. Tener una práctica artística para mí tenía que ver con construir espacios colectivos donde se practicaba una acción política creativa.

Terminé la carrera. Pasé un proceso de selección y me fui a trabajar a Extremadura. Formé parte de un equipo que debía diseñar acciones para el fomento de la creatividad y el emprendimiento en el medio rural, vinculado a la Red de Universidades Populares de Extremadura. Allí aprendí la escala del territorio, más allá de lo urbano, también a no idealizar, a des-romantizar el campo y a valorar los conocimientos de quienes trabajan la tierra y conviven con animales, no sólo domésticos. Aprendí a conducir.

Entre el paisaje de los Barruecos, entre nidos de cigüeñas, me reconcilié con la idea de museo de arte contemporáneo. Trabajé desarrollando un proyecto pedagógico en el Museo Vostell Malpartida de Cáceres, situado en un antiguo lavadero de lana donde el artista alemán del Fluxus, Wolf Vostell, se propuso poner a dialogar (en una posición no jerárquica) las prácticas artísticas contemporáneas de su tiempo y la cultura popular. “Arte es vida y vida es arte”, decía. En aquel singular espacio que se inauguró en 1976 pude entender el museo más allá de lo urbano, más allá de una estética blanca y aséptica, puesto en relación con la naturaleza, el paisaje y lo no humano. Más tarde estudié cerámica en una escuela de Artes y Oficios. No logré desarrollar la paciencia artesana para entrar en el oficio, aunque adquirí una sensibilidad material nueva que me sigue acompañando.

Aunque había dibujado para documentar algunos eventos y talleres, en 2012 empecé a dibujar de forma sistemática, en contexto y en directo. Fue en unas jornadas sobre Cultura Libre<sup>3</sup> que registré en una suerte de viñetas que incluían dibujos y palabras. Dibujé conversaciones, personas, una paella, ventiladores y un botijo. Hubo cosas que no dibujé porque podían ser comprometidas; allí se estaba fraguando la campaña 15MpaRato.<sup>4</sup>

En 2012 me fui a Madrid. Hice el Máster en Comunicación, Cultura y Ciudadanía Digitales y empecé por dibujar en aquellas clases. A lo que hacía lo llamaba a veces apuntes gráficos, otras dibujos o mapas visuales. Llegué a un Madrid que aún estaba de resaca del 15-M<sup>5</sup>. En España, para muchas de mi

---

3 <https://www.compoliticas.org/ii-jornadas-de-cultura-libre-hacktivismo-y-tecnopolitica/>

4 <https://es.wikipedia.org/wiki/15MpaRato>

5 El Movimiento 15-M, también llamado movimiento de los indignados o *Spanish Revolution*, fue un movimiento ciudadano formado a raíz de la manifestación del 15 de mayo de 2011,

generación y de muy distintas maneras, el 15 de mayo de 2011 fue importante. Más adelante explicaré en profundidad la influencia de estas movilizaciones ciudadanas en mi manera de dibujar, que pasa por entender el dibujo como una práctica política, que se hace desde abajo, con vocación transformadora (orientada al cambio social); lo que me aleja de otras prácticas de dibujo como el *Visual Thinking* y ciertas formas de pensamiento visual. Seguí dibujando aquellas clases de Máster y compartí mis apuntes en las redes<sup>6</sup>. Empecé a reflexionar sobre lo que hacía y a preguntarme qué aportaba el dibujo como sistema de registro y comunicación con la llegada de internet, las redes sociales y el *Big Data*.

Ya conocía el trabajo del ilustrador Enrique Flores, especialmente, por sus cuadernos de viajes y algunas publicaciones en prensa. Al estallar el 15-M había seguido en las redes sus crónicas de la acampada de la Plaza del Sol. Cuando llegué a Madrid tuve ocasión de coincidir con él en algunos espacios, conversar sobre su trabajo<sup>7</sup> y ponerlo en relación con el de dibujantes del movimiento *Urban Sketchers* en la Acampada Sol de Madrid; los dibujos de Inma Serrano en 15-M en Sevilla; o los de Joshua Boulet<sup>8</sup> y Guy Dennin en *Occupy Wall Street*. Dibujantes que habían estado haciendo dibujos y relatos gráficos de aquellos días de movilización social. Estaban dibujando desde dentro. Algo estaba sucediendo, formaban parte y les parecía importante registrarlo, aunque no estuviera claro hacía dónde se iba, o que pasaría. Recuerdo leer un artículo de prensa británica en el que se hablaba de la posibilidad de regular el dibujar en manifestaciones. Dibujar es peligroso, decía el titular. No se me olvida y aunque no encuentro la referencia, creo que explica mis preocupaciones. Empecé a ver cómo, además del habitual “prohibido hacer fotos” de algunos

---

convocada por diversos colectivos, donde después varios grupos de personas decidieron acampar en plazas de diferentes ciudades del estado español. El Movimiento 15-M buscaba promover una democracia más participativa más allá del bipartidismo PSOE-PP, del dominio de bancos y corporaciones.

En el Manifiesto ¡Democracia Real YA! de 2011 se exponían sus reivindicaciones: <https://web.archive.org/web/20110522065432/http://movimiento15m.org/manifiesto-movimiento-15m-%C2%A1democracia-real-ya/>

El 15-M, las llamadas “Primaveras Árabes” o el movimiento Occupy Wall Street han sido objeto de numerosos estudios como nuevos paradigmas de la revuelta política distribuida en la era de internet: <https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20%282%29.pdf>

6 <https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums>

7 <http://www.rtve.es/noticias/20111009/enrique-flores-retrata-espiritu-del-15m-cuaderno-sol/467151.shtml>

8 <https://illustrationage.com/2011/10/27/joshua-boulet-illustrates-on-the-scene-at-occupy-wall-street/>

museos, el *sketching* se empezaba a regular<sup>9</sup>. ¿Había acaso demasiada gente dibujando? De ser así, ¿era eso un problema? Seguí indagando sobre la dimensión colectiva y política del dibujo, en relación a los movimientos ciudadanos. Pude conversar con Pedro Strukelj en Barcelona y empecé a pensar en lo que estaban aportando estos relatos frente a otros medios o tecnologías de registro y comunicación: manufactura en directo y desde el contexto, trazos rápidos y experiencias encarnadas. Fueron tiempos de *streaming* y, quizás por eso, también de dibujo en directo.

Escribí algunos textos sobre el tema durante el Máster y procuré archivar todo lo que encontraba sobre dibujantes de los movimientos ciudadanos de las plazas: en España (15-M), en Nueva York (*Occupy Wall Street*), o en Turquía (Primavera Árabe). Seguí dibujando, no sólo en las clases, también en una serie espacios experimentales en Madrid (institucionales y no institucionales) donde hacer cosas en común importaba; donde de alguna manera esa energía colectiva que estalló en 2011, se estiraba y era trasladada a proyectos de arte, urbanismo y cultura. Dibujé en MediaLab Prado, en Intermediae y en el Campo de la Cebada, entre otros espacios. Fue entonces cuando denominé *relatograma*<sup>10</sup> a una forma específica de hacer relatos gráficos. El *relatograma* surge de dos ideas: la del relato, narración o *storytelling*; y el diagrama como un formato no lineal donde componer y relacionar ideas, palabras, dibujos y cosas en un espacio. En mi proyecto final de Máster esboqué la idea del *relatograma*. En aquellos momentos me interesé especialmente por la dimensión digital de los *relatogramas*, que eran registros gráficos que compartía a través de las redes. Después publiqué un artículo acerca del papel del *relatograma* en la cultura digital (Boserman, 2014).

En 2013 me trasladé a Barcelona para empezar una nueva etapa como docente en la Universidad, lo que me acercó también a la investigación académica y a sus duelos disciplinares. No me ha sido fácil desprenderme de la inseguridad sobre los saberes prácticos, ni tampoco encontrar en la escritura una voz. Abandonar las jerarquías entre saberes (Ranciére, 2002) ha implicado aprender a dar valor a todos los modos y experiencias de investigación que me han permitido sostener este proyecto. Preguntarme sobre mi práctica y profundizar en ella



9

10 Al ser un término de creación propia lo escribiré es minúscula y cursiva.

ha resultado ser un camino más complejo de lo que podía presuponer. Tenía claro que la mía era una práctica de dibujo, pero ¿qué tipo de dibujo?<sup>11</sup>

Desde 2012 he hecho *relatogramas*. Esta práctica de dibujo y registro me ha permitido formar parte de diferentes proyectos, escuchar y acompañar gráficamente distintos procesos. Dibujar ha sido una forma de acceso a múltiples contextos. Publiqué la guía *Cómo hacer un relatograma* (Boserman, 2019)<sup>12</sup>. Impartí talleres y conferencias para compartir esta práctica y recibí una beca de investigación que me permitió profundizar en algunas de las preguntas que me venían acompañando.

Un *relatograma* es un relato visual que contiene dibujos y palabras, que registra una situación donde hay gente haciendo, explicando o compartiendo cosas. Un *relatograma* se hace en directo mientras las cosas pasan y busca explicar una situación y un contexto. Dibujando he aprendido a investigar fuera y dentro de la academia. Investigando he aprendido a dibujar de otras maneras. Investigando he vuelto a la acuarela, a la pintura y al grabado. Investigar sobre mi práctica me ha permitido entender mejor de qué hablo cuando hablo de dibujo, de dónde viene esta forma de dibujar y con qué se conecta. Investigar sobre mi práctica me ha llevado a ponerme en crisis y transformarme.

En casa, desde que tengo memoria, hay una serie de dibujos en grabado de nuestros signos del zodiaco. El mío es la imagen de un centauro que sostiene la cuerda en tensión de un arco. Es una figura tintada en azul turquesa, enmarcada en madera de pino, con un paspartú blanco roto. Estos dibujos del artista sevillano Juan Romero me recuerdan que, al ser grabados, escapan de la idea de pieza única, son reproducibles y, por tanto, más accesibles. El centauro me hace pensar, por la posición de los brazos y la tensión del arco, en la flecha que apunta lejos y es capaz de avanzar una línea en el tiempo y el espacio; un recorrido que sé a dónde apunta pero que no sé aún hasta dónde me puede llevar.

- 
- 11 Gracias a una beca he podido participar en el programa de doctorado de la Universidad RMIT, pionera en programas de investigación basados en la práctica. Esta beca me ha ofrecido la posibilidad de recibir seguimientos periódicos participando en los Practice Based Research Symposium europeos. ¿Cuál es tu práctica? ha sido una pregunta aparentemente inocente pero fundamental que nunca han dejado de hacerme y no sólo me permitió centrar mis reflexiones en mi propia práctica, sino que también me ha dado la oportunidad de sostener esta investigación y sobre todo las ganas de investigar, leyendo, aprendiendo técnicas y haciendo trabajo de campo.
  - 12 En la guía LADA sobre *Cómo hacer un relatograma* explico cómo surgen, cómo son y cómo se desarrollan los *relatogramas*. Fue publicada en el marco del proyecto La aventura de aprender, un proyecto que busca enlazar saberes prácticos surgidos desde la Ciudadanía con aprendizajes útiles dentro del sistema educativo. Con el soporte del INTEF (Instituto nacional de tecnologías educativas y formación del profesorado) y el Ministerio de Educación y Formación Profesional. Disponible en: <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/como-hacer-un-relatograma>

## 1.2

## **Una práctica de acompañamiento gráfico, una manera de dibujo etnográfico**

Esta es una investigación basada en una práctica. Una práctica artística. Y, en concreto, una práctica de dibujo. Hay muchas maneras de dibujar y muchos tipos de dibujo. En este capítulo me gustaría referirme al dibujo en contexto, esto es, a formas de dibujar puestas en situación y en relación a lo que se dibuja.

Cuando hago *relatogramas* dibujo durante y mientras las cosas pasan y soy consciente de que dibujar también hace que pasen cosas. Cuando hago *relatogramas* lo hago entendiendo esta práctica como una forma de acompañamiento gráfico; dibujos que acompañan un proyecto o un proceso con cierta duración. Quiero incidir en la palabra acompañamiento, que tiene que ver con el hacerse y darse compañía mutuamente y no tanto con brindar únicamente un auxilio instrumental. El *relatograma* forma parte de procesos y proyectos que tienen una dimensión colectiva o comunitaria en los que se dan formas de hacer en común, en otras palabras, en esos contextos; el *relatograma* es un mecanismo que permite una participación (un hacer práctico) en situaciones donde se dan *haceres especiales*. Los *haceres especiales* son una propuesta de la antropóloga norteamericana Ellen Dissanayake que recupera López F. Cao (2011). Dissanayake propone que el arte es el resultado de un hacer especial, que ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad y que hace del arte algo más que lo que la modernidad nos ha transmitido. Sitúa en una posición no jerárquica arte, artesanía y en general cualquier práctica que se hace de una manera especial y atenta, a la que se da importancia. Cuando uso esta idea lo hago para explicitar que dibujando en contextos donde se diseña, se construye, se cocina, se relata, se ordeña o se esquila, se da un intercambio entre *haceres especiales*; maneras de dedicación extraordinarias a un hacer que nos compromete.

He dibujado en una serie de proyectos desarrollando una labor de registro y acompañamiento que propongo como una forma de dibujo etnográfico, esto es, como una práctica que dialoga con el corazón y el cuerpo metodológico de la antropología (y de quienes se preocupan por ensancharla). En concreto, me interesa proponer el dibujo en contexto, tanto como un mecanismo de registro etnográfico en el que se pone en juego la observación participante, como un espacio de encuentro entre arte y etnografía.

La observación participante es una técnica etnográfica que implica la participación, directa y cotidiana, en el contexto que se busca describir, una técnica en la que, habitualmente, se utiliza un cuaderno de campo para el registro. Una

técnica que se detiene, como explica desde la antropología social María Isabel Jociles: “en el hacer concreto (incluido el hacer diciendo) de agentes sociales que actúan en circunstancias sociales, temporales y espaciales también concretas” (Jociles Rubio, 2018, p. 131). Corren tiempos de renovación metodológica en las ciencias sociales y en las humanidades y en particular en la antropología. No se puede olvidar que, esta última, es un campo de investigación de origen colonial (Mignolo, 2001; Tiapa, 2008) que en la actualidad se revisa y se busca decolonizar (De Sousa Santos, 2010; Millán, 2011; Olivera 2014; Tuhiwai Smith, 2017). La etnografía y la auto-etnografía surgieron dentro de la antropología, pero se han insertado en el cuerpo metodológico de muchas investigaciones, especialmente, en investigaciones artísticas. En efecto, de alguna manera, hoy en día arte y antropología comparten la certeza de que la subjetividad produce conocimientos y se enfrentan a la dificultad de lidiar con el temor de que lo situado sea algo más que una reafirmación del yo. En este sentido, entiendo que el dibujo es una forma de acompañamiento que, más que reafirmar el yo, pone en juego la escucha, la presencia y busca el diálogo con el resto.

El dibujo representa, desde esta perspectiva, una configuración de relaciones que se producen a través de la participación en proyectos en los que he colaborado con una cierta continuidad. La distancia y la cercanía, que se activan al dibujar, son modos de establecer contacto con lo ajeno y, al mismo tiempo, con lo propio a través del desarrollo de un registro no logo-céntrico (esto es, no sólo centrado en la descripción textual). En otras palabras, el registro etnográfico posibilita que el dibujo y la palabra convivan, al tiempo que permite poner en práctica una mirada descentrada y desenfocada de la realidad. Se trata, en este sentido, de un ejercicio interminable que, seguramente, no se alcanzará del todo, pero en ese ponerlo en práctica reside su interés.

Juhani Pallasma (2010) desarrolla la teoría de la visión periférica a partir de la obra de Merleu-Ponty. Pallasma propone que, mientras la visión enfocada nos enfrenta con el mundo, la visión periférica nos envuelve en la “carne del mundo”. Marina Garcés recupera y matiza esta teoría:

La visión periférica no es una visión de conjunto. No es la visión panorámica. No sintetiza ni sobrevuela. Todo lo contrario: es la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objetivo focalizado. (...) Y lo hace en movimiento, en un mundo que no está nunca del todo en frente, sino que le rodea. La visión periférica es la de un ojo involucrado: involucrado en el cuerpo de quien mira involucrado en el mundo en el que se mueve. (Garcés, 2013, p. 112).

Desde la mirada periférica e involucrada propongo una práctica de dibujo etnográfico al servicio de la producción de colectividad y no centrada en la extracción de datos. Un registro de ida y vuelta, que busca generar un retorno al propio contexto y trata de transformar el registro etnográfico en una técnica menos extractiva, más colectiva y afectiva (Estalella y Criado, 2018).

Al dibujar en contexto, trabajo con trazos mezclando dibujo y palabra. Dibujo en directo sobre cuadernos, normalmente con rotulador negro<sup>13</sup>. Procuero no empezar a dibujar desde el centro, más bien trato de ir componiendo la escena desde los bordes. A veces llevo libretas más pequeñas para hacer algunas anotaciones o dibujos sencillos de detalles. Como he señalado anteriormente, el *relatograma* (Boserman, 2013, 2014, 2019; La Col, 2018) es un concepto que he propuesto con el fin de hacer referencia a una forma particular de hacer relatos gráficos en directo y en contexto, a medio camino entre la historieta gráfica y el cuaderno etnográfico. Utilizo a veces recursos que vienen de los lenguajes del cómic y la novela gráfica, como bocadillos para diálogos, o formas de composición de viñetas.

El sociólogo George Simmel<sup>14</sup> llamó “viñetas sociales” a los pedazos fugaces de cotidianidad que no captan las grandes visiones. El término viñeta funciona, en este caso, como una metáfora; nos habla de una manera de mirar lo social basada en el detalle, en lo concreto y contingente, en pequeños momentos que permiten explicar contextos. Más allá de la metáfora, cuando dibujo en contexto procuro producir esas viñetas, esas escenas que escapan a las narrativas hegemónicas y que forman parte de una historia, de un proyecto compartido. Viñetas que no detienen el tiempo ni lo congelan, que pueden contener varios tiempos a la vez. Dibujos que no registran el instante como si de una fotografía se tratara; dibujos en los que se añaden cosas que no están y se quita lo que sobra (o lo que no se quiere mostrar, o se quiere añadir, dándose una selección).

---

13 He probado varios rotuladores dentro los llamados rotuladores calibrados tipo *fineliner*, actualmente el que más utilizo es un rotulador de caligrafía que se llama Tombow Fudenosuke WS-BS de punta blanda en color negro.

14 El antropólogo urbano Manuel Delgado Ruíz publicó en su blog (2016) un comentario que me proponía recoger para mi investigación entonces en ciernes. En él me decía: *La expresión “viñeta” social de la que te hablé la emplea David Frisby en su libro sobre Georg Simmel... De hecho, creo que Simmel es acaso el primer sociólogo de la modernidad, entendida en el sentido dado al término por Baudelaire, como “lo efímero, lo fugitivo, lo contingente”*. Nadie, hasta entonces, había planteado la importancia de los momentos fugitivos, a los que Frisby llamaba “viñetas sociales”. Fuente: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2016/04/vinetas-sociales.html>



En 2019 participé en el primer *Festival de Comunicació Feminista de Barcelona*<sup>15</sup> facilitando un espacio de documentación colectiva, que me propusieron desarrollar a partir de mi experiencia de dibujo y registro. Preparé un pequeño manifiesto para compartir algunas claves que nos permitieran trabajar en común; buscaba sintetizar algunos aspectos sobre esta manera de dibujar, acompañar y hacer un registro encarnado. Decía así:

Manufactura, usa líneas y trazos, haz dibujos y palabras. Se trata de dibujar de forma situada, siendo sensibles a lo relacional, lo complejo y lo procesual. Más cerca de la afectividad que de la objetividad. Se trata de atender a cómo nos pasan las cosas. Tiene que ver con dar valor a las anécdotas, a los detalles que explican contextos. Buscamos una gráfica que vaya más allá de sistemas de pictogramación universalizantes. Vamos a lo particular. Hay que elegir tanto lo que se pone como lo que se deja fuera, atentas a no vulnerabilizar. Desenfoca la mirada, destaca detalles, da voz a lo secundario. Registra no sólo lo que se ve y se dice sino también lo que no está, pero importa. Necesitamos también acudir a las memorias, usar la ficción y dejar espacio a la imaginación. Y dudar. Necesitamos dudar. Y hacer tanteos gráficos, añadir capas, cambiar de escalas, mezclar lenguajes, arrojar matices y dejar espacio para equivocarnos, tachar mejor que borrar. Esto tiene que ver con escuchar no sólo lo que las personas dicen. También lo que los espacios, las cosas y las situaciones revelan. Puedes poner lo primero que se pase por el cuerpo. Puedes sacar todas las lenguas que quieras<sup>16</sup>. Este registro quiere ser, es una forma de retorno compartido. Dejemos que vaya más allá y abra las cosmovisiones de acá (Boserman, 2019).

Quienes dibujamos y tenemos interés en pensar sobre el dibujo estamos en deuda con trabajos como los de John Berger (Berger, 2008, 2016). Su manera de escribir sobre el dibujo ha influido en los trabajos de quienes entendemos el

---

15 <https://crucrucru.org/esdeveniments/relatograma-collectiu/>

16 En referencia en primer lugar a la importancia de reparar es las lenguas e idiomas que participan del registro, asumiendo que no siempre las manejamos todas, pero sabiendo que podemos mezclarlas y explicitar cualquier decisión. En mi caso, aunque puedo hacer *relatogramas* en directo en castellano e inglés, los he hecho escuchando en contextos donde se habla catalán, por ejemplo, idioma que entiendo pero que no manejo como para hacer una relatoría en directo, por lo que hago una traducción simultánea, o escribo algunas palabras en catalán y la mayoría en castellano. También en referencia a “sacar la lengua” como gesto de burla o denuncia.

dibujo como espacio de investigación. Como Berger señala: “El dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado” (Berger, 2008, p. 8). Como se puede ver, se plantea la necesidad de hablar de “dibujos de trabajo” y no de obras acabadas; esto es, de visibilizar la dimensión que hace del dibujo una experiencia de investigación. “Hay dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, y, por último, aquellos que se hacen de memoria” (Berger, 2008, p. 35).

Cuando dibujo en contexto reconozco estos tres momentos y cualidades, pues se trata de operaciones que se componen sobre el papel: el estudio de lo que tienes delante; la voluntad de sintetizar y comunicar una situación; y las memorias que acuden, tanto reflexivamente como a la hora de dibujar porque, cuando dibujas una cuchara o a una persona, nunca empiezas de cero, acuden a ti otras cucharas y otras personas que has dibujado con anterioridad. Así como cuando alguien habla en primera persona también convoca una memoria colectiva. De esta manera, mientras que Berger propone tres tipos de *dibujo de trabajo*, yo propongo un tipo de registro que recoge esas tres formas de dibujar: un registro que no mira sólo lo que tiene enfrente sino también lo que está alrededor, que estudia lo observado y trazo a trazo decide qué dibujar y que no; un modo de registro que busca compartir y recoger relatos de vida, que permite incluir la memoria, tanto la retrospectiva como la prospectiva. De esta manera dibujar es un método que permite trascender la separación artificial entre el hacer y el pensar (Moscoso, 2014, p. 127).

La práctica que se propone aquí se ubica en la relación entre el hacer y el pensar, el arte y la investigación y en concreto, el dibujo y la etnografía. Esta última relación ha sido estudiada en profundidad por autores y autoras como Taussig (2011), Causey (2012, 2017), Gunn (2009), Kuschner (2016), Pink (2004, 2015) o Ingold (2007, 2011, 2013). Este último ha abordado la cuestión del dibujo y ha defendido su importancia como una práctica de conocimiento que reúne: hacer, observar y describir (Ingold, 2011, p. 17). De esta manera, Ingold busca volver a conectar la observación con la participación, la manufactura con el conocimiento y propone el dibujo hecho a mano como principio articulador de lo que llama la antropología *gráfica* o *antropografía* (Ingold, 2011, p. 222). Con ella trata de alumbrar un proyecto de renovación de la disciplina basado en el hacer: “Observar no es tanto ver lo que está *ahí afuera* como ver lo que está sucediendo. Por lo tanto, su objetivo no es representar lo observado sino participar con él en el mismo movimiento generativo” (Ingold, 2011, p. 223).

Cuando dibujo en contexto me resuenan estas ideas y encuentro un diálogo posible entre mi práctica artística y ciertos debates que se dan en la antropología contemporánea. Por eso, propongo una manera de dibujo etnográfico, no tanto porque me interese producir conocimiento antropológico sobre los contextos en los que dibujo, pero sí en cuanto a la posibilidad de apertura de técnicas y maneras de hacer, que puedan enriquecer tanto al campo del dibujo como al de la etnografía. La propuesta es, de este modo, encontrarnos en el hacer.

Me interesa en particular el trabajo Taussig (2011) porque se detiene en la cuestión corporal, inmersiva y exploratoria del dibujo y, sobre todo, en los vínculos que se generan entre quien dibuja y lo que está siendo dibujado, sabiendo que la persona que dibuja es espectadora y productora de realidades y que mientras dibuja y observa es también observada.

Taussig tiene una relación mística con el dibujo y lo comprende como un ritual generativo y mágico; un espacio de transferencia emocional que va más allá del registro de lo visible, donde caben ensoñaciones que abren la puerta a la existencia de dispositivos de comunicación no mediados por el lenguaje. Tanto Taussig (2011) como Ingold (2011, 2013), distinguen entre el *hacer* del dibujo y el *tomar* de la cámara. Entre el *making* y el *taking*, planteando que hay una intimidad basada en el cuerpo que sucede con el dibujo de una manera singular.

Por lo señalado, desde una perspectiva epistemológica, la antropología *gráfica* pone en igualdad de posiciones la escritura y el dibujo, reparando una escisión históricamente forzada que deviene del proyecto moderno. De este modo, la relación entre dibujo y palabra<sup>17</sup> no sólo pone en juego un tipo de registro en el que hay trazos, movimientos, composiciones sobre el papel y diagramas; pues también hay escritura. Me interesa la línea, el trazo, la manufactura. En este sentido, Tim Ingold explica que, a partir de la mecanografía, se rompió el vínculo entre el gesto manual y la inscripción: “El autor transmite sus emociones a través de la elección de las palabras, pero ya no mediante la expresividad de sus líneas” (Ingold, 2007, p. 19). Lo que busco reforzar proponiendo una manera de dibujo etnográfico es que no estoy excluyendo la escritura. No persigo una victoria del dibujo sobre lo escrito, sino una convivencia en una relación no

---

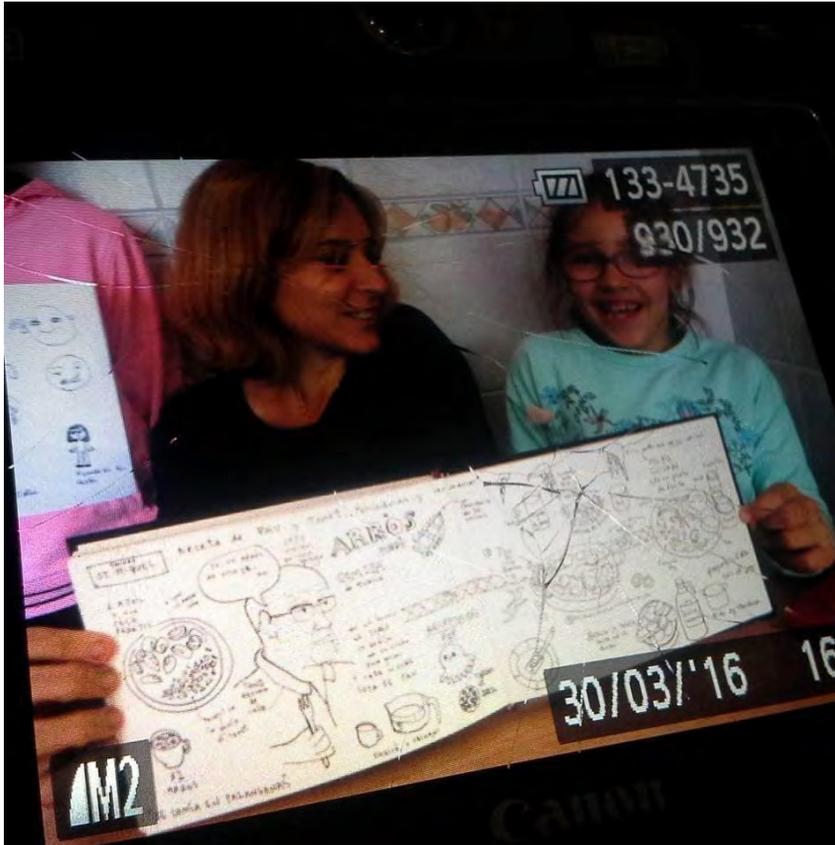
17 A la hora de dibujar me interesan las prácticas de dibujo contemporáneo donde imagen y palabra conviven. Algunos de mis referentes son: Paula Scher que dibuja mapas con palabras; Suzanne Treister que diagrama; Shatell Martin, quien trabaja con líneas; Nicolaus Gansterer que dibuja hipótesis; Paula Troxtele, que se acerca a la viñeta; Francisco Navarrete Sitja o Clara Nubiola, que registran derivas con dibujos, materias y palabras, por citar algunos. Todo ellos dibujan con texto, incluyendo la palabra manufacturada. Ya sea en medios impresos, instalaciones o como formatos de documentación de procesos.

jerárquica. Esta propuesta de dibujo etnográfico se centra no tanto en el “dibujar para ver” (Causey, 2017) como en el dibujar para hacer emerger. El dibujo es performativo en cuanto a que no sólo describe, también actúa, moviliza, es motor de hechos. Dibujando surgen fácilmente conversaciones y se dan momentos en los que se comparte y comenta cómo se produce la escena, qué se va dibujando.

Recuerdo una ocasión en la que dos niñas colaboraron en un registro, dibujando y diseccionando al detalle un pulpo que se estaba cocinando. Pau y Tonet, pescadores y hermanos, nos explicaban cómo secaban el pulpo antaño. El pulpo guisado era un plato de fiesta. Sus nietas, que andaban por allí, me vieron dibujar y relatar. Se sumaron con sus cuadernos y lápices y fueron dibujando el guiso de pulpo con patatas. Cuanto más dibujaban más preguntaban. Incorporé algunos de sus dibujos al *relatograma* que yo estaba realizando.



Fragmentos de *relatograma* intervenido por Rita y Martina, y fotografías de contexto.



Mostrando el *relatograma* compartido con Rita y Martina.

Para dibujar no se necesita un gran despliegue, ni siquiera enchufes. El dibujo etnográfico puede ser una forma más inclusiva y menos intrusiva que otros sistemas de registro; no encorseta tanto las situaciones, es sensible porque ocurre cuerpo a cuerpo y permite, de manera inmediata, poner en juego relaciones intersubjetivas que se ponen en común. De este modo la observación participante es una técnica más relacional y efectiva, en cuanto a que es capaz de movilizar lo afectivo, mediante un hacer de fácil acceso (es sencillo ver cómo se va componiendo la escena en el cuaderno, con respecto a por ejemplo ir viendo fotografías que se van tomando).

Por lo señalado, dibujar etnográficamente, además de ser un modo de registro, documentación y representación, es una forma particular de estar y ponerse en relación, que en mi caso no está tanto al servicio de la indagación antropológica (Estalella, 2020), como al de generación de comunidad.



Cuadernos originales. Fotografías de Rebecca Mutell.

## 1.3

**Dibujar contextos de política menor**

“Desarrollar investigaciones etno-  
gráficas exige, en consecuencia, una  
serie de precauciones metodológicas  
y políticas a la hora de observar el  
mundo”

(Moscoso, 2019).

Cuando hago referencia a la cuestión sobre dibujar en contextos de política menor, lo hago entendiendo esta política como menor por más pequeña, por no ser mayoritaria, por tener menos audiencia, o por hacer preguntas sobre lo normalizado. Por estar fuera de lo común o por resistir al olvido generalizado. Dibujo contextos que llamaré de política menor, esa política no necesariamente institucional, no siempre articulada y menos representada. Dibujo desde la idea que los feminismos proclaman: “lo personal es político”. Lo que nos permite entender la vida cotidiana como un espacio de investigación de primer orden, donde hacer de lo ordinario algo extraordinario. Dibujo experimentos pequeños, relatos particulares y resistencias singulares.

Badiou propuso que la política consiste en pensar y practicar lo que la política dominante declara imposible.<sup>18</sup> Dicho de otro modo, me interesa “lo político” (Lefort, 1990; Martin, 2009; Rancière, 1995) más que “La Política” institucional y en mayúsculas. Lo político en los casos particulares de mi trabajo de campo tiene que ver con la posibilidad de entender la experimentación de forma social y creativa, con la necesidad de recuperar la memoria vecinal para imaginar futuros y con la voluntad de reivindicar una relación con el entorno más sostenible a través de la ganadería extensiva. Se trata de tres formas de practicar una política menor que se irán articulando en los capítulos de esta investigación.

He dibujado en tres contextos que comparten una dimensión colectiva o comunitaria. Comencé dibujando en ciertos “laboratorios” o proyectos experimentales de arte y cultura; produciendo registros en los que me propuse trasladar la idea de cuaderno de laboratorio científico (dispositivo de construcción de “objetividad”) al registro de la experimentación colectiva que construye afectividad.

---

18 Badiou, A. (1999). *Ética y Política. En: Reflexiones sobre nuestro tiempo.* (pp. 27-35). Buenos Aires: Ediciones del Cifrado. Recuperado de: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/>

En segundo lugar, dibujé en espacios domésticos, en concreto en las cocinas de algunas familias relacionadas con la pesca y el puerto, en el barrio de La Barceloneta, donde se mezclaron recetas, conversaciones y memorias. Finalmente, dibujé en movimiento, caminando junto a un rebaño de ovejas negras; moviéndome con lo que descubría, compartiendo camino, haciendo una colectividad (no sólo humana) donde no hicieron falta muchas palabras.

Propongo el dibujo en contexto en contraposición a otras formas visuales emergentes, en proceso de popularización, como el *Visual Thinking* o el *Graphic Recording*<sup>19</sup>, que tienden a universalizar la imagen, a des-particularizar los contextos y a generar universos estéticos que invisibilizan otras cosas. Estas prácticas con las que comparto recursos formales y metodológicos, sobre todo del registro en directo y en la cuestión del acompañamiento, se sitúan más cerca de la comunicación organizacional; registran, sobre todo, conferencias, charlas y reuniones de trabajo donde buscan capturar información esencial e ideas principales, para acompañar y facilitar el trabajo de empresas y organizaciones.



Imágenes del trabajo de campo en Extremadura y proceso de dibujo litográfico.

19 Es una práctica de traducción y registro a tiempo real del contenido de un evento a un documento visual o a una ilustración. En una conferencia, una charla, o una reunión de trabajo en la que se intercambian ideas, conceptos, mensajes y pensamientos, quien hace de *graphic recorder* se encarga de capturar las ideas principales, la información relevante y la experiencia del grupo. Sobre una superficie, los grandes módulos de información se transforman en conceptos y dibujos, hasta obtener un registro gráfico completo de todo lo expuesto. <https://www.domestika.org/es/blog/2257-que-es-el-graphic-recording>

Dibujar de manera etnográfica implica activar una sensibilidad investigadora que requiere de una toma de posición. Implica hacerse cargo de qué, dónde y cómo se dibuja; qué mundos se hacen emerger y cómo nos relacionamos en ellos, especialmente en un momento de auge de las prácticas de visualización y diagramación: “Los diagramas de poder hablan desde una posición: están situados y trabajan contra la representación que esconden otras historias y otras realidades. Se preocupan mucho de qué y a quién representan, y quién hace la representación” (Dávila, 2019, p. 6).

El dibujo es una práctica con muchas potencialidades en procesos de investigación donde se da una preocupación sensible o una limitación en las formas de registro y visualidad. Pondré dos ejemplos recientes donde se acude al dibujo porque permite el registro y, por tanto, la investigación. Por un lado, Matteo Guidi, antropólogo y artista quien, en *Cocina de alta seguridad* (2013)<sup>20</sup> plantea el dibujo como lenguaje de registro en el trabajo de campo en una cárcel, donde otros medios no están permitidos; un trabajo de campo colaborativo en formato de recetario. Son dibujos que explican recetas y utensilios de cocina, a través de los cuales se convocan memorias de la vida que tenían antes, fuera de la institución penitenciaria.

Y, por otro lado: el proyecto *Dibujos Urgentes*, una investigación militante impulsada por las artistas Eugenia Bekeris y Paula Doberti, en Argentina. Este proyecto comenzó en 2010 ante la prohibición de que las cámaras (de fotos y video) registraran una serie de juicios por crímenes cometidos durante la dictadura. Como ellas mismas declaran “Dibujando damos visibilidad a lo que sucede en el recinto de los Juicios de Lesa Humanidad. Hemos encontrado nuevas estrategias desde un dibujo en acción, un croquis atravesado por las emociones. Tenemos presente que el nuestro es un dibujo en acción documental Histórica”<sup>21</sup> (Bekeris y Doberti, 2020). Estos registros les permiten dibujar y escribir por igual, incluir declaraciones y diálogos desde la propia audiencia. En este proyecto, que cuenta con más dibujantes que colaboran, se valora principalmente la disponibilidad para registrar estos juicios, antes que el virtuosismo, pues requiere responder a convocatorias de urgencia. Por lo que los dibujos no son valiosos por virtuosos, sino por urgentes.<sup>22</sup> Ponen énfasis en la capacidad de directo y acompañamiento a una comunidad afectada y reunida en torno a una reparación his-

---

20 Disponible en: <http://www.stampalternativa.it/libercultura/books/cucinare.pdf>

21 Fuente: <https://dibujosurgentes.weebly.com/quieacutenes-somos.html>

22 Entrevista a *Dibujos Urgentes*: <http://www.vocesporlajusticia.gob.ar/entrevistas/dibujos-somos-parte-proceso-historico/>

tórica. Como en *Dibujos Urgentes* (2010) yo dibujo, principalmente, en directo y en situación mientras las cosas pasan. En este sentido, mi práctica también se parece a la de los dibujantes de viajes que formaron parte de las grandes expediciones científicas del s. XVIII. Compartimos un dibujo que implica salir e ir allí a dibujar. La cuestión es que no buscamos visibilizar en el mismo sentido: Mientras el dibujo del s. XVIII estaba al servicio de los grandes poderes, del proyecto colonial, de la ciencia y de los imperios, aquí se propone un dibujo que incluye lo cualitativo, lo imaginativo y lo afectivo y que se sitúa a favor de iniciativas ciudadanas. A pesar de que, tras la invención de la fotografía, el dibujo “objetivo” quedó desplazado y apartado en la sección de bocetos, esbozos y dibujos preparatorios, el dibujo, como hemos visto, ha resurgido para dar cuenta de aquello que hoy no se permite fotografiar o registrar en video, como en *Dibujos Urgentes* (Bekeris y Doberti, 2020) o *Cocina de máxima seguridad* (Guidi, 2013). Más allá de la prohibición, me interesa explorar el papel del dibujo y el registro gráfico en contextos de política menor y, para ello, volveré un momento a las acampadas de las plazas.

La existencia de dibujantes que registraron los movimientos políticos que en 2011 llenaron algunas plazas del mundo ayudó a conectar una práctica muy antigua con la actualidad política y los movimientos ciudadanos. Dibujantes que pusieron al servicio de la movilización ciudadana su saber hacer, dibujando en directo y en contexto, contribuyendo a generar unos relatos pequeños, unos dibujos de un proceso en movimiento, diluyendo en sus cuadernos la vida cotidiana, común y política. En esta línea, El Movimiento de Liberación Gráfica (MLG) que surgió en 2015 propuso dibujar, ilustrar y producir materiales gráficos que apoyaron las campañas municipalistas de 2015 que surgieron en el Estado español, siendo un ejemplo de cómo el dibujo produce, hace visibles y genera imaginarios. El libro *Al final ganamos las elecciones* (2017)<sup>23</sup> es fruto de esta relación entre el dibujo y una política que comenzó en minúscula y se hizo mayúscula y también, de una campaña de financiación colectiva.

De este modo, la reflexión tras los primeros años dibujando en proyectos colaborativos de arte y cultura es la siguiente: ¿se ha generado a través del dibujo y el registro gráfico un “estilo de la participación” ?; ¿es el relato gráfico una manifestación estética de lo común?; ¿hay acaso más participación donde hay dibujo? En las últimas campañas municipales de 2019 algunos partidos políticos nos solicitaron a compañeras de prácticas y a mí, hacer un acompañamiento gráfico en sus campañas. Rechacé la propuesta. Sin embargo,

---

23 <https://www.traficantes.net/libros/al-final-ganamos-las-elecciones>

creo que la anécdota ayuda a entender que dibujar de esta forma no es tan inocente y que genera interés.

El dibujo está de vuelta, si es que alguna vez se fue. Su presencia ha crecido en ámbitos que van desde los movimientos políticos al mundo editorial (en pleno auge de la novela gráfica), o al registro de conferencias y eventos. ¿Qué está pasando con el dibujo? Las estéticas *low-fi*, del borrador, de lo inmediato, de los procesos, de la manufactura, ayudan a construir cierta “sinceridad y transparencia” sobre los procesos que a la política en mayúsculas también interesa. He propuesto mi práctica de dibujo como una manera de dibujo etnográfico, precisamente, porque no puedo responder de forma general a estas preguntas, pero puedo habitarlas desde la propia experiencia y tratar de explicitar cómo mi práctica se ha ido transformando a medida que me hacía estas preguntas. Dibujo contextos de política menor porque la etnografía crítica me ha enseñado a prestar atención; una atención sensible, que busca poner el cuerpo y la mirada en contextos que traen la posibilidad de generar una interferencia con lo que hemos normalizado.



Fotografías del trabajo de campo en La Barceloneta realizadas por Marina Monsonís.

## 1.4

**Otros saberes y una comunidad de prácticas de proximidad**

El dibujo puede ser comprendido como un espacio de descubrimiento (Berger, 2011). Galileo, Ramón y Cajal o Feynman, descubrieron cosas mientras dibujaban: los cráteres de la luna, claves para el funcionamiento del sistema nervioso o algunos de los principios de la mecánica cuántica. Son ejemplos de cómo el dibujo ha estado presente en diferentes ámbitos y ha contribuido a producir conocimientos, especialmente en campos como la botánica, las ciencias experimentales, la arqueología o la arquitectura. El dibujo como espacio de pensamiento proyectual, creativo y de registro, ha formado parte de distintos procesos de investigación; sin embargo, en muchos casos, su papel ha sido instrumental y no siempre se le ha dado un lugar como forma de pensamiento en acción.

La crisis de la modernidad (Latour, 1995, 2012) nos sitúa ante la necesidad de repensar nuestra relación con el saber, con el conocimiento y, por lo tanto, con las formas de investigación. Y de revisar la idea de que la sociedad occidental moderna es la más desarrollada, lo que requiere la desarticulación de una historia y una moral de carácter colonial. Esto supone entender que el modelo de desarrollo occidental no es el único y que por tanto lo demás no es ni menos civilizado, ni requiere de nuestra empresa civilizatoria. Esta crisis es una oportunidad para repensar la noción de progreso y su tiempo lineal y, en definitiva, para desestabilizar unos marcos de pensamiento que pueden ser mucho más amplios, menos rígidos y desde luego menos hegemónicos (Mignolo, 2001). Por ello y desde una práctica investigadora de dibujo, una práctica situada, social y compartida, me dejo atravesar por estos debates para explorar formas de socializar, de hacer pública y de compartir la investigación, dejando que tome cuerpos, tratando en todo momento de habitar estas tensiones y ampliar mi propia relación con la idea saber y las formas en las que el conocimiento se elabora.

Las epistemologías críticas y radicales traen fuertes argumentos para defender que existen múltiples espacios y formas de crear conocimiento, más allá de las basadas en el texto y lo racional y más allá también de las categorías modernas tradicionales como objetividad-subjetividad, razón-imaginación. En ese sentido, las epistemologías feministas (Haraway, 1995, 1997), así como las posthumanas (Braidotti, 2015; Hayles, 1999, 2012; Barad, 2007), las no lineales (De Landa, 2002), las no logo céntricas y materiales (Reheinberger, 1997) o las rumiantes<sup>24</sup> (Mason, 2017), me han dado herramientas para revisar los marcos

---

24 Fanzine de Lucrecia Mason: <https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/rumiante>

de pensamiento que nos configuran; para entender qué límites provocan y qué ensanchamientos se pueden abordar.

Las epistemologías del Sur (Viveiros de Castro, 2013; Escobar, 2016; Rivera Cusicanqui, 2015; Tuhiwai Smith, 2017; De Sousa, 2010), me permiten dejar espacio para lo no verbal, lo estético y lo mágico; así como ampliar el repertorio metodológico y entender la investigación como una práctica más *encuerpada*. En concreto, el trabajo de Haraway me ayuda a establecer la noción de formas situadas de conocimiento (Haraway, 1991, p. 324), dando valor a lo relacional, lo subjetivo, lo complejo y lo procesual; proponiendo que no hay mayor objetividad posible que un contexto y una situación explicitada y situada. Todas estas perspectivas contribuyen a la pluralidad y a la justicia entre saberes; y, junto a otras genealogías teóricas, han nutrido este proceso de investigación.



Diagrama 1. Fotografía de Rebecca Mutell.

Estas teorías contribuyen a legitimizar otros saberes y nos impulsan a transformar los modos en los que investigamos. En particular a mí me interesa explorar aquellos en los que investigamos en común. En el caso de la antropología, en las últimas décadas, se ha producido el llamado giro colaborativo que ha hecho de la antropología una disciplina menos individual (Dietz y Álvarez, 2014; Estallera y Criado, 2018), menos colonial (Tuhiwai Smith, 2017; Castro-Gómez

y Grosfoguel, 2007; De Sousa Santos, 2010) y más abierta (Moscoso, 2016). Este giro no tiene necesariamente que ver con desplegar métodos colaborativos donde cualquiera pueda participar, se trata más bien de desarrollar maneras de investigar que nos permitan colaborar. Para que esto suceda, debe operar un sentido de reciprocidad y de intercambio entre *haceres*; se han de compartir sensibilidades, prácticas, estéticas y lenguajes. En este sentido, cuando dibujo en contextos donde se dan *haceres especiales*, considero que tiene lugar una convivencia de prácticas.

Se trata, en otras palabras, de formas de investigación que no distinguen entre quién hace y quién da cuenta de ese hacer. Se podría decir que, tradicionalmente, la etnografía miraba, preguntaba, examinaba y extraía. Desde una perspectiva investigadora, etnográfica, artística y política, dibujar en contexto tiene que ver con escuchar, crear, compartir y devolver, sabiendo que la práctica de registro no sólo va más allá de lo textual, sino que tiene un carácter performativo que en sí misma produce situaciones de campo. En efecto, entre el giro colaborativo de la antropología y el giro social del arte (Foster, 1996) o el arte entendido como práctica social (Sansi, 2015), se establecen diálogos y afectaciones mutuas entre la práctica artística y la investigación social y colectiva. Dibujar en contexto y en directo se hace *en relación a* y es, en consecuencia, un modo de investigación-acción que se caracteriza por ser relacional, empático y colectivo, lo cual exige una transformación de los retornos de la investigación en formatos no solo académicos, sino más generosos, menos extractivos y más celebrativos.

A lo largo de esta investigación iré explicando de qué manera he ido transformando esta práctica de registro y sus retornos, en relación a tres contextos específicos: en una serie de proyectos de experimentación social y urbana, en un proyecto de memoria vecinal y en una serie de experiencias relacionadas con el pastoreo.

Sin embargo, esta preocupación y ocupación por el papel del registro gráfico en directo en procesos colectivos o de investigación-acción la he podido compartir con una serie de dibujantes (Josune Urrutia, Femgarabat, Anna Clemente, Tinta Fina, Pedro Strukelj, Clara Mejías y Marta de la Rocha) que en los últimos años han conformado mi pequeña comunidad de prácticas entorno al dibujo y al registro en directo y en contexto.

En efecto, existe un grupo de dibujantes con quienes, de diversas formas, he compartido pensamientos, espacios y debates en torno a nuestras prácticas. Se trata de una pequeña comunidad situada en el contexto del Estado español, entre los años 2012 y 2021. Si bien mis primeras referencias fueron de dibujan-

tes de las plazas y de los movimientos ciudadanos (15-M, *Occupy Wall Street*, Primaveraes Árabes), durante estos años el registro gráfico en directo lo hemos practicado en espacios y proyectos como los Encuentros de la Red de Arquitecturas Colectivas, Wikitoki Bilbao, MediaLab Prado, El campo de la Cebada o Intermediae en Madrid, o Can Battló en Barcelona, que nos han permitido dibujar, compartir y reflexionar. En Euskadi la dibujante Josune Urrutia y el colectivo de relato gráfico feminista Femgarabat<sup>25</sup> también han sido compañeras clave de práctica.

En diciembre de 2015 Josune me invitó a impartir un taller sobre *relato-gramas* en el espacio Wikitoki de Bilbao. Mucha de la gente que participaba en el taller formaba parte de *Dibujatolrato*<sup>26</sup> un colectivo abierto y autogestionado de personas a las que le gusta dibujar en la calle y al natural. Parte del taller la dedicamos a cubrir mediante relatoría gráfica una serie de eventos de la Noche en Blanco del barrio de San Francisco. No todas las personas que dibujaban se habían planteado la posibilidad de hacer registros gráficos en directo de eventos, situaciones y procesos de base comunitaria. Salió muy bien porque tenían un saber hacer y de hecho tenían el entusiasmo de dibujar incluso de noche y con mucho frío. Mi aportación no tuvo tanto que ver con enseñarles a dibujar (porque la mayoría lo hacía ya de maravilla) sino más bien con explorar la escucha, la capacidad de síntesis y de transmisión de una atmósfera determinada, incorporando una mirada atenta, cuidadosa y crítica, usando tanto el dibujo como la palabra. Este tipo de talleres los he impartido en los últimos años en distintos contextos que en su mayoría estaban más relacionados con procesos participativos, comunitarios y sociales, que con el dibujo a priori. Sin embargo, encontraban en la práctica del relato gráfico, la comunicación visual y el dibujo un espacio de posibilidad para repensar las formas de comunicación y documentación de ciertos procesos participativos.

En 2018 el colectivo artístico *Femgarabat* formado por Susana Carra-miñana (socióloga y dibujante), Bea Aparicio (dibujante y profesora) y Janire Orduna (ilustradora y diseñadora) comenzó una investigación (con la ayuda de una beca del Gobierno Vasco) llamada *El relato gráfico feminista: experimentación, investigación y prototipo* (*Femgarabat*, 2019) en la que participé junto con otras compañeras a través de una serie de entrevistas. Esta investigación trata de explicitar cómo se podía hacer un relato gráfico desde una perspectiva feminista. Definieron primero que entienden por relato gráfico: “consiste narrar un acon-

---

25 <https://twitter.com/femgarabat?lang=en>

26 <https://dibujatolrato.com/>

tecimiento, charla u evento mediante la combinación del dibujo y la palabra, y es reconocible por su narrativa no lineal. Se caracteriza, en primer lugar, por su naturaleza presencial, ya que es dibujado en directo, en el mismo instante y lugar en el que sucede la acción” (*Femgarabat*, 2019). Después definieron cuándo un relato gráfico es feminista: “el relato gráfico feminista supone observar y narrar lo que está ocurriendo a través de dos lenguajes: la palabra y el dibujo, desde una mirada crítica con el relato hegemónico del sistema heteropatriarcal y comprometido con el feminismo y con la transformación social» (*Femgarabat*, 2019)<sup>27</sup>.

La cuestión es que cuando intentamos dibujar de esta manera, no es tan sencillo explicitar cómo se hace esto que se dice. En estos años me ha resultado más sencillo explicar qué busco al dibujar que cómo se dibuja eso que se busca. Por ejemplo, con el tiempo dejé de dibujar sólo cabezas, o cuerpos y palabras. Empecé a pensar que en muchos relatos gráficos la ausencia de contexto, los fondos blancos y neutros ayudan a enmarcar a las personas y lo que dicen, pero invisibilizaban otras cosas. Empecé a preocuparme más por dibujar detalles, objetos y escenas que reflejaran donde sucedían las cosas y de qué estaban rodeadas las situaciones en las que dibujaba. Dicho de otra forma, procuraba que en el dibujo se notara en qué tipo de espacios nos encontrábamos, no podía ser igual un congreso en un auditorio, que una asamblea en un huerto urbano. Hacer visibles los espacios y las atmósferas me pareció un gesto político que no pasaba únicamente por registrar el lenguaje, o lo que se dice, sino también otras cosas.

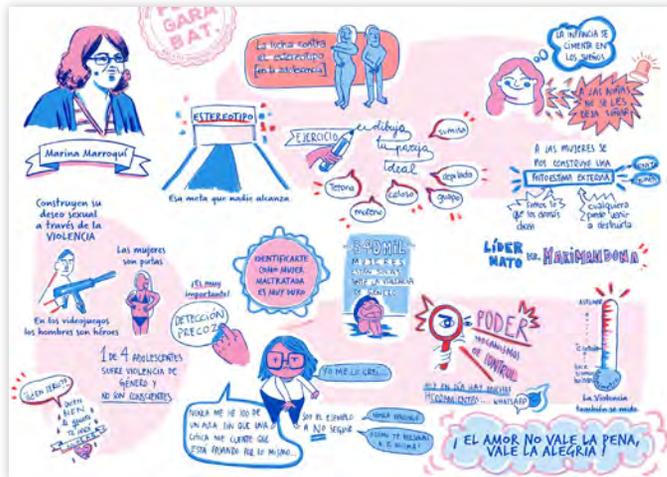
Mis primeras experiencias de dibujo en directo en situaciones colectivas fueron sobre todo en conferencias, charlas y asambleas en las que personas y discursos tenían mucho protagonismo. Con el tiempo trasladé mi práctica a contextos más vinculados con el hacer, y el hacer en común. De ahí la necesidad de incluir nuevos aspectos para dar cuenta de las atmósferas: dibujo objetos que están en la escena, herramientas y utensilios, reparo en los cuidados, las atenciones, si hay algo de comer o beber, si estamos en un interior o en un exterior, en un espacio social o íntimo, atiendo a qué estéticas nos rodean, busco dibujar detalles y elementos que dan contexto sin palabras. En suma, cuando dibujo, dibujo de forma realista, pero no hiperrealista y no dibujo *cartoons* universales.

Tanto *Femgarabat* como Josune Urrutia hacen relatorías gráficas en directo, atentas a unas manetas de hacer feministas. He aprendido mucho de ellas, sobre todo a hacerme preguntas sobre los regímenes de visualidad que contribuimos (o no) a producir. Sin embargo, mi práctica de dibujo en contexto

---

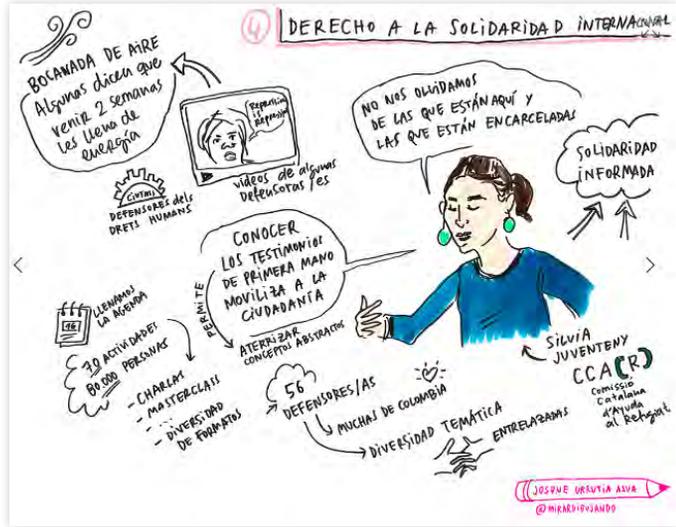
27 <https://www.pikaramagazine.com/2018/10/narrar-el-feminismo-con-mas-dibujos-que-palabras/>

se ha ido viendo atravesada por una preocupación mayor por el hacer que por el decir. He tratado de ir desplazando del registro de situaciones donde sobre todo destaca lo que la gente dice hacia lo que la gente y otros agentes (animales, por ejemplo) hacen. Con Josune Urrutia<sup>28</sup> y *Femgarabat* he compartido la cuestión del registro de espacios sensibles a lo social, también la digitalización y la conversión de estos relatos gráficos en objetos digitales, compartibles y distribuibles, como retornos de la experiencia colectiva. De hecho, las cualidades digitales y su distribución en redes se las otorgué al *relatograma* cuando lo conceptualicé inicialmente (Boserman, 2014) poniendo en juego formas de retorno digitales que he tenido que poner en crisis y revisar durante esta investigación. Saber devolver también tiene que ver con elaborar retornos que dialogan con el tipo de contexto en el que dibujamos.



Femgarabat

28 <http://josunene.com/?pcat=graphicrecording>



Josune Urrutia

Cuando empecé a dibujar en contexto y en directo, en tiempos de *streaming* y de auge de lo digital, prioricé los retornos digitales expandidos e inmediatos. Mis *relatogramas* se movieron al ritmo de las redes digitales, habitaron perfiles de *Facebook* y cuentas de *Twitter*. Al empezar a trasladar mi trabajo de campo a colectivos o comunidades más vinculadas con el hacer, ya sea por la cocina, por la construcción, o por el pastoreo, fui recuperando la sensibilidad material, el valor por el tiempo lento y el deseo se desarrollar en la medida de lo posible devoluciones más elaboradas, cuidadas, procesadas y tangibles, (para ello el factor económico es esencial, no siempre he contado con recursos para producir los retornos, teniendo que ajustarlos a lo que en cada caso ha sido posible). Esto no anula la dimensión digital, pero me permite explorar de nuevo técnicas, formatos y materiales que me acercan a las artes gráficas, a las prácticas analógicas y a la artesanía, más que a los bits y a los ritmos de la comunicación digital contemporánea. Devoluciones que han ido tomando forma de postales, grabados, textos, publicaciones, carteles, cuadernos, libros-objeto o manteles.

La mirada etnográfica ha incidido en mi práctica de forma explícita y me ha distanciado de la *Facilitación gráfica* o el *Graphic recording* organizacional que otras compañeras están desarrollando y esto ha sucedido tanto por mi interés en el hacer, en las prácticas y los oficios donde se pone en juego un saber hacer o unos *haceres especiales*, como por habitar un espacio de investigación, también académica.

Tinta Fina o Nuria Inés es artista, dibujante y cronista gráfica. En cuanto a lenguajes ella se acerca más al cómic y a la novela gráfica. Sus narrativas tienen mayor linealidad (en comparación con los ejemplos anteriormente mostrados, más cercanos al diagrama o al mapa visual), se sirve de la viñeta y la secuencialidad. Trabaja con tintas de manera excepcional y utiliza el humor y la narrativa casi como una guionista. Se centra en prácticas cotidianas recogiendo con dibujos y palabras, conversaciones anécdotas y recetas<sup>29</sup>.

---

29 <https://www.tintafina.net/cronicas-de-els-enemics-del-poble-i-linfern.html>



Tinta Fina

En el proyecto *Canción para Consuelo*, que comenzó en 2018 para la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, puso en marcha un dispositivo gráfico de investigación para trabajar en el contexto del barrio del Raval en Barcelona. Con respecto a su trabajo, señala:

*“Consuelo es un ente disgregado en lo que dicen sus cosas de ella. Yo nunca conocí a Consuelo, ni llegaré a hacerlo, pero Consuelo es alguien del Raval. Mi objetivo es mapear los relatos del barrio que encuentro, al indagar en los significados del material que conservo con una arquitecta, una médica, una asociación de escritores y un músico que pueda interpretar la carta. No pretendo describir ni ficcionar a Consuelo, lo que quiero es rodearla a partir de extraer ideas de los relatos gráficos y de las derivas por la intersección de calles dónde vivió: Sant Agustí con Sant Pau”.*<sup>30</sup>

Tinta fina es, por tanto, una dibujante que sale al barrio no a examinar y descubrir a Consuelo, sino a dibujar, encontrar relatos y devolver al barrio una memoria actualizada a partir de una historia de vida particular. Una manera que podría proponerse también de dibujo etnográfico, o de un dibujo investigador y social. Se trata de un proyecto en el que se diseña formas de dibujar, crear y descubrir en contexto. Sus devoluciones toman forma de libros, pequeñas publicaciones, cómics y fanzines. Post-produce, edita y publica.

Si bien esta elaboración de los retornos, de las devoluciones o formas que toman las investigaciones gráficas la abordaré a lo largo de la investigación, me gustaría resaltarlas aquí. Por supuesto que hay más investigadoras e investigadores gráficos y también artistas que dibujan con preocupaciones sociales y, que se ocupan también de generar retornos o formas de compartir y socializar sus experiencias de dibujo, pero quiero dar visibilidad a quienes he tenido cerca y a mano, para aprender, compartir y transformar(nos).

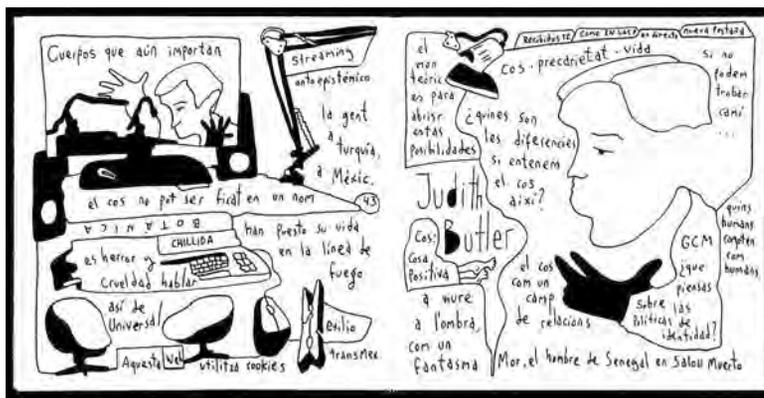
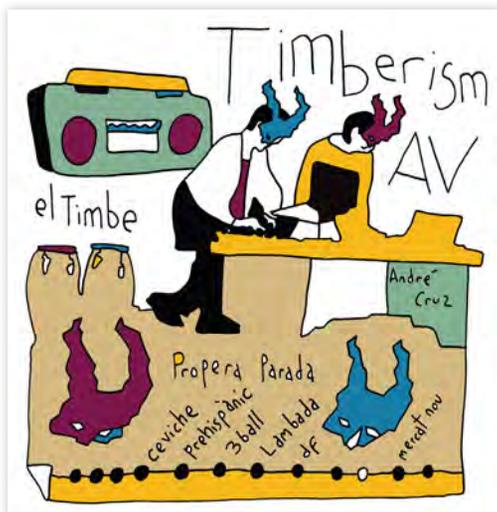
En Barcelona he tenido la oportunidad de conversar con Pedro Strukelj (arquitecto de formación y dibujante de acción) y seguir su trabajo<sup>31</sup>. Tuve ocasión de entrevistarle cuando llegué a la ciudad. Pedro ha dibujado mucho en directo, tanto en talleres, conferencias o eventos como en conciertos. Tiene una especial inclinación por la música que siempre me llamó la atención. Dibujar un

---

30 Fuente: <https://www.tintafina.net/cancion-para-consuelo.html>

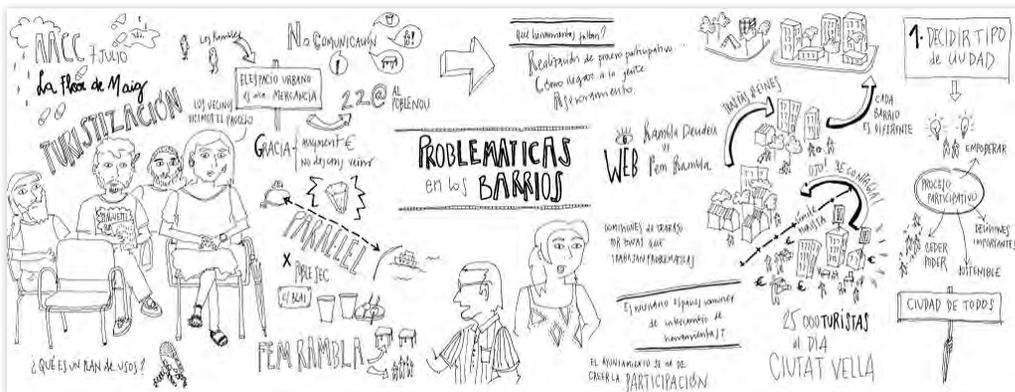
31 <https://pedrostrukelj.com/>

concierto, dibujar algo que vibra y nos hace vibrar donde el sonido, la palabra, el ritmo, los cuerpos y los instrumentos se entremezclan. Pedro tiene un trazo inconfundible, dibuja de seguido, casi con una sola línea. Algo que me hace pensar en su capacidad para inscribir casi una frecuencia de sonido. No compartimos necesariamente una aproximación etnográfica o investigadora, sin embargo (y en la línea de Tinta Fina) su capacidad para formalizar, editar y publicar parte de su trabajo en libros, cuadernos de viaje o portadas de discos, me ha ayudado a transformar mi relación con la práctica, sus materialidades y sus formas de retorno.



Pedro Strukelj

Con Anna Clemente compartí la labor de registro gráfico de la preparación del encuentro de Arquitecturas Colectivas de 2014 en Barcelona. Anna al principio no dibujaba, tampoco usaba color. Anna formaba parte del La Col, cooperativa de arquitectura, relacionada con la participación, el urbanismo y el activismo urbano. Dibujar y hacer *relatogramas* juntas, me permitió por primera vez dejar de practicar en solitario, incorporar otros relatos gráficos, varias estéticas y formas de atención. Y también poder perderme alguna reunión, pues sabía que Anna estaría dibujando, y viceversa. Trabajar juntas nos permitió compartir debates sobre cómo incorporar más voces en estos relatos gráficos, hacer de lo situado algo más colectivo. Diseñamos herramientas para recoger más miradas durante las asambleas, que nos ayudaron a atender a otras cosas: Un ejemplo de ello es el *Documentator 3000*<sup>32</sup> un cuadernillo que circulaba por la asamblea y donde se invitaba a prestar atención y contribuir de forma colectiva al registro de la situación.



Anna Clemente

Posteriormente Anna siguió dibujando en procesos de participación ciudadana vinculados a La Col, dibujando en gran formato en directo en una serie de eventos y proyectos y haciendo otros experimentos gráficos de registro. Yo no he hecho relatos gráficos en gran formato, tipo mural o en pizarras (aunque me lo han pedido). Pero he observado a Anna y a otras compañeras hacerlo. La gran escala es muy atractiva y ver componer una escena de grandes dimensiones en

32 Con el *Documentator 3000* pretendíamos dejar constancia de lo que ocurrió (y no tanto lo que se dijo) en la asamblea general de la Red de Arquitecturas Colectivas en Barcelona, pero hacerlo desde otra perspectiva, y hacerlo en colectivo. Una serie de instrucciones relacionadas con lo que estaba pasando, que cada cual era libre de rellenar como le viniera en gana.

<https://arquitecturascolectivas.net/noticias/llega-el-documentator-3000>

<https://issuu.com/aaccbcn/docs/documentator3000>

directo también lo es. Sin embargo, requiere un esfuerzo de composición que, en mi caso y experiencia, reduce la capacidad de escucha, aumenta la necesidad de abstracción de la escena y síntesis del discurso, tiende a la diagramación más que al dibujo y ofrece una práctica más espectacularizada, que se ve mucho más mientras se hace en entornos donde hay mucha gente, situación en la que yo particularmente no me siento cómoda. Por lo tanto, más allá de otras ventajas (de visibilización y performatividad sobre todo) yo no he explorado estas posibilidades.

Cuando empecé a hacer *relatogramas* vivía en Madrid. En el entorno de MediaLab Prado conocí a Clara Mejías<sup>33</sup> (artista, pedagoga, docente e investigadora). Con ella he compartido puntualmente encuentros, talleres, conversaciones y transformaciones de nuestras prácticas. He seguido de cerca el trabajo que, junto con Álvaro Valls, ha desarrollado desde el proyecto Relatoría Kiwi<sup>34</sup>, donde además de *relatogramas* que hibridan lo analógico y digital, ofrecen distintos servicios de relatoría y acompañamiento gráfico. Otra dibujante, relatora gráfica e investigadora con la que he tenido ocasión de compartir conversaciones y una entrevista es Marta de la Rocha. Ella ha publicado un libro donde relata con dibujos y palabras un curso de historia de teoría feminista que se imparte desde 1991 en el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid (De la Rocha, 2018). Para mí esta publicación es importante porque recoge relatos gráficos que permiten que convivan saberes discursivos, *encuerpados*, estéticas y políticas en un mismo formato.

Todas estas compañeras de práctica, así como las genealogías de pensamiento crítico, me han permitido hacer, reflexionar y debatir sobre el auge del relato gráfico en mi entorno de proximidad. También en algunos casos compartir encargos de prestación de servicios de relatoría gráfica. Pero sobre todo me ha ayudado mucho encontrar una comunidad de práctica más allá de las bibliografías, con la que poder establecer diálogos, mantener conversaciones en torno a la perspectiva situada, al diálogo con los feminismos y a la cuestión de relato gráfico en relación a proyectos con preocupaciones sociales. De alguna forma cuando dibujo en directo y en contexto, estoy dibujando con ellas también.

En este primer capítulo he situado la práctica, conectando mi experiencia de vida, mi formación artística y mi vinculación a proyectos colectivos con el desarrollo de una práctica investigadora. Así mismo, he propuesto esta forma de dibujo como una manera de dibujo etnográfico y por tanto un espacio de diálogo

---

33 <https://claramejias.tumblr.com/>

34 <https://relatoriakiwi.tumblr.com/>

entre el arte y la antropología *gráfica*. También he explicitado no sólo el tipo de dibujo, sino también los contextos que a través del dibujo se hacen visibles aquí, insistiendo en la dimensión y política de estas decisiones. Por último, he querido mostrar una genealogía de saberes prácticos y reflexivos que me permiten habitar, practicar y cuestionar esta investigación y por tanto dibujar acompañada.

A continuación, tras el ejercicio de definición inicial de la práctica de dibujo y registro con la que se desarrolla esta investigación, se proponen primero tres capítulos donde ésta se sitúa en tres contextos diferentes que me han permitido transformar, repensar y experimentar dibujando. Un relato experiencial y cronológico a través del que profundizar y reflexionar *con* el dibujo etnográfico, el acompañamiento gráfico y *sobre* el papel del registro en proyectos e iniciativas con un carácter colectivo. Después se abordará en un capítulo de *apuntes metodológicos* el papel que el dibujo ha tenido en la investigación, antes, después y alrededor de las situaciones de campo o de dibujo en directo y en contexto.

CAPÍTULO 2:  
Esbozar lo común

2.1

El *relatograma* y lo colectivo

2.2

Apuntes sobre la práctica

2.3

Dibujando “otros laboratorios”:  
cuadernos de la experimentación social

2.4

Construir un *skate park* ¿dibujar la participación?



Nº3

2015

2014

2014

2013 HANGAR

CÉSAR PER  
CAFÉ  
EL NI  
CA  
S  
D  
PARA  
sobre  
noletro  
fin  
holabo  
① PaR  
de

CRISIS HACE A LAS  
INSTITUCIONES  
+ UNDERGROUND



ASSOCIACI  
XAFYAS  
ciudad  
AYTO  
IDGAS  
AREA  
STRAT  
AGENTES

DIY ↔ D.I.W.C.

CON QUIEN - EMPRESAS  
Y/O DE SEMPRE A DOS  
SE VA A CANTAR

ms  
do  
0"

→ ración  
popular  
de  
entres

ITVACIÓN

ANTONIO

TEO  
ACTIVADO  
TRAN  
DIVERSI



## 2.1

**El relatograma y lo colectivo**

El dibujo y la etnografía han tenido históricamente una estrecha relación. Se encontraron en la generación de documentación visual y en la elaboración de cuadernos de notas y de viajes (Mead, 1970; Worth, 1980; Collier, Collier y Foreword-Edward, 1986). La invención de otros medios como la fotografía primero y el video después, facilitó otros modos de registro, contribuyendo a generar una antropología visual más amplia. Sin embargo, y a pesar de vivir tiempos de avance tecnológico, asistimos a una revisión y actualización del dibujo etnográfico: Bray (2015), Colleredo-Mansfeld (1993), Causey (2017), Ingold (2007, 2013), Crowther (1990), Maureen (2020), Kuschmir (2014), Pink (2004, 2006) y Taussig (2011) son algunos de los autores y autoras con quienes comparto la apuesta por el dibujo, porque es capaz de conectarnos con el hacer más inmediato, por sus cualidades como herramienta de observación y su potencial como medio de registro más allá de las palabras. También por su economía de medios: “La razón por la que recomiendo un lápiz tradicional es porque es fácil de encontrar en cualquier parte del mundo” (Causey, 2007, p 18). Más allá del lápiz, pudiendo usar otros instrumentos, el dibujo etnográfico es una práctica accesible, directa y económica. Pero además quienes dibujamos hemos podido observar cómo, precisamente porque nunca fue tan fácil y accesible hacer una foto o un video, la capacidad de producir una imagen con las manos y en directo vuelve a ser objeto de atención.

El dibujo también permite explorar la posibilidad de ir más allá de la *Writting Culture*<sup>1</sup> (Clifford y Marcus, 1986), especialmente en la revisión de la propia antropología, ya que invita a ir más allá de la linealidad del texto y a poner en juego un hacer con una disposición más accesible y abierta. Y yo añadiría que hay una cuestión más: el dibujo en directo produce un tipo diferente de vínculos, es una artesanía que recupera formas más afectivas (y por lo tanto efectivas) de ponerse en relación con las otras personas:

La escena (lo que se percibe) y la imagen (la interpretación de la escena) son plasmadas por la mano, cuya sutileza y búsqueda a través del movimiento, están constantemente supervisadas y revisadas por una mirada observadora, con la finalidad de crear el dibujo (el actual documento de marcas y líneas) que presenta, para el mejor beneficio de la habilidad de una persona, un producto que es un documento honesto y fiel a lo que se ha visto. (Causey, 2007, p. 13).

---

1 En referencia a la cultura que privilegia la escritura sobre otros lenguajes en la producción de conocimiento.

En el capítulo anterior apuntaba al dibujo en directo y en contexto y en concreto al dibujo en movilizaciones políticas y sociales de los últimos años. Formas de *dibujo situado* (Gutiérrez, 2020) que desde una subjetividad encarnada produjeron unas imágenes hechas desde abajo, con las manos, en la calle. También (y aunque no profundizaré en ello) asistimos al auge de la novela gráfica y el cómic, del *storytelling*, del *Visual Thinking* (Roam, 2013; Brand, 2017), del *Graphic Recording* (Schiler, 2016; Weiss, 2016), o del *Urban Sketching* (Holmes, 2014). Esto muestra cómo el lenguaje del dibujo se utiliza para explicar, relatar y comunicar. Se está estableciendo en el ámbito organizacional, especialmente en las empresas y en los procesos de innovación, en los que se apuesta por la visualidad frente a la escritura (ya que se supone más universal) y por la síntesis de ideas (Roam, 2013). La manufactura de estas prácticas de pensamiento visual parece estar aportando algo en la era digital. De las mencionadas formas de dibujo aprendo y comparto algunas estrategias gráficas y metodológicas, tal como desarrollaré a continuación.

Destaco de prácticas como el *Visual Thinking* la capacidad de síntesis y la diagramática, del *Graphic Recording* la cuestión de hacer un relato gráfico en directo de una situación. Sin embargo, hay aspectos como por ejemplo una tendencia a la pictogramación (a dibujar iconos y monigotes), o un exceso de síntesis que no comparto. Me refiero al despliegue de una serie de tácticas que favorecen usar monigotes y emoticonos que sirven para cualquier contexto y simplifican la representación, abstrayéndola de lo particular, generando estéticas homogéneas que buscan universalizar las imágenes y las escenas. Evidentemente son estrategias ligadas al desarrollo empresarial y no al contexto de la investigación social o artística, pero hay semejanzas y por tanto distinciones que hacer. En mi caso, me interesan estas prácticas cuando contribuyen a la creación de experiencias colectivas. Sin embargo y aunque no siempre coincidimos en estéticas y políticas (practicando estéticas globales versus particulares, por ejemplo) sin duda estas prácticas (me refiero de nuevo al *Visual Thinking* y al *Graphic Recording*) contribuyen al aumento del uso del dibujo como herramienta de facilitación y comunicación, así como a recuperar el trazo como espacio de ideación, comunicación y documentación que también puede enriquecer al campo del dibujo etnográfico. Por otra parte, cada vez más, la novela gráfica o el cómic están siendo explorados como formatos para presentar y socializar investigaciones académicas más allá del texto (Bartoszko, 2011; Morales y Barroso, 2014; Wadle, 2012). Consciente de ello, y aunque este tipo de narrativas visuales me parecen valiosas y las considero formatos muy interesantes para la divulgación del conocimiento, en esta investigación busco profundizar en el dibujo que se hace en directo y en contexto, que constituye el trabajo de campo en el sentido de

que sirve para la recopilación de registros y que además en este caso busca ser un dispositivo de transferencia y comunicación, sucediendo así al mismo tiempo el trabajo de campo y la elaboración de su contenido.

Cuando Taussig distingue entre *taking a picture* y *making a drawing*<sup>2</sup> (Taus-sig, 2011) insiste en la corporeidad, en el gesto, en lo que implica una práctica cuyo hacer se parece más a la danza que a la fotografía, ya que, aunque compar-tan visualidad son formas distintas de hacer. Pues bien, en este sentido el relato gráfico en directo es medio de registro y al mismo tiempo elaboración en vivo de la experiencia para ser transferida (se parece más al *making* que al *taking*) y permite la elaboración de contenido en directo, sin necesidad de post-producir o elaborar algo a partir de lo que se extrae o se toma, pues aquí registrar es un acto simultáneo de composición, creación y síntesis.

Esta investigación es una exploración sobre las posibilidades del dibujo etnográfico como facilitador de prácticas colectivas. Dicho de otro modo, se trata de desarrollar prácticas de dibujo etnográfico que son al mismo tiempo modos de dibujar basados en prácticas colectivas. Cuando me refiero a prácticas colectivas no me refiero a formas de colaboración en las que todo el mundo dibuja. Me refiero a proyectos o espacios donde la dimensión colectiva importa, donde el hacer cosas en común es objeto de registro y al mismo tiempo vehículo generador de vínculos. Vivimos tiempos en los que se reclama una antropología más colaborativa (Holmes y Marcus, 2008; Estalella y Criado, 2016; Rappaport, 2018; Lassiter, 2019) y en pleno debate sobre la necesidad de tomar en serio la decolonización epistémica. Debates que me han ayudado a explorar los límites de mi práctica<sup>3</sup> (Viveiros de Castro, 2013; Tuhiwai Smith 2017; Salami, 2020). Me he propuesto, en este sentido explorar modos de registro menos logo-céntricos (mediante relatos gráficos que contienen dibujo y palabra), he procurado desplegar una mirada etnográfica que nos permita reconocernos como colectividad, producir más que reproducir una viñeta social que, por emergente, inestable, frágil e híbrida, se cuenta mientras se forma y se forma mientras se cuenta.

---

2 No traduciré estos términos por una posible pérdida de sentido en castellano, aunque podría traducirse diciendo que no es lo mismo tomar una fotografía que hacer un dibujo.

3 Esta investigación no busca abordar los procesos de decolonización epistémica de forma directa, ni hacer una aportación sustancial al debate. Es un asunto complejo e importante que no quisiera tratar de forma superficial. Por mi propia trayectoria vital e investigadora estoy lejos de poder abordar este asunto en profundidad, sin embargo, mi interés por explorar cuestiones como el registro más allá de la palabra y el texto, así como la posibilidad de desplegar otros modos de elaborar y presentar conocimientos, me ha conducido a estos autores y autoras cuyas propuestas me han dado herramientas para trabajar en esta dirección y activar en mí una sensibilidad investigadora que antes no tenía, lo que me ha llevado a ser más sensible a los procesos de representación y a cuestionar mi propia práctica.

Algo pasa cuando se saca un método de sus estructuras habituales, cuando se airea. Cuando se pone al servicio de otras cosas. Busco compartir una experiencia de dibujo, el dibujo como método de proximidad y agradecimiento y no tanto como método para analizar o describir a una colectividad, tal como se argumentará en la parte final de este capítulo. Haciendo esta propuesta no pretendo cuestionar ni invalidar la capacidad descriptiva del método etnográfico. Sin embargo, me interesa reforzar sus cualidades afectivas (Moscoso, 2017). Es decir, la escucha y la participación etnográfica movilizan emociones en muchas direcciones. Sentir que te escuchan (bien) tiene un valor, reconocerse en una colectividad atravesada y conectada por una serie de preocupaciones también lo tiene. Contar con un registro de lo que se hace en común ayuda a generar un sentimiento de pertenencia y a hacer visible lo que es a veces intangible en procesos en ocasiones precarios, difusos o inestables. Algo que se registra adquiere valor cuando está siendo registrado, pero sobre todo se hace importante si logra hacernos sentir importantes. El afecto en gran medida implica “domesticar la propia subjetividad al servicio del otro y no al servicio del propio deseo” (Molinier y Arango, 2011, p.56). En efecto, la etnografía es una práctica de descripción, pero también lo es de correspondencia (Gunn, Otto y Smith, 2013) y tal vez en ese corresponder se puede dar una nueva dimensión al dibujo etnográfico, como se mostrará a continuación.

Comencé a desarrollar una manera de dibujo etnográfico y acompañamiento gráfico en proyectos relacionados con la cultura de lo común<sup>4</sup> y las formas de hacer en colectivo. Inicialmente en una serie de proyectos vinculados a la Red de Arquitecturas Colectivas y proyectos vinculados con MediaLab Prado. Acuñé el concepto de *relatograma* (Boserman 2013, 2014, 2019) para definir un modo concreto de hacer relatos gráficos en vivo y en directo<sup>5</sup>. Una práctica que

---

4 Lo común aquí hace referencia al concepto de “procomún” (traducción al castellano del “commons” anglosajón), es un modelo de gobernanza para el bien común. La manera de producir y gestionar en comunidad bienes y recursos, tangibles e intangibles, que nos pertenecen a todos, o mejor, que no pertenecen a nadie. Un antiguo concepto jurídico-filosófico, que en los últimos años ha vuelto a coger vigencia y repercusión pública, gracias al software libre y al movimiento *Open Source* o a Elinor Ostrom (premio Nobel de Economía en 2009) por sus aportaciones al gobierno de los bienes comunes. Fuente: <https://www.colaborabora.org/colaborabora/sobre-el-procomun/>

5 La conceptualización del *relatograma* está ligada a ciertos espacios y formas de experimentación social y colectiva, siendo una propuesta desde la que dibujar, acompañar y formar parte de procesos donde la dimensión colectiva es significativa. Una práctica que empecé a desarrollar, influenciada por dibujantes del 15-M y otros movimientos ciudadanos, que daban cuenta desde dentro de una movilización social y colectiva. Dibujantes que conectaron el dibujo con la actualidad y lo político e hicieron del dibujo en directo, un medio más a través del cual registrar, comunicar y compartir lo que allí estaba sucediendo, haciendo una suerte de etnografía amateur y un dibujo activista. Una forma de dibujar de manera situada, en contexto, en directo que generó un relato de la experiencia colectiva

tiene algo de arte militante o de activismo artístico (Bishop, 2006; Sansi, 2015; Ramírez-Blanco, 2014), una práctica de dibujo que se pone al servicio de la generación, visibilización y fortalecimiento de la colectividad en un sentido político.

Los procesos colectivos en los que he tomado parte dibujando tienen en común una cierta duración o una vocación de ser prolongados en el tiempo, aunque puedan tener momentos de mayor intensidad (en jornadas puntuales o sesiones concretas), se extienden en el tiempo mediante asambleas, conversaciones, encuentros y talleres. También comparten que convocan a personas diversas, que pueden ser profesionales, activistas, vecinas, expertas, técnicos o amateurs que de alguna forma constituyen una colectividad más o menos estable con algún asunto en común, y en concreto en este capítulo, vinculadas con la construcción, la fabricación y el diseño urbano.

En suma, propuse el *relatograma* para nombrar, practicar y reflexionar sobre una forma particular de hacer relatos gráficos en proyectos conectados con el arte, la cultura, el diseño, la fabricación, etc. Atravesados tanto por lo colectivo como por las prácticas de *cultura libre*.<sup>6</sup>

En este tipo de proyectos el *relatograma* registra el proceso, es un dispositivo de escucha, es en ocasiones un acta dibujada en ocasiones y permite componer una escena que busca hacer comunicable el proceso de hacer en colectivo. Estos procesos son en muchas ocasiones dilatados, precarios en recursos e inestables en cuanto al poder de implicación de sus agentes. Procesos en los que el *relatograma* se constituye como un retorno, fruto de la manufactura inmediata. Es una cosa terminada, que puede resultar reconfortante en procesos habitualmente abiertos y a veces difíciles de concretar. Una cosa que empieza y acaba, y que se devuelve y funciona como un símbolo de cuidado y atención del proceso, especialmente cuando los resultados quedan lejos o no son el centro del proyecto. Es una forma de hacer visible el trabajo y el tiempo de lo colectivo.

---

y política. Una forma también de contribuir desde un saber hacer específico a un proceso con una fuerte dimensión colectiva.

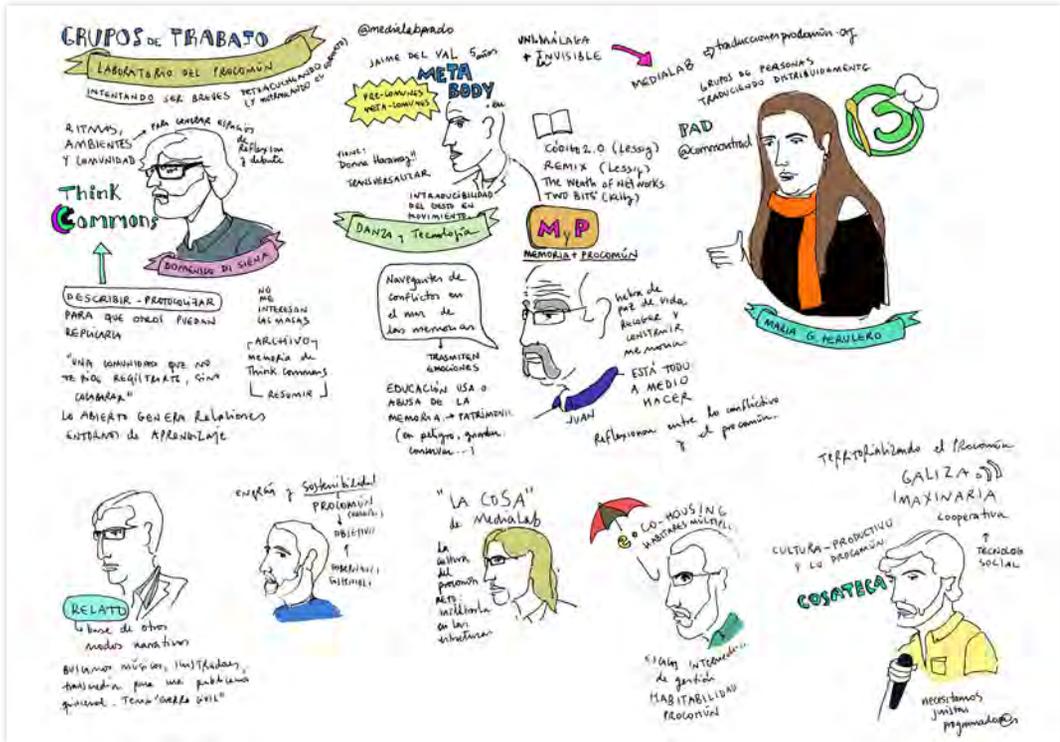
- 6 Se trata de un movimiento social que promueve la distribución libre de conocimiento y cualquier manifestación cultural-artística para su reproducción y modificación. Su principal objetivo es el desarrollo del potencial creativo en comunidad al invitar a usar la cultura compartida/ lo común como lenguaje para traducir, desarticular, recombinar y construir nuevos significados. A través de la cultura libre es posible reclamar el sentido de comunidad y valor de creación al “hacerlo tu mismo” desde y con recursos propios para que también esté al alcance de todos, de esta manera se vuelve un proceso democrático de fácil acceso que implica un compromiso con la gestión de lo común en el que es necesario reconocer los derechos y obligaciones de cada miembro de la comunidad, por ello la cultura libre se enfrenta al problema de la propiedad y necesita un tipo de licencia que apoye y proteja las libertades de aquellos que creen en este sistema-movimiento, los *Creative Commons*. Fuente: Manual *CopyLeft* (2007). <https://labcd.mx/conceptos/cultura-libre/>

El *relatograma* como dispositivo de campo me permitió no sólo observar y dar cuenta de los procesos, sino encontrar una forma de participar en ellos. Una forma de participación basada en la relatoría y el acompañamiento gráfico, que reforzaba y ponía en valor la importancia del hacer en común. Una forma no tanto de observación participante, sino de participación y creación mediante la observación. Haciendo *relatogramas* comencé a poner en práctica una forma de dibujo etnográfico que, no estando sólo basada en el lenguaje escrito, trataba de generar un registro más allá de lo que la gente dice:

El observador participante tiende a fijarse en el habla de los sujetos, de modo que, si no hay un plus de vigilancia a este respecto, lo que se suele privilegiar es el discurso, lo que la gente dice y, por tanto, lo que es captado principalmente mediante el oído. (Jociles Rubio, 2018, p. 131).

El logocentrismo al que se refiere Jociles Rubio me afectó incluso cuando me proponía todo lo contrario: en los primeros *relatogramas* el lenguaje y la palabra tenían mucha presencia, aparecían caras, cabezas y algún objeto, pero sobre todo registros textuales. Paulatinamente e influenciada por el hecho de formar parte de proyectos vinculados con el hacer, con construir, diseñar y “cacharrrear” etc., esto fue cambiando. Mi interés por dibujar y formar parte de situaciones donde el hacer y el decir se entremezclan fue creciendo, y en mis dibujos aparecieron cada vez más objetos, herramientas, plantas y escenarios. En este sentido, me gustaría señalar que fui poco a poco tratando de registrar algo más que lo que se decía, buscando momentos de hacer en común no sólo mediados por la palabra.

De forma intuitiva estuve explorando otros modos de observación participante, o una forma de observación-acción que hacía del registro una situación de creación y retorno. Empecé a reparar en que de alguna forma cuando hacía *relatogramas* me colocaba en una posición que a veces me acercaba a la observación participante pero que al mismo tiempo me hacía repensar sus límites y mi vinculación con los contextos en los que dibujo y mi rol en ellos. En este sentido, me sitúo cerca de la propuesta de la *Sociología de la imagen* que propone Rivera Cusicanqui (2015), puesto que he tratado de dibujar principalmente en contextos y en proyectos con los que tenía un vínculo o una relación previa, con los que podía adquirir un compromiso de acompañamiento gráfico sostenido en el tiempo. Es decir, he procurado encontrar un lugar, un rol en la experiencia colectiva, una posición lo menos jerárquica posible donde el equilibrio constante entre lo que recibo y devuelvo fuera concreto, evidente y abierto en cuanto a compartible.



Relatorama (MediaLab Prado, Madrid 2013). Elaboración propia.



Relatorama (Arquitecturas Colectivas, Barcelona 2015). Elaboración propia.

La antropología visual se funda en la observación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar. La sociología de la imagen, en cambio, observa aquello en lo que ya de hecho se participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación, sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente. (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 21).

En otras palabras, he dibujado en contextos en los que estas alertas se me han activado y se han puesto en juego. Me he preocupado por no venir de fuera a producir, a relatar un mundo del que no tomaba parte. Sin embargo, como desarrollaré en siguientes capítulos, no siempre ha sido fácil ser totalmente *parte de*, y no “exotizar” *a*, especialmente cuando me he involucrado en proyectos más allá de lo urbano, en contextos rurales que no me son tan próximos.

Estas alertas han sido saludables, me han hecho poner mucha atención a los retornos y me han permitido ir transformando mi práctica: el objetivo de estos registros gráficos no ha sido nunca la observación per sé, no he participado para observar y extraer un relato que permita analizar estos proyectos o colectivos. Mas bien he tratado de observar y elaborar un registro en el que puedan reconocerse, tratando de evitar una postura extractivista por mi parte. Con ello no quiero decir que crea que toda observación es una extracción, pero sí que la elaboración de la observación puede serlo, así como cualquier forma de registro, que prioriza obtener algo sin devolver algo.

He dibujado para colaborar, para contribuir y aportar, desde un hacer particular, a la construcción de un proyecto colectivo o común. Es ahí donde encuentro una diferencia investigadora y política con respecto a la observación participante en el contexto de la etnografía clásica, incluso con algunas de las investigaciones activistas que se dan desde la antropología (Fernández-Camacho, 2020; Malo, 2004; Molinier y Arango, 2011) con quienes comparto la preocupación por los retornos y las formas de cuidado y colaboración en el campo. Sin embargo, esta propuesta está más cerca de contribuir a producir contexto que de examinarlo. Y creo que el dibujo etnográfico, el dibujo que pone atención en los *haceres* y *decires*, que se basa en la observación en contextos de los cuales se participa, tiene la capacidad (además de servir para producir elementos de análisis para una posterior escritura) de contribuir a consolidar o dar forma a la colectividad de la que se toma parte. Esto es, ayudando a generar un relato sobre quienes somos y a visibilizar lo que nos moviliza a hacer lo que hacemos, sobre todo en iniciativas colaborativas, vecinales o particulares.

Desde una práctica de dibujo como ésta, que entra en diálogo con la etnografía, me gustaría poder contribuir a los actuales debates sobre la inventiva y la decolonización metodológica que recorre las ciencias sociales y otras disciplinas (Back, 2012; Back y Puwar, 2012; Boehner, Graver y Boucher, 2012; Gunn, Otto y Smith, 2013; Rivera Cusicanqui, 2018; Tuhiwai Smith, 2017). Sin embargo, el aporte significativo de mi propuesta tiene que ver con la incorporación de modos de observación etnográfica a una práctica artística que se vincula con lo social, que busca explícitamente contribuir a esbozar lo común (Garcés, 2017) y lo hace con trazos.

Como se ha señalado previamente, la conceptualización inicial del *relatograma*, como primer dispositivo metodológico de esta investigación, está ligada a una serie de proyectos de experimentación social y colectiva, siendo una propuesta desde la que dibujar, acompañar y formar parte de procesos donde la dimensión colectiva es significativa. Una práctica que empecé a desarrollar, como ya he comentado, influenciada por dibujantes del 15-M y otros movimientos ciudadanos, haciendo una suerte de etnografía amateur y un dibujo activista. Una forma de dibujar de manera situada<sup>7</sup>, en contexto y en directo, que generó un relato de la experiencia colectiva y política. Una forma también de contribuir desde un saber hacer específico y desde la experiencia personal a la experiencia colectiva, o tal vez habría que decir la experiencia “post individual” que va más allá de la dispersión individual y persigue la articulación de una colectividad (Gutiérrez, 2020, p. 38). Y aunque no dibujé en este tipo de movimientos sociales y políticos, comparto con quienes dibujaron en las plazas la intención de dar valor a lo colectivo como espacio de transformación política y pedagógica. Haciendo *relatogramas* he formado parte de proyectos que, tanto dentro como fuera de las instituciones, han querido poner énfasis en lo colectivo, lo colaborativo, lo comunitario, lo que nos afecta y nos vincula. Espacios que llamaré inicialmente “otros laboratorios”, como lo son MediaLab Prado<sup>8</sup>, Intermediae o El

---

7 Bernardo Gutiérrez en la investigación “Estéticas de la multitud global: Revueltas interconectadas 2011-15 (2020)” propone la noción de “dibujo situado”: explora así, la relación del dibujo y de relato gráfico con las revueltas sociales (España, Brasil, Estados Unidos de América), analizando el papel de estas formas de dibujo. Señalando que estos dibujos tienen que ver “con las voces pequeñas, los yoes pequeños, las palabras pequeñas, con lo anónimo, lo blando, con el no destacar”. Y propone que estas formas de dibujo tienen el potencial de “los lenguajes documentales que impugnan los privilegios de los expertos y abarcan los conocimientos informales, la experiencia adquirida colectivamente, la sabiduría amateur, el saber hacer de las prácticas cooperativas y colectivas” (Gutiérrez, 2020, p. 112).

8 MediaLab Prado es una institución cultural del Ayuntamiento de Madrid que se define como: “Un laboratorio ciudadano que funciona como lugar de encuentro para la producción de proyectos culturales abiertos. Cualquier persona puede hacer propuestas o sumarse a otras y llevarlas a cabo de manera colaborativa. La actividad se estructura en grupos

Campo de la Cebada en Madrid, así como encuentros y proyectos vinculados con la Red de Arquitecturas Colectivas<sup>9</sup> en distintos puntos del territorio español o proyectos como En torno a la silla<sup>10</sup> en Barcelona. Lo que me propongo es ahondar en la relación de los *relatogramas* o de este modo de dibujo etnográfico con la articulación de lo colectivo, como un dispositivo de registro, creación y acción en experimentos sociales.

Éstos “otros laboratorios” me permitieron trasladar la noción de experimentación más allá de la ciencia o la academia, la expanden y ponen el foco en lo colectivo y en lo no homogéneo, nos invitan a poner en juego otros paradigmas epistémicos. Es decir, nos permiten entender que conocer en ellos sucede de otras maneras. “Saber ya no es acceder a las verdades eternas de Dios sino mejorar nuestra propia comprensión y relación con el mundo que nos rodea” (Garcés, 2017, p.39). Saber algo nos lleva a poder tenerlo en cuenta. Los actuales debates sobre la urgencia de habitar nuevos paradigmas epistémicos nos acercan a los menos lineales, a los que van más allá de lo textual, a los que recuperan saberes invisibilizados, a los que reivindican lo situado, lo expandido o lo distribuido.

¿Cómo puede el dibujo etnográfico explorar estas aperturas, o estas revisiones? Me interesa la dimensión colectiva, afectiva y divergente de un conocimiento basado en experiencias colectivas y en particular cómo el dibujo puede

---

de trabajo, convocatorias abiertas para la producción de proyectos, investigación colaborativa y comunidades de aprendizaje en torno a temas muy diversos”. Fuente: <https://www.medialab-prado.es/>

Entre 2012 y 2013 cursé el programa de Máster en Comunicación, Cultura y Ciudadanía Digitales URJC que sucedía entre MediaLab Prado e Intermediae ([www.intermediae.es](http://www.intermediae.es)). Desarrollé mi TFM *Relatogramas: Dibujo y cognición en laboratorios sin muros* durante ese curso. El trabajo de campo consistió en dibujar parte de los procesos y proyectos que habitaban dichos espacios, así como otros espacios más allá de las instituciones como El Campo de la Cebada (Madrid).

- 9 La Red Arquitecturas Colectivas nació de un encuentro que se celebró entre diversos colectivos en Córdoba en septiembre de 2007. Desde entonces se define como una red de personas y colectivos que promueven la construcción participativa del entorno urbano. Desde 2007 se celebra un encuentro anual para dar reunirse y dar soporte a proyectos locales: <https://arquitecturascolectivas.net/>

De forma periódica he participado en proyectos vinculados a la red, tanto en construcción, gestión, como en relatoría gráfica. Hice *relatogramas* de la preparación (asambleas quincenales) del encuentro de Barcelona (2014) y durante el encuentro de Extremadura (2015).

<https://arquitecturascolectivas.net/noticias/relatogramas-aaccest-porkinprogress?page=8>  
<https://arquitecturascolectivas.net/noticias/relatogramas-cuatro-manos>

- 10 En torno a la silla es un proyecto iniciado en 2012 de auto-construcción y diseño libre de productos de apoyo y elementos de accesibilidad desde la filosofía de la diversidad funcional: <https://entornoalasilla.wordpress.com/>

Durante 2014 asistí como relatora gráfica a varios encuentros de la red de personas que constituyen el proyecto. *Relatogramas*: <https://entornoalasilla.wordpress.com/2014/07/01/conclusiones-primaveracacharrera-can-batillo-junio-2014/>

participar y hacer visible esa idea de aprender y de hacer colectivamente. El *relatograma* me sirvió inicialmente para probar y desplegar una herramienta, un instrumento que buscaba formar parte de la experimentación social: “Necesitamos estudiar la práctica experimental actual, y necesitamos retroceder a sus raíces históricas y diversidad” (Klein, 2003, p. 179). Si bien no profundizaré en la revisión histórica que nos permite entender cómo la noción de experimentación ha quedado ligada mayoritariamente al ámbito científico (Knorr-Cetina, 1999; Latour, 2012) sí que me parece pertinente en el marco de esta investigación, señalar que la experimentación también sucede en otros lugares y de otras maneras (el proyecto *En torno a la silla* que desarrolla colectivamente dispositivos de apoyo para la diversidad funcional o *El Campus de cebada*<sup>11</sup> que propone una universidad popular de verano libre y autogestionada, son dos ejemplos de ello). Y en particular que yo, de algún modo, ya en los primeros *relatogramas* o en los incipientes cuadernos de estos “otros laboratorios”, buscaba aprender a hacerme sensible a otros modos de practicar la experimentación que es social, colectiva y política.

Se trata de procesos donde la producción colectiva de conocimientos desdibuja los roles entre personas expertas y no expertas, un conocimiento que busca generar un impacto en su ámbito de proximidad. Unos espacios donde se experimenta también con las formas de registro, documentación y archivo, para hacer accesibles los procesos. Por ello con los *relatogramas* empecé a advertir que la documentación también tiene una dimensión relacional y afectiva.

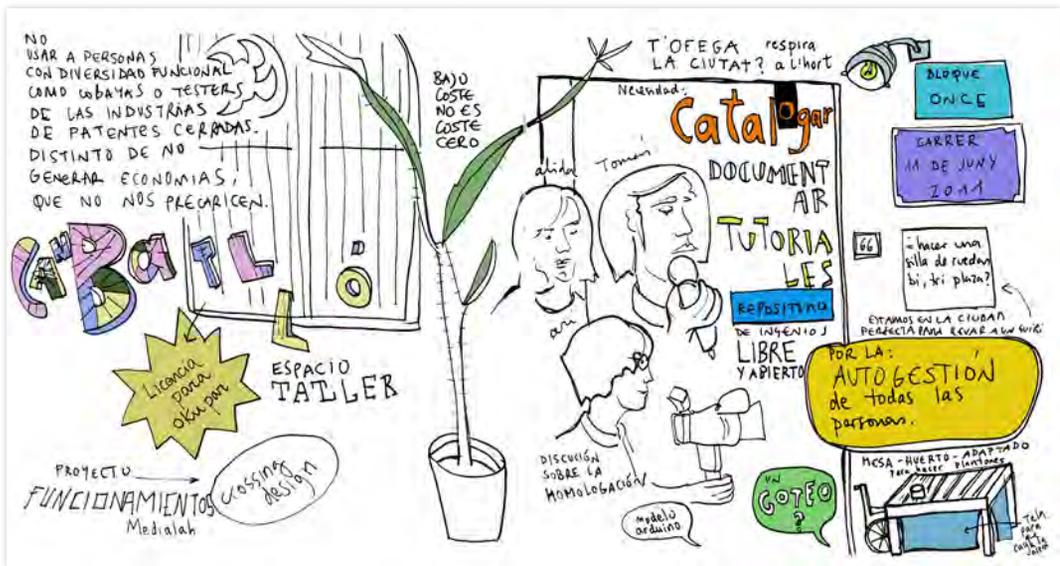
---

11 En 2014 en participé como ponente en el II Campus de Cebada. Programa para el que además aporté un dibujo para el cartel. En 2013 asistí como oyente y también realicé *relatogramas*. <https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums/72157645481419685>

El Campo de Cebada, era un solar de 2.500m<sup>2</sup>, fruto de la demolición de una piscina pública municipal del Distrito Centro de Madrid. Vecinas y vecinos fomentaron el uso temporal del solar (reivindicando también la piscina) convirtiéndolo en una plaza, un cine, un teatro, un taller, un campo deportivo. Todo a la vez. El Campo de Cebada ha profundizado en múltiples relaciones sociales a través de cientos de actividades e iniciativas. La implicación de colectivos, entidades, asociaciones y personas de las más diferentes procedencias e ideas lo convirtieron en un espacio de referencia que traspasa los límites del barrio, el distrito, la ciudad, la comunidad. Fuente: <https://larepublicacultural.es/article8945>

El Campus de Cebada, una iniciativa impulsada por el colectivo c4c se proponía transformar el campo en “campus”: “campus como espacio-tiempo que dedicamos en El Campo de Cebada a crear y compartir conocimiento, a hacer del espacio un laboratorio y por qué no, una escuela, una universidad, un colegio, un taller, un campus. Autoformación como una de las formas que multidefinen este espacio ecléctico y cambiante. Todas las personas somos intersecciones y engranajes en el fluir constante del conocimiento. El Campo de Cebada (ahora Campus) es un laboratorio continuo de procesos replicables, de conocimientos heredados y transmisibles”.

He buscado aquí hacer un recorrido que contextualice y explique el proceso de ideación y creación de *relatogramas*, que comenzó con el propósito de experimentar formas de registro basadas en el dibujo etnográfico, en una serie de espacios y proyectos específicos relacionados con la construcción colectiva de conocimientos de proximidad. A lo largo del capítulo profundizaré primero en aspectos concretos de esta práctica, me detendré en los cuadernos de estos “otros laboratorios” y su dimensión afectiva, me adentraré en límites y conflictos de la práctica a través de la experiencia de dibujo y registro en la construcción colectiva de un *skate park*.



Relatogramas de la Primavera Cacharrera (En torno a la silla, 2014).

En este caso el objetivo era hacer visible los cacharros desarrollados por la comunidad y dar voz a quienes los utilizan. Elaboración propia.



Relatogramas de la Primavera Cacharrera (En torno a la silla, 2014).  
En este caso el objetivo era hacer visible los cacharrros desarrollados por la comunidad y dar voz a quienes los utilizan. Elaboración propia.

## 2.2

**Apuntes sobre la práctica**

“– Creo que dibujar no es solo meterse en un pantano, también lo puedes bordear y bordear es un posicionamiento ¿no? Entonces creo que eso lo puedes enseñar también.

– ¿Enseñar a bordear?

– Enseñar a bordear, o sea enseñar que una cosa no sólo es X sino todo lo que hay a su alrededor.”

Fragmento: Entrevista a Andrea Ganuza (López Lam, 2020 p. 15).

Andrea Ganuza es ilustradora, dibuja y entre otras cosas, hace fanzines. Señala algo que es muy importante para mí. He impartido diferentes talleres, formaciones, charlas que me han permitido ir generando material para explicar cómo hacer *relatogramas*. Y esto nunca ha pasado por enseñar a dibujar de manera específica. Así como ella explica que enseñar a dibujar se parece más a aprender a bordear un pantano, a entender qué hay alrededor, aprender a hacer *relatogramas* es también aprender a dibujar situaciones, bordeándolas, componiendo una escena, entendiendo qué hay alrededor, siendo una práctica de dibujo y reflexión.

En efecto, el *relatograma* surge de la suma de dos ideas, la de relato o narración y la de diagrama (Deleuze, 2008)<sup>12</sup>, por su capacidad para establecer narrativas y conexiones no sólo lineales. Un *relatograma* es un relato gráfico que se hace en directo, mientras las cosas pasan, es un dispositivo que acompaña procesos o proyectos con una dimensión colectiva y una preocupación política. Aunque no ha sido lo más habitual, el *relatograma* puede realizarse mediante *hangouts* o *streamings*, incluyendo la posibilidad de entender el directo mediado por tecnologías. En este sentido, siempre he dibujado en pequeño formato, cuadernos o fichas que me permiten moverme con facilidad por el espacio-lugar y que no generan una dimensión “espectacularizante” del dibujo. Como se ha señalado anteriormente, no tengo nada en contra de los murales en directo o de otro tipo de soporte o formatos, pero me ha interesado adquirir un papel discreto, o al menos tan discreto como los otros.

---

12 Gilles Deleuze se aproxima al diagrama como un asunto filosófico: El diagrama sería la necesaria puesta en relación de estas dos ideas. Germen y caos. De ahí la expresión “un abismo ordenado”.

Un *relatograma* contiene dibujos y palabras, su narración no es lineal y permite contener varios tiempos a la vez. Por ejemplo, en un *relatograma* de una asamblea se puede dibujar o escribir información del encuentro anterior para que se entienda de dónde viene el debate o el asunto a tratar. En el *relatograma* de un taller se puede dibujar el prototipo diseñado hace varias semanas para explicar cómo se quiere seguir desarrollando. Los *relatogramas* no sólo son analógicos (en mi caso los cuadernos conservan originales únicos que después escaneo o se fotografían), en muchas ocasiones se han convertido en objetos digitales y múltiples, compartidos en redes y en repositorios.

En la guía *Cómo hacer un relatograma* (Boserman, 2019) explicaba de la siguiente forma cómo funciona el incipiente método. Era todavía una práctica inicialmente pensada para los contextos específicos que abordo en este capítulo (en los siguientes veremos cambios metodológicos derivados de la participación en otros contextos):

1. *Preparamos el material.* Nos hacemos con los materiales necesarios para dibujar: cuadernos, bolis, agua para beber etc.

2. *Tomamos parte.* Llegamos con tiempo para entender el espacio, decidir desde dónde dibujar y hacerlo formando parte del grupo. Mientras dibujamos podemos participar e intervenir. El dibujo puede interrumpirse.

3. *Escaneado.* Hay otras formas de hacerlo, pero yo he dibujado principalmente en blanco y negro con rotulador directamente sobre el papel y escaneado después para aplicar color y digitalizar para compartir. Podemos usar un escáner casero de DIN-A4, o aplicaciones móviles. Si trabajamos con rotulador o boli negro el proceso de escaneado es muy limpio y se puede *vectorizar* con facilidad si se quiere imprimir en gran formato después.

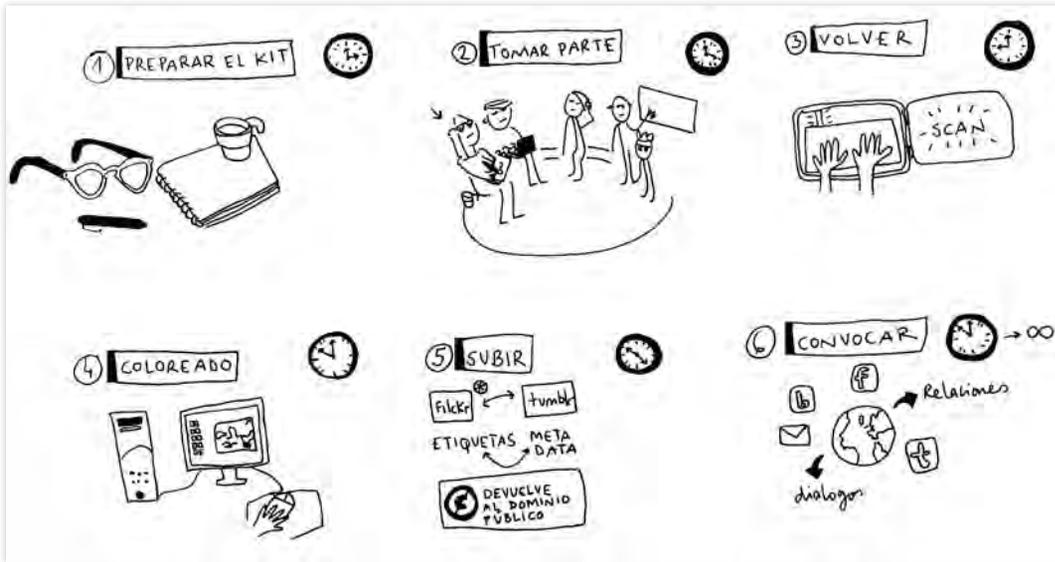
4. *Coloreado.* Los *relatogramas* se pueden colorear de forma manual o, si lo preferimos, digitalmente con cualquier programa de edición de imágenes, una vez los hayamos escaneado. Hay quienes dibujan y colorean al mismo tiempo, en mi caso he preferido la ligereza de medios en el trabajo de campo.

5. *Compartir.* Una vez digitalizados se pueden subir estos objetos digitales a plataformas coherentes con el colectivo del que se hacen los *relatogramas*. Tiene sentido subirlos a redes donde

las personas, proyectos o instituciones que salen en la escena puedan participar.

(Nota aclaratoria sobre la publicación de éstos contenidos en redes sociales: Siendo consciente de lo problemático del asunto sobre la extracción de datos y el apropiacionismo que hacen las redes sociales de los contenidos, es importante valorar de forma colectiva la posibilidad de subir o no, contenido a las redes, y buscar otros modos de compartirlos si el colectivo quiere preservar su intimidad. Personalmente he trabajado desde la lógica de usar las redes que los colectivos o proyectos en los que participaba de por sí ya usaban, también en algunas ocasiones la distribución la he hecho en canales internos. No tengo una postura cerrada y absoluta sobre el asunto. En todo caso, creo que abrir el debate y tomar decisiones comunes y revisables es un buen camino).

6. *Convocar*. Colocar algo en internet es relativamente fácil, pero al hacerlo estamos convocando y permitiendo que otros entren en la escena. Es importante cuidar este aspecto, etiquetar y mencionar a las personas, proyectos o instituciones que aparecen, explicar de qué es el *relatograma* o con qué objetivo se comparten. Así mismo, si se plantean formatos analógicos para compartirlo.



Una lista de los elementos básicos que podían contener: **1)** Información del evento, lugar, contexto del que se está dando cuenta. **2)** Descripción dibujada de las personas. **3)** Hashtags del evento, proyecto, comunidad, concepto. **4)** Metadata. **5)** Cartelas que destacan conceptos, instituciones, localizaciones geográficas. **6)** Webs, libros o lugares donde ampliar información. **7)** Bocadillos que recogen diálogos. **8)** Iconos, símbolos y dibujos que den cuenta del ambiente. **9)** Ideas o conceptos fuerza. **10)** Resumen del conocimiento adquirido, preguntas o reflexiones en torno al asunto observado. **11)** Descripción dibujada de las personas participantes del diálogo y sus preguntas.

El ejercicio de conceptualización del *relatograma* supuso una oportunidad para profundizar, nombrar y compartir una práctica de relatoría gráfica. Preocupada por desarrollar narrativas no sólo lineales, por practicar una mirada granulada y más periférica, el *relatograma* me permitió desarrollar un dispositivo de escucha, de afecto y acción. Fue un pequeño ejercicio de inventiva metodológica que sirvió para estar, hacer y narrar el campo de investigación. Un campo en el que dar cuenta de la producción de conocimientos como un proceso más colectivo, afectivo y abierto. Conceptualizar y poner en práctica el *relatograma* fue una forma particular de construir un dispositivo de interrelación y no sólo de observación y registro.

Aprender a dibujar desde la mirada parcial implica tomar una posición comprometida, sin intentar hacer un relato neutro u objetivo. Se trata de asumir que no hay forma más honesta de documentar que hacerlo desde una perspectiva singular, propia y situada. Este tipo de mirada implica que no puedes contarlo todo y para todos, pero que desde nuestra singularidad también aportamos. Esto supone incorporar opiniones personales, explicitar nuestros desacuerdos, puntualizar cosas y asumir que somos capaces de ver y documentar sólo aquello a lo que hemos aprendido a ser sensibles. (Boserman, 2019, p.11)

Dibujando procuraba captar y explicar la situación, que se pudiera identificar si las personas son jóvenes o no, si hay diversidad, si el ambiente es cómodo, si hay jerarquías, quién habla más, qué sensibilidades se manejan, desde dónde hablan o en calidad de qué, en qué espacios físicos están, etc. Dibujando y contando cómo pasan las cosas, sabiendo que mientras las cosas pasan, también *nos pasan cosas*: las emociones, los debates, las dudas, los chascarrillos, los imprevistos, etc., ayudan a generar relatos más anchos, donde caben otras cosas, más allá de lo evidente o de lo que saldría en una foto, porque la situación va más allá de lo que cabe en una instantánea.

Dibujar permite sobre la marcha traer al centro del dibujo cosas que están fuera de plano. Dibujando intento acercarme a lo que el arquitecto y profesor Juhani Pallasmaa propone cuando explica que mientras la visión enfocada nos enfrenta con el mundo, la visión periférica nos envuelve en la carne del mundo (Pallasmaa, 2010). Traído a lo que nos ocupa, sería como decir que con la foto o el video enfocamos una escena, un momento que sucede frente a nosotros, mientras que el relato gráfico nos permite incluirnos en la escena, desenfocar la mirada, destacando detalles, dando voz a lo secundario, sabiendo que lo más

interesante que podemos intentar hacer es no sólo registrar lo que se ve y se dice, sino también lo que no se ve y no se dice, pero ocurre: “El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado” (Berger, 2008, p. 56). Causey ofrece una serie de sugerencias cuando propone *dibujar para ver* dónde explora también esa forma de habitar el espacio de contemplación e incerteza del que nos habla Berger. No nos propone dibujar lo que vemos, o mejor dicho lo que pensamos que vemos, ni lo que aceptamos como conocido (Causey, 2017, p. 21) y de hecho apuesta por dibujar simplemente lo que vemos examinándolo con cuidado. Porque lo que pensamos que es un árbol no es exactamente lo que estamos viendo. Y muchas veces no todo lo que es importante para explicar una situación lo estamos viendo de forma nítida. De hecho, Causey nos invita literalmente a no ver demasiado claro, para poder descubrir cosas.

A modo de apuntes prácticos recojo a continuación algunas ideas y pautas que me han ayudado a dibujar y a experimentar con el *relatograma*:

- Buscar un equilibrio entre el relato (*storytelling*) o lo que se quiere contar y lo que el diagrama como una forma no lineal de disponer ideas, conceptos y dibujos en el espacio de papel ofrece.



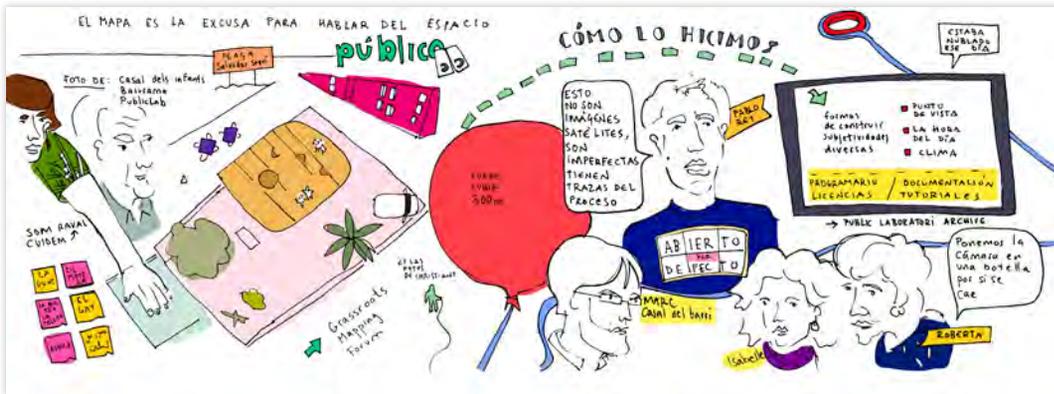
*Relatograma*. Asamblea. (Arquitecturas Colectivas Barcelona, 2014). Elaboración propia.

- No tratar de dibujar todo tal y como es, sino elegir lo que dibuja, lo que sobra, dibujar también lo que no saldría en la foto, lo que ya no está o está fuera de plano (cabren muchos tiempos a la vez, lo que pasó y lo que está por venir; y esto incide en la cuestión de visibilizar procesos).
- Aunque no se busca un dibujo hiperrealista, se trata de explicar un contexto, por tanto, importa que se note el espacio donde se está, el ambiente y la atmósfera. No es igual un auditorio que una plaza. No es igual una asamblea que una conferencia.



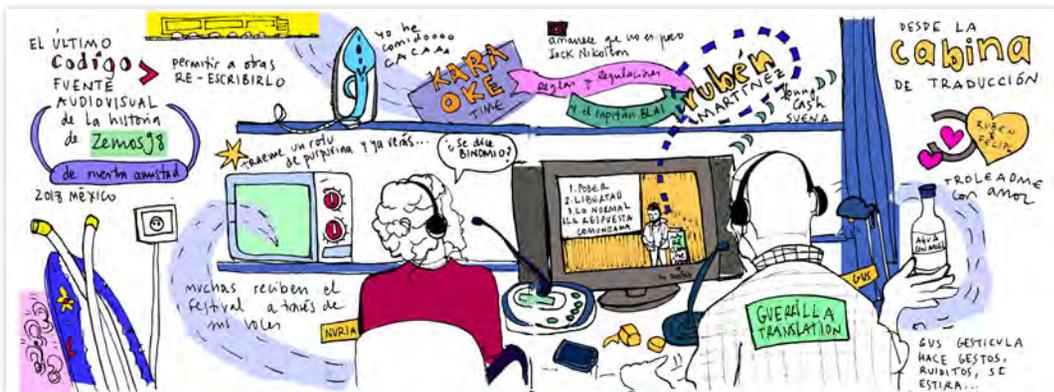
Relatograma II Campus de la plaza de la Cebada. (Madrid, 2014). Elaboración propia.

- Se trata de componer escenas, esto es, de operar desde los bordes del papel, procurando no dibujar en el centro nada que no quiera que termine ocupando esa posición central. Esto implica arriesgar con el dibujo, o con el final de una frase cuando intuyes, pero no sabes exactamente, cómo va a terminar.



Relatograma. Taller de mapeo colectivo (Barcelona, 2015). Elaboración propia.

- Se busca escuchar no sólo lo que la gente dice, escuchando lo que los espacios cuentan, los objetos revelan y la situación desprende.



Relatograma. Cabina de traducción. Festival Zemos98. (Sevilla, 2015). Elaboración propia.

- Se trata de encontrar un equilibrio entre sintetizar ideas, sobre todo con las palabras, para poder hacer un resumen de los argumentos o problemas centrales y al mismo tiempo dar detalles, dibujados o escritos que den contexto a la situación. Por ejemplo, una bandeja de fruta fresca, objetos o elementos del espacio donde la situación se desarrolla.



Relatograma. Asamblea Arquitecturas Colectivas (Extremadura, 2015). Elaboración propia.

- Las cosas que son más significativas se pueden repetir o destacar en tamaño. Un elemento que puede ayudar son las ventanas o las pizarras que están en la escena, permiten usar la pizarra para detallar elementos o las ventanas para dibujar el exterior, por ejemplo.



Relatograma. Asamblea Arquitecturas Colectivas (Barcelona, 2014). Elaboración propia.





## 2.3

## Dibujando “otros laboratorios”: cuadernos de la experimentación social

Conceptualizar el *relatograma* me permitió comenzar una investigación basada en una práctica de observación, escucha, registro y creación. Me permitió también acercarme a debates sobre los métodos de investigación y a diálogos entre arte y antropología. Por entonces, la RedesCTS (Red de Estudios de Ciencia y Tecnología)<sup>13</sup> se conformaba como un grupo para-académico con el que tuve ocasión de interactuar en encuentros y seminarios a partir de 2013. En particular el trabajo que antropólogos como Alberto Corsín y Adolfo Estalella estaban desarrollando en Madrid influenciaron el proceso de conceptualización y puesta en marcha del *relatograma*. Se trata de investigaciones en las que abordan movimientos como el 15-M y sus infraestructuras, o prácticas de urbanismo vecinal como nuevas formas de cultura experimental y prototipado social (Corsín y Estalella, 2018; Corsín, 2014). También el trabajo sobre el pro-común y los laboratorios ciudadanos desarrollado por el historiador de la ciencia Antonio Lafuente (Lafuente, 2007, 2008, 2012, 2018) fue importante a la hora de plantear y practicar el *relatograma*. A través de sus trabajos entré en contacto con la literatura científica, lo que me brindó la oportunidad de reflexionar sobre nociones como la de laboratorio o experimento y aproximarme así a cómo se han construido ciertas epistemologías dominantes y, por tanto, llevándome a reflexionar sobre formas de conocer y experimentar que quedan al margen. A través de sus trabajos, aprendí la importancia de los procesos de conceptualización de los modos de investigación, la necesidad de nombrar y generar figuras que nos permitan pensar e imaginar cómo investigamos. Con Antonio Lafuente trabajé<sup>14</sup> y compartí un tiempo concreto en MediaLab Prado<sup>15</sup>, una institución cultural

---

13 Las RedesCTS es un espacio interdisciplinar cuyo objetivo es poner en contacto y propiciar la comunicación de quienes trabajan en el área de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología (CTS) en castellano, catalán o portugués y habilitar un espacio de participación, comunicación y reflexión que dé cuenta de la diversidad académica, cultural y política del área iberoamericana. La red no tiene ánimo de lucro y está constituida desde el año 2010.

14 Antonio Lafuente fue director de mi trabajo final de Máster, además trabajamos juntos en el proyecto La aventura de aprender. Ambas experiencias me permitieron acercarme a marcos de pensamiento y acción que me siguen acompañando.

La Aventura de Aprender es un espacio de encuentro e intercambio en torno a los aprendizajes para descubrir qué prácticas, atmósferas, espacios y agentes hacen funcionar las comunidades; sus porqués y sus *cómos*, en otras palabras, sus anhelos y protocolos. Fuente: <http://laaventuradeaprender.intef.es/>

15 Durante la escritura de esta tesis el Ayuntamiento de Madrid decidió en 2021 desmantelar el edificio donde se alojaba MediaLab Prado, lo que provocó una serie de protestas y movilizaciones. El proyecto se desplaza a las naves de Matadero y se abre un concurso para la nueva dirección.

del Ayuntamiento de Madrid que se presenta como un laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales.

Allí formamos parte de un ambiente experimental y colectivo en el que empecé a dibujar etnográficamente, y donde se manifestaban influencias del pensamiento de Latour, sobre la necesidad de atender a la experimentación como una práctica colectiva y social (Latour y Weibel, 2005) de la que formábamos parte y que yo me proponía registrar.

En estos experimentos sociales y colectivos se ensayaron formas de documentación, archivo y producción de conocimientos. En aquel entonces, los movimientos ciudadanos se hicieron permeables en algunos de los espacios de producción cultural en los que tomé parte entre 2013 y 2014 en Madrid. Mi trabajo de campo inicial tuvo lugar en MediaLab Prado y en una serie de proyectos relacionados con este espacio que Antonio Lafuente explica a través de la figura del laboratorio ciudadano:

Los laboratorios ciudadanos son espacios de producción de conocimiento caracterizados por su hospitalidad hacia actores muy heterogéneos. Son espacios abiertos, colaborativos e híbridos que operan como una infraestructura versátil, escalable y de bajo coste. Los laboratorios ciudadanos son el lugar por antonomasia donde abordar los problemas que tratan de hacer visibles los colectivos ciudadanos, las comunidades de afectados o los movimientos sociales. Son lugares donde aprendemos a transitar desde la protesta a la propuesta y, en consecuencia, donde las minorías exploran las posibilidades de ganar capacidad de interlocución con los responsables públicos. En definitiva, son espacios donde aprendemos a vivir juntos y donde las minorías son tratadas como sensores de alerta temprana de los problemas por venir, como grupos de vanguardia que anticipan en pequeña escala un mundo común. Los laboratorios ciudadanos entonces son el espacio por antonomasia para la política experimental (Lafuente, 2018, p.19).

Estos debates y reflexiones sobre qué, cómo y quiénes practican formas colectivas o comunitarias de experimentación social, articularon mis primeros dibujos en contexto, y me permitieron prestar especial atención a cómo ese relato de la experimentación como un hecho social, podía ser plasmado en un cuaderno. Formas de experimentación social que sucedían en un entorno urbano y en rela-

ción con la cultura, el arte, el activismo y también la academia. Reparar en las prácticas culturales experimentales me permitió, a través de mi práctica de relatoría gráfica, tomar puntos de anclaje para sostener mi investigación. Mientras dibujaba, fui formando parte de espacios donde la experimentación no era un asunto científico, sino una práctica social, política, creativa y colectiva. ¿Podía ser el *relatograma* un dispositivo, una propuesta que sirviera para el registro de la experimentación social y colectiva? ¿Podía ser un modo que hiciera visible una exploración hacia epistemologías más abiertas y colectivas?

La cultura del laboratorio científico trae consigo toda una genealogía en torno a las formas de documentación de la experimentación científica. El cuaderno de laboratorio es uno de los formatos que facilita y permite la replicabilidad de los experimentos. Sin embargo, en el laboratorio ciudadano (Lafuente, 2018) esta misión quedaba reservada a otros formatos como tutoriales, manuales, *how to* o guías<sup>16</sup>. El papel del cuaderno de laboratorio ciudadano tenía más que ver con crear un objeto que permitiera comunicar y hacer más accesibles los modos de hacer en común. El *relatograma* surge como una propuesta de registro, como un posible cuaderno para estos otros laboratorios. Cuadernos que no necesariamente buscan favorecer la replicabilidad de los experimentos, pero sí de las comunidades o de las formas de hacer en común. Cuadernos de la experimentación colectiva y de la construcción de procesos, que el *relatograma* contribuía a hacer visibles.

Mi llegada a MediaLab Prado se debió en primera instancia a mi participación como estudiante en el programa de Máster en comunicación, cultura y ciudadanía digitales que comenzó allí mismo en 2012. Una colaboración entre la Universidad Rey Juan Carlos I (Madrid) y esta institución. El espacio del programa de Máster y la elaboración del proyecto final del mismo fueron mi iniciación al trabajo de campo. Como etnógrafa amateur me propuse explorar el papel del dibujo en un laboratorio de producción de conocimiento atravesado por la cultura digital, por lo abierto, lo experimental y por los prototipos. Y hacerlo dibujando.

Los antropólogos Alberto Corsín y Adolfo Estalella ya habían comenzado entonces en MediaLab Prado y otros espacios de la ciudad de Madrid un trabajo de campo sobre las que llamaron *culturas del prototipado* (Corsín y Estalella,

---

16 La exposición “Las ciudades manuales” (2018) recogía entre otras experiencias, *relatogramas* como un ejemplo de “documentales y tecnologías narrativas con los que colectivos ciudadanos relatan la ciudad que se levanta entre los despojos de la austeridad y ruina”. Fuente: <https://www.centrocentro.org/exposicion/madrid-medias-las-ciudades-manuales>

2011). En este trabajo exploran qué tipo de prácticas, comunidades, sujetos y formas epistémicas caracterizan estas culturas. Hacen un abordaje al asunto de los prototipos que va desde la acampada del 15-M en Madrid (Estalella, 2013) a MediaLab Prado y que se extiende por diversos espacios de producción colaborativa en el entorno urbano madrileño. Podríamos decir que se aproximan a lo experimental (social) desde el prototipo y para ello reparan en las formas de documentación y archivo que éstas despliegan: “Los experimentos suceden hoy donde está la documentación, no están ligados necesariamente a lugares, sino a archivos, a procesos, se trata pues de atender a cómo circulan, cómo se guardan y qué formatos se usan para registrar lo que pasa” (Corsín, 2012)<sup>17</sup>.

Mi propuesta de dibujo etnográfico se centró en atender a la idea de laboratorio ciudadano como un espacio que más que prototipar objetos, sirve para prototipar y acoger colectivos, comunidades de personas concernidas por un asunto en común. Quise explorar modos de dibujar y producir esa escena etnográfica, atendiendo a cómo se configuraban esas comunidades, lo que me llevó a reparar en los objetos, reglas, protocolos, espacios, discursos, formas de hacer y estar, y en las atmósferas donde se daban estas situaciones<sup>18</sup>. El reto fue dibujar lo que la gente hacía, y no sólo lo que decía, escuchar lo que los espacios revelaban. No centrando sólo la atención en lo que había (información) y, sin embargo, atender a lo que pasaba (conocimiento).

---

17 Seminario: Tecnociudadanía y Procomún (I) Prototipo Expandido, año 2012.  
[http://cccd.es/wp/?page\\_id=673](http://cccd.es/wp/?page_id=673)

18 Selección de Relatos gráficos en “otros laboratorios” (2015-2017).  
<https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums/with/72157643265857864>



Relatograma. Public Lab (Barcelona, 2015). Elaboración propia.

La antropología ha hecho del trabajo de campo la piedra de toque de su producción de conocimiento etnográfico a lo largo del siglo XX y este ha sido identificado de manera casi homóloga con la observación participante. Sin embargo, el desarrollo de etnografías en contextos expertos, instituciones artísticas o proyectos activistas desarrolladas desde la Antropología en las últimas décadas —a menudo en sus sociedades de origen— ha llevado recientemente a señalar la ineludible necesidad de explorar modos colaborativos para la realización de trabajo de campo en esos sitios etnográficos (Holmes y Marcus, 2008 en Criado y Estalella, 2016, p. 161).

Lo colaborativo fue en esta primera parte de mi investigación no sólo el objeto de dibujo, registro, observación y creación, sino también una cuestión que atravesaba el cómo formar y tomar parte como investigadora en el propio contexto (Esteban, 2004; García y Montenegro, 2014). Desde la antropología es un debate abierto y en exploración (Arribas, 2015; Holmes y Marcus, 2008; Rappaport, 2008) que expande la cuestión de la observación participante cuando se pone en relación a sitios etnográficos interdisciplinares. En este caso, existe una visión política de la acción colectiva, que implica no ya “diluirnos” en el contexto, sino a buscar formas de aportación a la colectividad de la que formamos parte que vayan más allá de los intereses investigadores por muy para-académicos que sean.

La colaboración experimental sería una modalidad etnográfica que intenta señalar un doble desplazamiento en el trabajo de campo: (1) plantea la relacionalidad en el campo como colabo-

ración (en lugar de participación) y (2) articula la forma de producción de conocimiento antropológico mediante la experimentación (en lugar de observación). (Criado y Estalella, 2016, p. 163).

El *relatograma* como dispositivo de campo me permitió articular una práctica de dibujo etnográfico, un modo, una propuesta de colaboración experimental, que funcionase como aporte y reporte al mismo tiempo. Una forma de manufactura y elaboración que recupera la figura del *bricoleur* (Lévi Strauss, 1964), capaz de diseñar sus propias herramientas de investigación, y cuya forma de estar en el campo sea la de estar en un taller, desplegando un saber hacer que genera el vínculo y por tanto, la colaboración con lo que sucede.

Hacer etnografía de *bricoleur*, implica, por tanto, trabajar con medios artesanales, que permiten crear un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento (Lévi Strauss, 1964). Un objeto se realiza mientras las cosas pasan, y que permite registrar, crear y aportar en directo.



Asamblea. *Arquitecturas Colectivas* (Barcelona. 2014) Elaboración propia.

*Relatogramar* se hace entre todos o no se hace. Esto quiere decir que, aunque es una/o el que dibuja y relata mediante una gráfica particular, lo hace porque sus compañeros, aquellos que se encuentran en ese espacio compartido -ya sea una reunión, un concierto, una charla, un parque, un espacio público, una casa, etc.- están ahí. Es un intercambio, es un “toma y daca”<sup>19</sup>. El *relatograma* es en sí mismo un don. (Vázquez, 2017, p. 4).

Los estudios acerca de la construcción social de los hechos científicos han sido numerosos en las últimas décadas y en concreto los estudios etnográficos de laboratorio (Latour y Woolgar, 1979; 1995, Knorr Cetina, 1981; Lynch, 1985). Trabajos de campo que incorporan la voz de quien los describe, asumiendo una posición situada (Clifford y Marcus, 1986; Haraway, 1997), estudiando cómo se hace la ciencia experimental. Dicho de otro modo: cómo son las prácticas de laboratorio en su cotidianidad. En estas investigaciones se observa y se narra la ciencia mientras se hace, antes de que se valide y empaque para ser divulgada, porque como explica Latour: “en el medio donde parece que no pasa nada está casi todo” (Latour, 2007, p. 179).

Lo que me propuse fue trasladar esta mirada a estos otros laboratorios poniendo la atención en los procesos y en la construcción social de los experimentos, y no tanto en sus resultados. El *relatograma* me ayudó a hacerme sensible a mirar la experimentación social mientras se hace, en un *mientras* en el que yo también tomaba parte. Los estudios de laboratorio desdibujaron las fronteras entre el conocimiento científico y su contexto de producción dando importancia a las herramientas, a los protocolos y a los instrumentos que permitían la investigación. Quisieron romper con la imagen construida de una ciencia objetiva y neutral, haciendo de la ciencia una práctica compleja, situada, contingente, social y política: “Quiero llamar la atención sobre los diversos significados de experimento y laboratorio” (Knorr-Cetina, 1999, p. 33). De-construir la idea de laboratorio pasa también por salir de los espacios cerrados y controlados. Knorr-Cetina reivindica los laboratorios en tiempo real. En las guerras, en los larguísimos procesos de construcción de una catedral, en una sala de interrogatorio o en las visitas médicas domésticas, dice, se dan situaciones experimentales, se produce un conocimiento que tiene consecuencias directas en la vida social, aunque no siempre se den en un espacio protegido y seguro. También explicita que la idea de laboratorio científico no se puede desvincular de su antecesor, el taller

---

19 Toma y daca se usa cuando se da algo y se espera una contraprestación inmediata. Cuando hay un intercambio simultáneo de cosas, servicios o favores. Toma y daca es “dar y recibir”.

artesano, del que se toma la experiencia del trabajo con la materia. Por tanto, si un laboratorio puede ser ciudadano, puede suceder al aire libre y se puede parecer a un taller artesano, yo me preguntaba cómo se inscribía y se contaba un laboratorio así. No sólo para reivindicar lo experimental más allá del laboratorio científico, sino también con la alerta sobre lo que podríamos llamar una “laboratorización” de las prácticas culturales y creativas, en una proliferación de laboratorios de todo tipo o espacios y proyectos que invocan a la experimentación como lugar desde el que contarse (Clinio, 2017).

¿Qué tipo de dibujo etnográfico puede dar cuenta de estas otras formas laboratoriales o espacios de experimentación social si miramos el laboratorio como un lugar ordinario y no extraordinario? (Kreimer, Thomas, Rossini y Lalouf, 2004), ¿cómo son los momentos en los que se da la experimentación colectiva? Dibujando en contexto, en esta exploración entre posibles relaciones entre las prácticas de dibujo y las formas de etnografía contemporánea, a través del *relatograma* me propuse habitar estas preguntas. Atendiendo a que, en esos contextos, que se cuentan como laboratorios, se hacen pruebas, prototipos, se ensayan propuestas y se producen conocimientos, aunque se manifiesten en forma no sólo de textos. Por eso siempre me pareció importante, sin renunciar a las palabras, reforzar la idea de hacer visibles las acciones.

“Los objetos epistémicos encarnan lo que uno aún no puede saber. No son simplemente artefactos experimentales que generan respuestas; los sistemas experimentales son vehículos para materializar preguntas” (Rheinberger, 1997, p. 28). Hans-Jörg Rheinberger propone los *epistemic things* (“objetos epistémicos” o “cosas epistémicas”) como objetos capaces de contener un saber hacer y, al mismo tiempo, un conocimiento por venir. De esta manera, se acerca a la producción de saber desde lo material, dando voz a instrumentos, situaciones y configuraciones que van más allá de la información o el discurso. Me planteo si el *relatograma* pudo operar como una cosa epistémica en ciertos experimentos sociales, ya que permite no diferenciar la hipótesis de la práctica, la ideación de materialización. Hacer *relatogramas* no deja de ser una forma particular de hacer y saber, o de *hacer-saber*.

Además del *relatograma*, otros dispositivos gráficos formaron parte de un momento de expansión de prácticas colaborativas de urbanismo desde abajo. En 2018 tuvo lugar la exposición “Las ciudades manuales” en el espacio cultural Cibeles Centro Centro (Madrid) que proponía:

Una historia alternativa y humilde alumbrada por vecinas que documentan y relatan la desbordante vida urbana de huertos comunitarios y espacios autogestionados hechos a mano. La ciudad manual, hecha a mano por sus propios habitantes, explora las estéticas visuales, los formatos de información y las infraestructuras de la narración que una urbe tal requiere. Manuales de ciudad para una ciudad manual que se hace cargo de la tarea de contarse a sí misma<sup>20</sup> (Corsín y Estalella, 2018).

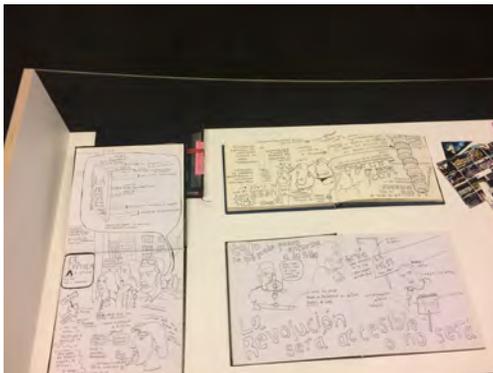
En el contexto de este proyecto expositivo se mostraron cuadernos y se imprimieron relatogramas de una serie de proyectos en los que yo había dibujado. Los relatogramas se expusieron junto a otros materiales, dibujos, mapas y planos, que trataban de visibilizar estas prácticas colectivas de hacer ciudad. De algún modo, se reunieron documentos y cuadernos de la experimentación social y urbana que aconteció de manera destacable durante la primera década de los 2000 en Madrid, poniéndolos en relación a otras prácticas que ya tenían un recorrido previo dentro del Estado español, conectándose con proyectos como la Red de Arquitecturas Colectivas y prácticas de Cultura Libre.

La primera parte de mi trabajo de campo como dibujante, así como la puesta en marcha de los relatogramas sucedió, por tanto, en una serie de espacios y proyectos que compartían una visión colectiva, urbana y experimental. Primero en MediaLab Prado (Madrid) donde dibujé entre 2012 y 2013, así como en una serie de colaboraciones llevadas a cabo en otros espacios y proyectos como el Campus de Cebada también en Madrid. Después dibujando en el proyecto En torno a la silla en Barcelona y SK&SK “La Santa” en Santa Coloma de Gramenet y también en una serie de encuentros de la Red de Arquitecturas Colectivas tanto en Barcelona como en Extremadura. En este tipo de contextos practiqué el relatograma, como un modo de crear un cuaderno de registros capaz de dibujar y acompañar lo colectivo: lo que nos moviliza a hacer un proyecto en común, las escenas en las que se produce ese hacer, los espacios y las atmósferas de esos laboratorios expandidos. El relatograma no sólo sirvió como un testigo modesto, su existencia buscaba contribuir a configurar una idea del nosotros y nosotras, del proceso compartido y, además, me daba un lugar como investigadora y creadora. En estos “otros laboratorios” pude entonces prototipar un modo de dibujo etnográfico puesto al servicio de lo colectivo. A partir de estas experiencias y del diseño de una serie de manuales y talleres para hacer relatogramas, fui posteriormente invitada a dibujar en otros contextos.

---

20 Fuente: <http://a-medias.org/>

Dibujando en estos espacios, en estos “otros laboratorios” y creando el relatograma como una herramienta de registro y creación de colectividad, me propuse dar valor a lo afectivo, a lo que nos concierne, a lo que implica sostener estas formas de experimentación más allá de lo reglado. De ese modo, empecé a dar forma a una práctica de dibujo etnográfico y a reflexionar sobre ella. Empecé a aprender a investigar desde la práctica, a reunir teorías, referentes y experiencias. Y aunque aún no lo sabía, sería a partir de ese momento cuando comenzaría a participar con mayor intensidad en proyectos, en los que fui requerida y en los que iría detectando que esa experimentación social pasaba por la palabra, pero también por los prototipos, por construcciones, por artefactos, por proyectos que nos reúnen en torno al hacer. Esto me llevaría a seguir explorando cómo dibujar, de qué modo componer escenas donde el hacer y el decir se fueran diluyendo, entendiendo también el dibujo etnográfico como un hacer más que se pone en juego en el contexto colectivo.



*Relatogramas en la exposición Madrid a medias (2018).*

## 2.4

**Construir un *skate park*  
¿dibujar la participación?**

“Estos nuevos modelos de “laboratorio” rompen la distinción entre el interior y lo exterior, entre expertos y no expertos, generando una nueva forma de políticas del conocimiento (y de políticas en general). Parece que el diseño ha reemplazado la revolución” (Latour, 2004).

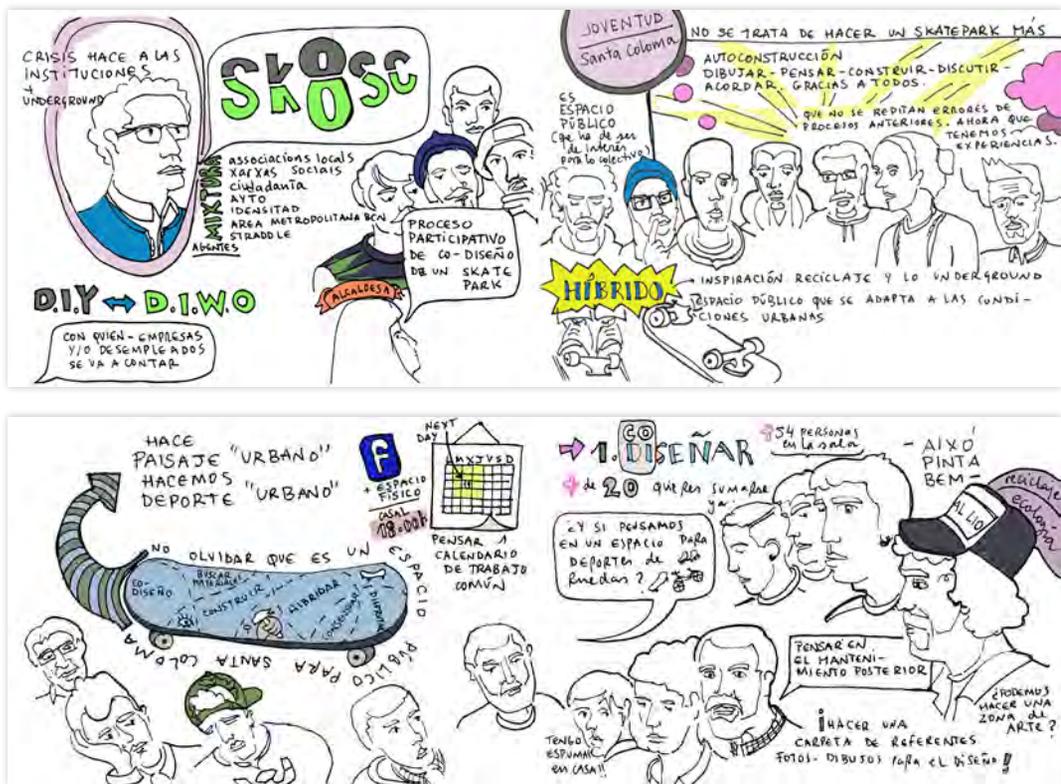
En octubre de 2013 me incorporé al grupo de trabajo de la Red de Arquitecturas Colectivas en Barcelona. Esta es una red internacional, abierta y en permanente crecimiento, de personas y colectivos que se interesan por la construcción participativa del entorno urbano. Desde 2007, cada año, se celebra un encuentro en una ciudad o territorio diferente con el objetivo de reforzar la red de forma presencial y activar proyectos. Anteriormente yo ya había colaborado de forma intermitente con otros nodos de la red ubicados en Sevilla y Madrid. El nodo de Barcelona estuvo entonces conformado por una veintena de colectivos de arquitectura que organizaron el encuentro de la red que tuvo lugar del 6 al 13 de julio de 2014 en Barcelona, bajo el lema *La ciudad no se vende, se vive*. Mi colaboración inicial consistió en sumarme al trabajo de organización para la gestión del encuentro. Para ello se realizaron asambleas quincenales e itinerantes, que fueron sucediendo en distintos locales y espacios tanto en Barcelona como en su área metropolitana, desde Santa Coloma de Gramenet a Sant Boi de Llobregat. Más adelante me incorporé a distintas comisiones de trabajo y me sumé al equipo de documentación del proceso y del evento.

En paralelo y bajo la invitación de uno de los colectivos de esta red, me uní al equipo de trabajo de un proyecto impulsado por Straddle3. Un proyecto de diseño y construcción colectiva de un parque de patinaje en Santa Coloma de Gramenet<sup>21</sup>. Straddle3 es un colectivo de personas de campos muy diferentes

---

21 SK8SC es un proyecto de co-diseño participativo. Implicó la construcción de un nuevo skate park cerca de Can Zam en Santa Coloma de Gramenet (Barcelona). Fue es una iniciativa de diseño colaborativo, con materiales y espacios reciclados, que se movió del *Do-It-Yourself al Do-It-With-Others*.

unidas por intereses como la sostenibilidad, la accesibilidad y la capacidad de intervención sobre los espacios que habitamos. Una de sus preocupaciones en aquel momento fue como pensar formas de registro y difusión de un proceso de trabajo mediado por la asamblea y el ensamblaje de personas con muy distintos saberes y roles (equipo técnico municipal, profesionales de la Arquitectura, el paisajismo y la construcción y una comunidad joven de patinaje local). La tensión entre “sabios y legos” y la construcción de una democracia técnica (Callon, Lascoumes, Barthe y Burchell, 2011) se ponía en práctica en este contexto, en el que me propusieron colaborar elaborando relatos gráficos del proceso.



Relatogramas del proyecto SK&SC. Elaboración propia.

Mi trabajo consistió en seguir y registrar asambleas, presentaciones y reuniones de trabajo, haciendo *relatogramas*. Los propuse aquí como un dispositivo propio que contribuía a conformar la idea de hacer “arquitecturas colectivas”, es decir modos de construir ciudad más sociales y experimentales. De alguna forma, en aquellos momentos, el *relatograma* se empezaba a consolidar como un medio de registro y acción de procesos colectivos, siendo mi papel

como dibujante en ellos, un rol más dentro del equipo de desarrollo de los proyectos. Esta atención por el registro y por el relato que se construye en torno a la participación sucedía en un proyecto que se financió bajo *presupuestos participativos* de un Ayuntamiento, cuyas elecciones estaban acercándose.

¿Se había convertido el *relatograma* en un dispositivo de visualización del hacer colectivo? ¿Favorecía el relato gráfico la colaboración? ¿Se empezaba a generar una estética, una manufactura de la participación?



Proceso de construcción y lonas con *relatogramas*. Fotografías de Straddle3.

Los *relatogramas* formaron parte de los documentos de la *web* del proyecto y se imprimieron en lonas que rodearon la valla del recinto, de esa forma explicaban cómo se había realizado el proceso de construcción a quienes pasaban por allí. Se convirtieron en una forma de comunicar, contar y hacer visible también, la inversión de la administración local en esta iniciativa.

En *Construir en colectivo* (La Col, 2018) se recogen herramientas, técnicas y casos de estudio sobre participación, arquitectura y urbanismo. El *relatograma* aparece junto con maquetas, planos, mapeos, etc., como una herramienta más, al servicio de una arquitectura más abierta y social. Anna Clemente (socia



fundadora de la cooperativa La Col) y yo, hicimos *relatogramas* durante el proceso de organización del encuentro de Arquitecturas Colectivas en Barcelona. Estoy muy agradecida por la inclusión en esta publicación del *relatograma* como herramienta de participación. Al mismo tiempo, y como en ella se plantea, hay una alerta qué hacer sobre el “participacionismo”, asunto en el que empecé a reparar dibujando en el proyecto del *skate park*: “Con “participacionismo”, nos referimos a un optimismo hacia la participación que pone el foco más en las herramientas que en su objetivo” (La Col, 2018, p. 28).

La proliferación de procesos colaborativos exige hacer visibles algunas tensiones. En 2018 y 2019 desde la Diputación de Barcelona y la Escuela de Empoderamiento Ciudadano de Pamplona, me invitaron a diseñar e impartir una serie de formaciones en relatoría gráfica para técnicos y técnicas de proyectos de participación ciudadana. Esto me pareció un síntoma de apertura (yo diría muy positivo) en cuanto a las técnicas y lenguajes que incluso las administraciones públicas “de este tipo” empiezan incorporar en procesos participativos. Disfruté mucho estas formaciones, pero también me generaron dudas sobre cómo estas prácticas se pueden desplegar a ritmo y sensibilidad de la Institución.

En 2017 publiqué la guía *Cómo hacer un relatograma* (Boserman, 2019), un manual donde compartir aprendizajes sobre esta práctica de registro. Una práctica desde la que encontré espacios de diálogo con el mundo del arte, de la academia y de la participación social. A partir de la experiencia de dibujo en el *skate park* y de algunas invitaciones a dibujar que desestimé (fueron propuestas para dibujar campañas electorales en Barcelona), entré en crisis. Me di cuenta que habitaba un tiempo donde el paradigma de la “participación urbana” se imponía, se institucionalizaba y las formas de relatoría gráfica parecían formar parte de este proceso. La crisis no vino por estar en contra, sino por entender que era difícil dibujar, investigar y acompañar procesos colectivos y al mismo tiempo a necesidades e intereses de la Política en mayúsculas o institucionalizada<sup>22</sup>.

---

22 El *Movimiento de liberación gráfica* es un buen ejemplo de la relación entre el dibujo y una política que comenzó en minúsculas y se hizo mayúscula. En el libro *Al final ganamos las elecciones* se compilan trabajos de dibujo e ilustración que apoyaron las campañas municipalistas de 2015 en el Estado español.

Me preocupaba que el *relatograma* contribuyese a generar una “estética” de la participación. Empecé a cuestionar que el hecho de que hubiese dibujantes en un proceso de participación social fuese un garante de transparencia política, pues no tenía por qué asegurar procesos más horizontales o colaborativos, ya que hay otras estructuras y políticas que han de garantizarla primero. Sin embargo, detectaba que el relato gráfico podía contribuir a que sólo “pareciesen” más abiertos.

No tengo una posición firme al respecto, pero empecé a problematizar mi propia práctica. Lo que me hizo abrir preguntas y buscar formas de seguir con la investigación en procesos más autónomos o menos institucionalizados donde se practicaran *culturas de cualquiera* (Moreno Cabellud, 2017). “Son conocimientos informales, experiencias adquiridas colectivamente, sabiduría amateur, el *saber hacer* que surge de las prácticas cooperativas y colectivas” (Moreno Cabellud, 2017). Y fue entonces cuando me di cuenta de que entender mi práctica como una forma de dibujo etnográfico me devolvía a la investigación, al espacio de duda y de creación, que no siempre se corresponde con los tiempos y las necesidades de la Política en mayúsculas. En este sentido, pude detectar cierto fetichismo sobre la documentación en los procesos de experimentación social, donde a veces, se da una generación compulsiva de documentación para la que no hay siempre un plan de desarrollo y archivo posterior. Creo que la documentación y el *relatograma* ayudan a hacer visibles procesos colectivos y son una forma de prestar atención y cuidado a dichos procesos, pero no deberíamos (y en esto la autocrítica va por delante) ni romantizarla, ni usarla como garante, tampoco permitir que invisibilice otras tensiones.

Aun así, sigo creyendo en el potencial comunicacional, de pensamiento, ideación y creación del dibujo y también del *relatograma*. Como señalan Farias y Wilkie: “Los esbozos, los bocetos, las más o menos elaboradas maquetas de cualquier cosa pueden resistir, responder y provocar nuevas ideas” (Farias y Wilkie, 2015, p. 74).

Farias y Wilkie (2015) en *Studio Studies*, proponen un giro interesante que va desde las etnografías de laboratorio científico a las de los estudios creativos. Se interesaron así por observar cómo se produce la invención y la producción de artefactos culturales en los estudios de arte, arquitectura, cine o en los talleres artesanos, detectando lo que llamaron *intermediarios materiales*. No creo que la observación y el desplazamiento que proponen sea inocente. Trasladan a los estudios creativos la preocupación por observar ya no la ciencia, sino la creatividad, mientras se hace. Estudian el papel de la creatividad en procesos

de innovación, que en muchos casos también, son procesos de poder económico y político. Tras unos años de práctica, dejé de ver de forma “inocente” el *relatograma* (como *intermediario material*) o como dispositivo de registro de ciertas formas de experimentación, a pesar de seguir valorando sus aportes.

Hacer una *Antropología how-to* (Criado y Estalella, 2019) supone más que relatar, aprender a través de otras prácticas a repensar el relato etnográfico y sus formatos. Criado y Estalella toman el *relatograma* como un posible ejemplo de documentos que tienen cualidades específicas para mostrar saber: “Documentar es una práctica epistémica” (Gitelman, 2014, p. 1). Entendiendo así el registro y la documentación etnográfica no sólo como un dispositivo interno, cuyo objetivo es recoger información para producir un texto o un monográfico. En este sentido, lo que el *relatograma* propone es diluir las fronteras entre documento interno y registro social, dicho de otro modo, aprendiendo a hacer relatos etnográficos más compartibles, menos extractivos y más celebrativos.

He buscado a través de este capítulo compartir los conocimientos prácticos adquiridos en mis primeros trabajos de campo y hacer una reflexión sobre los potenciales y los límites del *relatograma* en el registro de la experimentación colectiva. Esto es, visibilizando las alertas sobre la institucionalización de estos códigos y métodos de registro. Sin embargo, la propuesta va más allá, consiste en indagar en modos de registro que sean capaces de contribuir desde las prácticas creativas al cuidado de un mundo y una práctica etnográfica más común (Sansi, 2015). Tras estas primeras experiencias de campo, de creación y de puesta en crisis, comencé a reflexionar y a buscar otros modos de entrar en relación con los contextos en los que dibujo, cuestión que desarrollaré a partir de una invitación a dibujar que permite desplegar el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3  
Pequeñas cocinas:  
entre la entrevista y el regalo

3. 1

De las cenas del CCCBarrio a la Barceloneta.  
Una invitación a dibujar de Marina Monsonís  
(Grafitti Receptes)

3.2

Cuaderno de campo comentado:  
algo más que recetas

3.3

El dibujo como evento, la práctica como retorno,  
la dibujante como invitada

SAMSUNG



En las cocinas de La Barceloneta. Fotografía de Marina Monsonís.

## 3.1

## **De las cenas del CCCBarrio a la Barceloneta. Una invitación a dibujar de Marina Monsonís (Grafitti Receptes)**

En este capítulo dibujaré abordando un cambio de escala, sin salir aún de la dimensión urbana, pasando de lo público y colectivo a lo íntimo y doméstico. También lo haré desplazándome de aquellos “otros laboratorios” a las pequeñas cocinas de un barrio en concreto, La Barceloneta, donde además se incorpora la memoria vecinal (una memoria en acción), como objeto de registro. En este capítulo, que sucederá entre fogones y preparaciones, las *artes de hacer*<sup>1</sup> (De Certeau, 1979) estarán presentes y el registro gráfico se propone como un medio de observación y documentación que favorece la intimidad en la investigación (Fraser y Puwar, 2008), el retorno y la correspondencia (Mauss, 1979; Sansi, 2014).

Entre 2015 y 2018 he acompañado (dibujando) a Marina Monsonís<sup>2</sup> en un proyecto de recuperación de recetas de pescado de proximidad y memoria vecinal de su barrio, la Barceloneta (en Barcelona). Marina suele decir del proyecto que es un “viaje del suquet en la Barca a la paella congelada”<sup>3</sup> y que, a través de las recetas, busca rescatar una memoria viva que no se acomode en la nostalgia. Se trata de, partiendo de la alimentación, hablar sobre la relación del barrio con el puerto, la pesca y el mar.

- 
- 1 Las *artes de hacer, o maneras de hacer* son el foco de la investigación que De Certeau propone, interesándose por la creatividad cotidiana que se da en el uso, el consumo y en las operaciones de gestión del día a día que realizan las personas, atendiendo a los actos de elaboración, apropiación y a las prácticas que nos ponen en relación con los objetos producidos (De Certeau, 1979). Esta puesta de atención que propone De Certeau, a la creatividad cotidiana, que se desarrolla en este caso en las cocinas, espacios donde se elaboran alimentos que nos vinculan con el barrio y el contexto atraviesa la experiencia investigadora.
  - 2 Reportaje sobre el proyecto de recetas de la Barceloneta (al que me referiré), está disponible aquí: <http://laaventuradeaprender.intef.es/-/grafitti-receptes>
  - 3 Con esto lo que quiere decir Marina es que no se trata sólo de recuperar recetas y prácticas culinarias sino de entender y dar sentido a cómo comemos en la actualidad. No es un ejercicio de folklore nostálgico si no un relato a través de la alimentación de una historia viva de su barrio. El *suquet* en la barca, como se explicará más adelante, es una forma de guisar y comer el pescado que los pescadores hacían cuando salían a faenar. La paella congelada es una manera de hablar de las formas de cocina rápida para los turistas que vienen a comer al barrio.

Marina Monsonís es conocida artísticamente como *Graffiti Receptes*. Es vecina de “toda la vida” del barrio, es artista-investigadora-activista. A partir de ahora me referiré a ella como Marina a secas, puesto que se trata de incidir en los vínculos de intimidad que han articulado esta parte de la investigación.

Conocí a Marina en el CCCBarrio<sup>4</sup>. Un espacio autogestionado situado en la falda del Montjuic, junto al Solar de la Puri<sup>5</sup> y al Institut del Teatre en Barcelona. Durante un tiempo, los viernes, Marina organizaba unas cenas en torno a diferentes miradas micro políticas. Invitaba a distintas personas a compartir vivencias de las Primaveras Árabes o de las memorias vecinales de Poble Sec (el barrio donde se encontraba el centro), o recetas de la Franja de Gaza (El-Hadadd y Schimitt, 2013), por ejemplo.

Se preparaba una receta vinculada al tema y al territorio sobre el que se proponía conversar. Se contribuía con unos cinco euros por persona (que no eran obligatorios), se cenaba y se compartían historias. Dibujé en aquellas cenas. Dibujé sin pretensiones, sencillamente por el gusto de acompañar, aprender recetas y escuchar aquellos relatos. Uno de aquellos viernes Marina invitó a su padre a cocinar. Llegó con un caldero negro moteado donde preparó un plato tradicional de su barrio. Fue entonces cuando dibujé y comí por primera vez *suquet de peix*<sup>6</sup>. Luego vendrían muchos más.

- 
- 4 CCCBarrio es un juego de palabras que corresponde a Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio como propuesta frente a la institución CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). <https://centrodecultivoscontemporaneosdelbarrio.wordpress.com>
  - 5 Información sobre El Solar de La Puri: <http://www.territorisolidats.org/territori/solar-de-la-puri/?lang=es>
  - 6 El *suquet de peix* es un plato marineru común en las costas mediterráneas de Cataluña y Valencia. Su nombre proviene de *such* o jugo, y se usa habitualmente en Cataluña para referirse a las recetas de marisco y pescado, creadas originalmente por los pescadores, que al acabar su jornada y a pie de barca, elaboraban un guiso sencillo para el que utilizaban los pescados que habían quedado algo maltrechos en las manipulaciones de pesca y los aderezaban con la salsa.



Suquet de peix. Elaboración propia.



Cocina del CCCBarrio. Elaboración propia.



Cena en el CCCBarrio. Elaboración propia.



Cena en el CCCBarrio. Elaboración propia.



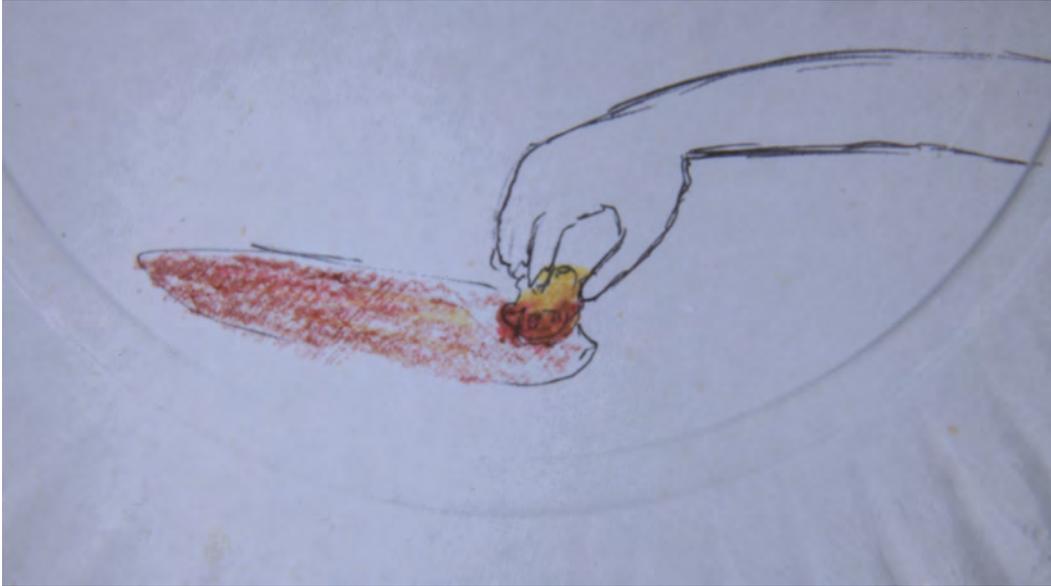
Cenando en el CCCBarrio.

A partir de aquellas cenas y tras asistir a un taller sobre *relatogramas* que yo impartía en el MACBA, Marina me invitó a colaborar con ella en un incipiente proyecto de recuperación de recetas en su barrio. Mi papel en esta colaboración consistiría en acompañarla a diferentes casas de vecinas y vecinos y dibujar esas situaciones que se daban mientras se cocinaba, comíamos y conversábamos.

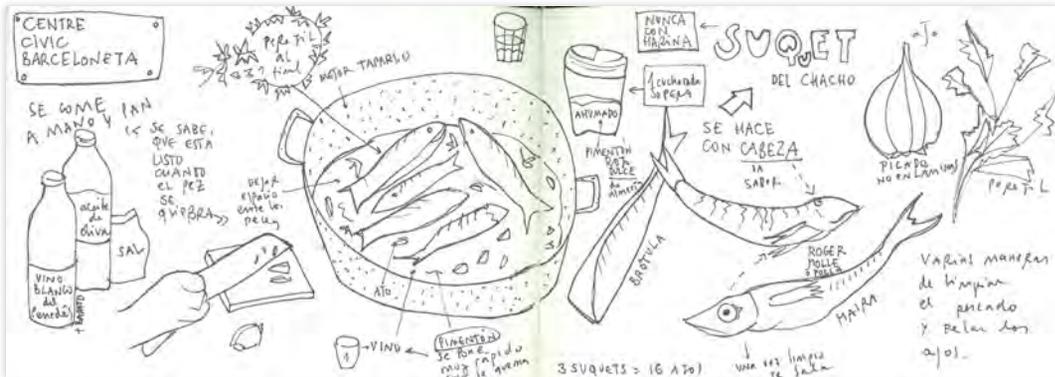
En este contexto, me propuse explorar el papel del relato gráfico como modo de registro de esas situaciones que se daban y transcurrían en espacios de intimidad, donde se trataba de recuperar memorias, atendiendo a las memorias orales, sin olvidar las corporales y sensoriales (que se recuperaban cocinando, saboreando y *sucando*<sup>7</sup>... y en mi caso dibujando). Aquellos procesos me permitieron reflexionar sobre las aportaciones que puede hacer el dibujo frente a otros medios de registro como la fotografía, el video o el audio en espacios domésticos y en conversaciones abiertas.

---

7 *Sucar* es “mojar” en este caso, el pan en la salsa del guiso.



Dibujo de Aviv Kruglanski durante un taller de cocina realizado por Marina en el Centro Cívico de La Barceloneta, donde propusimos dibujar de forma colectiva gestos relacionados con las recetas.



Suquet del Chacho. Preparación. Elaboración propia.

Con el proyecto, Marina se proponía crear un archivo culinario de la Barceloneta a través de un “laboratorio-cocina” de memoria colectiva, indagando en el pasado, presente y futuro del barrio. La Barceloneta es el barrio de la playa de Barcelona. El barrio del puerto, el barrio donde se ha pasado del merendero informal en la playa al chiringuito *chill out*, de las barcas de pesca a los yates y cruceros, donde las leyes de costa son flexibles (cuando interesa) y donde se vende *Top Manta*<sup>8</sup>. Un barrio donde aún hay vecinos y vecinas de toda la vida. Un barrio donde los apartamentos de alquiler turístico colonizan el espacio. Un barrio en el que se han sucedido diferentes proyectos artísticos y activistas que desde la década de los 90 han querido visibilizar algunas de las resistencias vecinales ante esta transformación urbana, económica y social.

Emma Alari Pahisaa (2005) impulsó una serie de *barriografías* como herramienta frente al extractivismo urbano; fueron esencialmente tres cartografías críticas: los mapas de *La Carceloneta* (Iconoclasistas, 2009), la *geografía esborrada* y la memoria cooperativa de la Barceloneta (2008). También destaca el documental *La última calle* (2011)<sup>9</sup> dirigido por Rasmus Sievers y la misma Marina Monsonís; en él se recogen testimonios vecinales de este tipo: “Se puede identificar a los nuevos vecinos porque no saben colgarla bien”, refiriéndose a la ropa en los balcones. Estos proyectos artísticos-activistas repararon en una serie de transformaciones urbanas, que no encajaban del todo en un proceso de gentrificación al uso: “Se expulsa a la gente del barrio no para que venga gente con más alto nivel adquisitivo, sino para que vengan visitantes temporales” (Tatjer, 2004), dicho de otro modo, turistas.

Como *Graffiti Recettes*, Marina recupera la historia crítica del barrio y desarrolla proyectos de arte y diseño basados en el lugar. Las recetas son un modo (no sólo discursivo) que permite, facilita y hace emerger historias de vida conectadas con el presente y con los recursos (alimentos y prácticas) de proximidad. Historias y prácticas algunas al borde de la extinción como: el *suquet* en la barca o la gestión colectiva de la vida durante las huelgas del sector de la estiba, historias urgentes y presentes de migración (como veremos a través de un

---

8 *Top Manta* es una expresión que se usa para nombrar la venta ambulante de productos, en principio, falsificados. La denominación top manta proviene del ámbito musical, del *Top* (o listas de éxitos), haciendo un símil a lo que se vende en la manta son reproducciones de piezas que tienen éxito comercial. En concreto, en esta investigación *Top Manta* es un proyecto que busca subvertir las lógicas de falsificación creando su propia marca de camisetas, zapatillas y otros complementos. Es una iniciativa impulsada por *El Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes de Barcelona* que tiene como objetivo mejorar las condiciones de vida del colectivo de vendedores y vendedoras ambulantes de Barcelona, así como la búsqueda de oportunidades de regularización y de trabajo.  
<https://manteros.org/>

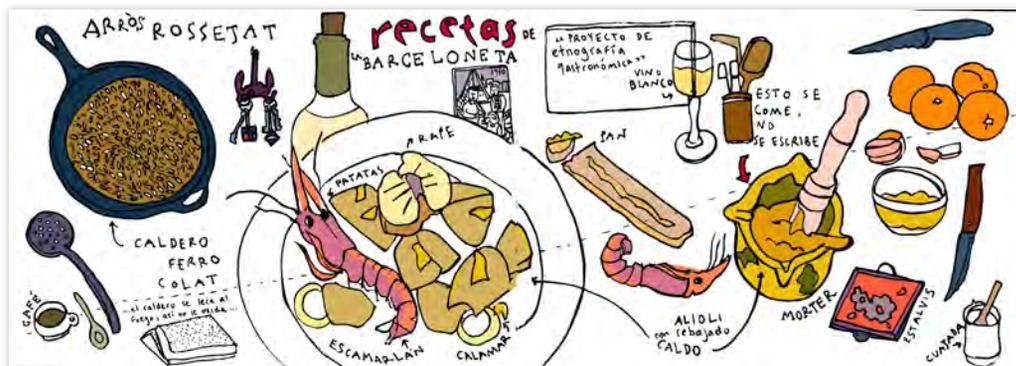
9 Película documental: *La última calle* (Sievers y Monsonís, 2011).  
[http://www.la-ultima-calle.com/cat/trailer\\_cat.html](http://www.la-ultima-calle.com/cat/trailer_cat.html)

guiso de pescado senegalés hecho con pescado local) o experiencias de quienes intentan preservar para crear futuro (como las cooperativas de consumo local y comercio de proximidad).

Acepté la invitación de Marina no sólo con la cabeza. La acepté con el estómago comiendo un arroz *rossejat* cocinando por Vicens, su padre. Preparar este arroz fue su manera de invitarme y explicarme cómo iba a funcionar el proyecto y cómo yo podría dibujar en él: Marina organizaría encuentros en casas de vecinas y vecinos, pensarían una receta y una historia que les vinculara con ella e iríamos periódicamente a cada casa a cocinar, comer, conversar... y yo registraría la situación. Durante la sobremesa de aquel arroz acepté la invitación a formar parte de un proyecto de raíz familiar.



El día que me invitaron a comer *rossejat* y a dibujar en el proyecto.



*Rossejat*. Elaboración propia.

Acepté esta invitación de dibujo y acompañamiento en un proyecto sin financiación previa<sup>10</sup>, en una investigación artística, militante y para-académica, cuyos tiempos y códigos eran los de la gente, los de las vecinas y vecinos y también los de Marina. Este proyecto llega cuando yo ya llevaba varios años como relatora gráfica, tal como explicaba en el capítulo anterior, y buscaba un cambio ante cierta institucionalización del relato gráfico.

Sin duda, me interesaba el auge de las prácticas de registro gráfico y también agradecía recibir propuestas (remuneradas) para hacer relatos gráficos puntuales en eventos y congresos. Pero como investigadora, tenía interés en acompañar procesos de mayor duración, en los que el tiempo, la continuidad y la confianza fueran ingredientes con peso y valor. Porque cuando dibujas una situación intermitente llegas a lugares parecidos, sobrevuelas las posibilidades del relato gráfico y hay poco margen para comparar, aprender y profundizar.

Acepté esta invitación también por la afinidad y el compromiso político compartido con Marina. Y porque su propia presencia aseguraba el vínculo y la conexión con la comunidad y su contexto.



Marina y yo en el *terrado* de casa de su padre el día que comenzamos el proyecto.

---

10 Con el tiempo el proyecto se fue autofinanciando a través de talleres, comidas y cenas en las que Marina enseña a cocinar recetas de pescado de proximidad.

Estas son las razones de mi aceptación, que explico para contextualizar, pero los motivos que llevaron a Marina a invitarme tal vez sean las más relevantes: ambas compartíamos la preocupación por buscar formas de registro sensibles a los espacios de intimidad. De algún modo su interés en el relato gráfico en directo tenía que ver con encontrar métodos ligeros que se entremezclaran entre las conversaciones y el desarrollo de las recetas, que se notasen poco, evitando “métodos que a menudo son intrusivos e interrumpen, que requieren hacer muchas preguntas que a menudo son difíciles de responder” (Causey, 2017, p. 1).

El relato gráfico en directo nos permitía trabajar de una manera orgánica, asequible económicamente, así como desplegar un modo de registro fácilmente socializable (que se muestra mientras se hace) que funcionaría además como una práctica de retorno y correspondencia con cada familia o grupo. El objetivo principal de estos registros era dibujar escenas que fueran dando cuerpo al proyecto y que hiciesen de esas situaciones compartidas un espacio donde dar, recibir y devolver (Dilnot, 1993; Mauss, 1979).

Creíamos (y aún lo hacemos) que las escenas dibujadas tenían potencial, que podían servir para producir textos a partir de las mismas y que nos podrían servir para hacer un libro<sup>11</sup>; pero el objetivo principal en aquel momento era sobre todo tejer vínculos. Es decir, más allá del potencial que tenían estos registros, nos interesaba lo que provocaban durante su confección: ayudaban a generar conversaciones, intercambios y ayudaban a configurar el evento. El evento nos permitía producir contexto, el relato gráfico nos ayudaba a marcar el comienzo y el final del evento (porque no se empezaba a cocinar sin empezar a registrar) y al mismo tiempo, facilitaba ir dando cuerpo a un archivo compartible, permitiendo a otras familias, a otras vecinas y vecinos, ir viendo materializado un proceso al que se les invitaba a sumarse.

Si bien ni Marina ni yo pretendíamos hacer una etnografía en términos disciplinares, sí compartimos herramientas, estrategias e intenciones propias de la etnografía. En este sentido, la toma de conciencia sobre un determinado contexto etnográfico, el proceso reflexivo sobre los modos de registro del mismo y la importancia de nuestro papel como participantes y observadoras en el proceso colectivo de conocimiento social (Holy, 1984), fueron determinantes en la investigación que emprendimos. Practicamos una cultura (más suya que mía), que acompañamos:

---

11 Idea que no descartamos y que, de hecho, nos ha llevado a trabajar juntas en un proyecto editorial vinculado con la soberanía alimentaria, en el que Marina escribe y yo dibujo. La publicación de Monsonis, M y Boseman, C. (2021). *La cocina situada*. Gustavo Gili: Barcelona coincide con los últimos días de escritura de esta investigación.

Tal como un juego se aprende jugando, una cultura se aprende viviéndola. Por eso la participación es la condición sine qua non del conocimiento sociocultural. Las herramientas son la experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad que, lejos de empañar, acercan al objeto de estudio. (Guber, 2001, p. 55).

El relato gráfico en directo ofrecía un medio discreto, tranquilo, que se adaptaba al ritmo de lo que sucedía. Evidentemente esto no lo hacía inocuo (no pasaba desapercibido y formaba parte del retorno) pero no interrumpía y generaba una confianza en su directo: lo que se registra, lo que se va dibujando se ve en todo momento y no requiere un proceso de postproducción o elaboración posterior para ser compartido, para saber qué es lo que se va a contar. El registro que se hace y se muestra acabado no genera inquietudes sobre cómo se va a elaborar a posteriori. También permite ir comentando la escena mientras se compone sobre el papel, lo que facilita incluir matices, correcciones y elementos que puedan ser importantes sobre la marcha.

Marina confiaba mucho en el potencial del estilo de dibujo, en la estética de unos registros no sólo textuales sino más visuales que consideraba cercanos y amables, permitiendo entender la documentación también como un goce, como algo que compartir y disfrutar.

Yo había estado trabajando (y así lo intento transmitir en los talleres de relatoría gráfica que imparto) en la importancia de cuidar las atmósferas, los ambientes y los detalles contextuales en los relatos gráficos. Algo que a Marina le pareció un aspecto conveniente para un proyecto tan doméstico como éste. Veremos en los relatos gráficos utensilios de cocina, morteros, cucharas, ollas, también imanes de nevera, botellas, delantales, palabras y detalles que tratarán de hacer visibles unas cocinas concretas, unas cocinas *situadas* (Haraway, 1995).

La invitación a dibujar, lo era también a acompañar. No se trataba sólo de dibujar y registrar, sino de hacer las cosas juntas. Por un lado, para Marina las cargas del proyecto se aligeraban. Ya no tenía que ocuparse de todo: organizar cada encuentro, consensuar cada receta, preguntar, conversar y, además, hacer los registros. Pero más allá de eso se trataba de saber que había un *nosotras*.

Acompañar un proyecto tiene que ver con el afecto y esto va más allá del dibujo. Mi relación con el barrio, mi mirada y experiencia en él, no se pueden separar de mi vinculación con la iniciativa impulsada por Marina. Yo no estaba allí para juzgar o examinar, estaba para colaborar respetando la mirada, la intención y lo que Marina proponía, lo que anhelaba transmitir y quería que yo le ayudase a registrar.

De algún modo mi posición ofrecía una mirada externa, no vecina, no implicada de forma directa y al mismo comprometida y leal con el proyecto. Contar con una agente externa (que no intrusa), con una invitada al barrio, también generaba cierto rigor y des-familiarización que equilibraba la hiper-vinculación de Marina con el contexto.

Marina y yo compartíamos alertas, preocupaciones y conversaciones sobre los límites y las tensiones que encontrábamos en esta invitación. Si estábamos procurando practicar un arte y una investigación colectiva ¿cómo se representa ésta?, ¿cómo se documentan los conocimientos que son contextuales, situados, territorializados y comunitarios?, ¿cuál es la posición del artista o de quién documenta?

A este respecto comentábamos que seguramente lo ideal hubiese sido que el propio barrio se hubiera representado o que hubiese sido yo quien limpiara el pescado mientras una vecina registraba su receta. Esto no ocurrió porque no disponíamos ni de tiempo ni de recursos para hacerlo posible (generando talleres de documentación, por ejemplo) y tampoco queríamos generar una presión extra proponiendo abordar prácticas que no fueran familiares en el entorno vecinal. También porque, en ese caso, el dibujo era nuestro regalo, lo que podíamos ofrecer a cambio, con lo que podíamos corresponder.

Éramos conscientes de lo delicado de los procesos de representación en proyectos colectivos, comunitarios y políticos. Siempre hay algo de miedo a que se dé algún tipo de extractivismo, de rédito (no necesariamente económico) por parte de la figura del artista, por mi parte, o por nuestra parte.

En ese sentido, me gustaría señalar que la visibilidad y la autoría de estos dibujos, que muestran procesos locales y compartidos, puede ser problemática si sirve únicamente para que sea la figura de quien los hace la que emerja como representante y, al mismo tiempo, es evidente que documentar y representar requiere tiempo, trabajo y práctica y que contar con alguien que se ocupa de ello, refuerza y ayuda a ir concretando el proyecto. Y como decía, en nuestro caso, estos relatos gráficos permitían ir generando un retorno directo, una colección de escenas dibujadas que se iban acumulando e iban dando cuerpo, tono y materia al proyecto, haciéndolo existir.

Cuando hacemos arte o investigación colectiva, el intercambio forma parte de lo que hacemos, sin embargo, este no puede basarse en la violencia de la extracción de valor o en la suspensión de la diferencia, sino en una coproducción de identidad en los

intersticios de las tradiciones culturales, las fuerzas políticas y las subjetividades individuales (Kester, 2011, p. 112).

Cuando acepté la invitación a dibujar en este proyecto, lo hice asumiendo que dibujaría y acompañaría desde el afecto y la incondicionalidad con la mirada, con el relato y con las búsquedas de la iniciativa impulsada por Marina; también entendiendo que mi papel como relatora gráfica estaría al servicio de la comunidad (Moscoso, 2017) reunida en torno al proyecto y que consistiría en facilitar una herramienta de registro que no obstaculizara y, al mismo tiempo, que fuese capaz de generar un retorno directo.

Por eso me propuse dibujar manteniendo el tono del proyecto, de los espacios de intimidad y de las personas implicadas (Fraser y Puwar, 2018), haciendo una representación sensible (una síntesis de lo que se quiere contar y lo que no, de lo que se dibuja y lo que no se dibuja del ámbito doméstico y familiar). Esto me llevó a reflexionar sobre la idea de un registro afectuoso, de una práctica que quiere corresponder (Gregorio, 2016; García y Montenegro, 2014). Finalmente, dibujé explorando las posibilidades visuales y estéticas de una forma de relatoría gráfica ligada al contexto, esto es, un dibujo situado en las cocinas del barrio, atenta a los objetos y útiles de cocina y a los azulejos, para generar escenas capaces de transmitir aquellas atmósferas.



Dibujo de Manuela Frudà durante un taller de cocina realizado por Marina en el Centro Cívico de La Barceloneta, donde propusimos dibujar de forma colectiva gestos relacionados con las recetas.



Proceso de dibujo en las cocinas. Fotografías de Marina Monsonís.

## 3.2

**Cuaderno de campo comentado: algo más que recetas**

A continuación, voy a exponer algunas observaciones previas para poder introducir los registros gráficos realizados en el marco de este proyecto, acompañando su lectura y visionado. Es importante tener en cuenta que en estos dibujos (y en estos cuadernos) se reúnen y se entrelazan dos tipos de narrativas principales: por un lado, se muestran recetas de pescado, conocimientos domésticos e historias personales y vecinales vinculadas a las mismas. Por otra, estas recetas, o mejor dicho la situación compartida de prepararlas y comer juntas, han querido ser un modo de encuentro para recuperar la memoria política y generar un espacio de conversación sobre la transformación urbana, social y económica del barrio.

Las situaciones que hemos registrado con dibujos y palabras se han dado principalmente en cocinas domésticas, aunque como veremos más adelante, también hemos estado en la cocina del Sindicato de Estibadores, en varios barcos de pescadores y en la cocina de algún bar. En todos los casos, fue Marina quien contactó con las personas que iban a cocinar y quien pensó con ellas qué receta elaborar y el sentido (político) que tendría cada receta en el proyecto. Cada registro corresponde a media jornada aproximadamente, es decir, en cada caso, una vez acordada una receta, día y hora, hemos compartido el tiempo de la preparación, degustación y conversación que cada receta busca abrir. He procurado, en cada encuentro, dibujar desde el principio hasta el final, dando valor no sólo a la situación de cocina, sino a todo el proceso, puesto que estos registros no buscaban únicamente capturar el *know-how* (saber-hacer) de la cocina sino la atmósfera compartida del evento y las historias de vida vinculadas con la transformación del barrio que se entrelazaban a lo largo de cada encuentro. Esto no implicaba que dibujara todo, pero sí que tratara de estar atenta a lo que se hacía, a lo que se decía y a dónde estábamos.

Los primeros registros que realizamos se centraron en los saberes domésticos de mujeres (mayores de 65 años) del barrio, que en muchos casos venían de familias relacionadas con la pesca. En ellos, tratamos de recuperar no sólo las recetas sino el sentido que tenía hacerlas, como, por ejemplo, practicar el reaprovechamiento de alimentos (como veremos con los buñuelos de pescado). Varios registros incluyen una explicación de cómo hacer *la picada*<sup>12</sup>,

---

12 La *picada* es una de las bases particulares de la cocina catalana. No es una salsa autónoma sino más bien una técnica culinaria que consiste en picar ciertos ingredientes en un mortero para añadirlos a la cocción del plato o salsa que se quiere condimentar. *La picada*

o preparar *ailioli*<sup>13</sup>, procedimientos que han sido la base de la cocina local y que forman parte de la transmisión de saberes en el ámbito doméstico. También, aparecerán dibujados los utensilios de cocina, como los calderos de hierro, que se secan al fuego para que no se oxiden. Mercedes Pujol, por ejemplo, cocinó un plato que aprendió de su padre (Bacallá de la Brandy Colloni, que tiene origen en la migración italiana de 1700 que se produjo en el barrio) y mientras lo hacía nos decía: “Yo cuando oía el sonido del mortero sabía que mi padre empezaba a cocinar.”

Muchas de las personas que han cocinado en el proyecto (esas vecinas y vecinos y/o sus familias principalmente) llegaron al barrio de lugares como Almería, Huelva, Granada (receta de Migas), Murcia o Castellón. La Barceloneta se configuró, en gran medida, con la llegada de personas que migraron de otras zonas de costa buscando trabajo en el puerto. Un modelo migratorio que se actualiza: hoy quienes vienen de otros lugares a intentar trabajar en el puerto, proceden por ejemplo de Senegal (receta de *Chebu yen*). Otras preparaciones han buscado recuperar la memoria de las luchas sindicales de los estibadores que tuvieron lugar en las décadas de 1970, 1980 y 1990, como veremos, por ejemplo, en la receta de rape con patatas y en dos más de fideos con pescado. También reunimos a mujeres que trabajan hoy en la estiba para registrar sus miradas sobre el sector y el sentido de la lucha colectiva en el presente. La mayoría de las recetas quisieron poner énfasis en el consumo de pescado de proximidad, recuperando pescado local, barato y “olvidado”<sup>14</sup>.

Desde el principio mi interés como dibujante residió en explorar las posibilidades visuales de estas formas de registro, más íntimas y próximas, buscando generar escenas y profundizar en un estilo de relatoría gráfica ligado al contexto, esto es, prestando atención a las estéticas que los ambientes, los objetos y las personas traen consigo, para transmitir ese entorno doméstico y situado del proyecto.

Busco en este capítulo profundizar en una práctica concreta de registro y relato gráfico (en directo y en contexto), no tratando de elaborar una etnografía

---

se prepara en el mortero y debe tener siempre frutos secos tostados, pan y algún tipo de líquido. Normalmente se utilizan almendras. Se añade un poco de caldo líquido de la cocción para obtener una pasta que sea más fácil de diluir después en el plato, también puede ser unas cucharadas de agua caliente.

- 13 El *Allioli* (que en catalán significa ajo y aceite) es una salsa formada por la emulsión de aceite de oliva y ajo.
- 14 Con pescados olvidados nos referimos en este proyecto al pescado de proximidad: el que se pesca en las costas del barrio, normalmente es pescado barato, *morrala* que ha entrado en des-uso porque en muchos casos ya no hay una memoria de su uso en la cocina.

completa sin embargo los vínculos con la antropología son permanentes. En este capítulo, en concreto, el relato gráfico es una práctica ligada a un contexto de corte etnográfico que podríamos situar en la antropología urbana bajo las premisas del abordaje de la memoria vecinal y la transformación urbana. Un contexto, el de las cocinas del barrio de La Barceloneta, al que fui invitada a dibujar y formar parte de un proceso de investigación no disciplinar y de carácter social. Por tanto, hay un enfoque etnográfico y una experimentación metodológica a través de una práctica artística mediante la cual desarrollar encuentros en los que realizar entrevistas a través de la preparación de recetas (dando valor descriptivo, performativo, social y compartido a la situación de la entrevista) y el desarrollo de conversaciones abiertas, entendiendo esta práctica como parte del trabajo de campo, y el trabajo de campo como un método abierto, donde la experiencia, la sensorialidad y la afectividad, nos acercan al contexto (Guber, 2011).

En cada dibujo, y a medida que el proyecto se iba desarrollando, cuando dibujaba un mortero, o el azulejo de la pared de una cocina, o un sencillo vaso, no dibujaba de cero, los que ya había dibujado estaban en mi memoria. Es decir, aunque el dibujo aquí es bastante inmediato, existe una duración, una memoria que se va sumando de dibujo a dibujo. Por tanto, en el registro fueron conviviendo líneas fugaces e inmediatas que daban cuenta del directo con otras que contenían la experiencia de dibujar en otras cocinas. Dibujar de manera continuada me permitió inscribir, descubrir y recordar, en un flujo continuo.

El dibujo es una actividad en la que las marcas realizadas en papel (con lápiz, crayón, tinta, bolígrafo) aparecen instantáneamente, son reales y absolutas, pero también requiere que dediquemos tiempo a nuestros pensamientos, recuerdos o experiencias a medida que comenzamos, desarrollamos y completamos un dibujo (Reason, 2018, p. 48).

Los registros que se muestran a continuación han sido escaneados directamente de los cuadernos en los que dibujado en directo y en contexto. En el marco de este caso de estudio, se verán principalmente en blanco y negro tal y como quedaron tras cada encuentro:

La receta de **Bunyols de maire** (buñuelos de pescado barato) puso el foco en el buñuelo como una de las formas de aprovechar restos de pescado en tiempos de escasez, cocinada por Margarita a sus 94 años.

El **Bacallá a la Brandy Colloni** (guiso de bacalao con tomate de origen italiano), nos habló de cuando este pescado era barato, se compraba seco y duraba mucho. Cocinada por Mercedes, receta de su padre.

La **Llandeta de mollets** (guiso sencillo de pescado barato) la preparó Paquita. La receta era de su suegro, que cocinaba para los pescadores (cuando salían en la barca a faenar) con los restos de pescado roto.

El **Rap amb patates** (guiso de rape con patatas), receta de “El Cumi” que limpiaba pescado como le enseñó su madre que era pescadera, él ha sido portuario.

El **Arròs Pobre** (arroz pobre) de Pau y Tonet (pescadores y hermanos) nos llevó a hablar de la conservación de los alimentos. En este caso del pulpo y de los aparejos con los que era pescado en el barrio.

La **Maira amb ceba** (pescado guisado en cebolla), receta de familia de pescadores y pescaderas. A la hora de la comida nietos y nietas prefieren ¡macarrones!

Las **Migas**, nos las hizo Isabel en la cocina del bar El Chusco. Nos habló del origen árabe del plato. Ella a los 11 años ya venía con su padre a pasar la temporada de pesca desde Andalucía y al final se quedó en el barrio.

El **Bacallá i sigrons** (potaje de garbanzos con bacalao) lo preparó Lourdes. Es una receta que viene de su familia de Granada y es típica de Semana Santa.

La **Fideúa amb cococha al pil-pil i “bichu”** (fideos con pescado y mariscos) la preparó “El Chacho”. Aprendió a hacerla trabajando en Euskadi. Su padre también fue cocinero de barca de pesca. Mientras nos cocinaba, recordaba que en el barrio se comía tortuga, se hacía estofada y se le añadía chocolate.

El **Arrós caldós amb galeras i cananas** (arroz caldos con marisco y calamar) lo preparó la propia Marina. Es una receta de su abuelo que vino de Mallorca. La *canana* es una versión económica del calamar y la *galera* de la cigala.



Los **Fideos con pescado** los hizo Quique en la cocina de un barco que comparten jubilados portuarios. Se encuentran allí cada miércoles a las ocho de la mañana, les unió compartir las huelgas y luchas de los años ochenta.



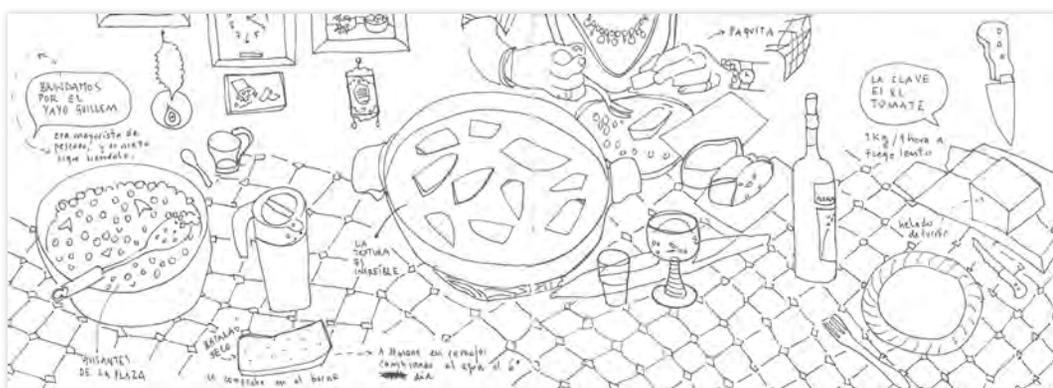
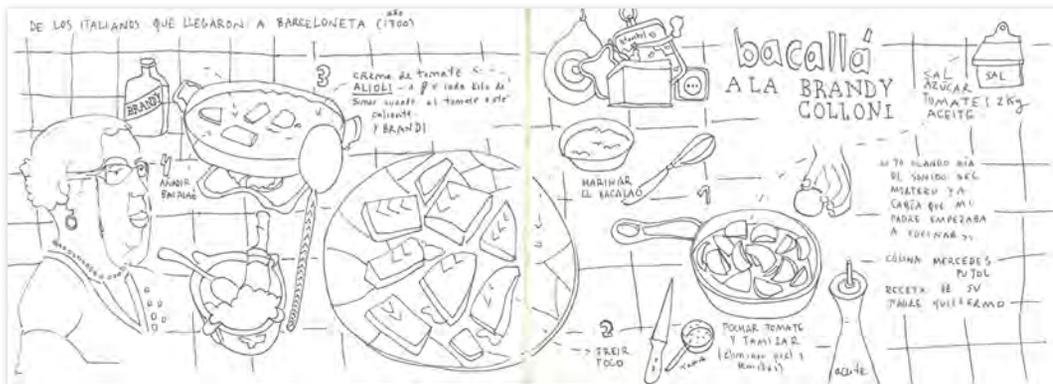
Los **Fideos con boquerones y almejas**, los hizo Pedro en la cubierta de L'Òstia, el barco donde trabajó como pescador. Él vino desde Huelva a trabajar aquí. Nos habla de lo que se comía en la barca y lo que se come ahora durante las jornadas de trabajo.



La **Comida con estibadoras** (mujeres que trabajan hoy en el puerto) no tuvo receta. En este caso quisimos dar espacio a la sobremesa, convocarlas a mesa puesta para registrar sus visiones sobre las luchas actuales del puerto y la cuestión de género en su trabajo. Muchas vinieron con sus hijos e hijas.

La Receta de **Chebu yen** (pescado con arroz senegalés) la preparó Lamine Sarr del Sindicato de Manteros de Barcelona, la aprendió de su madre. En Senegal él se dedicaba a la pesca, aquí lo intentó. La pesca de pequeña escala en su país está en peligro por los convenios del gobierno de Senegal que favorecen a los barcos españoles, japoneses, etc.

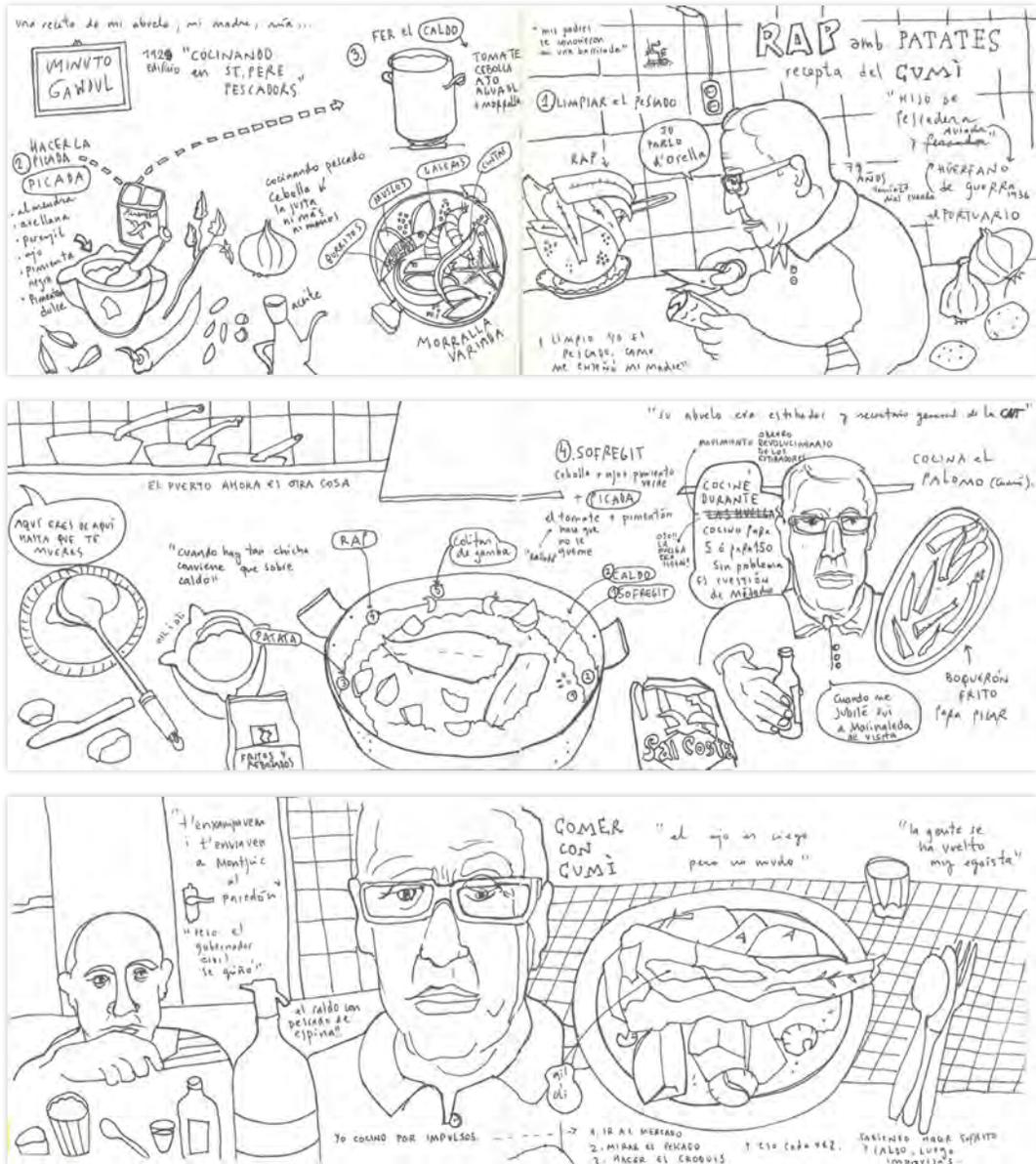




Bacallá a la Brandy Colloni (Guiso de Bacalao con tomate). Elaboración propia.



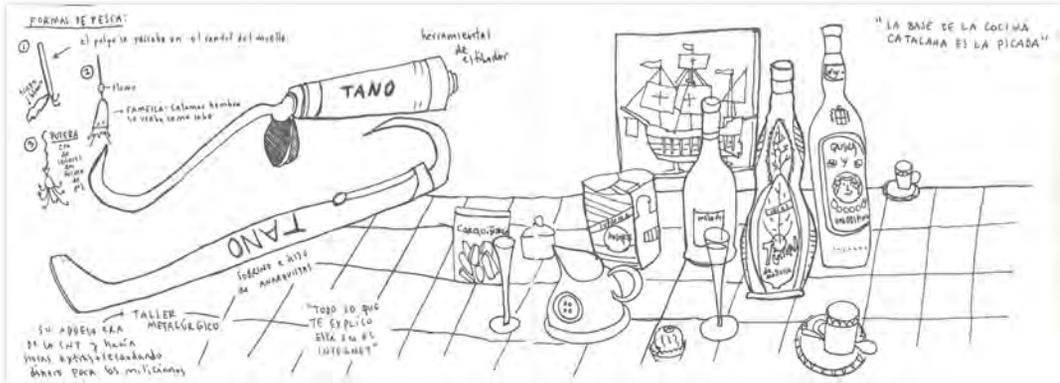
Llandeta de Mollets (Guiso de pescado barato). Elaboración propia.



Rap amb Patates (Guiso de rape con patatas). Elaboración propia.



Maira amb Ceba (Pescado guisado en cebolla). Elaboración propia.



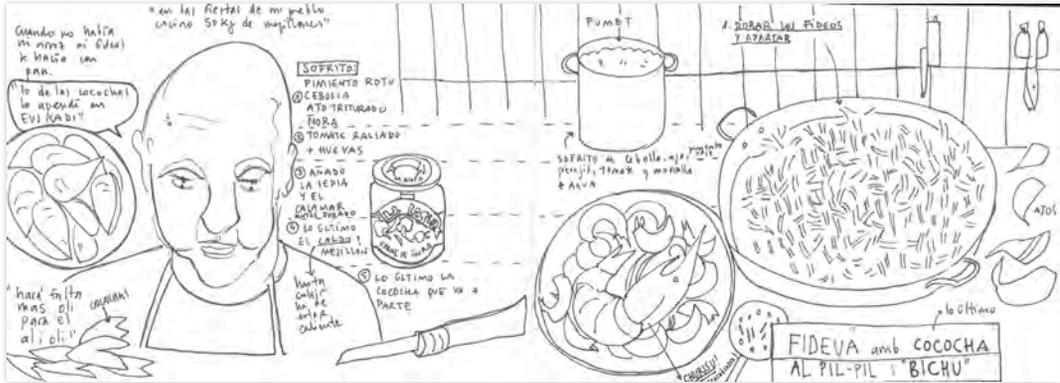
Arros Pobre (arroz pobre). Elaboración propia.



Bacallà i Cigrons (potaje de garbanzos con bacalao). Elaboración propia.



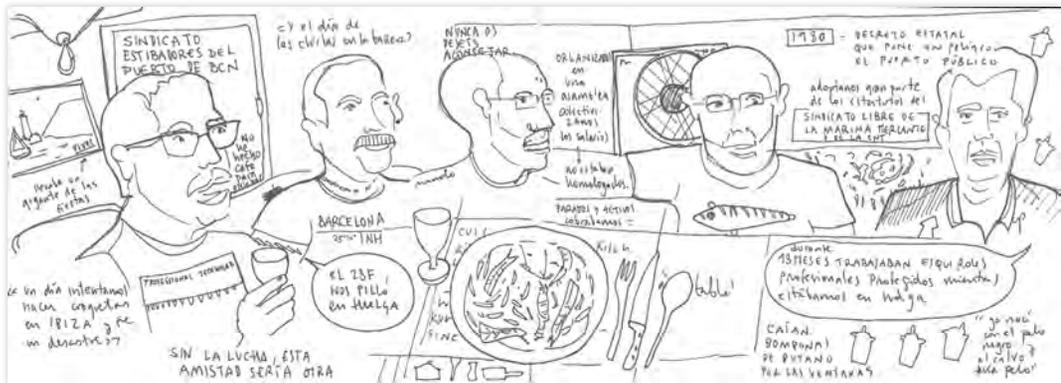
Migas. Elaboración propia.



Fideúa amb cococha al pol-pil i "bichu" (fideos con pescado y marisco). Elaboración propia.



Arròs caldós amb galeres i cananas (arroz caldoso con marisco y sepia). Elaboración propia.



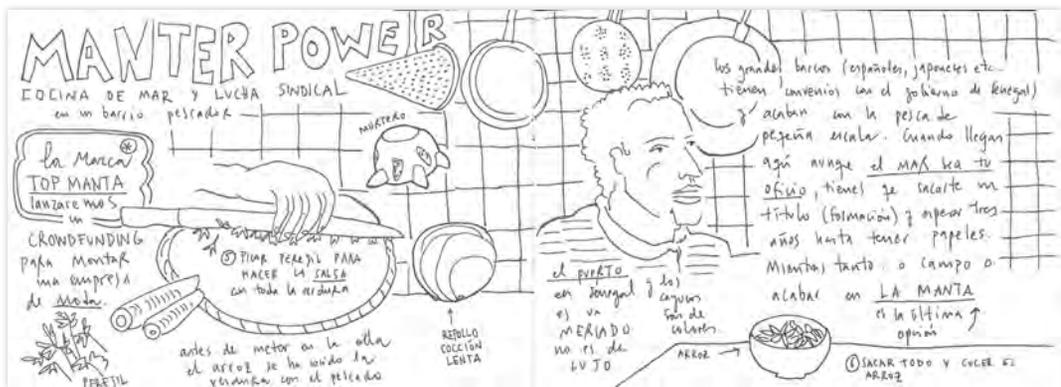
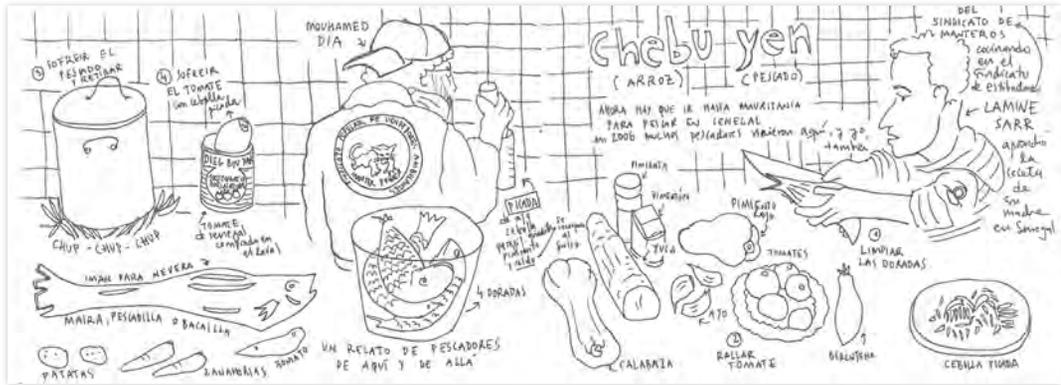
Fideos con pescado. Elaboración propia.



Fideos con pescado. Elaboración propia.



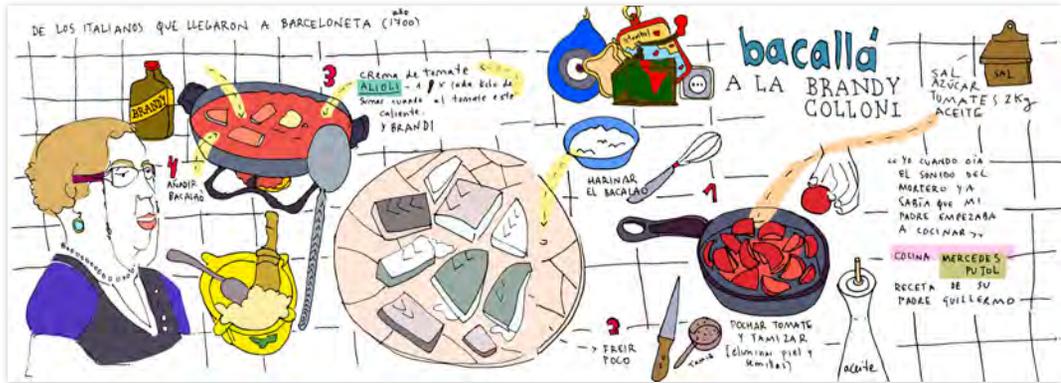




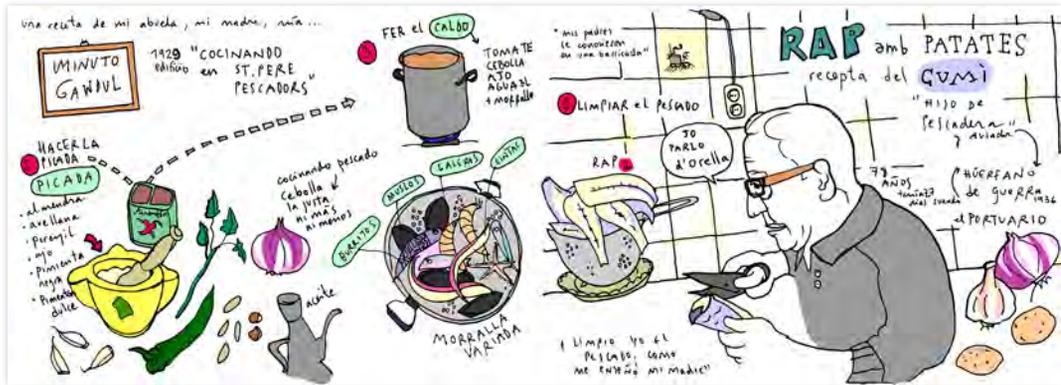
Chebu yen (Guiso de pescado con arroz, senegalés). Elaboración propia.

Los cuadernos aquí presentados, son parte del proceso y del proyecto. Como se ha podido ver, cuando dibujo en contexto lo hago directamente con rotulador negro sobre cuadernos que, en este caso, son de papel blanco. En este proyecto, una vez terminado cada encuentro, escaneaba los cuadernos y los coloreaba de forma digital. Les aplicaba color con la intención de enfatizar y arraigar aún más el registro en las atmósferas domésticas. Dar color como forma de post producir un poco la experiencia y ofrecer un retorno algo más elaborado, colorido y amable.

No me gustaría dejar pasar un hecho importante que fue parte de este proceso. Desde el principio, y de forma deliberada y reflexionada, no apliqué color a la piel de las personas que dibujaba. Había tenido ya algunas experiencias en proyectos anteriores en las que me había planteado lo problemático que podía ser representar el color de la piel. Por ello sí di color a la comida, a los objetos y los espacios, incluso a veces al pelo o las gafas, pero quise evitar la piel. Podría haber decidido no seguir una lógica de coloreado realista y usar gamas cromáticas más evocativas y abiertas, donde las cosas, las personas, los espacios y el color se compusiesen de otras maneras, pero quería tratar de ser “fiel” a las escenas y a las situaciones y usar el color para resaltar precisamente eso. A continuación, dos ejemplos de registros en color donde aparecen Mercedes y “El Cumí”:

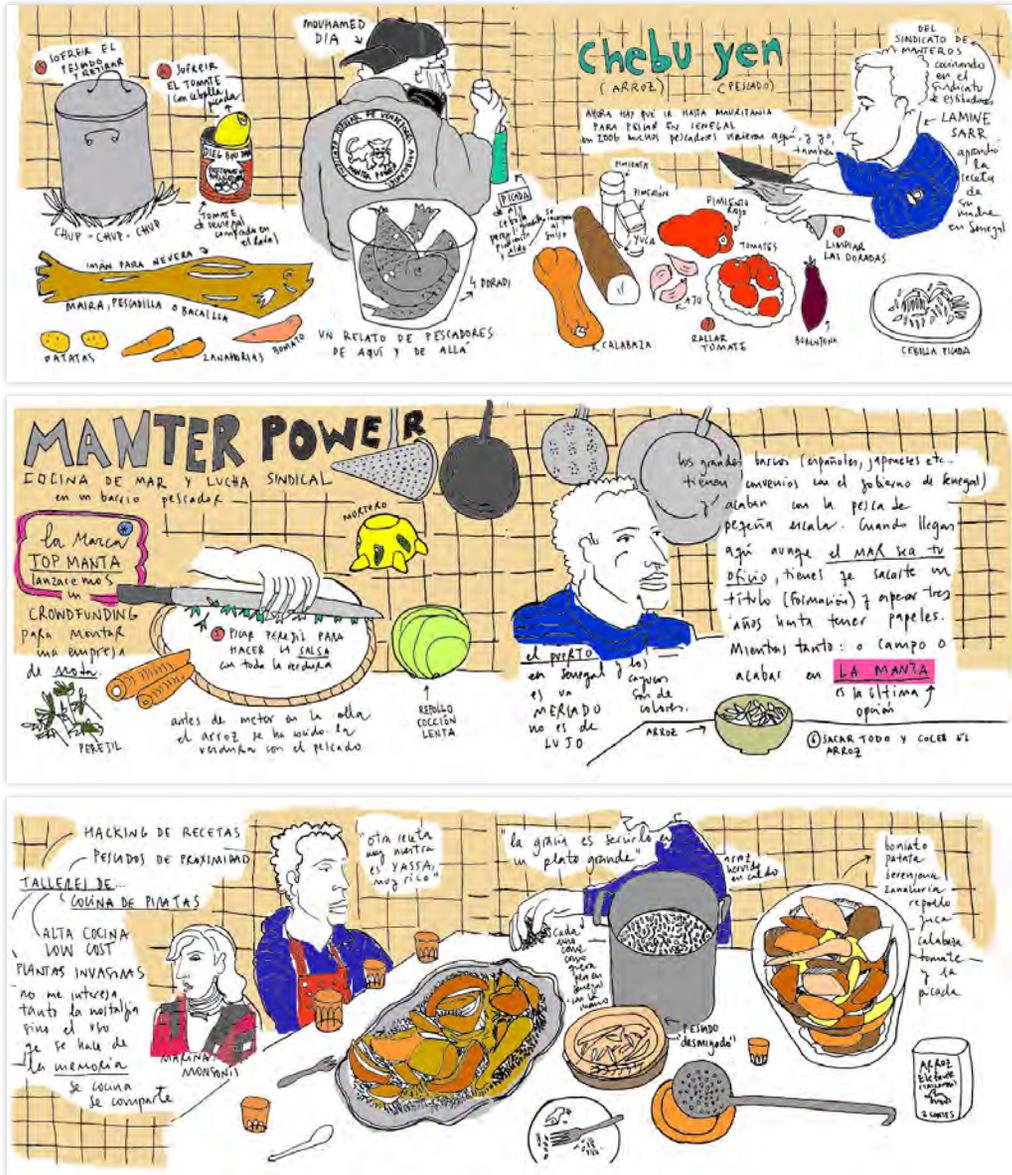


Bacalao. Elaboración propia.



Rape con patatas. Elaboración propia.

Esta lógica parecía funcionar, sin embargo, a partir de la elaboración de la receta de *Chebu yen*, tuvimos que repensar estos criterios y las implicaciones políticas de esta decisión. Hasta ese momento sólo habíamos registrado recetas elaboradas por personas blancas. A continuación, muestro los registros coloreados de esta receta hice inicialmente, siguiendo la misma pauta:



Chebu yen. Eleboración propia.

Yo no había reparado en algo tan sencillo como la blanquitud del papel de los cuadernos, y al compartir los registros coloreados donde aparecen Lamine Saar, Mohamed Dia y Marina, se hizo evidente una pregunta ¿sería mejor aplicar color a Mohamed y Lamine, precisamente, para potenciar su presencia en el proyecto? ¿sería más coherente teniendo en cuenta la lucha del sindicato<sup>15</sup> al que pertenecen, desde el que combaten el racismo estructural al que se enfrentan? ¿sería mejor dejar este registro sin color? ¿o invertirlo y dejar la línea en blanco y el fondo en negro? ¿tal vez podría usar el color de otras maneras (más ficcionales, menos realistas) donde las personas puedan ser violeta o verde flúor? ¿podría esto hacernos repensar las representaciones que hacemos cuando creamos registros?

En realidad, se trataba de preguntas y problemas con los que elegí permanecer (Haraway, 2020) desde mi posición como mujer blanca y europea. En este sentido, como aún el proyecto no ha llegado a un formato de publicación, estas preguntas, compartidas con ellos, continúan abiertas. En cuanto nos surgieron dudas me acerqué al local que el Sindicato tiene en el barrio del Raval para abrirlas a sus comentarios. Envueltos en otras urgencias, agradecieron la preocupación y quitaron hierro al asunto. El sindicato había ganado visibilidad en el reportaje de televisión que el día que prepararon el *Chebu yen* grabamos y por ahora, estos registros dibujados no se iban a publicar, como mucho estarían en redes sociales y en aquel momento les aportaba una visibilidad, que iba más allá de nuestras dudas. A la conclusión que Marina y yo llegamos fue que lo hiciéramos como lo hiciéramos, si el proyecto tomaba forma de publicación, este debate querríamos explicitarlo y hacerlo visible, fuera cual fuera la solución formal tomada. Y, en cualquier caso, esas decisiones las tomarían ellos junto a nosotras.

---

15 *El Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes* se presenta en Barcelona en el año 2015. Conformado por manteros (vendedores ambulantes migrantes) que se organizan para hacer frente al racismo y la violencia institucional que sufren cotidianamente y luchar por sus derechos. La iniciativa busca la "legitimidad social" del colectivo, que denuncia "persecución, discriminación y racismo". Uno de los proyectos más destacados de este sindicato es la creación de la marca *Top Manta* "ropa legal hecha por gente ilegal" (que cuenta con la colaboración de artistas y creativos y que se puso en marcha a través de una campaña de financiación colectiva). El proyecto surge para abandonar la venta de productos falsificados a favor de productos justos, creativos y en los que tienen una agencia sobre el diseño y la fabricación. Evidentemente detrás de esta tienda de camisetas, sudaderas y zapatillas hay todo un entramado que busca hacer no sólo ropa legal, si no luchar para que no haya personas ilegales. <https://www.topmanta.store/>



Imágenes del registro durante elaboración del *Chebu yen* (Fuente RTVE2).

Son numerosas las voces que en los últimos años reclaman y reparan en la necesidad de descolonizar los métodos, la investigación y la academia (Rivera Cusicanqui, 2018; Escobar, 2016; De Sousa Santos, 2010; Filigrana, 2020; Mignolo, 2010; Tuhiwai Smith, 2017; Viveiros de Castro, 2013, entre otras). Este pequeño ejemplo, sobre el coloreado del registro, me sirvió para comprender que esta revisión requiere ser abordada con mayor profundidad por mi parte y, al mismo tiempo, y a través del dibujo, del collage o las formas manuales de elaboración de imágenes se pueden explorar otros modos de representación, registro y archivo que pongan en cuestionamiento el racismo estructural inscrito en las representaciones artísticas y etnográficas que hacemos:

La descolonización no tiene que ver con el diseño, jugando con los márgenes, sino con un proceso donde los seres humanos sean cada vez más artesanos y artesanas, capaces de transformar la materia y las formas, sin necesitar mirar los modelos preexistentes, ni usarlos como paradigmas (Mbembe, 2015).

En este sentido y volviendo sobre el dibujo y la representación, quiero poner como ejemplo el trabajo de la artista afroamericana Kara Elizabeth Walker (1969): pintora, grabadora, artista de instalaciones, cineasta y profesora estadounidense que explora la raza, el género, la sexualidad, la violencia y la identidad en su trabajo. Me gustaría destacar su trabajo de siluetas de papel cortado y cómo a través de una técnica de recorte sencilla, jugando con las siluetas, Kara Walker logra ir más allá del debate sobre el color como elemento fundamental de la racialización en la representación.



*Sampler II Preaching to the Converted.* Walker, Kara (2013).



*Wall Sampler for Civilians.* Walker, Kara (2013).

Otro ejemplo que me ha ayudado a abordar estas cuestiones desde el dibujo y su plasticidad es el trabajo del artista blanco y sudafricano William Kentridge (1955) conocido por sus dibujos y películas animadas a quien se ha dedicado la exposición *Lo que no está dibujado* (2020-2021 CCCB Barcelona)<sup>16</sup>. Una propuesta donde a través de dibujos con carboncillo y técnicas de animación se plantea una crónica crítica de la historia sudafricana desde el *Apartheid* hasta el presente. Kentridge dibuja, emborrona, desdibuja y vuelve a dibujar jugando con la materia del carboncillo y los espacios negativos que deja sobre el papel.



Imágenes de la exposición sobre William Kentridge en el CCCB de Barcelona 2020-2021.

Lo que me gustaría destacar a través de estos ejemplos y recuperando las palabras del filósofo camerunés Archile Mbembe (Mbembe, 2015) es que, a través de las manos, de los materiales, de las estrategias de producción de imagen, podemos encontrar un espacio artesanal en el que poner en juego un proceso de descolonización manual, sensorial y estético (Mingolo, 2012) que vaya más allá de la palabra, la razón y se funda con la materia.

Si bien en esta investigación no trata de ahondar en este tema, se abre aquí un hilo de investigación para proyectos futuros, en los que además dar mayor visibilidad a más referentes y prácticas que ilustren desde la materia este debate. Sin embargo, no quería pasarlo por alto, puesto que son aprendizajes que más adelante he explorado a través de mi práctica y que devienen de esta investigación. Al mismo tiempo, la cuestión de explorar el registro como una práctica más sensorial y evocativa y, por tanto, menos representacional tendrá cabida en el siguiente capítulo en el que se ahonda en el registro de entornos más allá de lo urbano y de lo humano.

16 William Kentridge. *Lo que no está dibujado* (CCCB Barcelona, 2020-21) es una adaptación ampliada de las exposiciones «William Kentridge – If We Ever Get to Heaven» (2015) y «William Kentridge: Ten Drawings for Projection» (2019), diseñadas y presentadas en el Eye Filmmuseum (Ámsterdam) y comisariadas por su director de exposiciones Jaap Guldemond, con la colaboración de Marente Bloemheugel.

## 3.3

**El dibujo como evento, la práctica como retorno,  
la dibujante como invitada**

“La investigación debe de ser  
un involucramiento,  
no una invasión”

(Paulo Freire, 1985).

Los vínculos entre la práctica del reportaje gráfico, del dibujo y la ilustración en directo y en contexto, han sido recientemente explorados por Rachel Gannon y Mireille Fauchon (2021), quienes abordan los modos en los que la ilustración es un método de investigación y no sólo práctica representacional. En concreto y entre otras ideas, proponen entender la ilustración como una forma de reportaje, como un método para registrar experiencias que incluye la escucha, la observación, la representación y la capacidad de convocar a las otras personas como práctica en acción: “cualquier proyecto de ilustración vinculado a una comunidad o a una localización específica, requiere una logística y una organización, un compromiso y un acercamiento empático” (Gannon y Fauchon, 2021, p. 62). También plantean que cuando un ilustrador o una ilustradora toma un rol cercano al de reportero o reportera, asume un trabajo de no-ficción y, por lo tanto, debe lidiar en directo con verdades múltiples y situadas.

En mi caso, y a modo de ejemplo, una manera concreta de abordar el asunto de cómo registrar relatos situados y colectivos, ha sido ir paulatinamente abandonando el uso de “bocadillos”<sup>17</sup> en los dibujos. Favoreciendo así una textualidad más coral en la que no siempre sabes a quien corresponden exactamente las palabras, que permite ofrecer un relato más abierto, utilizando sólo de forma puntual los “bocadillos” para enfatizar algún detalle. Componiendo escenas tanto con texto como con imágenes dibujadas he buscado intercalar voces individuales con voces colectivas, citas textuales con reflexiones, memorias y anécdotas.

En esta investigación, que tengo entre manos, el registro gráfico quiere aportar un ejemplo de cómo el dibujo y la ilustración en directo no tienen por que entenderse como prácticas destinadas a producir únicamente un retorno especí-

---

17 El “bocadillo” de cómic es el elemento que se utiliza para representar la acción de hablar. De esta manera, mediante esa figura se permite que cada personaje tenga “voz”, ya que el objetivo es que puedan entablar diálogos a lo largo de la narración.

fico, ya durante su producción son un evento en sí, siendo clave la performatividad de la práctica, más aún cuando busca ser social y empática. De hecho, aunque se puede dibujar en directo y en contexto de muchos modos y hacer crónicas gráficas (ya sea en una manifestación, en un congreso o dibujando ciudades), aquí me gustaría poner énfasis en la diferencia entre ir a registrar una situación (que se va a dar) y dibujar una situación que producimos específicamente para ser registrada. Es decir, la situación a registrar, la hemos convocado nosotras como parte de la investigación, lo que es muy distinto a ir a registrar lo que ya pasa en un mercado o una plaza.

Por tanto, se trata de desplegar una práctica de registro, que es al mismo tiempo facilitadora y detonante de la situación a registrar, siendo capaz de generar vínculos durante su producción. Es decir, aquí el registro es en sí un evento, que implica que alguien viene a recoger, elaborar y devolver en el acto un objeto producido manualmente fruto de la escucha y el encuentro. Ha sido habitual que mientras dibujaba, parásemos para comentar lo que va iba surgiendo en el papel, pudiendo señalar lo que faltaba o hacer pequeñas puntualizaciones, por ejemplo, si había dibujado algún objeto doméstico que me llamara la atención, tal vez me explicaban su historia, pero además de esto, el hecho de que hubiese alguien dibujando mientras quienes hacían la receta, abrían su casa y compartían historias, generaba de por sí una sensación de intercambio más concreta, y gratificante a corto plazo. Pues el dibujo hace ilusión.

A la hora de diseñar y planificar el evento (tarea de la que se ocupaba en este caso principalmente, Marina), se explicitaba que lo registraríamos de una manera determinada, con dibujo y palabra, desde la escucha gráfica y el respeto a la intimidad del encuentro. La explicación de la práctica de registro, ya implicaba compartir los modos y tonos del proyecto con las personas a las que se invitaba a tomar parte de la iniciativa. Mostrar relatos gráficos de otras recetas y vecinas, fue el modo de dar a conocer y compartir lo que teníamos entre manos. Dicho de otro modo, a través de esta experiencia me interesé por explorar el papel de la práctica como generadora de contexto y como una herramienta para registrar lo que sucede. En el caso concreto del proyecto de la Barceloneta, la receta y su registro marcaban y concretaban el proyecto y cada uno de los encuentros. Es decir, nuestra llegada daba comienzo a la situación registrable y se dibujaba hasta que la sobremesa se daba por terminada.

Esto me ha llevado a reflexionar sobre la capacidad de acción de las prácticas que explícitamente intervienen, provocan y producen el campo, más allá de que puedan representarlo (Sansi, 2014, p. 149). Lo que podríamos poner en

relación con las estéticas relacionales (Bourriaud, 2002), donde se propone el trabajo artístico como práctica de socialización e intercambio más que como trabajo de producción de artefactos, siendo en nuestro caso el objeto creado (el relato gráfico, en su estética y materialidad) dispositivo de mediación y socialización. De este modo, cada uno de nuestros encuentros, estaba mediado por mi participación y las acciones (la receta, la preparación, la comida y la sobremesa) se hacían también para ser registradas. Siendo el registro en sí mismo una forma de provocar y articular la situación y no sólo de representarla.

En suma, el relato gráfico en directo fue, en este caso, una práctica que nos ayudó a pensar y diseñar el evento. Una forma de registro que debía convivir con las prácticas de cocina y sus ritmos. Ambas prácticas, cocinar y dibujar, generaban tiempos de espera y conversación y así como podíamos ir probando un guiso, podíamos ir revisando cómo se iba configurando el registro, mientras compartíamos “trucos” y manejos tanto de cocina como de dibujo.

“Los métodos son algo que hace que algo pase” (Fuller y Gourinova, 2012), y en este caso, la práctica de registro gráfico nos interesó por lo que nos permitía provocar en cada uno de los encuentros facilitando un retorno inmediato. Durante el desarrollo de este proyecto en la Barceloneta, y a través tanto de las conversaciones con Marina, como de la experiencia de hacer estos registros gráficos en cada encuentro, en cada cocina y sobremesa, me fui interesando (desde el relato gráfico) por los modos de trabajo de campo que implican prácticas de cuidado y retorno, y que nos implican porque trabajamos con y en la intimidad, y en nuestro caso, con el tiempo y la generosidad de quienes nos recibían, y nos daban de comer.

Como he señalado previamente, “dar algo a alguien es dar parte de uno mismo” (Mauss, 1979, p. 10). El “don”, lo dado es un hecho social total que implica una triple obligación: dar, recibir y retornar (Mauss, 1990 p. 7) y por esto implica no entender el registro gráfico sólo como una forma de hacer públicas las investigaciones, sino como una forma de hacer las investigaciones que conlleva devolución y confianza. Desde nuestra experiencia, corresponder permite y facilita la articulación de comunidades políticas (Rancière, 2009) entre vecinos y vecinas, trabajadores y trabajadoras del puerto y toda la red de personas implicadas en el proyecto.

Los afectos y los cuidados han sido reivindicados por las teorías feministas (Puig de la Bellacasa, 2017; Haraway, 2016), existe un interés creciente por diseñar *culturas del cuidado* (Vaughan, 2019), y por revisar el papel de la investigación cuando esta se imbrica con y en el mundo social. Como señala Puig de

la Bellacasa “cuidado significa un estado afectivo, un hacer vital material y una obligación ético-política” (Puig de la Bellacasa, 2011, p. 90).

En este sentido, si el trabajo de campo, de algún modo, se basa en cierto intercambio (Sansi, 2014), en la participación en el contexto y en la creación de ciertos vínculos, me interesaba pensar en cómo éstos se hacen desde el cuidado y el afecto y que prácticas contribuyen a ello. Quisimos, de este modo, comenzar por pensar formas de registro poco intrusivas, como una forma de cuidado. Sabíamos que documentando así no podríamos registrar todo, que todo dependía mucho de mi capacidad de síntesis para recoger, editar, interpretar y representar los hallazgos de la investigación en directo. Esto implicaba renunciar a grabaciones de video o audio, a favor de generar un espacio de alto valor en el directo, dando más importancia al registro en acción (y a su manufactura) y menos a la cantidad de registros con los que luego producir otro material. También buscábamos que el registro gráfico sirviese para poner en juego prácticas ligeras, que ocupasen poco espacio (en cocinas pequeñas de pisos pequeños), que no necesitasen demasiada infraestructura (un cuaderno y un rotulador), y que sucedieran mientras las cosas pasaban (dibujar, cocinar y conversar, conviven en un espacio tiempo de manera fluida), que se vieran mientras se hacían (como las recetas) y permitieran que el registro, tanto textual como visual, se centrara en generar una escena de la situación que se compartía, en la que de algún modo la entrevista se diluía.

Marina quería explorar modos de entrevista más experienciales y menos mediados por la palabra. Entendiendo que, aunque una entrevista es una situación compartida, normalmente es una práctica centrada en el lenguaje. En el caso de este proyecto, nos interesaba comprender la entrevista como un momento colectivo donde conviven *haceres* en acción (desde lógicas más cercanas al reportaje). Buscábamos que esa situación compartida permitiese desplegar una práctica que quería corresponder (teniendo una serie de dibujos que mostrar y regalar al final de cada encuentro) a la hospitalidad de quienes nos recibían. Una manera en la que nos propusimos cuidar el proceso, generando formas de correspondencia: “corresponder con el mundo no es describirlo o representarlo, sino responder a él” (Ingold y Gatt, 2013, p. 144). Esta propuesta planteaba una transición de la etnografía como práctica de descripción a práctica de correspondencia. En este caso, entendiendo la práctica del registro gráfico como una forma de correspondencia, que implica escuchar y responder de forma sincrónica.

Estas apuestas conectan con propuestas sobre cómo hacer una antropología comprometida (Eriksen, 2006; Sheper-hughes, 1995) en correspondencia con la vida cotidiana de las personas *entre* y *con* las que se realiza el trabajo de

campo, habitando situaciones en las que todas las personas nos convertimos en participantes en medio de algo y no por encima o más allá de lo que compartimos. El relato gráfico (en directo) nos ayudó a encontrar una práctica de registro para estos contextos de intimidad y vecindad.

Dibujar fue acompañar, dibujar fue registrar acciones y memorias.

Dibujar no sólo ayudaba a dar cuenta del campo (del contexto social del proyecto), sino que facilitaba producir el evento, la situación que permitía desplegar la investigación.

Dibujar al ritmo de lo que se cocinaba fue una forma de generar un retorno directo que respondiera a la hospitalidad recibida, pues quienes nos recibían para cocinar, recibían también a alguien que venía a desplegar una práctica de retorno tan directa y concreta como la que nos ofrecieron.

Dibujar y registrar con dibujos y palabras, nos permitió desarrollar un modo de entrevista y conversación que no solo se centró en lo que se dijo, sino que nos ayudaba a entrelazar lo que hicimos y dijimos mientras cocinábamos, comíamos, olíamos y saboreábamos.

Practicar este modo de dibujo y retorno, entendiendo la entrevista como un evento de creación compartida, y el registro como un dispositivo sensible a la intimidad de estos contextos me llevó a reflexionar sobre la cuestión de la invitación, o el hecho de ser invitada además de a comer, a dibujar y registrar un proyecto vecinal.



La Platgeta. Parada en el Mercado para conocer el pescado de proximidad. Elaboración propia.



Encuentro en Casa Barceloneta para socializar el proceso con vecinas y vecinos.  
Fotografías realizadas por Marina Monsonis.



Mercedes junto a su receta. Centro Cívico Barceloneta. Fotografía realizada por Marina Monsonís.

Tanto por mi trabajo artístico, como por mis inquietudes investigadoras, he vuelto muchas veces sobre el texto *El artista como etnógrafo* (Foster, 1996). Vengo de una formación en artes, me interesa la etnografía y he encontrado en el dibujo una práctica tan artística como etnográfica y tan etnográfica, como artística. Esto me ha provocado en ocasiones, miedo de estar (bajo el amparo de lo social), sustituyendo cierto ego artístico (el de la autoría elitista) por otro, más antropológico (el que se crece mediante la exotización de lo otro), algo que Foster plantea y aborda sin rodeos en su texto.

Para mí, el llamado “giro social” del arte a favor de prácticas en contexto y en colaboración, fue desde el principio un espacio de esperanza. Los vínculos entre arte y etnografía han sido explorados (Sansi, 2014; Scheider y Wright, 2010) y los vasos comunicantes entre formas de arte más contextuales (*site-specific*)<sup>18</sup>, procesuales, comunitarias y prácticas de antropología más creativas y sensoriales, están abiertos (Pink, 2021).

Tal y como plantean de forma colectiva Rutten, Dienderen y Soetaert: “la intención no es cerrar la discusión en el giro etnográfico del arte contemporáneo sino abrir un debate y estimular un debate continuo” (Rutten, Dienderen y Soetaert, 2013, p. 471). En mi caso, habitar este “giro social” ha supuesto trabajar puesta en relación, envuelta en situaciones que afortunadamente me excedían. De algún acercándome a lo social quise ser “menos artista” en su sentido romántico, ensimismado y aislado del mundo. Finalmente abandoné la necesidad de medir mi práctica en relación al arte o la etnografía, y encontré en el papel de dibujante en contexto un espacio de diálogo y no tanto de comparación.

En su texto, Foster recupera a Walter Benjamin que en *El artista como productor* (Benjamin, 1934) hizo un llamamiento a artistas, invitando a que abandonaran cualquier aburguesamiento y colocaran su fuerza productiva a favor de lo social y lo político. Foster recoge este argumento y señala una tendencia, incluso habla de “envidia”. Una envidia por parte del arte hacia la etnografía y en concreto hacia el trabajo de campo. Va más allá del “giro social” del arte y analiza en concreto un “giro etnográfico” en el arte.

Un desplazamiento que, si bien ha hecho del arte una práctica más social, también implica (como deberíamos exigir a toda etnografía) enfrentarse con el

---

18 Una pieza de arte *site-specific* está diseñada para un lugar específico, si se retira de ese lugar pierde todo o una parte sustancial de su significado. El término suele usarse para referirse a instalaciones artísticas. Prácticas artísticas como el *Land art* son *site-specific* por definición.

problema de la subordinación y la exotización. Tanto si hacemos etnografías creativas como si desarrollamos una práctica artística de corte etnográfico, o hacemos arte social, podemos contribuir a perpetuar un modelo de investigación de carácter colonial basado en la otredad y en diferenciarnos en un orden jerárquico: “llevar a cabo investigaciones colectivas no debería implicar no mirar las diferentes relaciones de poder que es preciso explicitar y abordar en las prácticas etnográficas. Se trataría, más bien, de exponerlas y trabajar a partir de ellas” (Moscoso, 2021, p. 204).

En este punto he estado algo confundida. Afortunadamente me he encontrado investigando en un tiempo cruzado por discursos y prácticas que derivan del “giro decolonial” y las perspectivas feministas que reclaman transformar nuestras prácticas en general, afectando también al arte y de lleno, a la antropología. He encontrado en la investigación un espacio que no me hace elegir en arte y etnografía, porque ambas confluyen en mi práctica de dibujo. La cuestión sigue estando en trascender esas figuras, esos trajes o esas disciplinas cuando trabajamos *con* y *en* lo social. Asumiendo mi condición de artista-etnógrafa, etnógrafa creativa o de investigadora con dibujos (que me gusta más) sigo preguntándome: ¿cómo vamos más allá de la subordinación y la exotización?, ¿cómo entramos en relación? ¿cómo hacemos los vínculos, cómo investigamos en común?, ¿en qué contextos trabajamos y qué relaciones creamos cuando lo hacemos?

Se habla del “giro colaborativo” en la etnografía (Álvarez, 2011; Holmes y Marcus 2008; Rapaport y Ramos, 2005), también en el arte y el diseño (Blanco, 2005; Bourriaud, 2002, García, Lorente y Grau, 2020). Colaborar es un verbo en boca de muchas personas. La idea de trabajar e investigar en proyectos *trans- inter-* disciplinarios forma parte de la agenda de la investigación académica. Sin embargo, sigo dándole vueltas a la cuestión de cómo se generan esas relaciones colaborativas. Creo que el modo, la manera en la que llegamos al contexto de investigación, es relevante aún. ¿El contexto es fruto de una agenda sobre lo que toca o urge investigar? ¿El contexto llega por militancia o por vínculos y colaboraciones previas? ¿Sirve de algo el “giro etnográfico” del arte si finalmente reafirma una vez más la voz del artista-investigador frente al contexto? ¿Se trata de hacer un arte más social o una etnografía creativa, o debería tratarse de repensar nuestras posiciones cuando trabajamos en colaboración?

Suelo decir que no dibujo (por tanto, que no investigo) en cualquier contexto. He dedicado un pequeño apartado a explicar que dibujo en contextos que llamo de *política menor* en el primer capítulo de esta investigación (ver punto

1.3). Y aunque en el segundo capítulo he relatado mi relación con los que he llamado “otros laboratorios”, donde comencé a dibujar, a partir de la experiencia de dibujo y acompañamiento en La Barceloneta, la sensibilidad por explicar cómo he llegado a los contextos en los que he dibujado se acentuó.

En esencia, la etnografía es el estudio de relaciones en contextos concretos y esto se hace tejiendo relaciones, creando vínculos (Esteban, 2004; García y Montenegro, 2014; Gregorio, 2006; Moscoso, 2021). Por eso creo que es clave explicar cómo establecemos esos vínculos, a qué acuerdos llegamos y qué esperamos unas de otras, cuando colaboramos. Por eso, me gustaría proponer el papel de la persona que investiga como invitada, en mi caso una dibujante como invitada al contexto. Ser invitada no es un ir hacia, no es ir a investigar la otredad, implica un vínculo previo y ciertos códigos de reconocimiento, confianza y cortesía.

Invitar es instar cortésmente a alguien para que haga algo<sup>19</sup>. Invitar es acoger, es recibir a alguien en un entorno que nos es propio para un “acto de vida en común”.

¿Cómo me convertí en una invitada?, ¿invitada a dónde, por quienes, a hacer qué? He dibujado en diferentes contextos, pero sobre todo en proyectos de urbanismo participativo, en este proyecto de cocina y memoria política vecinal y en comunidades de pastoreo (en los que me adentraré en el siguiente capítulo). En los primeros trabajos de campo más que ser una invitada, busqué dibujar en procesos y proyectos de los que de algún modo ya formaba parte, con los que ya tenía un vínculo. Más adelante llegarían las invitaciones.

Ser invitada a dibujar supone establecer una idea clara sobre lo que vas a hacer allí, que va más allá de la observación participante, pues se te invita a desplegar un hacer y se espera un retorno concreto de fácil acceso. Dibujos y relatos gráficos en mi caso.

Cuando te invitan, sabes que se le da valor a lo que puedes ofrecer al contexto, y que además de a dibujar, se te invita a compartir unos vínculos. Yo no investigo a las comunidades que componen los contextos en los que dibujo, investigo *con* ellas, dibujo *en* ellas, y también dibujo *para* ellas. Claro que no basta con la invitación, y claro que tampoco aceptaría cualquier propuesta. Para mí, es esencial investigar en contextos a los que me parece importante dar visibilidad, de los que quiero aprender cosas y con los que estoy dispuesta, y

---

19 Fuente: RAE

puedo permitirme, asumir un compromiso de cierta duración. Precisamente porque he procurado dar valor a los vínculos que se crean cuando investigamos en común, he sido invitada a dibujar en otros contextos.

Digamos que mi papel ha sido el de contribuir con registros gráficos a un proyecto común donde se establecen relaciones colaborativas mediadas por el hacer (y este hacer es para mí dibujar, para otras construir, cocinar, ordeñar o esquilar). Cuando una es invitada a dibujar además de observar lo que se hace, los vínculos se establecen a través de los *haceres* y de algún modo, por pequeño que sea el gesto, las asimetrías se reducen. Porque no hay observantes y observadas, hay personas haciendo algo en directo que se está compartiendo. Trabajos que se hacen con las manos, con el cuerpo. Lo que me gustaría si pudiera conversar con Foster y cuando digo esto, lo extiendo a quienes a partir de su texto quieran pensar conmigo, es que hacer un arte etnográfico o una etnografía dibujada es una forma particular de estar y entrar en relación y por tanto de crear vínculos. Vínculos que nos dan la oportunidad de poner en juego otros modos de crearlos (Moscoso y Domínguez, 2019-2020).

No he necesitado pensar demasiado dónde quiero investigar o *qué*, pero sí *cómo*.

Propongo el papel de la invitada como alguien que tiene algo que ofrecer y al mismo tiempo algo que devolver (Mauss, 1990; Dilnot, 1993). Una invitada, en este caso, a dibujar, a desplegar una práctica de registro que sitúa a la misma altura el dibujo y la escritura manual, así como las prácticas y *haceres* que se dan en los contextos que se dibujan. Lo que me ha permitido investigar *con* y no *a* vecinas y vecinos, comunidades de *makers* y más tarde, ovejas, acercándome a formas de arte y etnografía más sensibles y experimentales.

La invitación implica un reconocimiento previo, sentir que se da valor o utilidad a lo que puedes ofrecer. Lo que permite encontrar un modo de conciliar la autoría individual (porque no dibujo con otras personas) con la autoría colectiva (el proyecto que tenemos en común), transformando la expresión de la subjetividad en una herramienta de creación de una voz colectiva o de expresión de una subjetividad compartida.

Desde mi experiencia como dibujante en contexto, creo que las prácticas artísticas favorecen la creación de vínculos y abren posibilidades. También que el trabajo de campo es un gran espacio de investigación. Creo que “otra etnografía” está siendo posible. Sigo dándole vueltas a cómo ir más allá de ese rol etnográfico que Foster propone y también, a cómo hacer etnografías *con* y no

sobre las personas o entornos en los que nos involucramos. Queda lejos la figura de *Gauguin en la Polinesia* (Sánchez, 1998), ahora se trata de hacer un desplazamiento más profundo. Intentar poner las técnicas al servicio de la creación de colectividad, entendiendo, en este caso, el dibujo etnográfico como un modo de construir, visibilizar, reconocer y reforzar los vínculos de pequeñas colectividades a las que una ha sido invitada a dibujar. Desde esta posición abordaré a continuación el trabajo desarrollado primero en una pequeña trashumancia en Extremadura a la que fui invitada a dibujar, y después una serie de procesos de registro que desarrollé siendo seleccionada para formar parte de una residencia artística de arte y pastoreo en Euskadi.

En resumen, en este capítulo se ha explorado el relato gráfico como una práctica que favorece vínculos de confianza, que permite dar importancia no sólo a lo lingüístico en el registro, siendo registro y retorno al mismo tiempo. En el siguiente capítulo, y continuando con la idea de la invitación, me adentraré en contextos ya no sólo humanos, explorando el papel del relato gráfico como práctica de registro en comunidades de pastoreo, contextos conformados también por animales y paisajes donde se incorpora el movimiento a la práctica de registro, que sucede también caminando junto a lo que se registra, a la intemperie. Además, se explorarán modos de registro más materiales y sensoriales, así como otros modos de retorno e involucramiento de la práctica con el contexto.



Margarita frente a su nevera. Fotografía realizada por Marina Monsonís.

## CAPÍTULO 4

# Dibujar con el entorno: hacia formas de registro más sensoriales y materiales

4.1

Introducción:  
aprendiendo a percibir

4.2

Dibujar una expedición artística:  
*La Caravana Negra: de artistas y pastores*  
(Extremadura, 2018)

4.3

Practicando registros múltiples:  
*Todo lo ganado. Apuntes de Karrantza*  
(Euskadi, 2019)

4.3.1

Ponerse en contexto:  
una residencia artística en Karrantza

4.3.2

Dibujos y registros en el trabajo de campo

4.3.3

Piezas y soportes para transferir la experiencia



Paseo durante la residencia artística en Karrantza. Fotografía de Mutur Beltz.

## 4.1

**Introducción: aprendiendo a percibir**

“La trashumancia y la trasterminancia<sup>1</sup> abren formas de estar y generar mundo”.

(Quiroga, 2019)

En este capítulo, desarrollaré dos experiencias: primero participé en una pequeña trashumancia y después en una residencia de arte y pastoreo. Ambas experiencias me permitieron llevar mi práctica de dibujo y registro a entornos más allá de lo urbano y de lo humano. Estar con animales y recorrer paisajes afectó a mi manera de dibujar, que se basaba fundamentalmente en lo observacional, en la escucha (de relatos de transmisión oral principalmente) y en su registro gráfico. Aquí pasaría a verme envuelta en experiencias más sensoriales, que sucedieron a ritmo de rebaño.

Desde el comienzo, en esta investigación vengo practicando un tipo de registro no sólo escrito, que da importancia al dibujo (a lo visual), que busca ir más allá de lo que se dice, mostrando también lo que se hace, dibujando objetos, espacios y atmósferas. Sin embargo, al encontrarme dibujando contextos que involucran animales, donde el lenguaje se usa mucho menos, donde el clima y los factores ambientales influyen más y el espacio tiene escala de territorio, la experiencia fue distinta. Me enfrenté a dificultades a la hora de desarrollar mi práctica (por cuestiones ambientales y de ritmo) pero también porque no me resultó fácil registrar y transmitir lo que el entorno (no sólo humano) es capaz de conjugar. No me había preparado para el encuentro activo con lo no humano (vivo y en movimiento) ni para entender los espacios y atmósferas más allá de lo urbano, lo doméstico y lo *antropizado*.

---

1 La trasterminancia es una variedad menor de la trashumancia caracterizada por movimientos estacionales de corto recorrido, por lo general inferiores a los 100 Km.

Caminar junto (y siguiendo) a un rebaño de ovejas me obligó a mirar menos (para no quedarme atrás) y amplió mi escucha (más allá de las palabras): me encontré con sonidos provocados por animales, lluvia, viento, cencerros, silbidos y formas sonoras o de habla propias de quienes pastorean. Y si bien otros sentidos como el olfato, se activaron más entre plantas y animales, esta experiencia, me obligó a poner el cuerpo entero en la investigación: desde las rodillas a la espalda y los dedos de los pies (ampollas incluidas). Este cambio de contexto me llevaría a replantearme primero los ritmos de registro y más tarde, las técnicas y los formatos.

Las dos experiencias a las que me referiré en este capítulo son en primer lugar, una expedición artística que se llamó La Caravana Negra de artistas y pastores, que tuvo lugar en otoño de 2018 en Extremadura<sup>2</sup>. Y, en segundo lugar, una residencia artística en el valle de Karrantza (Euskadi) sobre arte y pastoreo, en cuya tercera edición participé en 2019<sup>3</sup>.

Estas experiencias me acercaron a la antropología de los sentidos (Howes, 2014) y en concreto a la noción de etnografía sensorial (Pink, 2009). El debate sobre los sentidos y su papel en la producción de conocimiento está presente en la antropología al menos desde la década de 1980 y entre otras cosas a ayudado a cuestionar el papel que la vista y el oído (ignorando otros sentidos) han tenido en la construcción del método etnográfico. “La antropología sensorial, por lo tanto, no supone cerrar nuestros ojos, aunque sí requiere generalmente enfocarlos de manera diferente” (Howes, 2014, p. 12). Pero más allá de hacer de los sentidos (y sus históricas y problemáticas jerarquías) objeto de estudio, me aproximó a las formas etnográficas que reflexionan la percepción y las experiencias *multi-sensoriales* (Seremetakis, 1994; Ingold, 2011; Pink, 2004) y en mi caso, de su registro y transferencia.

La etnografía sensorial (Pink, 2009) toma fuertes argumentos de la antropología fenomenológica (Ingold, 2020, 2021), recoge apuestas de la antropología feminista sobre la relación cuerpo-conocimiento (García Grados, 2017) e incorpora la crítica al óculo y al verbocentrismo, compartiendo además con el arte contemporáneo un aumento del interés por lo material y lo sensorial (Schneider y Wriqth, 2006, p. 4).

---

2 <https://www.caravananegra.org/qu%C3%A9-hacemos/patrimonio-y-cultura>

3 <https://muturbeltz.com/ondo-bizi-2019-2/>

Me encontré caminando junto un rebaño de ovejas, lo que me permitió hacerme más sensible a la idea de llevar a cabo investigaciones en las que se emplea todo el cuerpo y se amplían las formas de percepción como fuente de reflexión. Sin embargo, me costó encontrar un modo de dibujar-registrar-transferir envuelta en esa apertura sensible: “los límites del lenguaje de uno no son los límites del mundo de uno, pues los sentidos vienen antes del lenguaje y también se extienden más allá de él” (Wittgenstein, 1922 en Howes, 2014, p. 20).

De esta manera me aproximé a la «percepción participante» (del inglés *participant sensing*) (Pink, 2009, p. 65), como una forma de ir más allá de la técnica etnográfica de la observación participante, cuya propia conceptualización sitúa a la vista como el sentido principal. Por lo tanto, participar es una experiencia que va más allá de la observación, de lo que puede ser visto, que incorpora y da valor a otras sensorialidades, yendo de lo observable a lo percibirle. Aprender a percibir más, habitar la experiencia (más allá de registrarla en directo) y abrir los modos de producir y entender el registro, son los ejes que articulan este capítulo.

Lluís Luján Lerma es profesor del departamento de patología animal de la Facultad de Veterinaria de Zaragoza. En sus clases suele decir a sus estudiantes que los animales de compañía no existen, que todos son de producción. Planteando que unos nos dan alimento, otros nos dan cariño y otros, protección y que, por tanto, todos producen<sup>4</sup>.

A partir de aquí y durante estas experiencias en contextos de pastoreo, me preguntaba: ¿podemos decir lo mismo de los registros?, ¿y de la documentación?

Es decir, hay registros que muestran información, otros evocan sensaciones, algunos narran experiencias y otros abren la imaginación. Entonces todos los registros producen cosas, y si se trata de explorar registros más sensoriales: ¿cómo son? ¿cómo se hacen? ¿cómo se comparten? ¿qué producen?

La primera experiencia de toma de contacto que tuve con el mundo ovino comienza con una invitación a hacer una trashumancia<sup>5</sup>, lo que supuso caminar con un rebaño de 800 ovejas negras. Estar a la intemperie y en movimiento, me

---

4 Quiero agradecer a Nuria Luján, hija de Lluís, que me prestase esta reflexión. Ella la recoge en su proyecto final de carrera como diseñadora *Domus* (Luján, 2020), en el que también realizó un trayecto trashumante.  
[https://www.socbau.net/memories/grau/Domus\\_Lujan\\_Septiembre.pdf](https://www.socbau.net/memories/grau/Domus_Lujan_Septiembre.pdf)

5 La trashumancia se define como un tipo de pastoreo en continuo movimiento, adaptándose en el espacio a zonas de productividad cambiante. Se diferencia del nomadismo en tener asentamientos estacionales fijos y un núcleo principal fijo (pueblo) del que proviene la población que la práctica.

enfrentó a una serie de obstáculos a la hora de desarrollar mi práctica de registro. Hasta entonces había dibujado en directo, mientras las cosas pasan, enfatizando las cualidades performativas del dibujo. Aquí hice apuntes rápidos, anoté frases, pero dibujé más una noche en la mesa de un bar que durante los días de marcha. También hice algunos registros en la línea de los que había realizado en La Barceloneta; por ejemplo, durante la preparación de la cena en la noche previa al inicio de La Caravana Negra. Otros registros fueron más reflexivos, realizados a posteriori.

La Caravana Negra fue para mí, una experiencia iniciática que me despertó nuevas inquietudes sobre la cuestión del registro, me llevó a encontrarme con los límites de mi práctica a la hora de dar cuenta de contextos más sensoriales, así como con las posibilidades de ensancharla poniéndola en relación con el paisaje y con los animales. Me propuse entonces, como desarrollaré en la experiencia de Karrantza, ensayar y generar otros procesos de aproximación, observación, diseño, exploración y creación (Moscoso, 2021).

Trabajando desde la etnografía sensorial, con lenguajes y maneras de hacer que vienen del arte y en mi caso particular, de prácticas gráficas (que mayoritaria e intrínsecamente tienden a la visualidad), mi propósito fue buscar otras formas de recoger, editar, interpretar, presentar y hacer comunicables estas experiencias desde una perspectiva creativa, como apuntan Cullhance y Elliot:

Muchos antropólogos contemporáneos y artistas están prestando atención a las metodologías creativas, para articular etnografía y prácticas artísticas en procesos de investigación y para etnografiar procesos de co-creación de conocimiento. En este nuevo espacio de trabajo, se integran las prácticas artísticas con la metodología proveniente de la etnografía dando lugar a la investigación en diseño, la práctica, el análisis y el desarrollo de productos de comunicación pensados para públicos diversos (Culhane y Elliot, 2017, p. 6)

Mi participación en la residencia artística sobre arte y pastoreo en Euskadi me permitió desarrollar la idea de los *registros múltiples*: dibujos que incorporan materiales del paisaje, registros más relacionados con el entorno, otros más evocativos e imaginativos y no sólo descriptivos. También me facilitó incorporar técnicas como la litografía y diseñar una serie de formatos de comunicación y difusión de la experiencia. Registros que en su conjunto buscaron dar cuenta de una serie de prácticas culturales asociadas al oficio del pastoreo, mostrando la incidencia que tienen sobre el entorno y el paisaje. Estos registros se presenta-

ron a la comunidad local (relacionada con el pastoreo) durante una fiesta anual de carácter agrícola y se expusieron en el Museo Dolomitas del Norte.<sup>6</sup> Estos ensayos gráficos surgen de una apertura sensible, que no se planeta aquí como una forma de desestimar la observación y la escucha, sino más bien de ampliarla.

Escuchar está lejos de ser un acto pasivo, requiere editar, organizar y articular información (Gannon y Fauchon, 2021 p. 73). Y en mi opinión, tanto desde el arte como desde la antropología podemos ir hacia una comprensión más amplia de la escucha y sus formas de registro, presentación y comunicación. Entrar en contacto con entornos de pastoreo, me hizo más sensible a la cuestión de la continuidad Naturaleza-Cultura (Foucault, 1970, p. 277), permitiéndome aprender cosas nuevas de mundos nuevos.

En estas experiencias donde las prácticas artísticas y las de pastoreo convivían y se ponían en relación, unas continuaban el rastro de las otras, haciéndose interdependientes.

El oficio del pastoreo se relaciona con la memoria (con la tradición y con saberes que se traspasan generacionalmente), también con el futuro (por su capacidad de entrar en diálogo con los grandes retos climáticos de nuestro tiempo, por ejemplo). Es un oficio que implica técnicas diversas, que exige poner el cuerpo (es físico y cansado) y que en algunos lugares está al borde de la extinción, porque no es “rentable” (lo es mucho más la producción ganadera industrial e intensiva)<sup>7</sup>. Aun así, hay quienes apuestan por ello y lo reivindican: “No olvidemos algo muy importante en los tiempos que corren: criar un pequeño rebaño de ovejas es ante todo un acto de resistencia, y diría más: hacerlo sin esperar nada a cambio, lo es incluso de rebeldía”<sup>8</sup> Y si esto sucede, es porque la ganadería extensiva y el pastoreo no son sólo un sistema de producción de alimentos, son formas de tejer relaciones (y saberes), de pensar el territorio y resistir al capitalismo (Quiroga, 2019). Así mismo, la investigación artística es aquí una manera

---

6 Museo dedicado a la extracción minera de dolomía, esta fue una actividad económica fundamental en el valle de Karrantza hasta 1976. Las infraestructuras y la cultura entorno a la mina se han declarado Patrimonio industrial del valle.  
<http://www.karrantza.org/es-ES/Turistas/Paginas/MuseoDolomitas.aspx>

7 De forma sencilla podemos decir que existen dos grandes modos de producción ganadera: la ganadería extensiva que incluye el pastoreo, el nomadismo y las pequeñas explotaciones, y la intensiva que es un sistema de alto rendimiento, estático y centrado en de la productividad.

8 Luis Manuel Peña Cerro en el catálogo de la III residencia artística del buen vivir (Siles y Edesa, 2019). Nacido en el valle de Karrantza en 1962. Licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad del País Vasco (1985). Es miembro del comité de redacción del *Atlas Etnográfico de Vasconia* desde 1988.

de producir conocimientos/objetos artísticos y también una forma de establecer vínculos y relaciones materiales, simbólicas y políticas con el entorno.

El desplazamiento a contextos rurales que plantea este capítulo supuso trabajar asumiendo lo problemático que puede ser romantizar la vida rural y el campo, viniendo (en mi caso) de la ciudad a registrarlo. Si bien en la primera experiencia, yo tenía un vínculo previo con el territorio (como explicaré más adelante), no contaba con ninguna experiencia de proximidad con el sector ganadero por ejemplo, lo que me llevaría a estar atenta, al igual que en el caso del proyecto anterior en La Barceloneta, a tratar de conectar éstos contextos no sólo con el pasado, sino también con el futuro, tratando de no sólo producir representaciones de prácticas patrimoniales a conservar, sino de ampliarlas y desarrollarlas con un sentido de futuro.

En ambas experiencias, he procurado establecer un vínculo con el entorno inmediato mediado por quienes me acogían. Poner en diálogo la práctica artística y el pastoreo nos llevó hablar de técnicas y oficios que desaparecen (y a ponerlos en juego), a debatir sobre la imagen bucólica que tanto del arte como del pastoreo se produce, a hablar de la precariedad y del reto que supone hacer de ellas, prácticas sostenibles. También sobre cómo ambas pueden contribuir a hacer visibles retos contemporáneos como la transición ecológica o la interdependencia entre especies y entorno. Ya sea afectando directamente, materialmente o simbólicamente al entorno. Dicho de otro modo, tanto desde la producción agrícola como desde la artística es posible hacer y crear formas de acción y reflexión política.

Durante La Caravana Negra, caminar me facilitó una apertura hacia una percepción más amplia y hacia formas de registro no tan inmediatas y en directo como venía haciendo. Posteriormente, en la residencia artística en Euskadi, *probando registros múltiples*, lo descriptivo, lo visual, lo narrativo y lo material se entremezclarían con la intención de generar un archivo de ensayos gráficos y formas de registro.

Ente ellos, desarrollé una serie piezas litográficas (la litografía es una técnica de impresión manual que se hace trazando una imagen sobre piedra) con la intención de poner atención y aprender esta técnica de producción y reproducción de imágenes, lenta y física, que, como el pastoreo, tiene oficio y artesanía. Me pareció interesante acercarme a maneras de trabajar en la producción gráfica de imágenes reproducibles, desde lo manual, en un taller, con herramientas, ácidos, piedras, prensas y tórculos, con un maestro en este caso con años de oficio que me enseñaba a preparar las piedras, a elegir el papel, a crear las tintas, a

calibrar máquinas analógicas, a usar una grúa, a entintar las piedras, a preparar el papel (que debe tener unas determinadas condiciones de humedad para la impresión), a entender procesos químicos, tiempos de secado y a manejar la exigencia de producir impresiones bien ejecutadas, lo que implicaba aprender por repetición y observación. Esforzarme en esto me permitía recordar los tiempos, las fatigas de los trabajos propios del pastoreo y de las formas de hacer de la ganadería extensiva que tiene tiempos y lógicas que no sólo se centran en la rentabilidad y la cantidad (en mi caso la analogía sería con la impresión digital de amplio tiraje).

También elaboré diferentes soportes para comunicar y presentar la investigación (artística y etnográfica) que llevé a cabo durante dicha residencia, como postales, una publicación o manteles.

Me gustaría poder hacer una aportación a la cuestión de cómo hacer y presentar trabajos etnográficos que no tengan por qué inscribirse en una sola disciplina, poniendo atención a cómo se llevan a cabo y se elaboran registros y formatos, desde propuestas que persiguen un “avance hacia la etnografía sensorial, que tiene que ver con entender que los sentidos están interconectados e interrelacionados” (Pink, 2021, p. 13). Por tanto, aunque trabajando con el dibujo principalmente (y por tanto con la visualidad implícita de este lenguaje) quise explorar modos de incorporar otras formas de percepción para la elaboración de dibujos y registros, no sólo basados en la observación y la escucha. Y si bien es necesario aún revisar el estatus que tienen lo visual y lo textual en nuestra cultura, así como su papel en la presentación y producción del conocimiento, trabajando desde el dibujo y el registro gráfico (que incluye lo textual) he buscado ponerme en relación con otros sentidos, materias, ritmos y sensibilidades, tanto en el trabajo de campo como en la producción de resultados y retornos.

A continuación, abordaré mi primera toma de contacto con las merinas negras, caminando junto a ellas en Extremadura. Una experiencia iniciática en la detecté límites y fisuras en mi forma de dibujar en directo, al estar en un contexto en permanente movimiento, poco mediado por la palabra, con mucha vida no humana.

Seguiré con la experiencia en Karrantza donde, a través de los *registros múltiples*, busqué formas de ensanchar, experimentar y profundizar tanto en los procesos de percepción como en los de elaboración de registros y formatos de transferencia.

Si bien no he abandonado en ningún momento la visualidad y tampoco lo textual, he procurado aprender a dibujar y a registrar con otros tiempos, matices y técnicas que me acercaron más al cuerpo, al entorno, a la materia y también a la imaginación.

## 4.2

**Dibujar una expedición artística**  
***La Caravana Negra: de artistas y pastores***  
**(Extremadura, 2018)**

“El futuro se construye a partir  
de las historias que nos contamos,  
sean de robots o de cigüeñas”

(Martínez, 2020).

“La producción agrícola no puede  
ser sometida a unas leyes puramente  
económicas”

(Berger, 2011).

La experiencia de La Caravana Negra tuvo lugar en otoño de 2018 en La Siberia extremeña, una comarca situada al noreste de la provincia de Badajoz, eminentemente rural, de tradición ganadera y con una densidad de población muy baja. Un territorio que cuenta con grandes zonas de monte, de dehesas y embalses. Se trató de una experiencia fragmentaria, intensa, que tomó mayor sentido con el tiempo, una vez reflexionada. La narración de la experiencia la haré aquí a través de una serie de pequeños textos: en primer lugar, en **Una llamada**, explico cómo surgió la posibilidad de dibujar esta trashumancia, cómo me llegó la invitación y en qué consistiría la propuesta. En **Cena de víspera** muestro cómo, a pocas horas de empezar a caminar, mi práctica de registro aún seguía las lógicas del trabajo anterior realizado en las cocinas de la Barceloneta. En **Caminar con un rebaño, un cambio de registro**, el acto de caminar se propone como una práctica artística, creativa y de investigación que me puso frente a una serie de obstáculos a la hora de realizar registros en directo, y después tratando de encontrar una voz y un modo capaz de transferir una experiencia que fue más sensorial que las anteriores. Para finalizar, en **Garabato**, propongo una reflexión sobre dibujo y gesto, pensando en el dibujo más allá y antes de la inscripción.

## Una llamada

Me encontraba en el despacho compartido del centro universitario de diseño donde trabajo en Barcelona cuando recibí una llamada. Al otro lado del teléfono se presentó Gabi Martínez como escritor de literatura de viajes, quien me planteó participar como artista en La Caravana Negra por la Siberia extremeña. Una propuesta que consistiría en que diferentes artistas, con lenguajes y prácticas diversas (fotografía, video, ilustración, pintura, escritura etc..) acompañasen a Miguel Cabello, ganadero e impulsor (junto a su familia) de la iniciativa, en una pequeña trashumancia de cinco días con un rebaño 800 ovejas merinas negras<sup>9</sup>. La invitación implicaba que cada artista generase, desde su práctica, material de registro y difusión de la experiencia. La iniciativa buscaba dar visibilidad al trabajo de recuperación de esta raza autóctona de oveja (que se encuentra en peligro de extinción), así como a la actividad trashumante y a la producción ecológica en la zona. Una trashumancia que se planteó además con motivo del 25º aniversario de la aprobación de la Ley de vías pecuarias y que nos llevaría a recorrer unos 60 km, siguiendo las vías tradicionales de la trashumancia entre las comarcas de La Serena y La Siberia.

Martínez me explicó que estaba pasando temporadas en La Siberia para escribir un libro (Martínez, 2020). Durante aquella llamada, me quedó claro que el proyecto era una iniciativa particular y que Martínez ayudaba a impulsarla como parte de su proceso de inmersión en la zona.<sup>10</sup> La idea de volver a este territorio me atrajo desde el principio por cuestiones afectivas. Nueve años

- 
- 9 Estas ovejas forman parte de las Razas Autóctonas en Peligro de Extinción según la catalogación oficial del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Las merinas negras, a pesar de ser una raza muy antigua, se han dado menos históricamente por la dificultad que conlleva teñir la lana negra.
- 10 Cabe aclarar que, al ser una incitativa particular, los gastos de viajes, alojamiento y manutención los cubrió la Familia Cabello-Bravo. Más tarde puede saber que, por un lado, en la Comarca se estaba preparando la candidatura a Reserva de la Biosfera, a la que no todos los municipios de la misma decidieron sumarse (entre ellos municipios por los cuales La Caravana Negra pasaría), lo que no facilitó que esta iniciativa pudiese recibir apoyos en relación a la candidatura, a pesar de compartir valores y estrategias sobre el territorio. Con esto me gustaría incidir en que no creo que hubiese una intención de bloqueo a la iniciativa por parte de las instituciones comarcales (aunque a quienes la conformamos nos pareciese una propuesta de mucho valor en términos de transición ecológica en el territorio). En cualquier caso, los entresijos de este asunto quedan fuera de mi alcance y evidencian, en mi opinión, la dificultad para engrasar la política institucional con las micro-políticas y viceversa.

atrás había vivido y trabajado en aquella comarca<sup>11</sup>, donde desarrollé un proyecto artístico que llamé La Siberia Mail Art (2009) que me llevó a recorrer municipios y parajes para dibujar y hacer después una serie de postales, mapas y un cuaderno de viaje, con la intención de dar visibilidad a la zona. Por tanto, tenía allí una experiencia previa. Gracias a tener noticias de este proyecto y de mi trabajo, Martínez decidió extenderme la invitación para participar en La Caravana Negra realizando relatos gráficos en ella.



Además, como he mencionado anteriormente, esta invitación me pareció una oportunidad para llevar esta investigación más allá de lo urbano y ampliar la experiencia de lo colectivo más allá de lo humano. La idea de caminar, de dibujar en movimiento, a la intemperie y de registrar una experiencia aún menos atravesada por la palabra (la mayoría serían ovejas), me resultó sugerente. También me atrajo la posibilidad de acercarme y ponerme en relación a otros *haceres*, los que devienen del oficio del pastoreo.

En efecto, como ya he señalado, esta investigación está atravesada por el interés por registrar contextos en los que no sólo se dicen cosas, sino que también se produce un hacer en común. Este interés por el hacer, por lo manual y lo material me había llevado anteriormente a registrar contextos de construcción, de diseño y después de cocina y me parecía que el pastoreo podría traer consigo un conjunto de técnicas nuevas para mí y un nuevo espacio en el que poner en juego mi práctica.

---

11 En 2009 trabajaba para la Red de Universidades Populares de Extremadura, en concreto en un programa de desarrollo y el fomento de la creatividad en el medio rural. La zona de la que era responsable incluía la comarca de La Siberia, lo que me llevó a vivir allí. En ese mismo periodo recibí una Beca de Creación Joven la Junta de Extremadura para desarrollar el proyecto La Siberia Mail Art.

<https://www.elperiodicoextremadura.com/extremadura/2009/11/22/proyecto-mail-art-pone-siberia-45125317.html>

Acepté esta invitación<sup>12</sup> a dibujar y a formar parte de una experiencia colectiva una vez más, porque quedaba asegurado (a través de la Familia Cabello-Bravo) el vínculo con el territorio (además de que me permitía revivir el mío propio) y porque el proyecto me permitía contribuir a dar viabilidad a un debate ecológico y político que considero relevante. Me refiero al debate sobre la crisis ecológica actual y a propuestas como las de los movimientos eco-feministas que cuestionan la idea de productividad, haciendo visible que esta se construye bajo fórmulas de obtención de beneficios basadas en sistemas de dominación entre humanos y hacia la naturaleza (Shiva y Herrero, 2020).

Por otra parte, a nivel local, me parecía importante apoyar esta iniciativa en un momento en el que la comarca estaba atravesada por dos proyectos que me provocaban una serie contradicciones: La Caravana Negra sucedió mientras varios municipios de la comarca (que no todos) desarrollaban el proyecto de candidatura de La Siberia a Reserva de la Biosfera por la Unesco<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, inversionistas privados proyectaban un gran parque temático turístico<sup>14</sup> en uno de los municipios de la comarca (cabe decir que la aprobación de este proyecto dependía administrativamente de instituciones supra comarcales). Dos planes que me parecían contradictorios en la construcción de un relato de futuro sobre el territorio, dos planes que no serían mi objeto de estudio, pero que

---

12 Acepté también porque mi trabajo como docente y coordinadora de un departamento en Bau Centro Universitario de Diseño de Barcelona, me permitía el sustento. Tuve el apoyo institucional para poder viajar (a pesar del poco margen) y hacer este trabajo de campo. Agradezco a mis compañeras de docencia Anna Clemente y Camila Maggi, que me cubrieran aquellos días. Lo que quiero explicitar es que puede hacerlo por estas circunstancias, en otras, no podría haber dicho que sí. Es importante que todas las prácticas, también las investigadoras y artísticas puedan ser sostenibles.

13 Artículos de prensa sobre la Siberia, Reserva de la Biosfera: [tt/sociedad/20190619/asi-es-la-siberia-extremena-la-nueva-reserva-de-la-biosfera-7512350](https://www.sociedad/20190619/asi-es-la-siberia-extremena-la-nueva-reserva-de-la-biosfera-7512350)  
<https://www.traveler.es/naturaleza/articulos/siberia-reserva-de-la-biosfera-extremadura-por-que-visitarla/19913>  
<https://www.elmundo.es/viajes/espana/2018/10/30/5bd2d92c468aeb9e478b45dd.html>

14 El complejo turístico y de ocio se anuncia que incluirá cuatro casinos, un puerto y un estadio: *Elysium City*, es el nombre del proyecto que la empresa estadounidense Cora Alpha construirá en el término municipal de Castilblanco, teniendo previsto abrir su primera fase en 2023.

Web del proyecto *Elysium City*: <https://www.elysiumcitygroup.com/>

Artículo de prensa sobre el proyecto *Elysium City*: <https://www.economista.es/empresas-finanzas/noticias/9562903/12/18/Elysium-City-el-Eurovegas-que-promete-dar-vida-a-la-abandonada-Siberia-Extremena.html>

me impulsaban a apoyar La Caravana Negra que, encontrándose al margen de ambos proyectos, quería precisamente contribuir a construir un relato sobre la preservación y el desarrollo sostenible de la zona y hacerlo poniendo en el centro las prácticas trashumantes.



Ampliar mi experiencia de dibujo, llevándola a un entorno más amplio, a un ecosistema más allá de lo doméstico y humano, me permitió ampliar la noción de contexto que hasta entonces manejaba, complejizándolo pues “la crisis ecológica actual reclama una capacidad más profunda para cuidar el ambiente y una extensión de la comunidad moral al mundo no humano” (Braidotti, 2009 p. 166). Es decir, hasta entonces había dibujado en espacios muy antropizados, fueran públicos o privados, con una dimensión urbana. De pronto el contexto de dibujo era mucho más amplio e implicaba muchos elementos más allá de los humanos (ovejas, minerales, ríos, valles) que no podía interpelar del mismo modo.

Dos semanas después de la llamada de Martínez, artistas y pastores comenzamos en Siruela (Badajoz) esta experiencia. La Caravana Negra concluyó el 6 de noviembre de 2018, teniendo resonancia tanto en medios locales como nacionales. Cada artista que participante, preparó retornos de la experiencia, en forma de fotografías, textos, videos, pinturas e ilustraciones, que pudieran servir para realizar exposiciones y difundir el trabajo de la Asociación Caravana Negra<sup>15</sup> formada a partir de entonces.

---

15 Web de la Asociación Caravana Negra <https://www.caravananegra.org/>  
 Artículos de prensa sobre La Caravana Negra:  
[https://elpais.com/cultura/2018/11/05/actualidad/1541451153\\_299470.html](https://elpais.com/cultura/2018/11/05/actualidad/1541451153_299470.html)  
<https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20181106/452771534631/caravana-negra-de-artistas-y-pastores.html> <https://www.caravananegra.org/noticias/la-asociaci%C3%B3n-en-los-medios>

*Miguel impulsó la Caravana negra, ochocientas ovejas de ese color, ocho artistas, un pastor venido de Huelva, Miguel, su familia y varios amigos participamos en una pequeña trashumancia de cinco días -los que saben, la llaman trasterminancia- que nos llevó de los pastos de verano en El Cuervo a la hierba de Sancti-Spíritus. (...)*

*Un día el rebaño se atascó entre dos valles y hubo tal bandada de ovejas que temimos perderlas. (...) Por la noche, estábamos tan cansados como radiantes intercambiando tiritas para las llagas de los pies o calentando las manos contra los platos de sopa de leche.*

*Los artistas participaron porque les gustó la idea, sin cobrar nada, atraídos por la experiencia y por el deseo de comunicar algo que, intuyeron, iba a merecer la pena. Mario Torrecillas hizo cortometrajes de animación in situ. Cuando no estaban llevando en brazos a un cordero rezagado, Gema Arrugaeta y Carles Mercader disparaban fotos desde cualquier ángulo. Carla Berrocal esbozó ilustraciones sin perder el paso del rebaño mientras Ángel Mateo Charris imaginaba un cuadro futuro; no quiso tomar apuntes, sólo imaginar. Agustín Villaronga filmó mucho en Slow Motion para realizar un pequeño corto. Carla Boserman dibujó por primera vez animales, y fueron ovejas, claro. Y yo seguí escribiendo, aunque menos que en las otras estaciones, tratando de ayudar a Miguel que estaba preocupado porque todos los artistas se sintieran bien y vivieran “lo que es el campo”.*

Fragmento:  
Un cambio de verdad  
(Martínez, 2020)



Postal de La Caravana Negra. Elaboración propia.

Me gustaría hacer un apunte sobre el relato que Martínez hace de esta experiencia compartida: creo importante problematizar el hecho de que el trabajo artístico (así como cualquier otro) no se remunere (Zafra, 2017) o al menos no caer en una romantización del mismo, como la que muchas veces se hace del trabajo en el campo o del mundo rural. Mi intención está lejos de arrojar una crítica sobre quienes impulsaron la iniciativa, pero sí busco matizar el hecho de que fueron otros trabajos los que nos permitieron participar y no el “idealismo”. Y lo mismo puedo decir de las personas a las que he conocido pastoreando, con quienes he compartido la inquietud sobre el peligro “del pago afectivo” y la relación entre *lo que hacemos* y la precariedad (Zafra, 2017, p. 21).

Quienes participamos como artistas lo hicimos poniendo nuestras prácticas al servicio de esta iniciativa, contribuyendo a que ganara atención mediática ya que no se trataba de una trashumancia al uso sino de una expedición artística desde la que construir relato, tanto de la iniciativa, como sobre el territorio. La Caravana Negra nos envolvió en un contexto ajeno para la mayoría, nos tocaba lidiar con la cuestión de cómo representar este contexto rural, intentando que nuestras practicas pudiesen contribuir no sólo a aumentar, sino a ensanchar las formas de visibilidad, el cómo y el desde dónde se cuentan el rebaño, la ganadería trashumante y un territorio que forma parte de la llamada *España vaciada*<sup>16</sup> u olvidada. Ante este panorama surgían preguntas: ¿qué podemos aportar como artistas al contexto? Y en mi caso ¿cómo dibujar a favor de esta iniciativa?, ¿cómo hacerlo sin dejar de mantener una mirada crítica y, al mismo tiempo, sin juzgar el contexto?

María Sánchez, veterinaria rural y escritora, reivindica la necesidad de reescribir la ruralidad desde la ruralidad, dejando muy claro que lo que el medio rural necesita no es una literatura que lo rescate (Sánchez 2019). Las reflexiones de María Sánchez

---

16 El término España vaciada hace referencia a las zonas de España que sufrieron emigraciones masivas durante el denominado éxodo rural de los años 1950 y 1960.

[https://www.eldiario.es/sociedad/radiografia-espana-vacia\\_1\\_1626322.html](https://www.eldiario.es/sociedad/radiografia-espana-vacia_1_1626322.html)

Aunque fue el autor Sergio del Molino quien en el libro *La España vacía: viaje por país que nunca fue* (2006) quien popularizó el término de la España vacía, para referirse a las zonas despobladas, muchas otras voces a las que me sumo abogan por decir vaciada y no vacía. “Vacía” evoca la foto de un momento, sin referencia al proceso de transformación producida en esos lugares. Por el contrario, “vaciada” procede del participio de “vaciar”, y denota así una acción que responde a unas políticas concretas que han hecho que esté vacía.

hay que contextualizarlas en un momento de auge de la literatura rural y también sobre la España vaciada (Badal, 2018; Carrasco, 2017; Cerdá, 2017; Guiu, 2020; López, 2017; Martínez, 2020; Montserrat, 2009; Sánchez, 2017 y 2020; Sauté, 2017; Solà, 2019). En este sentido, sabiendo que no teníamos agencia para rescatar nada, sí que procuré generar un relato y un material que pudiese servir para que quienes impulsaban la iniciativa pudiesen usarlo para comunicar sus propuestas y reivindicaciones. Sin embargo, más que encontrar respuestas, en esta experiencia aprendí a convivir con obstáculos y a detectar fisuras que serían futuras aperturas en mi práctica. Como, por ejemplo, cuando no pude casi dibujar y relatar en directo, porque el rebaño no se detenía, o cuando la noción de colectividad se presentó más allá de lo humano y el lugar de la investigación se construía a través del movimiento y a la intemperie.



Fotografía compartida en el grupo de *WhatsApp* La Caravana Negra.

## Cena de víspera

“Sin las mujeres,  
el medio rural  
no existiría”

(María Sánchez, 2019).

Hice parte del camino a Siruela, donde nos reunimos para comenzar La Caravana, con Carla Berrocal<sup>17</sup> (ilustradora y también artista invitada), quien tuvo a bien llevarme desde Madrid a Siruela en su coche. A mí me llamaba la atención que de entre el grupo de artistas dos fuéramos dibujantes, aunque con prácticas diferentes (Carla Berrocal hace cómic, novela gráfica e ilustración y yo, sobre todo, reportajes gráficos en directo). Al llegar, Miguel Cabello me dijo que tenía claro que yo dibujaría el *durante*. Efectivamente así era como yo había desarrollado mi práctica de registro, de dibujo en directo y en contexto y eso era por tanto lo que se esperaba de mí (incluso lo que yo misma esperaba de mí). Dibujar *el durante* y *durante* la experiencia. Y así fue como me dispuse a empezar a dibujar y registrar la cena de bienvenida (y su preparación) dando por comenzada la experiencia y el registro. Por tanto, los primeros relatos gráficos que hice fueron de Marina Bravo y Julia Luján, quienes en la víspera del comienzo de la trashumanca prepararon la cena. Me pareció importante darles visibilidad en el contexto de la iniciativa porque, aunque ellas no vendrían a caminar, en los siguientes días se ocuparían de la logística y el avituallamiento de la expedición.



Dando este espacio de representación a Julia y a Marisa quería mostrar estos trabajos que intuía serían menos visibles (en comparación con los que conformarían la acción trashumante propiamente), trabajos domésticos (que suceden dentro, en la intimidad), en contextos rurales y ganaderos que en muchos casos están basados en economías familiares; allí se desempeñan trabajos y procesos de elaboración (no ya tan habituales en contextos urbanos) vinculados como es en este caso con la alimentación (como

---

17 <http://www.carlaberrocal.com/>

la recogida y el aliño de las aceitunas o el preparado de quesos de leche de oveja para el consumo familiar) que quise registrar. Dibujar a Marisa y a Julia fue un modo de hacer visible que “la economía no es reductible a los mercados, sino que economía es mantener la vida, sea o no a través de las esferas monetizadas” (Pérez Orozco, 2006, p. 9).

Junto a Marisa, Julia nos preparaba una sopa de pastor, un plato que conocía bien y que para ella era “de toda la vida”. Hija de pastor, nos contó cómo era la vida cuando aún se pastoreaba de forma habitual, nos habló de habilidades y tradiciones culturales que devenían del pastoreo como, por ejemplo, la talla de cucharas de madera.

Esta primera toma de contacto, respecto al registro y sobre mi papel en el proyecto, no supondría diferencias con el trabajo que venía realizando desde tiempo atrás en las cocinas de La Barceloneta (ver capítulo 3). Había adquirido destreza a la hora de dibujar, escuchar y registrar en directo situaciones en las que, mientras se cocina, se cuentan historias y se dan conversaciones. Estos relatos gráficos los hice entre la cocina y la cochera de la vivienda de la familia Cabello-Bravo, en Siruela. Esa noche cenamos sopa de pastor, conversamos y nos dispusimos a descansar, pues al día siguiente bien temprano nos esperaba nuestra primera etapa de 19 km. Lo que yo aún no sabía es que ya no me sería tan fácil registrar la situación, ni dibujar siguiendo el ritmo del rebaño.



Fotografía de cucharas de palo.



Postales de La Caravana Negra. Elaboración propia.

## Caminar con un rebaño, un cambio de registro



Fotografía de Carles Mercader Fulquet.

Trashumar es un verbo que viene del latín «trans» que significa “al otro lado” o “a través de” y «humus» que significa tierra. Trashuma el ganado y trashuman quienes lo conducen. Trashumar consiste en mover el ganado de unos pastos a otros en los cambios de estación. La trashumancia es un tipo de pastoreo que se caracteriza por el movimiento. Las vías pecuarias o cañadas trashumantes son los caminos trazados históricamente por los pastores, desde la época prerromana en la península ibérica. La red de vías pecuarias tiene más de 100.000 km. Estos caminos creados a partir del paso de ganado conviven con carreteras, urbanizaciones e infraestructuras que cruzan actualmente el paisaje. Durante La Caravana Negra tuvimos que cortar el tráfico en momentos donde el camino se desdibujaba y era atravesado por una carretera. Este tipo de situaciones hacen que caminar con un rebaño de ovejas no sea siempre un camino obvio, ni por su puesto en línea recta. En otra ocasión, el rebaño se diseminó por la garganta de un valle y nos costó muchísimo volver a reagruparlo. Corríamos para evitar que el rebaño se abriese más, lo cercábamos con nuestros cuerpos y en mi caso, con torpes gritos y con la ayuda de un palo.

La experiencia trashumante nos llevó a caminar, a movernos y desplazarnos en conjunto, en un tipo de marcha que se interrumpe con los cambios en el terrero o por coches que de pronto pasan por allí. Una forma de caminar que supone encontrar un equilibrio que permita avanzar al conjunto. Mientras el rebaño avanzaba, por ejemplo, una borrega nació en movimiento: la vimos salir, caer y empezar a caminar, sumándose al rebaño en marcha. Cuando se asiste a un acontecimiento así por primera vez, resulta asombroso ver un parto en movimiento. No era un caminar propio del paseo o del ritmo humano: aquello parecía una coreografía definida por senderos y zonas de pasto.



Postal de La Caravana Negra. Elaboración propia.

Sobre el caminar como práctica reflexiva, artística y política se han aportado muchos argumentos: Autores como Careri, Le Breton o Thoreau han recogido experiencias y han propuesto espacios para comprender el caminar como una práctica de pensamiento y creación (Careri, 2013, 2016; Le Breton, 2002, 2015; Stephen, 2018; Thoreau, 1998). Desde la *teoría de la deriva* (Debord, 1985) y el surgimiento de la *Flanerie* parisina en el siglo XIX (Benjamin, 2004) la idea de experimentar lo urbano a través de la deambulación y proponer el paseo como una práctica crítica,

ha recorrido la literatura y el arte, siendo propuestas que siguen hoy actualizándose (Carrera, 2018; Iglesias, 2019). También más allá de lo urbano (que no es lo que nos ocupa ahora), prácticas como el *Land art* y otras propuestas más relacionadas con la performance,<sup>18</sup> han contribuido a generar un espacio posible en el que caminar es investigar: investigar con el cuerpo, con el espacio y con el entorno. Le Breton apunta a que nunca se ha usado tan poco la movilidad y la resistencia física individual como en las sociedades occidentales contemporáneas y por ello caminar se ha convertido en un modo de conocimiento que recuerda el significado y el precio de las cosas.

La experiencia de caminar descentra el yo y restituye el mundo, inscribiendo así de pleno al ser humano en unos límites que le recuerdan su fragilidad a la vez que su fuerza. Es por tanto una actividad antropológica por excelencia, ya que moviliza permanentemente la tendencia del ser humano por comprender, por encontrar su lugar en el seno del mundo, por interrogarse acerca de aquello que fundamenta sus vínculos con lo demás. (Le Breton, 2015, p. 87).

Hasta este momento los resultados de mi trabajo de campo eran fruto de la observación, la conversación, incluso de la digestión de alimentos y de la percepción de olores en las cocinas. A lo largo de esta investigación me he interesado por registrar procesos basados en el hacer y no sólo en el decir (tanto en los laboratorios urbanos como en la Barceloneta)<sup>19</sup>. Sin embargo, en esta salida al campo, al paisaje, a la escala territorio y a la de un rebaño de 800 ovejas, observar se convirtió en algo mucho más dinámico, que sucedía en movimiento y con la atención puesta en otros sentidos. Conversar fue una práctica más bien reflexiva y propia del fin de cada jornada. El contexto parecía requerir un marco de activación aún más sensorial por mi parte. Me encontré con dificultades para transferir y registrar las sensaciones y experiencias de

---

18 Me refiero a propuestas artísticas como lo son: *A Line Made by Walking* (Richard Long, 1967), *Mile Long Drawing* (Walter de Maria, 1968), a trabajos de Francis Alys como *The Green Line* (Jerusalem 2004), *The Leak* (Paris, 2002) o *Pradox of praxis 1* (Mexico, 1997). También a *Walk with Contrapposto* (Bruce Nauman, 1968) o acciones performativas como *Se hace camino al andar* de la artista Esther Ferrer.

19 Ver capítulos 2 y 3 de esta investigación.

aquellos días y especialmente, para hacerlo en directo. Mientras había artistas que hacían fotografías o registros en video, el pintor Ángel Mateo Charris no tomaba apuntes, prefirió vivir aquello, dejarse afectar por el contexto y la experiencia, sin preocuparse por registrarlo. Finalmente él realizaría una serie de pinturas que, sin embargo, muestran detalles y momentos fundamentales de la experiencia<sup>20</sup>.



La cuestión de separar la acción registro (de escucha, observación y participación) de su producción, me hizo reflexionar. La impresión de que el contexto excedía mi práctica, o de que me pedía probar otras cosas, empezó a hacerse evidente, pues no estaba resultando sencillo desarrollar el tipo de registro que venía practicando. Pero es que más allá de las dificultades logísticas, me preguntaba: ¿Cómo registrar un mundo donde se habla poco, donde pasan muchas cosas y muchas donde lo no humano tiene una agencia importante sobre lo que nos pasa? No tuve tiempo de encontrar respuestas durante La Caravana Negra, pero notaba cómo el cuerpo y el entorno tomaban protagonismo en esta experiencia y cómo más allá de la dificultad que encontraba para desarrollar mi práctica de registro como hasta entonces había hecho, el asunto requería por mi parte un cambio, no sólo en los modos de registro, sino en mi propia comprensión sobre desde dónde y con qué sentidos escuchar, observar y participar en el contexto.

La cuestión sobre el cuerpo y las formas de percepción y conocimiento desde la experiencia corporal es un eje central en los marcos de pensamiento contemporáneos. Butler argumenta que el cuerpo es una realidad que solo podemos comprender en contexto (Butler, 2002), Escobar afirma que la realidad tiene un carácter relacional: “nada (ninguna entidad) preexiste a las relaciones que la constituyen” (Escobar, 2014 p. 101). Por otra parte, Ingold y Lee proponen explorar el trabajo de campo a través del caminar, que facilita la percepción y la socialización, entendiendo que no se trata de un caminar “hacia”, sino un caminar “con”, profundizando en los vínculos que se crean entre quienes caminan conjuntamente, cuerpo a cuerpo (Ingold y Lee, 2006). También,

---

20 Algunos trabajos pictóricos de Ángel Charris:  
<https://charris.es/news/221/oveja-negra>

desde la antropología ambiental (Ruiz-Ballesteros y Valcuende, 2020) como se ha hecho desde la antropología feminista (Bullen, 2014; Haraway, 1995) se plantean preguntas sobre las relaciones de poder entre quien investiga y el contexto de investigación, también cuando estas relaciones se llevan más allá de las que se dan entre seres humanos (Haraway, 2020).

Lo cierto es que era la primera vez que me relacionaba e investigaba en un contexto, en un entorno, no sólo humano, con otros animales, vegetales etc., donde participar implicó usar mucho más el cuerpo: caminando a ritmo de rebaño y activando otras capas de atención sensorial.

Durante La Caravana Negra, dibujé menos de lo que me hubiese gustado. Los días que caminamos hizo frío y a veces llovía. Dibujar sin perder el ritmo de un rebaño de ovejas de tal magnitud no me resultó fácil, dibujar en movimiento algo que está en movimiento tampoco. Tomaba apuntes y escribía frases, aprovechaba las paradas y los momentos a primera hora, mientras se organizaba el rebaño para salir, para detenerme un poco más en los dibujos. Hice apuntes a lápiz. La velocidad que requerían muchas situaciones, no me permitió ni siquiera usar la línea segura de mi habitual trazo confiado de rotulador negro.

En las paradas que hacíamos para comer o por las noches en los momentos de descanso, terminaba dibujos y, sobre todo, preguntaba cosas a los pastores que me habían generado curiosidad durante la jornada, o sobre las que tenía dudas como, por ejemplo: “¿cómo decías que se llama esa herramienta?, ¿por dónde hemos pasado hoy caminando, sigue siendo La Siberia?, ¿se dice trasterminancia, trashumancia, qué diferencias hay?” Pero, sobre todo, y en común, compartíamos cansancio, tiritas y sensaciones a las que no siempre sabíamos poner palabras.

Hablar sobre ovejas, preguntar sobre ellas o escuchar historias de pastoreo formó parte también de lo que vivimos aquellos días. Temas como la dificultad para vivir de la ganadería extensiva y de criar en un modo ecológico, o la desvalorización de la lana, en especial la negra<sup>21</sup>, fueron habituales. Nos contaban que

---

21 La diseñadora textil Charlotte Houman afincada en Extremadura puso en marcha en 2014 el proyecto *Extremerinas* una apuesta de diseño textil realizada a partir de lana del rebaño de la Familia Cabello-Bravo. <https://charlottehouman.com/extremerinas/>

a la merina negra se le saca provecho sobre todo en la industria cárnica, ya que la cantidad de leche que produce sólo alcanza para hacer quesos de consumo doméstico. Otro tema presente fue el sistema de subvención de las cabezas de ganado y, aunque parecía evidente que hay quien tiene ovejas por la ganancia que da la subvención (Arévalo, 2018, p. 209), más evidente era la dificultad que implicaba sostener un modelo ganadero en extensivo y sostenible a largo plazo (más allá de las subvenciones). Estas informaciones y relatos los iba anotando también, como parte del registro. Y mientras escuchaba, también caminaba junto a una mancha inmensa de colores tostados en movimiento. El color de este rebaño en particular, de estas ovejas de lana “negra” (en realidad de un marrón oscuro) era un festival de tonos pardos, tornasolados a veces, casi violetas. Colores que se mezclaban con los de la tierra, los troncos de los árboles y otros elementos del paisaje. Mis dibujos y registros sobre todo venían siendo de línea de negra sobre papel blanco. El color lo trabajaba, en todo caso, a posteriori. Y aquí me costaba encontrar y definir con el rotulador y la línea los límites en la forma de cada oveja, dibujar la línea que divide el final de la lana del comienzo de las patas y hacerlo en movimiento. Requería mucha atención. Cuando más tarde apliqué color a los registros, los marrones se entremezclaban y se emborronaba la imagen. Entendí que, para transferir no sólo información, sino también la sensación, el dibujo del rebaño necesitaba ir hacia la mancha, la imprecisión, el movimiento; y no hacía las líneas firmes, evidentes, marcadas y seguras. Lo que implicaría un cambio de herramientas y técnicas de dibujo, que pondría en práctica más adelante.



Si bien la experiencia de La Caravana Negra no generó una transformación inmediata en mi práctica de registro, por primera vez tomé una voz propia como narradora del relato para algunos de los relatos gráficos que realicé. Por primera vez también mi rol en la experiencia no me permitió priorizar el registro, pues tuvimos que caminar y ayudar a mover el rebaño en primer lugar y desplegar nuestras prácticas después. Realicé nueve relatos gráficos de la experiencia, que convertí en una colección de postales.

En ellos se puede ver, como ya he comentado, que en los que aparecen Marisa y Julia (en la cena de víspera), aún sigo usando una voz intermedia entre lo que ellas cuentan y lo observado y escuchado por mi parte: por ejemplo, cuando escribo “el melón se come así” esta es la voz de Marisa, pero cuando escribo “Marisa no para” es una observación y valoración mía. En estos relatos gráficos, así como en los desarrollados en capítulos anteriores, se dibujan palabras que entrelazan voces, observaciones, testimonios y reflexiones.

En los siguientes relatos gráficos, en cambio, la voz es la de una narradora que ha vivido una experiencia, que relata en pasado, buscando compartir lo vivido y al mismo tiempo dar visibilidad a una iniciativa a través de estos soportes de comunicación. Esta nueva voz la desplegué porque me fue imposible registrar en directo los momentos que después querría transferir, y porque la acción y las conversaciones mayoritariamente sucedieron por separado. Cuando comenzamos a caminar dejé de hacer relatos gráficos en directo, y entonces los elaboré a posteriori, a partir de apuntes y dibujos más rápidos. Por tanto, en las postales compuse una serie de imágenes que, a través de dibujos y palabras, buscaban trasladar parte de esta experiencia.

La colección de postales que realicé, tanto en su versión digital como impresa, quedó a disposición de quienes impulsaron La Caravana Negra, con el objetivo de difundir la iniciativa. Mas adelante abordaré la cuestión de como registrar y narrar experiencias no mediadas por la palabra de manera directa.



Postales de La Caravana Negra. Elaboración propia.

MIENTRAS CAMINÁBAMOS CARLA BERROCAL ME DECÍA:  
HEMOS VISTO BORREGAS NACIDAS AYER CON MÁS AGUANTE  
QUE NOSOTRAS. Y ASÍ FUE. EL REBAÑO NO SE DETIENE.  
HEMOS "GANADO" MUCHO, CAMINANDO CON ELAS.



Postales de La Caravana Negra. Elaboración propia.



Postales de La Caravana Negra impresas.



Fotografía área del cerro Masatrigo (montaña y rotonda) por donde pasamos con el rebaño.

A mi regreso a Barcelona hice llegar algunas de estas postales a una serie de proyectos de pastoreo en Cataluña<sup>22</sup> con los que me puse en contacto con el objetivo de seguir dibujando y acercándome a contextos de pastoreo y trashumancia. Esto me llevaría, por ejemplo, a dibujar, un seis de enero de 2020 toda una jornada junto al rebaño de Edu Balselles en Sant Boi de Llobregat (Barcelona). Un rebaño con el que, sobre todo, Edu presta servicios forestales, pero también de formación ocupacional y didácticos, un rebaño que dibujé in situ con línea negra y lápiz y coloreé después con acuarelas, tratando de ir hacia la mancha, aunque todavía usando mucho la línea en el dibujo.



Cuaderno de dibujo de Sant Boi. Elaboración propia. Fotografía de Rebecca Mutell.

22 Me refiero a por un lado al proyecto que impulsa Edu Balselles (a quien he podido acompañar dibujando) en Sant Boi de Llobregat. Es un proyecto que tiene como objetivo usar el pastoreo como forma de prevenir incendios, proteger el ecosistema, preservar la biodiversidad y practicar trashumancias. Un modelo de pastoreo basado en el sector servicios forestales.

<http://www.ramatsalbosc.org/>

<https://surtdecasa.cat/centre/blogs/cacadors-de-videos/documental-transhumar>

También a otras iniciativas que desde Cataluña promueven la ganadería extensiva, impulsados por personas jóvenes que no vienen de familias ganaderas. Como la Granja Circus, situada entre el macizo del Montseny y Les Guilleries en Cataluña, una apuesta de Yas, pastora y quesera. Este proyecto familiar nació cuando ella y su pareja decidieron cambiar su vida y dedicarse al pastoreo. Después de formarse y aprender el oficio de hacer quesos, crearon una granja orgánica, sostenible, de mínimo impacto, con conciencia social y en defensa del espacio natural.

<https://www.granjacircus.com/>





Dibujando el rebaño de Edu Balselles en Sant Boi de Llobregat.

A partir de La Caravana Negra, y también dibujando el rebaño de Edu Balselles, empecé a proponerme cambiar mi modo de dibujar ovejas: ¿Podría acercarme más a cómo se percibe un rebaño y no sólo a cómo se ve o se representa? Más adelante desarrollaré con mayor profundidad la relación que empecé a establecer con la técnica litográfica, pero por ahora mostraré cómo me planteé abordar mi primer grabado, haciendo un dibujo del rebaño de merinas negras, usando la línea, pero acercándome (con ella) a la mancha, mediante garabatos. Tratando de combinar el dibujo de línea con la mancha, tanto en el dibujo sobre la piedra, como en la impresión (donde hice pruebas a dos tintas para enfatizar la percepción del color del rebaño) buscaba trasladar el movimiento, la sensación de que eran ovejas negras (pero en realidad marrones) y esa percepción de conjunto y de colectividad que me provocaba el rebaño.

Estos tanteos gráficos me servirían (como explicaré a continuación cuando aborde la experiencia en Euskadi) para explorar otros modos de registro, quizás algo menos androcéntricos, más vinculados con el paisaje y para, además de hacer de relatos gráficos, aprender a registrar y dibujar de otras maneras.





Fotografías del proceso de dibujo sobre piedra litográfica del rebaño de merinas negras y su impresión.

## Garabato

“Un río dibuja el valle  
y el salmón el río”.

(Goldsworthy, 1984, p. 82)



Postal de La Caravana Negra. Elaboración propia.

Voy a detenerme un momento en la palabra garabato.

Si bien en dibujo, un garabato es un rasgo irregular hecho con un instrumento para escribir o dibujar, también existe la acepción que sirve para nombrar un palo de madera dura que forma un gancho en un extremo<sup>23</sup>.

Luis Chamizo recoge, entre otras cosas, particularidades del habla extremeña en *El miajón de los castúos* (publicado por primera vez en 1921) incluyendo un glosario en el que aparece el verbo *garabatear*: correr en zigzag (Chamizo, 1991). El garabateo se distingue por su zigzaguidad, por su capacidad de volver sobre sí mismo, de dudar y evitar la línea única, abriendo la línea de progreso al movimiento, al ritmo, sea lo que sea aquello que dibujemos, sea cual sea la superficie de contacto.

Mientras yo trataba de garabatear en mis libretas durante la trashumancia, el pastor José Manuel Silgado (que había venido desde Huelva para sumarse a la iniciativa) me comentó que un garabato es efectivamente un palo con forma de gancho con el que se ayudan quienes pastorean para atrapar a las ovejas por las patas y así poderlas detener cuando lo necesitan. Así pues, mientras yo hacía garabatos sobre el papel, veía como José Manuel garabateaba en el aire, haciendo movimientos irregulares hasta que lograba encajar el gancho en la pata de alguna oveja. Una gestualidad que se me asemejaba mucho al tanteo que yo trataba de plantear sobre la superficie del papel con el lápiz. En ese momento no sólo vi semejanzas entre lo que ambos hacíamos, sino que recordé (puesto que lo había olvidado) que el dibujo preexiste al registro y a la inscripción. Que el movimiento y la gestualidad (más allá de su representación e inscripción) forman parte de la práctica del dibujo, que dibujar es “poner en relación el ritmo, la superficie y el espacio” (Ingold, 2007, p. 181).

Entonces, cuando reparaba en el movimiento del lápiz que recorre la página, moviéndose por ella, y también en el del garabato (el palo) que se mueve en el aire y recorre el espacio, me daba cuenta de que el movimiento y el gesto son casi “un sustituto cercano a la vista” (Norwood, 2016).

Ambos garabateábamos: yo en la superficie del papel dibujando por primera vez ovejas, José Manuel sobre los cielos y la retama de la dehesa. Entonces caminar y dibujar empezaron a parecerse cada vez más: ambas me parecían formas de avanzar corporalmente, de recorrer el espacio para descubrir, de estar en contacto con el terreno, precisamente porque “en la intimidad de este contacto se proporcionan las pistas perceptivas necesarias

para que se realicen avances” (Norwood, 2016, p. 108). Cada paso, cada cambio de dirección, densidad, intensidad y nivel o desnivel, influía por tanto en cómo proseguir el trazado y obligaba a avanzar o retroceder físicamente, tanto dibujando como trashumando.

La Caravana Negra me permitió adquirir una serie de experiencias que me acercaron más a lo sensorial, provocando un cambio en las formas de producción del registro e incorporando nuevas sensibilidades a mi práctica. Esta primera toma de contacto me llevaría a buscar otros contextos de pastoreo en los que profundizar en formas de dibujar y registrar y también de generar retornos y vínculos con el entorno. He ido aprendiendo a percibir más. Caminando y desaprendiendo mi propia práctica propondré a continuación abordar la idea de los *registros múltiples*, una serie de aproximaciones gráficas de registro y de dibujo que buscan explorar modos de acercarse y transmitir el entorno.



Paseo durante la residencia artística en Karrantza. Fotografía de Mutur Beltz.

## 4.3

**Practicando registros múltiples**

En este capítulo abordaré una serie de *registros múltiples*, que desarrollé a lo largo del proyecto de dibujo en contexto *Todo lo ganado. Apuntes de Karrantza* (2019), que llevé a cabo en el marco de una residencia artística sobre arte y pastoreo en Euskadi. Me detendré en la acción y elaboración de estos otros modos de registro (más allá del relato gráfico), que me propuse practicar para así ensanchar mi práctica de dibujo hacia formas aún menos verbales, en una apertura sensorial (más allá de lo observable e incorporando la especulación y la imaginación), buscando una mayor relación con el entorno material.

Comenzaré situando esta residencia artística y el valle de Karrantza, para después continuar desplegando una serie prácticas de dibujo y registro que llevé a cabo durante el trabajo de campo, y finalmente abordaré los formatos y piezas (soportes de comunicación) que realicé como retorno y forma de socialización y transferencia de la experiencia.

**4.3.1 Ponerse en contexto: una residencia artística en Karrantza**

Con el propósito de contextualizar los *registros múltiples* que abordaré a continuación, situaré en primer lugar el entorno y las condiciones en las que éstos fueron desarrollados: Karrantza Harana (Karrantza) o valle de Carranza (en castellano), es el municipio más extenso de la provincia de Vizcaya. Está compuesto por 49 pequeños barrios dispersos a lo largo de un valle, limitando con Burgos y Cantabria. El proyecto *Todo lo ganado. Apuntes de Karrantza* (2019) se compone de un conjunto de registros realizados en el marco de una residencia artística.

*Ondo Bizi Arte egonaldia – Residencia Artística del Buen Vivir*<sup>24</sup> se puso en marcha en 2017 con el propósito de ampliar el espacio de reflexión y difusión del mundo ovino y pastoril desde el arte. Dicho de otro modo, es una residencia que propone vincular y poner en contacto prácticas artísticas con prácticas de pastoreo propias del valle. Es una propuesta impulsada por la asociación Mutur Beltz<sup>25</sup>, apoyada por diferentes instituciones, que explora el papel del arte ante dicotomías tales como arte/artesanía, culto/popular, rural/urbano; así

---

24 <https://muturbeltz.com/residencia-artistica-del-buen-vivir/>

25 <https://muturbeltz.com/>

como su relación con materias tales como la lana y los procesos de producción ganadera de la zona. En cada edición se seleccionan a una serie de artistas, quienes realizan visitas a diferentes caseríos<sup>26</sup>, asisten a encuentros con pastores y pastoras y reciben una dotación económica para producir un proyecto vinculado al contexto.

Los proyectos se difunden y comparten en jornadas de puertas abiertas, charlas, debates, y en una exposición que se realiza durante el Encuentro Artístico y agropastoril, ArTzai TopaKeta y finalmente en cada edición se publica un catálogo<sup>27</sup>. En el de la III edición, en la que participé como artista, Raúl Palacio, alcalde de Karrantza, explica que la cultura pastoril es fundamental para la historia del valle, así como para las economías domésticas y familiares. Y añade: “Si entendemos el arte como cualquier actividad o producto realizado con fines estéticos, comunicativos o de expresión de ideas y emociones a través de múltiples recursos, este también nos ha acompañado siempre (desde las mismas pinturas rupestres que existen en la zona). Sin embargo, el mundo pastoril y el artístico, pese a estar entre nosotros desde hace miles de años, han seguido caminos paralelos” (En Siles y Edesa, 2019). Laurita Siles y Joseba Edesa, impulsan esta residencia desde la que buscan acercar y poner en relación estos mundos y estas prácticas. Existen otros ejemplos recientes de residencias artísticas en el mundo rural<sup>27</sup>, que facilitan y “buscan más allá de producir arte o cultura, que las prácticas artísticas o culturales puedan germinar en entornos colectivos no especializados” (Del Olmo, 2016, p. 262).

Desarrollar un proyecto artístico en residencia y en diálogo con el contexto es una forma particular de llevar a cabo la práctica artística y por lo tanto de investigar. Rachel Gannon y Mireille Fauchon proponen entender la residencia artística como un método de investigación (Gannon y Fauchon, 2021, p. 178) que se caracteriza por situar a artistas en un contexto específico por un período de tiempo determinado y acotado, que han participado en un proceso de selección a partir de proyectos o trayectorias y que trabajan con un propósito concreto impulsado desde la propia residencia (sea explorar un debate, dar visibilidad a

---

26 Los caseríos son casas aisladas concebidas históricamente como unidades económicas autosuficientes, fundamentales en la en la actividad agrícola del País Vasco y Navarra.

27 En los últimos años han emergido numerosas iniciativas artísticas y culturales de arte y ruralidad. Muchas de ellas se recogen en *El Cubo Verde*, una red de espacios de arte en el campo: <https://www.elcuboverde.org/>

Y aunque todas comparten ejes comunes, me gustaría destacar aquellas que a través del formato de residencia artística buscan generar diálogos y vínculos entre prácticas artísticas y el contexto. Por ejemplo: Farrera, un Centro de arte y naturaleza en pirineo catalán <https://farreracan.cat/beques/> o el espacio Matrioska en Os Blancos (Ourense) <https://espaciomatrioska.com/residencias/>

una colección o trabajar con una comunidad). Esta aproximación al concepto de residencia como método de investigación que proponen estas autoras no incluye la residencia como retiro o espacio para que artistas puedan concentrarse en su trabajo y aislarse, sino que se entiende como un método de relación y vinculación. Un método, o una forma de hacer la práctica artística que comparte con la etnografía la necesidad de un periodo de escucha y atención, el despliegue de una curiosidad hacia el contexto y una predisposición a dejar que la práctica se transforme a través del vínculo. En el caso concreto de la residencia que aquí nos ocupa, el vínculo se establece con la comunidad pastoril.

Particularmente y desde una explicitación de mi práctica de dibujo y registro, así como de los contextos en los que la había desarrollado hasta entonces (ciertos laboratorios de arte y cultura, las cocinas de la Barceloneta, y la Caravana Negra), propuse desarrollar un conjunto de registros a partir del trabajo de campo, dibujando en las conversaciones, los encuentros y las dinámicas propias de la residencia. La mediación permanente de quienes impulsaban la iniciativa (la familia Mutur Beltz, compuesta por Joseba, Laurita y su hija Lur) fue fundamental para desarrollar el trabajo de campo: nos acompañaban, nos presentaban y nos facilitaban el acceso a personas o enclaves de interés para nuestros proyectos. Mostré, por ejemplo, interés en registrar la elaboración de una receta local y me llevaron a dibujar el proceso de preparación de un cordero de lechal, así como a dibujar un momento de esquila o a hacer una visita a la cueva de Pozalagua<sup>28</sup>.

Joseba y Laurita se ocupaban de ir generando espacios de encuentro en los que socializar y compartir los desarrollos de la investigación artística, tanto en encuentros y jornadas durante el transcurso de la residencia como en conversaciones informales en el contexto. Dicho de otra manera, el objetivo no era sólo producir piezas sino hacer que los procesos de creación fueran transferibles y compartidos. En la edición en la que participé éramos cuatro artistas, que trabajamos y convivimos durante diez días en la zona, contando después con cinco semanas para elaborar las piezas, preparar el material expositivo y la presentación de resultados que instalamos en el Museo Dolomitas del Norte: un centro dedicado al patrimonio industrial relacionado con la minería del valle de Karrantza, que funcionaría puntualmente como centro de exposición artística y espacio de encuentro.

---

28 <https://www.cuevadepozalagua.eus/>

Durante el tiempo que trabajé en este proyecto tuve la oportunidad (también el tiempo y algunos recursos económicos para la producción de piezas, derivados de la residencia) para probar otros modos de registro, técnicas y materiales que me permitieron además de realizar relatos gráficos que tomaron cuerpo en postales y carteles, elaborar una serie de dibujo-objetos, hacer una publicación con notas textuales y desarrollar piezas litográficas, lo que me llevaría también a reflexionar sobre la producción y reproducción manual de imágenes.

Esta experiencia me ayudó a poner en práctica intuiciones y búsquedas que me surgieron durante La Caravana Negra, orientadas a encontrar más maneras de registrar y observar, y a hacerlo vinculándome más al paisaje y al entorno (no sólo humano). Si bien en Karrantza también acompañamos a un rebaño hacia las zonas de pasto para pasar el verano y las prácticas de ganadería con las que nos relacionamos fueron también extensivas, el territorio, por sus características minifundistas y su estructura en caseríos, se componía más bien de pequeños rebaños familiares, no dándose prácticas trashumantes de largo recorrido.

El tipo de oveja de la zona era la oveja carrazana<sup>29</sup>, existiendo dos variedades: de cara rubia y de cara negra, ambas catalogadas como raza autóctona en peligro de extinción. Estas ovejas son de pelo largo y blanco, se emplean en la producción de quesos y derivados lácteos y también en la producción cárnica. Desde la asociación Mutur Beltz (que significa morro negro en euskera), particularmente, desarrollan productos derivados de la lana.

---

29 <https://muturbeltz.com/la-oveja/>



Trabajo de campo durante la residencia artística en Karrantza.

### 4.3.2 Dibujos y registros en el trabajo de campo



Materiales producidos durante la residencia artística en Karrantza. Fotografía de Mutur Beltz.

La idea de practicar *registros múltiples* contiene una doble intención: por un lado, practicar y pensar el registro de diversas formas (con y más allá del relato gráfico y la crónica visual en el caso de mi práctica) y, por otra parte, producir materiales de comunicación y transferencia variados y reproducibles. Por tanto, los *registros múltiples* buscan serlo tanto en su proceso de producción como en sus en sus formatos de difusión.

Trabajando desde una práctica artística que busca establecer un diálogo con la antropología y la creatividad metodológica en la investigación (Moscoso, 2021; Culhance y A.Elliot, 2017; Gannon y Fuchon, 2021; Sansi, 2020) y poniendo especial atención en las formas de investigación *en contexto* y *con el contexto* (social, político y ecológico), plantearé a continuación una serie de preguntas que me movilizaron a la hora de abordar estos registros: ¿cómo registrar lo no verbal?, ¿cómo dibujar lo sensorial?, ¿cómo dar cuerpo en forma de registro a cómo el ambiente y el contexto nos impactan?, ¿cómo entender el registro más allá de la descripción y hacia la evocación?, ¿cómo hacer registros *contexto-específicos* en su materialidad, en su poética, en su proceso de elaboración?, ¿pueden estos registros operar como resultado de una práctica artística y al mismo tiempo como resultados etnográficos?

Durante la residencia en Karrantza y como parte del proceso de observación, involucramiento y escucha, dibujé en establos, en el campo, en las visitas a los caseríos, sobre todo ovejas. Dibujé con rotulador, sobre cuadernos y cartulinas, pero también con los dedos, con barro de la fuente del oro. Dibujé dentro de una cueva, en una cocina, durante la esquila y trasladando a un rebaño a los pastos más altos. Acompañé algunos dibujos de materiales recogidos en diversos paseos; como piedras, paja y crotales<sup>30</sup>. Dibujar me facilitaba la conversación y a veces, los dibujos funcionaron como obsequios (Acevedo y Ramos, 2016) y material de intercambio durante el trabajo de campo.

También dibujé por las noches en la casa-estudio donde nos alojábamos. Allí continuaba esbozos rápidos, desarrollaba apuntes textuales e iba generando un archivo de materiales procedentes de la inmersión en el contexto. Dibujé a posteriori, haciendo litografía y usando el dibujo como herramienta de comunicación en la elaboración de material de retorno al contexto y de difusión de la investigación. A través de estos *registros múltiples* describí, observé, imaginé y me puse en relación. Algunos me permitieron explorar otras formas de estar, hacer y atender al entorno (por ello explicaré a continuación como se fueron creando durante el trabajo de campo), otros me ayudaron a diseñar formatos y materiales para la difusión y la socialización de la experiencia.

---

30 Un crotal es una especie de pendiente de plástico que se pone en las orejas del ganado para poder identificarlo.



Dibujando ovejas en un caserío.



Cartel del 1º de mayo, donde hicimos un traslado de rebaño.



Regalo para Canete, quien nos recibió a la hora del ordeño de sus ovejas y nos ofreció queso.



Dibujos realizados en establos.



Dibujos realizados en establos.



Yo, dibujando en un establo.

## Dibujar y añadir materiales encontrados

Los primeros días de residencia, mientras comenzábamos a conocer el entorno y a sus gentes, dimos varios paseos por los prados. Empecé a jugar con materiales que encontraba como ramitas, piedras, hierba seca o palos. Experimenté con la idea de dibujar más con el entorno, probando a generar paisajes con el propio paisaje, mezclando estos elementos encontrados con dibujos de línea sobre cuadernos.



Proceso de trabajo en Karrantza.



Recogiendo materiales y mezclándolos con dibujos que iba produciendo hice, por ejemplo, un dibujo de una oveja sobre el que puse pasto seco, con la intención de resaltar la importante relación de la oveja con la producción de paisaje (un paisaje que nos contaban que está perdiendo acuíferos y se está secando). También decidí incorporar el dibujo de una oveja en el momento de su esquila, un poco de lana recogida en ese mismo instante. Dibujé a Mendi, un perro pastor y junto a él puse una hoja de laurel, que allí es una especie invasora, como forma de recordarme los conflictos entre perros de pastoreo, lobos y rebaños que se dan también en la zona. También añadí a un retrato de una oveja carranzana un crotal identificativo. Estos dibujos se expusieron tal y como surgieron, colocados en unas cajas de madera con tapa transparente como forma de mostrar el proceso de toma de contacto de mi práctica de dibujo con el entorno y la memoria material que nos brindaba.



Cuadernos de Karrantza.

## Dibujar con “la fuente del oro”

En una de las visitas que hicimos a los caseríos, en concreto cuando fuimos a casa de Óskar Zulueta (en adelante Óskar), éste nos enseñó en las inmediaciones la que llaman “la fuente del oro”. Se trata de un manantial que baja de la montaña al río, que tiene tanto hierro que deja un rastro de color anaranjado a su paso, pigmentando la tierra.

Entre los materiales que llevaba para realizar registros, tenía dos grandes pliegos de papel doblados a modo de mapa de carreteras. Cuando Óskar nos llevó a la naciente se me ocurrió dibujar con el agua y la tierra, usándolas como pigmento sobre estos pliegos, dibujando líneas y rastros con los dedos, rastros como los que el hierro deja en este lugar. Los pliegos de papel los dejé secar, uno sobre el coche de Óskar y otro al sol, junto a la leña, mientras visitábamos su establo y nos mostraba herramientas, materiales y apaños que realiza en objetos para cuidar del ganado.



Fotografías de Mutur Beltz.





Uno de estos pliegos de papel fue expuesto como pieza que muestra el proceso, colocado sobre una torre de hormigón y fijado con la imantación de un clavo de hierro proveniente de la antigua extracción minera. El color y la pigmentación de esta fuente me servirían después para trabajar la gama cromática de la litografía que haría a partir de la observación y el dibujo de la cueva. Como mostraré a continuación, este gesto, este rastro, este trazado, este registro intuitivo me serviría para asentar y dar forma a una búsqueda por ampliar sensibilidades de escucha y registro del entorno.



Pieza expuesta en el Museo Dolomitas del Norte.

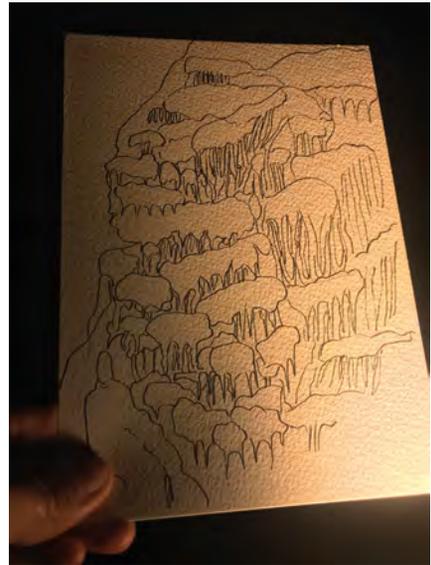
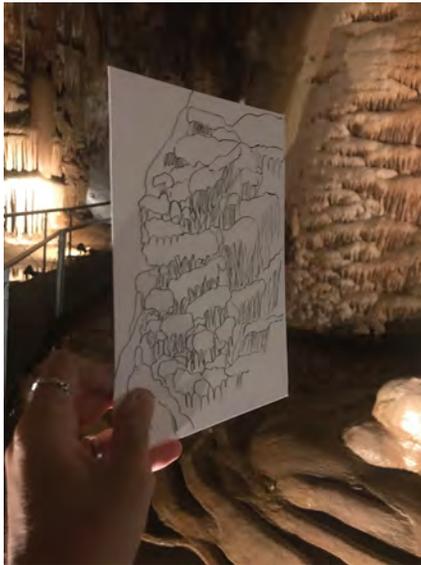
## Ver ovejas en la cueva de Pozalagua

“No se trata de reproducir lo visible,  
se trata de volver visible”

(Klee, 2008, p.35).

La cueva de Pozalagua está situada en la parte más occidental del valle de Karrantza, bajo la Peña de Ranero (de donde se extraía la dolomía cuando la industria minera aún estaba en activo en la zona). La cueva actualmente forma parte del Parque Natural de Armañón. Tiene enormes cavidades, pero sobre todo destaca porque cuenta con la mayor concentración de estalactitas excéntricas de Europa. Las estalactitas excéntricas son muy singulares, crecen un centímetro cada 100 años y se ramifican hacia todas direcciones en contra de la gravedad. Se anudan y se entrelazan, dibujando figuras extrañas. Quienes hacen de guías en las visitas tienen identificadas figuras comunes (como por ejemplo un órgano o la cara de una bruja) y es habitual que jueguen a encontrarlas con visitantes y turistas.

En principio, mi interés en visitar la cueva respondía más a una curiosidad personal que investigadora, ya que no encontraba relaciones entre la cultura pastoril, las ovejas y este enclave de interés geológico y turístico. Sin embargo, en el silencio de la cueva, me pareció ver entre sus formas un rebaño de ovejas que se diluía en un bosque. Entonces saqué rotulador y papel para hacer un dibujo, un registro de lo que estaba viendo, adivinando o imaginando. También fotografié con la cámara de mi teléfono el fragmento que dibujé; me costaba alcanzar con el dibujo ese espacio de ambigüedad y evocación que me hacía ver en un fragmento de la cueva a veces un rebaño, otras veces arbutos y al mismo tiempo sencillamente estalactitas. Mi visión allí dependía de mi posición y movimientos, también de la luz que iluminaba el espacio: era fácil ver y dejar de ver aquel rebaño. Hice un esbozo tratando de trasladar al papel, con líneas sencillas, aquella aparición. La atmósfera de la cueva se perdió en el fondo blanco del papel, el dibujo lineal no me ayudaba a representar aquella vivencia. Pero a pesar de que el resultado del esbozo no me convencía, me di cuenta de que este dibujo tenía algo más evocativo, imaginativo y abierto que el resto de registros que había realizado y que tal vez por ello, se acercaba más a la idea de una transcripción especulativa o de un registro sensorial.



Interior de la cueva de Pozalagua. Fotografías propias y de Carma Casula.

Guardé el dibujo con la intención de producir algún material a partir del mismo una vez acabado el periodo de residencia. Más adelante explicaré cómo este boceto se transformaría en una pieza litográfica. Tras realizar este apunte, escribí un breve texto con la intención de poner en relación la cueva, la minería y el paisaje ovino en el valle, que transcribo a continuación:

*Cuando abrió la fábrica Dolomitas del Norte mucha gente vino al valle. La dolomía es un mineral que se extraía de una cantera junto a la peña de Ranero. Servía para hacer material refractario que abastecía a los Altos Hornos de Bilbao. De la cantera a la fábrica transportaban el material por un cable aéreo. Había ruido.*

*En una conversación en corro, alguien habló de unas cuevas con pinturas rupestres, no muy lejanas, donde los dibujos estaban borrados del suelo hacia arriba a un metro y medio. Parece ser que las ovejas que pastan cerca, entran y salen y con su lana borraron lo que su altura les permitía.*

*En una de las voladuras de la cantera, se descubrió una cueva. La cueva de Pozalagua. Se decidió protegerla por su alto interés geológico. Pararon las voladuras y la extracción mineral. La fábrica cerró en 1976. Se quedaron sin ruido, y también sin mucha gente.*

*La cueva tiene unas estalactitas que se llaman excéntricas, muy poco frecuentes, porque desafían la gravedad. Al visitarla, entre sus formaciones se puede jugar a adivinar caras, formas y objetos reconocibles. A algo más de mitad del recorrido, en la piedra percibí un rebaño de ovejas que se diluía en el bosque.*

*Lo dibujé. Ver ovejas en la piedra puede parecer una voladura más. Yo creo que en la cueva se puede hablar de paisaje, del patrimonio que también es ovino. Conectar lo subterráneo con el afuera. Fábrica, cueva, ovejas, economía, ecología, paisaje, vida, trabajo, pasado y futuro no se pueden separar.*

*Lo dibujé como una invitación a ver ovejas y a trazar conexiones.*

## Trazar un mapa de relatos gráficos

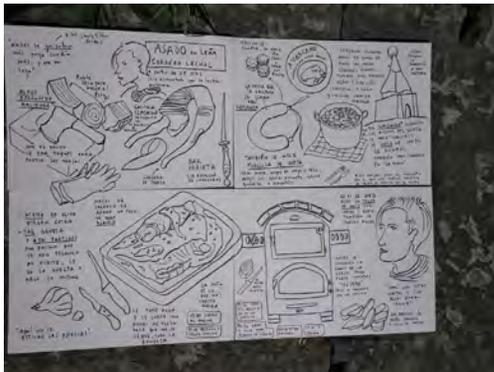
Las herramientas que llevaba conmigo para hacer los registros durante el trabajo de campo fueron: rotulador negro, lápiz, cuadernos de dibujo que me cabían en los bolsillos (formato A6), cartulinas blancas en formato A5 y pliegos de papel (doblados a modo de mapa desplegable). También llevaba mi teléfono móvil con cámara de fotos. Día tras día, durante el periodo de residencia, fui acumulando dibujos de ovejas y prácticas pastoriles, apuntes escritos y otros registros más materiales, como ya he comentado. También hubo historias de transmisión oral, anécdotas y relatos de pastores y pastoras sobre la esquila y los trabajos comunitarios, sobre el impacto ecológico del pastoreo en el valle o la producción de queso. Estas historias nos las contaban cuando íbamos de visita a los caseríos y después de unos días en Karrantza, también en los bares y en encuentros informales.

Abrir la noción del registro me llevó en esta ocasión a trabajar de distintas maneras, dibujando de forma más fragmentada. Fui anotando historias (de transmisión oral) en varios cuadernos, dibujando en ordeños, esquilas y traslados de rebaños en cuadernos y cartulinas. Hice un relato gráfico del proceso de preparación del cordero de lechal, que generosamente preparó Izaskun Elechiguerra (en adelante Izaskun). Anoté información sobre la raza de oveja carrazana y la geografía del valle, que encontré en libros que nos facilitaron en la residencia. También hice registros fotográficos con mi teléfono.

Cuando visitamos a Óskar, por ejemplo, hubo momentos donde dediqué tiempo al registro en “la fuente del oro”, otro tiempo fue para escuchar sus relatos haciendo anotaciones tanto textuales como gráficas, un rato lo dediqué a dibujar sus ovejas y otro a tomar fotografías del espacio y las herramientas que tenía. Cuando fuimos a ver la esquila, hice relatos gráficos en directo, recogí lana y compuse algunos dibujos-objeto. En la visita que hicimos al caserío de Canete<sup>31</sup>, mientras él ordeñaba, hice un relato gráfico a modo de obsequio, como agradecimiento por los quesos que nos brindó, y también un dibujo para su nieto Beñat, que él mismo coloreó, dándome una idea para producir un retorno más adelante. Cada noche, cuando llegaba a la casa-estudio, ponía en orden el material de registro. Decidí comenzar un mapa de relatos gráficos al que fui añadiendo cosas cada noche. Tomé uno de los pliegos de papel (plegados al estilo de un mapa) y comencé a hacer este mapa de la experiencia con la suma de los materiales tanto textuales como gráficos que iba recogiendo cada día.

---

31 En este caso utilizo el apodo por petición del implicado.



Relatos gráficos de la receta de Izaskun realizado en directo.



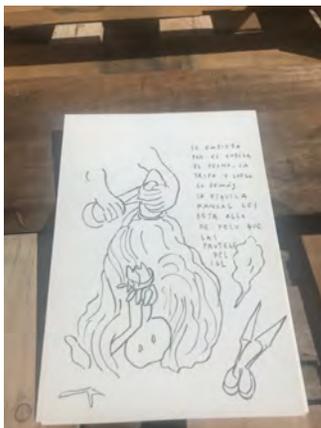
Cuaderno de apuntes tanto gráficos como textuales.



Postal y retratos coloreados por Beñat.



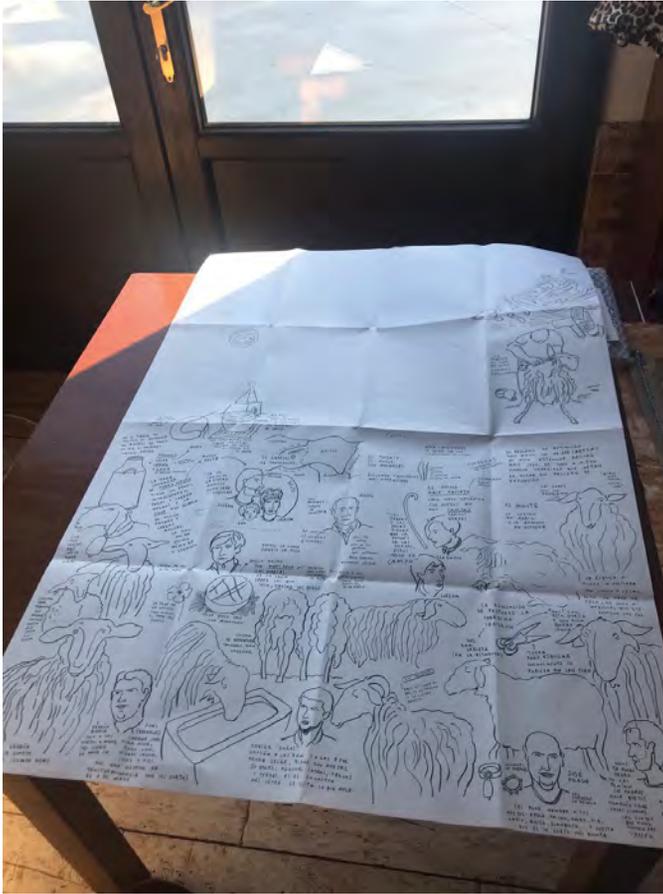
Postal hecha en directo en agradecimiento a Canete.



Registro de la esquila.



Registro de la visita al caserío de Xabier Mendizábal.

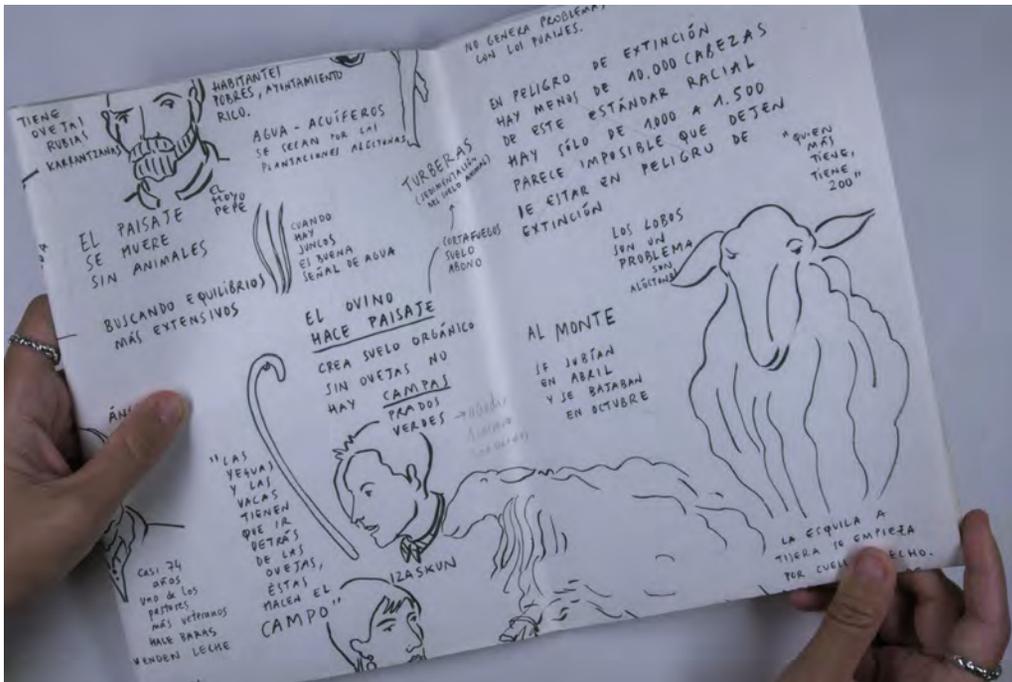


Mapa en desarrollo.



Mapa una vez finalizado el trabajo de campo.

Este mapa se fue construyendo con dibujos que a veces calcaba de los cuadernos (o me servía de ellos como referencia) y también elaboraba a partir de fotografías. Fue tomando forma, incluyendo textos que procedían de relatos de transmisión oral, experiencias encarnadas e información contextual. Un mapa donde aparecen todos los pastores y pastoras con quienes entramos en relación durante el trabajo campo, así como artistas y compañeras de residencia y la familia Mutur Beltz. Un mapa repleto de ovejas y vivencias relacionadas con la cultura pastoril de la zona, hecho a partir de lo dibujado en directo y en contexto durante aquellos días.



Mapa original. Fotografías de Rebecca Mutell.

### 4.3.3 Piezas y soportes para transferir la experiencia

#### Una litografía de *ovejas en la piedra*

“Toda técnica de grabado tiene mucho de corporal”

(López Cao, 2010, p.163).

Después de La Caravana Negra, comencé a asistir a un taller para aprender litografía<sup>32</sup>, al que seguí acudiendo durante el tiempo en el que realicé la residencia en Karrantza. Tengo un vínculo emocional con esta técnica por historia familiar (mi bisabuelo tenía una industria de envases de hojalata, que se decoraban con dibujos hechos en litografía), e intuía que aprender este oficio manual, lento y pesado podía aportarme un conocimiento práctico y una experiencia más *encuerpada* en la producción y reproducción de imágenes. Quería acercarme a formas de producción que desde el ámbito gráfico me aproximaran a los procesos de producción (ganadera) que estaba observando y registrando. La litografía es una técnica de producción y reproducción de grabado de imágenes que se hace sobre piedra, poco productiva hoy en día. Existen procedimientos industriales y digitales más eficaces de impresión y ya solo se utiliza con fines artísticos. Y en este sentido, el taller de litografía se convirtió en espacio de producción gráfica más “extensiva” que “intensiva” (siguiendo el paralelismo con las formas de ganadería), donde la productividad y la cantidad no eran tan importantes como la relación directa con la producción.

La litografía fue descubierta por Senefelder entre 1786-89 y se desarrolló como herramienta de producción y reproducción de imagen impresa entre 1800 y 1950, teniendo un gran impacto tanto en el sector industrial como en el artístico: “La litografía forjó su propia sintaxis, un nuevo lenguaje gráfico, más sensorial que todos los anteriores, basado en la síntesis entre texto e imagen. Aportando una imagen impresa: artística, expresiva, comercial y económica” (Lidón, 2005 p.24). Fue muy relevante en el desarrollo publicitario, tanto en cartelería como en envases ya que permitía combinar imagen y texto, aportando un nuevo estilo de información.

---

32 El taller al que me refiero es el espacio de estampación impulsado por Alain Chardon en Barcelona, quien ha sido mi maestro en litografía y a quien le agradezco no sólo la transmisión de conocimientos prácticos y técnicos, sino también su interés por transmitir la historia de su oficio.  
<https://quadrat9.com/>

Básicamente, es una técnica de dibujo (con tinta grasa) sobre piedra calcárea, piedra que se llama *piedra de arte*, *piedra litográfica*, o *piedra de Solehofen o Kelheim* estas últimas en relación al nombre de las canteras de la región alemana de Baviera de dónde se extraían. Esta piedra caliza se compone de material fosilizado: vegetales, reptiles y moluscos marinos del periodo jurásico (Lidón, 2005).

Haciendo litografía me sentía conectada con las prácticas de pastoreo que había conocido, la lentitud del proceso me hacía más consciente del retorno que estaba produciendo. Esta pausa, estos procesos de impresión manuales y artesanales, se contraponían a la inmediatez del trabajo de registro que solía hacer, al directo y a la postproducción e impresión digital. La litografía es una práctica física, las piedras sobre las que dibujé pesaban mucho, implicando en su manipulación el trabajo de todo el cuerpo. Hacer litografía era entonces dibujar con las manos, con la espalda, con el cuerpo.

Para poder dibujar, primero hay que preparar las piedras: éstas se granean<sup>33</sup>, es decir, se frota una piedra con otra, haciendo un movimiento con las manos (como si dibujáramos un signo de infinito invisible en bucle), mientras con agua se va manteniendo la humedad para que no se pegue una piedra con otra. El graneado se hace incorporando a este frotado polvo de sílex o carburo de sílice, abrasivos que ayudan a borrar y afinar la superficie.

La función del graneado es eliminar la imagen que pudiera tener grabada la piedra (las piedras se reciclan, se usan muchas veces para dibujos distintos, pues el acceso a ellas es limitado), y dejar la superficie preparada, con la porosidad adecuada para dibujar (cuanto más fina y precisa sea la línea del dibujo menor porosidad requiere).

El sonido del graneado, el ritmo y el movimiento, incluso sólo de esta etapa preparatoria, me llevaban a pensar: ¿Cuándo empieza realmente el dibujo? ¿Acaso una no está dibujando incluso antes de empezar a trazar líneas con el lápiz de grasa sobre la piedra?

Fui haciendo algunos trabajos y ensayos litográficos y al volver de Karrantza con el material realizado durante el trabajo de campo, me pregunté qué podría tener sentido reproducir con esta técnica. Me pareció que el dibujo

---

33 El proceso de graneado consiste en desbastar la cara superior de una piedra caliza para litografía borrando un dibujo anterior. Para poder desengrasar, nivelar o sensibilizar la superficie de la piedra, facilitando la recepción de grasas (de un nuevo dibujo o diseño).

que había realizado en la cueva (ovejas vistas en la piedra) tenía unas cualidades formales, plásticas y evocativas sugerentes y por ello, me propuse trasladarlo mediante el dibujo a la piedra litográfica, de algún modo cerrando el círculo entre la piedra de la cueva y la litográfica. Dar valor al grabado como técnica que permite la reproducción (y por tanto proporcionar un mayor acceso y no sólo producir “obra única”) también me pareció algo a considerar, ya que me permitía hacer una serie limitada de láminas que poder distribuir.

Marian López Cao (2010) recupera y analiza el trabajo de la artista Kate Kollwitz<sup>34</sup> en relación al grabado y explica que “Kollwitz encontró en el grabado un modo de acercarse a la clase que retrataba” (López Cao, 2010, p. 163). La artista, que se dedicó a retratar a la clase trabajadora y a las madres de post-guerra, buscaba que la técnica y la estética tuvieran una coherencia, un ritmo y una conexión con el mundo que dibujaba. López Cao argumenta que la técnica obligaba a Kollwitz a acercarse a la materia y a sus procesos, a ejercer presión contra la piedra litográfica, a mover el tórculo, a dibujar lo oscuro e ir hacia la luz (pues el grabado se hace en negativo), a limpiar superficies todo el rato, a usar herramientas y materiales correosos, sucios y grasos (López Cao, 2010).

De algún modo para mí, como para Kollwitz, la litografía contribuía a que me sintiera más cerca tanto de las prácticas pastoriles, como de la materia y el entorno de Karrantza. Incorporar esta técnica a los retornos que realicé, me permitió abrir un espacio de conversación y poner en relación el pasado, el presente y el futuro de los oficios (el litográfico y el pastoril) en la exposición que realizamos. También aumentó mi conciencia material y procesual sobre el paso de la inscripción a la impresión, en la producción de imágenes. Haciendo litografía, el proceso de preparación de la piedra, dibujo e impresión de las copias, prolongaba el tiempo de producción con respecto a medios digitales y mantenía en todo momento el vínculo con el cuerpo, la materia y la manufactura.

---

34 Käthe Kollwitz (1867- 1945) fue una grabadora, pintora y escultora alemana.



*The Mothers*. Kollwitz, Kate (1921-2).



*Volunteers*. Kollwitz, Kate (1921-2).

De este modo, primero preparé la piedra. Para moverla necesité una grúa manual de apoyo debido a su gran tamaño y peso. Después reproduje en la piedra litográfica el dibujo ayudándome de papel de calco, lo hice a partir de una fotocopia ampliada del boceto que realicé dentro de la cueva. Fijé el dibujo mediante una serie de procesos de engomado. Transcurridos unos días, volví a limpiar la piedra, el dibujo ya se había transferido a ella y se trataba entonces de eliminar la tinta negra inicial.

Por otra parte, busqué una gama de tintas que me permitiese acercarme al color de las estalactitas de la cueva. Equipada con el papel de alto gramaje y con la tinta preparada impregnando el rodillo, me dispuse a entintar la piedra, llevarla al tórculo donde realizar el proceso de impresión. No entinté bien la piedra a la primera, repetí el proceso varias veces, finalmente realicé una serie de diez láminas del dibujo de *ovejas en la piedra*, repitiendo la operación de entintado de la piedra, colocación en el tórculo, ajuste del tórculo y del papel a la piedra, activación de palancas y prensas y descubrimiento del papel con la imagen ya inscrita.

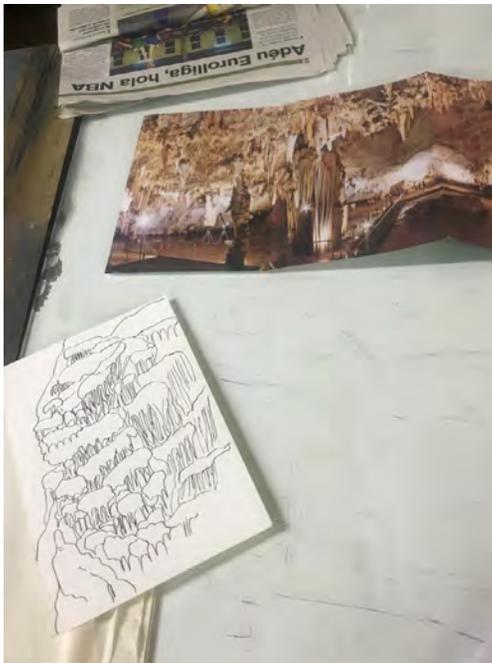
En la exposición que realizamos como cierre de la residencia mostré una de estas piezas enmarcada, junto a ella mostré: un video del proceso de elaboración en el taller de litografía, el dibujo original realizado en la cueva, el folleto publicitario de la cueva y las pruebas de color, así como una serie de apuntes sobre la técnica litográfica, con la intención de facilitar una conversación sobre técnicas y oficios dando valor al proceso de producción de la pieza. A nivel visual, mi intención fue la de producir un dibujo, un rastro de paisaje entre lo animal, lo vegetal y la piedra que permitiese advertir e imaginar un rebaño, más que representarlo. La pieza litográfica se acompañó en la exposición del texto *ovejas en la piedra* (escrito a partir de anotaciones realizadas durante el trabajo de campo).



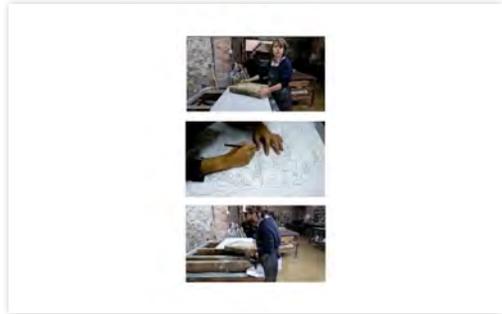
Proceso de dibujo litográfico.



Proceso de dibujo litográfico.



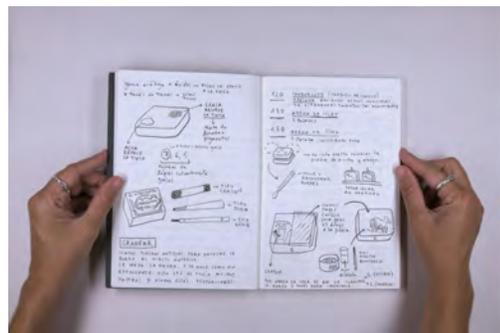
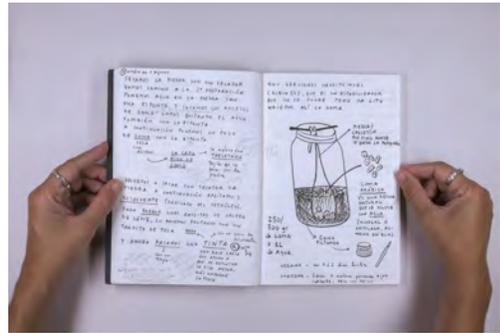
Proceso de dibujo litográfico e impresión.







Litografía *Ovejas en la piedra*, material expositivo.



Cuaderno de apuntes de litografía.

## **Carteles, postales, manteles para colorear y un libro de partos**

A partir de los registros realizados en el trabajo de campo, preparé una serie de piezas y soportes para socializar el proyecto. Hice, por ejemplo, del mapa de relatos gráficos una reproducción de mayor tamaño para la exposición (en material de lona) y copias en formato A3 para repartir entre todas las personas implicadas. Sobre éste coloqué unos montones de postales, que quedaron a disposición del público. En total eran seis tipos de postales distintas. Dos retratan a las ovejas de morro negro, una estaba dedicada a la esquila, otra al asado del cordero y otra a la producción de queso. Por último, hay una que reproduce el boceto que hice en la visita a la cueva de Pozalagua, donde entre las formas de la roca me pareció adivinar un rebaño de ovejas. Diseñé para el día de la fiesta agrícolá una serie de manteles para colorear, que los niños y niñas usaron durante la comida tradicional y que también formaron parte del conjunto. Así mismo, hice una tirada pequeña de veinticinco ejemplares, de una auto-publicación basada en el diseño y el formato del libro de partos que en la comunidad de pastoreo de Karrantza, utilizan para apuntar los nacimientos de ovejas. Una pieza de diseño gráfico casi de “supervivencia” (por su economía de medios) que decidí imitar, generando una pequeña pieza editorial que contendría notas que escribí durante el trabajo de campo y que reproduzco a continuación (a excepción del texto sobre las *ovejas en la piedra* al que ya me he referido). Los textos se acompañaron de la postal correspondiente que complementa su contenido.

## Trabajos Vecinos

*Auzolan.*

Esta palabra es importante.

Es una cultura, una forma de organización.

En euskera significa trabajo colectivo y solidaridad comunitaria.

El campo ha estado lleno de labores *auzolan*, que se acometen contando con vecinos y vecinas.

La esquila es uno de esos trabajos *auzolan*.

Se suele comenzar por San Juan.

Óskar y Joseba han ido a esquilar a tijera unas ovejas de José.

Sacan un plástico enorme. Atan las patas de las ovejas para controlarlas. Ellas están tranquilas, no hacen ruido y se dejan hacer. Óskar empieza por el cuello, sigue por el pecho y de ahí va avanzando.

La esquila manual permite dejar algo de pelo que las proteja del sol en verano.

Con la esquila mecánica, quedan rapadas.

Por el cante de la tijera sabemos quién sabe esquilar, dice Joseba. Después habrá que lavar la lana.



Postal. Elaboración propia. Fotografía: Tijeras de esquila.

## En el hoyo Pepe

Le dicen Canete.

Cuenta que empezó por afición y la cosa fue a más con las ovejas.

Tiene carranzanas rubias, o rojas, o pardas.

Ordeña dos veces al día, en una sala de ordeño tipo foso.

Hace quesos curados y frescos. Dice que lo más difícil del queso es venderlo. Entiende a quien se ha ido, pues en el campo, se ha pasado mal.

Pero dice que el futuro está detrás.

Vive en el municipio más grande de Vizcaya. Ayuntamiento rico, pueblo pobre. Lo tiene claro.

Cuenta que en Idiazabal no había ovejas, que aquello fue un invento, que ha invisibilizado muchos otros quesos. Los que se hacen en los barrios.

Saca queso, pan y vino. Se interesa por lo que hacemos las demás. Se emociona con las cosas hechas con cariño.

Lleva chapela y resiste.



Postal. Elaboración propia. Fotografía: Canete ordeñando.

## Antes todo esto era verde

Ángel tiene casi 74 años. Vive en el caserío La peña, en el barrio de La Lama.

El paisaje se muere sin animales, dice.

Insiste. La vaca y la yegua tienen que ir detrás de las ovejas. La oveja hace suelo, abono y cortafuegos, es clave para el control del paisaje.

El ovino no contamina, no pesa lo suficiente para desgarrar el suelo.

Sus heces, en forma de bolitas, se destruyen y abonan el suelo.

Se ha priorizado la vaca. Es más rentable. La vaca pesa, hunde la tierra cuando está húmeda y no abona tan bien.

Hay un problema con sus purines. Se filtran al suelo, y llegan ya hasta las aguas del cantábrico.

Desde las turberas, se ve a lo lejos, el mar. Se ven vacas y pocas ovejas.

Desde que no hay ovejas, hay menos campos, así dicen aquí a los prados verdes.

Se están secando los acuíferos. Y así perdemos el control del agua. Antes se sabía dónde encontrarla, si aún hay juncos, aún hay agua.

En el caserío Mari Bego nos enseña los quesos que hace cuando hace frío y hay luna menguante.

Los seca sobre unas cañas, que dibujan líneas que se quedan marcadas en los quesos. Nos dice que si en el campo aún salen flores amarillas, las de los grillos, es buena señal.



Postal. Elaboración propia. Fotografía: Ángel.

## A mesa puesta

Aquí hay carne y quesos de oveja.

Quesos de los más frescos a los más curados. Se acompañan con pan, vino y sidra. Izaskun prepara un cordero de lechal en el horno de leña del Bar Urbietta.

De lechal quiere decir que no tiene más de 30 días.

Que sólo se ha alimentado de leche materna. Esta forma de comer oveja es un lujo. Porque el animal no crece, y porque en guiso cunde más. Tarda 2 horas en cocinarlo. Le pone patatas que antes fríe con un poco de ajo, aceite, vino blanco y sal.

Aquí no se estilan especias.

La leña, a poder ser de roble, bien seca.

En algunas casas, se hace morcilla de oveja.

La tripa que se rellena se llama retuerta.

En las fiestas del suceso hay concurso de guiso de oveja.

Y luego está El Garras<sup>35</sup>. Que no quiere la Estrella Michelin, si esto le impide dar menú del día. Hace de todo con oveja: cecina de oveja, canelones de oveja, croquetas de oveja, chuletitas de oveja, guisado de oveja, judías con oveja, quesos de oveja, helado de leche de oveja.

Y más allá de la mesa, están los talos.

Esas tortillas de maíz, que trajeron quienes emigraron de estas tierras a América. Se comen rellenas de carne, chorizo o queso de oveja. Se hacen sobre tablas de madera.

Los hay en días de fiesta.



Fotografía: Izaskun.

A continuación, mostraré imágenes del montaje expositivo, del espacio de retorno y socialización de los resultados del proyecto en el Museo Dolomitas del Norte. El material se colocó en el suelo, a pie de tierra, de forma que pudiese ser rodeado y pudiéramos reunirnos en torno a él (evitando la estética y frontalidad de aquello que se coloca en la pared). Alrededor del material distribuí los ejemplares para las personas participantes que aparecen e hicieron posibles estos registros, expliqué los procesos y el sentido de cada pieza dentro del conjunto. Traté de devolver parte de la experiencia compartida, entendiendo de nuevo el



Postal. Elaboración propia.



Conjunto expositivo en el Museo Dolomitas del Norte.



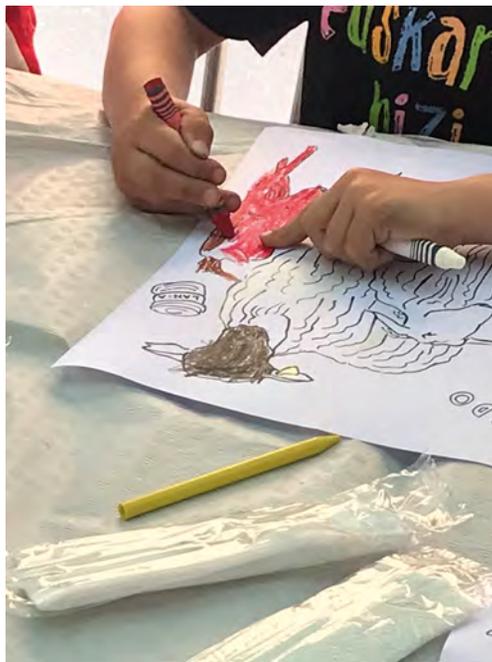
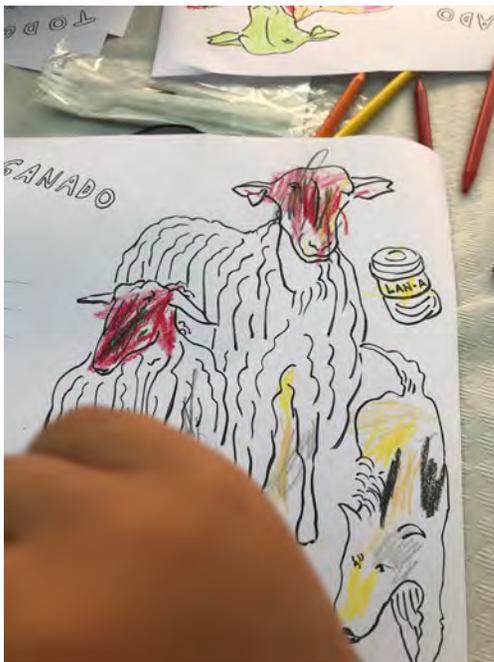
Conjunto expositivo en el Museo Dolomitas del Norte.



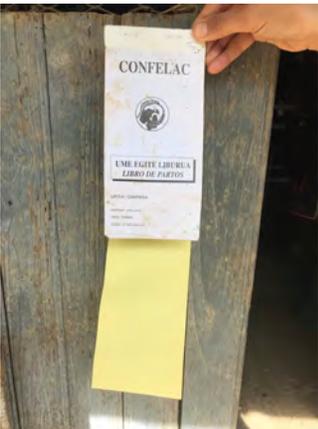
Mostrado y compartiendo materiales. Museo Dolomitas del Norte.



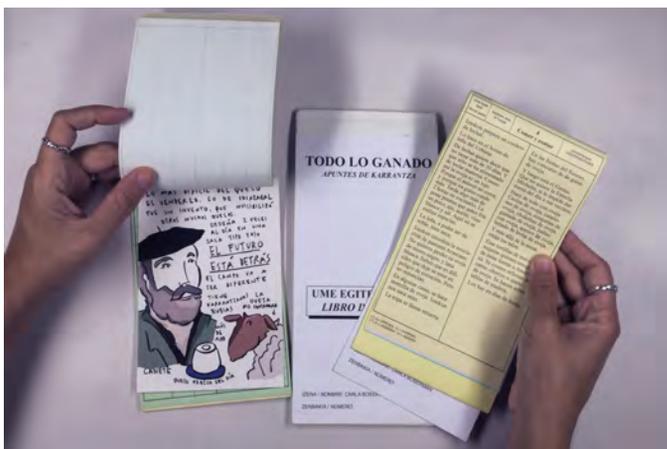
Postales de Karrantza. Fotografía de Rebecca Mutell.



Imágenes de los manteles para la fiesta agrícola siendo coloreados por niños y niñas de Karrantza.



Libro de partos original.



Versión propia del libro de partos original. Publicación con textos del trabajo de campo y postales.

registro como una forma de correspondencia.

La experiencia de Karrantza me permitió desplegar diversos y nuevos modos de hacer y pensar el registro de un entorno, animal, vegetal, mineral y humano, activando una sensibilidad etnográfica más sensorial tanto en la elaboración directa (durante el trabajo de campo) como en la producción de soportes de comunicación.

En este capítulo, a través de las experiencias de dibujo y registro en contextos de pastoreo y de ponerme en relación a entornos no sólo humanos (con mucha presencia de ovejas), y de caminar, activando otros sentidos y formas de escucha, puede atravesar una transformación y ampliación de mi práctica; adquirir un nuevo compromiso material y ensanchar mi propia noción de registro yendo más allá del dibujo en directo y en contexto hacia una práctica de registro con el entorno.

Propone Tim Ingold que es la locomoción, y no la cognición, lo que debe ser el punto de partida de la actividad perceptiva (Ingold, 2000, p.166), y que, de este modo, poniendo la atención en los pies y estando en contacto con el terreno, nos conectamos más con el tacto que con la visión, siendo éste un camino para desarrollar otras formas de descripción y conocimiento (Ingold, 2021). En este sentido, la trashumancia fue clave para mí. Esta actividad me obligó a centrarme en otros sentidos y a considerar el cuerpo y el movimiento como ejes centrales de la experiencia investigadora.

Caminar con un rebaño me hizo ampliar la idea tanto de contexto como de colectividad, un contexto en constante movimiento, protagonizado por el paisaje, los cuerpos y su avance conjunto sobre el territorio. De modo que practiqué ya no sólo una observación participante, sino también una forma particular de «percepción participante» (Pink, 2009), que me llevaría más adelante (como describo en la segunda parte del capítulo) a indagar en modos de registro más sensoriales y materiales, entendiendo la descripción y el registro como un proceso de composición no sólo verbal, compuesto por líneas, materias, trazos y gestos (Ingold, 2021).

Entre la experiencia de Extremadura y la de Euskadi, el taller de litografía se articula como el espacio que me permite seguir conectada al cuerpo, a la artesanía y al oficio desde la producción gráfica manual de imágenes en serie. Granear piedras, dibujar con lápices grasos y calibrar prensas me permitía (estando en la ciudad) mantener la resonancia de los entornos de pastoreo, las percepciones y las sensaciones que me provocaron. Establecer un paralelismo entre la lito-

grafía y las formas de ganadería extensivas (ambas poco productivas en términos de mercado), es decir con el trabajo manual y corporal, con la recuperación y preservación de técnicas y la productividad sostenida, me ayudó a mantener la experiencia perceptiva y sensorial, cuando volvía a lo urbano, y además a encontrar caminos de exploración en el marco de las artes gráficas.

En la segunda parte de este capítulo he desarrollado los *registros múltiples*, fruto de esta apertura sensorial que sobre todo debo a las ovejas (de ahí el nombre del proyecto *Todo lo ganado*, porque lo ganado, en este sentido fue mucho para mí).

Hacer descripciones más sensoriales, conectadas material, simbólica y políticamente con el contexto, dibujar con tierra, con lana, poco a poco (haciendo mapas que se construían día a día), incluso dibujar “imaginaciones mías”, fueron algunas de las formas en las que me propuse (sin abandonar mis lenguajes de descripción, el dibujo y el texto) ampliar el sentido del registro, que no sólo recoge, documenta y presenta, sino que evoca, abre y conecta. Finalmente buscando formatos y soportes para la transmisión de estas experiencias y de un conocimiento que es social, contextual y encarnado.

A continuación, desarrollaré una serie de apuntes metodológicos con la intención de detenerme en el papel que han tenido el dibujo y la creación de dispositivos gráficos en los momentos de investigación que no están directamente atravesados por el trabajo de campo. Si bien, el dibujo en contexto recorre este trabajo, he dibujado también para la elaboración de marcos teóricos o de pensamiento, así como para comunicar y compartir avances de la investigación en espacios académicos y no tan académicos. Cuando la investigación ha sucedido en el ámbito universitario, en seguimientos y presentaciones o en entornos más domésticos, el dibujo también me ha acompañado. Siendo así, una herramienta tanto de registro (haciendo *relatogramas* en seminarios, por ejemplo) como de creación: dando forma a una serie de diagramas, a un abecedario y a un manifiesto visual que han sido fundamentales para construir esta investigación que se hace *con* dibujo, también en momentos que suceden más allá del trabajo de campo.

CAPÍTULO 5  
Apuntes metodológicos

## 5.1

Un inventario de formas de investigación

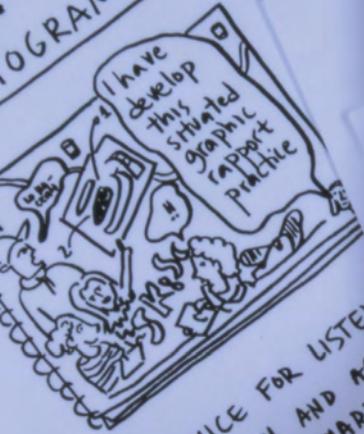
## 5.2

Dibujando objetos epistémicos:  
una auca, un abecedario y algunos diagramas

## 5.3

Una genealogía de la investigación:  
antes, durante y alrededor del *dibujo en contexto*

PROGRAMA



A DEVICE FOR LISTENING  
AFFECTION AND ACTION  
NON-LINEAR NARRATIVE  
FOR COLLECTIVE EXPERIENCE

"WE THINK  
WITH OBJECTS  
WE LOVE;  
WE LOVE  
THE OBJECTS  
WE THINK WITH"

SHERRY TURKLE  
2017

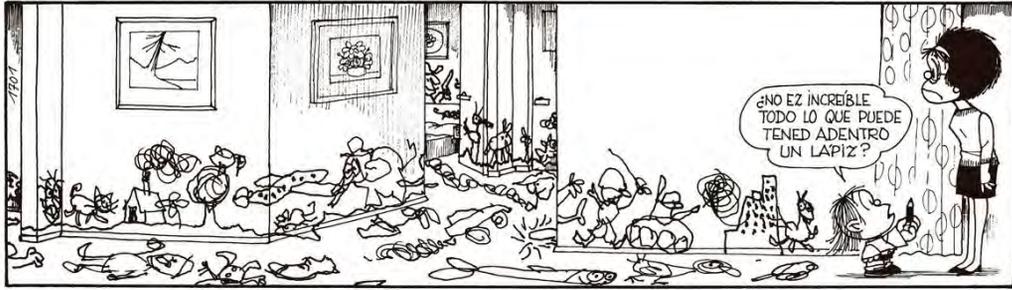


“Quienes estudian desde la neurología cómo funciona la conexión entre cuerpo y mente insisten en que, cuando una persona dibuja, las manos no simplemente ejecutan las órdenes del cerebro, sino que, de un modo incomprensible, piensan. Según dicen, en la concentración que se produce al mirar detenidamente algo para dibujarlo, o al tratar de expresar ideas abstractas mediante el trazo, la observación se une al gesto, y el registro, a la comprensión. De la acción combinada de las manos y el cerebro surge algo que ni las manos ni el cerebro pueden realizar por sí solos”.

(Maria Ptqk, 2021) <sup>1</sup>

---

1 Fuente: <https://www.cccb.org/es/exposiciones/guia/ciencia-friccion/234907>



<sup>2</sup> *Toda Mafalda* (Quino, 1992).

2 Una breve anotación sobre el uso del término dibujo:

Delimitar las diferencias entre un dibujo y una ilustración no siempre es sencillo; se suele denominar ilustración al dibujo, grabado o imagen que acompaña y refuerza un texto, un discurso, un mensaje o un concepto (por ejemplo, en publicidad). Por eso las ilustraciones son imágenes que nacen asociadas principalmente a palabras. Ciertamente es que se puede ilustrar algo sin dibujar, por ejemplo, mediante fotografías. Sin embargo, cuando hablamos de ilustraciones, solemos referirnos a formas de dibujo manuales o digitales.

En este trabajo lo que se presenta es una investigación *con* dibujo a la que se ha dado un cuerpo textual reflexivo. A lo largo del texto aparecen imágenes diversas, algunas son escaneados o fotografías de dibujos y *relatogramas* originales, en otros casos, se muestran procesos de elaboración mediante fotografías con la intención de no aislar las imágenes de su contexto de producción. Hay algunas imágenes de artistas y dibujantes en quienes me apoyo, aunque la mayoría son de elaboración propia.

Todos los dibujos que aquí aparecen son previos al texto, en ningún caso estos dibujos fueron concebidos para ilustrar. Son, esencialmente, dibujos realizados en directo y en contexto, aunque también aparecen otros que me han servido para la elaboración de discurso y no al revés.

Los vínculos entre el dibujo y la ilustración son muchos, pero hay diferencias que es necesario establecer. Ilustración viene del latín *illustrare* (iluminar, alumbrar, sacar a la luz, divulgar), refiriéndose tanto a la imagen que ilumina el contenido de un texto, como a la corriente de pensamiento europeo que dominó el siglo XVII, el denominado “siglo de las luces”, que situó la facultad de la razón en primer orden y fue decisivo para la conformación de la “modernidad” (Daston y Galison 2010; Latour, 2012).

Es en esta época cuando aparecen las primeras enciclopedias y se establecen disciplinas como la botánica o la zoología, siendo las ilustraciones fundamentales en su desarrollo. Así pues, ilustrar es un término que nace ligado a la razón, al conocimiento científico y objetivo, como práctica auxiliar de documentación y representación a la que no se le ha dado autonomía. Por ello, me interesa hablar de dibujo, trazo, bosquejo y esbozo, porque se acercan más a la ideación y al descubrimiento. Como términos, son mucho más cotidianos y accesibles. Que en la infancia se dibuje es algo común, que alguien nos trace un mapa para encontrar un lugar también puede serlo, pero rara vez decimos que vamos a ilustrar algo como una forma de juego. Dicho de otro modo, a lo largo de la vida a veces dibujamos, pero no siempre solemos hacer ilustración.

El término dibujar tiene origen en el francés *deboissier*, que quiere decir grabar, tallar o labrar. En la etimología inglesa, por ejemplo, el verbo *to draw* (dibujar) significa hacer canales o surcos sobre algo. En italiano se usa el término *disegno* (dibujo), del latín *disegnare*: marcar, trazar, ordenar y disponer (relativo al signo) y “designio” o lo que está por venir. El término italiano ha dado origen en castellano a la palabra diseño. Es a esta genealogía más primaria, gestual, relacionada con la imaginación, el descubrimiento y la ideación, a la que me sumo.

Más allá de las etimologías, dibujo e ilustración sobre todo comparten cosas, sin embargo, sigo prefiriendo el término dibujo. Me parece más abierto, intuitivo y cercano y además incluye más cosas: el dibujo puede ser un espacio de ideación, de improvisación y garabateo, independientemente de que produzca un resultado o una ilustración. El término dibujar se inserta con mayor facilidad en la vida cotidiana, mientras que ilustrar tiene una connotación “profesionalizante” que nos separa y esto me parece importante para investigar en el mundo social y de forma colectiva.

El hecho de hacer una investigación basada en prácticas me ha llevado a poner en crisis en numerosas ocasiones las estructuras habituales de una tesis doctoral, me refiero a la compartimentación o distinción entre marcos teóricos y prácticos, trabajo de campo y reflexividad, incluso de escritura y dibujo. He dudado sobre qué papel dar a “la metodología” en este tipo de investigación. A lo largo de los capítulos he procurado no hacer escisiones, entendiendo que investigar desde la práctica es un ejercicio complejo, donde el hacer y el pensar no se pueden separar, porque sencillamente conviven, y lo metodológico se convierte en un espacio de reflexión continua sobre lo que tenemos entre manos y nos envuelve.

Por ello, he planteado este capítulo de apuntes metodológicos de forma retrospectiva, con el objetivo de recoger las maneras de investigación desplegadas, que han ido sucediéndose a la largo del proyecto. He comenzado haciendo un inventario de estas formas con la intención de que no queden diluidas en los capítulos, haciéndolas visibles en un orden no jerárquico.

Seguidamente, abordo una propuesta metodológica a la que no me he referido en profundidad en el desarrollo de los capítulos precedentes, deteniéndome en el papel que el dibujo y la creación de dispositivos gráficos han tenido en los momentos de investigación previos o paralelos al trabajo de campo, o al dibujo en contexto. Una propuesta que considero interesante narrar ahora, habiéndose podido conocer la práctica de dibujo en contexto que articula este proyecto, zigzagueando así en la propia investigación.

Finalmente propongo una suerte de genealogía investigadora con el propósito de reflexionar sobre las estructuras y experiencias visibles, y no tan visibles, que han hecho que este trabajo sea como es.

## 5.1

**Un inventario de formas de investigación**

Hacer una investigación *con* dibujo me ha llevado a utilizar distintas herramientas, algunas más comunes que otras. A lo largo de este trabajo y en cada uno de los capítulos, se han dado formas de investigación que vienen principalmente del arte y de la antropología. He realizado exposiciones, trabajo de campo, observación y percepción participantes, registro de conversaciones abiertas y entrevistas informales. El trabajo de revisión bibliográfica, la publicación de artículos académicos, el desarrollo de talleres y materiales didácticos y la asistencia a seminarios, también han formado parte del proceso.

En esta investigación, por ejemplo, *trashumar*, como forma particular de caminar a ritmo de rebaño, se propone como un método particular (Capítulo 4.2). También la creación propia de dispositivos de investigación como el *relatograma* (desarrollados en los capítulos 1 y 2), o la idea de los *registros múltiples* (Capítulo 4.3). Ambas nociones me han ayudado a construir un espacio de investigación entorno al registro gráfico primero y su expansión sensorial después.

Se propone también investigar desde *la invitación* (Capítulo 3.3) como un mecanismo de llegada y participación en los contextos sociales, donde el registro gráfico se ha propuesto como *retorno* y la práctica de dibujo como un modo de correspondencia (Capítulo 3.3). También se incluye la *residencia artística* como una vía específica de investigación en contexto (Capítulo 4.3). El taller de litografía y el aprendizaje de esta técnica, se ha planteado como una forma de investigación material y de reflexión sobre la práctica (Capítulo 4.3).

El dibujo ha sido mucho más que un lenguaje para el registro, ha sido una forma de pensamiento en acción que ha acompañado todo el proceso de investigación (no sólo dándose en el trabajo de campo), siendo dibujar una forma de acceso a la teoría y a los conceptos, como mostraré a continuación de este inventario. Explicaré de qué manera diagramas, abecedario y auca se han propuesto como objetos tanto gráficos como epistémicos, objetos que me han permitido conceptualizar y comunicar el desarrollo del proyecto (Capítulo 5.2).

La palabra inventario viene del latín, significa: lista de lo hallado. Inventariar es pues, hacer una recopilación de lo encontrado, y es también una forma de “inventar” expresando un hallazgo afirmativo y con propósitos de creación.<sup>3</sup>

En ese sentido, se plantea esta recopilación de veinte maneras importantes, a través de las cuales y con las cuales, se ha producido esta investigación. Algo importante es sencillamente algo que afecta en profundidad al proceso, que lo facilita y lo hace posible. De este modo, se busca hacer una aportación situada a los repertorios disponibles de maneras de investigación, poniendo énfasis en la mezcla de modos particulares y estandarizadas.

### Relatograma



Término de creación propia. Modo particular de hacer registros gráficos en directo vinculado a proyectos colectivos. Plantea el dibujo como una forma de reportar y documentar con imagen y palabra, la vida social en directo, escuchando, observando e implicándome en el contexto. Una herramienta que me ha facilitado crear y establecer vínculos con la etnografía.

### Diagramación

Hacer diagramas ha sido una manera tanto de tejer vínculos entre teorías, debates y reflexiones que participan de la investigación, como de conceptualizar, definir y ordenar las experiencias de campo. Diagramar ha sido un modo no lineal y visual a la par que textual, de comunicar y compartir momentos de la investigación a veces frágiles, incipientes o por definir. Los diagramas han sido fundamentales para recoger y relacionar elementos que aún no sabía narrar de forma lineal.



### Residencia artística



En el ámbito artístico hacer residencias situadas y en relación a un territorio, comunidad o institución es una forma particular de desarrollar proyectos. En este caso, el capítulo 4.3 sucede en este formato que implica presentar un proyecto y que sea seleccionado.

## Observación participante

Esta técnica la tomo del campo de la antropología social, entendiéndola como un modo de observación y participación de cierta duración en los contextos en los que nos proponemos investigar. Me ha ayudado a tomar conciencia reflexiva y a relacionarme con una genealogía investigadora con la que problematizar la noción y el sentido del registro o la extracción de datos durante el trabajo de campo y el sentido de la participación misma.



## La invitación



Esperar a ser invitada, sin buscar ni forzar la activación previa con los proyectos, se ha propuesto como un modo particular de establecer el vínculo con los contextos de investigación. Lo que supone que sea el colectivo o la iniciativa con la que se investiga se la que te proponga participar en un proyecto determinado, y no al revés. De este modo, dibujando como invitada he practicado formas de retorno y correspondencia gráfica.

## Abecedario

Realicé un abecedario de referencias tanto teóricas como prácticas. Un dispositivo gráfico, tanto visual como textual y manufacturado, a través del cual comenzar a dibujar un marco de pensamiento para la investigación. Encontrar formas no sólo textuales, que me permitiesen ordenar y recoger elementos de naturalezas diversas ha sido importante, poder dibujar en éstos proceso también lo ha sido porque me ha permitido traer la práctica a la investigación cuando sucede en el “campo” social (ver capítulo 5.2).



### Revisión Bibliográfica



Crear un diagrama a partir del *corpus* de lecturas principales, donde poder ordenarlas y relacionarlas en base a debates que recorren el proyecto, ha sido la manera de establecer un vínculo con la teoría y el pensamiento a lo largo de la investigación (ver capítulo 5.2).

### Exposiciones

Si bien mi práctica artística no es mayoritariamente expositiva, ha habido en esta investigación dos momentos en los que sí lo ha sido. Primero con la inclusión de *relatogramas* y cuadernos originales en una exposición sobre urbanismo experimental que aconteció en Madrid en 2018. Después mediante el despliegue e instalación de los *registros múltiples* en 2019 en el Museo Dolomitas del norte (Karrantza) donde pude compartir y socializar con la comunidad implicada los retornos de la investigación. Exponer y exponerse, han sido mecanismos para mostrar y vincular en este caso, la práctica con su entorno de desarrollo.



### Registros múltiples



Expandir mi propia práctica de registro gráfico hacia lo sensorial y material, más allá, pero también con la visualidad y el lenguaje, me llevó a proponer y practicar la idea de los registros múltiples. Esto me permitió experimentar y prototipar con técnicas, herramientas y materialidades con el propósito de expandir lenguajes.

## Escritura académica

Aunque ya había abordado en alguna ocasión este tipo de practica tanto individual como colectivamente con anterioridad, la escritura y publicación de este artículo en particular, así como los protocolos de revisiones entre pares, me han enseñado códigos y maneras de hacer y describir la investigación que han sido fundamentales para la realización de este trabajo, permitiéndome aprender a entrelazar en un texto teorías con prácticas.



Boserman, C. (2019). Rescatando los objetos epistémicos del diseño especulativo. *Diseña*, (14), 118-137. Doi:10.7764/disena.14.118-137. <http://revistadisena.com>

## Conversaciones abiertas / entrevistas



Durante esta investigación tanto durante el trabajo de campo, especialmente en el realizado en La Barceloneta (Capítulo 3) y en Karrantza (Capítulo 4.3), he practicado las conversaciones abiertas o las situaciones de entrevista (mediadas en mi caso por el registro gráfico). También realicé una serie de encuentros con artistas y colectivos residentes en Hangar.org (donde disfruté de una beca de investigación artística) a los que convoqué mediante una postal a conversar sobre cómo hacer investigación con las prácticas artísticas.

## Talleres

Impartir y diseñar talleres de relatoría gráfica ha sido una manera de aprender a transferir la práctica de esta investigación y ponerla en diálogo con personas tanto del ámbito artístico como de la comunicación social. Estas formaciones han tenido lugar en Museos<sup>1</sup>, Instituciones municipales y regionales, Asociaciones y Universidades, y me ha impulsado a elaborar materiales didácticos.



- 
- 1 <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/relatogramas-carla-boserman>

## Percepción participante



Aproximarme a la tradición sensorial del método etnográfico y reclamar el valor de la percepción participante como herramienta de investigación que facilita ir más allá de la vista y el oído (que fundamentan la observación participante), me ha permitido ampliar mis sensibilidades perceptivas y modos de hacer registros gráficos.

## Seminarios

Es habitual asistir a seminarios diversos durante el periodo de investigación. Cuando lo hecho, lo hecho dibujando, haciendo *relatogramas* de los encuentros en los que participaba para acercarme a formas de investigación académicas. Dibujando y registrando me he acercado a debates y teorías, lo que me ha llevado a recibir invitaciones para hacer registros gráficos de otros encuentros de investigación (ver capítulo 5.3).



## Litografía



Esta técnica de producción y reproducción manual de imágenes me ha reportado un espacio de reflexión muy valioso. Me ha facilitado conectar con el trabajo de todo el cuerpo y con la implicación de la manufactura en la elaboración de imágenes en serie. Un oficio en vías de extinción, que me ha permitido vincularme con prácticas como las del pastoreo, aún cuando estaba en la ciudad.

## Trashumar

Si bien existe literatura variada y acercamientos a la práctica caminante como espacio de investigación artística y social, aquí trashumar se propone como un modo específico de hacerlo, que implica caminar a ritmo de rebaño, en una conjunción de pocas personas con muchas ovejas, lo que favorece entender el caminar como una práctica de inter-dependencia.



## El retorno



Desde el principio, he entendido la práctica de registro y la relatoría gráfica en directo como un mecanismo de escucha y participación en el contexto, y al mismo tiempo de retorno y devolución, poniendo atención a las maneras y formatos de devolución no sólo académicas en la investigación.

## El manifiesto

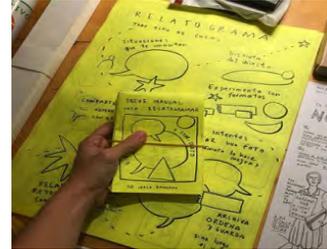
Sumarme a la tradición de elaboración de manifiestos tanto artísticos como políticos, me ayudó a dar forma a doce propósitos y búsquedas transversales y metodológicas que me planteé recorriesen la investigación. En particular darle forma de auca, me ayudó a encontrar un modo, sobre todo visual pero también textual, de construirlo (ver capítulo 5.2).



## Crear material didáctico

La creación de manuales, fichas y métodos para enseñar a hacer *relatogramas* ha supuesto un espacio de aprendizaje sobre la práctica de alto valor técnico, conceptual y reflexivo. En particular, la siguiente publicación me ha reportado *feedbacks* de interés para la investigación basada en esta práctica.

Boserman, C. (2019). *Cómo hacer un relatograma*. *La Aventura de Aprender*. Sección Guías. Gobierno de España. Disponible: <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/como-hacer-un-relatograma>



## Otras publicaciones



Llevar a formatos editoriales de ámbito no académico material de investigación y aprendizajes prácticos ha supuesto abrir el proceso a otras audiencias. Fuera del ámbito académico he publicado un trabajo de relatoría gráfica de conversaciones sobre alimentación y sostenibilidad urbana en este libro: <https://urbanbat.org/producto/la-ciudad-dentro-de-casa/>

Capítulo disponible aquí: <https://urbanbat.org/producto/la-casa-estomago/> Y fruto del trabajo de campo llevado a cabo en la Barceloneta (ver capítulo 3) es la siguiente publicación, escrita por Marina Monsonís y dibujada por mí:

Monsonís, M y Boserman, C. (2021). *La cocina situada. Un diccionario ilustrado para la soberanía alimentaria*. Gustavo Gili: Barcelona.

En este libro se expanden y amplían los aprendizajes y recetas que han formado parte de esta investigación.

## 5.2

**Dibujando objetos epistémicos:  
una auca, un abecedario y algunos diagramas**

“Materializar es socializar, socializar es materializar”

(Latour, 2012, p.64).

La revisión literaria, los propósitos, las búsquedas y las inquietudes que movilizan esta investigación han ido tomando forma de objetos gráficos como carteles, tarjetas o láminas. Esto me ha permitido socializar y compartir el proceso de investigación en los seguimientos periódicos y en seminarios específicos, tanto académicos como del ámbito artístico.

Me propuse desde el principio incorporar el dibujo, el *grapho* (que en griego significa tanto dibujo como escritura), a momentos de la investigación que se presuponen más teóricos o cruzados sobre todo por materia textual, como la revisión bibliográfica o el diseño del plan de investigación. Se trataba de que el dibujo no fuera sólo una herramienta para el desarrollo del trabajo de campo, sino un lenguaje y un medio con el que pensar, avanzar y comunicar el proceso de investigación. Es decir, el dibujo me ha servido tanto para el registro y la creación visual como para relacionarme con la teoría, pensar la estructura de la investigación e ir generando soportes que acumularan conocimientos. Dibujar una receta, un seminario, una tutoría de seguimiento o unos objetivos me ha permitido no desvincularme del trazo, pensando de forma menos lineal y compartimentada.

Dibujé unos diagramas en pliegos de papel y un abecedario en tarjetas con el objetivo de explorar formas gráficas de aproximación a la definición de un marco teórico y una estructura proyectual. Di forma visual y de manifiesto a los propósitos que movilizan la investigación. De esta forma, fui generando una serie de *objetos epistémicos* que desarrollo a continuación.

Entiendo los “objetos epistémicos” tal y como propone el historiador de la ciencia Hans-Jörg Rheinberger, quien desarrolla una epistemología material desde la biología, siendo las *epistemic things* (“objetos epistémicos” o “cosas epistémicas”) objetivo y vehículo de una investigación experimental: “los objetos epistémicos encarnan lo que uno aún no se puede saber. No son simplemente artefactos experimentales que generan respuestas; los sistemas experimentales

son vehículos para materializar preguntas” (Rheinberger, 1997 p. 28). Propone como ejemplo las preparaciones microscópicas que se colocan en placas de Petri para ser observadas. Esa materialidad, según Rheinberger, contiene un saber hacer y al mismo tiempo, un conocimiento por venir: “la experimentación es una máquina para producir futuros, que ha de poder generar acontecimientos inesperados” (Rheinberger, 1997 p. 33). Dicho de otro modo, investigar pasa por rodearse de cosas capaces de materializar conocimientos por definir. Cuando se dibuja un diagrama y se añaden papeles adhesivos que se pueden mover, el gesto y la posibilidad de movimiento, permiten crear y mover relaciones. En este proceso ha sido importante aprender a diseñar herramientas que me ayudasen a conceptualizar la investigación en soportes tangibles, dibujados y flexibles, más abiertos que un texto lineal. Rheinberger nos acerca a la producción de saber desde lo material, dando voz a instrumentos, situaciones y configuraciones que van más allá de la información o el discurso. Le interesa lo que no se puede contar con palabras, aquellos materiales que revelan saberes que cristalizan en un experimento concreto o en un dispositivo material.

Los objetos epistémicos nacen de la necesidad de “hacer palabras con cosas” (Rheinberger, 1997 p. 168). Aquí se trata de elaborar discursos con *graphos*, creando lugares para saberes imprecisos: “desde esta perspectiva, las prácticas de producción de conocimiento implican trabajar en los objetos, sea para transformarlos en objetos del conocimiento reconocibles en el marco de lo que ya existe, o para redefinirlos como parte de una redefinición más amplia del propio conocimiento” (Santos, 2017, p. 246).

Los objetos epistémicos propios de esta investigación se hacen desde la perspectiva de autores como Buenaventura de Sousa Santos (2017) y Viveiros de Castro (2013), quienes entienden lo epistémico como una forma siempre generativa que implica ver las cosas desde diferentes perspectivas y genealogías de conocimiento. Por ello me propuse diseñar artefactos gráficos que me permitiesen ensamblar elementos con genealogías diversas, discursos con prácticas, teorías con materiales. Siendo objetos gráficos que buscan mostrar un modo de conocer no sólo centrado en la linealidad del texto, cruzado por el lenguaje del dibujo y la producción gráfica. Haciéndolo desde una intención propositiva y concreta que me permitiese conocer dibujando y explorar mediante la materialización, aquello que anhelaba descubrir con esta investigación. Considero que es importante encontrar formas de dar cuerpo a objetos epistémicos propios, especialmente en las investigaciones basadas en prácticas artísticas. Objetos que integren lenguajes, materialidades, estéticas y discursos, permitiéndonos no separar hipótesis de prácticas, encarnándolas, reuniendo el pensar y el hacer. Siendo objetos materia-

les que ensayan relatos o discursos más allá de las narrativas tradicionales, que cuentan historias *con* o más allá de las palabras, que permiten un movimiento generativo entre la acción-reflexión y el *saber-hacer-hacer-saber*. Objetos que precisamente por estar abiertos a distintas configuraciones posibles y ser a veces indeterminados, nos permiten descubrir y generar reflexiones que surgen a través de su materialidad, favoreciendo que afloren conocimientos sensibles.

A través de una serie de diagramas que recogen la literatura presente en la investigación y la estructura de la misma, de un abecedario visual que contiene referentes tanto teóricos como prácticos que me permitieron desplegar el proyecto inicialmente y de un manifiesto visual, construí una serie de objetos que propongo epistémicos y que me han ayudado a estirar, sostener y compartir la investigación. No todos estos objetos me han llevado a un conocimiento concreto e inmediato, pero sí han generado un entorno de exploración en el que me he movido durante todo el proceso; usando, tachando, manipulando, ampliando, transportando, colgando... estos materiales. En ocasiones me han desorientado, otras veces me han facilitado descartar caminos y también han funcionado como talismanes capaces de hacer emerger de nuevo el sentido de la investigación cuando éste se desdibujaba.

## Auca-manifiesto de propósitos de la investigación

Un manifiesto es una herramienta prospectiva y de acción. Me propuse elaborar uno que mediante el dibujo y la palabra me permitiese detectar, visibilizar y compartir las búsquedas e intenciones de esta investigación. Los manifiestos (que principalmente han sido textuales), han servido para hacer declaraciones públicas de principios ideológicos, metodológicos y formales. La historia del arte y en concreto, la de las vanguardias europeas de principio del siglo XX, ha aportado destacables manifiestos artísticos como: el Futurista<sup>4</sup>(1909 y 1911), el Dadaísta (Tzara, 1918) o el Surrealista (Breton, 1924). Mas allá de Europa encontramos ejemplos como el Manifiesto del Muralismo Mexicano (Rivera, Siqueiros y Orozco, 1923) o el Antropófago (Andrade, 1928) en Brasil. También destaca, en este caso desde el diseño, el manifiesto de la Bauhaus (1928). Desde el ámbito de la teoría Donna J. Haraway propone en 1985 *El Manifiesto Cyborg*. En 1996 Michael Betancourt<sup>5</sup> crea un manifiesto incompleto y con espacios para rellenar como una obra de arte interactiva.

Puede resultar algo atrevido plantear un manifiesto, más cuando no se pretende alumbrar ningún *-ismo* o movimiento, sin embargo, fue un modo de comenzar a identificar cosas que para mí han sido importantes a la hora de investigar y que por tanto movilizaron y movilizan este proyecto. Me ayudó también a posicionarme de algún modo con respecto a la cuestión de hacer una investigación basada en una práctica artística. Un manifiesto entendido como una herramienta de trabajo a través de la que poder comunicar a otras personas intenciones e intuiciones iniciales que tomaron forma de auca.

Una auca es un género de relato en imágenes (a modo de estampas) con textos al pie desarrollado principalmente en Cataluña. También llamadas *aleluyas*, su origen se sitúa en la Francia en el siglo XVI (eran entonces sobre todo de temática religiosa) aunque tuvieron mucha difusión durante el siglo XIX en Cataluña (siendo entonces los temas más variados). Se consideran un precedente

---

4 El Primer Manifiesto Futurista se publicó en el periódico francés Le Figaro el 20 de febrero de 1909 y el Segundo Manifiesto Futurista el 11 de octubre de 1911.

5 “El Manifiesto de \_\_\_\_\_” fue una de las primeras obras interactivas de net art que apareció en webzines, invitando a la participación. Comienza así: *Hoy, \_\_\_\_\_ en sí es obsoleto*. Y Termina con un botón de reinicio. El texto recoge partes del manifiesto dadaístas de Tristan Tzara, y omite palabras clave del texto original que sustituye por en blanco para completar.

[https://www.michaelbetancourt.com/pdf/reviews/Manifiesto\\_Terry\\_Evans.pdf](https://www.michaelbetancourt.com/pdf/reviews/Manifiesto_Terry_Evans.pdf)



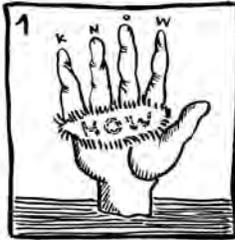
Auca de Montserrat (1923).

del cómic y de la historieta gráfica, aunque una auca tiene principio y fin en la misma hoja. La auca tiene una cantidad de imágenes que pueden ser divididas entre 4 (generalmente 48), siendo todas del mismo tamaño, estando contenidas en una sola página y con un pequeño fragmento de texto, llamado *rodolí* debajo de cada imagen, generalmente en catalán y desde el siglo XIX, también en rima.

Decidí dar forma de auca a este manifiesto tras un retiro que realicé en marzo de 2018 cerca de Vilanova de Sau (Barcelona). Quienes me acogían me descubrieron las aucas en una de las conversaciones que compartimos sobre narrativas gráficas. La auca me permitía tanto hacer un manifiesto más allá de lo textual como recuperar una práctica de comunicación gráfica con una raíz local.

Las aucas o *aleluyas* formaron parte de la denominada *Literatura de cordel* (Baroja, 1969; Márquez, 2021) un género popular de distribución de versos en pliegos de papel que se colgaban en una cuerda y se vendían en tenderos ambulantes. Estas estampas narraban temas populares, sucesos cotidianos, religiosos o históricos. Al ser de carácter popular estos libretos se hacía para que

# AUCA · RESEARCH · MANIFESTO



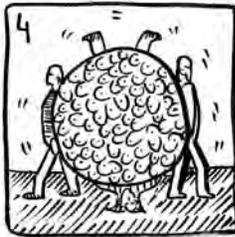
1 "HOW" BEFORE "WHAT"



2 THE CORE:  
METHODOLOGIES



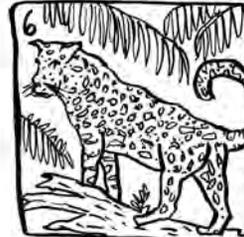
3 DRAW AND DIAGRAM



4 TAKE PART IN COLLECTIVE  
PROJECTS



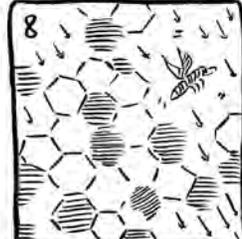
5 LEARN FROM THE FREAK  
AND THE PERIPHERAL



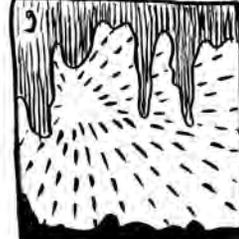
6 EXPLORE, DETECT, DEFEND  
OTHER EPISTEMOLOGIES



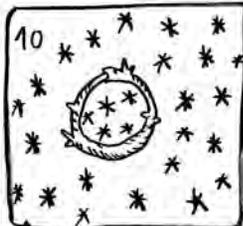
7 ALL DOING IS KNOWING



8 ALL KNOWLEDGE IS  
MADE



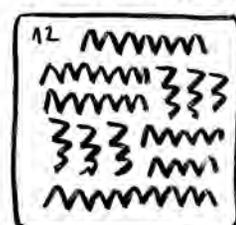
9 FOCUS ON THE  
AESTHETIC EXPERIENCE



10 ENJOYING THE PROCESS  
MEANS SHAPING  
CONSTANTLY



11 RESEARCH TO EXPLORE  
NOT TO DEMONSTRATE



12 ADVANCE INVOLVES  
ZIG ZAG MOVE

fuesen reproducibles económicamente, una dimensión que también me parece relevante. La *Literatura de cordel* contaba tanto con imágenes como con palabras para ser vehículo de transmisión de relatos.

Diseñé una auca-manifiesto en doce viñetas, acompañadas de breves textos, que muestro y desarrollo a continuación:

Esta auca fue un modo de explicitar las búsquedas, aquello que perseguía con la investigación. Surgió inicialmente de una lista de cosas que me importaba sucediesen en la investigación, y que fueron fruto de un taller de escritura creativa impartido por Alicia Kopf<sup>6</sup> al que asistí en el marco de mi escuela de doctorado. Aquella lista contenía intenciones, búsquedas, deseos y anhelos que tenía al comienzo de este proyecto. Sin embargo, muchos de los puntos en aquel momento eran muy personales y no estaban conectados todavía con otras genealogías investigadoras. Por ejemplo, yo quería seguir haciendo relatos gráficos, pero no quería hacer *Visual Thinkig*. Esto me llevaría a comprender (vinculándome con las lecturas) que me interesaba ahondar en epistemologías “otras” y aprender de lo periférico y a veces menos evidente. Los doce puntos desarrollados en esta auca responden a espacios de investigación que han sido nutridos por otras personas y a los que yo me fui inscribiendo intencionadamente para abordar una investigación práctica, situada y sensible. Realicé esta auca reuniendo mis intereses personales como investigadora con espacios de reflexión que me permitieron entrar en diálogo con entornos de pensamiento diversos.

Esta auca, me ha permitido habitar y explorar propósitos, plasmar posicionamientos y definir intereses de un modo más abierto que un documento textual. Ha sido una herramienta útil a la hora de revisar el transcurso de la investigación. A continuación, vuelvo a sus doce puntos para revisarlos de forma reflexiva.

---

6 Escritora y artista visual. Alicia Kopf es licenciada en Bellas Artes y en Teoría de la literatura y Literatura comparada. Su práctica es artística, literaria e investigadora.



1. *“How” before “what”* (el cómo antes del qué). Ampliar mi *Know How*, mi conocimiento práctico y experiencial derivado de una investigación que hago dibujando y haciendo registros.

2. *The core: methodologies* (poner las metodologías en el centro). Adquirir mayor capacidad reflexiva sobre “y con” la práctica investigadora, para profundizar en ella.

3. *Draw an diagram* (dibujar y diagramar). Dibujar durante todo el proceso y no sólo durante el registro del *trabajo de campo*. Dibujar y hacer diagramas para construir marcos de pensamiento.

4. *Take part in collective projects* (tomar parte en procesos colectivos). Investigar formando parte de procesos o proyectos colectivos en los que poner mi práctica en relación a otras prácticas. Esto lo he experimentado en entornos de diseño, en las cocinas y a través del pastoreo.

5. *Learn from the freak and peripheral* (aprender de experiencias periféricas y particulares). Acercarme a debates como el del cambio climático desde la tras-humancia o el de la transformación urbana de un barrio a través de sus recetas.

6. *Explore, detect, defend other epistemologies* (explorar, detectar y defender otras epistemologías). Acudir a las epistemologías críticas y nutrirme de marcos de pensamiento no hegemónicos. Desprenderme de la inseguridad de los saberes prácticos. Buscar y hacer un guiño a la mirada del jaguar (Vi-veiros de Castro, 2013).

7. *All doing is knowing* (todo hacer es conocer). Prescindir de dicotomías y escisiones como teoría y práctica, escritura y dibujo, ciencia y arte, experimento y experiencia. Aprender a observar, a hacer visibles y a transferir conocimientos prácticos, artesanales, que

implican el cuerpo: “los sopladores de vidrio habitan conjuntos de relaciones coreografiadas como trabajo en equipo, un enredo de calor, hornos rugientes, técnicas, chisporroteo y vapor, herramientas, equipos, propiedades de trabajo, capacidades corporales y otros, en lugar de un “estudio” per se” (O’Connor, 2016, p.108 en Farias, I y Wilkie, A, 2015).

8. *All knowledge is made* (todo conocimiento se hace). Considerar que todo el cocimiento se hace de algún modo, también el no humano: “estamos profundamente inmersos en el mundo junto con otros seres sensibles, que son, igual o ineluctablemente concedores-hacedores como nosotros” (Escobar, 2016, p. 121).

9. *Focus on the aesthetic experience* (centrase en la experiencia estética). Dar valor y perseguir la experiencia estética, sensorial y sensible que moviliza el arte. Tener una práctica social no implica renunciar a lo bonito.

10. *Enjoying the process means shaping constantly* (disfrutar el proceso conlleva añadir capas constantemente). Formalizar piezas, crear artefactos, incorporando la práctica y avanzando con ella en la investigación.

11. *Research to explore not to demonstrate* (investigar para explorar, no para demostrar). Sumar, añadir, aportar con la investigación. No me enfrento a ningún agujero negro. El fin de mi investigación es compartir procesos de creación de conocimientos.

12. *Advance involves zig-zag move* (avanzar implica moverse en zig-zag). Entender que el conocimiento no es una línea de progreso sino un avanzar en zig-zag, por lo que se incorpora una memoria en acción.

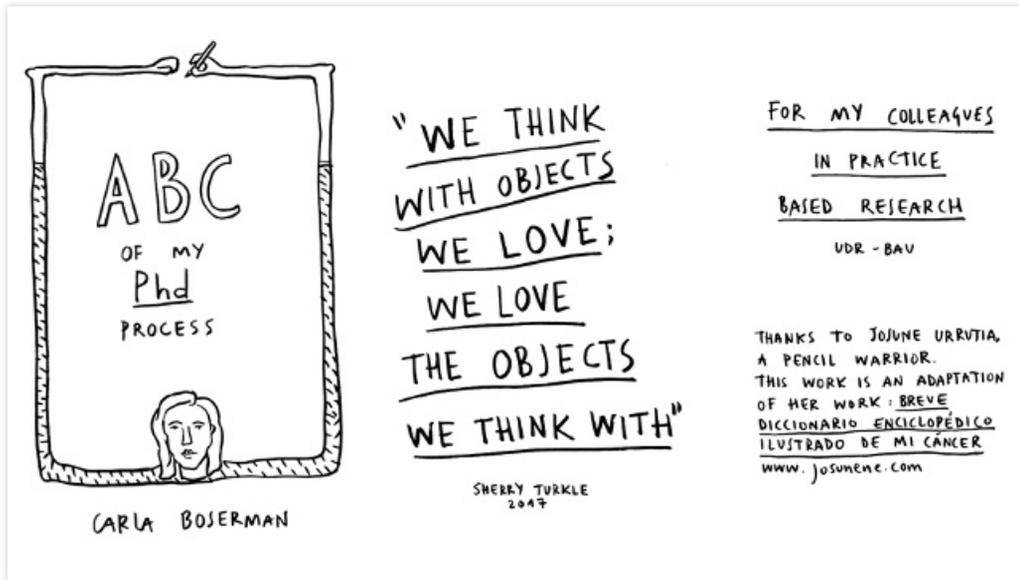
Acompañarme de esta auca tuvo consecuencias inesperadas. Tenerlo frente a mí físicamente (enmarcado o colgado en la pared) resultó alentador e inspirador de una manera que no habría sido posible si hubiese sido producido en forma de documento de investigación convencional. Darle espacio y entidad de pieza me ayudó a confiar y a vincularme más con la investigación. Otra sorpresa fue que otras personas (envueltas en procesos de investigación creativa) me pidieron copias para dejarse guiar también por este manifiesto. Llevé a imprimir una tirada de cincuenta ejemplares para satisfacer esta demanda. Fue estimulante saber que este objeto (en principio personal) se abría a las experiencias de otras personas.

Haber elegido dar forma de auca, un formato de origen medieval me permitió mirar mucho más atrás y conectar mi práctica de dibujo con tradiciones gráficas populares donde la literatura se veía y oía y no sólo se leía. En este sentido, la auca-manifiesto ha funcionado como un objeto a partir del cual articular conversaciones y relatos sobre esta y otras investigaciones, siendo epistémico en un sentido colectivo.

Hacer este auca me facilitó incorporar desde el comienzo el dibujo como herramienta, lenguaje y práctica transversal de la investigación, también crear un objeto capaz no de narrar el tema de investigación, pero sí la mirada metodológica y sus relaciones con marcos de pensamiento específicos. Ha sido una herramienta que me ha ayudado a aprender a elaborar discursos a medida que aprendía, en la que encontraba espacios para poder seguir profundizando sin abandonar los propósitos, y sobre todo me ha permitido ganar confianza en la cuestión de hacer investigación *con* dibujo, formalizando objetos con los que crear la investigación.

## Un abecedario de pre-ocupaciones

### *My book of concerns*

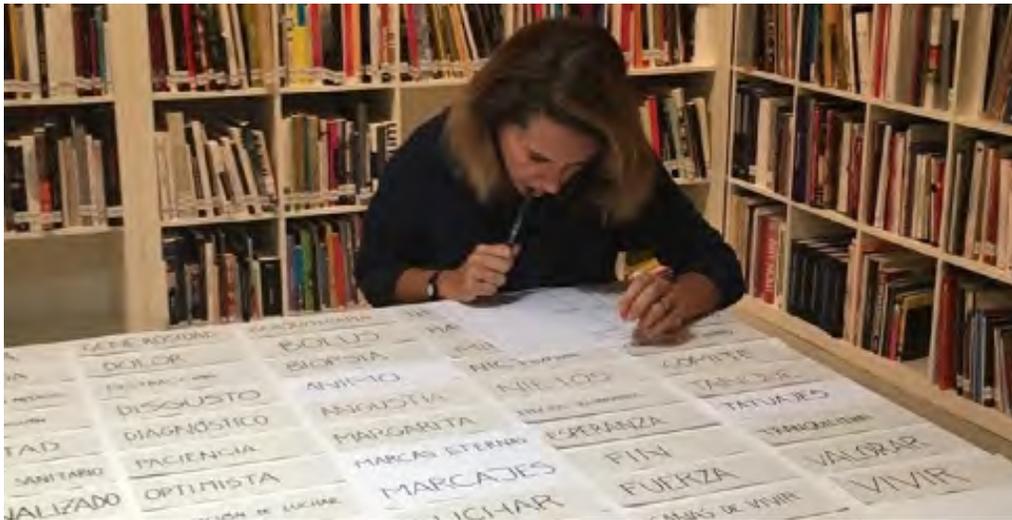


Abecedario: tarjetas de introducción. Elaboración propia.

Josune Urrutia es una de mis compañeras de práctica de proximidad (capítulo 1.4). Publicó *Breve diccionario enciclopédico ilustrado de MI cáncer* (Urrutia, 2007), un relato autobiográfico en forma de abecedario ilustrado donde comparte su experiencia con el cáncer. Veintisiete letras ilustradas acompañadas de un breve texto.

Entre 2018 y 2020 Josune facilitó una serie de talleres para crear un compendio colectivo (ilustrado por ella) sobre el cáncer en el marco del proyecto *Radiació+++* liderado por el Centre d'Art La Panera en Lleida que contó con el apoyo de la Fundación Carasso<sup>7</sup>. Un trabajo con el que buscaba reunir experiencias y conocimientos de pacientes, familiares, amistades y personal médico y sanitario del *Servei d'Oncologia Radioteràpica del H.U. Arnau de Vilanova* sobre esta enfermedad (Urrutia, 2020).

7 Para más información: <https://josunene.com/ya-esta-publicado-compendio-colectivo-sobre-cancer/>



Yo misma participando en el taller sobre el compendio colectivo sobre el cáncer.

Si bien el formato de abecedario, o lo enciclopédico, responde a un modo de ordenación propio de la modernidad ilustrada (y sería deseable explorar otros formatos para presentar y ordenar conocimientos), en este caso el ejercicio que propuso Josune facilitó y permitió dar valor a una serie de conocimientos no necesariamente científicos de personas expertas en la experiencia del cáncer. Más allá del formato, el objetivo era facilitar la conversación colectiva.

Tuve la oportunidad de participar en uno de los talleres en los que se buscaba que las participantes pudiesen aportar entradas para alguna de las letras del abecedario. Letras como la A, la M, o la P resultaban fáciles de completar. El propósito era que las entradas no siempre respondieran a elementos obvios. En un contexto relacionado con el cáncer la R de radiación aparecía fácilmente, pero se trababa más bien de usar las letras para compartir experiencias que nos llevarían, por ejemplo, a incluir la P de peluca junto a la anécdota del nombre que las hijas de una participante le habían puesto. Participé en la sesión de búsqueda de palabras y vivencias, comprendiendo que la necesidad de dar un contenido a cada letra obligaba a escarbar cuando no era evidente qué poner en la W o la Z y a escoger qué conceptos situar en las letras más comunes. Sobre todo, se trataba de buscar un equilibrio entre la información y la experiencia, contando el cáncer desde el conocimiento práctico y las anécdotas.

Asistí a este taller durante mi primer año de investigación mientras empezaba a manejar lecturas, aprendía a situar preguntas y a darles forma. Reunía citas, referencias textuales, proyectos y prácticas que no sabía bien cómo ordenar

y ensamblar, entre otras cosas porque tenían naturalezas distintas o pertenecían a categorías diversas. Lo mismo sucedía con las experiencias del compendio que propuso Josune, donde la sencilla regla de rellenar un número de letras era el punto de partida para reunir elementos que pudiesen contar una historia. Me propuse entonces hacer un abecedario de una incipiente investigación que me permitiese reunir elementos distintos que, en conjunto, me ofreciesen un primer relato de mi proyecto. Lo llamé *Abc of my Phd process*, *My Book of concerns* o *Mi libro de Pre-ocupaciones*, en el sentido de que la idea era visibilizar cosas de las que me quería ocupar, aunque aún no sabía cómo.



Proceso de trabajo del abecedario.

Hubo letras que me dieron mucho juego, otras me costaron más y, aunque lo hice en inglés, quise incluir la letra ñ para visibilizar que en realidad no pienso en este idioma. No todas las entradas “letras” que hice en ese momento me han acompañado durante todo el proceso de investigación, algunas han tomado mayor protagonismo: la A, la C, la D, la E, la J, la K, la N, la R y la Z, otras fueron quedando en un segundo plano la S, la Q, la F, pero todas me ofrecieron un punto de aproximación que considero valioso. Lo entiendo como un *objeto epistémico*, pues me permitió tejer relaciones (jugando a las cartas y haciendo combinaciones), que me ayudaron a crear discursos incipientes de los que aún no estaba segura pero que me sirvieron para encontrar y descartar caminos. Así, pude reunir en un mismo orden una teoría con un cacharro, un proyecto con una institución, un posicionamiento con una cita. Me propuse formalizarlo y empacarlo como un material de trabajo y conversación.

A



ARTWORK EMBODIES ITS MEANING. ART THINKS AND THINKS AESTHETICALLY

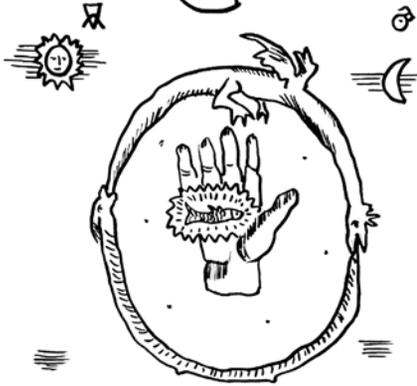
MATERIAL UTOPIAS 2017



EUROPE IS NOT A LOCATION. IT IS AN ATTRIBUTE OF THE HUMAN MIND THAT CAN LEND ITS QUALITIES TO ANY APPROPRIATE OBJECT

BOLOGNA AND ROSI BRAIDOTTI DESIGN HAS BEEN INCORPORATED INTO ACADEMIC FRAMEWORK. THERE IS A NEED: TO GENERATE A RESEARCH CULTURE IN DESIGN.

C

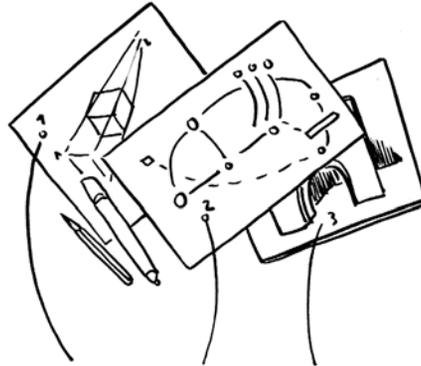


EXPERIMENTAL CULTURES

"WE NEED TO STUDY THE ACTUAL PRACTICE OF EXPERIMENTATION. AND WE NEED TO GO BACK TO ITS HISTORICAL ROOTS AND HISTORICAL DIVERSITY!"

URSULA KLEIN 2003

D

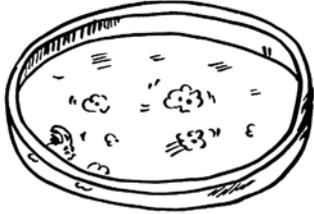


DRAFTS, DIAGRAMS, DRAWINGS

CAN RESIST, RESPONDE AND PROVOKE NEW IDEAS.

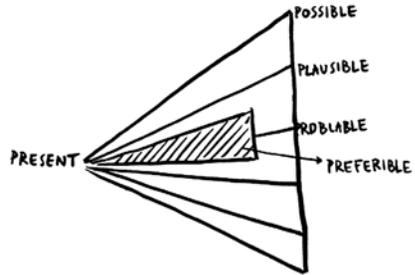
STUDIO STUDIES 2015

E



EPISTEMIC THINGS  
 "THINGS THAT EMBODY  
 WHAT IS NOT YET KNOWN"  
 FUTURE MATERIAL KNOWLEDGE  
 CONCEPT DEVELOPED BY  
 RHEINBERGER 1997

F →

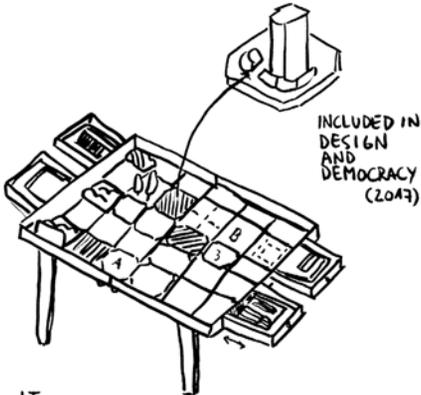


DUNNE + RABY  
 TAXONOMY OF  
FUTURES

"THINKING ABOUT THE RELATIONSHIP  
 BETWEEN DESIGN AND FUTURE  
 ALLOWS TO DEPLOY THE  
 POLITICAL CAPABILITIES OF  
 DESIGN."

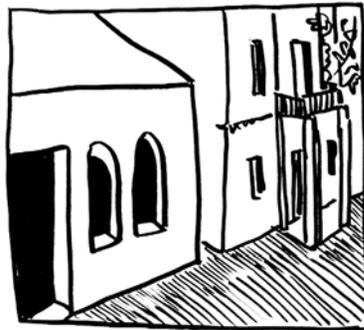
ARTURO ESCOBAR  
 2016

G ERMAQUETA



IT  
 IS AN INTERACTIVE MODEL  
 DEVELOPED BY RAONS PUBLIQUES  
 TO KNOW COLLECTIVELY A  
 NEIGHBORHOOD. AN EXAMPLE  
 OF WHAT I BELIEVE CAN BE  
 AN EPISTEMIC OBJECT IN DESIGN.

H



HANGAR.ORG

IN 2007 I RECEIVED A GIRD SPINOZA  
 GRANT TO DO PART OF MY FIELWORK  
 IN A VISUAL ARTS PRODUCTION AN  
 RESEARCH CENTER. I USED A  
 POSTCARD AS DESIGN PROBE TO  
 INVITE THE ARTISTS TO TALK.  
 I MADE GRAPHIC TRANSCRIPTIONS

# I

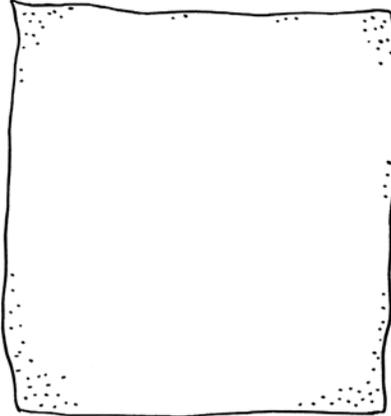
•	INVENTORY
	ANECDOTE
	CATEGORY
	EXPERIMENT
	LIST
	NUMBER
•	PATTERN
	PROBES
	SPECULATION
	TAPE RECORDER
	SET
	SCREEN
	PHOTO-IMAGE
•	PHRASE
	POPULATION

## INVENTIVE METHODS 2012

"METHODS ARE SOMETHING  
THAT MAKES SOMETHING  
HAPPEN".

FULLER AND GORIUNOVA

# J

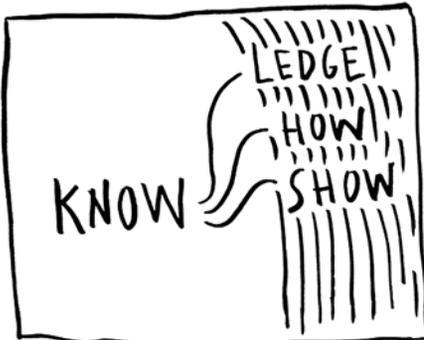


## JUSTICE.

COGNITIVE JUSTICE FOR  
ART AND DESIGN.

MORE AND DIFFERENT WAYS  
TO LEARN AND PRODUCE KNOWLEDGE

# K



IN ART AND DESIGN  
KNOWLEDGE MEANS ALSO  
KNOW-HOW AND KNOW-SHOW.  
THERE ARE PRACTICES  
AND WAYS TO SHOW.

# L AB



BRUNO LATOUR 1994

THE HEGEMONY OF THE  
LABORATORY HAS MADE  
INVISIBLE MANY OTHER  
WAYS OF KNOWING.  
OTHER EXPERIMENTAL  
CULTURES, LIKE THE  
ARTISIAN WORKSHOP

M

		
MARINA GARCÉS	MODERNITY	MORTON TIMOTHY
		010100 00110101 11011010 10110110 1000101
MEDIA ECOLOGY	MODEL	NON-HUMAN
	1000 YEARS OF NON LINEAR HISTORY	
MATERIAL	MANUEL DELANDA	MAKING

N O T

WITHOUT PRACTICE

MODERN

WRONG

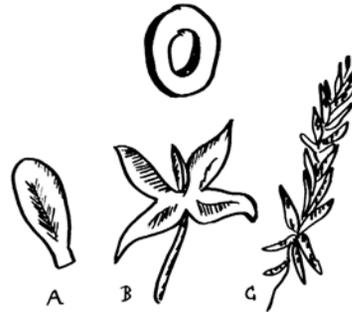
TO DEMONSTRATE

JUST LINEAR

UNIVERSAL



I AM THINKING  
IN YOUR LANGUAGE.



OBJECTIVITY

THESE IMAGES DO NOT  
SIMPLY CREATE "AN ATLAS".  
THESE IMAGES HAVE  
PRODUCED A SPECIFIC  
NOTION OF SCIENCE. THEY  
HAVE PRODUCED THE STYLE  
FOR OBJECTIVITY

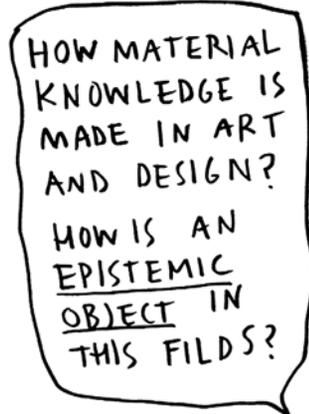
DASTON AND GALISON

P



PAINTING SAD PINGVINS  
IS A WAY TO THEORY  
HEAVY #INK #PAPER #HUMOR  
#PERFORMANCE STUDIES #SADNESS  
#EMBODYMENT #CLIMATECHANGE  
#POLITICS #ANTROPOCENE  
DUSKIN DURM 2017

Q



MY RESEARCH QUESTIONS

R

RELATOGRAMA



A DEVICE FOR LISTENING,  
AFFECTION AND ACTION.  
NON-LINEAR NARRATIVES  
FOR COLLECTIVE EXPERIMENTATION.

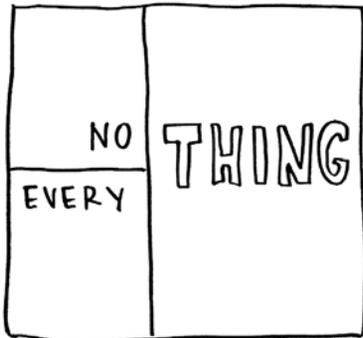
S



SPECULATIVE  
REALISM. THERE IS A  
NON-HUMAN REALITY.

Object Oriented Ontology

T



RETURN TO MAKING  
(POST-CONCEPTUAL-PERIOD)

U



UNKNOWN MOVES  
THE WORLD

CLAUDE BERNARD  
"a man of science"

V



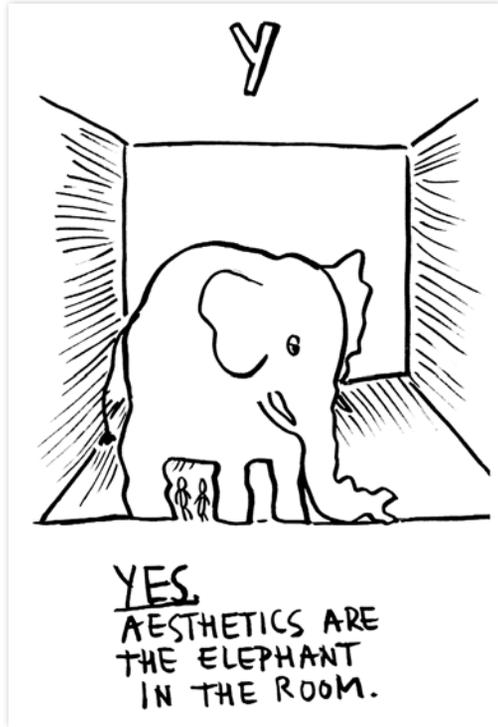
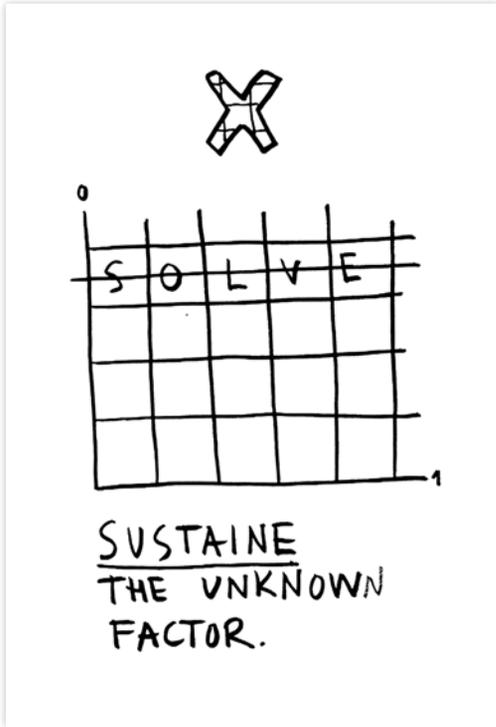
VICENTE LULL  
(ARQUEOLOGIST)  
"WE HAVE FORGOTTEN  
THAT WE ARRIVED TO  
WORDS THROUGH THE  
NOISE MADE BY THINGS"

W



Witehead, Alfred  
CREATIVITY IS THE  
PRINCIPLE OF NOVELTY  
IT IS NOT ONLY IN HUMAN  
EXPERIENCE. Change, novelty  
and process are integral  
to all existence.

*it self  
it is not  
something  
good*





Abecedario completo. Elaboración propia.

## Diagramas: entre mapas y sábanas

Empecé a hacer la revisión bibliográfica mientras desarrollaba el trabajo de campo del primer capítulo. Comencé un diagrama en el que relacionar las lecturas y las teorías que empezaba a manejar, conectándolas con mis intereses investigadores y con los contextos en los que estaba dibujando. El interés por los diagramas me había llevado anteriormente a reflexionar sobre sus cualidades generativas y no sólo representativas y a practicar “dibujos-mundo que se piensan y son en sí mismos un objeto de reflexión” (Boserman y Ricart, 2016).

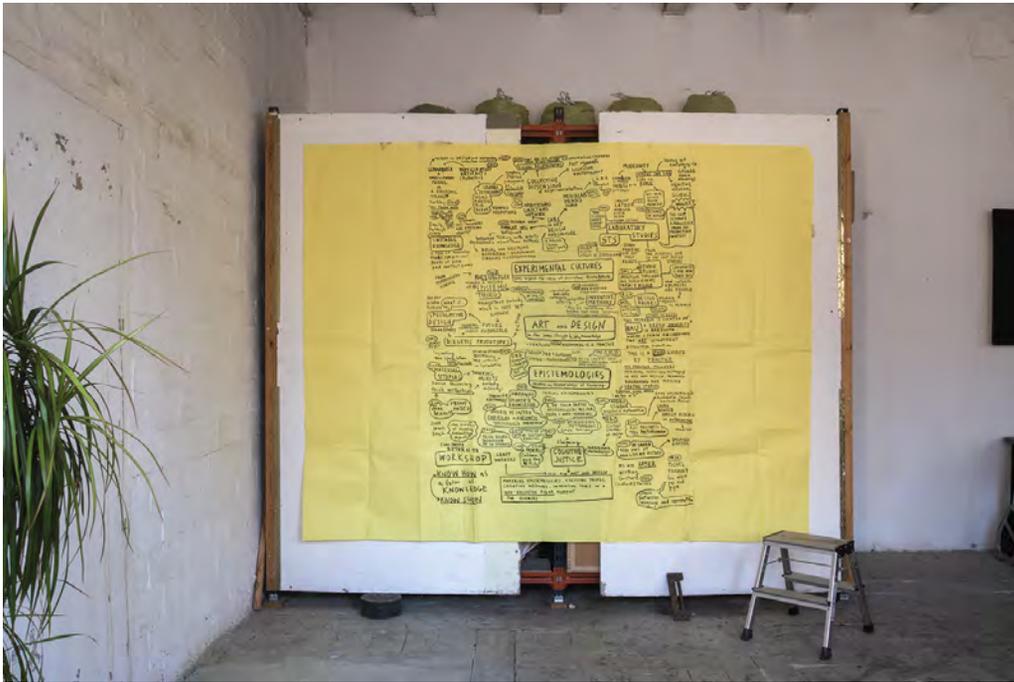


Diagrama 1: Revisión bibliográfica. Fotografía de Rebecca Mutell.

Giles Deleuze afirmó “nadie sabe exactamente qué es un diagrama” (Deleuze, 2008, p. 89), haciendo una propuesta para pensar el diagrama ligada al concepto de la máquina abstracta, un “contenedor de mundos en movimiento que están en un proceso no lineal de devenir” (Deleuze y Guattari, 1988 p.519). Desde esta perspectiva los diagramas son máquinas porque funcionan de tal manera que ensamblan, organizan y crean relaciones en movimiento, no lineales (ni narrativas) y no figurativas: “Los espacios de tensión en el diagrama invitan y producen afinidades y relaciones posibles” (Rowan y Camps, 2018, p.57).

Por otra parte, Latour propone y desarrolla (a partir de un trabajo de Jhon Tresh de 2001) el concepto de *cosmograma*. Una cartografía de asociaciones y controversias que escapa de los dualismos modernos, permitiendo construir relaciones, re-ensamblajes y relocalaciones entre agentes humanos y no humanos (Latour, 2012).

Las cualidades generativas, no lineales y móviles de lo diagramático, junto a la idea de *cosmograma* (que enfatiza trascender binomios y jerarquías proponiendo un espacio para encontrar controversias, preguntas y fricciones), han sido las que me han llevado a diagramar parte del proceso de investigación.

Diagramar me ha permitido establecer relaciones y conexiones incipientes (entre familias y corrientes de pensamiento) que aún no podía elaborar discursivamente, pero sí gráficamente. En el diagrama he podido mover, observar, tachar, recombinar y descartar como forma de elaboración de pensamiento. El diagrama me ayudaba a relacionar literatura académica con contextos y conceptos con herramientas, en un abismo ordenado que me servía de espacio de investigación.

Es recomendable que quien lea este texto se dirija, se detenga y explore estos diagramas y que no los considere ilustraciones sobre el texto. El primer diagrama (de fondo amarillo), recoge sobre todo teorías, autores y autoras que inicialmente manejé. Algunas las fui decantando a lo largo del proceso y otras tomaron mayor protagonismo.

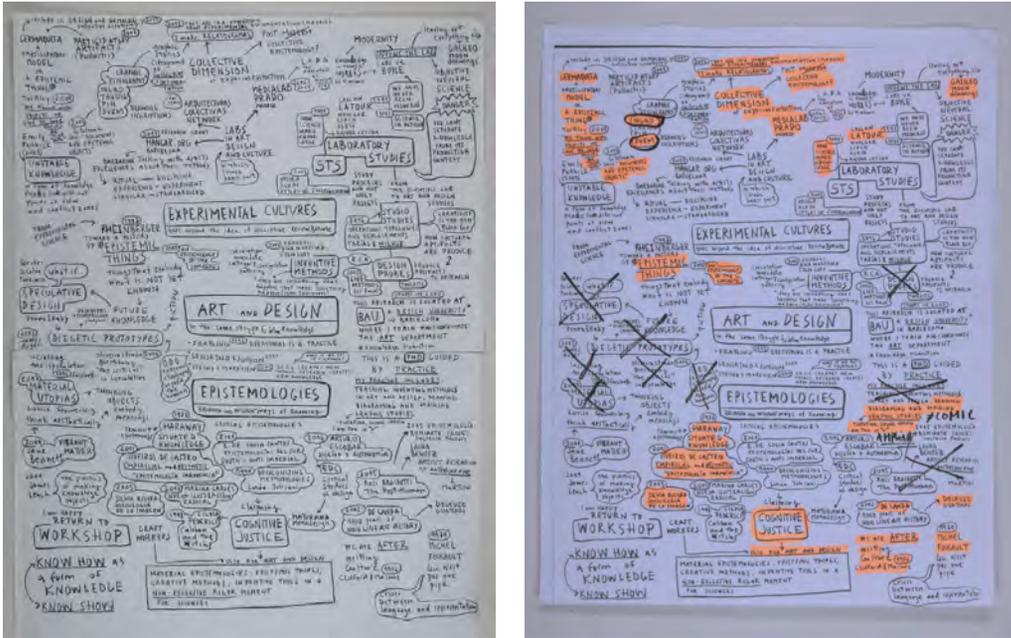


Diagrama 1: Revisión bibliográfica original en pequeño formato y fotocopia de trabajo.

Plantea tres ejes principales de debate desde los que comencé a investigar. Por un lado, la cuestión sobre revisar y actualizar la noción de cultura experimental más allá de las disciplinas científicas, que se relacionaba con los espacios de producción artística y urbanismo participativo en los que me encontré dibujando. Dicho de otra forma, me interesaba comprender la noción de experimentación, su genealogía y pensar cómo eran esas formas de experimentación social y colectiva que yo estaba registrando, para encontrar parentescos y diferencias. Proponiéndome así hacer un desplazamiento de los laboratorios científicos a los ciudadanos. Si en la cultura experimental de tradición científica el objetivo de la documentación ha sido fundamentalmente la replicabilidad de los experimentos, en este caso el objetivo de los *relatogramas* fue entonces favorecer la replicabilidad de las comunidades o formas de experimentar colectivamente en lo urbano, dicho de otro modo, documentar las formas de experimentación social y colectiva.

El segundo debate que trataba de habitar tenía que ver con el papel del arte y del diseño en la ampliación de lo que entendemos por conocimiento. Desde ahí me aproximé a ciertas epistemologías materiales, a la literatura sobre la investigación artística y también a las epistemologías críticas y radicales,

como las del sur, las de-coloniales, las feministas, las sensoriales o las no lineales<sup>8</sup>. Estas corrientes de pensamiento me ayudaron a asentar bases y a sentirme acompañada de otras muchas que se han ocupado de ampliar límites y legitimar prácticas de conocimiento que están en los márgenes. Sin embargo, también me desorientaron. Me costaba poner estas ideas en circulación mediante el dibujo. En ese momento de desorientación por teoría, fueron los objetos y las cosas, la mirada material, las lecturas sobre la creatividad metodológica y las etnografías experimentales, las me llevaron de vuelta al dibujo, a la manufactura, al taller, al papel, a la práctica. Habitando así el tercer debate inscrito en el diagrama, el que me llevó a relacionarme con genealogías de pensamiento centradas en la materia y lo sensorial, y también al espacio de reflexión sobre la vuelta a la manufactura y a la investigación material en el arte contemporáneo<sup>9</sup> (en un momento post-conceptual) encontrando también un espacio de resonancia en los objetos epistémicos (Rheinberger, 1997).

Hice este diagrama inicialmente en dos folios A4 pegados resultando un A3. Partiendo de los tres debates principales (pensar la experimentación más allá del laboratorio científico, indagar en las formas de conocimiento que se dan desde el arte y el diseño y explorar otros marcos epistémicos menos textuales, más materiales) fui añadiendo información sin demasiada planificación, incorporando también elementos de mi abecedario. Hacer este diagrama me ayudó a empezar a ordenar mi discurso, permitiéndome diálogos más abiertos que los que producen los formatos más lineales, puesto que podía leer el diagrama de maneras diversas, saltando y navegando por la información no siempre en un único sentido. Esto me sirvió para confiar en mis materiales. Me sentí más segura investigando rodeada de estos papelotes, sobre los que seguía trabajando: poniendo notas adhesivas encima, cinta de carrocero sobre la que escribía y corregía y añadiendo cosas a medida que las descubría, las repensaba o creaba nuevas relaciones. Hacer este diagrama supuso un avance en la investigación, y aunque parezca un mapa que define un territorio claro, más bien configuró un espacio a veces imposible de habitar desde la práctica.

---

8 Ver referencias en la parte central del diagrama 1.

9 Tanto el libro *Material Utopias* (2017) editado por Louse Schouwenberg en Sternberg Press, como *The postconceptual condition* de Peter Osborne (2018) fueron referencias importantes a la hora de relacionar el giro material en la filosofía contemporánea con el ámbito de la práctica artística.

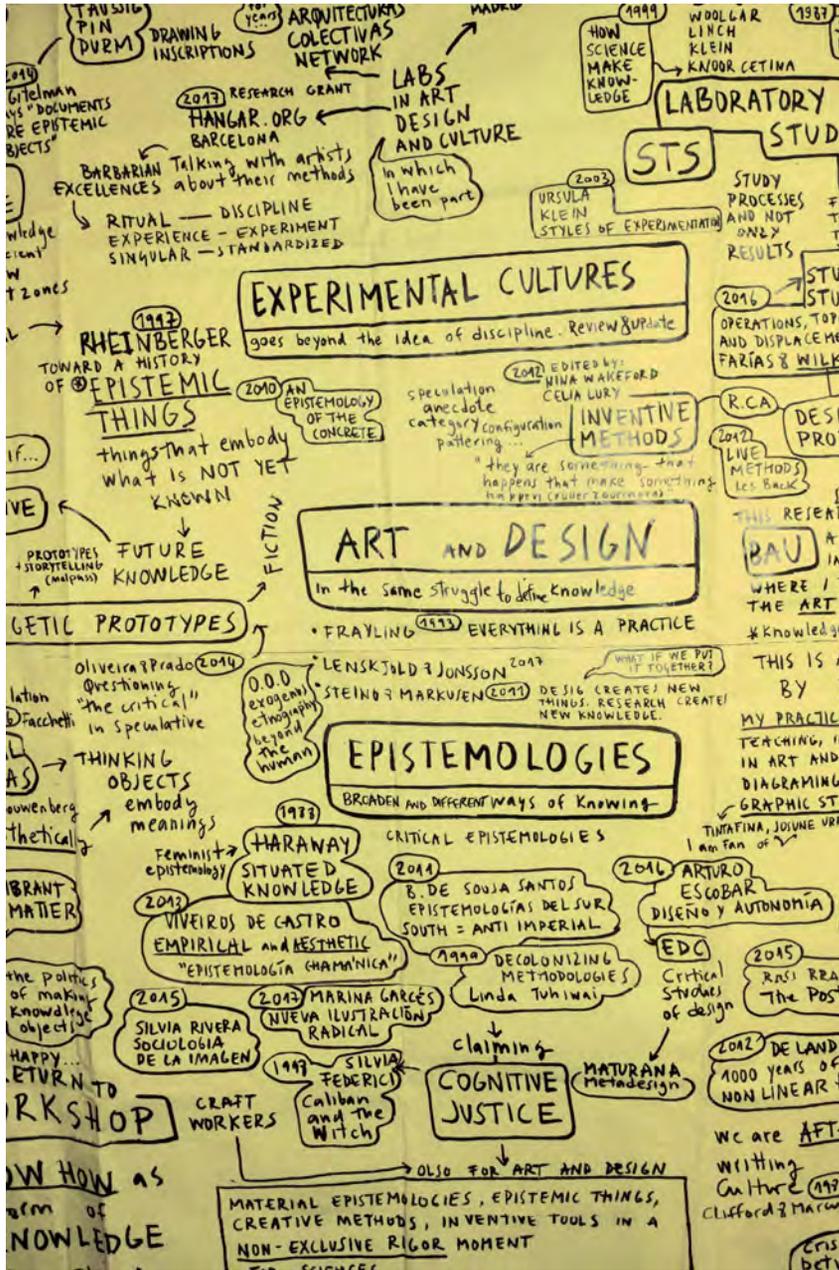


Diagrama 1: Revisión bibliográfica (fragmento). Fotografía de Rebecca Mutell.

Gracias a que con este diagrama me perdí en la teoría, comencé a cambiar la perspectiva, poniendo de nuevo al dibujo en contexto en el centro hasta el punto de cambiar el título de la investigación.

Escaneé el diagrama original y lo imprimí en formato XXL (a modo de sábana de 1,80 cm de ancho) con la intención de usarlo como material analógico de presentación. Tener este diagrama desplegado en casa o en mi taller me ha permitido tener una panorámica del proceso y volver de nuevo a la teoría desde la práctica. Después realicé otros diagramas de gran formato para hacer de cada momento de presentación de procesos un espacio de conversación en torno a estos mapas que empecé a colocar en mesas o en el suelo y sobre los que situaba libros o material de registro que ponía en relación a lo escrito en el propio diagrama. Para mí éstos eran espacios multimedia y analógicos que me permitían mostrar y compartir procesos, discursos y resultados al mismo tiempo, pero que, sobre todo, facilitaban re combinaciones y conversaciones a partir de la materia.

El segundo diagrama que realicé (Diagrama 2) resultó una herramienta de mayor orientación práctica. Decidí trabajar directamente sobre un pliego de papel grande, un papel japonés muy agradable al tacto que me permitía plegarlo a modo de mapa de carreteras. Empecé a ordenar, además de los debates a habitar, los contextos en los que dibujaba. Este segundo diagrama, hecho a mano directamente sobre el papel, funcionó aún mejor como herramienta de trabajo que el anterior (que había sido escaneado, aumentado e impreso) porque, al ser manual desde el principio, me hizo sentir más cómoda añadiendo cosas y borrando (superponiendo cinta de carroceros y volviendo a escribir encima con rotulador negro). Además, era mucho más fácil de transportar y plegar. Me ayudó a aterrizar la investigación en los contextos de dibujo y a equilibrar la práctica con los discursos.





Presentación del proceso de investigación.



Diagrama desplegado y conjunto en mi taller.

Diagramas, abecedario y auca han sido herramientas propias de esta investigación, especialmente cuando ésta sucedía hacia dentro, en contextos académicos, antes y después del trabajo de campo. Me han permitido desarrollar lenguajes y procedimientos propios y encontrar modos de no escindir teoría y práctica.

En el caso de los diagramas, salir de la escala cuaderno me ha facilitado una mayor conexión con el cuerpo, el gesto y el movimiento, tanto a la hora de dibujar como de plegar y comunicar procesos. Así mismo, trabajar con los materiales directamente, que se ven, se tocan y se mueven (y no con representaciones fotográficas y estáticas de los mismos), ha facilitado espacios de intercambio menos mediados por la palabra y sí, en cambio, por las cosas (fueran dibujos, registros, lecturas o esbozos). La auca y el abecedario, no compartiendo la gran escala de los diagramas, facilitaron en cambio un compartir materiales más directo, personal y cercano, pues propiciaban la consulta, el juego y el intercambio entre quienes los manejaban. Además de la auca hice reproducciones, y otras personas los han tenido consigo para dejarse acompañar en sus procesos de investigación.

Comparto estos procesos porque me han ayudado a investigar. Porque hacen una aportación metodológica y son una invitación a desplegar lenguajes, estéticas y procedimientos prácticos que ayudan a sostener y hacer visibles los procesos de investigación basados en prácticas.

En este capítulo he querido hacer una serie de apuntes y consideraciones metodológicas que han formado parte de esta investigación, más allá del dibujo en contexto (o del trabajo de campo de manera directa) en las que hasta ahora no me había detenido. Cuestiones que me llevan a investigar con el dibujo como una herramienta también de aproximación a la teoría y, por tanto, de producción de pensamiento.

## 5.3

**Una genealogía investigadora:  
antes, durante y alrededor del *dibujo en contexto***

“Los métodos tienen biografías”

(Pink y Leder Mackley, 2013).

Esta investigación titulada *Dibujo en contexto: otros laboratorios, pequeñas cocinas y un rebaño. Una aproximación al dibujo etnográfico desde el arte, lo político y lo colectivo*, recoge un proceso de reflexión sobre una forma particular de dibujar en contexto. Es una experiencia personal (que no individual) que busca contribuir a hacer conocimiento *con, desde y sobre* las prácticas artísticas y también más allá de las mismas, abriendo conversaciones con otras disciplinas. Este trabajo se nutre e involucra con formas de etnografía creativa (Moscoso, 2018; Pink, 2015) con las que busca explorar modos de ensanchar y ahondar en las posibilidades del registro.

Por ello, este texto comienza con un capítulo destinado a situar, explicitar y definir la práctica de dibujo y registro con la que se hace esta investigación, basada principalmente en la relatoría gráfica que incluye tanto palabra como dibujo. En los siguientes capítulos se prosigue con la narración de la experiencia de dibujo en tres contextos diferentes: en una serie de proyectos de experimentación colectiva vinculados al arte y el diseño, en un trabajo desarrollado en las cocinas del barrio de la Barceloneta y en dos iniciativas que vinculan arte y pastoreo.

El trabajo de campo es el eje central de la investigación. Por ello, en cada capítulo se incluyen reflexiones metodológicas como parte de la narración de la experiencia, apuntándose límites, fisuras y hallazgos con respecto al dibujo en contexto. Así, en el capítulo segundo se plantea el problema del relato gráfico como dispositivo de ciertas políticas participativas; en el tercero se profundiza en el relato gráfico como técnica de registro en espacios de intimidad y en el cuarto, se exploran modos de registro más sensoriales y evocativos que incorporan otras formas de percepción y relación con el entorno.

El trabajo de campo conlleva el despliegue de diferentes técnicas y formas de hacer, y aunque es el núcleo de este proyecto, no debe confundirse con el proceso metodológico global. Tomo prestado del argot antropológico el término (trabajo de campo) para referirme a las situaciones de *dibujo en contexto*, esto

es, a los momentos en los que he dibujado tanto en laboratorios urbanos, como en las cocinas de la Barceloneta y más tarde en iniciativas de arte y pastoreo. Si bien cuando he dibujado en casa, en la universidad y en otros momentos de la investigación también lo he hecho en contexto, en este caso el trabajo de campo sirve para hablar de las experiencias de dibujo que me han permitido habitar mundos más allá de la academia, envuelta en proyectos, iniciativas y entornos sociales. El concepto “campo” puede ser algo problemático, pues lo heredamos de una antropología que se hacía en las que se consideraban sociedades primitivas (Monistrol, 2017). Sin embargo, de manera general, se utiliza para referirse al periodo y al modo en que la investigación cualitativa genera registros de información en un espacio/tiempo (normalmente geográfico) que no se encuentra en la cotidianidad de quien investiga, donde la observación participante suele ser la técnica más habitual.

Es importante diferenciar trabajo de campo y etnografía: “la etnografía es una herramienta que posibilita imaginar, puesto que invita a llevar a cabo investigaciones en las que lo dado se pone en cuestión. En consecuencia, abre preguntas inesperadas y situadas en contextos históricos/políticos/culturales concretos” (Moscoso, 2021, p.50). Por tanto, aquí se ponen en juego una serie de formas de dibujo que se proponen etnográficas (por situadas, contextualizadas y articuladas como forma tanto de observación como de participación) y que son aquellas a las que me refiero como formas de *dibujo en contexto* (vinculadas al trabajo de campo). Por eso el *dibujo en contexto* es el corazón metodológico de este proyecto, entendido como un modo de aproximación al mundo social y al entorno, como una técnica relacional y afectiva que me vincula a proyectos de carácter colectivo.

Antes, durante y alrededor del *dibujo en contexto* hay una serie de elementos y experiencias que contribuyen a conformar una genealogía propia de esta investigación:

En primer lugar, este trabajo se nutre de quienes han contribuido a crear espacios para la investigación basada en las artes o en las prácticas creativas (Barrett y Bolt, 2007; Blasco, 2013; Bogdorff, 2010; Cross, 2006; Frayling, 1993; Sullivan, 2005). Ejemplos que apuestan por las formas de producción de un conocimiento sensible, práctico, concreto y experiencial (Vilar, 2017, 2021). Vilar propone que “la investigación basada en la práctica (artística) solo se puede entender de un modo siempre situado, transdisciplinario e indisciplinado” (Vilar, 2021, p.48). Así pues, he situado la práctica en el primer capítulo y explicitado las disciplinas que en ella se involucran (el arte, la antropología y los estudios

críticos), sin embargo, no he pretendido hacer una investigación indisciplinada ni desobediente. Al contrario, me he guiado por el rigor y la coherencia con el proceso, con el propósito de transferir la experiencia de la forma más clara posible, puesto que me parece problemático definir desde la indisciplinada una investigación: ya que supone poner el foco en su desencaje en el contexto académico preexistente y no tanto en sus posibilidades de transformación.

Se trata principalmente de una investigación *con* dibujo, en el sentido que propone Tamarin Norwood: “El dibujo es una estrategia para conocer “con” la cosa que se dibuja, más que para buscar conocerla. [...] *Con* en el sentido de un compromiso mutuo y de emplear la cosa que se dibuja como un medio estratégico para avanzar hacia nuevos conocimientos” (Norwood, 2016, p. 109). Este compromiso con el dibujo me ha llevado a dibujar de diferentes maneras y en distintos momentos (más allá del *dibujo en contexto* o del dibujo en el trabajo de campo): he dibujado marcos teóricos, referencias y propósitos, así como objetos que pudiesen socializar distintos momentos de la investigación y generar retornos. Diagramas, abecedarios, bocetos, carteles, postales y piezas litográficas me han facilitado ir materializando en diferentes formatos una colección de objetos para la difusión de la investigación dentro y fuera de los circuitos académicos (Borgdorff, 2012, p. 12). Esta práctica de dibujo me ha llevado a habitar mundos académicos, artísticos, proyectos e iniciativas ciudadanas, lo público, lo doméstico, lo rural, lo urbano; y, por lo tanto, a generar retornos pensando en esta diversidad.

Debido a las características gráficas de la práctica que vehicula esta investigación, me planteé la posibilidad de darle forma final de novela gráfica o cómic (en lugar de producir un texto como este) contribuyendo así a explorar otros formatos de producción académica. Aunque la idea de sortear la escritura “clásica” y poder aportar otros formatos resultaba sugerente, la escritura me ha permitido ganar reflexividad, precisamente porque tomaba distancia de mis lenguajes y materiales habituales. Así mismo, me ha facilitado ganar claridad en la transferencia investigadora. No he querido ilustrar a posteriori ni pasar a un formato de novela gráfica un trabajo reflexivo escrito, por mucho que sea un camino interesante para abrirse a nuevas audiencias. Entiendo que tanto el dibujo como otros lenguajes no basados necesariamente en la palabra permiten construir conocimientos (de hecho, éste es el espíritu de esta investigación). Sin embargo, el vínculo con la antropología que me he propuesto establecer me ha enseñado a amar también las palabras, sobre todo cuando son herramientas reflexivas, que transfieren y movilizan.

Cuando empecé esta investigación sentía la necesidad de reivindicar que, desde las prácticas creativas, desde el arte y el diseño, se produce conocimiento; que hacer prototipos, artefactos y diagramas es investigar (Boserman, 2016, 2019). Algo que me preocupaba como investigadora y especialmente como docente. Entre otras cosas, quería contribuir a allanar el camino a mis estudiantes de diseño, a quienes quería ofrecer herramientas para sentir menos inseguridad que yo a la hora de hacer investigación desde sus prácticas. Y si bien sigo pensando que es muy necesario continuar problematizando y ensanchando la idea que tenemos sobre qué es el conocimiento y qué cuerpos toma (y considero que el arte y diseño pueden aportar mucho a este respecto), he percibido que a veces quienes hacemos investigaciones artísticas o creativas tratamos de “inventar” formas de rigor propias que nos ayuden a legitimarnos (en el contexto académico) contribuyendo, en mi opinión, a parcelar aún más las disciplinas, en lugar de mirar más allá de ellas.

Hacer *justicia entre saberes* (De Sousa, 2017; Viveiros de Castro, 2013) es mucho más que defender que dibujar es investigar, implica una toma de conciencia sobre las hegemonías epistémicas, las asimetrías y las lógicas de poder que las generan. No se trata sólo de defender el dibujo como espacio de investigación sino de hacerlo conociendo los límites que mi propia experiencia vital e investigadora, como mujer blanca y europea, conllevan. Sin culpa, pero con responsabilidad. Y, en cualquier caso, se trata de hacerlo aprendiendo a generar formas de transferencia que sean acogedoras, generosas y estén comprometidas con los procesos.

Este trabajo se nutre de las metodologías feministas de investigación de las que he aprendido a no imponer una separación entre intereses personales y políticos, a valorar las experiencias cotidianas y los saberes que en ellas se conjugan, a dar importancia a la colaboración y a la interdisciplinariedad, así como a investigar cualitativamente y a favor del cambio social (Collings, 1900; Collings y Sandell, 1997). Esta ha supuesto una perspectiva fundamental a la hora de encontrarle sentido al mismo hecho de investigar, impulsándome a dibujar e involucrarme en proyectos o iniciativas con una vocación transformadora, que no han sido importantes sólo para la investigación, sino también en mi experiencia vital, generando vínculos que trascienden los objetivos de la investigación. La colaboración y el acompañamiento han movilizad gran parte de mis dibujos, tratando en todo momento de encontrar un equilibrio entre lo que el contexto me brindaba y los retornos (gráficos) que yo podía ofrecer. Así mismo la sensibilidad por las formas de artesanía (en contraposición al arte en mayúsculas) y su vínculo con lo doméstico, lo popular y lo manual, han sido importantes a la

hora de encontrar una posición como artista que se implica en una investigación social, donde también buscar una justicia entre *haceres*.

El programa de doctorado en el que se inscribe esta investigación se denomina *Traducción, género y estudios culturales* (UVic). Ha acogido una serie de investigaciones de la Escuela de doctorado de Bau<sup>10</sup>, entre las que se encuentra ésta en particular. Esto me ha posibilitado habitar un espacio de investigación entre el arte, el diseño y los estudios críticos. Además, el acompañamiento de Mafe Moscoso<sup>11</sup> como directora de esta investigación me ha facilitado un diálogo creativo, libre y abierto con la etnografía en todo momento. En este espacio he aprendido a estar segura de que dibujar es investigar.

Además, esta investigación la he desarrollado tomando parte y recibiendo revisiones periódicas del programa *PRS Practice Research Symposium*<sup>12</sup> de la RMIT University, lo que me ha acercado a otros procesos y proyectos de investigación basados en prácticas (de arte, arquitectura y diseño, sobre todo). Agradezco las aportaciones de esta comunidad de aprendizaje desde la que me han alentado a profundizar en la cuestión del retorno (social) de mi práctica y a confiar más en mis dibujos. Por un lado, invitándome a detenerme en la idea de la no separación del registro en directo que se realiza en el trabajo de campo, y de la devolución o elaboración como un aspecto distintivo sobre el que reflexionar. Por otro, proponiéndome llevar conmigo dibujos, diagramas y artefactos a las presentaciones y seguimientos (sin miedo a desprenderme de los formatos digitales) dándoles mayor protagonismo, contando con ellos y dejando que hablen. El hecho de haber participado de manera regular en estos encuentros me llevó a producir algunos materiales metodológicos (diagramas, abecedario y manifiesto) en inglés, para así poderlos compartir en estos encuentros internacionales, donde ésta era la lengua vehicular.

---

10 Bau Centro Universitario de Diseño de Barcelona <https://www.baued.es/en/bau/doctorate-program>

11 Mafe Moscoso, investigadora independiente, migrante y transdisciplinar que combina escritura, arte y etnografía. Doctora en antropología (Freie Universität Berlin) y profesora e investigadora en BAU. Escribe en distintos formatos y medios y entre otros, es autora del libro “Biografía para uso de los pájaros: infancia, memoria y migración” (2013). Tercer Premio Nacional de investigación Marqués de Lozoya en España (2011); candidata al Ernst-Reuter-Prize por el Departamento de Antropología de la Freie Universität Berlin (2011). Sus líneas de investigación principales son la memoria y las migraciones, las pedagogías críticas, la etnografía experimental y los estudios y prácticas anti-coloniales. Activista anti-racista y feminista, durante los últimos años, ha incursionado en el campo de las metodologías interdisciplinarias y experimentales, desarrollado proyectos, talleres y seminarios, dentro y fuera de la universidad.

12 <https://practice-research.com/>

Hacer *relatogramas* me ha acercado a debates y espacios de producción académica, a los que he sido invitada a dibujar en jornadas, congresos y seminarios. Escuchando y dibujando he aprendido a relacionarme también con la teoría. Por ejemplo, desarrollé la relatoría gráfica del seminario titulado *The radicalisation of care: practice, politics and infrastructures* (UOC Barcelona, 2014) donde pude conocer de cerca los procesos de investigación de Blanca Callén, Jerome Denis, David Pontille, Daniel López, Israel Rodríguez Giralt, Tomás Sánchez Criado, Manuel Tironi y Myriam Winance entre otros, lo que amplió mis entornos de investigación.

No he dejado de hacer *relatogramas* en seminarios cuyos planteamientos, temas y abordajes pudiesen nutrirme como docente e investigadora. Ha sido importante no sólo en términos prácticos de acceso, también porque haciendo estos registros me he hecho sensible al lenguaje académico y no he tenido miedo a estar en lugares en los que sentía que no tenía nada que decir, puesto que tenía algo que hacer. Desde ahí han surgido colaboraciones y conversaciones que podía manejar porque empezaban a partir del dibujo.

Como muestra de ello, en 2016, tuve la oportunidad de entrar en contacto con la *Future Anthropologies Network* (FAN)<sup>13</sup> en un seminario que transcurrió en Barcelona. Esta red internacional de profesionales de la antropología me invitó a participar y *relatogramar* una mesa redonda en la conferencia bianual de la *Asociación Europea de Antropología Social* (EASA), que aconteció en Milán ese mismo año. Un congreso en el que nos encontramos en las prácticas y no tanto en las disciplinas. Es decir, compartimos técnicas, preocupaciones, métodos y perspectivas de apertura visual y sensorial en la investigación social, sin problematizar el origen disciplinar de las mismas, centrándonos en cómo se hacen. El encuentro con esta red me ayudó a entender la etnografía como una práctica más imaginativa y especulativa. Allí pude conocer de primera mano los trabajos de Sarah Pink, Elisenda Árdevol y Débora Lanzeni entre otras, quienes me alentaron a profundizar en el vínculo etnográfico de mi práctica de registro.

De esta manera, esta investigación busca aportar experiencias a la práctica del dibujo etnográfico, recorriendo ciertos debates y momentos de la antropología contemporánea que incluyen: el denominado “giro social o colaborativo” (Marcus 2013), el “momento experimental” (Criado y Estalella, 2016; Marcus y Fischer, 2000; Sansi, 2016) así como la “apertura sensorial” en la práctica etnográfica (Ingold, 2012; Moscoso, 2021; Pink, 2009).

---

13 <https://www.easaonline.org/networks/fan/>

Esta aportación se hace desde el compromiso con la idea de que la etnografía en sí misma es una práctica experimental (Marcus y Fischer, 2000). Por tanto, más que reforzar dicotomías entre lo clásico y lo nuevo, se plantean aquí aproximaciones a la investigación que entienden que las prácticas son espacios de revitalización constante (Álvarez Pedrosian, 2018, p. 260).

Si bien la mía comenzó siendo una práctica de registro con dibujos y palabras, fruto de la observación (lo que no se ha abandonado), he ido aprendiendo que, más allá de las palabras, el arte de la descripción y la práctica de observación se conectan desde el momento en que entendemos “la descripción en primer lugar como un proceso no de composición verbal sino de trazo” (Ingold, 2021, p. 224), lo que me ha llevado a ampliar la noción de registro y también de dibujo. Dibujar es describir, trazar implica componer en el espacio y registrar no es sólo trasladar, es dejar rastro, crear huella.

Esta investigación se ha hecho principalmente de forma analógica. Sin bien he leído artículos y libros digitales, el papel ha sido protagonista: rotuladores, carpetas, cinta adhesiva y cuadernos han sido mis herramientas principales. Siempre que he podido he preferido leer en papel y al aire libre. No he utilizado *softwares* de ordenación bibliográfica. Esto no ha sido por desobediencia, sino por coherencia: por la naturaleza analógica del proceso de investigación, el archivo y la clasificación de materiales mayoritariamente en papel, con etiquetas y bajo lógicas pre-digitales que me permitían trabajar en un mismo plano material y de lenguajes, no diferenciando tanto las herramientas de hacer y las de pensar. La escritura final de este texto sí se ha hecho de forma digital, en documentos compartidos *on-line* para facilitar el trabajo de revisión.

Al revisar el proceso de investigación, considero que podría haber definido más algunas cosas desde el principio, como en qué contextos dibujaría y con qué intención. De ese modo podría haber profundizado aún más en mi relación con los contextos y las búsquedas que tenía sobre cada uno. Pero como he explicado a lo largo de cada capítulo mi vínculo con los lugares y proyectos en los que he dibujado ha estado sujeto a cuestiones vitales, éticas y políticas. Los contextos se han ido dando y concretando a través de la práctica y no antes de ella.

Los lugares que atraviesan este proyecto van desde espacios auto-gestionados hasta instituciones culturales pasando por entornos particulares. Entre los primeros se encuentran El Campo de la Cebada en Madrid, un solar gestionado por la vecindad para realización de actividades culturales, deportivas y de

ocio en el que dibujé, hice talleres y participé entre 2012 y 2013<sup>14</sup>; la Primavera Cacharrera<sup>15</sup>, un evento auto-organizado por la comunidad del proyecto En torno a la silla<sup>16</sup>, un colectivo de diseño libre y diversidad funcional que tuvo lugar en junio de 2014 en Can Batlló, espacio vecinal y auto-gestionado de Barcelona y el CCCBarrio en Poble Sec, un espacio de cultura de barrio, donde dibujé de manera sostenida varios viernes entre 2014 y 2015, en las cenas que Marina Monsonís (Graffiti Receptes) organizaba. También es importante el trabajo de registro sistemático que pude realizar en el proceso de diseño y planificación del encuentro de la Red de Arquitecturas Colectivas en Barcelona durante 2014. Así mismo la institución MediaLab Prado en Madrid fue fundamental tanto para la conceptualización del *relatograma*, como para su puesta en marcha. Allí dibujé durante un año sesiones, seminarios y talleres que además me permitieron acercarme a la cultura del *procomún*. Un trabajo que sería clave para elaborar mi trabajo final de máster: *Relatogramas: Dibujo y cognición en laboratorios sin muros* (Boserman, 2013) que contiene el germen de mi experiencia investigadora.

Todas estas experiencias me aportaron no sólo conocimientos prácticos, sino también, sensibilidades políticas y herramientas de trabajo colectivo. Así mismo, me permitieron generar una serie de vínculos y alianzas, a través de las cuales surgirían después otras invitaciones para dibujar en contexto, como en el proyecto SK&CS o “La Santa” de auto-construcción y diseño de un parque de patinaje en Santa Coloma de Gramenet. Un proceso impulsado por el estudio de arquitectura Stradell3 con el soporte del Ayuntamiento de la localidad, donde hice relatos gráficos durante 2017. También fue a través de vínculos previos creados en el CCCBarrio que Marina Monsonís me propuso acompañarla dibujando memorias vecinales y recetas.

Espacios como la UOC, donde he participado en seminarios y donde impartí un taller sobre pensamiento visual en 2007, o el MACBA, han sido importantes porque me han permitido desarrollar formaciones sobre *relatogramas* que he podido llevar después a WikiToki en Bilbao en 2015, al Ayuntamiento de Pamplona en 2018, a la Diputación de Barcelona en 2019 y a la asociación Experimenten amb l'Art en Barcelona en 2021. Los espacios de taller han sido muy valiosos para aprender a transferir prácticas y maneras de dibujar, así como

---

14 <https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums/72157645481419685>  
<https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums/72157634508236213>  
<https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums/72157633233680505>

15 <https://www.flickr.com/photos/dibujoscccd/albums/72157645022703626>

16 <https://entornoalasilla.wordpress.com/primaveracacharrera/>

para compartir sensibilidades, genealogías y posicionamientos con otras personas tanto del mundo del arte como de la comunicación social. Con la intención de compartir aprendizajes sobre la práctica dentro y fuera de los ámbitos académicos, publiqué un artículo sobre la circulación digital de los *relatogramas* (Boserman, 2015) y más tarde la guía educativa *Cómo Hacer un relatograma* (Boserman, 2018). La resonancia de la segunda me ha reportado conexiones con entornos educativos y también de investigación.

Durante el trabajo de campo desarrollado en la Barceloneta, además de los espacios domésticos donde dibujé, otros lugares como La Casa Barceloneta, el Centro Cívico del barrio y el Sindicato de estibadores de Barcelona fueron fundamentales para organizar encuentros, espacios de retorno y exposición. A nivel metodológico este entramado de barrio ha facilitado el despliegue de la investigación.

La experiencia de trashumar en las dehesas de Extremadura me llevó a caminar y a romper con las dinámicas de dibujo y registro que hasta entonces desarrollaba. Después, siendo seleccionada para la residencia artística en un valle de Vizcaya, conté con tiempo, espacio y recursos para explorar otros modos de registro. Entre diciembre de 2018 y junio de 2019 asistí semanalmente al taller de litografía de Alain Chardon en Barcelona. Una experiencia que detallo en el capítulo cuatro y que me aportó un espacio de investigación gráfica en el que reflexionar sobre las técnicas de producción y reproducción de imágenes. En marzo de 2018 me retiré a una casa en la montaña cerca de Vilanova de Sau<sup>17</sup>, donde me relacioné con la lectura en profundidad y dibujé tanto la auca-manifiesto como el abecedario de esta investigación.

En el año 2017 recibí la Beca<sup>18</sup> de Investigación Artística Fundación Banco Sabadell – Hangar<sup>19</sup> que me sirvió en primer lugar para revisar el papel del *relatograma* en espacios de experimentación creativa y por primera vez conté con remuneración para investigar. Allí pude organizar una serie de encuentros y conversaciones con artistas y colectivos residentes, con el objetivo de indagar de forma colectiva en los procesos de investigación y experimentación que se dan desde las prácticas de arte contemporáneo. De estas conversaciones, que grabé en audio, hice transcripciones gráficas.

---

17 <http://www.nectarconectar.com/>

18 <https://gridspinoza.net/en/researchers/carla-boserman>

19 <https://hangar.org/es/>

Volviendo la vista atrás, me hubiese gustado creerme antes y de verdad (de manera profunda) que podía construir conocimiento práctico. He tardado en generar un vínculo saludable entre la teoría y la práctica y en ocasiones me he sentido perdida mientras reconstruía estas relaciones epistémicas. Sin embargo, haciendo esta investigación he ganado confianza y lo he hecho desde el compromiso con el *hacer-conocimiento*. Y este aprendizaje *encuerpado* es un regalo de futuro.

*Después de todo*



qué es lo que traes ahí qué luz es esa?  
 es la utopía mamaíta mira que hermosa  
 atrapé un cachito de utopía cuando la  
 vi caer lo guardé  
 en esta caja pa después pa  
 tenerla.  
 éramos muchos allí.  
 allí ónde?  
 allí  
 allí fuera

Del poemario *Co Co Co U* (Luz Pichel, 2017). Fragmento versionado de un gallego rural a una variedad dialectal del castellano rural por Ángela Segoviano.

Esta investigación se ha desarrollado alrededor del registro gráfico como herramienta de documentación y visibilización en proyectos colectivos. Se ha hecho a través de una práctica de dibujo en contexto y en directo, explorando formas de registro de lo colectivo, de la memoria, la intimidad y de lo sensorial. Dibujo y registro han recorrido este proyecto. Las preguntas: ¿qué aporta el registro gráfico frente a otros lenguajes?, ¿qué sucede cuando la documentación es visual y está manufacturada?, ¿qué pasa si el registro es un retorno inmediato?, ¿cómo hacer registros más afectivos, abiertos y celebrativos?, ¿qué dibujar y qué no dibujar?, ¿cómo acompañar procesos mediante una escucha gráfica? han aflorado sobre el papel mientras se dibujaba.

Comencé haciendo un ejercicio de definición y acercamiento a la práctica de dibujo en contexto que fue el eje que articula la investigación. Esto me llevó a hacer visibles cuestiones biográficas y experiencias previas que me permitieron dibujar de esta manera: registrando en directo iniciativas con una dimensión colectiva y también proponiendo el dibujo y el registro como una forma de acompañar el desarrollo de procesos colectivos. De ese modo, *situar la práctica* ha sido un comienzo y también un ejercicio de renovación constante a lo largo del proyecto.

Me propuse establecer un diálogo entre mi práctica de dibujo y registro, y el campo del dibujo etnográfico. He puesto en juego formas de hacer tanto artísticas como etnográficas en con-

textos que comparten un impulso por ensanchar, recuperar e ir más allá de lo que la política institucional dispone. Tanto en los procesos de urbanismo participativo como en los proyectos de cultura experimental, así como en las cocinas de la Barceloneta o en los entornos de pastoreo, he dibujado a favor de estas iniciativas, aprendiendo a investigar con ellas.

Partí de genealogías de pensamiento que me ayudaron a empezar este proceso. En particular un conjunto de epistemologías críticas fundamentales (Cross, 2006; Escobar, 2016; Frayling, 1993; De Sousa, 2010; Haraway, 1995; Mason, 2017; Rivera Cusicanqui, 2015; Tuhiwai Smith, 2017; Viveiros de Castro, 2013) para comprender el valor de hacer una investigación basada en prácticas y adquirir una sensibilidad mayor con el reto que supone dar cuerpo de conocimiento académico a saberes que pueden tener otras formas y materialidades, que se adquieren de forma *silvestre*.

Así mismo, di forma a una comunidad de prácticas de proximidad, es decir, a un grupo de personas que también tienen prácticas de dibujo en directo, con las que he tenido contacto y que conforman un grupo de referencia (Anna Clemente, Tinta Fina, Clara Mejías, el colectivo Fem Garabat, Josune Urrutia, Pedro Strukelj y Marta De la Rocha) que me ayudó a definir mi propia práctica y a diferenciarla también de otras con las que comparto métodos, herramientas y planteamientos entorno al registro gráfico.

A partir de esta puesta en situación de la práctica, que me permitió hacer visible el punto de partida, planteé tres capítulos. Tres experiencias de dibujo en contexto que me permitieron profundizar, cuestionar y explorar modos de dibujo y registro ligados a lugares, proyectos y colectividades. Un recorrido que comenzaría tratando de registrar la experimentación social y colectiva, continuaría con el registro de memorias y recetas en un barrio y me llevaría después hasta una serie de experiencias de registros en entornos de pastoreo que me brindaron la oportunidad de explorar el registro también más allá de lo urbano y de lo humano poniéndolo en relación con entorno y paisaje.

Después de todo este proceso, he ido guardando cachitos de luz, trocitos en forma de ideas, materias y experiencias compartidas allí fuera que ahora se reúnen en este texto, que está lleno de personas (que ahora están en él) que con ilusión han emprendido apuestas e impulsado proyectos en los que he podido involucrarme dibujando e investigando.

A pesar del esfuerzo que ha supuesto desarrollar una investigación mientras la actividad profesional no se detiene, el hecho de hacerlo desde la elección mutua, habiéndome situado en lugares que me importaban o por los que quería dejarme atravesar, entendiéndolo esta investigación como una práctica de correspondencia; ha sido todo un privilegio, desde el que me he sentido libremente comprometida.

Celebro haber encontrado caminos en los que poder seguir investigando: habitando el espacio de diálogo entre el arte y la etnografía y reconociéndome transformada, capaz de cuestionar las distintas versiones de mí que se reúnen aquí. En mí conviven la investigadora que es crítica con la academia, la académica que dibuja y escribe *papers* o la dibujante que se mueve entre la colaboración y la prestación de servicios.

En este trabajo partí del ejercicio (siempre provisional) de concretar, definir y situar una práctica de relatoría gráfica específica, a partir de la cual he planteado esta investigación. Provisional porque entendía, al comienzo de este proceso y sigo entendiendo, las prácticas como un espacio en permanente revisión y cambio. De hecho, esta investigación no es otra cosa que eso, un recorrido por mutaciones varias entorno al dibujo en contexto, el papel del registro y el acompañamiento gráfico. En cualquier caso, cabe decir que este ejercicio de encuadre práctico ha sido un proceso imprescindible para poder avanzar, transformar y aprender a reflexionar en torno a las prácticas, tanto artísticas como etnográficas.

Dibujando en los que he venido llamado “otros laboratorios” y acuñando el término *relatograma* he aprendido a entender que la experimentación sucede de muchas formas, que es maravillosamente ordinaria y que su documentación es una herramienta de visibilidad y, por tanto, de poder, lo que exige aprender a hacer lecturas críticas de los registros que producimos. La inquietud por aplicar el pensamien-

to situado (Haraway, 1995) al dibujo, me ha llevado a buscar un estilo de relatoría gráfica ligada al lugar, es decir, capaz de dibujar sin universalizar y des-particularizar a las personas, objetos y situaciones. Así mismo, la cercanía que el *relatograma* adquirió con procesos de participación ciudadana, me hizo plantearme los problemas que se pueden generar cuando ciertas estéticas se asocian a procesos horizontales y abiertos. Dibujar la experimentación social y colectiva me ha permitido articular formas de observación participante capaces de generar retornos más abiertos, inmediatos y afectivos, que contribuyan a reconocer y a reconocernos en procesos colectivos (a veces frágiles o poco visibles) y a tomar conciencia sobre cómo el registro puede reforzar y visibilizar a quienes sostienen estas iniciativas, siendo el registro incluso, reconfortante.

De este modo aprendí a dibujar como forma de acompañar procesos, de investigar *con* y no tanto *a* aquello que dibujo, incluso dibujando *para y a favor de*. Y en este sentido, creo que hay mucho espacio aún para explorar el papel del dibujo como forma de registro y retorno. En particular el relato gráfico, que permite manufacturar tanto texto como imagen, es una forma de documentación tanto visual como textual, donde en ambos casos hay una elaboración y una composición de líneas que se trazan mientras se escucha, se observa y se percibe.

Cuando recibí la invitación para dibujar en un proyecto de raíz familiar, que me llevó a las cocinas y espacios do-

mésticos de algunas familias del barrio de la Barceloneta, me propuse explorar el rol de la invitada (a dibujar) con la intención de situarme en la posibilidad de que fuera el contexto el que me requiriera y no al revés. Aquella invitación me permitió dar valor a un modo de registro capaz de producir un retorno inmediato, manufacturado, de escucha y atención, de elaboración en directo, que es a la vez un medio discreto, poco invasivo, económico y un modo que posibilita y ayuda a investigar en espacios de intimidad.

Dibujando en la Barceloneta, me topé con algunas dificultades de representación cuando dibujé una receta elaborada por senegaleses, lo que me situó ante perspectivas decoloniales que me sirvieron para cuestionar mi propio trabajo y posición. Parece simple, pero naturalizar que el papel en general es blanco es un problema no sólo de dibujo, es político y tiene que ver con estructuras racistas. Y más allá del uso del color se me abrió un espacio de investigación para imaginar otras formas de dibujo y producción de imágenes que no reproduzcan los regímenes de visualidad hegemónicos.

Dibujando entre ovejas, me encontré con muchas dificultades para desplegar mi práctica de registro: para dibujar en directo y en movimiento. La experiencia de caminar con un rebaño y de investigar a la intemperie me acercó a las etnografías sensoriales, lo que me llevó a pensar el registro no tanto desde la observación y más desde la percepción. La importancia de la loco-

moción y no sólo de la cognición para aprender a percibir, pasa por desactivar *la superioridad de la mano, frente al pie* (Ingold, 2021). Para alguien que, como yo, dibuja con las manos y desarrolla lenguajes visuales, dar más protagonismo a los pies primero y al resto del cuerpo después, supuso un cambio importante. Me ayudó a pensar el dibujo más allá, más cerca del cuerpo y del movimiento, antes de la inscripción. También a encontrar en la etnografía sensorial un camino para ampliar la noción de registro, hacia el rastro y lo abierto a la imaginación. La experiencia con las ovejas me despertó el interés por seguir explorando la potencialidad del caminar conjuntamente (con seres humanos y también no humanos) en investigaciones que busquen generar modos de percepción y conocimiento a través del movimiento y permitan ahondar en formas de dibujo y registro que puedan socializar y expandir este tipo de experiencias.

Este trabajo me ha llevado de un contexto a otro, permitiéndome explorar la relación entre el dibujo y el registro. Primero a través de los *relatogramas*, más cerca del reportaje y lo documental, como herramienta de creación de retornos. Después experimentando también un registro *con y más allá* de las palabras, incorporando materiales e imaginación en los *registros múltiples* que he desarrollado en el capítulo vinculado a entornos de pastoreo. La pregunta sobre qué es exactamente un registro y qué puede abrir se ha ido haciendo latente a medida que avanzaba en la investigación, así como la aper-

tura hacia formas de comprensión de la escucha (o el registro basado en la atención plena) que involucran sentidos más allá de la vista y el oído. Tanto la escucha como el registro se han ido ensanchando a medida que dibujaba.

Investigar con dibujo me ha llevado a involucrarme con técnicas nuevas que me han des-programado y han propiciado una pausa tan reflexiva como *encuerpada*, por ejemplo, aprendiendo litografía. Dibujar también me ha acercado a la teoría, haciendo relatos gráficos de seminarios y congresos he aprendido a relacionarme con ciertas genealogías de pensamiento y también el dibujo me ha dado herramientas para diagramar, componer y elaborar objetos metodológicos (una auca, un abecedario y una serie de diagramas) con los que he podido perderme, orientarme y compartir el proceso de investigación.

Dibujando he encontrado un camino ancho, multidireccional y lleno de posibilidades: la etnografía puede ser una forma de producir arte y el arte es un modo de tejer vínculos a través de los cuales es posible hacer etnografías.

La noción de *ethnographic places* (Pink, 2021, p.48), *lugares etnográficos* o *contextos* (como he venido llamándolos a la largo de este texto) que propone Pink ayuda a entender que los lugares etnográficos no son los mismos lugares reales experimentados en los que participamos cuando trabajamos en el campo, sino que son lugares que hacemos existir cuando comunicamos la investigación a otras personas o au-

diencias. No son lugares a los que podamos volver del todo, puesto que son etnográficos mientras estamos en ellos al haber creado la situación de participación. Por tanto, Pink sugiere que el papel de la etnografía sensorial es permitir a otras personas entrar en “la película”: sentir, percibir e imaginarse en el lugar, no sólo “comprenderlo” y que, por tanto, sea cual sea el medio o la herramienta de registro, la representación etnográfica ha de combinar, conectar y entrelazar teoría, experiencia, reflexión, discurso, memoria e imaginación (Pink, 2021). Por tanto, cuando dibujo en contexto dibujo *contextos* (laboratorios urbanos, cocinas de memoria vecinal y entornos de pastoreo); es decir, lo que finalmente se produce es una presentación (y no tanto una representación) de un lugar irrepetible, un contexto que se vuelve etnográfico por la mirada, la intención y el relato que se construye a su alrededor. Dicho de otro modo, el lugar se hace etnográfico a través de las herramientas tanto prácticas como conceptuales que en él desplegamos.

Podré volver a los espacios, lugares y territorios en los que he dibujado, pero no exactamente a los “otros laboratorios”, ni a las cocinas de la Barceloneta de la misma manera, ni tampoco a la Caravana Negra, ni a la residencia artística en Karrantza... porque esto lugares etnográficos han existido a través de una experiencia concreta, de un proceso de conceptualización, de elaboración de un relato en forma de materiales (*relatogramas*, postales, piezas de grabado, publicaciones, car-

teles y otros soportes visuales) a través de los cuales han tomado cuerpo. Y así, he adquirido una conciencia nueva sobre la dimensión creativa y la capacidad de invocación de la etnografía, lo que me ha permitido entenderla como una práctica no sólo descriptiva, sino fabulosa e imaginativa, más cercana a las prácticas artísticas de lo que yo creía en un principio.

Dibujar en contexto es dibujar contextos, hacerlos visibles, construir una historia en torno a ellos, un vínculo y una experiencia transferible. Y hacer registros es un modo no sólo de recoger y documentar, sino de crear un pequeño ecosistema material, poético y sensorial, una forma de acceso a un lugar intencionado. Por eso y después de todo, estos contextos seguirán existiendo a través de los registros, materiales y comunicaciones que de ellos se hagan. Más allá de la etnografía o de la investigación artística en particular, se abre aquí una vía para pensar formas de investigación gráfica comprometidas con lo que está allí fuera, que nos permita explorar más caminos no sólo de presentación y representación, sino de percepción y acercamiento al contexto.

Después de todo, el dibujo no se agota.

I DRAW, SKETCH AND I MAKE DIA  
I MAKE LIVE GRAPHIC STORIES.  
I WORK WITH STROKES AND LINES,  
AND WORDS. I'M NOT LOOKING TO  
I WANT TO UNDERSTAND MY PRAC  
I'M NOT INTERESTED IN DRAWING  
IN DRAWING ONLY AS A TOOL, OR  
LANGUAGE. I AM INTERESTED  
AS A PLACE OF DISCOVERY.  
GALILEO, CATAL OR FEYNMAN,  
THINGS WHILE THEY WERE DR  
THINGS LIKE THE MOON HAS  
ABOUT THE NERVOUS SYSTEM  
OF QUANTUM MECHANICS. THE  
EXAMPLES OF HOW DRAWING H  
IN DIFFERENT AREAS AND  
TO KNOWLEDGE. I ALSO THINK  
STROKES. I DRAW TO UNDERSTA  
COMMUNICATE. BUT THERE IS SOM  
AND IT HAS NOTHING TO DO W  
KNOWLEDGE. IT IS ABOUT DR  
SITUATED PRACTICE, AS HA  
DRAWING AS A SENSITIVE  
SENSITIVE TO RELATIONAL, COM  
PROCESSIONAL. CLOSER TO AFF  
TO OBJECTIVITY. DRAWING  
IN CONTEXT, OR SITUATED V  
IN CONTEXT.

## *Bibliografía*

Alari, E. (2014). El barrio no se vende. Las “barrio-grafías” de la Barceloneta como herramienta de resistencia vecinal frente al extractivismo urbano. *Ecología Política*, 48, 36-41.

Álvarez, A., Arrivas, A y Dietz, G.(2020). *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. Buenos Aires: Clasco.

Álvarez Pedrosian, E. (2018). Sentidos de lo experimental en la etnografía contemporánea. Un debate epistemológico. *Antropología Experimental*, (18). <https://doi.org/10.17561/rae.v0i18.3531>

Álvarez Veinguer, A. (2011). Multiplicando saberes: de la doble reflexividad a la etnografía colaborativa. En Díaz Viana, L., Fernández Álvarez, O, y Tomé Martín, P. (2011). (Coords.). *Lugares, tiempos, memorias. La Antropología Ibérica en el Siglo XXI*. Universidad de León: Área de Publicaciones.

Arévalo, J. (2018). La Siberia extremeña en la voz de su gente (El etnógrafo y los informantes). Badajoz: Fundación CB y Universidad de Extremadura. <https://doi.org/10.1279/RAA.2019.17.09>

Arribas, A. (2015). Antropología colaborativa y movimientos sociales: construyendo ensamblajes virtuosos entre sujetos en proceso. *Ankulegi: Revista de Antropología Social*, 19, 59-73. Descargado de: <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/777>

Blanco, P. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa. En *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: MACBA.

Blasco, S. (2013). Mantener las formas: La academia en y desde las prácticas artísticas. En *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones asimétricas (pp. 11-48).

Back, L. (2012). Live sociology: social research and its futures. *The Sociological Review*, 60, 18-39. doi:10.1111/j.1467-954X.2012.02115.x

Back, L y Puwar, N. (2012). A Manifesto for Live Methods: Provocations and Capacities. *The Sociological Review*, 60(1\_suppl), 6-17. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2012.02114.x>

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Bartoszko, A (2011). *The Anthropological Comic Book an alternative way of reaching The audience*. Oslo University Library. (Exposición).  
<https://www.antropologi.info/blog/anthropology/2011/anthropological-comic-book>

Barrett, E y Bolt, B. (2007). *Practice as research. Approaches to creativity arts enquiry*. IB. Tauris.

Bekeris, E y Doberti, P. (2020). *Dibujos Urgentes*. Argentina. Recuperado de:  
<https://dibujosurgentes.weebly.com/>

Benjamin, W. (1943). El autor como productor. Ponencia presentada por el autor en el *Instituto para el estudio del fascismo París*. Recuperado de: <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/el-autor-como-productor-1934.pdf>

Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.

Berger, J. (2008). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, J. (2011). *Puerca Tierra*. De sus fatigas. Alfaguara.

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bermúdez, L y Fabio, H. (2014). En Molinier, P y Arango, L (Eds). El trabajo y la ética del cuidado Universidad Nacional de Colombia. La Carreta editores: Medellín (2011) Iconos. *Revista de Ciencias Sociales*, (50),221-224. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50931716016>

Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum International*. 44. 178-183.

Boehner, K., Gaver, W y Boucher, A. (2012). Probes. En: Lury, C y Wakeford, N. (Eds.), *Inventive Methods: The Happening of the Social* (pp.185-201). London: Routledge.

Boserman, C. (2013). *Relatogramas: Dibujo y cognición en laboratorios sin muros* (Trabajo final en el Máster en Comunicación, Cultura y Ciudadanías Digitales). Universidad Rey Juan Carlos I, Madrid.

Boserman, C. (2014). Entre grafos y bits. *Obra digital*, 6, 8-23. <https://doi.org/10.25029/od.2014.33.6>

Boserman, C y Ricart, D. (2016). Metodologías de investigación materializadas. Entre maquetas, tostadoras, diagramas, rampas y cabinas. *Inmaterial. Diseño, Arte Y Sociedad*, 1, 46–75. <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v1.15>

Boserman, C. (2019). La aventura de aprender: cómo hacer un relatograma. *La Aventura de Aprender*. Sección Guías. Gobierno de España. Disponible: <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/como-hacer-un-relatograma>

Boserman, C. (2019). Rescatando los objetos epistémicos del diseño especulativo. *Diseña*, 14, 118-137. <http://revistadisena.uc.cl/index.php/Disena/article/view/145>

Boserman, C. (2019). *Manifiesto para hacer una relatograma colectivo*. Cru-Cru 1º Festival de Comunicación Feminista de Barcelona. <https://cru-cru.org/esdeveniments/relatograma-collectiu/>

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon Revista de ciencias de la danza*, 13, 47-66. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>

Borgdorff, H. (2012). The Conflict of the Faculties. En *Theory, Practice and Research in Professional Arts Academies*. Leiden University Press: Amsterdam 10.26530/OAPEN\_595042

Bourdieu, P. (2003). Participant Objectivation. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9,281-294. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.00150>

Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du Réelle.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.

Brand, W. (2017). *Visual Thinking: Empowering People and Organisations through Visual Collaboration*. BIS Publishers.

Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*, Barcelona: Gedisa.

Bray, Z. (2015). Anthropology with a paintbrush: Naturalist-Realist painting as “Thick description”. *Visual Anthropology Review*, 31(2),119-33. <https://doi.org/10.1111/var.12076>

Bullen, M. (2014). Antropología feminista, antropología aplicada. Encuentros y desencuentros. *Antropología Experimental*, (12). Monográfico: Antropología en España: Nuevos Caminos Profesionales. Texto 6, 91-102. Recuperado a partir de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1906>

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.

Callon, M., Lascoumes, P., Barthe y Burchell, G. (2011). *Acting in an Uncertain World: An Essay on Technical Democracy (Inside Technology)*. The Mit Press.

Careri, F. (2013). *Walkspaces: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.

Caro Baroja, J. (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Akal.

Carrera, L. (2018). *La flânerie. Del camminare come método. Da Baudelaire a Lefebvre: il passo lento del pensiero*. Progedit Editoriali.

Castro-Gómez, S y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Causey, A. (2012). Drawing flies: artwork in the field. *Critical Arts*, 26:2, 162-174. Doi: 10.1080/02560046.2012.684437

Causey, A. (2017). *Drawn to see. Drawing as an ethnographic method*. Toronto: University of Toronto Press.

Chamizo, L. (1991). *El Miajón de los castúos. Rapsodias Extremeñas*. Austral.

Classen, C. (1997). Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, 15, 401-412.

Clinio, A. (2017). *Novos cadernos de laboratório e novas culturas epistêmicas: entre a política do experimento e o experimento da política*. (Tesis Doctoral) IBICT/UFRJ-ECO.

Clifford, J y Marcus, G. (1986). *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Coleman, S. Y Collins, P. (2006). *Locating the Field. Space, Place and Context in Antropology*. Bloomsbury.

Collins, P. H. (1990). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. Boston, MA: Unwin Hyman.

Collin, G y Sandell, R. (1997). Feminist research: Themes, issues, and applications in art education. In S. D. La Pierre and E. Zimmerman (Eds.). *Research methods and methodologies for art education*. Reston, VA: National Art Education Association de Lauretis, T. (1984). Alice doesn't: *Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Collier, J; Collier, M y Foreword, E. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press.

Colloredo- Mansfeld, R. (1993). The value of sketching in field research. En *Anthropology* UCLA. Special issue: *Partial Knowledges: Theories, Ethics and Methods of Cultural Research in 1900s* 20, 89-103.

Corsín Jiménez, A. (2013). Introduction. The prototype: more than many and less than one. *Journal of Cultural Economy*, 7, 381-398. Special Issue: Prototyping cultures: art, science and politics in beta, ed. Alberto Corsín Jiménez Doi :10.1080/17530350.2013.858059

Corsín Jiménez, A. (2014). The Right to Infrastructure: A Prototype for Open-Source Urbanism. *Environment and Planning D: Society and Space*, 32, 342-362. <https://doi.org/10.1068/d13077p>

Corsín, A y Estalella, A. (Marzo, 2011). Culturas del prototipado. Seminario en *Medialab-Prado*, Madrid. Recuperado de: <https://www.medialab-prado.es/noticias/culturas-del-prototipado-documentacion-del-seminario>

Corsín Jiménez, A y Estalella, A (2018). (Comisarios) Exposición: *Las ciudades Manuales*. Centro Centro Madrid. <https://www.centrocentro.org/exposicion/madrid-medias-las-ciudades-manuales>

Criado, T y Estalella, A. (2016) Antropocefa: un kit para las colaboraciones experimentales en la práctica etnográfica. *Cadernos de Arte e Antropologia* Vol. 5, N 1, 155-167. Doi: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1068>

Criado, T y Estalella, A. (2019) DIY Anthropology: Disciplinary knowledge in crisis. *Anuac*, 8(2),143-165. Doi: 10.7340/anuac2239-625X-3636.

Cross, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. Springer.

Crowther, G. (1990). Fieldwork cartoons. *Cambridge Anthropology*, 14(2), 57-68. <http://www.jstor.org/stable/23817334>

Culhance, D y Elliot, D. (2017). *A different kind of ethnography: imaginative practices and creative methodologies*. University of Toronto Press.

Davila, P. (Ed.). (2019). *Diagrams of Power. Visualizing, Mapping, and Performing Resistance*. Berlin: Vice Versa Art Books.

Daston, L y Galison, P. (2010). *Objectivity*. Cambridge: The MIT Press.

Debord, G. (1958). *Teoría de la deriva*. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Deleuze, G. (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Editorial Cactus

Deleuze, G y Guattari, F. (1988). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Athlone.

De Certeau, M. (1979). *La Invención de lo Cotidiano 2. Habitar, Cocinar*. Universidad Iberoamericana. México.

De Landa, M. (2002). *Mil años de historia no líneal*. Gedisa.

De La Rocha, M y De Miguel, A. (2018). *Historia ilustrada de la teoría feminista*. Melusina Editorial.

Del Olmo, C. (2016). Popular. En Blasco, S; Insúa, L y Simón, A. *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual*. Ediciones Asimétricas y Comunidad de Madrid (p.p 260-263).

De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el Saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.

De Sousa Santos, B. (2017). *Justicia entre saberes: epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Morata.

Dietz, G y Álvarez, A. (2014). Etnografía colaborativa: coordenadas desde un proyecto en curso (InterSaberes). En: Universitat Rovira i Virgili (Ed.). *Periferias, fronteras y diálogos. Actas del XIII Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español* (pp. 3447-3471). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Dilnot, C. (1993). The Gift. *Design Issues*, Vol. 9, No. 2, 51-63. The MIT Press. <https://syelavich.files.wordpress.com/2013/09/the-gift.pdf>

El-Hadadd, L y Schimitt, M. (2013). *The Gaza Kitchen: A Palestinian Culinary Journey*. Just World Books.

Eriksen, T.H. (2006). *Engaging Anthropology: The Case for a Public Presence*. Berg Publishers.

Estalella, A, Rocha, J y Lafuente, A. (2013). Laboratorios de procomún: experimentación, recursividad y activismo. *Teknokultura. Revista De Cultura Digital Y Movimientos Sociales*, 10(1), 21-48. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48053>

Estalella, A y Criado, T. (2016). Experimentación etnográfica: infraestructuras de campo y re-aprendizajes de la antropología. *Disparidades. Revista De Antropología*, 71(1), 9–30. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2016.01.001.01>

Estalella, A y Criado, T. (2018). *Experimental collaborations. Ethnography through fieldwork devices*. London/New York: Berghahn Books.

Estalella, A. (2020). *El dibujo etnográfico. Delinear modos de indagación*. Open#doc. Recuperado de: <http://estalella.eu/open-doc/el-dibujo-etnografico>

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Unalua.

Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Popayán, Universidad del Cauca.

Esteban, M.L. (2004). Antropología encarnada. Antropología desde una misma. *Papeles del CEIC: International Journal on Collective Identity Research*, N° 12, 1-21.

Farias, I y Wilkie, A. (2015). *Studio Studies. Operations, Topologies & Displacements*. Routledge.

FemGarabat (2019). *El Relato Gráfico Feminista: Experimentación, investigación y prototipo*. IKERTU. Beca de Investigación del Gobierno Vasco. <https://amecopress.net/FemGarabat-teoria-feminista-en-formato-visual>

Fernández Camacho, M. (2020). Una metodología militante: “Parar para pensar”. *LiminaR Estudios Sociales Y Humanísticos*, 19(1), 17-29. <https://doi.org/10.29043/liminar.v19i1.790>

Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Akal.

Flores, E. (2011). *Cuaderno de sol*. Madrid: Blur.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge MIT Press.

Foucault, M. (1970). The archaeology of knowledge. *Social Science Information*. 9 (1), 175–185. <https://doi.org/10.1177/053901847000900108>

Fraser, M y Puwar, N. (2008). Introduction: intimacy in research. *History of the Human Sciences*, 21(4), 1–16. <https://doi.org/10.1177/0952695108095508>

Frayling, C. (1993). Research in Art and Design, *Royal College of Art Research Papers*, Vol 1, N°1. [https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf)

Freire, P. (1985). *Pedagogy of the Oppressed*. London: Pelican Books.

Fuller, M y Gourinova, O. (2012). Phrase. En *Inventive Methods: The Happening of the Social*. Eds: Lury, C y Wakeford, N. Routledge. p. 163-171.

Gannon, R y Fauchon, M. (2021). *Illustration Research Methods*. Bloomsbury.

García Grados, C. (2017). La percepción participante como una herramienta metodológica feminista: Una aplicación a los estudios de género *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 12, núm. 2, 125-146. Doi: <https://doi.org/10.11156/aibr.v12i2.68155>

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Nuevos cuadernos. Anagrama.

Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Bellaterra.

García, N. y Montenegro, M. (2014). Re/pensar las Producciones Narrativas como propuesta metodológica feminista en *Athenea Digital*, Vol. 14, N° 4: 63-88. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1361>

Gitelman, L. (2014). *Paper Knowledge: Towards a media history of documents*. Durham. Duke University Press.

Goldsworthy, A. (1994). *Stone*. Londres; Penguin (Viking).

Gregorio Gil, C. (2006). Contribuciones feministas a problemas epistemológicos de la disciplina antropológica: Representación y relaciones de poder. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 1, N° 1: .22- 39.

Gregorio Gil, C. (2006). Contribuciones feministas a problemas epistemológicos de la disciplina antropológica: representación y relaciones de poder. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1),22-39. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62310104>

Guber, R. (2011). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Guidi, M. (2013). *Cocina de máxima seguridad. Prácticas culinarias en las células de las cárceles italianas sometidas a alta vigilancia*. Recuperado de: <http://www.cookinginmaximumsecurity.com/>  
<https://www.slideshare.net/justicia/cocinar-en-mxima-seguridad-matteo-guidi>

Gunn, W. (2009). *Fieldnotes and Sketchbooks: Challenging the boundaries between descriptions and processes of describing*. Bern, Switzerland. Disponible en <https://www.peterlang.com/view/title/51216>

Gunn, W., Otto, T, y Smith, R. (2013). *Design anthropology: theory and practice*. London; New York: Bloomsbury.

Gutiérrez, B. (2020). *Estéticas de la multitud global. Revueltas interconectadas 2011-15*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (TFM Máster Universitario en Investigación en Arte y Creación). Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62913/>

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifiesto: Science, Technology, and Socialist. En *The Reinvention of Nature* (pp.149-181). New York: Routledge.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.

Haraway, D. (1997). *Modest\_WitnessSecond\_Millennium. Female\_Man\_Meets\_Oncomouse: Feminism and Technoscience*. New York; London: Routledge.

Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Hayles, K. (1999). *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics*. Chicago University Press.

Hayles, K. (2012). *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago University Press.

Holmes, D y Marcus, G. (2008). Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies 1* (1): 81–101. Doi: <https://doi.org/10.1353/cla.0.0003>

Holmes, M. (2014). *The Urban Sketcher: Techniques for Seeing and Drawing on Location*. North Light Books.

Holy, L. (1984). Theory, Methodology and Research Process. *Eílen* (pp.13-34).

Howes, D (2014). El creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(15), 10-26.9. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273231878002>

Iglesias, A. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Wunderkammer.

Ingold, T. (2007). *Lines: a brief history*. Abingdon/New York: Routledge.

Ingold, T. (2011). *Redrawing anthropology: materials, movements, lines*. Farnham: Ashgate.

Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida*. Ediciones Trilce.

Ingold, T. (2013). *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. New York: Routledge.

Ingold, T y Gatt, C. (2013). From description to correspondence: Anthropology in real time. En W. Gunn., T. Otto y R. Charlotte-Smith (Eds.), *Design Anthropology: Theory and Practice* (pp. 139-158). Bloomsbury. <http://www.bloomsbury.com/uk/design-anthropology-9780857853691/>

Ingold, T. (2015). *Líneas. Una breve genealogía*. Gedisa.

Ingold, T. (2015). *Desde la complementariedad a la obviación. Sobre la disolución de los límites entre la Antropología Social, Biológica, Arqueológica y Psicológica*. Avá. *Revista de Antropología*, 26, 12-52. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169046438003.pdf>

Ingold, T. (2000). *The perception of the environment*. London: Routledge.

Ingold, T. (2021). *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.

Jociles Rubio, M. I. (2018). La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales. *Revista Colombiana De Antropología*, 54(1), 121-150. <https://doi.org/10.22380/2539472X.386>

Juan, N., Lorente, J. P y Grau, M. L. (2020). Arte participativo y colaborativo en el espacio público de Nantes: Una galería a cielo abierto con doble involucración social y terminológica. *UMÁTICA. Revista Sobre Creación Y Análisis De La Imagen*, 2(3). <https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11182>

Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.

Klee, P. (2008). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.

Klein U. (2003). Styles of Experimentation. En: *Galavotti M.C. (eds) Observation and Experiment in the Natural and Social Sciences. Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol 237. Springer, Dordrecht. Doi: 10.1007/0-306-48123-5\_10

Knorr Cetina, K. (1981). *The manufacture of knowledge: an essay on the constructivist and contextual nature of science*. Oxford: Pergamon Press.

Knorr Cetina, K. (1999). *Epistemic cultures: How the science make knowledge*. Harvard University Press.

Kreimer, P., Thomas, H., Rossini, P y Lalouf, A. (Eds). (2004). Producción y uso social de conocimientos: Estudios de sociología de la ciencia y la tecnología en América. *Redes, revista de estudios sociales de la ciencia*. Vol 11 N°21, 201-209. Disponible en: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/51d5b67c26513.pdf>

Kuschinir, K. (2014). Teaching anthropologists to draw: a didactic research experience. *Cadernos de Arte e Antropologia*. Vol. 3, No 2, p. 23-46. Disponible en: <http://cadernosaa.revues.org/506>

Kuschnir, K. (2016). Ethnographic Drawing: Eleven Benefits of Using a Sketchbook for Fieldwork. *Visual Ethnography*, 5(1), 103-134. <http://dx.doi.org/10.12835/ve2016.1-0060>

La Col. (2018). *Construir en colectivo. Participación en arquitectura y urbanismo*. Polen ediciones.

Lafuente, A. (2007). El carnaval de la tecnociencia. Ed. Gadir. Madrid. Pp. 365. *Espacio Abierto*, vol. 27, núm. 3, 209-212 Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/122/12260700003/html/>

Lafuente, A. (2008): Laboratorio sin muros. Inteligencia colectiva y comunidades de afectados. *CCHS-IH Informes y documentos de trabajo*. <http://hdl.handle.net/10261/2899>

Lafuente, A. (2012). Modernización epistémica y sociedad expandida. En Díaz, R (Ed) *Educación expandida*, Sevilla: Zemos98, 2012, p. 131-150. <http://hdl.handle.net/10261/56386>

Lafuente, A., Alonso A y Rodríguez, J. (2013) *¡Todos sabios! Ciencia ciudadana y conocimiento expandido*. Cátedra.

Lafuente A. (2018). Laboratorios Ciudadanos y nueva institucionalidad. *Agenda Cultural Alma Máter*, (256). Recuperado a partir de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/334573>

Lassiter, L. (2019). Collaborative Ethnography. En P. Atkinson, S. Delamont, A. Cernat, J.W. Sakshaug y R.A. Williams (Eds.). *SAGE Research Methods Foundations*. SAGE Publications.

Latour, B, y Woolgar, S. (1979/1995). *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos. Científicos*. Madrid: Alianza Universidad.

Latour, B. (1983). Visualization and cognition: Drawing things together. En H. Kuklick (editor) *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*. Jai Press vol. 6, p. 1-40. Disponible en: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/21-DRAWING-THINGS-TOGETHER-GB.pdf>

Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, Vol. 30, No. 2. <https://doi.org/10.1086/421123>

Latour, B. (2004). Whose cosmos, which cosmopolitics? Comments on the peace terms of Ulrich Beck. *Common Knowledge*, 10(3), 450-62. Doi:[10.1215/0961754X-10-3-450](https://doi.org/10.1215/0961754X-10-3-450)

Latour, B y Weibel, P. (2005). *Making things public: Atmospheres of democracy*. Cambridge MIT press.

Latour, B. (2007). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos*. Siglo XXI.

Latour, B. (2012). *Cogitamus: seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidós.

Latour, B. (Diciembre, 2014). Anthropology at the Time of the Anthropocene - a personal view of what is to be studied. Lectura presentada en la *Asociación Americana de Antropología*. Wasinghton. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/139-AAA-Washington.pdf>

Law, J y Urry, J. (2004): Enacting the social. *Economy and Society*. 33 (3), 390-410. Doi: [10.1080/0308514042000225716](https://doi.org/10.1080/0308514042000225716)

Le Breton, D. (2015). *Elogio del caminar*. Siruela.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lee, J. e Ingold, T. (2006). Fieldwork on foot: perceiving, routing, socializing. En P. Collins y S. Coleman (Eds.), *Locating the Field. Space, Place and Context in Anthropology*, 67-86. Palo Alto, CA: Ebray.

Lee, J e Ingold, T. (2016). *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. London: Routledge

Lefort, C. (1990). Democracia y advenimiento de un lugar vacío. En Lefort, C., *La invención democrática* (p. 187-193). Buenos Aires: Nueva Visión.

Lidón, C. (2005). *La litografía industrial en el norte de España de 1800 a 1950. Aspectos históricos, estéticos y técnicos*. Editorial Trea.

Lévi Strauss, C. (1964): *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica de México.

López Fernández-Cao, M. (2011) *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: Horas y Horas.

López Lam, M. (2020). *Palabra/Dibujo Ocho entrevistas alrededor de la práctica de dibujo*. Auto-publicación. Recuperado de: <https://files.cargocollective.com/c538209/palabra-dibujo-baja.pdf>

Lora Márquez, C. (2021). Acuñación, difusión y usos del término «literatura de cordel» en español: notas acerca de un posible lusismo. *Boletín De Literatura Oral*, 11, 253–267. <https://doi.org/10.17561/blo.v11.5821>

Lynch, M. (1985). *Art and artifact in laboratory science. A study in shop work and shop talk in a research laboratory*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Malo, M. (2004). Prólogo. En Marta Malo (Ed.), *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, (p.p. 13-39).

Martin, J. (2009). Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau. *Contemporary Political Theory*, 8, 113–115. Doi:10.1057/cpt.2008.36

Marcus, G y Fischer, M (2000). *La antropología como crítica cultural*. Amorrortu.

Marcus, G (2013.) Prototyping and Contemporary Anthropological Experiments with Ethnographic Method. *Journal of Cultural Economy*, 7(4), 399–410. <https://doi.org/10.1080/17530350.2013.858061>

Masson, L. (2017). *Epistemología Rumiante*. Pensare cartoneras. Recuperado de: <https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/rumiante>

Maureen K. M. (2020). Drawing relationally for an ethnography of practice. *Ethnography and Education* 15:3, 270-285. <https://doi.org/10.1080/17457823.2020.1739544>

Mauss, M. (1979). Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas. *En Sociología y antropología*. Editorial Tecnos p 153-263.

Mauss, M. (1990). The gift. *The form and reason for exchange in archaic societies*. London/New York: Routlege.

Mbembe, A (2015). Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. Africa is a Country., contributed by Angela Okune, *Platform for Experimental Collaborative Ethnography, Platform for Experimental Collaborative Ethnography*. <https://worldpece.org/content/mbembe-achille-2015-%E2%80%9Cdecolonizing-knowledge-and-question-archive%E2%80%9D-africa-country>

Mead, M. (1970). The art and technology of fieldwork. En Naroll, R y Cohen, R. (Eds.). *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*. New York: Natural History Press. (pp. 246-265).

MLG. (2017). *Al final Ganamos las elecciones*. Edita: Movimiento de Liberación Gráfica.

Mies, M. y Vandana, S. (2020). *Ecofeminismo*. Icaria Editorial.

Mignolo, W. (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Mignolo, W. (2010). Cosmopolitanism and the De-colonial Option. *Studies in Philosophy and Education* 29 (2),111-127. Doi: [10.1007/s11217-009-9163-1](https://doi.org/10.1007/s11217-009-9163-1)

Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial*. Duke University Press.

Mignolo, W y Gómez. P.P. (2012). (Eds.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Millán Moncayo, M. (2011). Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los Márgenes? *Andamios*, 8(17), 11-36. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632011000300002&lng=es&tlng=esç](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300002&lng=es&tlng=esç)

Molinier, P y Arango L.G. (2011). El trabajo y la ética del cuidado Universidad Nacional de Colombia / La Carreta editores, Medellín, 2011, 330 págs. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 50, (pp. 221-224) Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Quito, Ecuador. <https://www.redalyc.org/pdf/509/50931716016.pdf>

Monistrol, O. (2007). El trabajo de campo en la investigación cualitativa (I). *Revista Nure de investigación* N°28. <https://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/339>

Morales, S y Barroso, G. (2014). El cómic de no-ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: Crónicas de Jerusalén. *Historia Y Comunicación Social*, 19, 231-248. [https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2014.v19.47294](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47294)

Moreno Caballud, L. (2017). *Culturas de cualquiera: Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*. Acquarela libros.

Moscoso, M.F. (2013). *Biografía para uso de los pájaros: memoria, infancia y migración*. Quito: Editorial de Altos Estudios Nacionales.

Moscoso, M. F. (2016). Etnografía a lo bruto: un opening de datos muy salvaje. *Antropología Experimental*, (16). <https://doi.org/10.17561/rae.v0i16.2900>

Moscoso, M.F. (2017). Experimentos metodológicos, etnografías de-coloniales y mucho power on the field: ideas previas. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, Núm. 22 (2), 199-13. [https://txtlabart.files.wordpress.com/2018/06/experimentos\\_metodologicos\\_etnografias\\_d.pdf](https://txtlabart.files.wordpress.com/2018/06/experimentos_metodologicos_etnografias_d.pdf)

Moscoso, M. F. (2018). Arte-grafías migrantes de la ciudad. Experimentos metodológicos y mucho power on the field. *Antropología Experimental*, (18). <https://doi.org/10.17561/rae.v0i18.3380>

Moscoso, M.F. (2019). El gato, la hormiga y el caballo: sensibilidad etnográfica y atención plena. En Piscina. *Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. 121-139 Universidad del País Vasco: Ediciones LaSIA. <http://www.lasiaweb.com/wp-content/uploads/2019/05/Piscina-4.pdf>

Moscoso, M.F y Dominguez, C. (2019-2020). *La apertura a lo que sucede o la posibilidad de contarnos cosas pequeñas y simples*. Laav. MUSAC (León). <https://laav.es/en/la-apertura-a-lo-que-sucede-mafe-moscoso-y-chus-dominguez/>

Moscoso, M.F (2020). *Sobre etnografías experimentales y experimentales*. Barcelona: Bau: Ediciones.

Nash, K. (1996). Post democracy, politics and philosophy. An interview with Jacques Rancière. Angelaki. *Journal of the Theoretical Humanities*, 1(3), 171–178. <https://doi.org/10.1080/09697259608571905>

Norwood, T. (2016). Drawing attention: Ways of knowing derived in the movement of the pencil. En: Drawing Attention: Ways of Knowing Derived in the Movement of the Pencil de Callard, F., Staines, K., & Wilkes, J. (2016). *The Restless Compendium: Interdisciplinary Investigations of Rest and Its Opposites*. Springer International Publishing.

Norwood, T. (2016) The gaps in the line: A Study of drawing between word and thing. OAR: *The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform Issue 1* <http://www.oarplatform.com/gaps-line-study-drawing-word-thing/>

Olivera, A. (2014). Etnografía decolonial con colectivos charrúas: reflexionando sobre interconocimientos. *Antropología Social y Cultural del Uruguay*, 12, 139-153. ISSN 1510-3846

Ottaviani, J y Myrick, L. (2012). *Feynman*. Barcelona: Norma Editorial.

Quino. (1992). *Todo Mafalda*. Lumen.

Pallasmaa, J. (2010). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pascual, M y Herrero, Y. (2010). *Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro*. Centro Nacional de Educación Ambiental.

Pérez Orozco, A. (2006). Amenaza Tormenta: La crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico. *Revista de Economía Crítica*, N° 5, 7-37. ISSN 1696-0866 Disponible en: [http://observatoridesc.org/sites/default/files/1\\_amenaza\\_tormenta.pdf](http://observatoridesc.org/sites/default/files/1_amenaza_tormenta.pdf)

Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Oxford: Routledge.

Pink, S. (2004). Applied Visual Anthropology, Social intervention, Visual Methodologies and Anthropology Theory. *Issue of Visual. Anthropology Review*, 20(1), 3-16. <https://doi.org/10.1525/var.2004.20.1.3>

Pink, S. (2004). *Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*. Berg Publishers.

Pink, S., Kürti, L. y Afonso, A.I. (2004). *Working images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge.

Pink, S y Leder Mackley, K. (2013). Saturated and situated: expanding the meaning of media in the routines of everyday life. *Media, Culture & Society*, 35(6), 677–691. <https://doi.org/10.1177/0163443713491298>

Pink, S. (2015). Approaching Media through the Senses: Between Experience and Representation. *Media International Australia*, 154(1), 5–14. <https://doi.org/10.1177/1329878X1515400103>

Pink, S. (2021). *Doing sensory ethnography*. Sage.

Puig de la Bellacasa, M. (2011). Matters of care in technoscience: Assembling neglected things. *Social Studies of Science*, 41(1), 85–106. <https://doi.org/10.1177/0306312710380301>

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press.

Quiroga, F. (2019). Hacia una cultura en extensivo. *Cultura y Ciudadanía. Pensamiento del Ministerio de Cultura y Deporte*. <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f6d136e6-e34c-45ce-ab88-ba2311a450a9/fran-quiroga.pdf%5D>

Ramírez Blanco, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad del Sol*. Madrid: Cátedra.

Rancière, J. (1995). *On the Shore of Politics*. London/New York. Verso.

Rancière, J. (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.

Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. Cambridge polity press.

Rappaport, J. (2008). Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation. En *Collaborative Anthropologies* N°, 1-31. Published by University of Nebraska Press DOI: 10.1353/cla.0.0014

Rapaport, J y Ramos, A. (2005). Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena académico. *Historia Crítica*. Bogotá: Universidad de los Andes, 39-62. Disponible en: [https://red.pucp.edu.pe/wpcontent/uploads/biblioteca/Rappaport\\_Ramos\\_Historia\\_colaborativa.pdf](https://red.pucp.edu.pe/wpcontent/uploads/biblioteca/Rappaport_Ramos_Historia_colaborativa.pdf)

Reason, M. (2018). *Drawing*. Routledge handbook of interdisciplinary research methods (Eds) Lury, C Fensham R., Heller-Nicholas, A., Lammes, S., Last, A., Michael, M y Uprichard, E. Routledge.

Reynoso, C. (Comp.) (1991). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa.

Rheinberger, H. (1997). *Toward a History of Epistemic Things*. Stanford University Press.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Roam, D. (2013). *The Back of the Napkin: Solving Problems and Selling Ideas with Pictures*. Portfolio Penguin.

Rowan, J y Camps, M. (2018). Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*. n. 3, 53-66. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2018.10041>

Rutten, K., Dienderen, A y Soetaert, R. (2013). Revisiting the ethnographic turn in contemporary art. *Critical Arts South North Cultural and Media Studies*. Volume 27. Issue 5 p 459-473. <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855513>

Ruíz-Ballesteros, E y Valcuende del Río, J. (2020). Cuerpos en el entorno: Reflexiones para una etnografía de las percepciones ambientales. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*. 15. 105-128. 10.11156/aibr.150106.

Salami, M. (2020). *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone*. Amistad PR.

Sánchez Durá, N. (1988) ¿El artista como etnógrafo?: el caso Gauguin, tan lejos, tan cerca. Valencia, Episteme, P27. <http://hdl.handle.net/10550/31386>

Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury Academic.

Sansi, R. (2016). Experimentaciones participantes en arte y antropología. *Disparidades. Revista De Antropología*, 71(1), 67-73. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2016.01.001.06>

Schiller, A. (2016). *Graphic Recording: Live Illustrations for Meetings, Conferences and Workshops*. Gestalten.

Scheper-Huges, N. (1995). The primacy of the Ethical: Propositions for a Militant. *Anthropology*. *Current Anthropology*, 36(3), 409-440. <https://www.unl.edu/rhames/courses/current/hughes.pdf>

Schneider, A y Wright, C. (2010). *Contemporary Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Routledge

Seremetakis, C.N (Ed.) (1994). *The Senses Still: Memory and Perception as Material Culture in Modernity*. Boulder: Westview.

Sievers, R y Monsonís, M. (2011) *La última calle* (Película Documental). [http://www.la-ultima-calle.com/cat/trailer\\_cat.html](http://www.la-ultima-calle.com/cat/trailer_cat.html)

Siles, L. & Edesa, J. (2019). *Ondo Bizi Arte Egonaldia III. Residencia artística del buen vivir*. Mutur Beltz. Eremuak.

Stephen, L. (2018). Los Alpes en invierno. *Ensayos sobre el arte de caminar*. Siruela.

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks.

Tatjer, M. (1972). El impacto de la industrialización en la morfología de un barrio del siglo XVIII. La evolución de la Barceloneta. *Revista de geografía*, Vol. 6, Núm. 1, 55-104. <https://raco.cat/index.php/RevistaGeografia/article/view/45661>

Tatjer, M. (2004). En un Artículo de prensa de João França: *Los Beneficios inmobiliarios desplazan la Barceloneta popular*. El Diario 30 de Agosto de 2004. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/catalunya/beneficios-inmobiliarios-desplazan-barceloneta-popular\\_1\\_4679622.html](https://www.eldiario.es/catalunya/beneficios-inmobiliarios-desplazan-barceloneta-popular_1_4679622.html)

Taussig, M. (2011). *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press.

Tiapa, F. (2008). Antropología, historia colonial y descolonización del pasado. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 14(1), 13-29. ISSN 20030507.

Thoreau, H. (1998). *Caminar*. Árdora.

Tresch, J. (2001) *Mechanical Romanticism: Engineers of the Artificial Paradise*. (Tesis doctoral). Department of History and Philosophy of Science. University of Cambridge.

Tuhiwai Smith, L. (2017). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Txalaparta.

Urrutia, J. (2017). *Breve diccionario enciclopédico ilustrado de MI cáncer*. Autoedición. <https://josunene.com/portfolio/breve-diccionario-enciclopédico-ilustrado-cancer/>

Urrutia, J. (2020). *Compendio colectivo sobre el Cáncer*. Fundación Carasso y La Panera de Lleida. <https://josunene.com/portfolio/compendio-colectivo-sobre-cancer/>

Vaughan, L. (2018). *Designing cultures of care*. Bloomsbury.

Vázquez, A. (2017). *El relatógrama es un don*. Miradas múltiples. Recuperado de: [https://www.academia.edu/38843459/El\\_relatógrama\\_es\\_un\\_don](https://www.academia.edu/38843459/El_relatógrama_es_un_don)

Vilar, G. (2017) ¿Dónde está el arte en la investigación artística? *ANIIV Revista de investigación en Artes Visuales*. N°1, 1-8. Doi:<https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>

Vilar, G. (2021). *Disturbios de la razón. La investigación artística*. Editorial Antonio Machado.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio; entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Wadle, H. (2012). *Anthropology goes Comics*: Comics Forum. Recuperado en: <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>

Weiss, A. (2016). *Sketchnotes & Graphic Recording: Eine Anleitung*. Depunkt Verlag.

Wittgenstein, L. (1992). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge and Kegan Paul.

Worth, S. (1980). Margaret Mead and the shift from 'visual anthropology' to the 'anthropology of visual communication'. *Studies in Visual Communication* 6(1), 1980, (pp. 15-22). Disponible en: <https://repository.upenn.edu/cgi/view-content.cgi?article=1088&context=svc>

Yáñez, G. (2017). *Repensar la antropología: El dibujo como etnografía experimental*. Tesis (Licenciada en Artes Liberales), Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades; Ecuador. Disponible en: <https://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/6411>

Zafra, R (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

#### **Del Capítulo 4**

Literatura contemporánea específica sobre ruralidades:

Badal, M (2018). *Vidas a la intemperie*. Pepitas de calabaza.

Carrasco, J (2017). *Intemperie*. Seix Barral.

Cerdá, P (2017). *Voces de la Laponia española*. Pepitas de calabaza.

Guiu, V (2020). *Lo rural ha muerto, viva lo rural: Otro puñetero libro sobre la despoblación*. Dobleuve.

López Andrada, A (2017). *El viento derruido*. Almuzara.

Martínez, G (2020). *Un cambio de verdad: Una vuelta al origen en tierra de pastores*. Seix Barral.

Montserrat Recoder, P (2009). *La cultura que hace el paisaje: escritos de un naturalista sobre nuestros recursos de montaña*. La Fertilidad de la Tierra Ediciones.

Sánchez, M (2017). *Cuaderno de campo*. La Bella Varsovia.

Sánchez, M (2020). *Almáciga: Un vivero de palabras de nuestro medio rural*. Geoplaneta.

Satué Oliván, E. (2017). *Cabalero: Un viejo pastor del Pirineo*. Prames.

Solà, I. (2019). *Canto jo i la muntanya balla*. Anagrama



DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Miranda Pérez-Hita

