UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

La narrativa artística como vehículo de creación de identidad y transformación personal: mujeres artistas, miradas insólitas y Living Museum

Artistic narrative as a vehicle for identity creation and personal transformation: women artists, miradas insólitas and Living Museum

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Julia Morla Sánchez

DIRIGIDA POR

María Ángeles López Fernández
Celia Rosa Camilli Trujillo

© Julia Morla Sánchez, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA ARTÍSTICA COMO VEHÍCULO DE CREACIÓN DE IDENTIDAD Y TRANSFORMACIÓN PERSONAL: MUJERES ARTISTAS, MIRADAS INSÓLITAS Y LIVING MUSEUM

ARTISTIC NARRATIVE AS A VEHICLE FOR IDENTITY CREATION AND PERSONAL TRANSFORMATION: WOMEN ARTISTS, MIRADAS INSÓLITAS AND LIVING MUSEUM

DOCTORADO EN ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO

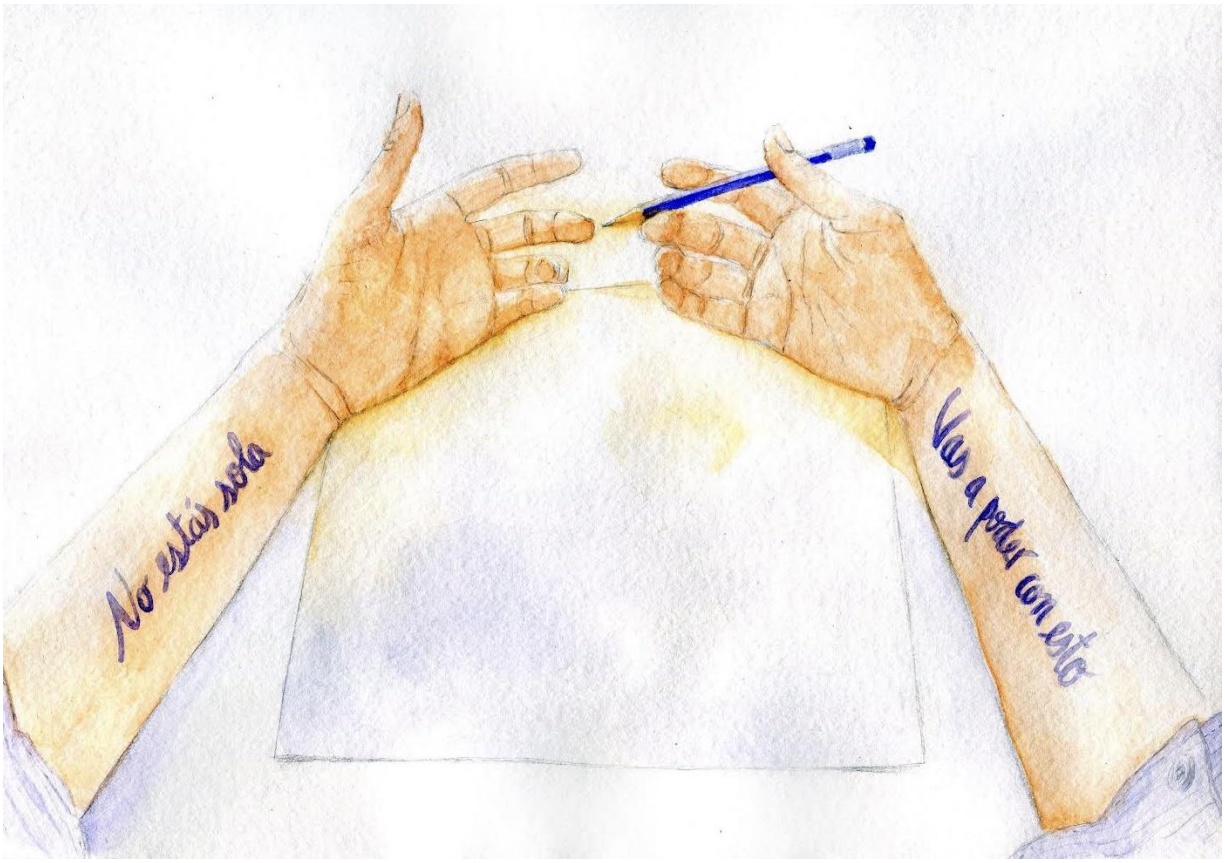
MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Julia Morla Sánchez

DIRIGIDA POR

María Ángeles López Fernández y Celia Rosa Camilli Trujillo



Me tatuaría las palabras de mi amiga

Obra de Y.

LA NARRATIVA ARTÍSTICA COMO VEHÍCULO DE CREACIÓN DE IDENTIDAD Y TRANSFORMACIÓN PERSONAL: MUJERES ARTISTAS, MIRADAS INSÓLITAS Y LIVING MUSEUM

ARTISTIC NARRATIVE AS A VEHICLE FOR IDENTITY CREATION AND PERSONAL TRANSFORMATION: WOMEN ARTISTS, MIRADAS INSÓLITAS AND LIVING MUSEUM

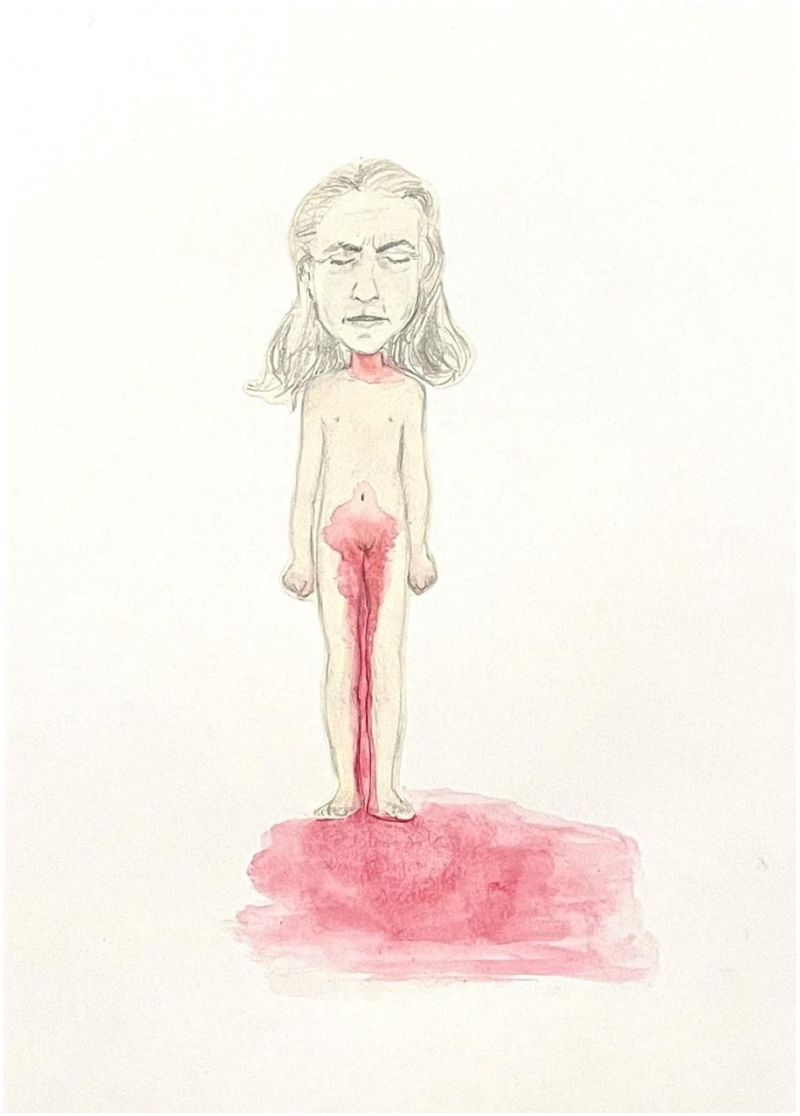
DOCTORADO EN ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO

Tesis doctoral de Julia Morla Sánchez

Dirigida por María Ángeles López Fernández y Celia Rosa Camilli Trujillo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología



Escucho en mi cuerpo a la niña que fui

Obra de Y.

Artista participante en Living Museum Madrid

"Dibujo como hablo y ahora comprendo por qué mi voz se ha quedado tantas veces callada. Ahora he atravesado un gran dolor y antes no podía hacerlo. Si dibujaba demasiado dolería, mejor era callar. Estoy sorprendida al comprender que mi expresión artística ha estado refrenada o desatada según pudiera tomar contacto con mis emociones profundas. Y más aún según sintiera que serían o no aceptadas.

Por eso hoy, si dibujo y hablo y soy escuchada, siento un gran entusiasmo, es un regalo, es estar más viva y sin duda esto ayuda a mi recuperación. ¡Al fin!"

Agradecimientos

La presente investigación ha sido posible gracias a la apuesta y confianza profesional y artística de la co-directora Marián López Fdz. Cao. Gracias, Marián, por acoger mi deseo y sueño de investigar y dedicarme a la docencia con tanto apoyo, sensibilidad y amor, por cada una de tus palabras de ánimo, y por compartir conmigo con tanta generosidad tu enorme capacidad de creación, apertura y síntesis.

Mi profundo agradecimiento a Celia Camilli por la co-dirección de esta investigación. Gracias Celia por enseñarme las bases de una buena investigación desde el respeto, la humanidad, la paciencia y la belleza. Por cada una de tus correcciones, por tu mirada de confianza y reconocimiento durante este proceso, y por ser una guía dentro de este campo.

Gracias al Instituto de Estudios Feministas por orientarme durante el proceso, y ofrecerme la libertad y flexibilidad necesarias, especialmente a Mónica Carabias y Marta Evelia Aparicio.

Un especial agradecimiento a mis compañeras de la Universidad Complutense de Madrid, me siento muy afortunada de formar parte de vuestro equipo. Gracias, Marta Lage, por tu escucha, cariño y apoyo en todo momento, y por tu amistad. Gracias, Noemí Ávila, por abrirme tu espacio con tanto amor, y por tus consejos y recomendaciones para el desarrollo de la investigación. Gracias, Carolina Peral y Marta de la Rocha, trabajar con vosotras ha sido una gran motivación y reafirmación profesional.

El planteamiento inicial de esta investigación no habría sido posible sin la experiencia profesional en el Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino en Alcorcón y sin el equipo que me ha acogido y enseñado durante nueve años, y permitido explorar de forma libre, abierta y acompañada las posibilidades del arte en dicho contexto. Gracias a Bernardino García por darme la oportunidad profesional de acompañar en el taller de cerámica del centro y confiar en mí desde el primer momento; a Silvia Gómez por enseñarme lo que significa trabajar con personas con discapacidad intelectual, darme la posibilidad de profundizar a nivel teórico en el campo, y apoyar cada una de mis propuestas; a Manuel Marchal por ser un ejemplo en la dirección de equipos, y por apoyar y hacer posible el proyecto de Miradas Insólitas a pesar de las enormes dificultades que suponía; a Luisa López por su amistad incondicional, su especial sensibilidad, cariño y profesionalidad, y por compartir el taller conmigo cada día; a Eugenio, Antonio, Yolanda y Raquel porque sin su apoyo y especial alegría de vivir, no habría posible llegar hasta aquí; y al equipo en su conjunto por seguir cada día creyendo en que el centro y las personas que forman parte del mismo merecen un trato humanitario, cercano,

inclusivo y respetuoso, y seguir luchando por ello cada día. Mi apoyo y corazón están con todas las personas del Centro.

Mi más sincero agradecimiento a las personas artistas de Miradas Insólitas, y admiración por cada una de sus obras, ya que su pasión por el arte ha hecho posible el nacimiento de las preguntas de esta investigación y el deseo de realizar este estudio; a mi queridísima amiga Carmen Holgueras por su alegría e ilusión en la vida, y por su apoyo incondicional a Miradas Insólitas; al Grupo de Lectura Fácil del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino, por la adaptación de todos los documentos necesarios a lo largo de la investigación, y por ayudarme a comprender la importancia de la accesibilidad y de los apoyos para el desarrollo y la autonomía; al Área de Voluntariado de Fundación Telefónica y a las personas voluntarias que han hecho posible la creación de Miradas Insólitas y de Living Museum Madrid.

Esta investigación no habría sido posible sin la estancia internacional en Living Museum Wil y las entrevistas llevadas a cabo. Gracias a todas las personas artistas, profesionales, de prácticas y voluntarias que han formado parte de la investigación con tanta generosidad y creatividad, y me han ayudado a comprender la esencia de Living Museum a través del arte. Gracias a Rose Ehemann por invitarme a hacer la estancia de investigación y por su apoyo en la creación de Living Museum Madrid; a Nicole Ottiger por acogerme en el *Papier Atelier* con tanto cariño y cercanía, y enseñarme lo que significa investigar; y a Graziella Berger-Pécora por acogerme en su casa y permitir mi estancia; y un profundo agradecimiento a Janos Marton y a Mitra Reyhani por acoger al equipo de Living Museum Madrid en Living Museum Nueva York y enseñarnos sus raíces, y a Alexandra Plettenberg por compartir su experiencia y sabiduría sobre Living Museum y toda la documentación que ha sido necesaria.

Llegar hasta aquí no habría sido posible sin el equipo profesional y personal de Living Museum Madrid. Gracias, Laura Carmona, por creer en el arte como lo haces y por hacer realidad nuestro sueño de traer Living Museum a España; gracias, Javi Lapuerta, por tener siempre una sonrisa, por tu apoyo y presencia constantes, y por ayudarme a ser crítica con cada uno de los pasos que hemos dado. Gracias, Hanne y Ana, por acompañarnos cada día en los talleres de Living Museum y permitir que vuestra presencia y creación nutran la comunidad artística; y por supuesto a todas las personas artistas de Living Museum Madrid y las personas de apoyo, porque sin vosotras no habría sido posible comenzar con Living Museum Madrid y realizar esta investigación.

Siento un agradecimiento especial a mis padres, Marieta y José, ya que sin su apoyo y amor incondicional esta investigación no habría sido posible. Gracias por vuestro cariño, sostén logístico y

emocional, y por tener una confianza e ilusión por este proyecto mayor de lo que yo misma habría podido imaginar. Os dedico mi esfuerzo y amor por el arte, ya que es uno de los múltiples regalos que me habéis hecho en la vida. A Carlos Morla, por sus consejos sobre la estructura de la tesis y compartir su sabiduría sobre el campo, y a Ángeles Sánchez, Rafael Ávila y Eva Estebas por cada una de las correcciones y puntualizaciones.

Por último, gracias a mi familia afectiva y mis hermanas de vida por sostenerme y acompañarme en los momentos más luminosos y más difíciles. Gracias Vane, Sara, Lourdes, Izas e Irene por cada conversación que ha hecho posible que siga confiando en la vida y en sus procesos. Gracias, Chiara, por compartir conmigo de forma tan generosa tu trabajo de investigación. Gracias, Elvira Gutiérrez, por ser mi maestra, y permitirme comprender la arteterapia desde un lugar humanista y a partir de mi propio proceso personal.

Índice de contenidos

Resumen 14

Abstract 14

Introducción 18

CAPÍTULO 1. PREGUNTAS, OBJETIVOS Y ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN 23

1.1 Preguntas de investigación 23

1.2 Objetivos de investigación 24

1.3 Enfoque de investigación 25

1.3.1 La investigación cualitativa 25

1.3.2 La investigación desde un enfoque feminista 30

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO 34

2.1 Un arte fuera del canon 36

2.1.1 Un primer vínculo entre la locura, el arte y la enfermedad mental y/o la marginalidad 37

2.1.2 El siglo XIX: los primeros estudios sobre la creación artística de los "alienados" o "enfermos mentales" 39

2.1.3 Principios del siglo XX: una primera mirada hacia el arte de las personas con enfermedad mental 42

2.1.4 Nacimiento y evolución del arte marginal: de la institución psiquiátrica al museo, *art brut* y *outsider art* 50

2.1.4.1 Exposiciones y muestras de "arte psicótico": el Hospital de *Sainte-Anne* 51

2.1.4.2 Jean Dubuffet y el nacimiento del *art brut* 52
2.1.4.3 Relaciones entre el arte moderno y el arte al margen 56
2.1.4.4 El concepto de *outsider art,* otras colecciones y museos 58
2.1.4.5 Sobre el arte psicopatológico en España 60
2.1.5 Finales del siglo XX: otras estrategias frente al "arte marginal" 64
2.1.5.1 Künstlerhaus, Casa de Artistas *Gugging* 64
2.1.5.2 Nise da Silveira y el *Museu de Imagens do Inconsciente* 68
2.2 El nacimiento y desarrollo del *open studio* o *studio art movement* 71
2.2.1 Algunas críticas al modelo asilo psiquiátrico 71
2.2.2 La desinstitucionalización y el arte como recurso 72
2.2.3 La evolución del *open studio o studio art movement* 75
2.2.4 Bases principales del *open studio o studio art movement* 79
2.2.5 Algunos proyectos actuales 82
2.2.5.1 Proyectos internacionales 82
2.2.5.2 Proyectos nacionales 88
2.3 Género y enfermedad mental: la doble estigmatización de las mujeres 97
2.3.1 El modelo médico hegemónico y el androcentrismo en salud mental 97
2.3.2 Mujer y loca: un discurso médico y psiquiátrico que estigmatiza a las mujeres 99
2.3.3 Una perspectiva de género y mirada feminista en la salud mental de las mujeres 102
2.3.4 La locura como protesta y voz de las mujeres 107
2.3.5 Reconocimiento, agencia, reconstrucción narrativa y creadora 109
2.4 La identidad de artista: transgrediendo el estigma de la loca 112
2.4.1 Leonora Carrington: imágenes del subsuelo 114
2.4.2 Josefa Tolrà: el arte como poder divino 127
2.4.3 Adelina Gomes: la naturaleza y creación más allá de los muros 136

2.4.4 Yayoi Kusama: la red infinita del universo 144

2.4.5 Kim Noble: múltiples voces de artistas 161

CAPÍTULO 3: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 174

3.1 Métodos de investigación 174

3.1.1 La fenomenología 174

3.1.2 La etnografía 176

3.1.3 La Investigación Basada en las Artes 179

3.1.4 La metodología feminista 182

3.2 Técnicas de recogida de datos 187

3.2.1 La observación participante y el diario de campo 187

3.2.2 La exploración artística personal: diario ilustrado 188

3.2.3 La entrevista semiestructurada 189

3.2.4 Resumen sobre las técnicas de recogida de datos 192

3.3 Participantes 194

3.3.1 Resumen sobre las personas participantes 195

3.4 Procedimiento 196

3.5 Técnicas de análisis de datos 198

3.5.1 Análisis temático 198

3.6 Criterios de calidad en investigación cualitativa 202

3.7 Ética de la investigación 206

CAPÍTULO 4: MARCO EXPERIENCIAL 210

4.1 Miradas Insólitas: un primer acercamiento a un estudio abierto de arte inclusivo 210

4.1.1 Los primeros pasos 211

4.1.2 La creación de Miradas Insólitas y su trayectoria 223

4.1.3 Algunas artistas de Miradas Insólitas 232

4.1.3.1 Amparo Martínez 233

4.1.3.2 Hassiba Seriak 235

4.1.3.3 Inés Gómez 237

4.1.3.4 Paloma García 239

4.1.3.5 Rosa Almendros 242

4.1.4 Resultados: con respecto a la transformación personal, profesional y social a través del arte en Miradas Insólitas 244

4.2 Living Museum: un ejemplo de *open studio* que subvierte el estigma de enfermedad mental por el de artista 252

4.2.1 El modelo de Living Museum 252

4.2.1.1 Breve paseo por los conceptos de locura, enfermedad Mental y asilo psiquiátrico 253

4.2.1.2 La recuperación de los antiguos hospitales psiquiátricos 259

4.2.1.3 Primeras influencias en la concepción de Living Museum 260

4.2.1.4 El nacimiento de Living Museum 266

4.2.1.5 *Battlefields:* las siete estaciones de la transformación 270

4.2.1.6 Algunas premisas importantes 273

4.2.1.7 Otros fragmentos de la historia de Living Museum 277

4.2.1.8 Algunas artistas de Living Museum Nueva York 281

4.2.1.9 Living Museum en el mundo 288

4.2.2 Análisis de entrevistas y resultados 292

4.2.2.1 Concepto, definición y metodología 294

4.2.2.2 Living Museum como nombre 368

4.2.2.3 Exposiciones, ferias y eventos artísticos 375

4.2.2.4 Sobre la terminología 397

4.2.3 Diario ilustrado: estancia artística, investigadora y profesional en Living Museum Wil 413

4.3 Living Museum Madrid: la implementación de la filosofía de Living Museum en España 452

4.3.1 Creación de la asociación en España 453

4.3.2 Proyecto Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental 458

4.3.3 Presentación oficial de Living Museum Madrid 464

4.3.4 Visita a Living Museum Nueva York 466

4.3.5 Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque 466

4.3.6 A modo de resultado: 475

4.3.6.1 Una mirada de género en Living Museum Madrid 475

4.3.6.2 Tres mujeres artistas de Living Museum Madrid. Proceso creativo y obra 476

4.3.6.2.1 Blanca Valcarce: la sutileza de la intimidad femenina 477

4.3.6.2.2 Alicia Utiyama: mi propia piel 482

4.3.6.2.3 "Y.": caminar, respirar, dibujar 488

4.3.7 Próximos pasos 492

CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES 494

5.1 Puntos de discusión 494

5.1.1 El arte es arte. Sobre los conceptos de *art brut* y *outsider art* 494

5.1.2 La necesidad de un amplio desarrollo de perspectivas feministas en salud mental. La voz y narrativa de mujeres artistas como espacio de reconocimiento y resignificación 497

5.1.3 Una mayor visibilización y reconocimiento del *open studio* 499

5.1.4 La confidencialidad, el anonimato y la autoría en la investigación cualitativa e Investigación Basada en las Artes 500

5.2 Conclusiones 503

5.3 Limitaciones de la investigación 521

5.4 Futuras líneas de investigación 522

CHAPTER 5. DISCUSSION AND CONCLUSIONS 524

5.1 Discussion Points 524

5.1.1 Art is art: on the concepts of *Art Brut and Outsider Art* 524

5.1.2 The need for a broad development of feminist perspectives in mental health. The voice and narrative of women artists as a space for recognition and resignification 527

5.1.3 Greater visibility and recognition of the *Open Studio* 528

5.1.4 Confidentiality, anonymity, and authorship in qualitative and Arts Based Research 530

5.2 Conclusions 532

5.3 Limitations of the research 549

5.4 Future lines of research 550

Referencias 552

Anexos 576

Índice de anexos 647

Índice de tablas 648

Índice de figuras 649

Resumen

Esta investigación titulada ***La narrativa artística como vehículo de creación de identidad y de transformación personal: mujeres artistas, Miradas Insólitas y Living Museum*** tiene como objetivo principal reconocer el potencial de la identidad artística como expresión y visibilización personal y social que ofrece caminos hacia la mejora de la salud mental en especial de las mujeres. Se ha llevado a cabo bajo un enfoque de corte cualitativo y feminista que acoge especialmente la realidad de las mujeres artistas y la diversidad en su conjunto.

Dentro de este marco, y dado el gran crecimiento de la enfermedad mental y dolencia psíquica, la reducción de la calidad de vida asociada a esta realidad y la condición de discapacidad, así como de la publicación de recientes informes que evidencian los beneficios de las artes y la cultura en la mejora de la salud física y mental, los principales objetivos específicos son: documentar el estado de la cuestión relativa a la creación artística y los procesos psicopatológicos, con especial atención en el desarrollo de una identidad personal en el caso de mujeres artistas; documentar la voz y trayectoria artística de mujeres creadoras vinculadas con la enfermedad mental, la marginalidad o la condición de discapacidad, con especial atención en su estigma de exclusión y reconocimiento personal y social a través del arte, fomentando enfoques de investigación que dan valor a la narrativa artística como vía de conocimiento; y profundizar en la naturaleza de los talleres abiertos de arte partiendo del ejemplo de Living Museum.

El marco teórico recorre el nacimiento y desarrollo del arte fuera del canon y el arte creado en los márgenes, con especial atención al origen de la psiquiatría, al doble estigma que sufren las mujeres con enfermedad mental, y al desarrollo de perspectivas feministas que abren nuevas vías de abordaje y comprensión de la salud mental de las mujeres. Por otro lado, se analiza el origen y la naturaleza del *open studio* o talleres abiertos de arte como metodología de intervención, y se recogen algunos proyectos nacionales e internacionales como ejemplo de la diversidad en su planteamiento. Finalmente, se desarrolla la trayectoria artística de cinco mujeres artistas vinculadas con la enfermedad mental, la condición de discapacidad o la marginalidad con especial atención en el estigma de exclusión, y el reconocimiento personal y social a través del arte. Estas mujeres son Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama y Kim Noble.

Los principales métodos de investigación utilizados para el desarrollo y acercamiento a las tres experiencias principales han sido la fenomenología, la etnografía, la metodología feminista y la Investigación Basada en las Artes. Dentro de esta última, se lleva a cabo una a/r/tografía desde la mirada y experiencia de la investigadora como arteterapeuta y artista.

El marco experiencial está formado por el análisis de tres experiencias principales. En primer lugar y como punto de partida en el planteamiento y desarrollo de esta investigación, recoge la experiencia de creación y trayectoria del grupo de artistas Miradas Insólitas, con especial atención en la obra de las cinco mujeres artistas que forman parte del mismo. En segundo lugar, como ejemplo paradigmático del *open studio*, recorre el origen y nacimiento de Living Museum y la obra de tres mujeres artistas de Living Museum Nueva York. A partir de esta base, analiza y explora en profundidad la naturaleza de Living Museum a través de los testimonios y narrativa de diferentes personas que forman parte del mismo. Por último, resume el camino de creación e implementación de la filosofía de Living Museum en España a través de la asociación Living Museum Madrid. Este apartado concluye con la obra y proceso creativo de tres mujeres artistas que forman parte de dicha asociación.

Los resultados del marco experiencial y teórico concluyen que la construcción de una identidad de artista o persona creadora supone el desarrollo de un proyecto propio que da significado personal y social a la propia vida, ayuda a reducir el estigma personal asociado a la enfermedad mental, e implica un beneficio psicosocial de aquellas personas interesadas en la creación artística, especialmente en mujeres creadoras. El análisis de las entrevistas muestra los amplios beneficios de la propuesta de Living Museum como un lugar de apoyo personal y social, y un espacio de reconocimiento y desarrollo profesional para personas con dolencia psíquica e interés en la creación artística. Los resultados y conclusiones recogen también la importancia de desarrollar una perspectiva de género y enfoque feminista que apoye especialmente a las mujeres artistas como parte de la filosofía de Living Museum, y confirman el valor de las perspectivas y enfoques de investigación basadas en la identidad de las personas y la narrativa personal de su historia de vida a través del arte como fuente de reconocimiento y reformulación de la salud mental de las mujeres, y como espacio de encuentro entre personas creadoras.

Las principales limitaciones de la investigación incluyen la diferencia lingüística, siendo la creación artística una alternativa que se desarrolló de forma natural durante el proceso; la necesidad de tiempos más largos en la estancia de investigación dada la filosofía de no estrés de Living Museum; la posibilidad de complementar el estudio con entrevistas en otras sedes; y la complejidad de comunicar los resultados a todas las personas informantes.

Las futuras vías de investigación y acción se enfocan en el desarrollo de talleres abiertos de arte en España; establecer una perspectiva de género como parte de su planteamiento; y reconocer la obra de mujeres artistas, recogiendo su narrativa y voz en primera persona.

Abstract

This research entitled ***Artistic Narrative as a Vehicle for Identity Creation and Personal Transformation: Women Artists, Miradas Insólitas, and Living Museum*** aims to recognise the potential of artistic identity as an expression and personal and social visibility that offers paths towards the improvement of mental health, especially for women. This qualitative research has been conducted under a feminist approach that especially embraces the reality of women artists and diversity as a whole.

Within this framework, and given the significant growth of mental illness and psychological distress, the reduction in the quality of life associated with this reality, and the condition of disability, as well as the publication of recent reports demonstrating the benefits of arts and culture in improving physical and mental health, the specific objectives are: to document the state of the art regarding artistic creation and psychopathological processes, with particular attention to the development of a personal identity in the case of women artists; to document the voice and artistic trajectory of women artists and creators linked to mental illness, marginality or disability, with special attention to their stigma of exclusion and personal and social recognition through art; and to delve into the nature of the Open Studio based on the example of Living Museum.

Through the theoretical corpus, a journey is made around the birth and development of art outside the canon and art created on the margins, with particular attention to the origin of psychiatry, the double stigma suffered by women with mental illness, and the development of feminist perspectives within this field that open up new avenues of approach, treatment, and understanding of women's mental health. On the other hand, the origin and nature of the *Open Studio* as a methodology of intervention are analyzed, and some national and international projects are gathered as examples of diversity in their approach. Based on this reality, the artistic trajectory of five women artists linked to mental illness, disability, or marginalization within the artistic field is developed, with particular attention to the stigma of exclusion, and personal and social recognition through art. These women are Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama, and Kim Noble.

The main research methods used for the development and approach to the three main experiences have been phenomenology, ethnography, feminist methodology and Arts Based Research. Within the latter, an a/r/tography is carried out from the perspective and experience of the researcher as an art therapist and artist.

The experiential framework consists of the analysis of three main experiences. Firstly, as the starting point in the design and development of this research, it gathers the creation experience and trajectory

of the *Miradas Insólitas* artists' group, with special attention to the work of the five women artists who are part of it. Secondly, as a paradigmatic example of the *Open Studio*, it traces the origin and birth of Living Museum and the work of three women artists from Living Museum New York. From this basis, it analyzes and explores in depth the nature of Living Museum through the testimonies and narrative of different people who are part of it. Finally, it summarizes the path of creation and implementation of the Living Museum philosophy in Spain through the Living Museum Madrid association. This section concludes with the work and creative process of three women artists who are part of this association.

The results of the experiential and theoretical framework conclude that the construction of an artist's or a creator's identity involves the construction of a project that gives personal and social meaning to one's own life, helps reduce personal stigma associated with mental illness, and represents a psychosocial benefit for those interested in artistic creation, especially women artists and creators. The analysis of the interviews shows the broad benefits of the Living Museum proposal as a place of personal and social support, and a space for recognition and professional development for people with mental illness or psychological distress and an interest in artistic creation. The results and conclusions also highlight the importance of developing a gender perspective and feminist approach that especially supports women artists as part of the Living Museum philosophy, and confirm the value of perspectives and research approaches based on the identity of individuals and the personal narrative of their life history through art, as a source of recognition and reformulation of women's mental health, and as a meeting space between creative individuals.

Among the main limitations of the research, the linguistic difference stands out in the case of interviews conducted in Living Museum Wil, with artistic creation being an alternative that developed naturally during the process; the need for longer research stays given the stress-free philosophy of Living Museum; the possibility of complementing the study with other research stays in other Living Museum locations; and the complexity of disseminating the results to all informants given the nature of each project.

Future research and action pathways that arise from this research involve the commitment to expand and develop *Open Studios* in Spain, the establishment of a gender perspective as part of its approach, and the visibility, archiving, and documentation of the work of women artists within the field, capturing their own narrative and personal voice.

Introducción

Motivación y experiencia personal para el desarrollo de esta investigación

Dibujar y crear siempre ha sido un espacio de diálogo conmigo misma, la forma de poder expresarme, sentir, y comunicarme interna y externamente. A través de cada uno de los trazos finos de grafito, las raíces, las hojas, los cuerpos desnudos y del agua coloreada con acuarela, comprendí que la vida era creación en sí misma, y que mi vida sin la posibilidad de crear no tendría una brújula clara.

A partir de esa toma de conciencia y experiencia personal a través del arte, comencé a acompañar a personas creadoras en el taller de cerámica del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino en Alcorcón y a compartir mi proceso creativo con ellas. Este fue un punto de inflexión en mi trayectoria personal y profesional, que nos llevó a crear el grupo de artistas Miradas Insólitas y observar en primera persona el valor y la posibilidad de transformación personal, social y profesional que ofrece el arte a aquellas personas interesadas en la creación artística.

Paralelamente a esta realidad, y tras realizar el Máster de arteterapia y educación artística para la inclusión social de la Universidad Complutense y la Universidad Autónoma de Madrid, y la Universidad de Valladolid, comencé a formarme a nivel personal y profesional en Arteterapia Gestalt, y Terapia del Reencuentro, lo que amplió el contacto conmigo misma a través del arte y la perspectiva de género, imprescindible en cuanto a mi realidad de mujer creadora. Durante este amplio periodo realicé dos exposiciones personales, *La Tormenta y Des-Nuda*, donde partiendo del nombre de esta última exposición celebrada en 2021, me desnudé y desanudé a través de la ilustración, comprendiendo que la posibilidad de acompañar a otras personas con necesidades de apoyo en este camino era parte de mi labor personal y profesional.

Dadas algunas dificultades experimentadas en la creación del grupo de arte Miradas Insólitas, a pesar del incondicional apoyo de numerosas personas, tomé la decisión de viajar a Living Museum Wil, Suiza, para conocer en mayor profundidad un proyecto donde las bases experimentadas a raíz del taller de artistas Miradas Insólitas estaban establecidas muchos años atrás. Este fue el disparador en mi vida para enfocar y concretar las preguntas y objetivos principales de esta tesis doctoral, ya que mi estancia de investigación no sólo me ofreció la oportunidad de comprender a gran escala la naturaleza de los talleres de arte y conocer a numerosas personas implicadas en el proyecto, sino que me introdujo en un proceso artístico de transformación personal a través del que conocí la filosofía y propuesta de Living Museum desde el rol de artista y en vínculo con mi propia salud mental.

Este fue el giro definitivo en mi vida, una transformación personal, profesional y afectiva que en primer lugar me sumieron en un gran duelo, tristeza y vulnerabilidad. Esta vivencia me ofreció la posibilidad de experimentar desde el interior la delicadeza del proceso creativo en su esencia más pura, la capacidad de entender el valor de los tiempos lentos, respetuosos, adaptados e inclusivos, y la riqueza de la diversidad interna y externa.

La vuelta a Madrid tras esta estancia me ayudó a comprender que la investigación podría completarse a través de la creación de Living Museum en España, con especial atención a una perspectiva feminista que pusiera en valor las historias de vida a través del arte, y la reconstrucción del significado de los ciclos vitales como espacios que nos permiten relacionarnos con nuestras vulnerabilidades, fortalezas, necesidades y deseos.

El arte en toda su amplitud es una fuente de encuentro, vínculo, destrucción, creación y transformación que ofrece un camino hacia la salud individual y comunitaria. Esta investigación es una apuesta determinada por el conocimiento de los beneficios de los estudios abiertos de arte en la salud, y de las relaciones sociales y humanas a través de la creación, tan necesaria en la vida.

Tendencias Actuales en el Arte, la Cultura y la Salud Mental

Es pertinente apoyar y subrayar el desarrollo de esta investigación en relación con el informe *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* publicado en 2019, donde la Organización Mundial de la Salud evidencia que involucrarse en actividades artísticas y culturales ofrece una dimensión añadida a través de la cual podemos mejorar nuestra salud física y mental, y recomienda incorporar el arte y la cultura en los sistemas sanitarios.

De acuerdo con este mismo informe, desde que en 1948 la definición de salud fue concebida como *"a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity* [un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades]"[1] (p.2), este concepto se ha ido ampliando de forma paulatina. Dado el considerable aumento de la investigación sobre los efectos de las artes en la salud y el bienestar desde principios del siglo XXI, este informe nace como un hito dentro de la investigación en relación con este campo. Basado en la revisión de más de 900 publicaciones científicas llevadas a cabo entre el 2000 y el 2019, revela el amplio impacto de las artes tanto en la salud física como mental y en el bienestar de las personas.

[1] A lo largo de la investigación las citas textuales están recogidas de forma original en el texto y traducidas por la autora entre corchetes.

Entre otras conclusiones, pone en evidencia también cómo la participación en actividades artísticas y culturales permite abordar problemas de salud complejos desde un contexto social y comunitario más amplio, ofreciendo soluciones que hasta ahora la práctica médica común no ha podido abordar con eficacia.

Dentro de su definición de las artes, el informe recoge principalmente las artes escénicas, las artes visuales, la literatura, la cultura (en relación con la visita a museos, conciertos y teatro entre otras), así como las artes digitales, reconociendo una gran flexibilidad en el desarrollo de nuevas formas artísticas. De acuerdo con el mismo, cada aspecto de las artes puede activar respuestas psicológicas, fisiológicas, sociales y conductuales, recogiendo los principales resultados y evidencias del estudio en dos ámbitos de desarrollo.

El primer ámbito destacado es **la prevención y promoción de la salud,** visibilizando cómo el arte puede apoyar la prevención de la salud mental y la promoción del bienestar, así como el desarrollo de estilos de vida saludables y procesos comunicativos en relación con la salud que apoyen la reducción del estigma en salud mental entre otros muchos aspectos. El segundo ámbito, tiene que ver con **la gestión y tratamiento,** siendo la práctica de las artes un lugar seguro para abordar el creciente aumento de los diagnósticos en salud mental.

A partir de este informe, es imprescindible compartir también las aportaciones del *CultureForHealth Report* (2022), una acción preparatoria presentada por la Unión Europea como respuesta al informe publicado por la Organización Mundial de la Salud, que reafirma el importante papel de la cultura para la salud y el bienestar. A través de este informe, la Unión Europea acoge las evidencias científicas visibilizadas en relación con las artes, añadiendo nuevas categorías como el papel de la cultura en el **bienestar subjetivo y comunitario** de las personas, entre otras.

Dentro del bienestar subjetivo se revelan realidades como la mejora de la satisfacción y motivación, así como la adquisición de habilidades de autoexpresión, empoderamiento y compromiso social, o el desarrollo del sentido de identidad y pertenencia, aspectos directamente relacionados con el tema de abordaje de esta investigación.

En esta misma línea y dentro del bienestar comunitario, emergen temas como el aumento del compromiso social, la reducción del aislamiento y del estigma asociado a la salud mental, o el apoyo al desarrollo de una ciudadanía activa.

El *CultureForHealth Report* (2022) amplía su propuesta también a través de ocho desafíos a tener en cuenta actualmente y entre los que destacan un mayor enfoque en la promoción de la salud y

prevención de enfermedades, la toma de conciencia de una creciente crisis de salud mental y la importancia del abordaje de la misma, así como la necesidad de apoyar el desarrollo de una ciudadanía activa, donde los espacios culturales y el arte juegan un papel fundamental.

A la luz de estos recientes datos en relación a las artes, la cultura y la salud, y en específico a la salud mental dado el caso que nos concierte, se desarrolla el marco de esta investigación, tratando de desvelar las posibilidades de las artes y de la identidad de artista en desarrollo del reconocimiento personal, social y profesional, con especial atención a las mujeres con dolencia psíquica, y profundizando en la naturaleza de los talleres abiertos de arte como espacios de encuentro, profesionalización y transformación, teniendo en cuenta la importancia de una perspectiva de género dentro de esta realidad.

Estructura y Organización de la Investigación

La tesis doctoral está estructurada en cinco capítulos principales: las preguntas, objetivos y enfoque de investigación; el marco teórico; el diseño de la investigación; el marco experiencial; y la discusión y conclusiones.

El primer capítulo expone las preguntas y objetivos del estudio, y comparte la investigación cualitativa y perspectiva feminista como principales enfoques de investigación.

El marco teórico está compuesto por cuatro bloques. El primer bloque realiza un recorrido histórico a través del arte fuera del canon y el arte creado en los márgenes, con especial atención al origen de la psiquiatría, al nacimiento y evolución de los conceptos de *art brut* y *outsider art*, y a la naturaleza de la *Künstlerhaus* (casa de artistas *Gugging*) y al *Museo de Imagens do Inconsciente*. El segundo bloque se centra en el origen y desarrollo del *open studio* o talleres abiertos de arte, recogiendo las principales bases que lo definen y algunos proyectos actuales de carácter internacional y nacional. El tercer bloque se construye en torno al género y la salud mental y la doble estigmatización que supone para las mujeres, y recoge el nacimiento y beneficios del desarrollo de una perspectiva de género y mirada feminista dentro del campo. El cuarto y último bloque de este capítulo enfoca su interés en el desarrollo de la identidad de artista a través de la biografía, trayectoria artística, estigma de exclusión, y reconocimiento personal y social de cinco mujeres artistas vinculadas con la enfermedad mental, la condición de discapacidad, o la marginalidad dentro del campo artístico: Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama y Kim Noble.

El diseño de la investigación revela la fenomenología, la etnografía, la metodología feminista y la Investigación Basada en las Artes como métodos de investigación. Como parte de esta última,

introduce la a/r/tografía desde el lugar de artista y arteterapeuta de la persona investigadora. El diseño de la investigación recoge también las técnicas de datos utilizadas durante el estudio y técnicas de análisis, así como el procedimiento general desarrollado, y los principales criterios de calidad y ética que han guiado y construido la investigación.

El marco experiencial se divide en tres experiencias que concluyen con sus resultados específicos. A través de la experiencia Miradas Insólitas, se realiza una primera aproximación a las posibilidades del taller abierto de arte partiendo de un acercamiento cronológico al proyecto y a la creación del grupo de arte, del desarrollo de la obra de cinco mujeres artistas y del análisis de las entrevistas llevadas a cabo a diversas personas implicadas. En segundo lugar, la experiencia Living Museum se sumerge en la naturaleza de este modelo como ejemplo de *open studio*, analiza en profundidad las entrevistas realizadas durante la estancia de investigación en Living Museum Wil (Suiza), y concluye con un diario ilustrado por la investigadora realizado durante la estancia de investigación, también en calidad de artista y arteterapeuta. La tercera experiencia, Living Museum Madrid, centra su objetivo en la implementación del modelo de Living Museum en España, en los beneficios de construir una perspectiva de género dentro del proyecto, y en la obra de tres mujeres artistas que forman parte del proyecto.

Por último, el capítulo de discusión y conclusiones comienza con el desarrollo de los principales puntos de discusión emergentes y las conclusiones elaboradas a partir del proceso teórico, metodológico y experiencial de investigación. Finalmente cierra con las limitaciones del estudio y las futuras líneas de investigación.

CAPÍTULO 1. PREGUNTAS, OBJETIVOS Y ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

1.1 Preguntas de investigación

Pregunta General de Investigación

¿De qué manera la identidad vinculada al artista puede ser un elemento que disminuya el estigma asociado a la salud mental y por tanto beneficie psicosocialmente a las mujeres con dolencia psíquica e interés en la creación artística?

Preguntas Específicas

1. ¿En qué sentido un proyecto como Living Museum puede suponer un apoyo personal y social para las personas con enfermedad mental o dolencia psíquica e interés en la creación artística?
2. ¿En qué sentido un proyecto como Living Museum puede suponer un lugar de reconocimiento y desarrollo profesional para personas con enfermedad mental o dolencia psíquica e interés en la creación artística?
3. ¿Cumple la propuesta de Living Museum con una perspectiva de género que apoya la mejora de la salud de las mujeres con enfermedad mental o dolencia psíquica?

1.2 Objetivos de investigación

Objetivo General

Reconocer[2] el potencial de la identidad artística como expresión y visibilización personal y social que ofrece caminos hacia la mejora de la salud mental en especial de las mujeres.

Objetivos específicos

1. Documentar el estado de la cuestión relativa a la creación artística y los procesos psicopatológicos, con especial atención en el desarrollo de una identidad personal en el caso de mujeres artistas.
2. Documentar la voz y trayectoria artística de mujeres artistas y creadoras vinculadas con la enfermedad mental, la marginalidad o la condición de discapacidad, con especial atención en su estigma de exclusión y reconocimiento personal y social a través del arte, fomentando enfoques de investigación que dan valor a la narrativa artística como vía de conocimiento.
3. Profundizar sobre la naturaleza de los talleres abiertos de arte y la metodología de Living Museum como ejemplo de la misma, principalmente a través de las experiencias personales y artísticas de personas implicadas en dicho proyecto.

4. Validar la metodología de investigación propuesta como fuente de conocimiento y apoyo en la creación de nuevos proyectos de arte de carácter inclusivo y con perspectiva de género en España.

[2] Se utiliza el verbo “reconocer” desde un doble propósito. En primer lugar, como una propuesta de valoración y reflexividad, y en segundo lugar, en relación al concepto de reconocimiento abordado por la feminista Nancy Fraser (2000), término que implica dar autoridad y lugar dentro de la sociedad a aquellas figuras que han sido desvalorizadas a lo largo de la historia, siendo éste un asunto relacionado con la justicia en toda su amplitud y con la necesidad de un cambio profundo simbólico y cultural.

1.3 Enfoque de investigación

1.3.1 La investigación cualitativa

A diferencia de la **investigación cuantitativa** basada en hechos medibles, verificables y a menudo descritos con algoritmos que representan el hecho sujeto de la medición y análisis, la investigación cualitativa parte de realidades difusas y difícilmente cuantificables, y por tanto necesita una metodología de investigación adaptada a esta naturaleza, capaz de explicar la realidad analizada y de adaptar esta explicación en función de resultados dinámicos (Oranga & Matere, 2023). De acuerdo con Cropley (2022) el enfoque cualitativo aborda las cuestiones de forma diferente ya que se basa en la afirmación de que la realidad es subjetiva, asumiendo que cada persona construye una visión individual y personal del funcionamiento del mundo a partir de sus interacciones específicas con el mismo, por lo que la naturaleza de la investigación ha de ser abierta, flexible y de carácter exploratorio. Esta situación, requiere de un fuerte **esfuerzo de interpretación**, que da a menudo valor y sentido al tema objeto del estudio, teniendo por lo tanto la figura de la persona investigadora desde el punto de vista científico, formativo y sobre todo humanístico, un papel muy relevante.

La esencia de la investigación cualitativa tiene relación con la **creación de temas y modelos** que no requieren de manera imprescindible cuantificación, sin embargo, es posible cuantificar datos cualitativos con menor o mayor dificultad. Es importante concretar, que las metodologías de investigación cualitativas y cuantitativas no son excluyentes y a menudo pueden trabajar conjuntamente (Xiong, 2022), así como la investigación cualitativa se utiliza durante un estudio con el objetivo de profundizar en la complejidad de las temáticas estudiadas (Oranga & Matere, 2023).

De acuerdo con Denny & Weckesser (2020) las principales técnicas de recogida de datos utilizadas en la investigación cualitativa son la entrevista, el grupo focal y la observación, teniendo en cuenta que la recolección de datos y análisis se lleva a cabo hasta alcanzar la saturación de temas y conocimientos en relación al objeto de estudio (Mwita, 2022). Beiras et al., (2017) manifiestan cómo los métodos cualitativos permiten observar con amplitud el complejo entramado de los temas estudiados, así como son flexibles y se adaptan a un trabajo de campo en constante construcción.

Tal y como indica Corona Lisboa (2018), **la finalidad de la investigación cualitativa** es la creación de una mayor **comprensión, significado e interpretación subjetiva** de las motivaciones, acciones y creencias de las personas y situaciones a través de diseños de investigación de diversa naturaleza. Este

mismo autor recoge cómo el conocimiento es un constructo interpretativo y subjetivo que la persona da a través de su observación, experiencia e **interacción recíproca con el objeto o sujeto** de estudio, siendo por lo tanto la relación entre la persona investigadora y el objeto de estudio un vínculo vivo y de intercambio en el que existe una participación democrática y comunicativa entre ambos. Oranga & Matere (2023) subrayan la importancia de la flexibilidad, espontaneidad y adaptación en esta interacción.

En efecto, el paradigma de la investigación cualitativa se puede definir como la presentación y análisis de la actividad humana desde un **punto de vista fenomenológico**, que como afirman Taylor & Bogdan (2010) quiere comprender los fenómenos sociales desde la mirada e interpretación de las personas protagonistas y actores, siendo el objetivo de la misma el **acercamiento y la comprensión de la realidad estudiada**, y no su cuantificación, verificación o descubrimiento de una realidad objetiva como prioridad absoluta.

La investigación cualitativa, según indica Cotán Fernández (2016) es una ciencia que comienza su desarrollo a finales del siglo XIX, tratándose por lo tanto de un nacimiento relativamente reciente. Surge desde la convicción de que los ensayos en laboratorios no son suficientes, ni posibilitan la comprensión y el acercamiento a un gran número de problemas y realidades, para los que es necesario la recogida de datos en el campo de investigación. La investigación naturalista visibiliza por lo tanto que **el estudio debe realizarse donde se produce el evento** o suceso a analizar, hecho que implica que la persona investigadora deba **involucrarse de manera directa** en la comunidad o realidad a analizar. Como indica Flick (2004), la importancia de la investigación cualitativa radica en **las relaciones sociales**.

A diferencia de la investigación cuantitativa, la investigación cualitativa ha tenido un desarrollo más diverso y plural, intentando encontrar su metodología y forma correcta de evolucionar, y no pudiendo evitar críticas en algunos aspectos, lo que ha provocado una serie de rupturas e incorporaciones, que han marcado a la postre su paulatina evolución y situación actual.

Cotán Fernández (2016), presenta **la evolución de la investigación cualitativa** en cinco etapas, siendo su primera fase el desarrollo y demostración de una rigurosidad en la interpretación de los datos, y por tanto de su validez. Así pues, en este primer estadio la investigación cualitativa estaba centrada en el otro, en lo extraño y desconocido, y en una definición relativamente objetiva (Sánchez, 2019).
De acuerdo a esta misma autora, en una segunda fase y coincidiendo con la segunda mitad temprana del siglo XX, se empiezan a formalizar los métodos cualitativos, y aparecen numerosas aportaciones a través de estudios, monografías o libros que estudian los fundamentos de esta investigación, dando

lugar a la tercera fase, denominada fase de "los géneros borrosos o desdibujados", donde la metodología cualitativa se desarrolla y afianza a través de la aparición de diversos métodos, estrategias, y formas de análisis y recogida de datos entre otros. Entramos en la edad dorada de la investigación cualitativa (Denzin & Lincoln, 1998).

Posteriormente durante la década de los 80 del siglo XX, surgió la crisis de la representación (Denzin & Lincoln, 1998), o postmodernismo, caracterizada por una ruptura a través de la cual se solicita la aparición de procesos de investigación más reflexivos y éticos, que contemplen cuestiones de género, clase social y raza entre otros (Sánchez, 2019), necesarios para afianzar la metodología.

Por último y de acuerdo a esta misma autora, la quinta fase coincide con la actualidad, donde se considera que la investigación cualitativa está viviendo un **paradigma abierto a la comprensión interpretativa** de la experiencia humana, donde las posiciones éticas son altamente importantes en el proceso de la investigación, y la persona investigadora forma parte de una dualidad por un lado interpretativa, postmoderna, crítica y feminista, y por otro lado vinculada a una concepción naturalista y humanista de la experiencia humana.

Cotán Fernández (2016) recoge que la investigación cualitativa en la actualidad está en un momento decisivo, el cual da lugar a la aparición de un rol más activo y participativo de las personas en las investigaciones, fomentando por lo tanto un espacio democrático, que como afirma Sánchez (2019), se centra en un conocimiento más contextual que atiende a problemas específicos y demanda de la comunidad investigadora un acto de reflexividad, intimidad y ética. Flick (2022) subraya la importancia de la subjetividad de la persona investigadora como fuente de riqueza del propio proceso, que a través de sus reflexiones, observaciones y vivencias personales, aporta una mayor cercanía y comprensión de los datos recogidos.

La investigación cualitativa tiene como primera **característica** que se **desarrolla en un entorno natural**, poniendo énfasis en el contexto donde tiene lugar el hecho investigado y por supuesto analizando y comprendiendo lo narrado y el papel de todas las personas participantes (Taylor & Bogdan, 2010). Este tipo de investigación debe desplazarse pues al emplazamiento donde ocurren los acontecimientos ligados a las personas objeto del estudio, y por lo tanto la persona investigadora tiene que estar en el lugar y momento de los acontecimientos, y deberá adquirir la información relativa al tema de investigación siempre consciente de los sesgos de su presencia y relación con el objeto o personas relacionadas con el estudio.

La realización de la investigación en su contexto natural obliga a **la persona investigadora a tres características** importantes, o incluso fundamentales: la apertura de mente para adquirir información, a menudo difusa, siendo capaz de no dejarse influir por temas o conversaciones adyacentes, la consideración de principios éticos en el proceso de investigación basados en el respeto, justicia y beneficencia (Mack et al., 2005) y la aptitud de interferir lo menos posible en el entorno y en la información recibida, lo cual a menudo es difícil y puede requerir una fase de preparación muy intensa y rigurosa.

El diseño de la investigación social de acuerdo con Sierra (1995) debe estar basado en dos pilares principales, la prueba y aplicación del método o métodos de investigación elegidos o derivados del proceso, y la validez de los resultados obtenidos. Para ambos puntos, **la preparación de las personas investigadoras** es fundamental asegurando un desarrollo correcto del proceso de investigación, destacando algunos puntos y características que estas deben cumplir, como el **conocimiento profundo** del tema a investigar o **el realismo** para adaptarse de forma creativa a las distintas situaciones, a menudo cambiantes a lo largo del proceso, y por lo que el diseño del estudio debe tener un equilibrio entre las demandas de la metodología elegida para el diseño experimental, y las condiciones reales y los recursos disponibles en cada momento. Entre otras características, destacan **la imaginación** para detectar información relevante y encontrar soluciones en caso necesario, y **la flexibilidad** para adaptarse a las situaciones cambiantes propias de este tipo de investigación.

La investigación cualitativa, debe pues realizarse en el entorno requerido y más cercano al sujeto a ser investigado dentro de su entorno natural. Esto implica una aptitud abierta por parte de la persona investigadora que le permita subrayar la información válida y no perder el foco en temas accesorios o incluso en informaciones contradictorias, así como comprender lo escuchado no solo desde su perspectiva, sino identificando e interpretando lo que los participantes dicen o quieren decir, tanto de forma verbal como con actitudes, gestos o comportamientos (Cotán Fernández, 2016).

Las características más relevantes del proceso de investigación cualitativa de acuerdo con Taylor & Bogdan (2010), y recogidos en los trabajos de Cotán Fernández (2016) y Corona Lisboa (2018) son las siguientes:

- Es inductiva, centrando su atención en comprender y descubrir, y generando significados a partir de los datos observados y recogidos. La investigación cualitativa no parte de supuestos verificables o hipótesis, ya que analiza información de carácter subjetivo (afectos, valores culturales y motivaciones, entre otros), siendo su meta hallar, no verificar o comprobar.

- Es holística e integradora, ya que las personas y grupos no son fragmentados en variables, sino que toma en cuenta sus contextos y situaciones como un todo.
- Es interactiva y reflexiva ya que la persona investigadora es consciente y sensible de los efectos que causa su estudio.
- Es naturalista teniendo en cuenta que las investigaciones se desarrollan en su entorno natural, y las personas investigadoras deben comprender el motivo de estudio dentro de su marco de actuación, entendiendo e interpretando cada situación en base a las experiencias y visiones del entorno donde se desenvuelven.
- Es honesta y no debe tener ideas preconcebidas, ni afectadas por convenciones sociales de ningún tipo. No hay realidad objetiva ya que la misma se construye socialmente a partir de los actores o informantes, y por lo tanto la persona investigadora no da nada por sobreentendido, sino que se acerca a las cosas como si estuvieran ocurriendo por primera vez.
- La investigación cualitativa es humanística y abierta, ya que se acerca, incluye y contempla el lado personal y subjetivo de las personas y contextos, así como acoge y considera todas las perspectivas como válidas en búsqueda de una comprensión detallada de las situaciones.
- Valida su naturaleza y es un proceso creador vivo, donde la persona investigadora da validez a los procesos observados, situaciones y personas desde su singularidad, así como asume como parte del proceso su dinamismo y flexibilidad, y acepta que los objetivos del estudio pueden cambiar y adaptarse en base a las informaciones recogidas y realidades que se suceden durante el proceso de investigación.

Podemos decir, por tanto, que la investigación cualitativa debe ser un proceso de estudio de campo, intensivo y normalmente prolongado en el tiempo, donde la persona investigadora ha de tener una visión general de las personas o tema de estudio, y ser consciente de su concepción previa, sin olvidar la concepción humanística del proceso así como su dimensión ética (Beiras et al., 2017).

Adicionalmente, cabe destacar cómo el concepto de investigación cualitativa conlleva una gran diversidad e inclusión de **métodos, enfoques, corrientes y tendencias** de diferente naturaleza, que ilustran la gran amplitud de la misma y entre las que destacan la investigación-acción, el estudio de caso, el análisis del discurso, la etnografía educativa y la etnografía de la comunicación, los estudios sobre biografías o historias de vida y la investigación participante entre muchos otros (Sánchez, 2019).

Cabe indicar también según describen Ugwu Chinyere & Enze Val (2023), que se están desarrollando en la actualidad un gran número de herramientas de apoyo basadas en la Inteligencia Artificial para el análisis de datos, desarrollo que necesita de un proceso de valoración, pero ya empieza a dar resultados y va a permitir en un futuro el análisis y evaluación de un mayor número de entrevistas, textos e información de diversa naturaleza. Las principales herramientas actuales son: MAXQDA, NVIvo y ATLAS.TI.

Como es posible observar, esta investigación ha sido enmarcada dentro de un paradigma de investigación cualitativa, el cual ha fomentado **la utilización de diferentes métodos y enfoques**, que dan respuesta a la diversidad de problemáticas, cuestiones y reflexiones derivadas de las preguntas de investigación y del propio proceso de la misma.

Al mismo tiempo, esta metodología ha ofrecido la posibilidad **adaptar la investigación a la diversidad** de realidades y necesidades, con gran frecuencia cambiantes y dinámicas debido al campo de estudio, que se han producido, e incluir y acoger de una forma abierta, flexible, humana e íntima, los imprevistos y transformaciones derivadas el proceso.

Cabe destacar también que el marco de la investigación cualitativa ha permitido la **participación activa de las personas** que han formado parte de la misma de acuerdo a su naturaleza y necesidades, la cual ha ido cambiando de acuerdo al día, el momento y las diferentes situaciones. Desde esta mirada presente, las personas participantes en la investigación lo han hecho como sujetos creadores y significantes de la misma, siendo sus propias voces las que han ido construyendo el propio recorrido y análisis del estudio.

Por último, el marco cualitativo ha supuesto un **hecho transformador, personal y subjetivo para la persona investigadora**, ofreciendo la posibilidad de que la sensibilidad y mirada interpretativa hayan guiado el proceso, junto con una mirada ética que se ha ido construyendo de la mano de todas las personas, situaciones, lugares y creaciones plásticas.

1.3.2 La investigación desde un enfoque feminista

En su recorrido en torno al origen y evolución de la investigación cualitativa, Sánchez (2019) retoma las palabras de Denzin y Lincoln para subrayar que esta es multiparadigmática en su enfoque, afirmando que se comienza a anunciar un sexto momento en la historia de la investigación cualitativa. Dentro de este contexto, emerge la petición a la comunidad investigadora de realizar un ejercicio de compromiso, reflexividad y profundización sobre las implicaciones éticas, sociales y políticas de la propia investigación, así como de su propio papel como investigadores e investigadoras.

Dentro de los enfoques actuales en investigación cualitativa esta misma autora recoge el positivismo, postpositivismo, la teoría crítica, el constructivismo, y los marcos de acción participativa, como los grandes paradigmas y perspectivas que actualmente estructuran este campo, añadiendo también cómo junto a estos paradigmas se desarrollan las perspectivas del feminismo en sus diversas formas, así como una gran multiplicidad más de enfoques y teorías de abordaje que nutren el marco de la investigación a desarrollar y se aplican de forma organizada en el contexto de la misma.

Teniendo en cuenta cómo unos paradigmas se nutren de otros y que actualmente deben afrontar una amplia diversidad de temas básicos y críticos como la ética y los valores, el lugar de la persona investigadora, la validez de los nuevos enfoques de investigación o la voz y reflexividad entre otros, el marco de esta investigación se nutre de un enfoque feminista como abordaje básico en su desarrollo.

En su determinación por responder a la pregunta de si existe un método feminista, Harding (1987) manifiesta la necesidad de diferenciar entre método, metodología y epistemología para poder abordar esta compleja cuestión, que no trata de afirmar la existencia o descubrimiento de nuevos métodos de investigación, sino de **visibilizar las transformaciones sutiles y profundas** que un enfoque feminista y de género puede ofrecer.

Esta misma autora revela cómo, aunque desde la investigación feminista se emplean **los métodos** de la investigación tradicional, existen diferencias en su forma de aplicación, destacando entre ellas la escucha atenta a lo que expresan las mujeres, la adquisición de una posición crítica frente a las investigaciones y aplicación de sus métodos, así como la observación de comportamientos que no han sido identificados como relevantes o reconocidos a lo largo de la historia.

Jiménez Cortés (2021) pone en valor cómo la investigación feminista se define por la naturaleza de sus preguntas de investigación y se caracteriza por visibilizar procesos de investigación que en otros estudios han quedado o quedan **invisibilizados**. Con respecto a la metodología de investigación, la mirada se basa en la afirmación de que la naturaleza de las investigaciones tradicionales ha hecho difícil comprender la participación y experiencia de las mujeres, así como aceptar el género como un factor determinante en la construcción de significado, teniendo en cuenta éste desde una naturaleza interseccional (Harding, 1987). Desde este lugar, la investigación feminista pone luz a cómo las epistemologías tradicionales han excluido a **las mujeres como sujetos y agentes de conocimiento**, visibilizando que en gran parte la voz de la ciencia ha escrito la historia y los temas de investigación desde una mirada masculina (Blázquez Graf, 2012). Por lo tanto y de acuerdo con Harding, una de las características más importantes de este enfoque de investigación es que se define desde la

perspectiva de las experiencias femeninas y las reconoce como un indicador que significa la realidad, base sobre la cual se establecen el marco y las preguntas de la investigación en curso.

Desde esta realidad, otro factor emergente es **el tema a investigar**, manifestándose desde este enfoque una especial sensibilidad hacia temas relacionados con las mujeres y sus narrativas particulares de vida (Jiménez Cortés, 2021), hecho que también define el proceso de esta investigación. De acuerdo con Harding (1987) en los estudios feministas los propósitos de investigación son inseparables del origen del problema.

Beiras et al. (2017) manifiestan que la epistemología feminista comprende la construcción del conocimiento desde una perspectiva situada que se aleja de la posibilidad de una construcción universal del mismo. Blázquez Graf (2012) en un apartado sobre **la objetividad y universalidad** asociada a la ciencia, revela cómo la investigación feminista cuestiona esta objetividad, situando el valor de su propuesta en la relación entre la persona que investiga y las personas investigadas o sujeto de la investigación. Desde esta realidad, el enfoque feminista se basa en la aceptación de la existencia de prejuicios, valores y realidades que forman parte del estudio, por lo que la objetividad no es la meta a alcanzar.

Es desde esta afirmación desde donde cobra especial protagonismo la historia de vida de la persona investigadora y la visibilización de la postura que adopta frente a la creación y desarrollo del estudio. Así pues, resulta clave que **la persona investigadora** muestre de forma clara su rol y su posicionamiento como sujeto activo dentro de la investigación, ya que desde el enfoque feminista la selección y desarrollo del tema de investigación nace como parte de la historia de vida personal y profesional de la persona que investiga, de sus necesidades, motivaciones e intereses (Jiménez Cortés, 2021). Harding (1987) expone cómo desde esta mirada la persona que investiga no resulta una voz invisible o anónima, sino la voz de un individuo inserto en la realidad, con sus deseos, intereses y preocupaciones particulares. Esta realidad es una de las bases de la investigación propuesta, así como del origen y nacimiento de la misma.

Como recogen varias autoras, la experiencia de las personas investigadoras desde el enfoque feminista está situada en el mismo plano crítico que el de las personas investigadas, **reduciendo en la medida de lo posible las relaciones de poder** que se establecen (Blázquez Graf 2012; Gordillo, 2004; Harding, 1987; Jiménez Cortés, 2021) y analizando de esta forma todo el proceso de investigación como parte de los resultados (Harding, 1987).

Para completar este recorrido, Jiménez Cortés (2021) recoge cuatro **desafíos** dentro del enfoque feminista que sirven de guía en el proceso de la investigación:

- El valor del desarrollo de una mirada interseccional como una base para acercarse y comprender los fenómenos sociales, donde es imprescindible reconocer y reflexionar sobre las relaciones de poder de forma clara y compartida.
- El tener en cuenta la reflexividad crítica como un criterio básico de la investigación, donde el proceso y desarrollo de esta son en sí mismos un espacio de reflexión continuo y abierto.
- La consideración de la diversidad de experiencias de vida, donde los métodos y técnicas de investigación empleadas ha de ser variada en función de las necesidades, y ha de reinventarse para ser un apoyo en la labor de visibilizar y recoger las voces, narrativas y experiencias de forma ética.
- El reconocimiento de las emociones y sentimientos en el curso de la investigación, donde la ética del cuidado es un valor básico durante todo el desarrollo en relación al tema investigado, a las personas que participan en el estudio, a los materiales e información recogida, y a la persona investigadora y/o el equipo de investigación según cada caso.

Por último, se considera importante cerrar este apartado mostrando como numerosas autoras manifiestan que actualmente el campo de desarrollo en torno al enfoque de investigación feminista está en **constante nutrición y transformación**, abierto a amplias discusiones académicas y experiencias que amplían su naturaleza y permiten identificar nuevas características a tener en cuenta (Bartra, 2012; Harding, 1987; Jiménez Cortés, 2021).

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

Gilman (1993) comienza su artículo sobre la concepción y desarrollo de la creatividad y la locura resaltando que hay ciertos conceptos que no se pueden entender aislados de la historia de la humanidad, ya que son categorías de pensamiento principalmente occidental que han sido integradas como universales, pero que en su construcción han sido y son determinadas por factores históricos y culturales. Desde su posición de crítico de la cultura contemporánea y en relación con los conceptos de creatividad y salud mental, afirma que la comprensión del arte en relación con la enfermedad mental está mediatizada por las fuerzas sociales, psicológicas, históricas y culturales que han construido y resignificado este campo en las diferentes épocas, reflejando en mayor medida la mirada de los grupos de poder, que han ido creando categorías diferenciales.

Por lo tanto, es posible afirmar que el sistema cultural no escapa de la desigualdad. En relación con los modelos sociales impuestos de representación, interpretación y comunicación, Nancy Fraser (2000) introduce el concepto de injusticia cultural o simbólica, donde a través de la falta de reconocimiento e infravaloración, ciertos grupos sociales han sido identificados como de menor prestigio, discriminados e invisibilizados:

> Ejemplos de la misma incluyen la dominación cultural (estar sujeto/a a modelos de interpretación y comunicación que están asociados con una cultura ajena y son extraños y/o hostiles a la propia); la falta de reconocimiento (estar expuesto/a a la invisibilidad en virtud las prácticas de representación, comunicación e interpretación legitimadas por la propia cultura); y la falta de respeto (ser difamado/a o despreciado/a de manera rutinaria

> por medio de estereotipos en las representaciones culturales públicas y/o en las interacciones cotidianas). (Fraser, 2000, s.p)

Desde esta toma de conciencia sobre la jerarquía, la "universalidad" y la injusticia social, las formas artísticas han sido transmitidas por occidente y se han construido de acuerdo con los cánones de belleza, valoración y reconocimiento de las diferentes épocas desde una mirada occidental, acomodada y masculina. López Fdz. Cao (2015) manifiesta que a pesar de que la historia del arte está llena de creaciones de "los otros" o lo situado como "al margen" (constituyendo los otros las culturas no occidentales, las mujeres, los niños y niñas, las personas enfermas, delincuentes, personas desfavorecidas entre otras muchas categorías), no por ello habla, valora y muestra este arte, o ha permitido que estos creadores y creadoras estén presentes a través de su propio discurso y comprensión del mundo.

A través del marco teórico se propone un primer acercamiento a una época histórica donde el arte situado y considerado "al margen" comienza a ser nombrado desde esta mirada externa que valora y etiqueta, dejando un reducido y concreto espacio a las personas creadoras catalogadas como "al margen". En el proceso de este recorrido, a través del nacimiento de la psiquiatría, la aparición de los grandes manicomios, y el desarrollo de múltiples conceptos y modelos asociados a la locura, se pretende documentar el papel del arte y la creación, y el lugar que han ido habitando las diversas personas creadoras vinculadas con el sufrimiento psíquico, y el estigma asociado al mismo.

Como parte de este camino histórico y con la mirada en la creación de una identidad y narrativa artística, se profundiza en la naturaleza de los talleres abiertos de arte y en el origen de la creación artística como espacio de agencia, identificación, expresión, y desarrollo personal, profesional y social, según cada caso.

Este recorrido centra su atención de forma específica en el caso de las mujeres, dada su múltiple e interseccional invisibilización y maltrato en tanto que mujeres y locas. La mirada y estudios feministas muestran la dominación cultural, represión y marginación que han sufrido las mujeres a través de un discurso androcéntrico y hegemónico que deslegitima su propia voz y naturaleza, y que se agrava vinculando la misma con la locura. Dentro del campo de la dolencia psíquica, las mujeres sufrieron y sufren un estigma y discriminación feroz, que más que ver con los síntomas o afecciones de salud, en numerosos casos tenía que ver con aspiraciones, necesidades y discursos no aceptados, y alejados del rol femenino conceptualizado y permitido. Junto con la familia, la educación y la política, la psiquiatría se convirtió en una de las instituciones y saberes más represivos, especialmente para las mujeres.

Partiendo de esta realidad, la investigación enfoca su desarrollo en recoger y reconocer sus voces y narrativa a través del arte como un espacio de identidad, salud, denuncia y justicia social. Los estudios feministas subrayan la exclusión sistemática de las mujeres artistas del canon histórico y exploran las barreras sociales y culturales que han invisibilizado e impedido la inclusión de mujeres en la narrativa del arte consagrado. En palabras de López Fdz. Cao (2016), "el género (así como la clase y los orígenes) tiene un papel importante en términos de deconstruir prejuicios culturales fijos" (p.190), por lo que dichas narrativas adquieren un papel fundamental para deconstruir las discriminaciones y violencias, subvertir las narrativas canónicas del arte, ejercitar la crítica, y devolver a las personas la posibilidad de construir su propia historia.

A través de esta revisión, y con base en la biografía y trayectoria creativa de cinco mujeres artistas, se apuesta por un cierre del apartado que de forma trasversal, diversa e inclusiva en la medida de lo posible, va abriendo su paso a la escucha de algunos de los discursos y creaciones de mujeres que han puesto y ponen en cuestión las representaciones sociales y culturales establecidas, se reapropian de su propia voz poniendo en evidencia los valores hegemónicos y universalizantes, y apuestan con valentía, determinación y salud porque la diversidad forme parte de este proceso.

2.1 Un arte fuera del canon

> De un lado tenemos lo impar, lo que no rima ni responde a las expectativas. Lo singular, único, raro, lo que no encuentra su equivalente simétrico, aunque para que algo sea impar debe haber una cosa resplandeciente, que entendamos como par y se caracterice por estar compensada, ser igual o semejante (Andar de Nones, 2024).

A través de estas palabras, Graciela García Muñoz, investigadora de proyectos artísticos autodidactas, introduce el libro de *Arte Impar*, sumergiéndose en la naturaleza de un arte construido fuera de la mirada establecida, homogeneizadora y aparentemente "armónica". Un arte construido desde "la otredad", al margen de lo considerado valioso en términos sociales y culturales.

Este apartado sobre el arte fuera del canon se desenvuelve como un recorrido histórico que permite conocer la aparición y el desarrollo de la expresión y narrativa construida en los márgenes, y la exploración de las expresiones artísticas que no han sido tradicionalmente reconocidas por las instituciones y discursos predominantes en el campo del arte y la cultura.

ser visto desde esta mirada externa que valora, nombra y etiqueta, dejando un reducido y concreto espacio a las personas creadoras catalogadas como "al margen". A través de esta revisión, es posible

observar un paulatino recorrido que lentamente va abriendo su paso a la escucha de algunos de estos discursos y creaciones que han puesto en cuestión el discurso establecido, y han luchado porque la diversidad forme parte de este proceso.

2.1.1 Un primer vínculo entre la locura, el arte y la enfermedad mental y/o la marginalidad

La relación de la genialidad y de la locura ha sido objeto de especulación durante gran parte de la historia, siendo numerosos pueblos antiguos los que veneraban a las personas locas como inspiradas por la divinidad o por "lo más alto". Como revela Pereña (2007) este discurso sobre la locura aparece ya en las teorías de Platón y Aristóteles remontándose a la **Antigüedad Clásica**. Un ejemplo de ello es *Fredo*, donde Platón cita cómo las profetisas de Delfos y poetas anunciaban el futuro en el delirio, donde la locura tenía que ver con una posesión divina (Peset, 2009).

Aunque el vínculo entre el arte y la locura se alimenta principalmente del **humanismo** como reacción al racionalismo propio del Siglo de las Luces, a finales del siglo XVIII se da un auge del culto a lo irracional y del interés por lo onírico, lo esotérico y lo no normativo. Todas estas ideas encuentran su máxima expresión durante el **Romanticismo** donde **la subjetividad, la expresión del yo y la exaltación del estado emocional e interior** adquieren mayor valor. Emerge así con mucha fuerza una idea de la vida del artista como profunda, delicada y enferma, siendo de esta enfermedad y supuesta fragilidad de donde proviene su capacidad creadora (Peset, 2009), y definiendo la locura como un estado liberador e inspirador capaz de salvar al artista de las restricciones de la razón y las convenciones sociales.

Destaca cómo la fascinación de esta época por la locura y lo irracional son fuente de creación e inspiración de los artistas. Esta fascinación se centra principalmente en la inspiración creadora como un ente superior más allá del entendimiento humano y que tiene que ver con la genialidad y la posesión de un don divino, y no tanto con la concepción de "loco" como persona con enfermedad mental desde un sentido clínico y médico (Pereña, 2007). Como manifiesta Pereña en este mismo artículo, en la época romántica, la idea de **loco creador** también aparece asociada con la persona que se encuentra al margen de la sociedad, idealizando **la marginalidad y el aislamiento** como fuentes de originalidad. Se crea así un vínculo entre los conceptos de marginalidad y autenticidad, que como es posible ver, marcará la valoración y la relación entre el arte y la locura durante gran parte del siglo XX.

A partir de esta realidad, emerge una visión del artista como persona dolorida, emocional y solitaria, siempre en lucha con el mundo externo y con su interior, y aislada por su sufrimiento. Además, la

locura como expresión romántica del ser que se encuentra al margen de la sociedad, es representada en numerosas ocasiones a través de dibujos, pinturas o esculturas por reconocidos artistas como el británico William Hogarth, el pintor francés Gericault o el escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt (Pijaudier-Cabot, 2007).

Ortigosa (2023) de acuerdo con el planteamiento teórico del filósofo Thomas Kuhn, que sostiene que el conocimiento científico es el resultado de los cambios de paradigmas, relaciona este planteamiento con la antropología. A partir de esta afirmación, hace un breve recorrido por los paradigmas antropológicos de **la modernidad** y cómo estos dieron lugar en el siglo XVIII a la aparición de una disciplina para explica la dimensión natural del ser humano, diferenciada de la ontología y teología. Fruto de esta nueva mirada, y bajo la decisiva influencia del teólogo Christian Wilhelm Franz Walch, la mirada antropológica toma dos direcciones; por un lado, la antropología moral, centrada en el carácter del ser humano, sus hábitos y costumbres; y por otro, la antropología física, centrada en la relación del ser humano con su contexto cultural, así como en la anatomía y medicina. Es importante recoger que la mirada al ser humano, a la locura y a la inspiración, así como el proceso fundacional de la psiquiatría (orientada al estudio y tratamiento de la locura) ocurrieron por lo tanto dentro de un **contexto y paradigma antropológico concreto**. Este proceso complejo se construyó de forma simultánea en diversos lugares y dentro de un marco intelectual y filosófico que posibilitó la aparición de una nueva forma de entender a la "persona loca" y de actuar sobre la locura (Stagnaro, 2015) altamente teñida por la idea romántica de la misma.

Es a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, en un contexto de transformación y reforma de las instituciones médicas, cuando se hace posible el nacimiento de esta nueva especialidad, en primer lugar conocida como **alienismo** y posteriormente como **psiquiatría**, dándose también el auge de la profesión psiquiátrica, así como un gran crecimiento de las instituciones disciplinarias conocidas como manicomios o asilos psiquiátricos. Esta situación en Europa supuso que una enorme cantidad de personas fueran diagnosticadas como enfermas, agrupadas en instituciones y aisladas de la sociedad, lo que fomentó que en su condición de cautividad, internamiento y asilo fuese más observable la producción y experimentación artística (Wojcik, 2016).

Como es posible ver a continuación, la principal realidad de la época era la observación y recogida de estas obras con fines diagnósticos y de estudio. Sin embargo, fue esta mirada la que dio lugar a las primeras publicaciones sobre la creación artística de las personas con enfermedad mental, siendo ejemplo de ello el libro *Illustrations of Madness*, publicado en 1810 por el médico y farmacéutico inglés John Haslam con el objetivo de ilustrar la demencia.

Como parte de este mismo proceso, es posible observar que desde mediados del siglo XIX el concepto de arte y artista desde algunas miradas médicas como las del influyente psiquiatra Cesare Lombroso y su discípulo Max Nordau, adquieren un nuevo lugar. A partir de sus publicaciones, la inspiración y la divinidad pasan a ser un síntoma de enfermedad y degeneración, donde la figura del genio creativo es descrita como una alienación moral (Pijaudier-Cabot, 2007), discurso que a comienzos del siglo XX se transmite a la novedosa visión psicoanalítica, alimentando también la mirada al arte como elemento diagnóstico y de estudio.

Esta nueva visión convive durante los siguientes siglos con la idea de genio artista construida desde la Antigüedad, así como con otros estudios que de forma paulatina revalúan y revisan el arte de las personas consideradas locas o al margen, creando un clima nebuloso y a la vez transformador sobre el concepto de locura, marginalidad y arte (Foster, 2001).

2.1.2 El siglo XIX: los primeros estudios sobre la creación artística de los "alienados" o "enfermos mentales"

Dado el paradigma antropológico moral y físico de la época, así como la proliferación de las instituciones psiquiátricas asilares, es posible destacar cómo a comienzos del siglo XIX algunos médicos empezaron a mostrar interés por la pintura de los conocidos como alienados. La documentación sobre la pintura de "los enfermos mentales" comienza a aparecer de forma más presente en la literatura psiquiátrica en el último tercio del siglo XIX (Hernández Merino, 2000). Sin embargo, el creciente interés en las obras realizadas de forma espontánea por "los locos y locas" en los hospitales y asilos psiquiátricos, cobró importancia por su posible utilidad clínica en búsqueda de una herramienta que pudiera servir en el diagnóstico, clasificación y estudio de las enfermedades mentales.

Dentro del campo de la psiquiatría y a principios del siglo XIX, el médico francés **Philippe Pinel**, uno de los médicos más conocidos por defender un tratamiento más humano a los alienados, así como sus derechos, fue uno de los primeros en observar y mencionar la actividad creativa espontánea llevada a cabo por las personas dentro de los asilos, en su publicación médica sobre la alienación mental en 1801. Vagamente en sus tratados, Pinel interpreta como un signo de salud mental dentro del asilo psiquiátrico, las expresiones artísticas creadas por personas alienadas que previamente a la enfermedad ya habían desarrollado una actividad artística (Pereña, 2007).

Esta misma autora, recoge que el alienista norteamericano **Benjamin Rush** en 1812 publica el escrito *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind,* donde menciona la aparición

espontánea de actividad artística en pacientes sin una formación previa en este campo, subrayando la enfermedad como el desencadenante de este proceso y prestando atención a la evolución y producción artística de los pacientes psiquiátricos. Como resultado del interés de Rush, se conserva la poesía y acuarelas de Richard Nisbett, uno de sus pacientes.

En 1845, el médico y poeta estadounidense **Pliny Earle**, uno de los fundadores de la que sería la *American Psychiatric Association*, reivindicó el valor de la creación hecha por personas con enfermedad mental poniendo especial interés en la poesía, aunque en algunos casos sus publicaciones resultan contradictorias, ya que por un lado valora la creación poética de artistas relacionados con la locura y por otro lado trata desde la banalidad la obra de sus pacientes (Gilman, 1985).

Uno de los estudios más reconocidos por el abordaje de la relación entre la creatividad y la enfermedad mental fue *Genio e Follia*, publicado en 1864 por el médico y criminólogo italiano **Cesare Lombroso**, el cual basó sus publicaciones en una colección de obra psiquiátrica de más de cien pacientes de una clínica de Turín. En sus estudios argumentaba la creación plástica de los "enfermos mentales" como un síntoma de degeneración y ejemplo de un retroceso a un estadio más primitivo de la persona, considerando los conceptos de loco y genio como íntimamente relacionados, y afirmando que el arte producido por las personas de los asilos no tenía ninguna función más que ser el reflejo de su locura (Gilman, 1985). A lo largo de sus amplias publicaciones, llegó a utilizar la biografía de algunos hombres calificados de genios como la de Petrarca, Baudelaire o Newton entre otros, para intentar encontrar particularidades fisonómicas compartidas e ilustrar ese parentesco. Posteriormente, con el objetivo de ampliar sus investigaciones, estudió los dibujos de "enfermos mentales" y criminales basándose en las publicaciones de algunos médicos como Auguste Tardieu, Paul Max Simon y Frigerio entre otros (Hernández Merino, 2000). Sus ideas sobre la conexión entre locura y genio tuvieron una fama e influencia indudable en su tiempo y contribuyeron a aumentar el interés por el arte de los "enfermos mentales", aunque posteriormente fueron rechazadas y criticadas debido a su carácter especulativo entre otros argumentos (Hernández Merino, 2000; Wojcik, 2016). Además, resulta interesante recoger cómo su modelo de estudio alimentó por un lado el rechazo y estigmatización hacia el loco y primitivo, y por otro lado alimentó la idílica asociación del artista y el genio, fomentando un mayor interés como veremos más adelante en el arte de la vanguardia (Foster, 2001).

A medida que avanza el siglo XIX, la mirada médica sobre la persona enferma en el campo de arte empieza a abrirse hacia una mirada estética de las creaciones y producciones artísticas, comenzando con las publicaciones del alienista británico Forbes Winslow que coleccionó y observó pinturas creadas por pacientes de varios asilos psiquiátricos británicos (Gilman, 1985). De acuerdo con la especialista

en el tema y doctora en Bellas Artes Ana Hernández Merino (2000), una de las primeras personas que se interesan por los dibujos realizados por los alienados en los asilos fue el médico francés **Ambrosie Auguste Tardieu,** hijo de un artista, que en 1872 publicó el libro *Étude médico-légale sur la folie*. En esta obra reconoció su interés por las creaciones de los y las pacientes, e hizo referencia a la utilización de los dibujos con el objetivo de encontrar paralelismos y correlaciones sobre las diferentes formas de demencia y el estilo de la producción artística, así como a la utilización de éstos en el diagnóstico de los trastornos mentales o en el conocimiento de la percepción de las personas con enfermedad mental.

El psiquiatra **Paul Max Simón**, médico jefe del *Asile Public d'Aliénés* de Bron en Francia, a través de sus artículos *L'imagination dans la folie*, 1876, y *Les écrits et les dessins des aliénés*, 1888, se dedicó al estudio de la creación hecha por "los enfermos mentales", centrado en una mirada a las producciones plásticas de las personas alienadas desde un estudio diagnóstico, tratando de establecer también un encuentro entre los criterios formales en las obras y las diferentes categorías diagnósticas (Pereña, 2007). Aunque con poca repercusión en la medicina del momento y desde esta mirada clínica reflejo de la época, fue el primero en evidenciar algunas características gráficas, formales y estilísticas comunes en la obra de las personas con enfermedad mental (Hernández Merino, 2000; Gilman, 1985). Este último destaca que el médico francés **Emmanuel Régis** en 1882 centró la atención de sus estudios en el análisis artístico de los aspectos formales de la escritura y en la grafología, dando más importancia a la forma e imagen de las palabras que a lo que transmitían.

Destaca también en 1880 la labor del médico italiano **Luigi Frigerio**, el cual escribió un artículo titulado "El arte y los artistas en el asilo para dementes de San Benedetto" a partir de las clases de dibujo realizadas en el hospital y de 388 dibujos de pacientes. Su mirada atenta en las producciones artísticas creció tras observar la conducta y el interés por la creación artística de las personas del asilo psiquiátrico. Sus publicaciones, por lo tanto, partieron de su interés por el estudio de las conductas de sus pacientes más que por sus habilidades artísticas o el valor de sus obras, y sus trabajos se divulgaron principalmente a través de las publicaciones realizadas por el médico italiano Cesare Lombroso (Hernández Merino, 2000).

Como introduce Gilman (1985), el último cuarto del siglo XIX supone un cambio general en la interpretación y estudio de la enfermedad mental, que hasta el momento estaba centrada en una alteración únicamente de carácter mental y estático vinculado con un problema cerebral, y comenzó a abrirse al estudio de las emociones. El psiquiatra francés **Jean Martin Charcot** y el neurólogo austriaco y padre del psicoanálisis **Sigmund Freud**, comenzaron a prestar interés en las emociones, utilizando conocidas obras de arte en busca de signos patológicos para ilustrar y comparar casos de

enfermedad. En el caso de Charcot, utilizó el dibujo, la fotografía y la pintura en sus investigaciones sobre la histeria (Sánchez Moreno y Ramos Ríos, 2006).

Durante este último cuarto de siglo e introduciendo una nueva etapa, dados los estudios del psiquiatra suizo **Eugen Bleuler** entre otros, se abrió a una concepción más dinámica de lo que es la enfermedad, introduciéndose la categoría esquizofrenia y separando los aspectos básicos médicos asociados a la misma de otros síntomas accesorios, como en ese caso las producciones artísticas. Basado en los estudios de Freud, amplió su mirada observando la esquizofrenia como un trastorno de la psique, lo que repercutió en una ampliación de sus posibilidades de tratamiento y en el aumento del interés por la producción artística (Gilman, 1985).

2.1.3 Principios del siglo XX: una primera mirada hacia el arte de las personas con enfermedad mental

A comienzos del siglo XX, aunque de forma puntual y restringida, el valor estético y artístico de las producciones de los "alienados" comenzó a ser reconocida y apreciada en un pequeño círculo de la vanguardia artística. Además, el número de publicaciones sobre arte psicopatológico incrementaron, muchas de ellas enmarcadas dentro de la tradición psiquiátrica investigadora del siglo anterior. Sin embargo, es una época clave ya que aparecen los primeros libros y estudios sobre el arte de personas con enfermedad mental como individuos creadores, donde el interés no es únicamente médico sino artístico. Atraídos por esta nueva visión y valoración, algunos críticos de arte y literatura también comenzaron a investigar en este campo, lo que supuso un incremento aún mayor por el interés del arte creado por la gente "insana". Por primera vez las obras y creaciones de las personas con enfermedad mental fueron reproducidas en libros de fácil acceso para el público interesado (MacGregor, 1989).

Cabe destacar el interés por el arte del médico francés **Auguste Marie**, alumno de Charcot y posteriormente director del asilo psiquiátrico de Villejuif, que se dedicó al estudio, conservación y colección de las obras realizadas por los y las pacientes del hospital desde 1900. Conocido por la creación del primer museo de arte de personas con enfermedad mental, observó la conexión entre el arte psicopatológico y el arte moderno del momento. Adicionalmente se dio cuenta que la creación artística era una fuerza a través de la que la persona podía expresar su nueva realidad y sobreponerse a los obstáculos de la enfermedad (MacGregor, 1989). Fue en 1905 cuando mostró la colección y abrió el museo, dedicándole el artículo *Museé de la Folie*, que fue publicado dentro del apartado de "curiosidades" de la revista *Je sais tout*, lo que alerta de cómo hasta el momento estos estudios eran

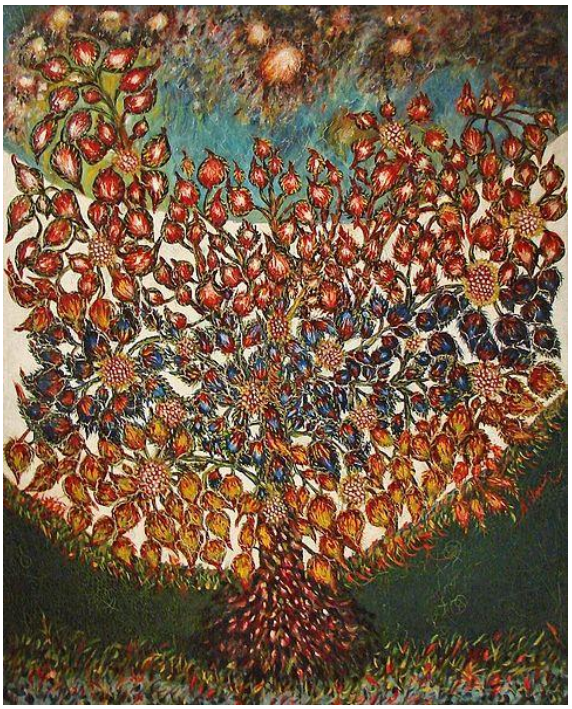
considerados producciones exóticas catalogadas como “curiosas” (Pelayo, 2020). Sin embargo, su exposición fue presentada en París y atrajo a un gran número de artistas dentro del círculo surrealista. **Rogues de Fursac**, discípulo de Auguste Marie, manteniendo todavía una perspectiva médica, estudió principalmente la escritura y sus estudios fueron recogidos posteriormente en la obra de Marcel Rejá, teniendo repercusión también en los trabajos realizados en España (Hernández Merino, 2000; MacGregor, 1989).

Bajo su seudónimo de escritor y poeta, y conocido como **Marcel Réja**, Paul Menier, médico francés del asilo psiquiátrico de Villejuif (donde conoció a Auguste Marie y su colección), publicó su primer artículo ilustrado, *L'art malade* en 1901. Este precedió a su conocida publicación en 1907, *L´art Chez le fous: dessins, la prose, la poésie,* donde visibilizaba y centraba la atención sobre el valor artístico de las obras creadas por personas con enfermedad mental, dejando a un lado los criterios diagnósticos y signos patológicos. Esto suponía un cambio de mirada dentro del campo médico de la época, por lo que Pelayo González (2020) sugiere la posibilidad de que no sacase a la luz sus publicaciones bajo su nombre real. Réja compara las obras de las personas “locas” con las de los niños, los primitivos y los médiums espirituales entre otros, destacándolas como creaciones libres de academicismos o artificios técnicos, las cuales eran muestra del origen del impulso artístico de la persona de una forma más elemental que la del “gran arte”. También se refería a las mismas como una forma de arte embrionaria, que podía servir de ejemplo para comprender la génesis del proceso de creación artística (Hernández Merino, 2000; Pelayo González, 2020; Wojcik, 2016).

MacGregor (1989) recoge que la publicación de Marcel Rejá supuso un creciente interés por la creación artística de las personas con enfermedad mental, y comenzó a ser reconocida en el territorio del arte y por toda Europa, siendo hito el descubrimiento de la obra de la artista francesa Seráphine Louis, conocida en su tierra como Séraphine de Senlis. Su obra fue contextualizada en el borde entre el arte naif y el arte psicótico, y ganó mucho reconocimiento dentro del círculo de críticos interesados por esta “nueva” forma de arte.

Figura 1

L´Arbre de Vie, 1928. Óleo sobre tabla, 114 x 112 cm. Obra de Séraphine Louis. Musée d'Art et d'Art et d'Archéologie. Wikimedia Commons.



Dada la gran transformación dentro del contexto artístico, cultural y social que se dio durante la primera mitad del siglo XX en Europa, destacan especialmente dos publicaciones que ilustran dentro del mundo de la psiquiatría una apertura al análisis de las creaciones artísticas más allá de un criterio diagnóstico para valorar la naturaleza de la expresión plástica, el potencial del proceso creativo y la obra de las personas con enfermedad mental.

Por un lado, en 1921 se hace conocida la obra de **Adolf Wölfli** a través de la publicación *Ein Geisteskranker als Künstler*, por el psiquiatra suizo **Walter Morgenthaler**, que ponía el centro de interés en el arte de éste y en su figura de artista. Durante los trece años de interacción con el artista suizo en la clínica psiquiátrica de Waldau, Suiza, quedó asombrado por el detallismo, orden, simetría y minuciosidad en su trabajo, publicando esta monografía. Dado su interés por la obra, Morgenthaler proporcionó material artístico a Wölfli, el cual también intercambiada sus propias obras con visitantes para conseguir más material. Además, se interesó por el significado personal de su arte y la relación con sus sucesos vitales, mirada que estaba influida por la novedosa teoría del psiquiatra y filósofo alemán y suizo Karl Jaspers, que subrayaba la importancia de la experiencia vital de la persona y su vivencia de la enfermedad para reconstruir el sentido de la misma (Wojcik, 2016). Morgenthaler observó como para Wölfli el dibujo, la escritura y la música tenían un efecto calmante, y más allá de ser una ocupación se había convertido en una forma de calmar sus crisis y reconstruir su historia.

Figura 2

Adolf Couronne d'épines de Rosalie en forme de coeur, 1922. Lápices de colores sobre papel, 50,5 x 67 cm. Obra de Adolf Wölfli. Fuente: Collection de l'Art Brut, Lausana, Suiza.

En su revisión psicoanalítica de las expresiones de la locura, Gutiérrez-Peláez et al (2020) mencionan al psiquiatra y psicoanalista Winnicott en relación con los objetos transaccionales, extendiendo su teoría a cómo a través de la creación artística la persona puede extrapolar en un objeto externo (en este caso la propia creación) un lugar donde reformularse, expresarse y encontrar un espacio seguro propio. Morgenthaler compartió en Waldau su interés por el arte con el psiquiatra y psicólogo Kermann Rorschach. Las publicaciones de Rorschach se extendieron dentro de los círculos psiquiátricos dando lugar al conocido Test de Rorschach, mientras que los estudios de Morgenthaler sobre Wölfli se difundieron de forma más lenta y paulatina entre algunas personas artistas, especialmente dentro del movimiento surrealista. Este relato sobre el arte de Wölfli caracterizado por el trauma y la locura de una vida marcada por el abandono familiar, el abuso y la violencia, se convirtió rápidamente en un ejemplo del prototipo de artista marginado, siendo altamente reconocido por el artista surrealista André Breton, que catalogó su obra como una de las tres o cuatro más importantes del siglo XX (Wojcik, 2016).

Por otro lado, el historiador del arte y psiquiatra **Hans Prinzhorn,** ya en 1919 y de la mano de Karls Wilmanns, el nuevo director de la de la Clínica Universitaria de Heidelberg en Alemania, había comenzado a recoger la obra de creación espontánea de más de cuatrocientas personas pertenecientes a instituciones psiquiátricas de toda Europa y en especial de Heidelberg. Esta colección

era la continuación de una recopilación de dibujos, escritos, tapices y pinturas, iniciada por el antiguo director de la clínica Emil Kraepelin que había establecido un pequeño museo dentro de la misma.

En 1922, Prinzhorn publicó su famoso libro *Bildnerei der Geisteskranken*, el estudio y recopilación más amplia de arte hecho por personas con enfermedad mental hasta el momento. Este contaba con una parte teórica, diez monografías de artistas con diagnóstico en esquizofrenia entre las que destaca una mayor profundidad en el estudio de la obra de August Natterer, y un apartado de resultados y problemas que incluía 187 reproducciones de dibujos. Dentro de su estudio centrado principalmente en el impulso de creación y dado que su objetivo no era la obtención de un criterio diagnóstico, Prinzhorn sugería seis impulsos creativos principales en la representación psicótica (la pulsión de expresión, de juego, de elaboración ornamental, de orden esquemático, de copia obsesiva y de sistemas simbólicos), los cuales también eran identificables en otras manifestaciones artísticas (Foster, 2001).

Figura 3

Vexierbild Hexenkopf/Landschaft, 1913-1917. Obra de August Natterer. Fuente: Colección Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg

Dada su doble competencia en medicina y arte, **Prinzhorn** era próximo al expresionismo alemán y conocía personalmente al artista Emil Nolde. A comienzos de los años veinte y teniendo en cuenta la influencia y herencia cultural de este movimiento en Alemania, intentó ampliar la colección incluyendo en su estudio también obras de presos, arte primitivo e infantil, tratando de legitimar en sus estudios **la teoría expresionista sobre los orígenes primitivos del arte** donde este responde a un

proceso creativo intuitivo, auténtico, e inconsciente. De acuerdo con este movimiento, la publicación de Prinzhorn se centró principalmente en mostrar la naturaleza de esta creación artística como un impulso creativo universal y como una experiencia al margen de la realidad e independiente del contexto cultural, lo que permitía acercarse al origen y naturaleza del proceso creativo de una forma pura y sin contaminar. Pereña (2007) expone que, en su intento por demostrar sus teorías, Prinzhorn trató de ocultar o dejó de mencionar en sus escritos cómo las personas ingresadas en la clínica en muchas ocasiones contaban con experiencia artística e iconografía previa, con formación cultural, técnica y artesanal, e incluso cómo no han sido conservadas las entrevistas e interrogatorios realizados a algunos y algunas pacientes, siendo éstas la fuente de investigación principal de los estudios sobre las personas creadoras.

Partiendo de este enfoque, otro de los aspectos a destacar a pesar de su claro interés por el arte, es cómo dentro de sus estudios, Prinzhorn no trató de analizar y comparar estas creaciones con respecto al arte moderno. A través de sus escritos habla de actividad artística o producción de imágenes utilizando la palabra ***Bildnerei***, más cercana al concepto de imagen que al de obra artística, alejándose así del término arte (Bassan, 2009; MacGregor, 1989). A pesar de reconocer la belleza, potencial de comunicación, y variedad de estas imágenes, la creación en este caso era concebida como una consecuencia directa de la enfermedad (Sánchez Moreno y Ramos Ríos, 2006).

La publicación de Prinzhorn tuvo un enorme éxito y aceptación, no solo dentro del campo de la psiquiatría, donde se convirtió en uno de los estudios más importantes sobre las representaciones de la locura siendo especialmente reconocida entre los psicoanalistas y cercana al concepto de los arquetipos de Jung (Mac Gregor, 1989), sino del **ámbito artístico**, siendo reimpreso al año siguiente. Su colección sirvió de fuente de inspiración y creación, y fue conocida por artistas como Paul Klee, Jean Dubuffet o Max Ernst entre otros, y visitada únicamente por Alfred Kubin, difundiendose especialmente entre los surrealistas, donde se convierte en una fuente imprescindiblede inspiración.

Durante este mismo periodo, convive también una rebelión de los movimientos artísticos de vanguardia contra la estética convencional. Conocidos artistas como Matisse, Braque y Derain estaban convencidos de la necesidad de cambiar la concepción de belleza y creación de la que el arte había bebido tradicionalmente hasta el momento. Enfocan su interés al arte primitivo principalmente dada su naturaleza expresiva genuina y la diferencia en su concepto de lo bello. Dentro de este contexto cultural revolucionario, así como de la situación política de la Primera Guerra Mundial, y de la mano de las publicaciones de Rejá, algunos **artistas de la vanguardia** como Matisse, Picasso o Kandinsky también comenzaron a valorar el arte de los niños y niñas, así como el arte primitivo y el arte hecho por personas con enfermedad mental como forma de inspiración (MacGregor, 1989).

Lo mismo sucede con algunos críticos de arte como Wilhelm Worringer, el cual situaba la base de la expresión artística genuina en el arte primitivo y su impulso creador (Pereña, 2007). De acuerdo con este mismo autor, es **el expresionismo** el primer movimiento de vanguardia en interesarse por la producción artística de las personas con enfermedad mental en búsqueda de un arte no imitativo ni mimético, sino genuino y espiritual.

En sintonía con los escritos del artista Paul Klee, el arte primitivo y el de las personas con enfermedad mental fueron uno de los modelos de inspiración a seguir por el conocido grupo expresionista *Der Blaue Reiter* y de su publicación el Almanaque. Esta publicación nació en 1910 y sus principales editores fueron Wassily Kandinsky y Franz Marc que visibilizaron la necesidad de acabar con la diferenciación entre el arte antiguo y moderno, entre el arte de los artistas y otros creadores como los niños y niñas, así como hicieron hincapié en su deseo de innovación y unión con otras formas artísticas que hasta entonces no eran valoradas o se consideraban marginales.

Es importante recoger también cómo el interés de estos artistas no quedó únicamente vinculado con el plano teórico, sino que muchos de ellos se inspiraron directamente en las obras de personas con enfermedad mental, como es posible observar en torno a 1920 en la obra de Paul Klee un aumento de rasgos afines a las obras de personas con enfermedad mental, realidad que podría estar vinculada con su conocimiento de la colección y publicación del psiquiatra Prinzhorn. Esta inspiración e interés, también pueden ser observadas en la obra de Alfred Kubin, el cual reconocía paralelismos entre su oscura y sombría representación de los sueños y fantasías, y las visiones de las personas con enfermedad representadas a través de sus obras (Heller, 1993), o el caso del artista Emil Nolde en relación con la obra de Ernst Josephson, o de Kirchner y la obra de la paciente Else Blankenhorn (Pereña, 2007).

Este nuevo arte, también tiene una clara influencia sobre **el círculo surrealista**, para el que la verdadera calidad estética y la autenticidad creativa emanan de la psique y se alejan radicalmente del control racional y de los cánones establecidos. Su portavoz André Bretón tuvo formación temprana en medicina lo que le llevó a interesarse por el campo de la psique y el arte psicótico, y a compartir con el teórico y poeta Apollinaire, conociendo ambos casi con seguridad la colección de Auguste Marie. A través de sus escritos y prácticas y con Bretón a la cabeza, el grupo surrealista se sumergió en la creación automática, y en el arte relacionado con lo espiritual y lo mediúmnico. A través de su artículo *L´Art des fous, la clé des champs*, Breton establece el arte psicótico como base fundamental del acto creativo tratando de dar un lugar privilegiado dentro del movimiento surrealista al arte de los locos.

Esta influencia también fue clara en el desarrollo creativo de Max Ernst, que llevando en la maleta una copia de la publicación del psiquiatra Hans Prinzhorn, se la regaló al poeta francés Paul Éluard, siendo éste un libro altamente apreciado e inspirador por sus imágenes más que por sus textos, ya que la mayoría de los artistas no hablaban alemán. Cabe destacar la influencia de este arte en otros artistas como Dalí, Hans Bellmer y por supuesto sobre Única Zürn, cuyas poesías anagramáticas y compulsividad creativa recuerdan a los juegos de palabras y utilización de la imagen vinculada con la vivencia de esquizofrenia de August Klett, publicado en el libro de Prinzhorn (Cardinal, 1993).

El desarrollo por tanto de una visión renovada del arte en la primera mitad del siglo XX, y el vínculo e interés principalmente del movimiento expresionista por la creación y arte de las personas "marginadas socialmente", vino acompañado entre los años veinte y treinta, en los que la política nacionalsocialista se aliaba con una estética y cultura conservadora, por una profunda y violenta mirada crítica hacia el arte moderno y el arte considerado al margen. Esta situación dio lugar a una gran ola de incomprensión por parte de la crítica de arte y del público, que junto con la relación de loco, genio y artista, creada y alimentada ya durante los siglos anteriores, marcó también el clima intelectual de la época en Europa (Heller, 1993).

Aparentemente, el médico británico **Hyslop** fue uno de los primeros en coleccionar arte de personas con enfermedad mental, obras que formaron parte de la que podría considerarse, junto con otras exposiciones similares en Berlín y Moscú, de las primeras exposiciones públicas de arte de personas con enfermedad mental celebrada en el *Bethlem Royal Hospita*l, conocido como Bedlam, en Londres. Sin embargo, su mirada estaba relacionada con el nacionalsocialismo, movimiento que mostraba un claro rechazo a las personas marginadas y sus obras. Las publicaciones y estudios de Hyslop contribuyeron a la asociación popular del arte moderno con la enfermedad mental, situando el mismo bajo el nombre de **arte degenerado**, y menospreciando por lo tanto el valor de los nuevos movimientos artísticos (MacGregor, 1989).

Esta mirada hacia el arte moderno como degenerado también fue alimentada y apoyada por otras publicaciones dentro del mundo de la psiquiatría y la política, como las realizadas por el discípulo de Lombroso Max Nordau, por el psiquiatra alemán Wilhem Weygandt que ataca el trabajo realizado por Prinzhorn negando la posible existencia del arte de "los locos", así como la publicación en 1928 de *Kunst und Rasse* por parte del militar alemán Paul Schultz, donde a través de imágenes prestadas por Weygandt las compara con obras expresionistas (Pijaudier-Cabot, 2007).

La primera utilización de la Colección Prinzhorn fue la exposición conocida como *Entartete Kunst*, organizada en Alemania por el gobierno nacionalsocialista en 1937, el cual despidió a Karl Wilmanns

nombrando como director de la clínica al miembro del partido Carl Schneider. Esta exposición fue comisariada por Joseph Goebbels, el entonces ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del gobierno, y reunió alrededor de 750 obras (Sánchez Moreno y Ramos Ríos, 2006). Durante esta exposición, obras de artistas modernos del momento como Kandinsky, Nolde, Mondrian y Klee entre otros, fueron colocadas junto con las obras de la Colección Prinzhorn, obras de arte africano y otros objetos tribales con el objetivo de demostrar la psicopatología y degeneración del arte moderno (Bassan,2009). La exposición también fue utilizada para rechazar, menospreciar y ridiculizar el arte de los expresionistas alemanes (Heller, 1993). De acuerdo con Hernández Merino (2008), el enfoque de la exposición era principalmente etnológico, donde las obras en vez de ser tratadas como arte eran representaciones de la naturaleza judía, presentando un catálogo formado por discursos psiquiátricos que apoyaban esta mirada, y por fragmentos de discursos de Hitler, en los que proponía la esterilización de todos estos artistas. Las ideas defendidas a través de esta exposición posteriormente fueron apoyadas por algunas personas del círculo de crítica de arte, como Camilla Mauclair o Georges Waldemar.

2.1.4 Nacimiento y evolución del arte marginal: de la institución psiquiátrica al museo, *art brut* y *outsider art*

Como es posible observar durante la segunda mitad del siglo XX, la consolidación de este arte formado por un grupo tan heterogéneo de personas caracterizadas como “marginales” tiene unas raíces históricas basadas en el contexto e ideas surgidas a finales del siglo XIX y afianzadas en el siglo XX por parte del círculo de médicos y psiquiatras, de artistas, y la crítica del arte, así como de la situación política en Europa marcada por la Segunda Guerra Mundial. A través de este apartado, se recogen algunos de los hitos más importantes en la concepción y valoración del arte creado en lo que era considerado como los márgenes de la sociedad.

2.1.4.1 Exposiciones y muestras de "arte psicótico": el Hospital de *Sainte-Anne*

Partiendo de la mirada introducida por las publicaciones de Prinzhorn y la visión construida durante los primeros años del siglo XX desde la psiquiatría, destaca el trabajo de algunas instituciones psiquiátricas, así como la labor de coleccionismo y realización de exposiciones, inicialmente en el ámbito hospitalario por parte de algunos psiquiatras.

El **hospital psiquiátrico de *Sainte-Anne***, situado al sur de París, fue un lugar de valoración, exposición y conocimiento del "arte marginal" apoyado por el psiquiatra y poeta francés **Gaston Ferdière**, uno de los primeros médicos en conocer los estudios de Prinzhorn y considerado un mediador clave entre el arte y la psiquiatría en esta etapa. Este hospital destacó especialmente por su apoyo a la expresión artística y por fomentar un estrecho vínculo entre la institución psiquiátrica y "los artistas cuerdos".

El hospital fue visitado periódicamente por pintores y poetas, entre los que destacan artistas como Giacometti, Joan Miró, Eluard, Breton o Duchamp. Cabe destacar también que los surrealistas eran especialmente conocedores de este arte y desde su movimiento acudían a los cursos de psiquiatría clínica de Fredière o visitaban de forma periódica la institución, llegándose a mostrar una colección de figuritas hechas por pacientes en la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en la *Galerie des Beaux Arts* en 1938 (Wilson, 1993). Ese mismo año y dado su interés por esta realidad, Frediére planteó la posibilidad de hacer un "museo-laboratorio" de arte psicótico, iniciativa que fue suspendida por el comienzo de la guerra.
Con motivo de la guerra, Fredière se fue al sur de Francia como director del Hospital de *Rodez* en 1941, pudiéndose afirmar que durante la guerra esta institución se convirtió en un refugio psiquiátrico y académico de *Sainte-Anne*, siendo ejemplo de ello el caso del artista Antonin Artaud, el paciente más famoso de Fredière, que en un primer momento fue internado en *Sainte-Anne*, siendo trasladado posteriormente a *Rodez.* Allí gozó de algunos privilegios por parte del psiquiatra, animándole fervientemente en su labor de escritura (Hernández Merino, 2008; Wilson, 1993).

Fredière organizó en 1945 la primera exposición de arte psicótico realizada en un museo (el *Museé Denys Puech de Rodez*), formada aproximadamente por cincuenta obras de la colección personal del psiquiatra. En abril de 1946, dados sus vínculos con otros coleccionistas e instituciones envió treinta y seis obras a la exposición organizada en el Hospital de *Sainte-Anne*, formada por más de doscientas obras. Esta muestra tuvo una aceptación muy grande en la prensa artística dando lugar a que el arte psicótico se convirtiera en un fenómeno ampliamente reconocido (Wilson, 1993).

Este fenómeno continuó en aumento adquiriendo una valoración internacional, realizándose en 1950 la exposición Internacional de Arte Psicopatológico en el Hospital de *Sainte-Anne*, compuesta por más

de mil quinientas obras procedentes de cuarenta y cinco colecciones diferentes y diecisiete países, la cual coincidió con el primer Congreso Mundial de Psiquiatría y fue diez veces mayor que la muestra de 1946.

Esta propuesta atrajo a más de diez mil visitantes y dio lugar al libro *L´art psychopathologique* publicado por el psiquiatra francés Robert Volmat donde recogió un recopilatorio de las obras expuestas, así como un apartado donde abordó la aproximación de estas obras y el arte moderno del momento (Hernández Merino, 2008).

2.1.4.2 Jean Dubuffet y el nacimiento del *art brut*

Dentro de este contexto médico, social y artístico, que ayudó en la construcción de su percepción del arte, al final de la guerra el artista francés **Jean Dubuffet** se interesa por el arte psicótico visitando el hospital de *Rodez* para conocer la obra de Artaud y a Fredière, el cual le puso en contacto con otros psiquiátricos de Francia y fue fuente de inspiración a través de sus diversas exposiciones (Wilson, 1993).

Durante el año 1945 en su viaje por Suiza, Dubuffet comienza a dar rienda suelta a su interés por este tipo de arte, a entablar relaciones con pacientes y médicos de diversas instituciones psiquiátricas, y a coleccionar obras hechas no sólo por personas con enfermedad mental, médiums y autodidactas, sino también obras de arte naif o folk (Foster, 2001) que posteriormente fueron descartadas de su colección por su cercanía al arte oficial y a la tradición (Pelayo González, 2020).

En su decisión y proceso de coleccionar estas obras de arte, el artista reconoce cómo la publicación de Prinzhorn, que conoció en 1923 durante su servicio militar, resultó una gran influencia en la creación del concepto *art brut*. Este nuevo concepto es definido por el mismo artista desde diversos parámetros no sólo asociados con el arte de “los alienados”. Entre estos indicadores destacan algunos aspectos especialmente importantes. En primer lugar, el que las personas sean autodidactas y por lo tanto su ausencia de formación artística; en segundo lugar, la realización de la obra desde el anonimato; en tercer lugar, la originalidad y la espontaneidad del acto creativo desde el interés de la propia persona; en cuarto lugar, la ignorancia y falta de relación con toda tradición cultural, lo que para Dubuffet situaba este arte al margen del arte oficial siendo un espejo de la creación artística en estado puro o en bruto. Fauchereau (2007) expone la siguiente definición de este término en palabras del propio Dubuffet, recogidas en su publicación *L´homme du commun à l ovrage*:

> Entendemos por este arte obras ejecutadas por personas indemnes de la cultura artística en las que el mimetismo, al contrario de lo que ocurre en los intelectuales, tenga poco o nada que ver, de manera que sus autores lo extraen todo (temas, elección de materiales usados, etc.) de su propio fondo y no de las trivialidades del arte de moda. Asistimos en él a la operación artística totalmente pura, bruta, reinventada por entero en todas sus fases por su autor, a partir únicamente de sus impulsos. (p. 9)

Así pues, la labor de Dubuffet en primer lugar consistió en recoger, coleccionar, relacionar y nombrar numerosas obras de arte dentro de lo que se podía considerar como "arte irregular", entre las que destacan como principales figuras del *art brut* Adolf Wolflï, Heinrich Anton Müller o Aloïse Corbaz, cuyas obras serán el núcleo de sus principales colecciones.

Figura 4

Napoléon III à Cherbourg, entre 1952 y 1954. Lápices de colores y jugo de geranio sobre hojas de papel cosidas, 164 x 117 cm. Obra de Aloïse Corbaz. Fuente: Collection de l'Art Brut, Lausana, Suiza.

Tras este primer movimiento de conocimiento de nuevas obras y colección, en 1947 en París, crea el *Foyer de l´art brut* en los sótanos de la galería *René Drouin*, formando un año más tarde *L´Compagnie de l´Art Brut,* una asociación formada por André breton, Michel Tapié y Slavko Kopac entre otros, con el objetivo de buscar, coleccionar, compartir y valorar este arte. De acuerdo con Peiry (2006) uno de los principios básicos de esta asociación fue mantenerse al margen de la comercialización y lucro de las obras, realizando numerosas exposiciones individuales y folletos artesanales impresos, que eran vendidos en el propio hogar.

Aunque la propuesta inicial de Dubuffet fue mantener este arte en un entorno privado y confidencial alimentando así su carácter puro y al margen de convenciones sociales y culturales, en 1949 esta propuesta de confidencialidad toma otro rumbo a través de la inauguración de la gran exposición de *art brut* organizada en la galería *René Drouin* en el centro de París. Esta exposición estuvo formada por casi 2000 obras de sesenta y tres artistas, y atrajo a numerosas perosnas artistas, escritoras, críticas y editoras. En el catálogo de esta exposición, Dubuffet presentó su revolucionario escrito con forma de manifiesto, *L´Art brut préferé aux art culturels*.

En 1951 se disuelve la Compañía del *Art Brut* dado el interés de Jean Dubuffet por volver a dedicarse a la creación artística más que al coleccionismo, y decide trasladar la colección de Francia a Estados Unidos, no sólo para protegerla de la situación política en Europa y de la guerra de Corea, sino también con el objetivo de ponerlas a disposición del público estadounidense. Esta decisión, y la arbitrariedad de la categoría de *art brut* establecida por Dubuffet, que mezclaba arte autodidacta con arte psicótico, e incluso en sus inicios arte primitivo y naif, y que omitía en el arte de las personas con enfermedad mental su alusión al dolor y tragedia del aislamiento y enfermedad, hizo que Breton rompiera lazos con Dubuffet. A partir de este momento, Breton continuó su interés por este tipo de arte desde otra perspectiva (Wilson, 1993).

Durante los diez años siguientes, la colección vive un exilio en Nueva York en la residencia del coleccionista americano Alfonso Ossorio, amigo de Dubuffet, junto con obras del propio Dubuffet y de conocidos artistas como Pollock o Willem de Kooning. Aunque conocidos artistas locales y miembros del círculo expresionista abstracto visitan la exposición, su impacto no llega a ser muy grande, destacando como evento más importante una exposición realizada en 1962, mismo año en que la colección es repatriada a Francia de la mano de Dubuffet, que toma la decisión de combinar nuevamente su identidad como artista y coleccionista (Peiry, 2006).

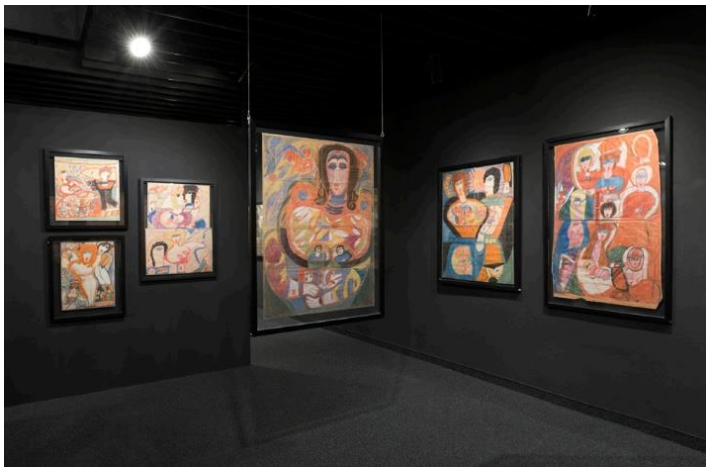
En septiembre de ese mismo año se crea una nueva *Compagnie de l´Art Brut* y Dubuffet decide establecer la colección y la preservación de las obras en un palacete en París, retomando la vieja idea

de mantener un halo de confidencialidad, intimidad y privacidad en torno a las obras, y manteniendo así su mirada crítica hacia el sistema cultural. Existe constancia también, a través de sus diarios, de cómo el artista durante esta época alienta a Ossorio a contactar con psiquiatras en Nueva York para adquirir nuevas obras. Además, comienza a viajar de nuevo buscando ampliar sustancialmente su colección, siendo ejemplo de ello la adquisición de setenta dibujos de Wölfli en 1963, treinta dibujos de la artista Aloïse Corbaz en 1965, y la temprana colección francesa del doctor Auguste Marie donada también a la compañía en 1966 (Mac Gregor, 1989).

En 1967 a pesar de su deseo de mantener la colección al margen de los museos y de su posicionamiento crítico ante esta institución, acepta realizar una muestra de la misma en el *Musée des Arts Décoratifs* de París, enfocándola como un ataque y provocación al sistema del arte, el cual junto con los museos consideraba tradicional y elitista (Pelayo González, 2020). La muestra gozó de un éxito memorable y estuvo formada por cinco mil obras pertenecientes aproximadamente a dos mil artistas, demostrando la madurez de su colección.

Paradójicamente a su propuesta provocadora ante el sistema cultural, los museos y el mercado del arte, años más tarde donó su colección a la ciudad suiza de Lausanne, de donde procedían la mayor parte de los fondos, con el fin de crear un espacio abierto al público y donde Georges-André Chevallaz, en ese momento alcalde de la ciudad, se compromete con el proyecto y lo acoge. Finalmente, en 1976 la conocida Colección del *Art Brut* abre sus puertas en el restaurado castillo de *Beaulieu*, tratando de respetar la intimidad del concepto *art brut,* a través de las paredes negras de sus salas y la luz tenue, y utilizando la palabra colección en lugar de museo para destacar su carácter de espacio íntimo y al margen de los grandes museos a pesar de estar abierto al público (Fauchereau, 2007).

Figura 5
Vista interior de *la Collection de l'Art Brut* de Lausanne. Fuente: fotografía de Caroline Smyrliadis (Pelayo González, 2020).



Esta colección fue formada inicialmente por cinco mil piezas, sin embargo, la incorporación de nuevas obras ha sido constante, estimándose actualmente unas sesenta mil obras de diferente naturaleza artística. De acuerdo con la doctora en Historia y Teoría del Arte, Pelayo González (2020), actualmente la colección cuenta con casi cuarenta mil visitantes al año y además de la muestra permanente, de forma sucesiva realiza exposiciones temporales que atienden tanto a obras iniciáticas del *art brut* como a artistas más recientes o de otras partes del mundo. Al mismo tiempo, desarrolla labores educativas y de investigación en diversos campos relacionados y tiende puentes con otras instituciones cercanas a su concepto como el Museo *Gugging* o el *Creative Growth Centre*. Cabe destacar también cómo a pesar de ser un referente en este campo, actualmente en su mirada principal continúa manteniendo el carácter reivindicativo y crítico propuesto por Dubuffet, a través del cual se busca una mirada subversiva que hace reflexionar a la persona espectadora (Pelayo González, 2020).

Foster (2001) expresa que el interés y visión de Dubuffet hacia el *art brut* era sobre todo desde la mirada y el valor de la trasgresión, ya que concebía este arte como diferenciado del arte cultural, académico y refinado. Para el artista, las personas creadoras sacaban todo de sus entrañas, en un acto creativo puro y absoluto, presentando así a través de su propuesta una vuelta al genio romántico cercano a la inspiración y libre de toda convención cultural y académica.

Aportando otra mirada sobre esta noción, la antigua directora de la *Collection de l'Art Brut* de Lausana, Lucienne Peiry (2006), afirma que su valoración no responde a una visión idealista de la locura, sin embargo, consideró a las personas "alienadas" como capaces de romper con las restricciones y normas culturales. Para Mac Gregor (1989) resulta asombrosa y destacable la gran aceptación del término *art brut* por parte de los directores y directoras de los museos, y las personas críticas y marchantes de arte, teniendo en cuenta el posicionamiento del artista en contra de este mercado y sus instituciones, el cual tuvo que asimilar la acogida y valoración de este arte por la élite cultural, valoración que ha ido creciendo, dando lugar a un mercado de arte bruto con un creciente reconocimiento.

2.1.4.3 Relaciones entre el arte moderno y el arte al margen

Cabe destacar brevemente durante esta época y desde el mundo del arte, cómo a partir de la creación de la *Collection de l'Art Brut* de Lausanne, tuvo lugar una proliferación de exposiciones en torno al vínculo y encuentro entre "arte oficial" y "arte marginal", así como de exposiciones de arte al margen, siendo estas una fuente de inspiración para numerosas perosnas artistas.

Además de las exposiciones organizadas por Fredière o la muestra de *art brut* en el *Museé des Arts Decoratifs* de París*,* en 1936 se celebró la exposición ***Fantastic Art Dada and Surrealism*** en el *Museum*

of Modern Art, en la que se presentaron una selección de acuarelas de la colección Prinzhorn junto con piezas de la colección de André Breton y Paul Éluard; o *l' Exposition* ***Internationale du Surréalisme*** en 1959, en la que se presentaron obras de artistas relacionadas con el arte marginal o psicopatológico como Aloïse Corbaz, Unica Zürn o Leonora Carrington (Hernández Merino, 2008).

Dentro de esta línea, destaca también la influencia del comisario suizo Harald Szeemann abiertamente interesado por el arte marginal, el cual en 1963 como conservador del Museo *Kunsthalle* de Berna, realizó una muestra de la colección Prinzhorn (Ortega, 2014). También fueron celebradas otras exposiciones siendo algunos ejemplos, la muestra *Outsider Art* en la Galería Hayward de Londres (1979), el homenaje a Jean Dubuffet en la Galería *Roseman* de New York (1986), y la exposición *Open Minds* en el *Museum Van Hedendaagse Kunst* de Gante (1989) (Hernández Merino, 2000), la cual reunió obras de "arte integrado" y de "arte al margen".

Como hilo que hilvana el arte considerado "oficial" y el arte "marginal" durante esta época, destaca la obra del artista Antonin Artaud, que al ser rechazado por el círculo surrealista en 1927 tras la publicación de un informe en contra del movimiento en *La Revévolution surréalista*, fue discriminado también por el arte de vanguardia. Más adelante en 1937 durante uno de sus viajes, el artista enloqueció, hecho a partir del cual comenzaron nueve años de ingreso psiquiátrico principalmente en el hospital de *Rodez*, donde se convirtió en uno de los pacientes predilectos de Fredière recibiendo agresivos tratamientos comúnmente utilizados en la época, como el electroshock. Durante este largo internamiento realizó su producción más importante de dibujos que continuó tras su alta y recuperación, realizando una muestra de retratos en la *Galerie Pierre* en París (1947). Parte de su obra puede ser considerada como una crítica a su aislamiento y reclusión, así como a las terapias agresivas recibidas (Weiss, 1993).

Desde la perspectiva de la inspiración en las obras de "arte psicótico", destacan el pintor alemán Baselitz y el artista autriaco Arnulf Rainer. Gisbourne (1993) manifiesta que ambos fueron atraídos inicialmente por el surrealismo, tomando ideas de las obras y creaciones de "arte marginal". Baselitz leyó las principales fuentes de inspiración de este movimiento, entre ellas los escritos de Antonin Artaud. Ya a comienzos de los años sesenta, Rainer comenzó a coleccionar obras de personas con enfermedad mental desarrollando una gran fascinación por la locura como fuente de inspiración y llegando incluso a experimentar con LSD con el fin de simular y reproducir determinados estados psicóticos, experiencias que para el artista encerraban la base del arte real. Rainer fue un gran amante de la obra de Hauser, artista de la Casa *Gugging*, apoyando al psiquiatra Navratil en la liberación de los artistas *Gugging* de los congresos psiquiátricos.

Wilson (1993) revela algunas relaciones importantes, como el interés por el arte primitivo del grupo artístico CoBRA y en especial del pintor holandés Apple, el cual visitó la exposición de *Sainte-Anne* y la colección de *art brut* de Dubuffet durante su traslado a Nueva York. También dedica una breve mirada a la *Codier Warren Gallery*. Esta galería promovió en Nueva York y otras ciudades europeas las nuevas tendencias del arte europeo realizando entre otras, exposiciones de la colección de *art brut* de Dubuffet o del artista ruso Eugène Gabritschesky internado en un hospital psiquiátrico.

En 1982, la artista Madeleine Lommel junto con otros dos artistas, Claire Teller y Michel Nedjar, crearon la asociación *L´Aracine* dedicada a la creación de una colección de *art brut* en Francia tras el traslado de la colección de Dubuffet a Suiza. Desde la asociación reunieron obras de Aloïse Corbaz, Augustin Lesage, Adol Wölfli y Mad Gill entre otros. Entre 1984 y 1996, esta colección fue reunida en el *Château Guérin de Neuilley sur Marne*, situándose como la principal colección de *art brut* de Francia, finalmente donada en su totalidad al Museo de arte moderno *Lille Métropole* donde es presentada de forma permanente desde 2008 (Pijaudier-Cabot, 2007).

Destaca especialmente por su itinerancia y por ser una gran fuente de estudio e información sobre la influencia y atracción de los artistas "integrados" por el arte al margen, la exposición ***Visiones Paralelas,*** que bajo el apellido de "artistas modernos y arte marginal", se propuso el objetivo de recoger esta interacción, diálogo e influencia. Maurice Tuchman comisario de *Visionales Paralelas*, en el catálogo de la misma, introduce la naturaleza de esta muestra como la continuación de la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985,* celebrada en el Museo del Arte del Condado de los Ángeles (LACMA), que se centró en el desarrollo de la abstracción en relación la mística y el ocultismo, y cuyas investigaciones condujeron el interés a la creación de *Visiones Paralelas*. Esta muestra e investigación, fue expuesta en 1992 en *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA), itinerando posteriormente en 1993 al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, siendo expuesta finalmente en el *Kunsthalle* de Basilea y en el *Setagaya Art Museum* de Tokio (Hernández Merino, 2000).

2.1.4.4 El concepto de *outsider art,* otras colecciones y museos

Es en 1972 cuando el escritor e historiador británico Roger Cardinal traslada el concepto *art brut* al conocido término *outsider art*, traduciendo el mismo al inglés y resaltando el carácter autodidacta y la urgencia de creación de las personas. De acuerdo con García (2010), este concepto surge en búsqueda de un término más flexible. Estas formas creativas en Francia suponían una gran distinción entre el conocido *art brut*, y el arte naïf y el popular, realidad de separación que no existía en el mundo anglosajón.

Lyle Rexer (2005) describe esta intención de ampliar ligeramente la categoría a nuevas interpretaciones y personas creadoras, a través de una metáfora construida por el propio Cardinal en la que comparaba este arte con un gran archipiélago formado por pequeñas islas que están al margen del continente cultural central, siendo esta realidad de no pertenencia la única conexión y semejanza entre ellas.

Es posible recoger también la existencia y utilización de otros términos asociados como el *folk art*, acepción más extendida en Estados Unidos, o el *raw art*, arte psicopatológico, arte visionario, arte irregular o autodidacta entre otros muchos (García, 2010).

Cabe destacar también que el gran interés por el *art brut* en Europa, así como la aparición del concepto *outsider art* que contribuyó a una mayor difusión y conocimiento de este arte de forma internacional, dio lugar a una gran proliferación y efervescencia de colecciones y exposiciones en Francia, Gran Bretaña, Austria, Suiza, Estados Unidos y Australia, y al desarrollo de una "segunda generación" de este arte (Hernández Merino, 2000).

Además de la ya conocida *Collection de L´Art Brut de Lausanne* en Suiza, el Museo *Gugging* en Viena, la colección de Hans Prinzhorn de Heidelberg en Alemania y la colección *L´Arancine* en Francia, destacan otras colecciones y museos fundados principalmente al final del siglo XX entre los que están el *Museum of Outsider Art* (1972) en Nueva York, fundado inicialmente por la artista y crítica Phyllis Kind siendo rebautizado finalmente como el *Museum of American Folk Art*; *La fabuloserie* (1983) fundada por el matrimonio Bourbonnais para albergar su colección de *art hors-les-normes*"en Dicy, Francia; el *Museum im Lagerhaus* (1988) en la ciudad suiza de Sankt-Gallen y dedicado al *art brut* y naïf suizo; la *Cunningham Dax Collection* (1987) en Australia, que lleva el nombre de su fundador y contiene más de 16.000 obras creadas por personas con enfermedad mental; el *Musée de la Création Franche* (1989), fundado por el artista Gérard Sendrey; y el *American Visionary Art Museum* (1995) en Baltimore, inaugurado por la artista Rebecca Hoffberger.

Es interesante recoger también algunos museos dedicados principalmente a la obra de artistas individuales como la Fundación Adolf Wölfli (1975) en Berna, creada por la historiadora del arte y conservadora Elka Spoerri, y dedicada a preservar, estudiar y exponer las obras del artista suizo Adolf Wölfli, y especializada en el apoyo a la investigación y la educación en relación con el arte outsider y la creación en el contexto de la salud mental; o el Museo de Arte Contemporáneo Bispo do Rosário (mBRAC), que alberga las obras del artista, recogidas tras su muerte en un primer momento en el Museo Nise Da Silveira.

2.1.4.5 Sobre el arte psicopatológico en España

La doctora en Bellas Artes, investigadora y arteterapeuta Ana Hernández Merino ha dedicado gran parte de su carrera a investigar el desarrollo del arte psicopatológico en España. Gracias a su tesis y a las posteriores publicaciones derivadas de este proceso de investigación, es posible conocer la naturaleza de este campo en nuestro país. A lo largo de sus publicaciones recoge cómo el interés y la gran cantidad de colecciones y museos sobre *art brut* desarrollados en Europa contrastan fuertemente con la ausencia del mismo en España, y con la falta de interés de las vanguardias artísticas españolas por la pintura realizada por personas con enfermedad mental (Hernández Merino, 2000).

En su artículo *Locos y artistas creadores heréticos*, Hernández Merino (2008) concluye que en la primera mitad del siglo XX, las novedosas corrientes artísticas europeas llegaban a España de forma puntual y se aceptaban una vez consolidadas en el extranjero. Pérez (2007) en su breve recorrido en torno al *art brut* en el contexto español, titula su publicación *Una extraña propuesta en la tierra de la modernidad imposible*, ilustrando una España a mediados del siglo XX como páramo cultural donde tras la Guerra Civil el arte moderno era ampliamente criticado. Dentro de esta realidad destaca al artista Tàpies como miembro de la Compañía del *art brut*, y a otros artistas como Picasso, Miró o Julio González que tuvieron relación con el contexto artístico internacional, siendo sin embargo el aislamiento cultural la realidad predominante.

Dentro de esta situación, Hernández Merino (2008) comparte algunos ejemplos de la fascinación por la naturaleza de la locura en **el campo de arte en España** a través de la vanguardia literaria, como en el caso del ensayista y poeta de la generación del 27 Guillermo de Torre, para el que la locura constituyó un método de inspiración como modelo del pensamiento automático y la expresión de la libertad. Revela también el caso de Dalí, el cual lejos de estar loco encarnó la imagen de artista cercano a la genialidad, apropiándose de la naturaleza de la locura. Dentro de este contexto, la autora observa:

> Si bien hay en la vanguardia artística en España un interés por la locura como referente estético, como fuente de inspiración, no la hay directamente por la locura encerrada en los manicomios y por la pintura de los enfermos mentales en particular. Tampoco por parte de los psiquiatras (Hernández Merino, 2008, p. 59).

De acuerdo con Hernández Merino (2000), la ausencia en España de médicos alienistas interesados en la creación de encuentros en torno al arte entre personas internas e intelectuales y artistas, como los que realizaba Auguste Marie en Francia o Ferdière en el Hospital de *Sainte Anne*, fue decisiva para la falta de un contacto real entre los artistas modernos y la pintura realizada en los hospitales psiquiátrico. Sin embargo, a pesar de la pobreza de publicaciones de arte y psiquiatría en el primer

tercio del siglo XX en España, destacan algunos artículos y estudios dedicados a la pintura psiquiátrica, principalmente centrados en el diagnóstico a través de las obras.

Trujillo Arrogante (2023) expone que a partir de 1910 de la mano del médico **Ricardo Pérez Valdés y Aguirre** se realizaron en España las primeras publicaciones sobre el llamado "arte psicopatológico", con el objetivo de profundizar en la enfermedad de las personas y explorar en mayor profundidad los diagnósticos. De acuerdo con Hernández Merino (2009), Pérez Valdés conoce las publicaciones realizadas por Lombroso y Rogues de Fursac, y en sus estudios continúa esta tradición buscando signos objetivos de la enfermedad a través de los escritos y pinturas realizadas en el hospital, pero sin valorar la calidad artística de los mismos.

A partir de 1920 el neuropsiquiatra **Gonzalo Rodríguez Lafora** realizó varias publicaciones en torno al arte psicopatológico. Como afirma Trujillo Arrogante (2023), aunque Lafora no fue el único psiquiatra en interesarse por las obras creadas en los asilos psiquiátricos, sí fue el mayor divulgador de las mismas, dada su amplia formación internacional y su estudio de las artes desde un punto de vista médico, lo que le llevó a conocer las publicaciones de Lombroso, Marcel Rejá o Prinzhorn entre otras. Al mismo tiempo que reunía una amplia colección de arte psicopatológico también se relaciona con el mundo artístico asistiendo a la primera exposición cubofuturista española celebrada en 1915, experiencia que dio lugar a su publicación *Ensayo psicológico del cubismo y el expresionismo* en 1922. En mayo de ese mismo año, el psiquiatra realiza una conferencia en el Ateneo de Madrid disertando sobre este mismo tema y afirmando que las características del arte moderno están presentes en las obras de los pacientes esquizofrénicos entre otros grupos. Esto provocó un desencuentro con el escritor Gómez de la Serna que había organizado previamente una muestra de arte cubista y estaba muy implicado con los movimientos modernos de vanguardia (Hernández Merino, 2009).

Es en el año 1935 cuando Lafora organiza una exposición de arte psicopatológico en el marco de la *VI Asamblea de la Liga Española de Higiene Mental y la VII Reunión de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. La exposición estaba formada por obras de colecciones procedentes de todo el país y mezclaba diversos lenguajes artísticos, técnicas, soportes y materiales, y se centró en el estudio clínico de las artes y en una mirada científica (Trujillo Arrogante, 2023). Este mismo autor menifiesta la itinerancia de la exposición, celebrada en un tiempo muy corto en dos ubicaciones diferentes. En primer lugar, ese mismo año una selección de dibujos, pinturas y acuarelas fueron expuestas en el Salón de Exposiciones del Ateneo de Madrid, organizando una última exposición durante los primeros meses de 1936 en la Casa del Médico de Barcelona, donde fue coordinador el psicólogo y psiquiatra español Emilio Mira i López.

En las exposiciones organizadas por la Lafora estaban recogidas obras de diversas colecciones españolas tanto particulares, como en el caso de los psiquiatras Antonio Vallejo Nájera o Julio Camino Galicia, como institucionales, como la aportación de San Juan de Ciempozuelos, o los sanatorios de Palencia, Valladolid y Toledo entre otros (Trujillo Arrogante, 2023). Hernández Merino et al. (2021) comparten que a mediados de siglo, muchos psiquiatras animaron a las personas internas a dibujar y pintar dentro de las actividades ocupacionales y expresivas de los hospitales psiquiátricos, lo que dio lugar a diversas colecciones de obras.

Cabe destacar que **Cataluña** era uno de los centros más importantes de arte psicopatológico en España, siendo un ejemplo de ello el Museo Psiquiátrico del Instituto Pere Mata de Reus con la colección de Emilio Mira i López (Trujillo Arrogante, 2023), el cual desapareció en la Guerra Civil (Hernández Merino, 2009). La labor de este psiquiatra fue decisiva en la introducción en España de la moderna orientación profesional y a través de sus escritos ilustró las diferencias entre la terapia ocupacional y el uso del arte como terapia y diagnóstico (Estalrich Canet, 2009).

En Cataluña, Trujillo Arrogante (2023) subraya también la labor del psiquiatra **Francesc Tosquelles** y el trabajo durante la posguerra de los psiquiatras Ramón Sarró y Joan Obiols. Con respecto a Francesc Tosquelles cabe destacar la reciente exposición itinerante titulada *Francesc Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo* y celebrada en el Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía en Madrid en 2023, que reconstruyó la labor de este psiquiatra, desdibujada tras su exilio en Francia debido a la Guerra Civil. Entre otras secciones, la exposición recoge el innovador y humanizador trabajo de Tosquelles durante su exilio, su relación con numerosos artistas y su apoyo en la producción cultural dentro del mundo de la psiquiatría.

Obiols LLandrich (2009) comparte cque **Joan Obiols** fue un ejemplo del encuentro entre el arte y la psiquiatría. Este era un gran apasionado por el arte e íntimo amigo de conocidos artistas como Joan Brossa, Tapies o Miró. A través de sus estudios e interés por la cultura, realizó originales aportaciones sobre la teoría de la psicoterapia del arte, utilizando el dibujo y la pintura en el tratamiento de personas con enfermedad mental. Finalmente creó el *Departamento de Psicoterapia por la Expresión*, conocido como *Sección de Terapia por el Arte* que daría lugar al archivo de numerosas obras, organizando en 1964 el *IV Congreso Internacional de Arte Psicopatológico* celebrado en Barcelona.

Aunque efectivamente en España las pinturas realizadas por personas con enfermedad mental han sido concebidas principalmente como fuentes de diagnóstico, de estudio, de terapia ocupacional o de psicoterapia, Hernández Merino (2009) revela la realización en España de algunas exposiciones en torno al arte psicopatológico realizadas casi siempre en el ámbito de la psiquiatría y con objetivos

diagnósticos. Entre estas destacan algunas no mencionadas hasta el momento como la celebrada en el *IV Congreso Mundial de Psicoterapia* organizado en Barcelona en 1958 y cuyo promotor fue Ramón Sarró, o la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro en el año 1966 con más de setecientas obras.

Esta misma autora afirma que actualmente se conservan **obras de arte psicopatológico en diversos hospitales y colecciones privadas**, siendo ejemplo de ello el Museo de Arte Psicopatológico del centro de salud mental San Juan de Dios en Ciempozuelos que cuenta con más de 600 obras y fue la primera colección clasificada en España en 1996; la colección del Hospital de Toén en Ourense que se inició en 1960 y actualmente está clasificada; la colección Pigem en Lleida; o la Colección de Artistas Plásticos Línea de Sevilla entre otras. Actualmente es de destacar también la colección del Complejo Asistencial Benito Menni en Ciempozuelos, un antiguo hospital psiquiátrico para mujeres con enfermedad mental gestionado por las Hermanas Hospitalarias, que cuenta con una colección de pinturas hechas por mujeres ingresadas aún por clasificar.

Por último, Hernández Merino (2009) también comparte la realización en España de exposiciones en torno al *art brut,* como la de *Visiones Paralelas* celebrada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en 1993, acerca de la pintura realizada en instituciones psiquiátricas y la de artistas de vanguardia; la muestra *la Nueva invención*, realizada en el Museo de Navarra en 1997 en relación a una parte de la nueva colección de obras de Dubuffet en el Museo de Art Brut de Lausanne; la exposición *Mundos interiores al descubierto*, celebrada en Madrid en 2006, en la que se mostraron obras de la Colección Prinzhorn, del Hospital *Sainte Anne* o de la Casa *Gugging* entre otras; o la exposición *Pinacoteca Psiquiátrica en España 1917 -1990*, celebrada en 2010 en el Centre Cultural la Nau, comisariada por la propia Ana Hernández Merino y centrada en la muestra de las principales producciones de pintura psiquiátrica del siglo XX en España.

Entre otras exposiciones posteriores, destaca especialmente la *VIII Bienal de Arte Contemporáneo Mujer y Discapacidad*, organizada por la Fundación ONCE entre 2022 y 2023 en Madrid, y centrada en la muestra de la obra de mujeres artistas con discapacidad o dolencia psíquica.

2.1.5 Finales del siglo XX: otras estrategias frente al "arte marginal"

Durante la segunda mitad, así como a finales del siglo XX es posible encontrar también otras formas de abordaje con respecto a lo considerado como "arte marginal". De acuerdo con Wilson (1993), desde 1990 el *art brut* ya no podía considerarse al margen de la cultura ya que, tras la apropiación de obras y exposición de las mismas, había pasado a ser parte de la historia del arte moderno y una fuente de inspiración dentro del panorama posmoderno.

A continuación, se recogen dos iniciativas que ilustran nuevas formas en el trato y relación con las personas internas en las instituciones psiquiátricas, que sirvieron de reflexión, crítica y transformación del modelo psiquiátrico hegemónico de la época basado en el internamiento y aislamiento.

2.1.5.1 Künstlerhaus, Casa de Artistas *Gugging*

En 1941, nada más terminar la Segunda Guerra Mundial el psiquiatra austriaco **Leo Navratil** llega al hospital *María Gugging* en Viena, donde a pesar del desarrollo hasta el momento de las tradiciones psiquiátricas de Freud, Jung, Morgenthaler o Prinzhorn en Europa Central, la labor de esta institución, como en general de las instituciones psiquiátricas, estaba en línea con el conservadurismo institucional Europa, siendo la reclusión y la normalización de las personas internas sus objetivos principales, y utilizándose por lo tanto agresivas técnicas como el electroshock y los encierros (Gisbourne, 1993).

Dada su atención e interés previo por los dibujos de personas enfermas durante sus prácticas en un hospital en Londres, así como por el conocimiento del libro de la psicóloga americana Karen Machover sobre la proyección de la personalidad, en 1954 Navratil comenzó a hacer pruebas de dibujo y a utilizar la creación plástica dentro del hospital, aunque desde un enfoque sintomático y de diagnóstico, mirada común a numerosos psiquiatras de la época. A través de este proceso, observó que los dibujos realizados por pacientes diagnosticados con esquizofrenia se volvían más expresivos y enérgicos al agravarse la psicosis, descendiendo en originalidad al remitir el estado agudo de la enfermedad. En 1965 en su libro *Esquizofrenia y arte*, presentó los casos y dibujos de algunas personas internas, y sus consideraciones teóricas. Sin embargo, dado el conocimiento de las publicaciones de Prinzhorn y Morgenthaler, Navratil reorienta su trabajo hacia una nueva dirección más interesada en la naturaleza de la creación artística que en el arte como material diagnóstico de la esquizofrenia (Bolaños Atienza, 2007).

Teniendo en cuenta su labor diaria en el hospital, Navratil comenzó a darse cuenta del talento excepcional de algunos de sus pacientes, siendo a comienzos de la década de 1960, cuando cambia el foco de su objetivo en el tratamiento de las personas, tomando especial importancia el proporcionarles **una identidad y reconocimiento como artistas**, más que su normalización social (Wojcik, 2016). Como parte de este proceso de habilitación artística, y partiendo por lo tanto desde una visión de la persona ingresada como artista con talento creativo de gran valor, Navratil contempló la posibilidad de crear un ambiente comunitario donde las personas pudieran cultivar y compartir su interés por el arte. Esta será la idea raíz de la que se alimentaron sus proyectos y propuestas más importantes, como la creación de la *Künstlerhaus*, término traducido como "casa de artistas", o la promoción y venta de obra de las personas artistas de esta comunidad. A partir de esta mirada decide también cesar en gran medida con los tratamientos más conservadores dada la gran afección que estos suponían en las personas internas (Gisbourne, 1993).

En 1969 Navratil mantiene correspondencia e intercambia su mirada con Jean Dubuffet y este confirma que los artistas *Gugging* forman parte del movimiento del *art brut*, siendo en 1981 cuando en un pabellón vacío del hospital, el pabellón 11, se establece definitivamente la *Künstlerhaus*. Como hitos de este proceso, en el año 1983 de la mano del psiquiatra y artista Johann Feilache, asistente de Navratil, los artistas comienzan a pintar los muros de la fachada sur de la Casa de Artistas y posteriormente, en 1986 se establece la comunidad residencial para artistas, siendo finalizada la otra fachada en 1988 (*Museum Gugging*, 2024).

Figura 6

Fachada oriental de la Casa de Artistas *Gugging,* finalizada en 1988. Fuente: *Museum Gugging.*

De acuerdo con Hernández Merino (2000), llama la atención la singularidad y naturaleza de la Casa de Artistas dado su alejamiento de los planteamientos más comunes del arte y la psiquiatría hasta la época, donde su utilización era mayoritariamente instrumental frente al planteamiento de la Casa *Gugging*, la cual emerge como **una gran residencia de arte** o estudio creativo donde las personas llevan adelante su trabajo artístico y cuya finalidad es la producción de arte en sí. El clima de la Casa de Artistas estaba marcado por **un ambiente familiar** y un gran respeto hacia las creaciones, lo que fomentaba un espacio propicio para la creación de obras, donde cada persona podía disponer de su espacio de trabajo personal. Había una sala de exposiciones en la que poner las obras en común e incluso la presencia de artistas para el asesoramiento técnico y creativo. Además, su apuesta era por

la participación habitual en **exposiciones de arte** y por **la venta** de las obras por parte de las personas internas, las cuales eran consideradas artistas.

Desde este reconocimiento a las personas ingresadas como artistas y partiendo del deseo por integrar su arte en el círculo de arte moderno lejos de la mirada como "arte marginal", Navratil se posiciona ante la liberación de todas las personas artistas de la *Künstlerhaus* del foro de congresos psiquiátricos, comenzando en 1970 a presentar su obra en espacios artísticos y galerías temporales, realizándose numerosas exposiciones de los artistas *Gugging* en países de habla alemana (Bolaños Atienza, 2007). En su afán por el reconocimiento y aceptación externa de la obras creadas en la Casa *Gugging*, Wojcik (2016) expone que Navratil les ofrecía orientación en la creación de textos y en la dirección estética, lo que según el psiquiatra, contribuía directamente a la estabilidad y la creación de la nueva identidad social de los y las pacientes. Hernández Merino (2000) manifiesta que para Navratil el arte suponía también una posibilidad de contacto con el ambiente, el entorno y la sociedad. A partir de los trabajos de Winnicott, el psiquiatra concebía los trabajos artísticos como objetos transaccionales, siendo en este caso la producción artística un espacio de toma de conciencia de la realidad.

Es importante destacar también que la actividad de la Casa *Gugging* no pasó desapercibida en los movimientos artísticos de Viena, siendo fruto de inspiración y relaciones entre artistas. El artista más cercano a la *Künstlerhaus* fue el pintor austriaco Arnulf Rainer, gran amante de la obra del artista *Gugging* Johan Hauser, siendo el primer artista austriaco en defender la obra de Hauser públicamente, así como la obra de todas las personas artistas de *Gugging* (Gisbourne, 1993).

Es importante recoger que la iniciativa de Navratil no estaba enfocada desde la perspectiva de la curación o sanación de las personas enfermas, sino en la búsqueda de un objetivo de rehabilitación, estabilización y desarrollo de una identidad como artistas, lo que les ofrecía la posibilidad de desarrollar una vida digna y de establecer contacto con la sociedad. Esta propuesta se llevaba a cabo también a través de la exposición y venta de obra, eventos e inauguraciones a las que en numerosas ocasiones asistían las personas artistas (Hernández Merino, 2000).

De acuerdo con la revisión histórica publicada por el actual Museo *Gugging* (2004), el premio Oskar Kokoschka fue otorgado a los y las artistas *Gugging* en 1990; en 1993 participaron en la *Primera Feria de Arte Outsider* de Nueva York; y en 1994 se fundó la primera galería *Gugging*. Actualmente cabe destacar la labor expositiva del Museo *Gugging* inaugurado en 2006 por el entonces director artístico Johann Feilacher y que se inserta en el lugar de origen de la *Künstlerhaus*, siendo un importante foco de exposición e intercambio a nivel internacional, el cual proclama como objetivo principal exponer las obras *Gugging* y establecer el *art brut* como un movimiento artístico internacional.

2.1.5.2 Nise da Silveira y el *Museu de Imagens do Inconsciente*

La psiquiatra brasileña **Nise da Silveira** se sirvió de nuevas teorías desarrolladas en la época como las propuestas de Kraepelin, Bleuer, Simon y Freud entre otras, siendo la ideología de Gustav Jung uno de los pilares centrales de su mirada y en especial, fuente de inspiración en su valoración de la producción y creación artística.

Tras trabajar inicialmente en el *Hospital da Praia Vermelha* (1933) y tras su internamiento en prisión durante quince meses por razones políticas y su posterior exilio, en 1944 recupera su trabajo médico ingresando como psiquiatra en el Centro Psiquiátrico Pedro II de Río de Janeiro. Este hospital estaba marcado por un abordaje clásico en el tratamiento, donde la consideración del sujeto era principalmente desde su enfermedad, primando las terapias invasivas y violentas ampliamente extendidas como la terapia electroconvulsiva o las lobotomías.

A través de la película *Nise, el corazón de la locura* (Berliner, 2015), dirigida por el guionista y director brasileño Roberto Berliner, es posible conocer de cerca la labor de la psiquiatra en este hospital y cómo tras cuestionar las bases de tratamiento de la clínica y valorar el planteamiento de un abordaje terapéutico diferente, es relegada al área de terapia ocupacional del hospital, un sector muy poco valorado por la psiquiatría del momento ya que no era fuente de interés, ni de estudio. Como revela Milmaniene (2020), partiendo de su deseo de establecer un nuevo paradigma de tratamiento basado en los derechos humanos de las personas internas y en la restauración de su dignidad e integridad, así como en su lucha por el reconocimiento de éstas como sujetos con identidad propia (a partir de nombrar a cada persona por su nombre), en 1946 Nise da Silveira comienza a dirigir **la Sección de Terapia Ocupacional del hospital**, estableciendo allí un **atelier creativo** en septiembre de ese mismo año.

Estudiosa de las obras del filósofo holandés Baruch Spinoza, de las obras de Artaud y del concepto de *art brut* de Dubuffet entre otros, y con el apoyo de un empleado del hospital que también era estudiante de arte, estableció la expresión y creación artística como medio de trabajo en su sección (Lousa & Mikosz, 2022). Este atelier se caracterizaba por ser un espacio de creación libre donde las personas podían trabajar con diversos materiales y técnicas artísticas a elección propia, apostando también por un enfoque de tratamiento basado en **el cuidado**, **el afecto** y **la atención individual**. Esta propuesta de Nise supuso una revolución del concepto de terapia ocupacional, área de la psiquiatría hasta el momento ampliamente abandonada, y dedicada a tareas de limpieza y mantenimiento. Cabe destacar también, en relación con su planteamiento, cómo entre las personas profesionales había artistas. Además, introdujo gatos y perros en el servicio, explorando la labor de **los animales** en el

proceso terapéutico, los cuales consideraba un anclaje en un mundo interior caótico y un mundo exterior distante (Milmaniene, 2020). De acuerdo con esta misma autora, es importante destacar que Nise proponía un uso del arte en el tratamiento alejado de los planteamientos convencionales en contextos de reclusión y aislamiento. Dentro de su enfoque la creación no era únicamente un medio para el estudio de la enfermedad de la persona, sino el instrumento central del tratamiento que ayudaba a resituar la experiencia de la persona en relación con su enfermedad.

En diciembre de ese mismo año, se celebró en el hospital la primera exposición de las obras hechas por las personas que asistían habitualmente al atelier, reconociendo así su talento artístico (*Museu de Imagens do Inconsciente*, 2024). El proceso de consolidación del atelier fue paulatino y gradual, siendo en mayo de 1952 cuando funda el ***Museu de Imagens do Inconsciente***, que alberga una colección de obras creadas por las personas del taller, y que captó el interés de profesionales de la psicología, antropología y crítica del arte. Cuatro años más tarde, creó *La Casa das Palmeiras*, la primera clínica de rehabilitación para pacientes en régimen externo de instituciones psiquiátricas de Brasil, centrada en erradicar los prejuicios contra la locura.

La psiquiatra buscó también analizar los aspectos simbólicos de las obras creadas con el fin de comprender el inconsciente, y de conocer e ilustrar cómo el arte abría un espacio donde la persona podía reorganizar la interioridad. Partiendo de sus estudios, llegó a mandarle fotos a Gustav Jung, el cual se interesó por su labor en Río de Janeiro, siendo invitada a participar en la *Exhibition of Psychopathological Art* y en el Segundo Congreso Internacional de Psiquiatría celebrado en Zúrich en 1957. Años más tarde, en 1969, con el objetivo inicial de estudiar las ideas de Jung, Nise funda el *C. G. Jung Study Group*, que centró su interés en el estudio del arte, y sigue activo hoy en día (Lousa & Mikosz, 2022).

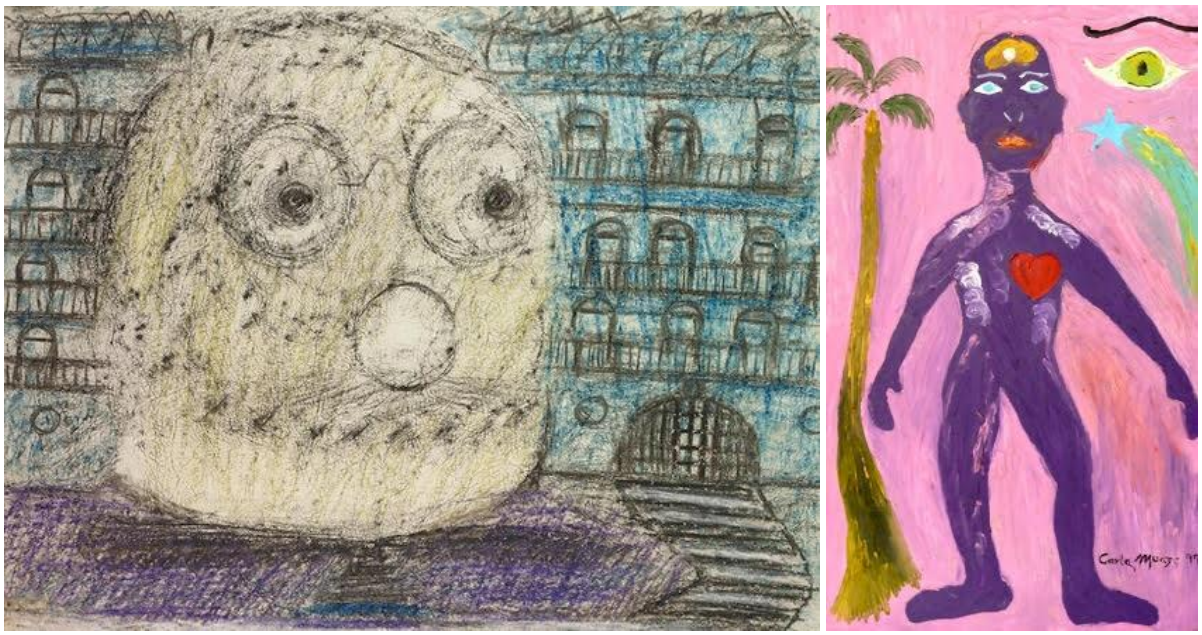
Actualmente el *Museu de Imagens do Inconsciente* es un centro de estudio e investigación en torno al arte, la educación, la psiquiatría y la psicología, y la antropología cultural. A lo largo de su trayectoria, ha realizado exposiciones nacionales e internacionales, participado en numerosos eventos culturales, e incluye más de 400.000 obras de artistas de los orígenes del atelier, como Adelina Gomes, Carlos Pertuis o Emygdio de Barros, y de artistas de la época contemporánea, como Carla Muaze, Francisco Noronha o Wilson do Nascimento entre otros (*Museu de Imagens do Inconsciente*, 2024).

Es posible reconocer que la labor de Nise es un ejemplo de cambio de la cultura de reclusión por un espacio de encuentro, cuidado y valoración de los derechos humanos a través del arte y las relaciones. Su planteamiento rompió con algunas visiones estigmatizantes vigentes hasta el momento,

reconociendo a través de la valoración de sus obras artísticas la dignidad y talento de las personas (Milmaniene, 2020).

Figura 7

Sin título, 1965. Ceras sobre cartulina, 37,7 x 49 cm. Obra de Carlos Pertuis. Sin título, 1999. Óleo sobre tela, 80 x 48, 5 cm. Obra de Carla Muaze. Fuente: *Museu de Imagens do Inconsciente*.



2.2 El nacimiento y desarrollo del *open studio* o *studio art movement*

Partiendo de la naturaleza de las dos iniciativas anteriores como el comienzo de una alternativa al modelo psiquiátrico hegemónico de la época, es importante conocer el paulatino periodo de cambio de este paradigma y su relación con la creación y el desarrollo a través del arte.

2.2.1 Algunas críticas al modelo asilo psiquiátrico

Cómo es posible observar, poco a poco la naturaleza del modelo de los hospitales psiquiátricos basado en el internamiento y las instituciones manicomiales comenzó a ser criticada y surgieron varias voces de denuncia de la situación y visibilización de la necesidad de un cambio.

En primer lugar, destacan las amplias teorías de **Michel Foucault** el cual concibe la naturaleza de estas instituciones como dispositivos de control conformados por normas, reglas, discursos, edificios y lugares entre otros muchos sentidos implícitos y explícitos, que generan **relaciones de poder** y fomentan el control social más allá de un fin terapéutico, de mejora de la salud o de recuperación (Lupano y Rodríguez, 2017).

Este modelo de internamiento fue concebido por el sociólogo **Erving Goffman** (2001) a través del concepto de **instituciones totales** (incluyendo aquí también las prisiones y las cárceles), recalcando su naturaleza como un lugar no sólo de residencia sino también de trabajo y desarrollo de la vida diaria, el cual a través del aislamiento levanta una barrera entre la persona interna y el exterior que lleva a lo que él describe como la mutilación del yo, y a un proceso de desculturización de la persona, donde ésta, privada y aislada de su vida, se incapacita temporalmente en el desarrollo de ciertos aspectos cotidianos, vitales y sociales, perdiendo su autonomía.

En 1909 en Estados Unidos surge **la Higiene Mental** como movimiento médico en psiquiatría que critica el modelo asilo y reclusión y denuncia el abandono, la estigmatización y la precariedad de las personas internadas. Este movimiento nace de la publicación del libro *A Mind That Found Itself* del psicólogo y activista estadounidense Clifford Beers que, a partir de su vivencia como paciente psiquiátrico, reivindica la necesidad de humanizar el tratamiento en los manicomios (Dovio, 2017). Ese mismo año se crea la Comisión Nacional de Higiene Mental cuya finalidad era acabar con la

estigmatización asociada a la enfermedad mental y promover educación e investigación en los psiquiatras.

La antipsiquiatría y su apuesta por la abolición del modelo de internamiento y reformulación de la enfermedad mental, también es un hito muy importante. Nació como movimiento político y científico a partir de mediados del siglo XX en Gran Bretaña de la mano de los psiquiatras Donald Laing y David Cooper, este último creador del término, y en Estados Unidos a través del psiquiatra Thomas Szasz y las comunidades terapéuticas (Vásquez Rocca, 2011). Entre algunos de sus planteamientos principales, cuestionan el concepto de enfermedad como un mecanismo social que patologiza la heterogeneidad humana llegando a anular la identidad de la persona, así como el internamiento como medida de tratamiento y el abuso de los fármacos. Entre otras reivindicaciones proponen la libertad como base, apostando por dar voz a las personas enfermas, situándolas así como protagonistas de su propio proceso de sanación, apostando también por nuevos modelos de tratamiento y cuestionando los roles ejercidos por la psiquiatría y los médicos hasta el momento (Gómez López, 2017). Esta misma autora recoge cómo este movimiento es la base de la creación de comunidades que rompen el aislamiento social, fomentan el empoderamiento de las personas con enfermedad mental y facilitan el vínculo entre iguales, apostando por el tratamiento de las personas en su entorno natural y habitual, rompiendo con la idea de encierro como eje central de abordaje de la enfermedad mental.

Domenech et al. (1999) recogen cómo desde un punto de vista sociológico el **concepto de institución** se entiende como un conjunto de reglas y convenciones socialmente aceptadas que adquieren un poder normativo y que parecen convertirse prácticamente en verdades universales. Desde un punto de vista psicológico, la institucionalización muestra un proceso por el cual las personas dependen de las normas imperantes llegando a ser incapaces de vivir fuera de ellas, así como tiene que ver con la institución como edificio, lugar y espacio de pertenencia. A través de este mismo artículo, retoman el concepto de institución total de Goffman, subrayando cómo éste en sí mismo supone una pérdida de la individualidad y la privacidad de las personas que de esta manera se ven obligadas a asumir una identidad generada por el afuera.

2.2.2 La desinstitucionalización y el arte como recurso

A partir de mediados del siglo XX y como consecuencia de las críticas y cambios llevados a cabo en las décadas anteriores, comenzaron a darse **movimientos y organizaciones que denunciaban el régimen de control,** estigmatización y exclusión social que suponía el concepto asilar, buscando alternativas a este modelo único de institución psiquiátrica (Núñez Rosas, 2019).

Es dentro de este marco donde surge la Reforma Psiquiátrica y **la desinstitucionalización** como un movimiento interdisciplinar en respuesta a la crisis del modelo psiquiátrico tradicional y un término que empieza a ser utilizado en Estados Unidos a comienzos de los años sesenta. Domenech et al. (1999) recogen que el concepto de desinstitucionalización dio lugar a tres procesos base: el despoblamiento de los hospitales psiquiátricos, la creación de servicios basados en la comunidad y la aparición de múltiples servicios de tratamiento. Luján Oberti (2023) revela cómo este concepto, por un lado, hace referencia a la crítica del sistema asilar visibilizando la necesidad de construir alternativas de tratamiento, cuidado y atención, y por otro se refiere a los procesos de des-hospitalización, centrados en los elevados costes económicos derivados de los ingresos prolongados.

Este contexto de crisis de los hospitales psiquiátricos a nivel conceptual, político y económico también tiene lugar junto con el fortalecimiento de la utilización de los fármacos, lo que hizo posible el control y tratamiento de los síntomas de la enfermedad mental fuera de la institución (Domenech et al, 1999).

Es por lo tanto dentro de este difícil momento de cambio donde emerge el discurso de la **psiquiatría comunitaria** visibilizando la importancia de una estructura de carácter social en el tratamiento. Entre múltiples hitos y ecos de este proceso de transformación, es muy conocido el movimiento liderado por el psiquiatra italiano **Franco Basaglia** que en 1980 consiguió que el Parlamento Italiano aprobase una ley que apoyaba la paulatina desaparición de los hospitales psiquiátricos, introduciendo así una forma de tratamiento y abordaje comunitarias (Núñez Rosas, 2019; Ferigato et al, 2011). En España, fue la Ley General de Sanidad promulgada en 1986 la que permitió el proceso de reforma de la asistencia en psiquiatría, a pesar de que como en muchos otros países, el cierre de los manicomios no siempre estuvo acompañado de la aparición de nuevos recursos asistenciales u otras alternativas, lo que generó un vacío en el tratamiento de las personas con enfermedad mental (Girau Pellicer et al., 2010).

Cabe destacar cómo todo este recorrido y proceso de transformación está relacionado con la reformulación a mediados del siglo XX del concepto de salud, donde esta comienza a ser concebida como un bienestar biopsicosocial, poniendo de manifiesto cómo la enfermedad y el sufrimiento psíquico tienen relación con **la dimensión social y cultural de las personas** (Luján Oberti, 2023).

Núñez Rosas (2019) muestra cómo el concepto de desinstitucionalización también reivindica a las personas y su subjetividad, teniendo en cuenta la homogeneización que suponía la institución asilar. Ferigato et al. (2011) subrayan que los largos periodos de institucionalización, además de en numerosas ocasiones dar lugar a la sobre medicación, el aislamiento y a la debilitación de los lazos

sociales, suponen una pérdida del pensamiento crítico, la subjetividad y la capacidad creativa de las personas.

A partir de los años 80 comienza a desarrollarse el modelo de Rehabilitación Psicosocial, poniendo de manifiesto la importancia de la transformación del entorno para favorecer la integración de las personas en la comunidad. Paralelamente nacen grupos de personas con enfermedad mental que reivindican la necesidad de un tratamiento más amplio que el alivio de los síntomas, visibilizando su necesidad de independencia, así como de autorrealización educativa, profesional y social. *La Federació de Salut Mental* (2024) de la Comunidad Valenciana recoge cómo estas voces fueron consolidándose en movimientos como "el Movimiento de Supervivientes de la Psiquiatría", "La Red de Escuchadores de Voces" o los colectivos en "Primera Persona".

Ligado a estas voces y movimientos, en 1990 comienza a desarrollarse el **Modelo de Recuperación,** el que no sólo incluye la dimensión clínica sino también la personal, y visibiliza como imprescindible la participación de las personas en su propio proceso de enfermedad. Agrest y Druetta (2020) exponen que el artículo publicado en 1988 por la psicóloga e investigadora estadounidense Patricia Deegan, donde relata el impacto del diagnóstico en salud mental recibido en su juventud y su proceso de recuperación, fue un trabajo pionero en la escucha de la propia voz de las personas y valoración de su proceso de recuperación como abordaje de la salud mental. Broncano Bolzoni (2016) manifiesta cómo la recuperación, ampliamente conocida como *recovery* en inglés, ha sido concebida desde numerosas definiciones subrayando como la más utilizada la de la *Substance Abuse and Mental Health Services Administration* (SAMHSA), que describe diez componentes fundamentales entre los que destacan algunos como la iniciativa propia y la autodirección de la persona, la importancia de los pares, y la cultura. Agrest y Druetta (2020) en su investigación sobre el concepto de recuperación exponen que la definición propuesta por la SAMHSA recoge principalmente las condiciones internas clave del concepto de recuperación, compartiendo entre otras revisiones la realizada por Whitley y Drake en 2010, los que a la dimensión personal o espiritual y a la clásicamente conocida como clínica, le añaden las dimensiones funcional, física y social.

Desde la importancia del protagonismo de las personas en su proceso, así como desde el reconocimiento de la enorme importancia para la salud de los vínculos sociales y del desarrollo cultural, Luján Oberti (2023) realiza un recorrido sobre la valoración de las políticas culturales en relación con la desinstitucionalización, recogiendo cómo en el encuentro entre la salud y la cultura está la fortaleza, y definiendo el quehacer cultural como "desarticulador de núcleos de desigualdad y de mecanismos de vulneración y exclusión" (p. 12).

Ferigato et al., (2011) en un apartado dedicado al arte y la salud mental, recogen cómo dentro de todo este proceso de transformación y apertura, el uso de las actividades artísticas estuvo vinculado también a este movimiento de reforma psiquiátrica, compartiendo algunos ejemplos como el del **Hospital Borda** de Buenos Aires, donde en 1984 se crea el *Frente de Artistas del Borda*, conocido por FAB, y vinculado ideológicamente a la crítica del modelo asilar y a la antipsiquiatría. Dentro de este grupo se establecen talleres artísticos en los que pueden participar personas internas y pacientes externos, abriendo las puertas a la participación de la comunidad en 1998. El FAB está formado principalmente por artistas, profesionales y estudiantes, y promueve el desarrollo artístico realizando también exposiciones, en una apuesta por la transformación del imaginario social en torno a la locura y la utilización del arte como una forma de denuncia y resistencia en favor de la libertad de las personas con enfermedad mental. Cuenta con diversos talleres semanales como teatro participativo, fotografía o periodismo y comunicación entre otros, siendo especialmente conocida La Colifata, una emisora de radio creada en 1991 de la mano del psicólogo Alfredo Olivera, con el objetivo de compartir la voz de aquellas personas que habían sido excluidas socialmente y de crear un espacio de encuentro y comunicación entre la comunidad y las personas integrantes de la misma (Radio La Colifata, 2024).

Hernández Merino (2000) sitúa la aparición de las actividades ocupacionales en los hospitales en la primera mitad del siglo XX, introduciéndose así los talleres artísticos como posibilidad. Derivada de esta apertura, profesionales ajenos al sistema de salud como educadores comienzan a entrar en el mismo, lo que supone el germen para que en los años cuarenta la aplicación de las artes sea reconocida no sólo desde las posibilidades ocupaciones del arte, sino también por su valor terapéutico. A partir de la segunda mitad del siglo XX, comienzan a aparecer nuevas propuestas derivadas fundamentalmente de las escuelas psicoanalíticas y de la psicología dinámica que, junto con las reformas en psiquiatría, las educativas y las nuevas publicaciones en torno al arte y la educación como las de Herbert Read o Viktor Lowenfeld entre otras, darán lugar no sólo a la valoración de las posibilidades terapéuticas del arte, sino al nacimiento de una nueva especialidad, la del arte como terapia.

2.2.3 La evolución del *open studio o studio art movement*

Como recogen numerosas revisiones, a partir de la segunda mitad del siglo XX gran parte del tratamiento e intervención a través del arte se centró en definir la profesión y establecer unos constructos teóricos para la práctica de la arteterapia que apoyasen sus bases, así como el reconocimiento y validez de esta (Brown y Omand, 2022; Hernández Merino, 2000; Moon, 2001). Moon (2001) subraya que en este camino, las perspectivas teóricas de otras disciplinas han sido

fundamentales para su proceso de autodefinición dando lugar a múltiples formas de abordaje y de estudio del arte en este contexto.

Cómo es posible observar a través de los numerosos estudios, proyectos y publicaciones, el campo de la arteterapia ha crecido considerablemente desde su concepción y sobre todo desde la creación de la *American Art Therapy Association* (AATA) en 1969, crecimiento que ha dado lugar al desarrollo de **múltiples identidades profesionales** y de trabajo dentro del campo, algunas más centradas en un enfoque clínico y otras en un modelo basado en el proceso creativo y la naturaleza del arte (Manchester, 2015). Wix (2010) a través de su propio proceso de descubrimiento de la historia y naturaleza de la arteterapia, manifiesta la importancia de reconocer aquellos proyectos que han nacido desde la perspectiva de estudio o taller de arte, y que en algunos casos han quedado invisibilizados ante perspectivas de abordaje enfocadas en un interés más psicológico. Kapitan (2022) afirma que, debido a diversidad dentro de este campo, no es posible pensar en la arteterapia como una profesión o una disciplina cerrada, planteando su concepción como una geografía social de hábitats interconectados, donde las comunidades de práctica comparten una base de conocimientos, recursos y perspectivas que se enriquecen entre ellas.

En su libro *Studio Art Therapy: Cultivating the Artist Identity in the Art Therapist*, dedicado a la comprensión y desarrollo del *open studio* como modelo de intervención, Moon (2001) comparte cómo existe una tendencia al **enfrentamiento** entre lo que es considerado como arteterapia clínica, aparentemente más vinculada a la psicoterapia, y el concepto de taller o estudio como enfoque de intervención basado en la raíz del arte. Moon expone cómo esta aparente dualidad que define y coloca por un lado a la arteterapia clínica como una forma de abordaje analítica, distante y fría, y por otro al modelo de *open studio* como un enfoque intuitivo, espontáneo y apasionado, no ilustra la naturaleza de ninguno de los dos polos, ya que ambos tienen importantes y brillantes aportaciones en su intervención y sobre todo, convergen en la utilización central del arte como base de su naturaleza, "*our contribution as artists is the aspect of our professional identity that makes us unique among the other therapeutic professions. It is what we have to offer that is distinctive*" [Nuestra contribución como artistas es el aspecto de nuestra identidad profesional, lo que nos hace únicos y únicas entre las demás profesiones terapéuticas. Lo que tenemos que ofrecer es lo que nos distingue] (p. 22).

Partiendo del arte como la base principal del *open studio*, Manchester (2015) recoge cómo este enfoque ha sido y es concebido a través de **diversos términos** como *open studio*, *community art therapy* o *studio art* entre otros. Omand y Bumanglag (2022) añaden terminologías como *studio art therapy*, *studio approach*, o *studio-based open groups* entre otras, y observan cómo actualmente

dentro de este campo de estudio conviven un conjunto muy diverso de prácticas en distintos contextos y con diferentes orientaciones teóricas y de intervención, por lo que es un campo en constante cambio. Dado este dinamismo y que en castellano no hay un término acordado, en este apartado y con el objetivo de realizar un acercamiento a la naturaleza de este enfoque, se intercambiarán los diferentes términos en inglés acorde a la referencia de los mismos por parte de los autores y las autoras en sus publicaciones, utilizándose principalmente *open studio* y *studio art movement*, así como taller de arte, estudio de arte o estudios abiertos en castellano.

En su recorrido histórico en torno al nacimiento del arte como terapia y al desarrollo de la naturaleza del *open studio*, Brown y Omand (2022) se remontan por un lado a los estudios, aportaciones e intervenciones a través del arte del artista británico **Adrian Hill** a partir de 1940, el cual además de acuñar el término "*art therapy*", a través de su propio proceso creativo durante su estancia en un sanatorio donde convalecía de tuberculosis, creó un estudio de arte en un sanatorio y trató de desmitificar el arte como una actividad exclusiva de las personas con formación o talento, apostando por la accesibilidad de todas las personas y por la visibilidad de las posibilidades terapéuticas del mismo. Por otro lado, revelan la labor del artista inglés **Edward Adamson** que abrió un estudio de arte en un sanatorio británico en 1946, posicionándose contrario al diagnóstico o interpretación de las obras creadas. Adamson mantuvo un lugar de artista dentro de la estructura sanitaria y consideraba que solo las personas creadoras eran conocedoras del significado de sus obras, apostando por la importancia de ver a la persona por encima de su diagnóstico y afirmando que la terminología médica e interpretativa suponían un distanciamiento de la persona y artista en este caso (Wood, 2022).

Allen (2009) menciona la labor de la artista y educadora del arte estadounidense **Florence Cane** la cual publicó en 1951 *The artist each of us,* así como fue una de las primeras profesionales en visibilizar las posibilidades integradoras el arte y ofrecer un método por el cual las propias personas podían acceder y trabajar con su propia imaginería y proceso artístico. A lo largo de su propuesta acercaba de forma cotidiana y accesible los métodos de su hermana Margaret Naumburg.

A pesar de que la desaparición de numerosos asilos psiquiátricos a partir del proceso de desinstitucionalización implicó que muchos talleres de arte instalados en los mismos desaparecieran proliferando nuevas formas de intervención a través del arte, en Inglaterra se han creado numerosos proyectos basados en el *studio art movement* y en su formato abierto, comunitario y de transformación social (Brown y Omand, 2022). Manchester (2015) recoge que la práctica del *community art* en Estados Unidos se ha desarrollado al sustituirse los modelos hospitalarios por alternativas de promoción de la salud en nuevos entornos, así como Allen (2009) afirma que la

desaparición de los estudios de arte en hospitales ha dado lugar a la aparición de estos en entornos comunitarios atendiendo a diversas poblaciones y diagnósticos.

Manchester (2015) atribuye la creación del *studio art movement* a la artista y arteterapeuta **Pat Allen**, cofundadora del primer estudio abierto de arte en Chicago en 1991, el *Open Studio Project*. Para Allen el arte es un camino espiritual y la base del proyecto, además pone mucho valor a la realización de la intervención dentro de un entorno de taller y abandona el papel profesional de persona experta en pro del lenguaje del arte y de la figura de artista. En su libro Art-terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad, entre otras personas inspiradoras en el nacimiento del *Open Studio Project*, Allen recoge la labor del artista **Bolek Greczynski** como uno de los fundadores de Living Museum en Nueva York, definiendo el mismo como un espacio de refutamiento de todos los estereotipos asociados al arte de las personas con enfermedad mental, así como de cuestionamiento del arte contemporáneo. Cita también la labor del artista y profesor **Tim Rollins**, el cual apostaba por los espacios creativos comunitarios y grupales, o los programas de arte de **Henry Schaefer-Simmern**, el cual mostró cómo la capacidad de expresión artística se desarrolla de forma natural y paulatina en las personas a las que se les ofrece la posibilidad de crear arte sin necesidad de propuestas externas. Por último, Allen menciona también a **Shaun McNiff** como una de las voces que ha puesto en valor la importancia del desarrollo artístico personal y su autenticidad, y cuya investigación destaca especialmente en este campo (Allen, 2009).

Rae Temkin Edelson (s.f), exdirectora de *Gateway Arts*, uno de los proyectos pioneros del movimiento de *studio art* en Estados Unidos, en su ensayo titulado *Outsider Art, The Studio Art Movement and Gateway Arts*, comparte cómo a mediados de los años 1970 el *art brut* concebido por Dubuffet llegó a Estados Unidos, poniendo de manifiesto el nacimiento y valoración de un nuevo mercado del arte, el arte autodidacta. Esta realidad se desarrolló de forma paralela y muy cercana a los movimientos de desinstitucionalización de los centros para personas adultas con discapacidad intelectual o enfermedad mental. Esta situación, dio lugar en Estados Unidos a la aparición de un creciente interés por la naturaleza de este arte, así como a la creación de espacios para el desarrollo artístico y profesional de personas con una condición de discapacidad o una situación de enfermedad mental. Dentro de este marco y contexto de transformación, en 1973 a las afueras de Boston nace *Gateways Crafts* como un taller de tejido y cerámica para ocho personas con discapacidad intelectual, transformando su nombre a *Gateway Arts* en 2001.

Dentro de este fértil contexto y de la mano de la artista y educadora de arte Florence Ludins-Katz y del psicólogo Elias Katz, nace en California el *Creative Growth,* estudio altamente conocido en España por el documental ¿Qué tienes debajo del sombrero?, dirigido en 2006 por Lola Barrera e Iñaki Peñafiel

y centrado en la obra de la artista Judith Scott. El *Creative Growth* fue creado en 1974 en el garaje de Florence Ludins-Katz, y en respuesta a la enorme cantidad de personas que se quedaron sin recursos y apoyos a partir de la fuerte desinstitucionalización llevada a cabo en Estados Unidos. Tom di María, actual director de relaciones externas del *Creative Growth*, y el que fue director del mismo durante veinte años, recoge cómo la propuesta inicial del proyecto fue radical, revolucionaria y transgresora (Creative Growth, 2024).

Años más tarde también en California, Florence Ludins-Katz y Elias Katz abrieron dos nuevos centros de arte con esta misma filosofía, el *Creativity Explored* en San Francisco y el *NIAD, National Institute on Art and Disability* en Richmond. En 1990 publicaron el libro *Art and Disabilities: Establishing the creative art center for people with disabilities*, recogiendo su propuesta de *studio art centers* (Temkin, s.f). Esta misma autora recoge cómo en 2001 California contaba con 25 centros de arte bajo el mismo planteamiento.

De acuerdo con Temkin (s.f) aunque han crecido las diversas propuestas de intervención a través del arte y la arteterapia, existe una escasez de programas de *art studio* para el apoyo del desarrollo artístico profesional de personas con discapacidad o enfermedad mental a nivel mundial. Por otro lado, Wix (2010) comparte la existencia de un resurgimiento del enfoque de *art studio* y reivindica la importancia de estudiar y visibilizar su historia y recorrido, permitiendo al campo de la arteterapia recoger la diversidad de su naturaleza, así como ampliar su posibilidad contemporánea de aplicación y realización.

2.2.4 Bases principales del *open studio o studio art movement*

Omand y Bumanglag (2022) en su recorrido sobre la práctica del *open studio*, afirman cómo la mayoría de las publicaciones e investigaciones ponen de manifiesto una serie de características que definen esta forma de trabajo. A continuación y a partir de su artículo se recogen algunas de estas particularidades con el objetivo de conocer su naturaleza y filosofía.

En primer lugar, Omand y Bumanglag (2022) observan como en todos los estudios se repiten las palabras "*free, open, relaxed and non-rigid*" [libre, abierto, relajado y no rígido] (p.24), lo que define al *open studio* como un espacio donde no existe una estructura concreta, sino que las personas desarrollan su trabajo, creación y rutina en un entorno de **no estrés y no presión**, y adaptado de forma individual a sus necesidades presentes. La filosofía subyacente es proporcionar por lo tanto un entorno donde explorar y expresar el proceso creativo sin restricciones, exigencias o la necesidad de

una producción o resultado. Moon (2001) hace especial énfasis en la palabra "*open*" utilizando el concepto de *open studio*, y resaltando como **la libertad y la apertura** son dos de las palabras definitorias clave.

Como parte de este planteamiento destaca también **la autonomía** priorizando el que las personas de forma independiente y en relación con sus intereses artísticos decidan su propio ritmo de trabajo y experimentación. Omand y Bumanglag (2022) revelan cómo las publicaciones recorridas subrayan que el *studio art therapy* tiene que ver principalmente con **el hecho de crear arte**. Moon (2001) declara cómo esta propuesta centra su atención en la salud y en la capacidad creadora, reorientando la mirada desde la situación de persona enferma a su **identidad como creadora o artista.**

Esta misma autora dedica gran parte de su libro a la reflexión sobre el papel de las **personas profesionales** dentro de este enfoque, subrayando la importancia del cultivo de su propia identidad como artistas, y destacando cómo este hecho es el puente principal en el vínculo con las personas participantes, lo que posibilita profesionalmente el acompañar a otras personas en su desarrollo personal a través del arte.

> *An art-based model of art therapy places a high value on the artistic identity in both the art therapist and the client. This identity forms the nexus around which the relationship develops. In regard to this aspect of the relationship, each individual also contributes his or her expertise* [Un modelo de arteterapia basado en el arte concede un gran valor a la identidad artística tanto en el arteterapeuta como en el cliente. Esta identidad constituye el nexo en torno al cual se desarrolla la relación. En lo que respecta a este aspecto de la relación, cada individuo aporta también su experiencia] (Moon, 2001, p.162).

Numerosos estudios destacan cómo la figura de la persona profesional en este enfoque es concebida desde la identidad de artista que acompaña a través de su propio proceso, *"a helper or co-worker, a catalyst and facilitator rather than being an instructor or analyst"* [un o una ayudante o colaborador-colaboradora, un catalizador-catalizadora y facilitador-facilitadora más que un instructor-instructora o analista] (Omand y Bumanglag, 2022, p. 27). Desde esta perspectiva, Moon (2001) expone cómo a pesar de que el o la profesional siempre va a tener un rol de acompañante en relación con las personas que forman parte del estudio de arte, es importante apostar por una relación de horizontalidad, donde el vínculo a través del arte es la pieza clave, siendo el propio proceso artístico la fuente de inspiración y la base para establecer una relación no jerárquica.

Dentro de este contexto es importante observar también cómo el **espacio y la atmósfera tienen que ver con la de un estudio de arte** en sí mismo, donde en la medida de lo posible las personas pueden contar con su propio lugar de trabajo y se acompañan unas a otras en su proceso. Así mismo, es posible el acceso a diversos materiales de forma abierta y libre, y pueden existir talleres de creación de diversa naturaleza. Este espacio formulado desde el concepto de taller de artista alimenta también el que las personas se muevan por el mismo en búsqueda de inspiración, conversación o descanso, fomentando la pertenencia activa al mismo. Wix (2010) comparte la riqueza del open *art studio* como un lugar de interdependencia donde convergen diferentes disciplinas artísticas, personas creadoras, materiales, procesos y obras de arte, fomentando compromisos personales, sociales y creativos. Partiendo de esta aportación, cabe destacar la importancia de los vínculos dentro del taller, donde los y las artistas forman parte de **una comunidad** creadora que apoya y acompaña su proceso creativo y vital.

Otra de las particularidades subrayadas tiene que ver con **la no expectativa** de que las personas hablen de su obra, sino que el foco se mantiene en la creación de arte en sí, y el tiempo está dedicado especialmente al desarrollo de la obra artística. Numerosas observaciones resaltan la importancia de que sean las propias personas las que construyan el significado de sus obras y procesos (Omand y Bumanglag, 2022)

Otra de las principales características tiene que ver, en algunos casos, con una mirada hacia la **profesionalización** a través del arte o la relación social en torno al mismo. Omand y Bumanglag (2022) recogen cómo gran cantidad de estudios revelan la importancia de la creación de **exposiciones** en galerías, museos o lugares comunitarios, lo que supone un impulso en el desarrollo de la identidad de artista, así como una reformulación de las personas en la comunidad desde su propia creación. Además, también implica una oportunidad de venta de la obra, lo que según cada caso puede constituir un factor importante de desarrollo.

Por último, Omand y Bumanglag (2022) recogen como Cathy Moon en su libro *Open studio Approach to art therapy* publicado en 2015 revela que el trabajo a través del *open studio* ha de tener una ideología igualitaria, y una postura política y éticamente informada. En esta misma línea Kapitan (2008) reivindica y visibiliza el **enfoque comunitario** del *studio art,* hecho que hace que sea un espacio especialmente rico dado su carácter grupal, familiar y compartido. Esta misma autora pone voz a cómo los proyectos a través del estudio de arte ofrecen una alternativa a los enfoques más tradicionales dentro del campo de arteterapia, permitiendo a las personas expresarse creativamente, construir relaciones sociales y desarrollar habilidades artísticas en un entorno comunitario y socialmente reconocido.

2.2.5 Algunos proyectos actuales

A continuación, se recoge una selección de proyectos actuales en torno al planteamiento del *open studio* o taller abierto de arte que ayudan a conocer más de cerca su naturaleza y desarrollo poniendo luz a una red de trabajo a través del arte y todas sus posibilidades personales, sociales, profesionales y comunitarias.

2.2.5.1 Proyectos internacionales

El ya mencionado ***Creative Growth***[3] actualmente es una asociación sin ánimo de lucro situada en Oakland, California, y su objetivo principal es la promoción de la inclusión de artistas con discapacidad intelectual y del desarrollo en el arte contemporáneo, y el fortalecimiento de esta comunidad ofreciendo un entorno de estudio, trabajo, apoyo y representación en galerías. Desde sus orígenes las personas profesionales que acompañan los talleres son artistas y ha crecido singularmente contando actualmente con más de ciento cuarenta artistas que exploran su proceso creativo autodidacta a través de diversos materiales, técnicas y posibilidades. El estudio es un amplio espacio abierto rehabilitado a partir de un antiguo taller de automóviles y cuenta con diferentes salas de creación dedicadas específicamente a pintura, cerámica, carpintería, grabado y medios digitales entre otras posibilidades.

A través de la *Creative Growth Gallery*, realizan una profunda labor de difusión y muestra de las obras y trayectoria artística de los y las artistas, exponiendo y promoviendo las obras realizadas en colecciones e instituciones públicas nacionales e internacionales, así como en ferias de arte a nivel mundial. Numerosas obras han sido adquiridas por destacadas colecciones entre las que se encuentran el MoMA, la *Collection de L'Art Brut* de Lausanne, el *American Folk Art Museum* y el *Museum of Everything* entre otras. También destacan las ventas de arte como parte fundamental de la comunidad de crecimiento creativo, lo que les permite mantener el alto nivel de calidad de los materiales y un apoyo para la difusión de la obra.

[3] Creative Growth: https://creativegrowth.org

Figura 8

Feria de venta de obra, *Creative Growth*. Fuente: *Creative Growth and Diana Rothery*

Gateway Arts situado actualmente en Brookline, Massachusetts, está dividido en varias áreas de trabajo donde es posible abordar técnicas como la cerámica, el tejido o el papel entre otras, siendo su objetivo principal el apoyar la carrera artística y realización profesional a través del arte de personas con discapacidad intelectual, autismo, parálisis cerebral, discapacidad visual y auditiva, o enfermedad mental entre otras. El centro de arte acoge aproximadamente a cien artistas que reciben apoyo de "artistas-facilitadores" en las diferentes fases de su proceso como la creación, la realización del portfolio y la exposición de las obras entre otras. Además de los talleres, tiene una tienda y una galería a través de la cual las personas artistas venden y exponen sus obras[4].

También en Estados Unidos y en 1983, nació ***Living Museum***[5] de la mano del artista polaco Bolek Greczynski y del psicólogo y artista húngaro Janos Marton, los cuales crearon un taller abierto de arte contemporáneo en las instalaciones del Hospital Psiquiátrico Creedmoor en el barrio de Queens, Nueva York. Comenzando en una de las salas de un edificio abandonado de la institución, poco a poco fueron rehabilitando todo el edificio junto con cuarenta pacientes del hospital, realizando pequeñas exposiciones y encuentros artísticos. Desde ese momento y hasta ahora el proyecto ha ido creciendo centrado principalmente en el cambio de identidad de las personas desde la enfermedad mental hacia su reconocimiento como artistas, así como en el vínculo comunitario y el principio de no jerarquía

[4] Vifen´s Gateway Arts: https://gatewayarts.org
[5] The Living Museum: https://thelivingmuseum.org/

como base de las relaciones a través del arte. Actualmente el propio edificio es concebido como una obra de arte en sí misma y una constante performance abierta a la comunidad. Hasta el momento Living Museum Nueva York ha realizado numerosas exposiciones abiertas en sus propias instalaciones, participando regularmente en la realización de exposiciones individuales de los y las artistas o exposiciones colectivas en galerías de la ciudad. También colabora con la plataforma *ArtLifting*, la que conecta a artistas con enfermedad mental o dolencia psíquica con oportunidades para vender y exhibir su trabajo. Uno de los sueños de Janos Marton siempre fue que la idea de Living Museum se reprodujese por el mundo invitando a la sociedad a formar parte el mismo, siendo actualmente una realidad, ya que Living Museum se ha convertido en un movimiento con más de diez sedes situadas en Suiza, Corea o Brasil entre otras, y cuenta con un trabajo internacional en red entre todas sus sedes, dinamizado a través de Living Museum Society[6].

Open Studio Project[7] comenzó en 1991 en Chicago de la mano de tres artistas y arteterapeutas, Dayna Block, Deborah Gadiel y Pat Allen. Desde el comienzo, las fundadoras permanecieron igualmente comprometidas con la creación de arte y con el apoyo a las personas creadoras. Al darse cuenta de que solo podían ayudar a otras personas participando regularmente en el proceso creativo, lanzaron un primer proyecto en una galería en el área de *River North* de Chicago, tras el cual se constituyeron como una organización sin ánimo de lucro y alquilaron un espacio en *Wicker Park*. Durante los siguientes seis años desarrollaron un enfoque de *open art studio*, y profundizaron en la naturaleza del mismo. Como parte del proceso, decidieron cerrar el *Chicago Studio* en 1999 y continuar trabajando por separado. Dayna estableció *Open Studio Project* en Evanston, que fue creciendo y además de trabajar con niños y niñas, comenzó a colaborar con agencias y escuelas de atención a personas de todos los orígenes y edades, adaptando y ampliando la propuesta inicial de *Open Studio*. Poco a poco agregaron el concepto de comunidad a su intención original de hacer arte y servir, transformando la misma en hacer arte y estar al servicio de la comunidad. Desde el año 2000, *Open studio Project* se trasladó a un espacio más grande, ofreciendo la posibilidad de participación a un gran número de personas, y capacitando en el proceso y naturaleza de *open studio* en todo el mundo. Esta ampliación permitió la apertura de *Gallery 901,* espacio que expone la obra de diversas personas artistas.

Lefika la Phodiso[8] es un espacio abierto y comunitario de acompañamiento, asesoramiento y crecimiento artístico para niños y niñas, y personas adultas establecido en Sudáfrica. Fundado en 1993 por la arteterapeuta y artista Hayley Berman tras su proceso autobiográfico de transformación a través

[6] Living Museum Society: https://living-museum.com/?lang=es
[7] Open Studio Project: https://www.openstudioproject.org/
[8] Leficalaphodiso: https://lefikalaphodiso.co.za/

del arte y formación en arteterapia, el proyecto comenzó como una organización no gubernamental bajo el nombre *The Art Therapy Centre* para hacer frente a los efectos de la violencia y el trauma asociados con la lucha contra el apartheid. Años más tarde y de forma natural, la atención se centró en los efectos del VIH/SIDA, la pandemia, la pobreza y el trauma entre otros aspectos (Berman, 2011).

Actualmente la organización se llama *Lefika La Phodiso*, cuyo significado es "la roca de la contención y la curación". Como centro de asesoramiento artístico comunitario con base psicoanalítica, su objetivo principal es proporcionar la accesibilidad al arte a través de un espacio seguro que alimente el desarrollo emocional y fortalezca las relaciones (National Arts Council,2018). Su sede está ubicada en el *Children's Memorial Institute* en el centro de Johannesburgo. Dentro de su programa lleva a cabo la formación de profesionales (*community art counsellors* [consejeros y consejeras artísticas comunitarias]) con vistas a ofrecer servicios de salud mental y transformación psicosocial a través del arte accesibles para todas las personas dentro de sus propias comunidades. Aunque está formado principalmente por talleres abiertos de artes visuales, actualmente ha comenzado a incluir el teatro, el movimiento y la música.

Figura 9

Lefica la Phodiso. Fuente: National Arts Council (2018).

En Inglaterra la organización ***Project Art Works***[9] centra su trabajo con personas con diversas necesidades, familias y círculos de apoyo. Como el propio colectivo manifiesta, su práctica se

[9] Project Art Works: https://projectartworks.org/

desarrolla en la intersección entre el arte y el cuidado en relación a la neurodivergencia y desafiando los paradigmas de la inclusión. Sus talleres de arte ofrecen una amplia gama de posibilidades de experimentación artística, acogiendo de forma constante la colaboración de diversas personas artistas. Como parte de su trabajo destacan la importancia de la autodeterminación de las personas, y el acercamiento y comprensión de la neurodiversidad en la cultura. Entre los y las profesionales que acompañan el proyecto destaca la presencia de facilitadores y facilitadoras de diversos campos. Otra de sus características más relevantes es la apertura del espacio a la comunidad, realizando encuentros y eventos intergeneracionales para niños y niñas o familias entre otras propuestas. Dentro de sus múltiples relaciones internacionales, *Project Art Works* ha compartido su trabajo en España en el marco de los *(Dis)encuentros vulnerables. V jornadas en torno a la discapacidad* celebrados en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2023, habiendo participado previamente en actividades en colaboración con este mismo museo. Actualmente están rehabilitando un amplio espacio que pronto será su sede definitiva.

Figura 10

Residential, 2023-2024. Exposición celebrada en el *Baltic Centre for Contemporary Art*. La exposición incluyó un programa de talleres para la población local, las familias y personas cuidadoras, y una serie de actos de colaboración que reunieron a diversas personas en torno a la producción creativa. Fuente: Reece Straw, *Project Art Works*.

En Bélgica, el ***Centre d'art Sainte-Gertrude*** está en plena construcción de su propuesta de la mano del artista Mohamed El Khatib, asociado al Teatro Nacional Valonia en Bruselas. La creación de este centro

de arte tiene su origen y base en el **LBO *Centre d´Art EHPAD Les Blés d'Or***[10] en Francia, creado en junio de 2022 en una residencia para personas mayores y cuyo lema tiene que ver con la importancia del arte como medio para la vida. El LBO basa su dinámica en la realización de talleres abiertos a través de residencias de diversas personas artistas, llevando a cabo numerosas exposiciones de la obra de los y las artistas residentes, y de creaciones colectivas como por ejemplo una serie de tapices realizados a partir de fotografías de los objetos cotidianos y en algunos casos olvidados de las personas residentes. A partir del LBO, en el que estuvo implicado El Khatib, nace actualmente el centro ***Centre d'art Sainte-Gertrude***[11], que en un primer paso está siendo creado por las personas residentes y el personal profesional de la misma. En una segunda fase e inspirado en la trayectoria del LBO, el centro de arte contará con la participación de artistas y de diversos talleres de creación donde cada persona podrá investigar a través de las artes su historia de vida. La propuesta se basa en ampliar el objetivo de la residencia, que tiene un tratamiento principalmente sanitario, a la creación de un taller y centro de arte abierto a la comunidad, donde la creación sea el principal objeto de transformación personal y social. En este caso, el Teatro Nacional Valonia en Bruselas forma parte de la base del proyecto, poniendo especial atención en la coordinación con varios museos y una amplia red de artistas visuales, poniendo así especial valor en la exposición y difusión de las obras realizadas.

El *Museum of Homelessness*[12] conocido también como MOH, se fundó en Inglaterra en el 2015 de la mano de los cofundadores Matt y Jess. MOH está creado, dirigido y formado por personas con experiencia directa en el sinhogarismo. Como parte del proyecto, trabajan con el apoyo de personas artistas en la creación de obras de arte y exposiciones con el objetivo de educar y sensibilizar sobre las personas sin hogar, así como de construir una colección de arte para las personas sin hogar que recoja su historia. Actualmente cuentan con una nueva sede permanente, la *Manor House Lodge* en *Finsbury Park*, y realizan exposiciones de sus obras y acciones directas de apoyo a la comunidad a través del arte. Entre otros eventos, dentro de su trayectoria destaca su primer lanzamiento que llevaron a cabo en la Tate Modern en 2017. Posteriormente han trabajado en Glasgow, Liverpool, Manchester y Londres. Entre algunos de sus proyectos de arte destaca Objectified, a través del cual exploran el objeto encontrado como espacio para narrar la propia historia. Además, su exposición *Secret Museum* fue nombrada exposición del año en 2022 en el *Museums and Heritage Awards*.

[10] LBO Centre d´Art: https://lbo-art.fr/le-centre-dart/
[11] Théâtre Nationale Wallonie: https://www.theatrenational.be/fr/
[12] Museum of Homelessness: https://museumofhomelessness.org/

Figura 11

Dying Homeless Project, 2023. Acción artística. Vigilia a las personas sin hogar fallecidas en 2021. Fuente: Museum of Homelessness

2.2.5.2 Proyectos nacionales

En España actualmente es posible encontrar un paulatino crecimiento de propuestas artísticas cercanas a la naturaleza del *open studio*. Un estudio de arte muy conocido dentro de este campo es **Debajo del Sombrero**[13], que fue fundado en 2007 en Madrid, tomando su nombre a partir del documental ¿Qué tienes debajo del sombrero?, precedente clave en la creación del proyecto en España. Debajo del sombrero se define como una plataforma de creación artística, de investigación metodológica y de promoción de carreras de artistas dirigida a personas con discapacidad intelectual, cuyo objetivo principal es que los lenguajes de las personas artistas formen parte del arte contemporáneo, apuntando hacia un nuevo conocimiento dentro del mismo.

[13] Debajo del Sombrero: https://www.debajodelsombrero.org

Figura 12

Centro de Residencias Artísticas de Matadero, Debajo del Sombrero. Fuente: Teresa Isasi

Actualmente cuenta con más de cuarenta artistas cuya obra es posible visitar en su web, y desarrolla sus estudios de arte en diversos espacios como en el Centro de Residencias Artísticas de Matadero, en la Casa Encendida o la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Hasta el momento han realizado numerosas exposiciones nacionales e internacionales y participando en diversas ferias de arte como la 11ª Edición de la Bienal de Berlín en 2020, la Outsider Art Fair de París en 2022 o la V Internationale Art Brut Biënale celebrada en Holanda en 2023.

Figura 13

Taller de arte en la Casa Encendida, Debajo del Sombrero. Fuente: Teresa Isasi.

El ***Col.lectiu Obertament***[14] nació en el año 2000 dentro el contexto de la desinstitucionalización llevada a cabo en España, proceso a través del cual el Hospital Psiquiátrico de Bétera en Valencia restringe sus ingresos, situación que supuso que muchas personas tuviesen que buscar otras alternativas. Como parte de esa realidad de reformulación, en la Residencia de Rafelcofer, un pueblo cercano a Gandía, y de la mano de una enfermera y un auxiliar en psiquiatría, surge el primer Taller de Creatividad y Rehabilitación del Servicio de Salud Mental del Departamento nº 12 (Guirau Pellicer et al., 2010). Como describen este conjunto de autores y autoras sus objetivos principales se apoyaban en el marco de la recuperación como base, y giraban en torno a la utilización del arte para ampliar y reforzar la identidad de las personas ingresadas, trabajar en la Casa de Cultura fomentando la inclusión en la comunidad, así como invitar a personas colaboradoras expertas en arte que acompañasen el proceso creativo.

Comenzaron realizando varios talleres específicos de arte entre los que destaca un taller de fotografía que dio lugar a una exposición en 2003, y a través de la que el grupo comenzó a visibilizar su labor y financiarse. Tras ese taller, realizaron otro de escritura creativa a partir del que publican en 2005 el libro *Sentiments. Una mirada a través de la imatge i la paraula* [Sentimientos. Una mirada a través de la imagen y la palabra].

Figura 14

Produint el llibre Sentiments [Produciendo el libro Sentimientos]. Fuente: Col.lectiu Obertament.

[14] Col.lectiu Obertament: https://colectiuobertament.org/

Guirau Pellicer et al. (2010) revelan el concepto de taller de arte como un proceso de creación inverso, que implica que las personas decidan por sí mismas y creen el espacio acorde a sus necesidades e intereses. Desde esta mirada, el *Col-lectiu Obertament* podría definirse como una iniciativa de un grupo de personas diagnosticadas con algún problema de salud mental que utilizan diferentes medios artísticos como una forma de expresión, comunicación e intervención social.

Tras la publicación de su primer libro, el colectivo centra su proceso en la realización de agendas concebidas como una galería de arte itinerante que puede llegar a todo el mundo, realizando diferentes ediciones de las mismas, y asumiendo de forma colaborativa las labores de creación, difusión y comercialización. El proyecto paulatinamente se construye bajo el lema "una asociación de personas creativas para arrancarle a la enfermedad un trocito de enfermedad", frase concebida por un ideólogo multipolar que formaba parte del grupo (Guirau Pellicer et al., 2010, p. 101).

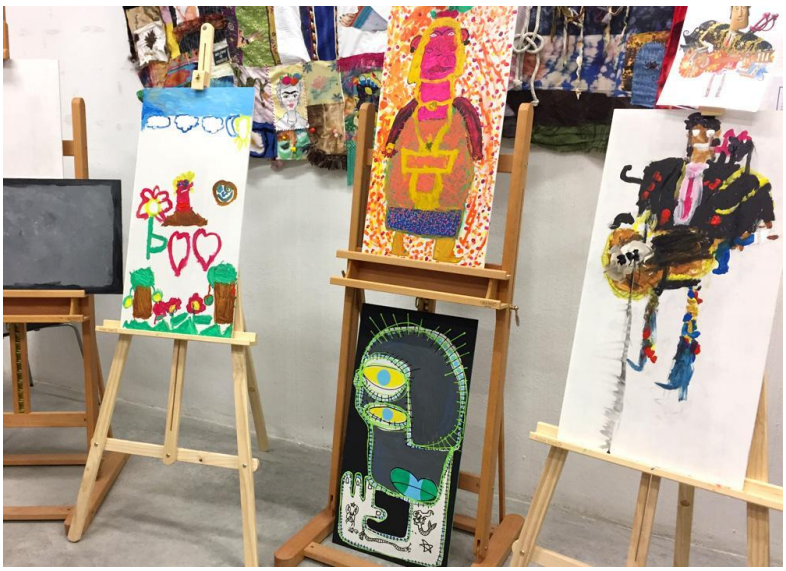
Desde 2014 desarrollan su labor en la *Casa de la Natura* en Gandía, un espacio en contacto con la naturaleza que fue cedido y acondicionado por el ayuntamiento. A través de una línea histórica desarrollada en su web, el ***Col.lectiu Obertament*** muestra su recorrido creativo, así como la participación en eventos, menciones y premios. También es posible conocer sus diversos programas de trabajo entre los que se encuentra la diferente exploración de técnicas creativas, la conciencia sobre los espacios saludables, diversos grupos de trabajo y un programa sobre salud mental y género a través del arte.

El proyecto **Andar de Nones**[15] ubicado en Zaragoza, nació en 2016 como parte de la asociación TEAdir-Aragón, y está formado por un colectivo de catorce artistas, en dos grupos, acompañados y acompañadas por un equipo de personas compuesto por una gestora cultural, un artista plástico y una profesional de la comunicación. Su objetivo principal es facilitar a personas con diversidad psíquica y mayores de edad, el desarrollo de sus procesos creativos, favoreciendo a través de la creación artística profesional el lazo social, el bienestar y la salud. De acuerdo con su planteamiento, a diferencia de otros talleres con un objetivo claramente terapéutico y/o ocupacional, Andar de Nones es un espacio creativo y de desarrollo artístico.

[15] Andar de Nones: https://www.teadiraragon.com/andar-de-nones/

Figura 15

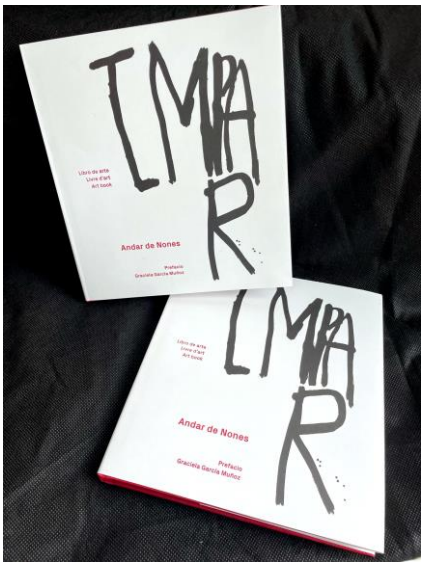
El taller en La Harinera ZGZ. Fuente: Andar de Nones



El proyecto tiene lugar en Harinera ZGZ, un espacio de cultura comunitaria con gestión compartida pública-ciudadana, en el que los derechos culturales son la guía de su actividad. Actualmente acaban de publicar el libro de arte *Impar,* que recoge un texto teórico en relación con el *art brut,* las obras y el proceso de creación de los y las artistas. *Impar* es una apuesta por la visibilización de la obra del grupo de artistas, y una posibilidad de relacionarse con otras personas profesionales dentro del campo, con comisarios y comisarias de arte, con personas investigadoras y con entidades culturales de carácter nacional e internacional.

Figura 16

Impar, 2024.Libro de arte. Fuente: Andar de Nones.



Con origen en los talleres ocupacionales del Hospital Psiquiátrico de Toén en Ourense, los cuales comenzaron a funcionar en 1976 varios años más tarde de la inauguración del hospital en 1959 (Cibeira Vázquez y Simón Lorda, 2009), nace en 2020 **ArtEspida**, con el objetivo de rescatar la memoria olvidada de las personas creadoras de Toén, así como de fundar un espacio de creación artística libre y abierto en el Hospital de Piñor en Ourense, lugar al que fueron trasladadas en 2012 las personas ingresadas en Toén. El término ArtEspida es concebido como una metáfora que anuda los conceptos de arte y desnudo en el nacimiento de un nuevo significado que nada tiene que ver con los anteriores, y que pone luz al valor del proceso creativo y a los orígenes del acto creador en sí mismo, liberando el estigma del arte asociado a la salud mental.

Figura 17

Razón y locura sin solución de continuidad. *Banda de Moebius*, 2023. Técnica mixta. Una escultura colectiva realizada en el taller. Representa a un hombre que en una banda de Moebius que intenta romper el par razón/locura para hablar de la locura como "lo otro" de la razón, no como su contrario. Fuente: ArtEspida

ArtEspida está formado por un grupo de artistas entre los que se encuentran personas ingresadas y no ingresadas en el hospital, y desarrolla su propuesta en una apuesta por la promoción de talleres de arte abiertos a la comunidad e inclusivos como forma de estar en la vida. Su filosofía está bien recogida en el catálogo de la exposición celebrada en 2023 *Escoitar cos ollos. Arte e loucura* [Escuchar con los ojos. Arte y locura], a través de las palabras de María Antonia Muñoz,

> *Trátese de un proxecto de rescate e revitalización dunha memoria abandonada a mercé do tempo pero, sobre todo, un proxecto que naceu cunha vocación clara de proporcionar un novo espazo de creación artística, que inxectase vida e dotase dun corpus propio á obra realizada e, singularmente, de fundar un espazo de libre creación capaz de dignificar e arte emerxente, liberándoa das ataduras e estigmas ligados ás súas orixes* [Es un proyecto de rescate y revitalización de una memoria abandonada a merced del tiempo pero, sobre todo, un proyecto que nace con una clara vocación de brindar un nuevo espacio a la creación artística, que inyecte vida y proporcione cuerpo propio al trabajo realizado y, singularmente, fundar un espacio de libre creación capaz de dignificar y hacer emerger el arte, liberándolo de las ataduras y estigmas ligados a sus orígenes] (Gómez et al., 2023).

Desde el Hospital de Piñor, se llevó a cabo la clasificación de la colección de obras creadas en el del Hospital de Toén, que está formada por un amplio número de pinturas y esculturas, actualmente catalogadas y archivadas, y cuyo proyecto futuro es habilitar un espacio para la exposición permanente de las mismas (Cibeira Vázquez y Simón Lorda, 2009).

Figura 18

Creación del Caos al orden. Muestra de parte de los fondos de la colección Toén-Piñor en la exposición *Escoitar cos ollos. Arte e loucura. Esta instalación* pretende poner en valor y visibilizar las obras de arte que las personas ingresadas en el Hospital psiquiátrico de Toén (Ourense, Galicia). Fuente: ArtEspida

En 2023, ArtEspida realizó una exposición de obras en el Centro Cultural Marcos Valcárcel en Ourense a partir de la que se publicó el catálogo *Escoitar cos ollos. Arte e loucura*, así como la Asociación Cultura en Vena invitó a profesionales y artistas de ArtEspida a hablar del proyecto y de sus obras en la segunda edición de las Jornadas Arte y Salud Mental celebradas en el Museo Nacional Thyssen Bornemisza de Madrid.

Otra iniciativa dentro de este contexto es **BERDE**[16], un proyecto de creación artística y transformación social impulsado en Asturias en 2021 con el objetivo de ofrecer herramientas audiovisuales y plásticas a personas adultas con diversidad funcional, para que estimulen, desarrollen o refuercen habilidades personales y creativas a través de un proceso de co-creación, colaboración y comunicación.

Su planteamiento se basa en la creación de talleres abiertos de expresión artística compartidos con artistas, y cuya duración y contenidos están especialmente diseñados para el colectivo al que van dirigidos. Sus premisas básicas son respetar el desarrollo personal, el acompañamiento, los tiempos y la libertad de las personas participantes en una apuesta por el trabajo interdisciplinar, inclusivo y de apoyo a la creación e innovación contemporánea.

Figura 19

Híbridos. Mural colectivo creado en la Laboral Centro de Arte en Gijón. Fuente: Colectivo BERDE

[16] BERDE, arte y transformación social: https://berde.org/

Actualmente BERDE lleva a cabo sus talleres entre La Laboral Centro de Arte en Gijón, y el Jardín Botánico Atlántico de Gijón, y entre otros proyectos en 2023 han presentado su documental Berde que te quiero ver, en el Festival de Cine de Gijón, donde un grupo de dieciséis personas adultas con diversidad funcional se embarcan en un viaje transformador a través de un taller de cine, dirigido por un equipo de cineastas, artistas y profesionales de la educación social y la psicología. En 2022 y 2023, el colectivo BERDE ha sido seleccionado para los premios Europeos de Arte y participación *Art Explora*.

Figura 20

Proyecto realizado en el Jardín Botánico Atlántico de Gijón para el Día Mundial del Agua. Fuente: Colectivo BERDE

2.3 Género y enfermedad mental: la doble estigmatización de las mujeres

Menéndez (2005) invita a la reflexión de cómo la enfermedad y su abordaje han constituido y constituyen un hecho estructural de la sociedad, que define no sólo las características y tratamiento de las enfermedades, sino que, a través de los procesos de enfermar, curar y morir, visibiliza la naturaleza de las condiciones y características sociales, económicas y culturales de la misma. Rico Caballo (2012) recuerda que lo vinculado con lo sano o lo enfermo, depende del contexto y ha ido cambiando con el tiempo.

A continuación, a través del marco de la enfermedad, se realiza un recorrido por la historia de la salud mental de la mujer profundizando en cómo las condiciones sociales, políticas y culturales han tomado y toman un papel clave en el desarrollo de la misma.

2.3.1 El modelo médico hegemónico y el androcentrismo en salud mental

El modelo biomédico, ampliamente presente actualmente, surge en Europa a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX y en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX, dentro del contexto del desarrollo de la Primera Revolución Industrial. Las principales características que definen este modelo son el biologicismo y evolucionismo, mirada a través de la que se excluyeron y negaron las condiciones sociales, políticas e históricas en relación con la aparición y desarrollo de las enfermedades, lo que supuso una separación y descontextualización del proceso de enfermedad con respecto a la sociedad y la cultura (Menéndez, 2005). Junto con otros rasgos definitorios como el individualismo y la mercantilización, para este autor, este conjunto construye el modelo médico hegemónico a través de características que, si bien eran observables en la práctica de la medicina anterior, a partir de este momento se convierten en las características dominantes.

Dentro de este contexto histórico e ideológico de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, es donde surge una nueva especialidad médica, primero denominada **alienismo** y posteriormente **psiquiatría**, que forja por lo tanto una concepción de la enfermedad mental alejada del contexto social, político y cultural.

Además del fuerte biologicismo que caracteriza el modelo médico hegemónico, es importante destacar también el **carácter androcéntrico** que ha marcado los orígenes del alienismo y la psiquiatría, cuyo estudio y desarrollo principal se ha dado desde la óptica de psiquiatras masculinos, relegando las vivencias, necesidades y el contexto social específico de las mujeres a un segundo plano. Además, los

criterios de diagnóstico de los trastornos mentales se han basado en estudios y observaciones realizadas principalmente en hombres occidentales, subestimando y sin realizar un estudio específico de los síntomas y necesidades de las mujeres, y de otros grupos que forman “la otredad”.

Así mismo, es importante tener en cuenta el papel protagonista que ha tenido la discriminación y el estigma asociado a las mujeres, donde los prejuicios y expectativas sociales y educacionales tradicionales vinculadas a las mismas, han afectado directamente a la concepción de la salud mental asociada a lo femenino. Estos juicios han influido también en el diagnóstico y tratamiento de las mujeres, perspectiva que como veremos ha tenido fuertes impactos en su salud mental, así como en el desarrollo de su identidad, y subjetividad personal y social (Conseglieri y Baquero, 2021).

García Dauder y Guzmán Martínez (2019) exponen que la idea de locura ha sido históricamente vinculada con lo femenino y asociada a la “naturaleza de las mujeres”, lo que ha supuesto una fuente de estigmatización y desacreditación de las mismas. Desde esta realidad, la aparición del género como categoría de análisis histórico, científico y social resulta clave para la salud y reconstrucción de la historia de las mujeres y en la aparición de estudios específicos sobre la enfermedad, tratamiento y recuperación de las mismas (Ortiz Gómez, 2004). Teniendo en cuenta que las relaciones entre la biomedicina y los sujetos de tratamiento e investigación reproducen las desigualdades estructurales de las sociedades (Menéndez, 2005), no sólo el género emerge como categoría imprescindible a tener en cuenta, sino otras como la condición de clase o raza, por lo que ampliar la mirada desde la interseccionalidad resulta imprescindible (Linardelli, 2015).

Actualmente en occidente, a pesar de la existencia de prácticas alternativas, es la biomedicina la forma de atención más extendida apoyada en la investigación biomédica, la farmacología y la medicalización (Linardelli, 2015). Menéndez (2005) recoge cómo este modelo está basado en una naturaleza mercantilista parte de la sociedad capitalista, que contempla el proceso de salud-enfermedad y las prácticas vinculadas a la salud, como un valor de cambio. Barba Gassó y Zapata Hidalgo (2018) ponen la mirada también en la creciente presencia de los psicofármacos en salud mental, que van unidos a un contexto sociocultural concreto. Dicha realidad se extiende a nivel global de la mano de la biomedicina, que trata de afirmar su mayor rigor científico frente a otros modelos y prácticas alternativas. Esta situación, además de obviar los factores culturales y sociales, reduce la diversidad de posibilidades de tratamiento de la enfermedad y la combinación de las mismas según cada caso específico.

2.3.2 Mujer y loca: un discurso médico y psiquiátrico que estigmatiza a las mujeres

Como recoge Ortega Ruíz (2011) dentro de su breve recorrido por el marco histórico de la mujer en la edad contemporánea, uno de los acontecimientos clave que influyeron en la historia de las mujeres fue el **desarrollo de la ciencia médica**. Es a finales del siglo XVIII, con la Ilustración y el origen del alienismo y la psiquiatría, cuando comienzan a desarrollarse nuevas ideas sobre la mente y la locura que pasan de una concepción religiosa a una mirada biomédica y científica "aparentemente objetiva" que, sin embargo, favoreció la aparición de un discurso estigmatizador y controlador en cuanto a la diferencia sexual, la locura y la mujer (Caponi, 2019; García Puig, 2023; García Dauder y Guzmán Martínez, 2019).

Este discurso científico se hace más fuerte durante el siglo XIX basándose en los estudios de reconocidos psiquiatras degeneracionistas como Benedict Morel, Valentín Magnan o Krafft Ebing, que sirvieron de fuente de inspiración para publicaciones como las de Miguel Bombarda o Julius Moebius a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los cuales centraron sus estudios en probar la inferioridad intelectual de las mujeres (Caponi, 2019), mirada que numerosas autoras subrayan como respuesta e intento de poner freno a los cambios sociales que el emergente movimiento feminista evidenciaba (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023; Conseglieri y Baquero, 2021; Ortega Ruíz, 2011).

Entre estos estudios destacan los llevados a cabo desde la frenología, que relacionaba el carácter y la personalidad con la forma y el tamaño del cráneo y la cabeza, y fueron utilizados para alimentar el discurso sobre la inferioridad de la mujer (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023). El médico y anatomista francés Paul Broca partiendo de la anatomía cerebral comparada, concretó que el tamaño y el peso del cerebro de las mujeres era menor que el de los hombres, concluyendo que la inteligencia de la mujer no podía igualarse a la del hombre dada su limitación anatómica y funcional, afirmación que cuatro años más tarde el neurólogo y psiquiatra Paul Julius Moebius tomaría como una de las bases principales para justificar sus teorías sobre la locura y la inferioridad mental de la mujer (Caponi, 2019). Esta misma autora recoge como estos estudios sobre la inferioridad y la locura no estaban aislados únicamente en las mujeres, sino que se llevaban a cabo en otros grupos considerados como subordinados o marginados, entre los que se encontraban las personas en situación de pobreza o la población africana entre otras.

En esta misma búsqueda de evidencia científica sobre la patología psiquiátrica de la mujer, los órganos sexuales femeninos también fueron objeto de amplios estudios y considerados el origen de enfermedades nerviosas de las mujeres y de las alteraciones en su comportamiento. Las hormonas

también fueron estudiadas en búsqueda de su vínculo con la mente, surgiendo investigaciones que catalogaban como enfermedad realidades de las mujeres como la menopausia o los períodos post parto entre otras (García Puig, 2023). Destaca también el interés de los médicos españoles en el desarrollo de teorías que relacionaban el aparato reproductor femenino y el sistema nervioso, destacando durante la primera década del siglo XX publicaciones sobre la intervención ginecológica como tratamiento de la locura en las mujeres (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023).

Conseglieri y Baquero (2021) evidencian cómo ya durante el siglo XIX existía una clara distinción en la concepción de la locura del hombre y de la mujer, siendo el origen de la primera la actividad intelectual, y de la segunda la sexualidad y el cuerpo. García Dauder y Guzmán Martínez (2019) muestran que, dentro de esta duplicidad occidental de subjetividades, las mujeres han sido relacionadas también con lo irracional y lo primitivo, mientras que se ha vinculado a los hombres con la razón y la cultura. A partir de esta dualidad de subjetividad femenina y masculina que establece una serie de comportamientos específicos asociados a lo que significa ser mujer, el concepto de enfermedad confía su génesis científica no sólo a factores biológicos, sino también a factores psicológicos, sociales y culturales. Dichos factores parecieron ser tomados desde el discurso científico como objetivos y universales, convirtiéndose la psiquiatría una fuente de justificación de la subordinación femenina (Ortega Ruíz, 2011).

A través del análisis de testimonios de mujeres internadas en el hospital psiquiátrico de Leganés en Madrid entre 1939 y 1952, Conseglieri y Baquero (2021) recogen cómo el discurso psiquiátrico hegemónico y masculino nacido con los alienistas y alimentado por los macro psiquiátricos y el concepto de asilo como tratamiento, se centró en asegurar **el orden social y control de las mujeres**. La psiquiatría, en el siglo XX, se convirtió en una de las instituciones más represivas y estigmatizadoras para la mujer, junto con la familia y la educación. Estas autoras subrayan numerosas conductas que fueron asociadas a la locura y enfermedad mental de las mujeres a lo largo de la historia, y el motivo de gran parte de los ingresos psiquiátricos de las mismas, llevados a cabo tanto en Estados Unidos como en Europa, y los cuales se realizaban en base a observaciones, testimonios y afirmaciones de esposos, familiares o vecinos.

Entre estas conductas, destacan en primer lugar **la independencia y las aspiraciones personales** de las mujeres, las que, si no respondían a la naturaleza del **ideal femenino**, definido por ser sumisa y obediente, así como cumplir el rol de buena hija, esposa y madre, eran consideradas por el discurso médico como “enfermas mentales”. Este discurso alimentó el desarrollo de la dominación y control sobre los comportamientos de género normativos. Sobre esta base discriminatoria, llama la atención el siguiente fragmento de la historia clínica de una mujer recogido en su estudio, “su inteligencia,

aunque despejada, gira en torno de ideas estrambóticas como las de querer brillar en sociedad dando reuniones en su casa con grandes literatos y sobre todo mantiene su idea de ser independiente" (Conseglieri y Baquero, 2021, p. 219). Así mismo Dorado Martínez (2021) expone que muchas mujeres fueron tratadas de locas por manifestar sus deseos y capacidades, o transgredir las ideas sociales impuestas sobre lo que una mujer podía ser o hacer.

Este ideal vinculaba directamente el cuerpo femenino con **la maternidad** como su objetivo principal (Ortega Ruíz, 2011).Desde esta perspectiva, la que la psiquiatría centra su mirada en la importancia de recuperar la estabilidad y valores familiares para que la mujer cumpliese su rol de esposa y madre más allá de centrarse en su recuperación y sanación como objetivos médicos (García Puig, 2023). En relación también a la maternidad como piedra angular y determinante en la salud-enfermedad de la mujer, Conseglieri y Baquero (2021) comparten que el régimen franquista en España ensalzaba la maternidad como base determinante de la identidad femenina, situando la capacidad reproductora de la mujer como uno de sus objetivos vitales principales, las cuales podrían verse privadas de la crianza de sus hijos si no cumplían el ideal de mujer y los valores establecidos por el régimen.

Así mismo, el **desinterés por las labores domésticas o familiares,** o la no dedicación en exclusividad a la mismas, también suponían un conflicto y duda sobre la integridad y salud mental de las mujeres, construyéndose la institución psiquiátrica como un espacio educacional cuyo objetivo era corregir la conducta y comportamiento femenino hacia un ámbito y rol socialmente aceptado (Conseglieri y Baquero, 2021).

Como conducta opuesta al ideal femenino destaca también **la mujer crítica** que da su opinión y se opone al sistema impuesto. García-Díaz y Jiménez-Lucena (2023) muestran que gran parte de los ingresos psiquiátricos fueron autorizados en casos de los que se consideraba rebeldía o resistencia al poder, mirada bajo la que se calificó de locas a mujeres que transgredían el orden establecido a través de críticas, desobediencia, o conductas no categorizadas como adecuadas.

Vinculada a esta misma subjetividad, otra de las conductas que suponían un índice de locura y culpabilidad en las mujeres estaba relacionada con el **rol sexual y el deseo,** realidad que los médicos recogían en sus observaciones como un refuerzo para valorar la existencia de un desorden mental con necesidades de institucionalización. Este vínculo ganó interés con la aparición del psicoanálisis, el cual hacía especial hincapié en la sexualidad de las mujeres, centrándose en describir casos como los de Ana O. o Dora, conocidos por ser dos de los ejemplos de diagnósticos de histeria femenina estudiados por Freud, relacionando la misma con la condición de ser mujer (Ortega Ruíz, 2011) y patologizando la sexualidad femenina. Dorado Martínez (2021) recurre al origen de la palabra histeria, recogiendo

cómo etimológicamente proviene de “hysteron” cuyo significado es útero, haciendo evidente cómo éste era un diagnóstico referido únicamente a las mujeres por su condición de ser mujer, sin tener en cuenta la presión social a la que estaban sometidas. La llegada del psicoanálisis a España también supuso un hito fundamental, donde algunos psiquiatras subrayaron la existencia de una relación directa entre la represión sexual en las mujeres y el desarrollo de enfermedades psiquiátricas (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023).

En España destaca también **la práctica religiosa** como conducta decisiva en la realización del diagnóstico de locura, la cual sustentaba los valores del franquismo, mezclando la idea de mujer vinculada al ámbito doméstico y maternal con cualidades religiosas y místicas (García-Díaz y Jiménez-Lucena, 2023).

Cómo es posible observar, y a pesar de que la locura ha estado relacionada con lo femenino desde la Antigüedad a través de la asociación de la mujer con la brujería (Dorado Martínez, 2021; García Dauder y Guzmán Martínez, 2019), poco a poco se fue conformando la idea de la existencia de una inclinación mayor a la hora de desarrollar enfermedades mentales en la mujer, lo que además de provocar una alta prevalencia de ingresos psiquiátricos, ayudó a mantener a **la mujer alejada del ámbito público** y legitimar el poder androcéntrico (García-Díaz, 2020). Esta misma autora recoge el concepto de doble estándar desarrollado por Phyllis Chesler en su libro Mujeres y Locura, a través del cual invita a la reflexión de cómo el concepto de locura asociado a la mujer podía darse tanto si la mujer se identificaba demasiado con el rol femenino establecido, siendo catalogada a través de diagnósticos como la histeria, como si transgredía y reivindicaba los roles impuestos, primando diagnósticos como la psicopatía o el trastorno de la personalidad.

Ortiz Gómez (2004), en su recorrido sobre la historia de la inferioridad del cuerpo de la mujer, muestra que el nacimiento de estas ideas surgió como resultado de incorporar expectativas sociales en el estudio de la naturaleza humana y en especial de la mujer, y cómo la ciencia ha legitimado valores, prácticas, y creencias sociales y culturales, que actualmente perduran con un gran protagonismo. A su vez, Caponi (2019) recuerda que el saber psiquiátrico ha ayudado a cristalizar y establecer la idea normativa de lo que se entiende por ser mujer.

2.3.3 Una perspectiva de género y mirada feminista en la salud mental de las mujeres

A pesar de que la lucha por la igualdad entre mujeres y hombres se sitúa en el siglo XVIII como reivindicación del acceso de las mujeres a la ciudadanía (Varela, 2019) y a partir de la voz de personas

que denunciaban su situación desde ambientes clandestinos y de algunos filósofos ilustrados que comenzaron a cuestionarse el papel de la mujer en la sociedad (Ortega Ruíz, 2011), los estudios de género y feministas en relación a la salud y feminización de la locura surgen mayoritariamente en el siglo XX.

La historia de la medicina, la salud y las mujeres, tiene por lo tanto su origen entre 1960 y 1990 coincidiendo con la segunda ola del feminismo, desarrollándose primero en Estados Unidos y luego en Europa, y aterrizando en 1980 en España (Ortiz Gómez, 2004). Esta segunda ola, nace de la mano de la Revolución Industrial, el establecimiento de la democracia, y del feminismo como movimiento de masas, el cual reivindica el sufragio universal, así como el derecho a la educación, a la propiedad, al empleo y a la libertad económica de las mujeres (Varela, 2019). Dentro de este clima intelectual, político y social, los estudios feministas y de género surgen como investigaciones interdisciplinares centradas en la diferenciación sexual y los condicionamientos sociales, culturales e históricos como foco de opresión, desigualdad y dominación (Linardelli, 2015). También aumenta la presencia de mujeres profesionales de la medicina que comienzan a abrir líneas de investigación en el campo de la salud de la mujer con la consecuente aparición de colaboraciones y trabajo en red entre historiadoras, antropólogas, sociólogas, filósofas y otras mujeres pertenecientes al movimiento feminista (Ortiz Gómez, 2004).

En reivindicación a los estudios publicados en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX por numerosos psiquiatras defensores de la Teoría de la degeneración, y en especial por Miguel Bombarda y Julius Moebius, los que afirmaban la inferioridad mental de la mujer y su progresiva degeneración intelectual, aparecen algunas de las primeras voces en adoptar una perspectiva feminista en relación con la psiquiatría. Destaca la publicación de la activista brasileña María Larceda Moura, la cual en su libro *A mulher é uma degenerada* (1924) responde de forma crítica ante la afirmación de Bombarda sobre que la mujer es una degenerada, o la crítica política realizada por la feminista italiana Franca Ongaro Basaglia en 1977 en respuesta a las teorías de Moebius sobre la inferioridad mental de la mujer (Caponi, 2019).

Durante los años sesenta y setenta de este siglo, comenzó también una creciente crítica al modelo de asilo y encierro establecido por la psiquiatría y el alienismo, así como a la naturaleza opresiva y controladora de los diagnósticos y terapias llevadas a cabo en los mismos. En esta línea, destaca especialmente la obra de Michel Foucault el cual analizó la relación entre la medicina y el poder, observando cómo éste se construye y circula a través del tejido social y se articula de forma compleja (Vale Nieves, 2012).

Otros hitos clave en el desarrollo de una mirada crítica hacia la salud mental de la mujer fueron la publicación de *El segundo sexo* (1949), por la filósofa francesa Simone de Beauvoir, la cual utiliza la categoría "la otra" para ilustrar la posición de la mujer en un mundo masculino que crea el poder y la cultura, o la publicación del libro *La mística de la feminidad* (1963), por la teórica y activista feminista Betty Friedan en Estados Unidos, la cual evidenció cómo los problemas psicológicos y malestar de las mujeres eran causados por un sistema opresivo y asfixiante para la mujer, libro que supuso un cambio en la vida de miles de mujeres de todo el mundo, ya que debido a la urgencia social de su contenido y a su lenguaje claro, se convirtió en un *best-seller* (Varela, 2005).

En el transcurso de este proceso, cabe destacar cómo la historia de las mujeres en el campo de la salud cobra especial importancia en el primer congreso internacional de historia de las mujeres celebrado en 1973, *I Berkshire Conference for the History of Women*, donde se juntaron más de 600 especialistas visibilizando la importancia del tema (Ortiz Gómez, 2004). Destacan también otras publicaciones como *Mujeres y Locura* (1972) de la psicoterapeuta feminista Phyllis Chesler, la cual realiza un análisis sobre el sexismo y el androcentrismo en salud mental, los malestares de las mujeres unidos a la opresión, así como recoge entrevistas y testimonios de mujeres con experiencia en salud mental, terapia y psiquiatrizacion, o la publicación de *The Science Question in Feminism* (1986) por la filósofa y feminista estadounidense Sara Harding, la cual puso en cuestión la objetividad científica y mostró cómo las mujeres no habían tenido la oportunidad de participar dentro de su propia historia, siendo objetos de investigación pasiva (García-Díaz, 2020).

Linaderlli (2015), en su recorrido entre los diálogos del campo de la salud mental y del feminismo, observa cómo actualmente los estudios de género y salud mental ocupan un amplio marco de temas, que organiza en tres grandes bloques emergentes y de investigación. Dichos bloques servirán a partir de ahora como estructura y acercamiento al tema en cuestión.

La invisibilización y exclusión de las mujeres en la investigación médica y farmacológica, emerge como uno de los primeros bloques, el cual aparece en los estudios desde 1990. A través de su artículo, la autora recorre una serie de investigaciones desde una perspectiva feminista, concluyendo cómo la mirada biomédica homogeniza en gran medida el tratamiento de la salud en hombres y mujeres desde una mirada y estudio androcéntrico que evidencia cómo el cuerpo masculino sigue siendo el modelo central de estudio. Las investigaciones demuestran cómo la exclusión de las mujeres en gran parte de los estudios da lugar a errores médicos y diagnósticos, a la aplicación mecánica de tratamientos no adecuados en las mujeres, o a un mayor desconocimiento de los procesos fisiológicos habituales de las mismas. Esta realidad, ya fue recogida por Phyllis Chesler en 1973, la cual registró como violencia

los diagnósticos psiquiátricos erróneos en mujeres, y la ignorancia o falta de estudios sobre su cuerpo y salud (García Dauder, 2019).

Bajo el título de **"las desigualdades de género y los padecimientos subjetivos"**, introduce un bloque centrado en la presencia de los factores sociales y condiciones de vida de las mujeres como determinantes en el desarrollo de su salud mental. La mayoría de las investigaciones recorridas, recogen la desigualdad existente y evitable en la salud de hombres y mujeres, siendo estas últimas víctimas de **estereotipos y roles de género** que en numerosos casos implican un mayor desarrollo de sufrimiento psíquico en mujeres y por lo tanto, suponen un riesgo para su salud mental y física. Chesler (2005) en su análisis sobre la salud mental de las mujeres, recoge cómo muy pocas llegan a desarrollar un ideal propio que sea firme y goce de aprobación social.

Entre los estudios recogidos en este área, destaca también cómo el contexto base de las sociedades patriarcales supone un riesgo para las mujeres, las cuales están **expuestas a experiencias de discriminación y desigualdad,** situaciones de violencia física, sexual, psicológica o simbólica, o sobrecarga de cuidados entre otros. Algunos de esos estudios muestran cómo esta situación junto con algunos rasgos definitorios de la subjetividad femenina construidos dentro de este contexto (como la represión de la ira o la autodesvalorización) implica una mayor vulnerabilidad de la mujer hacia los trastornos mentales, en especial la depresión. La Organización Mundial de la Salud (2023), en sus recientes estudios, define la depresión como el resultado de la relación entre factores biológicos, sociales y psicológicos, y recoge cómo las mujeres son más propensas que los hombres al padecimiento de depresión y ansiedad.

Como tercer grupo, Linaderlli (2015) subraya la presencia de **la medicalización** en relación con la salud mental de las mujeres que muchos estudios evidencian como una estrategia de control social, que ya se inició a lo largo de la historia de la psiquiatrización de la mujer. En suma a estos estudios, Chesler (2005) tras su experiencia en psiquiatría y género, recoge cómo la medicación como tratamiento aislado no basta, visibilizando que las mujeres que sufren depresión o ansiedad, u otras patologías psiquiátricas, necesitan tener acceso a la información sobre su salud, así como apoyo feminista y con perspectiva de género para elaborar su situación.

Por último, dentro del marco de los estudios feministas y de género, y de la recopilación realizada por Linardelli (2015), destaca **la invisibilización de los cuerpos femeninos** dentro de la biomedicina, no únicamente en cuanto al género, sino por su condición de raza y clase. Emergen así actualmente y como un punto de inflexión en el pensamiento feminista, los discursos de los feminismos antirracistas,

los cuales visibilizan la necesidad de incorporar **la interseccionalidad** en los estudios de salud mental de las mujeres.

A pesar de esta revisión, muchos estudios recogen cómo a día de hoy la mirada de género y crítica feminista todavía **no tiene un papel protagonista** en los manuales de diagnóstico, en la práctica clínica, o en la atención a los aspectos psicosociales de la salud de las mujeres (García Dauder, 2019; Ortega Ruíz, 2011). De acuerdo con Ortega Ruíz (2011), es importante poner valor en la necesidad de **introducir una perspectiva de género constructiva** en todos los aspectos relacionados con la intervención clínica en salud mental, adecuando el modelo de estudio y tratamiento de la salud mental a la subjetividad de la mujer, contextualizando la enfermedad dentro de las estructuras de desigualdad, violencia y dependencia, y apostando por una mayor autonomía y voz de las mujeres en su proceso.

García-Díaz (2020) subraya **la importancia de una formación estructural del personal sanitario** en cuestiones de género, violencia contra las mujeres y nuevas sexualidades, ya que para ofrecer un tratamiento adecuado en salud mental es imprescindible conocer los mecanismos de dominación y diferencia que caracterizan nuestra sociedad y que en numerosas ocasiones de forma invisible construyen la salud de las mujeres.

Conseglieri y Baquero (2021) bajo la premisa “la parte silenciada de la historia es la que completa la Historia” (p. 226), muestran cómo los estudios que **recogen las historias clínicas y escritos de las mujeres** psiquiatrizadas desde un análisis histórico feminista aún son escasos en España, pero son imprescindibles para entender cómo la opresión y el poder político fueron trasladados al discurso médico y para visibilizar los mecanismos de dominación y estigmatización de la psiquiatría hegemónica hacia las mujeres. La psiquiatra española María Huertas a través de la publicación de su libro *Nueve nombres* (2021) denuncia la violencia psiquiátrica ejercida hacia las mujeres y comparte la historia de nueve mujeres internadas en el hospital psiquiátrico de Bétera en Valencia, con las que convivió durante su labor como psiquiatra en la institución, así como afirma que lo más importante fue devolverle a las mujeres su voz y posibilidad de tener una identidad propia alejada de los análisis clínicos subjetivos, injustos y discriminatorios a las que fueron sometidas (Huertas, 2023). García Dauder (2019) recoge como actualmente el feminismo y movimientos internacionales como Orgullo Loco están mostrando voces hasta el momento silenciadas y están dando lugar a que la violencia llevada a cabo en este campo de paso a la defensa de los derechos humanos y la visibilización del sufrimiento.

2.3.4 La locura como protesta y voz de las mujeres

García Dauder y Guzmán Martínez (2019) en su artículo *Locura y feminismo*, muestran una doble lectura de la locura femenina. Por un lado, reconocen la locura de la mujer como resultado de la opresión, desigualdad y control a lo largo de la historia y, en segundo lugar, recogen cómo la etiqueta de "mujer loca" ha sido una vía a través de la que convertirse en sujeto de agencia, acción y protesta.

Dentro de este último contexto, proponen la resignificación del concepto locura desde la reciente mirada del movimiento Orgullo Loco, un movimiento independiente que desde la propia voz de personas con sufrimiento psíquico da lugar a numerosas reivindicaciones y acciones como la denuncia de la opresión que supone el estigma de la salud mental, el cuestionamiento de los tratamientos y violencias ejercidas en la psiquiatría, o el empoderamiento de las personas psiquiatrizadas y supervivientes de la psiquiatría entre otras (Orgullo Loco Madrid, 2024). Este movimiento que Correa-Urquiza et al. (2020) enmarcan dentro de un conjunto heterogéneo y diverso de asociaciones, entidades y colectivos bajo el nombre de "movimientos en primera persona", surge en España en el año 2018, sumándose a movimientos que nacieron en otros países como Brasil, Reino Unido, Chile o Francia durante la última década del siglo XX. Partiendo de esta mirada, García Dauder y Guzmán Martínez (2019) proponen la utilización del término locura como "un concepto cargado de historias, de biografías y de posibilidades de resignificación" (p. 57), que supone una reapropiación del mismo por parte de las personas y lo aleja de una mirada estigmatizante vinculada únicamente con la enfermedad.

En relación a numerosos estudios feministas que han visibilizado cómo la locura en las mujeres ha supuesto una forma de control y adecuación a las normas de género y rol de feminidad, García Dauder y Guzmán Martínez (2019) por un lado resaltan que la loca emerge como una figura de rebeldía para la mujer, donde patologías como histeria asociadas históricamente a la misma, u otras como la esquizofrenia o la depresión, con alta prevalencia entre las mujeres, podrían considerarse como una forma de resistencia contra las rígidas y antinaturales estructuras que la definen. Por otro lado, proponen el feminismo como el espacio de posibilidad donde romper el silencio y dar un sentido biográfico y de género a las vivencias de las mujeres psiquiatrizadas, el cual supone un lugar colectivo de posibilidad para la visibilización del discurso y la voz de las mujeres de forma segura. Estas voces contribuyen a cambiar la doble estigmatización y opresión que supone el sufrimiento psíquico en las mujeres y a la vez, muestran públicamente la violencia ejercida a lo largo de la historia.

A través de esta resignificación de la loca como figura emblemática de protesta feminista (García Dauder, 2019) numerosas mujeres han recogido sus relatos biográficos y experiencias personales en

relación con la institucionalización y los vaivenes entre lo personal y social, siendo claros ejemplos de una mirada, lucha y denuncia feminista. Entre estos ejemplos destaca la experiencia de la artista y escritora inglesa Mary Barnes, que tras su ingreso psiquiátrico en la comunidad terapéutica de Kingsley Hall recogió su experiencia en *Viaje a través de la locura*, actualmente considerado como un clásico de la antipsiquiatría; o de Kate Millet, la escritora, artista y activista estadounidense que en 1990 publicó *Viaje al manicomio* visibilizando la violencia psiquiátrica ejercida contra las mujeres (García Dauder y Guzmán Martínez, 2019).

Teniendo en cuenta cómo muchas mujeres fueron catalogadas como locas al transgredir las expectativas de lo que socialmente se consideraba como ser mujer (expectativas que como observan Conseglieri y Baquero (2021) en muchas ocasiones respondían a un deseo de independencia, al desarrollo de una mirada crítica o a la posesión de aspiraciones e ideas propias), Dorado Martínez (2021) también pone la mirada en la biografía y expresión artística de algunas mujeres creadoras que en algún momento fueron catalogadas como locas y entre las que se encuentran la pintora Artemisia Gentileschi, la escultora Camille Claudel o la escritora Virginia Woolf entre otras.

Desde esta misma mirada, Chesler (2005) visibiliza la cultura de la mujer loca poniendo ejemplos de la obra de algunas mujeres que, a pesar de su situación privilegiada en relación a su clase y raza, sufrieron la violencia y el estigma de la psiquiatría institucional y de la sociedad, y que en sus escritos, relataron su descenso a la "locura" y visibilizaron la situación de la mujer, creando lo que la autora considera como prácticamente un nuevo género literario. Entre estas mujeres destacan algunas como Elizabeth Packard, Sylvia Plath o Zelda Fitzgerald.

Por último y dentro de esta mirada de la locura como sujeto de agencia, Correa-Urquiza et al. (2020) en su estudio sobre los discursos recogidos en Twitter en la primera edición del Día del Orgullo Loco en España celebrado en 2018, muestran cómo la locura además de ser un lugar de emancipación y denuncia de la hegemonía psiquiátrica, existe como una reivindicación de la persona como sujeto de su propia experiencia y recuperación, y un espacio de posibilidad para reconstruir la subjetividad negada.

El lema del VI Orgullo loco celebrado en Madrid en 2023, fue "las psiquiatrizadas desatamos nuestra voz", reivindicando entre otras muchas denuncias, la necesidad de visibilizar desde un lugar de apoyo colectivo la doble opresión que sufren las mujeres psiquiatrizadas al ser miradas como mujeres y locas (Orgullo Loco Madrid, 2024). En este mismo blog, la artista y activista Fátima Masoud, una de las representantes de este movimiento, en su publicación *Revuelta Feminista: mujeres y salud mental,*

afirma que uno de los mayores problemas de las mujeres psiquiatrizadas es el silencio y que es el momento de romperlo.

2.3.5 Reconocimiento, agencia, reconstrucción narrativa y creadora

Partiendo de las teorías de Donna Haraway, López Fdz. Cao (2016) toma el concepto de **experiencias de las mujeres** y destaca su doble intencionalidad. Primero como un lugar donde hablar de la propia individualidad y compartir experiencias comunes, y segundo como una posibilidad de reformular la experiencia humana, y construir un significado justo:

> The concept of women's experience responds to a critical exercise that rejects the univocity of knowledge, science and art as unique optics allowing, at the same time, the creation and use of other lenses, and the exercise of other narratives, other fictions, as intentional building-bricks of the construction of meaning [El concepto de experiencia de las mujeres responde a un ejercicio crítico que rechaza la univocidad del conocimiento, la ciencia y el arte como ópticas únicas que permiten, al mismo tiempo, la creación y el uso de otras lentes, y el ejercicio de otras narrativas, otras ficciones, como ladrillos intencionales de la construcción de sentido] (López Fdz. Cao, 2016, p.183).

Desde esta perspectiva, **el arte y la creación** cobran sentido como **agentes en la reconstrucción y narración** de la experiencia de las mujeres, y reconocen las experiencias heterogéneas (Luna Monart, 2021) y los lenguajes híbridos, dando lugar a la apreciación de la cultura de la diferencia, comúnmente excluida del mundo artístico (Sosa Sánchez, 2013).

En su teoría y concepto de la justicia, Nancy Fraser (2000) muestra que la discriminación y la desigualdad, no sólo tienen que ver con una diferenciación económica y política, sino también con una diferenciación de valoración cultural. Junto con el concepto de redistribución, introduce el de **reconocimiento**, ilustrando que la justicia social requiere del reconocimiento cultural. La autora subraya que la falta de reconocimiento puede manifestarse en formas de desprecio, estigmatización, y negación de la identidad cultural de individuos y grupos, realidad que como ha sido posible ver, ha afectado y afecta en gran medida a las mujeres con sufrimiento psíquico.

Relacionando este término específicamente con las mujeres creadoras, Marián López Fdz. Cao manifiesta que es la falta de consideración y valoración de las mujeres la que reduce su distinción como artistas, lo que revierte no solo en la valoración económica y en la autoría de sus obras, sino también en otros aspectos que provocan que su narrativa e identidad se diluya en ocasiones sin dejar prácticamente rastro (López Fdz. Cao, 2020).

Dado que su ensayo está relacionado con los museos como lugar de reconocimiento, esta misma autora retoma este concepto subrayando la importancia de fomentar la igualdad, perspectiva de género, **protagonismo y participación de las mujeres en las instituciones artísticas**: "las personas deben verse valoradas en un espacio donde el saber hegemónico tiene que reconstruirse desde sus pilares en aras a una construcción común participativa" (López Fdz. Cao, 2020).

Continuando con la teoría de Nancy Fraser (2000), estas formas de injusticia simbólica necesitan ser abordadas conjuntamente, para lo que considera el concepto de paridad de participación. A través de este término pone voz a cómo a lo largo de la historia la posibilidad de participación para las mujeres ha sido obstaculizada en varios sentidos, provocando una desigualdad y discriminación (Teimil García, 2012), que se ha reproducido especialmente a través de las instituciones psiquiátricas.

Hustvedt (2016) analiza el papel de las mujeres como sujetos y objetos en el arte, cuestionando el peso del discurso masculino y la marginalización e invisibilización de las mujeres artistas. Así mismo, pone en discusión que las narrativas artísticas han abordado cuestiones de género e influyen en la comprensión de la experiencia humana. Dada esta realidad, el reconocimiento social de la obra artística de numerosas mujeres creadoras es una cuestión de justicia social, y cobra especial relevancia como un agente de creación de un significado femenino y cuidado, con mayor atención en el caso de aquellas mujeres cuyo discurso ha sido especialmente discriminado, desvalorizado y ocultado debido a los factores interseccionales que envuelven sus historias.

En su análisis sobre la autobiografía femenina española contemporánea, Lydia Masanet (1998) introduce que el acto de narrar implica mostrar la historia de vida desde un lugar valorativo que permite dar un nuevo significado a la experiencia. Muestra también cómo a lo largo de la historia la sociedad ha permitido a las mujeres un margen muy reducido donde poder desarrollar públicamente su identidad y construirla desde su propia voz. Extrapolando sus ideas y las de Carolyn G. Heilbrun a la obra artística, López Fdz. Cao (2014) manifiesta que la autobiografía o el exponer públicamente la propia experiencia a través de la creación pone en cuestión los discursos dominantes y discriminatorios, y ofrece a las mujeres un espacio donde dejar sentir su voz y compartir un proceso de introspección y construcción de identidad propia y situada. Este proceso evidencia una ruptura con el rol femenino construido y sugiere la posibilidad de reconstruir dicho lugar desde la experiencia de las mujeres.

Partiendo de una perspectiva de género, **el concepto de agencia** resalta la importancia de la mujer como un sujeto que toma acción en función de sus experiencias, deseos e intereses, construyendo

una narrativa propia a pesar de las restricciones y discriminación proveniente de las estructuras sociales, políticas, familiares y educativas impuestas (Instituto Nacional de las Mujeres, 2007).

Citando a la antropóloga cultural Sherry Ortner, Mora (2008) distingue dos formas de agencia interrelacionadas entre sí: la agencia como resistencia al poder y la agencia como intención. La primera se desarrolla principalmente en el eje de dominación-resistencia, y la segunda se entiende como una acción orientada a un propósito (intencional o no intencional), donde reside la posibilidad de transformación, de realización de logros deseables y la construcción de una subjetividad emancipadora. Ambos conceptos resultan altamente importantes teniendo en cuenta el doble estigma de mujer y locura, y la fuerza represora que han implicado la psiquiatría y otras instituciones a lo largo de la historia para las mujeres.

A partir de su estudio centrado en la danza, esta misma autora exterioriza que las prácticas artísticas resultan un campo disciplinario, y por lo tanto se nutren de unas normas establecidas. Desde esta afirmación subraya que en las disciplinas existe un espacio abierto a la producción de subjetividades, donde es posible ver "que todo ejercicio de poder puede dejar grietas por donde se cuela la posibilidad de subjetivación y de agencia" (Mora, 2008, p.17).

Experimentar la propia sensación que da construir tu propio discurso artístico, tu identidad a través de la narrativa artística recuerda que en la propia creación reside la posibilidad de agencia, de establecer códigos y metáforas personales, burlar el discurso esperado, represivo y estigmatizador, y construir un mundo propio, que puede ser visibilizado si así lo desea la persona creadora.

El Instituto de Investigaciones Feministas junto con el grupo de investigación Aplicaciones del arte en la integración social introducen una línea de trabajo y reflexión que tiene que ver con las mujeres creadoras y la cultura, y comparten el concepto de biografías situadas. A través de su línea reflexiva ponen en valor las creaciones como un lugar de referencia para los nuevos públicos y un espacio de reformulación desde el sujeto encarnado y situado (López Fdz. Cao, 2014), en este caso concreto mujeres creadoras con dolencia psíquica.

> Las obras de arte en este momento se conciben como crítica a la ideología sociopolítica, y tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad. Las mujeres artistas toman conciencia de su historia, y deciden hacer de su identidad el tema del arte. Temáticamente, las obras de las artistas recogen nuevas formas de representar el cuerpo y la identidad, y manifiestan un interés especial por representar el cuerpo tanto física como psíquicamente (Sosa Sánchez, 2013, p. 1011).

2.4 La identidad de artista: transgrediendo el estigma de la loca

Como recoge Dolores Durán Úcar, comisaria de la exposición Genio y Delirio. Colección de Art Brut de Lausana realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2006, el acto creativo desde sus muestras más experimentales y primitivas, hasta los posicionamientos más conceptuales, culturales y reconocidos, ha evolucionado y se ha desarrollado en numerosas ocasiones junto con los estados psíquicos alterados existiendo, a lo largo de la historia, una frontera nebulosa que por un lado aleja los territorios del arte y la locura, y por otro los relaciona (Durán Úcar, 2007) hecho que se acrecienta en mayor medida en el caso de las mujeres (García Dauder y Guzmán Martínez, 2019).

Para Durán Úcar el acto creativo, sea cual sea su condición histórica, su contexto social y/o intelectual, tiene la finalidad de expresar y de conectar el mundo interior y el exterior, siendo la interpretación externa de la creación en cuanto a obra artística y la incidencia crítica sobre la misma, lo que distingue la clasificación de una persona creadora o acto artístico como más valorado que otro. Así pues, subraya la existencia de dos elementos que comunican la actividad creativa categorizada como "marginal" y la llevada a cabo por las personas que previamente han adquirido la categoría de artistas. Por un lado "la acción", entendida como la pulsión creadora inicial que tiene la persona, y por otro lado "la reacción", o el cómo se recibe, integra y clasifica esa imagen o pulsión creadora dentro de un conjunto de aspectos estéticos establecidos externamente por el público, la crítica experta y el mercado. Dentro de este movimiento que ella denomina acción-reacción, llama la atención cómo es este último concepto, el de interpretación y clasificación de la obra de forma externa, el que da valor y reconocimiento a la actividad artística, y por lo tanto también a la persona y su proceso creativo personal. Cabe preguntarse entonces, ¿qué es lo que ha identificado o identifica a una persona como artista y a otra cómo loca?, ¿cómo se ha desarrollado esta realidad en el caso de mujeres apasionadas por el arte y/o mujeres creadoras?

López Fdz. Cao (2023) comienza la guía educativa, creada con motivo de la exposición Maestras celebrada en el Museo Nacional Thyssen Bornemisza en 2023-2024, subrayando cómo en el mundo del arte la llegada del concepto de género así como de la mirada y teorías feministas, han ayudado a reconstruir la amplitud de una realidad que había perdido gran parte de su riqueza y diversidad al no recoger perspectivas silenciadas o invisibilizadas por el canon occidental del arte, centrado en una valoración masculina occidental y excluyendo por lo tanto las miradas, procesos y creaciones de las personas catalogadas al margen, campo que desgraciadamente es muy amplio y donde en este caso se encuentran las mujeres.

En 1971 la historiadora norteamericana Linda Nochlin publicó en la revista *Art News* su conocido artículo *Why have there been no great women artists?* [¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?], revelando cómo la desigualdad de la mujer en el campo del arte no tiene que ver con su talento artístico, sino con la naturaleza de las estructuras institucionales y sociales que imponen una visión de la realidad restrictiva, desigual y elitista, alimentando un concepto romántico del genio artístico que glorifica la figura individual y masculina (Nochlin, 2001).

Teniendo en cuenta este contexto histórico restrictivo, Mayayo (2019) muestra la importancia de visibilizar el heterogéneo abanico de posibilidades que ha habitado cada mujer a través del arte en función de diversos factores añadidos a su sexo, como su clase social, su educación y su personalidad individual entre otras, o en este caso su vínculo con la locura, siendo especialmente relevante el análisis y atención en las microhistorias, lo particular y lo concreto. De acuerdo con esta propuesta, emerge la importancia de revisitar la historia del arte desde las representaciones femeninas y de la otredad, deshaciendo y poniendo luz a cómo la mirada occidental masculina homogeneiza la diversidad de formas creativas que por su parte pueden servir de ejemplo para el desarrollo de la libertad, la autonomía, la inclusión y el reconocimiento a través del arte (López Fdz. Cao, 2015).

Este apartado recorre la trayectoria artística de cinco mujeres creadoras que de una forma u otra y que como es posible ver en ningún caso de forma fácil, han construido su historia, subjetividad y experiencia de salud mental a través del arte, adquiriendo un reconocimiento y valoración personal, social y profesional que ha contribuido a la reducción del doble estigma de la mujer y la locura.

La selección de las artistas se ha llevado a cabo de acuerdo con la diversidad en su forma de abordar la actividad creadora, teniendo en cuenta la realidad vinculada a su biografía. En primer lugar, se recoge la trayectoria de Leonora Carrington, una mujer formada en arte que a lo largo de su historia es ingresada en una institución psiquiátrica. En segundo lugar, se expone el camino de Josefa Tolrá, mujer que de forma autodidacta y en calidad de médium y visionaria desarrolla su proceso creativo a través del dibujo, la escritura y el bordado. En tercer lugar, se revela la historia de Adelina Gomes, artista catalogada como outsider y la cual desarrolló su obra durante sus cuarenta y siete años de internamiento en un psiquiátrico. En cuarto lugar, se recorre la trayectoria de la conocida artista Yayoi Kusama, que tras su temprano vínculo con la enfermedad mental, luchó incansablemente por su reconocimiento en la escena artística contemporánea y actualmente es una de las artistas más reconocidas del mundo. Por último, se cierra el apartado con la trayectoria de Kim Noble, cuyo desarrollo artístico se caracteriza por la obra de más de trece personalidades artistas que desarrollan su propio estilo, subjetividad y mirada a través de la pintura.

2.4.1 Leonora Carrington: imágenes del subsuelo

Leonora Carrington (1917- 2011) fue una pintora, escritora y escultora inglesa nacida en el seno de una familia de clase alta. Rápidamente desarrolla un gran interés por los cuentos y las leyendas celtas, así como por la alquimia. En suma, además de a su pasión por el arte, destaca también su actitud rebelde a los convencionalismos sociales y de género de la época, lo que le lleva a romper con sus raíces y emprender su camino creativo vinculado en un primer momento al movimiento surrealista.

Su trayectoria artística y vital es de gran amplitud, y cuenta con varios hitos decisivos en su camino como su contacto y formación en arte en Florencia e Inglaterra, el internamiento en un sanatorio y su residencia en Nueva York y México como exilio debido a la Segunda Guerra Mundial entre otros muchos.

Su obra, ampliamente reconocible, destaca por su natural expresión y movimiento entre lo imaginario y onírico y su propia biografía, así como por la utilización de una amplia gama de símbolos alquímicos, mitológicos, rituales, femeninos y naturales que envuelven a sus obras en un halo de misterio y misticismo.

Figura 21

Fotografía de Leonora Carrington. Fuente: Museo Leonora Carrington San Luis Potosi. https://www.leonoracarringtonmuseo.org/leonora-carrington

Una breve biografía

Leonora Carrington nació en 1917 en Clayton Green, Lancashire, en el noroeste de Inglaterra. Hija de Harold Carrington, un magnate textil y principal accionista de *Imperial Chemical Industries*, y de la irlandesa Mauri Moorhead, perteneció a una familia de clase alta y fue la única hija de cuatro hermanos.

De acuerdo a múltiples datos biográficos sobre la artista, desde muy pequeña fue una niña rebelde, incapaz de adaptarse a la educación y roles femeninos de la época (Jiménez de la Fuente, 2016), mostrando gran interés por la creación artística desde los 3 o 4 años, y por los caballos, afición que compartía con su madre (Martín Domínguez, 2012). En relación con su madre y las figuras femeninas de su familia, cabe destacar cómo desde muy pequeña su madre, su abuela materna y la niñera que la cuidaba, que también era irlandesa, nutrieron el imaginario de Leonora con leyendas celtas y folklore irlandés, aspecto que desde muy temprana edad se convierte en una fuente de inspiración para Leonora, no sólo a nivel creativo sino también en el desarrollo de su sistema personal de creencias y en su mirada feminista (Alberth, 2010).

Dada su rebeldía e inadaptación a las normas exigidas, fue expulsada de numerosos colegios católicos e internados, siendo finalmente enviada a estudiar a Florencia y a París. A pesar de la oposición de su padre a que siguiera una carrera en las artes y de que su formación en Florencia fue breve, fue allí donde tuvo su primer contacto con la obra de los grandes maestros italianos, lo que posteriormente también inspiró su obra.

En 1934, regresa a Inglaterra bajo el sueño de su familia de que desarrolle un futuro acorde a una mujer tradicional de la época, siendo en 1935 presentada en sociedad en la corte de George V. A partir de este suceso Leonora informa a su familia de su deseo de ir a una escuela de arte, a lo que su padre se opuso rotundamente ofreciéndole la posibilidad de pintar en casa. Es en 1935 cuando Leonora con muy poco apoyo económico por parte de su familia y con la supervisión de un amigo de ésta, estudia, aproximadamente durante un año, en la Chelsea School of Art y posteriormente en la prestigiosa escuela de arte *Amédée Ozenfant* en Londres.

En junio de 1936 se celebra la primera exposición internacional del surrealismo en las galerías *New Burlington* en Londres, una gran muestra de pintura y escultura mezclada con el arte primitivo y arte de personas con enfermedad mental. Ese mismo año y en conjunción con la exposición, Herbert Read publica *Surrealism*, libro que la madre de Leonora le regala y a través del cual conoce en mayor profundidad el movimiento y la obra de Max Ernst.

En verano de 1937 Leonora conoce a Max Ernst, que con motivo de una exposición individual se encuentra en Londres. A pesar de la diferencia de edad y del actual matrimonio de Ernst, el enamoramiento parece inmediato y Leonora huye junto con el artista a París, lo que supone el rechazo definitivo de su padre.

Alberth (2010) en su extensa biografía sobre la artista, muestra cómo a pesar de que su principal motivo de abandonar Londres fue seguir a Max Ernst, también fue impulsado por su insatisfacción con la escena artística londinense, la cual era anticuada en comparación con los movimientos emergentes en París, así como por su deseo de escapar de la imposición tradicional de su familia y en especial de la estricta influencia de su padre.

Tras mudarse a París con 20 años, Leonora se unió de forma activa al círculo surrealista de André Breton, sin embargo, rápidamente se enfrentó a las ideas discriminatorias sobre las mujeres dentro del mismo. Con su llegada a esta nueva ciudad, Ernst se separó y pronto comenzaron a vivir juntos en un apartamento, siendo en 1938 cuando expone dos de sus obras en la *Exposition Internationale du Surréalisme* presentada en París, donde expusieron otras artistas como Remedios Varo, Meret Oppenheim y Toyen, participando también en la muestra surrealista celebrada en la *Robert Gallery* en Amsterdam, última exposición antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

En verano de este mismo año, Leonora y Ernst se trasladan a *Saint Martin d´Ardèche*, un pueblo al sur de Francia, comenzando una época muy creativa para ambos dedicada a la construcción a través del arte de su residencia, pintando las paredes, ventanas y otros espacios, así como realizando numerosas esculturas de cemento en el exterior, entre las que destacan las figuras híbridas de humanos, pájaros y caballos, siendo estos dos animales las imágenes totémicas de la pareja.

A pesar de que estas esculturas fueron concebidas como fuentes de protección para el amor de la pareja (Alberth, 2010), en 1939 y con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, **Ernst es detenido** debido a su origen alemán y trasladado a un campo de concentración. En 1940, tras el segundo encarcelamiento de Max, Leonora se queda sola en la residencia y sumida durante tres semanas en un estado de profunda tristeza. Apoyada por una amiga artista inglesa y su amante, Leonora decidió abandonar el proyecto comenzado con Max Ernst, situación que, junto con el inicio de la guerra, sume a la artista en una profunda crisis nerviosa que se agravará de forma paulatina con su huida del país y la llegada a España (Caballero Guiral, 2012).

La propia Leonora en su novela de corte autobiográfico Memorias de abajo, relata la dura llegada a Madrid donde entraron en contacto con el holandés Van Ghent, que tenía relaciones de negocios con el padre de Leonora. Moorhead (2017) expone cómo en este momento Leonora se encontraba en un

profundo proceso de enfermedad mental y convencida de que Van Ghent era el responsable de los problemas de España. Carrington (2023) comparte la vivencia de una violenta agresión y violación que fue un agravante determinante de su estado.

En agosto de 1940 fue trasladada a un sanatorio en Santander recibiendo un duro tratamiento múltiple con cardiazol, un fuerte medicamento utilizado en terapia experimental antiepiléptica que producía espasmos similares al tratamiento con electroshock (Rey Bueno, 2017). Tras cuatro meses de internamiento, por orden de su familia y acompañada por una enfermera, llega a Lisboa con el objetivo de ser trasladada a un sanatorio mental en Sudáfrica. Sin embargo, Leonora apoyada por Renato Leduc un diplomático y poeta mexicano que había conocido en París a través de Picasso (Chadwick, 1986), consigue escaparse y refugiarse en la embajada mexicana (Jiménez de la Fuente, 2016). Esta misma autora comparte cómo en Lisboa coincide con numerosos surrealistas refugiados encontrándose nuevamente con Max Ernst, el cual está emparejado con Peggy Guggenheim. Finalmente, con el objetivo de huir a América, Leonora y Leduc se casan, exiliándose en Nueva York.

Durante su estancia en Nueva York, Leduc trabaja en la embajada de México y Leonora retoma la pintura y la escritura, publicando algunos relatos en periódicos y revistas surrealistas, y participando en exposiciones dentro de este mismo ámbito (Alberth, 2010). Como esta misma autora revela, durante esta etapa Leonora retoma un estrecho contacto con el círculo surrealista, coincidiendo de nuevo con Max Ernst, encuentro de desató gran cantidad de celos en Peggy Guggenheim, y proceso que, como otros aspectos de su vida, será narrado de forma onírica y simbólica a través los relatos de la artista.

Es en 1943 cuando Leonora Carrington y Renato Leduc por deseos de este último, se mudan a México, donde Leonora se enamora de la escena artística y encuentra una nueva fuente de inspiración y creación en la cultura mexicana y maya. Es en este país donde la artista residirá la mayor parte de su vida, y donde recién instalada escribe su libro Memorias de Abajo, contando y elaborando su vivencia de encierro en Santander (Rey Bueno, 2017).

Tras separarse de Leduc al poco tiempo de su llegada, Leonora forma parte de un grupo de artistas refugiados entre los que se encontraban Kati y José Horna, Luis Buñuel, Benjamin Péret y Remedios Varo, con la que retoma contacto y crea una profunda amistad muy importante en la vida de la artista (Jiménez de la Fuente, 2016). Chadwick (1986) expone el gran valor de la relación emocional y espiritual que se estableció entre Leonora y Remedios Varo, lo que impulsó el desarrollo pictórico de ambas artistas hacia un nuevo lenguaje. A través de esta artista y su pareja Benjamin Péret es como Leonora conoce a “Chiki” Weisz, un fotógrafo húngaro, con quien se casa y tiene dos hijos.

De acuerdo con Alberth (2010), fue a partir de 1947 y una vez que Leonora ya se había establecido en México cuando su obra comienza a ser reconocida. Edward James conoció a la artista en México en 1944, convirtiéndose en su coleccionista más importante, el cual en 1948 organizó una exposición individual de Leonora en la *Pierre Matisse Gallery* en Nueva York.

Entre 1946 y mediados de la década de 1960, Carrington enfoca su interés en el desarrollo espiritual, el esoterismo y ocultismo, con el que ya había tenido contacto durante su infancia y a través del que comienza a utilizar numerosos símbolos y temas. Durante esta misma época, vive un periodo marcado por el arte y la maternidad, en el que se desarrolla un lenguaje femenino e introspectivo que le conduce a la articulación de sus preocupaciones a través del movimiento feminista (Chadwick, 1986).

En 1960 se lleva a cabo la Exposición Retrospectiva de Pinturas y Tapices de Leonora Carrington, una muestra de 55 piezas en el Museo Nacional de Arte Moderno de México. En 1961 cuando es incluida como artista mexicana en la exposición El Teatro Mexicano Contemporáneo, una muestra del Museo nacional de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes, adquiere definitivamente un gran reconocimiento en el país. Años más tarde, es contratada para la realización de un mural en el nuevo Museo Nacional de Antropología, el cual fue titulado El mundo mágico de los mayas, convirtiéndose en la pintura de mayores dimensiones elaborada por la artista hasta el momento y motivo por el cual viajó una temporada a Chiapas (Alberth, 2010).

De acuerdo con esta misma autora, entre 1968 y 1970 Leonora pasó amplias etapas en Nueva York y Chicago, siendo en la década de 1970 cuando Leonora se convierte en una figura clave del Movimiento de Liberación Femenina de México, diseñando en 1972 un póster sobre la liberación femenina titulado Mujeres y conciencia.

A partir de 1980 comienza a hacer esculturas, siendo en la primera mitad de 1990 cuando tres grandes publicaciones sobre su obra se llevan a cabo, así como numerosos estudios, ensayos y artículos escritos en diversas lenguas de todo el mundo. Finalmente, la artista falleció en 2011 a los 94 años.

Trayectoria artística y proceso creativo

Leonora Carrington se dedicó principalmente a la pintura, escritura y escultura, aunque también publica textos de teatro, literatura infantil, así como realiza telares, vestuario o escenografía entre otras propuestas (Jiménez de la Fuente, 2016). Con gran interés por la magia, el folklore y el ocultismo desde su infancia, su obra se caracterizó por un imaginario expansivo y simbólico, lleno de composiciones oníricas, a través de las cuales creó una red de imágenes y de temas que transmiten su

interés en lo sagrado, nutriéndose de diversas culturas y corrientes creativas que fue conociendo a lo largo de su vida.

Aunque estuvo vinculada principalmente al movimiento surrealista, el cual cautivó su atención desde su adolescencia, ella misma no se reconocía como tal, sino que caracterizó y definió su estilo como propio (Martín Domínguez, 2012), y que Moorhead (2017) tras conversar con ella, vincula principalmente a lo femenino. Jiménez de la Fuente (2016) muestra cómo el desarrollo artístico de Leonora encuentra en el surrealismo su expresión natural entre lo real y lo imaginario, sin embargo, la singularidad de su obra radica en que su fuente de inspiración principal no son los sueños o el inconsciente, sino **los recuerdos** y vivencias personales, construyendo sus obras y narraciones a través de ellos.

Esta misma autora realiza un profundo recorrido por los principales escritos narrativos de Leonora, mostrando cómo la artista se inspira en su propia biografía y desarrolla las historias a través de un simbolismo personal apoyado en la naturaleza de las leyendas celtas conocidas a través de su linaje femenino, así como en la imaginería alquímica por la que se interesó desde su temprana juventud. Entre estos escritos destacan algunos como *The Oval Lady* (1939) *o The Debutant*, donde Leonora aborda recuerdos y vivencias traumáticas de su adolescencia en Inglaterra, realizando una crítica directa a la alta sociedad inglesa, y utilizando el caballo y la hiena como alter ego. A través de otros escritos como *Little Francis* (1938) o *Waiting* (1942), Leonora aborda y elabora los sucesos ocurridos con Max Ernst, llevando a cabo una liberación simbólica a modo de cierre en el relato titulado *The Bird Superior Max Ernst* (1942).

Dentro de la simbología de Leonora **los animales** juegan un papel fundamental como mediación entre lo consciente y lo inconsciente, así como identifican el espacio instintivo de la artista (Chadwick, 1986). Esta lleva a cabo la representación de sí misma principalmente a través del caballo o la hiena, y aborda la figura de Max Ernst a través del pájaro. El caballo blanco, muy presente tanto en sus pinturas como en sus escritos en representación de sí misma, emerge en leyendas celtas como símbolo de un animal mágico más rápido que el viento y con capacidad de volar (Jiménez de la Fuente, 2016; Chadwick, 1986), figura que es posible reconocer en gran parte de sus obras más famosas.

La obra *Self-Portrait (Inn of the dawn Horse)* comenzada en Londres en 1937 y finalizada en París en 1938, es un ejemplo del estilo de la artista, así como una muestra de las ideas y símbolos que Leonora explorará más adelante a través de su obra.

Figura 22

Self-Portrait (Inn of the dawn Horse), 1937-1938. Óleo sobre lienzo, 65 × 81.3 cm. Colección del *Metropolitan Museum of Art*. Fuente: The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697

Caballero Guiral (2012) declara el libro Memorias de abajo, escrito en 1943, como un hito imprescindible en la trayectoria artística de Leonora, a través del cual aborda su dolorosa llegada a España, su descenso a la locura y su consecuente internamiento en un sanatorio de Santander.

Su proceso de creación durante la década de 1940 emerge como muestra de su proceso vital (Caballero Guiral, 2017) siendo en México donde Leonora establece vínculos con otros artistas e intelectuales europeos que habían escapado de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, y donde desarrolla un nuevo lenguaje pictórico, autónomo, y basado en la sensibilidad y el conocimiento femeninos (Chadwick, 1986).

Inspirada y nutrida por su nueva vida en México, la maternidad, así como por su profunda amistad con Remedios Varo, Leonora se sumerge en una nueva etapa centrada en la exploración de la esfera doméstica y femenina como un lugar mágico, de transformación y espiritualidad, realizando correspondencias a través de su simbología entre la cocina, la magia y la pintura, e introduciendo diversos símbolos mitológicos y esotéricos (Alberth, 2010). Esta misma autora escoge su famoso cuadro *The House Opposite* como uno de los ejemplos de la nueva dirección que toma la obra de

Leonora, la sacralización del espacio doméstico y la muestra de la maduración de su estilo y la complejidad de su iconografía.

Figura 23

The House Opposite, 1945. Témpera sobre tabla, *33 × 82 cm*. Colección privada. *West Dean College of Arts and Conservation.* Fuente: Gallery Wendy Norris. https://www.gallerywendinorris.com/news-reviews/wicked-modern-arts-interest-in-the-occult.

La lectura del ensayo *The White Goddess: a historical grammar of Poetic Myth*, publicado a final de los años cuarenta por escritor británico Robert Graves, fue decisiva en esta época y en el desarrollo del estrecho vínculo de su obra con la existencia de una Gran Fuerza Creadora Femenina (Caballero Guiral, 2017). Esta autora expone cómo durante la década de los cincuenta el proceso creativo de Leonora se llena de personajes míticos, objetos alquímicos e influencias espirituales que comparte con su amiga Remedios Varo, creando juntas una visión personal de la mujer con poderes creativos, mágicos y transformadores (Chadwick, 1986). En representación a la Diosa madre omnipresente, emerge *The Giantess*, uno de sus cuadros más famosos y figura que entre sus manos sostiene cuidadosamente un huevo, símbolo que se ha asociado a diversas mitologías.

Figura 24

The Giantess, 1950. Óleo sobre lienzo, *117 × 68 cm*. Colección privada. Fuente: Museo Leonora Carrington San Luis Potosi.

A pesar de que el objetivo principal de la creación artística tanto para Remedios como para Leonora no era la búsqueda de reconocimiento, a partir de los años setenta la obra de Leonora comienza a ser altamente reconocida, realizando numerosas exposiciones y publicaciones a nivel internacional.

Durante la última década de su vida, centra su atención en cuestiones relacionadas con el envejecimiento, la enfermedad y la muerte, así como articula sus preocupaciones a través del movimiento feminista, y explora la escultura como medio creativo (Chadwick, 1986).

Estigma de exclusión

Valcárcel (2024) comienza su ponencia en la Jornada Científica Mujeres artistas y el estigma de la locura, declarando cómo los conceptos "surrealista, loca y amante de Max Ersnt" son las tres definiciones que han tratado de categorizar a una de las artistas más representativas del arte del siglo XX, mujer que huía de todas etiquetas, ya que para ella la definían fragmentariamente y no eran fieles a su realidad.

Desde su infancia, en la que Leonora Carrington ya mostró un decidido interés por la pintura y el dibujo, se enfrentó fuertemente al doble estigma de exclusión por **ser una mujer con intereses alejados del rol femenino tradicional y por desafiar de forma directa las normas sociales de su tiempo.** Fruto de ello fue su peregrinación por numerosas escuelas e internados de donde era expulsada y juzgada como inadecuada o incapaz, condenada por la propia sociedad y rechazada por su familia (Martín Domínguez, 2012).

Jiménez de la Fuente (2016) expone cómo Leonora a través de sus narraciones crea una dimensión mágica y liberadora desde la que puede manifestar su rebeldía y crítica a las normas convencionales familiares y sociales a la que es sometida, y contra las que lucha desde su infancia. A través de *The Debutant*, siendo sólo un ejemplo de sus numerosos escritos simbólicos de protesta, crea un alter ego salvaje capaz de evitar el compromiso impuesto en su presentación en sociedad, utilizando el humor y la dimensión mágica como fuentes liberadoras de la presión ejercida por la alta sociedad inglesa.

Esta misma autora manifiesta cómo Leonora, junto con otras artistas surrealistas, también ha de luchar dentro de este círculo por **su identidad femenina y la valoración de su obra**. Caballero Guiral (2008) revela cómo las mujeres que se mueven dentro del círculo surrealista entran a formar parte de éste a través de sus relaciones sentimentales con los artistas, siendo consideradas como musas inspiradoras, objetos eróticos y un complemento a la creatividad masculina que potencia las capacidades del artista. De acuerdo con esta autora, a través de las obras de los surrealistas se alimenta una dicotomía de mujer-niña y mujer-fatal, que no pone en valor los intereses, capacidades y desarrollo intelectual y artístico de las mujeres, lo que supuso que el primer cometido de estas fuese romper con la imagen estigmatizadora del mundo femenino construida a través de las obras e imaginario del movimiento, así como la realización de obras que visibilizan a la mujer como sujeto y no como objeto. Esta realidad fue abordada por Leonora a través de numerosos relatos como *The Oval Lady* o *Little Francis*.

Rey Bueno (2017) pone de manifiesto la existencia de un amplio universo de mujeres creadoras que han sido invisibilizadas, silenciadas y maltratadas, y que han transformado su experiencia traumática

en arte, y legitimando su trabajo y el de una gran cantidad de mujeres que han sufrido una situación similar.

Cabe destacar el **estigma de enferma mental y su asociación con la locura**. Durante su ingreso psiquiátrico, Leonora fue diagnosticada como psicótica y tratada con duras dosis de Cardiazol. Alberth (2010) comparte cómo el doctor Morales, psiquiatra encargado de su recuperación en Santander, posteriormente a su tratamiento se preguntó si el diagnóstico estuvo influido por la naturaleza de su mirada asociada al movimiento surrealista, a través de la que alimentaba una visión basada en lo mágico, primitivo e ilógico. Esta realidad, pudo acrecentarse también por su interés por lo **alquímico y espiritual,** llegando a ser vista y catalogada como un figura mística y visionaria, que junto con su realidad de mujer pudo resaltar su estigma de locura, ya que ésta ha sido altamente definida en relación con lo femenino (García Dauder y Guzmán Martínez, 2019). Valcárcel (2024) revela a través de sus palabras, cómo la locura como diagnóstico a lo largo del siglo XX fue ampliamente utilizada como forma de control a la mujer rebelde.

Por último, resulta conveniente cerrar este apartado con palabras de la propia Leonora, que consciente del estigma que debía sostener, en Memorias de Abajo comparte las siguientes palabras:

> Antes de abordar los hechos concretos de mi experiencia, quiero decir que la sentencia que la sociedad pronunció sobre mí en esa época particular fue probablemente, e incluso con seguridad, una bendición del cielo; porque yo no tenía idea de la importancia de la salud, o sea, de la absoluta necesidad de contar con un cuerpo sano, para evitar el desastre en la liberación de la mente (Carrington, 2023, p.19).

El arte como vía de reconocimiento personal y social

A pesar de todos los desafíos que enfrentó Leonora a lo largo de su vida, es posible observar cómo el arte fue una vía de transformación y reconocimiento personal a lo largo de su camino, pasión de la que ella fue consciente desde muy pequeña.

En Memorias de abajo, la artista comparte:

> Debo revivir toda esta experiencia porque, haciéndolo, creo que puedo serle útil; igual que creo que me ayudará, en mi viaje más allá de esa frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del Conformismo (Carrington, 2023, p.19).

A través de este testimonio la creación narrativa se revela para Leonora como un espacio de **reconstrucción y transformación personal** imprescindible en la elaboración de su historia, siendo la

pintura un ejemplo de lo mismo, ya que pintura y escritura están interconectadas a lo largo de toda su trayectoria (Valcárcel, 2024).

Por recomendación de su amigo médico Pierre Mabille, también metido en el círculo surrealista, Leonora aborda de forma presente y a modo de diario, la escritura de esta experiencia traumática (Jiménez de la Fuente, 2016). Como esta misma autora subraya, la naturaleza de la locura abordada por Leonora a través de este libro y en el cuadro *Down Below*, representan un trabajo a través de la creación que posibilita el encuentro consigo misma y el reconocimiento de sus vivencias. Caballero Guiral (2017) concluye la simbología de este cuadro formada por cada uno de sus espacios y personajes, como un reflejo de los diversos estadios que vivió la artista durante su ingreso, y por tanto en su elaboración de la locura y construcción de su identidad.

Figura 25

Down Below, 1941. Óleo sobre lienzo, 40 × 60 cm. Colección privada Mia Kim. Fuente: https://elasombrario.publico.es/libre-surrealista-duena-misma-leonora-carrington/

Chadwick (1986) revela cómo la trayectoria de Leonora Carrington es en muchos aspectos similar a la de otras mujeres pertenecientes a este movimiento, pero sin embargo ocupa un lugar único dado el compromiso que adquirió a lo largo de todo su proceso creativo de vincular la libertad psíquica con una conciencia y compromiso específicamente feministas. Dentro de este campo tuvo especial reconocimiento, siendo contactada en 1972 para la realización de un póster sobre la liberación

femenina, y aceptando en 1986 el Premio de Honor en la convención *Women Caucus for Art* en Nueva York entre otros eventos.

A lo largo del documental Leonora Carrington. Una vida surrealista, el hijo de Leonora manifiesta cómo en México pertenecían a **una familia muy grande** formada por Kati y José Horna, Remedios Varo y Benjamin Péret entre otras personas pertenecientes al mundo del arte, siendo este espacio familiar y relacional un lugar de amplia nutrición (Martín Domínguez, 2012). González Madrid (2017) a través de las palabras de la poeta y ensayista feminista Adrienne Rich, muestra la importancia de establecer lugares de encuentro y acompañamiento donde conviva la energía de la creación, lugar de nutrición vital que Leonora encuentra a través del arte en su amistad con Remedio Varo. Fruto de esta amistad y valoración del arte, Leonora escribe La corneta acústica, un relato cuyas protagonistas principales son dos mujeres con el objetivo de transformar el mundo.

Además, prácticamente desde su adolescencia, la artista utilizó su arte como una forma de **expresión, de crítica y de resistencia**, desafiando las normas establecidas, y dejando un legado significativo en el mundo surrealista, que hoy en día es ampliamente **reconocido en todo el mundo del arte**.

Cabe destacar también cómo a lo largo de su vida su obra fue recibida positivamente por el público, lo que la llevó a crear numerosos contactos y a recibir importantes encargos, como el mural "El mundo mágico de los mayas" en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Además de la realización de numerosas exposiciones y publicaciones a lo largo de vida, fue galardonada con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes por el gobierno de México en 2005. Moorhead (2017) en su libro sobre la vida de la artista explica cómo en 2008 Leonora vivió un amplio reconocimiento con la inauguración de una exposición de sus esculturas situadas en el Paseo de La Reforma, la arteria principal de la Ciudad de México, exposición que duró ocho meses y que fue visitada por millones de personas.

Desde una mirada de amplia actualidad, esta misma autora reflexiona cómo la figura de Leonora ha resultado una gran influencia para otras personas artistas, citando el vídeo *Bedtime Story* de Madonna, el cual está inspirado en una obra de Leonora y Remedios Varo, o la declaración de Björk como admiradora de Leonora.

En 2018 y tras su muerte, fue inaugurado el Museo Leonora Carrington San Luis Potosí proclamando a la artista como una figura clave del surrealismo y una de las artistas más importantes de México. Actualmente está en marcha la apertura de la Casa Museo Leonora Carrington, establecida en la casa donde residió la artista en la ciudad de México.

2.4.2 Josefa Tolrà: el arte como poder divino

Josefà Tolrà (1880-1959) fue una mujer médium, vidente y sanadora cuya creación se desarrolló de forma autodidacta, principalmente a través del dibujo, la escritura y el bordado. Destacan especialmente sus cuadernos como fuente de transmisión y canalización, ella misma se definía como una médium mecánica, lugar desde donde firmaba sus obras.

Es importante la labor de la profesora de Crítica de Arte de la Universidad de Barcelona e investigadora Pilar Bonet Julve, la cual ha dedicado gran parte de su labor a la investigación y visibilización de la obra de la artista, y cuyos estudios y testimonios son la base de gran parte de la información sobre la vida, obra y trayectoria artística de Josefa Tolrà.

Figura 26

Fotografía de Josefa Tolrà. Fuente: Visionary Woman Art, grupo de investigación espiritualidad y feminismo. https://visionarywomenresearchgroup.wordpress.com/2020/12/16/example-post-3/

Una breve biografía

Nacida en Cambrils, el 8 de enero de 1880, en un pequeño pueblo rural en la comarca de El Maresme al norte de Barcelona, permaneció allí hasta su fallecimiento en 1959. Era una mujer de origen humilde, conocida como “Pepeta”, pertenecía a una familia obrera y vivió la época de la Guerra Civil y

la Dictadura Española, lo que como Mora Sánchez (2017) recoge, sumió al país en una etapa donde la libertad intelectual y cultural era impensable, especialmente para las mujeres.

Esta misma autora recoge cómo partiendo de esta realidad, Josefa recibió la formación que se daba a las niñas en esa época, orientada principalmente al catecismo, a la correcta realización de las labores domésticas y familiares, y a la adquisición de un código de conducta asociado a las mujeres. En la escuela, éstas aprendían de forma básica a leer, escribir y realizar sencillos cálculos matemáticos y, sobre todo, numerosas técnicas de costura, algunas de gran dificultad como los bolillos, el encaje, las vainicas o el punto de cruz entre otras. Muy pronto, Josefa empieza a trabajar en una fábrica de tejidos y se casa.

Tuvo tres hijos y para cuidarlos dejó de trabajar. A lo largo de su vida, enfrentó numerosas tragedias, incluida la pérdida de dos de sus hijos. Pere, el pequeño, murió de enfermedad a los 14 años, y Joan, el mayor murió durante la Guerra Civil, situación que como comparte Bonet (2021) sumió a la artista en una depresión intensa, estado psíquico delicado y vulnerable. Su hija María la acompañó hasta que falleció.

Esta situación traumática, especialmente dolorosa tras la muerte de su segundo hijo, llevó a Josefa a experimentar visiones y escuchar voces, y a introducirse en una profunda introspección. Sin embargo, el dolor no la paralizó, y animada por su familiar Jordi Galbany, conocedor de los círculos espiritistas y la teosofía en Cataluña, Josefa comienza con la transcripción al papel de las voces que escuchaba, así como a dibujar y bordar imágenes inspirada por esta misma conexión, y canalizando lo que ella misma denominaba fuerza fluídica (Bonet, 2014).

Esta misma autora recoge cómo es a raíz del duelo cuando Pepeta traspasa el umbral espiritual y entra en comunicación con seres de otra dimensión, con una energía del universo, y también cuando se hace consciente de la existencia de guías espirituales que la acompañan, y le dictan mensajes y saberes de diferente naturaleza siendo su misión trabajar el dibujo y transmitir el pensamiento que recibe.

Cabe destacar por lo tanto, como su creación autodidacta y mediúmnica se convierte en los últimos años de su vida prácticamente en una misión de vida, a la que se entregó de forma paciente, introspectiva y altruista. Dada su realidad de médium y clarividente, podía ver el aura de la gente, fabricaba recetas para sus vecinos y vecinas, y regalaba sus obras sin esperar nada a cambio. Ayudaba gratuitamente como sanadora y vidente, razón por la que muchas de sus obras se han perdido o se encuentran en lugares desconocidos (Mora Sánchez, 2017). Nunca buscó que la reconocieran, ni

ninguna compensación económica en su labor de canalizadora entre dos mundos de diferente naturaleza.

La artista prácticamente no salió de Cambrils, casi nunca salía de su casa, y vivía en un encierro voluntario en conexión con su espiritualidad e interioridad. Únicamente abandonó este clima de intimidad y reclusión en dos ocasiones, una para ver a una médium de Badalona, y otra en su mismo pueblo para asistir a una obra de teatro en la que actuaba su sobrina (Mora Sánchez, 2017).
Con 79 años fallece como un acto de liberar su alma y transportarse al plano espiritual (Bonet, 2021).

Trayectoria artística y proceso creativo

Sin formación académica, plástica, ni literaria, su creación artística es de carácter autodidacta y comienza a sus sesenta años tras la pérdida de sus hijos, siendo entre 1941 y 1959 cuando la artista realiza más de un centenar de obras de diversa naturaleza en el ámbito de la vida privada y desde una actitud paciente, respetuosa e introspectiva (Bonet, 2014).

No comienza su actividad creativa antes porque como mujer no tenía tiempo, oportunidad, ni interés de desarrollo artístico (Bonet, 2014), sin embargo, una vez comienza a crear, realiza una labor entregada e incesante. De acuerdo con García (2015), Josefa se proclamaba a sí misma como mediadora mecánica, dibujaba de forma inspirada, conectada y canalizadora de mensajes en los que superpone el catalán y el castellano, a pesar de que esta última lengua era prácticamente desconocida para ella. Utiliza el castellano como lenguaje principal de transmisión, de tal forma que sus mensajes llegasen a más gente y adquiriesen un carácter más universal.

Su creatividad estaba inspirada y conectada con los seres de luz y sus guías, visión espiritual que muestra en sus obras, las cuales firmaba desde su papel de médium, y a través de las que recogía y canalizaba conceptos y conocimientos sobre geología, filosofía y astronomía entre otros.

La mayoría de su obra está formada por **dibujos, ilustraciones, poemas, y escritos**, muchos de ellos recogidos en libretas y cuadernos de pequeño tamaño, los cuales según Bonet (2017) emergen como documentos enigmáticos y fruto de sus momentos de trance y conexión. Con respecto a sus dibujos, trabaja en ellos día y noche, siendo la noche probablemente un espacio auto hipnótico y silencioso que le permitiría plasmar sus visiones e imágenes de una forma creativa, minuciosa y detallada (Bonet, 2023b), creando así un lenguaje propio que es posible reconocer en emblemáticas obras como La gran teósofa (1953) o el geólogo y el jardinero (1955).

Figura 27
La gran teósofa, 1953. Tinta acuarela y rotuladores de colores sobre papel, 102 x 70 cm. Museo del Prado, en depósito en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: Museu Nacional d´Art de Catalunya. https://www.amicsmuseunacional.org/es/la-gran-teosofa/

Partiendo de la obra La gran teósofa, el *Museu Nacional d´Art de Catalunya* recoge cómo es una de las ilustraciones más representativas de Tolrà, describiendo a través de ella el estilo de la misma, marcado por una técnica de dibujo que se asemeja al bordado, cuyas líneas están formadas por la sucesión de minuciosos trazos que parecen puntadas y que de forma repetitiva crean las figuras y composiciones. Además, Josefa no creaba bocetos previos, sino que las imágenes emergían sin ningún esbozo, dando lugar a rostros y figuras esquemáticos, pero altamente expresivos (Museu Nacional d´Art de Catalunya, 2022).

Otra parte de su obra se caracteriza por la elaboración de detallados **bordados** que recogen sus dibujos a través puntadas de forma laboriosa y doméstica. Durante la conferencia Médium y artista: Josefa Tolrà (1880-1959), presentada en el *International Seminar Art of Visionary Women*, Pilar Bonet de forma poética y en relación con la iconografía de la artista, comparte cómo Josefa comienza sus creaciones partiendo de una espiral que va creciendo hasta que constituye una imagen. Describe este

momento como la representación de la energía a través de una imagen simbólica y un acto de trascendencia a través de las formas y figuras, que la artista dibuja como si de una tejedora o costurera se tratase (2021).

Entre los temas principales de sus obras, Bonet (2017) enumera la existencia de tres registros principales, la representación de figuras y paisajes evocadores del mundo y su entorno, temas asociados a la religión y a la Biblia, y visiones y personajes de su mundo oculto. Entre sus imágenes, destaca también la existencia de numerosas figuras femeninas con mirada profunda y una gran ornamentación visible en los detalles de sus mantones, bordados y encajes.

Figura 28

Dibujo escritura fluídica, 1954. Tinta sobre papel, 28 x 36,5 cm. Fuente: Asociación Josefa Tolrà.

Esta misma autora recoge cómo cuando la artista comienza a plasmar de forma creativa sus visiones, se hace relativamente famosa, atrayendo a miembros del círculo teosófico, y recibiendo la admiración de artistas locales y visitas como las del poeta Joan Brossa, el artista Modest Cuixart y posiblemente

Antoni Tapies entre otros. Esta realidad, parece ser la que da lugar a la celebración en 1956 de una muestra de doce dibujos de la artista, en la sala Gaspar de Barcelona, organizada por la asociación Club 49, como una exposición nocturna, breve e interna para las personas socias, y cuya información fue la que llevó más adelante a la investigadora Pilar Bonet a conocer y visibilizar la obra de la artista (Bonet, 2023b, 15m). Cabe destacar el carácter clandestino de esta exposición, en la cual el psiquiatra Joan Obiols se encargó de seleccionar las obras presentadas, y evento al que la artista no acudió.

Aunque vivió lejos de la crítica y sin relación con el mundo del arte, en aislamiento voluntario, y sin ambición de desarrollo como artista, de forma paulatina Josefa Tolrà ha ganado gran reconocimiento en el ámbito artístico. Actualmente su obra forma parte de importantes museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo del Prado de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) o el Lille Metropole Musee d'Art (LaM) entre otros. También se han realizado numerosas exposiciones de su obra como Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluídica (2014), en *Can Palautet* de Mataró; Alma: Médiums and Visionarias (2019), en el *EsBaluard Museu* de Palma de Mallorca; o la Mano guiada (2023), en el *Museu Nacional d´Art de Catalunya* entre otras. Su obra ha formado parte de la Bienal de Arte de Venecia en 2022 de la mano de la curadora de arte Cecilia Alemani.

Mora Sánchez (2017) recoge cómo Josefa Tolrà forma parte de una generación de artistas visionarias y mediúmnicas que de forma autodidacta y sin asociación a una patología, fueron altamente prolíficas e inspiradoras, y entre las que se encuentran Emma Kunz, Magalí Herrera, Hilma Af Klimt, Georgiana Houghton y Laure Pigeon entre otras.

Durante el siglo XIX y tomando fuerza tras la Primera Guerra Mundial, la canalización y el espiritismo se extendieron por Europa, junto con el desarrollo de la teosofía de la mano de la escritora y ocultista rusa Helena Blavatsky, movimiento que buscaba la sabiduría a través de la ciencia y la filosofía, y gozó de gran reconocimiento en Barcelona a finales del siglo XIX (Bonet, 2014). Uno de los factores que describen la labor de los y las artistas mediúmnicas es la práctica del automatismo, donde lejos de una identidad consciente, las personas son transmisoras de sus visiones y mensajes recibidos, y resultaron de gran interés para el movimiento surrealista (Rhodes, 2002).

Como recoge Pilar Bonet en su comisariado de la exposición Mano Guiada y a través del catálogo de la misma, la creación de Josefá Tolrà (junto con la de Madge Gill en este caso), permite observar nuevos relatos estéticos y éticos, entre los que enumera las espiritualidades laicas (espiritismo, teosofía, antroposofía), otros paradigmas del arte como la flexibilización de la autoría y la utilización de técnicas creativas vinculadas con las mujeres, como el dibujo o los bordados, y la visibilización de

la función íntima y sanadora del arte en estrecha relación en este caso con los saberes esotéricos y la experiencia personal y liberadora (Bonet, 2023a).

Estigma de exclusión

A pesar de que Josefa Tolrà nunca recibió tratamiento psiquiátrico, ni vivió rechazo social dentro de su pueblo y entorno (Bonet, 2014), enfrentó dolorosas situaciones y dificultades a lo largo de su vida, las que han dado lugar a la naturaleza de su obra.

En primer lugar, **como mujer** en una sociedad tradicional marcada por la Guerra Civil Española y la Dictadura, su acceso a la educación, al desarrollo de sus intereses personales y profesionales, y a oportunidades artísticas, fueron limitadas. Como recoge González (2021), la artista recibió una educación de acuerdo con su rol de género y por lo tanto un aprendizaje centrado en el mantenimiento de las costumbres y el cuidado personal, y fue relegada al ámbito privado sin oportunidad para desarrollar su potencial, habilidades o gustos. A partir de estos conocimientos y dado su carácter autodidacta, Tolrà sacó provecho y se sumergió en las labores de bordado como una de las fuentes de realización de su obra.

Como es posible observar, lo más probable es que esta realidad fuese decisiva, quizás entre otros aspectos, para que la artista **no desarrollase ambición creativa**, ni deseo de reconocimiento, así como no comercializó sus dibujos. Además, su condición de **mujer rural** también es destacable, ya que como cita Bonet (2021), Pepeta pertenecía a una población sin un acto cultural relevante y al margen de los círculos artísticos de la época. Además, su **falta de formación artística** hizo que no tuviese un contacto estrecho con los círculos artísticos e intelectuales de la época, lo que no favorecía el reconocimiento de su talento creativo a nivel personal, social y artístico.

Además, tras la **pérdida de sus dos hijos**, Tolrà se sumió en un gran duelo que dio lugar al sufrimiento de una depresión, a un proceso vital de alta introspección, así como a comenzar a ver visiones y escuchar voces. Este aspecto de su vida, aunque no fue fuente de rechazo en su pueblo natal y en su entorno, pudo contribuir a su malestar, ya que la comprensión y aceptación de los problemas de salud mental en la sociedad de su tiempo eran limitadas y muy estigmatizadoras, especialmente en el caso de las mujeres.

Por otro lado, su dedicación a **la espiritualidad y su papel como sanadora y vidente** también podrían haber contribuido a su estigmatización, ya que las prácticas esotéricas y las creencias no convencionales eran vistas con sospecha en la sociedad de aquella época, siendo cercanas a la antigua tradición que vincula en el imaginario colectivo a la mujer, la brujería, el esoterismo, y por lo tanto a

la estrecha relación entre lo femenino y la locura forjada a lo largo de la historia (García Dauder y Grecia Guzmán, 2019). Bonet (2017) recoge cómo sus vivencias y visiones podrían ser realmente extravagantes de acuerdo a la mirada de las personas escépticas en aquella época e incluso en la actualidad.

A pesar de estos desafíos, Tolrà encontró en el acto creativo una vía para expresar su singularidad y dar forma a su experiencia personal, lo que finalmente ha dado lugar a su reconocimiento y valoración en el ámbito artístico contemporáneo.

Arte como vía de reconocimiento personal y social

La obra y el proceso de Josefa Tolrà enraízan el ejemplo de cómo la experiencia creadora puede servir como una vía de desarrollo y reconocimiento personal y social, especialmente en el contexto de la superación de traumas vitales, exclusiones y experiencias espirituales y fuera de lo normativo.

En primer lugar, llama la atención cómo Tolrà a través de sus dibujos, escritos y bordados, encontró un **medio para expresar su singularidad y dar forma a sus experiencias**, permitiéndole trascender las limitaciones impuestas por la sociedad y los prejuicios de la época.

Paralelamente, es observable como comienza a dibujar y escribir como un **espacio de elaboración y superación de la tristeza** y el dolor ocasionados por la muerte de sus dos hijos, afirmando en palabras de la propia Tolrà, “sólo cuando dibujo me siento en paz” (Bonet, 2014, p. 8). Esta misma autora, tras su profundo estudio sobre la obra de Josefa Tolrà, define sus dibujos e ilustraciones como una medicina contra el dolor existencial en una época de gran sufrimiento, marcada por un gran trauma como fue la posguerra española. En la entrevista que le realizan en el programa Arte Compacto de radio 5, la investigadora subraya también cómo el dibujo y el bordado son para la creadora un espacio donde pacificar su alma y tienen una función sanadora (Bonet, 2023).

A pesar de haber vivido en aislamiento, no haber buscado reconocimiento, ni deseado ser artista, el valor artístico de su obra fue finalmente descubierto y reconocido, lo que demuestra cómo el arte puede trascender las barreras sociales y culturales.

Cabe destacar también **el impacto social** de Pepeta, que a través de su papel de médium, clarividente, y creadora, y a partir de su capacidad para percibir el aura de la gente, creó un vínculo de sanación y ayuda con las personas del pueblo donde vivía, lo que fue una gran fuente de reconocimiento en el mismo y en los alrededores. Esta realidad, subraya el poder del arte para desafiar y transformar las

percepciones sociales y culturales, fomentando la inclusión, la apreciación de la diversidad y de la creación como espacio de transformación, relación y comunicación humana.

Bonet (2017) pone luz a cómo Josefa Tolrà pertenece a una **genealogía de mujeres místicas** y al concepto de arte mediúmnico, fruto de una capacidad espiritual y espontánea que compartieron numerosas mujeres creadoras de la época. Como parte de esta relación, visión y valoración, nacen dos exposiciones comisariadas por la autora, en primer lugar, Alma. Médiums y Visionarias (2019), la cual recogió la obra de diecisiete mujeres dentro de este contexto, o La mano guiada (2023), muestra centrada en la obra de la Tolrà junto con la de la artista Madge Gill, las cuales se vinculan como espejos a nivel creativo y vital (Bonet, 2023).

Por último, cabe destacar cómo su legado artístico ha ganado un espacio muy relevante en la historiografía académica y artística, y en el mercado del arte contemporáneo en los últimos años, desafiando las normas establecidas dentro del mismo. Bonet (2017) pone voz a la importancia de no vincular la obra de Josefa con la clasificación convencional de arte bruto u outsider, enmarcando la misma como un caso de arte mediúmnico. Es importante conocer la actual asociación creada bajo el nombre Asociación Josefa Tolrà, así como la profunda labor del *Visionary Woman Art*, grupo de investigación, espiritualidad y feminismo, cuyo objetivo principal es ampliar la investigación, análisis y lectura del trabajo creativo de mujeres visionarias y sanadoras.

2.4.3 Adelina Gomes: la naturaleza y creación más allá de los muros

Adelina Gomes (1916- 1984) fue una pintora y escultora brasileña que dedicó toda su vida adulta a la creación artística. Durante 47 años de internamiento en un hospital psiquiátrico en Brasil, creó alrededor de 17.500 obras, principalmente pinturas, esculturas y dibujos entre otras creaciones de diversa naturaleza.

Su obra fue objeto de estudio por parte de la psiquiatra brasileña Nise da Silveira y actualmente se encuentra preservada en el *Museu de Imagens do Inconsciente* en Río de Janeiro siendo mostrada en numerosas exposiciones nacionales e internacionales.

Figura 29

Fotografía de Adelina Gomes. Fuente: BB11. *Museu de Imagens do Inconsciente* en la 11ª Bienal de Berlín. http://mii2.hospedagemdesites.ws/berlim/presentation.html

Una breve biografía

Nacida en 1916 en *Campos dos Goytacazes*, una región interior de Río de Janeiro, Adelina fue una niña mestiza nacida en el seno de una familia muy humilde y campesina. De carácter tímido y retraído, finalizó los estudios más básicos y aprendió diversos oficios en una pequeña escuela.

De acuerdo con la poca información sobre su vida temprana, fue una niña obediente, especialmente apegada y sumisa a su madre. A los 18 años Adelina se enamoró por primera vez, siendo este hecho un punto de inflexión en su camino. De familia tradicional, su madre no aceptó el enamoramiento de

su hija, por lo que Adelina decidió alejarse de esa idea y obedecer los deseos de esta. Como expone Da Silveira (2016), la condición de las mujeres oprimidas en esa época era clara, por lo que la autoridad materna supuso un corte con la normal satisfacción de sus instintos y la realización de sus proyectos. A partir de este hecho, Adelina se volvió cada vez más retraída y solitaria, hasta que un día en un estado de gran exaltación interna y motora, estranguló al gato familiar.

Tras este suceso y a la edad de 21 años, Adelina ingresa en el *Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro* en Río de Janeiro, siendo tempranamente diagnosticada con esquizofrenia, así como subrayando su actitud como agresiva y peligrosa. A partir de este momento su camino está definido por un periodo de internamiento de 47 años, pasando el resto de su vida hospitalizada hasta su fallecimiento en 1984.

Al comienzo de su internamiento, Adelina recibió numerosos tratamientos como la terapia convulsiva y la terapia con insulina, además empeoró su situación. Se puede consultar en su libro de observaciones clínicas palabras como autismo, negatividad, agresión, incansable o inactiva (Da Silveira, 2016). Fue en los pasillos del mismo y a través del interés por unas muñecas que realizaba durante su internamiento (Museo de Imagens do Inconsciente, 2024), cómo Adelina conoció a la psiquiatra Nise da Silveria y al artista Almir Mavignier, que desarrollaron el nuevo área de actividades ocupacionales del hospital. A partir de este momento, en 1946, comenzó a asistir a la sección de terapia ocupacional, siendo una de las primeras pacientes en acudir al estudio (Magaldi, 2018). A partir de ese momento y expresando en sus obras el deseo de ser flor, su actividad creadora no cesará durante más de cuatro décadas, viviendo casi toda su vida en el *Museu de Imagens do Inconsciente* junto a Nise da Silveira (Fraize-Pereira, 2003).

Trayectoria artística y proceso creativo

Su trayectoria artística está directamente vinculada con su amplio periodo de internamiento que abarcó toda su vida adulta, y se remonta a 1946 cuando comienza a asistir al estudio de pintura y escultura del nuevo sector de terapia ocupacional del hospital, supervisado por la psiquiatra Nise da Silveira. Durante estos años llegó a producir más de 17.500 obras de diversa naturaleza. En este periodo su camino creativo atravesó diferentes fases.

La mayoría de información sobre su creación y experimentación artística está vinculada al análisis realizado por Nise da Silveira que lleva a cabo sus investigaciones y observaciones sobre la obra de la artista, principalmente en base a la psicología analítica de Carl Gustav Jung, y por lo tanto vinculada a las imágenes del inconsciente colectivo y a los mitos.

Desde esta mirada, Nise en su libro *Imagens do Inconscient*e publicado en 1981, en un primer momento analiza la trayectoria artística de Adelina desde el mito de Dafne, el cual para la psiquiatra emerge a través de las primeras obras de Adelina vinculadas con la figura femenina y la naturaleza. A partir de estas primeras mujeres flor y árbol, Nise revela la historia de transformación personal de Adelina a través del arte en comparación con el mito de Dafne, la cual al escapar de Apolo y pedir ayuda a su madre en tal desafío, es convertida por la misma en un laurel quedando eternamente vinculada a sus raíces.

Figura 30

Sin título, 1959. Gouache sobre papel, 48,3 x 33,4cm. Colección del *Museu de Imagens do Inconsciente.* Fuente: BB11. *Museu de Imagens do Inconsciente* en la 11ª Bienal de Berlín. http://mii2.hospedagemdesites.ws/berlim/presentation.html

Como manifiesta Da Silveira (2016) a pesar de la constante negatividad de Adelina al llegar al taller, la relación con la pintura le resultó rápidamente sencilla y cercana, mostrando un amplio interés y disfrute en la utilización de lápices y pinceles.

Sus primeros cuadros fueron representaciones de gatos, pasando posteriormente a la creación de figuras femeninas en metamorfosis con imágenes de la naturaleza, o la representación de la figura materna interpretada por Nise como la imagen colectiva de la madre terrible y controladora.

Desde 1948 hasta 1950 Adelina se centró en la creación a través de la **arcilla**, acto que absorbía su atención durante largas horas, modelando mayoritariamente imágenes de mujeres, en general corpulentas, con gran presencia, de aspecto primitivo e interpretadas principalmente como l**a figura arcaica de la madre** (Da Silveira, 2016).

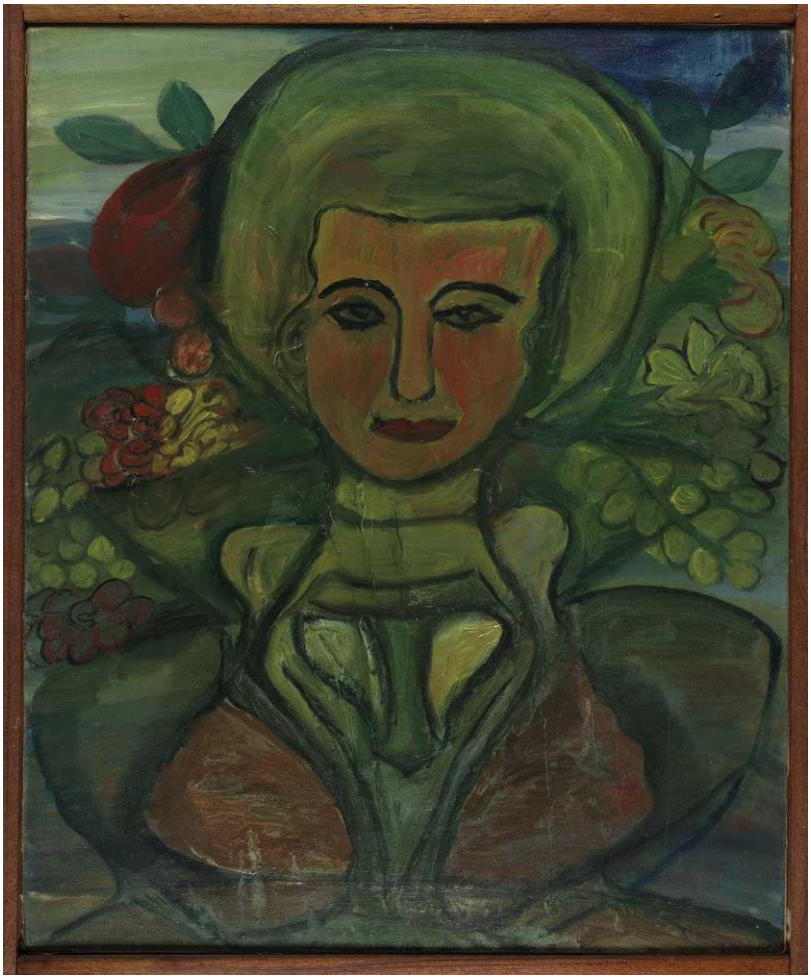
Figura 31

Sin título, 1954. Modelado en arcilla transferido a yeso, 21,5 x 20,5 x 19,0 cm. Colección del *Museu de Imagens do Inconsciente.* Fuente: *50 Cinquentenário Museu de Imagens do Inconsciente.*
http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/adelina-gomes.php

Esta misma autora observa cómo Adelina tras varios años en el taller **cambia su comportamiento**, mostrándose menos agresiva, más cercana en la relación con las personas profesionales y ampliamente participativa en las actividades. A partir de este momento y tras representar la figura femenina vinculada con la figura del perro, imagen que la atormentaba y que Nise relaciona con la diosa de la mitología griega Hécate, la artista crea una estrecha relación de cuidado con los perros del taller, que eran parte de la terapia humanista implantada en el espacio por la psiquiatra.

En 1962, Adelina comienza a pintar cosas de la realidad y del exterior, centrándose especialmente en el dibujo de **flores** que ella misma recogía del jardín y trataba de copiar fijándose en sus detalles (Da Silveira, 2016). Como declara esta misma autora, en este momento la obra de Adelina se separa de la representación de mujeres fusionadas con la naturaleza, retomando el tema del gato. Expone como hito importante un día en que Adelina de forma independiente recogió una de sus obras de flores, transformando las mismas en un rostro de mujer y dándole al jarrón la forma de una cabeza de gato.

Figura 32
Sin título, 1968. Óleo sobre lienzo, 61,3 x 50,5 cm. Colección del *Museu de Imagens do Inconsciente.* Fuente: BB11. *Museu de Imagens do Inconsciente* en la 11ª Bienal de Berlín. http://mii2.hospedagemdesites.ws/berlim/presentation.html



Finalmente, su obra se transforma hacia la representación de parejas de personas y figuras en relación, en un primer momento cuerpos incompletos que pasan de forma paulatina a mostrar e integrar todas sus partes (Reis Amendoeira, 2008), cambio que de Da Silveira (2016) interpreta como un proceso psíquico de autocuración por parte de la artista.

Reis Amendoeira (2008) revela como Adelina a lo largo de su vida no habló explícitamente de su obra, siendo su propia creación la expresión de su subjetividad e interioridad, emergiendo por tanto el arte como un espacio de sensibilidad, exploración y presencia.

Su amplia obra fue expuesta en diversos museos y galerías en Río de Janeiro y Sao Paulo, formando parte del debate estético sobre la valoración del arte de las personas alienadas (Magaldi, 2018). Este mismo autor expone cómo la trayectoria artística de Adelina fue uno de los principales estudios de Nise de Silveira, compartido en diversos encuentros psiquiátricos y formando parte de su colección.

Entre algunas de sus exposiciones destacan varias muestras colectivas realizadas entre 1948 y 1963, así como la participación en 1981 en la 16ª Bienal Internacional de São Paulo. A partir del año 2000 el ***Museu de Imagens do Inconsciente*** realiza varias exposiciones de la colección, llevando a cabo una muestra de la obra de la Adelina en la 11ª Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín en 2020 junto con la obra de Carlos Pertuis, otro artista de la misma colección.

Cabe destacar también cómo su trayectoria artística fue recogida en el largometraje *No Reino das Mães* [El reino de las madres], dirigido por el famoso director brasileño Leon Hirszman. Esta obra es la segunda parte de su trilogía i*magens do Inconsciente,* producida entre 1983 y 1985 basada en el libro de Nise da Silveria (Valdico, 2008).

Actualmente su obra se encuentra preservada en el *Museu de Imagens do Inconsciente***.** Además, en 2015, fue retratada en la película brasileña Nise: El Corazón de la Locura, basada en la época en que Nise da Silveira creó la sección terapéutica y ocupacional del hospital psiquiátrico. En la película, se relata cómo Adelina, bajo el cuidado de Nise, tuvo su primer contacto con el arte.

Estigma de exclusión

Adelina Gomes enfrentó diversos estigmas de exclusión a lo largo de su vida, que influyeron directamente en su trayectoria como artista.

En primer lugar, el género, la raza y la condición socioeconómica como mujer mestiza de origen humilde y campesino, supusieron una triple confrontación con desafíos en el contexto social de su época. Estos factores fueron decisivos en gran medida en el desarrollo de su vida e internamiento, ya que como manifiesta Linardelli (2015), la mirada interseccional permite identificar cómo junto con el

género, la raza y la clase, el campo de la salud mental funciona de forma vincular produciendo desigualdad y estigmatización.

Partiendo de esta realidad, destaca también su condición de salud mental, ya que Adelina fue tempranamente diagnosticada con esquizofrenia e internada en el hospital psiquiátrico. Este diagnóstico y su consiguiente encierro de por vida, reflejan el estigma asociado a las enfermedades mentales en la sociedad de la época, lo que a menudo conllevaba la exclusión y discriminación de las personas que las padecían.

Cabe indicar también cómo a pesar de que su obra ha sido conservada, expuesta y valorada gracias al cuidado y el trabajo de Nise da Silveira, prácticamente todo el análisis y estudio de la misma, así como la información accesible sobre su trayectoria artística, tiene que ver con el origen y desarrollo de su enfermedad y con una interpretación psicoanalítica vinculada a su proceso de tratamiento más que a su valor estético y plástico.

A pesar de estos estigmas, Adelina traspasó las barreras interseccionales impuestas por su condición social, de género, de raza y de salud mental, dedicando su vida a la creación artística y siendo en gran medida visibilizada por su prolífica obra plástica a través de la colección del *Museu de Imagens do Inconsciente.*

Arte como vía de reconocimiento personal y social

En su estudio sobre la construcción de la subjetividad femenina a través del arte en el proceso creativo de Adelina Gomes, Reis Amendoeira (2008) observa cómo a través de la creación la artista recorre diversas representaciones gráficas y psíquicas que le permiten construir un sentido subjetivo de identidad, así como recuperar el contacto con su vitalidad interna, siendo **su propia creación una fuente de transformación personal**, exploración y construcción de su espacio vital.

A través de su proceso creativo y del estudio de éste por parte de la psiquiatra Nise da Silveria, es posible observar cómo Adelina encontró en el arte una forma de expresar sus inquietudes, intereses y experiencias internas. La dinámica del taller de pintura y modelado, le proporcionaron un medio donde relacionarse y comunicarse, lo que contribuyó directamente a su bienestar emocional y a la paulatina mejora de su salud. De acuerdo con Da Silveira (2016) desde un primer momento Adelina naturalizó el uso de los lápices y los pinceles como algo diario en su vida, siendo prueba de ello la gran cantidad de obra realizada a lo largo de la misma.

El hecho de que la artista realizase más de 17.500 obras también es muestra del papel decisivo que tuvo la creación durante su internamiento y por lo tanto prácticamente durante toda su vida. Es

importante indicar también cómo la realización de su obra supuso no solo un espacio de diálogo interno, sino también un diálogo externo que le permitió relacionarse dentro del hospital y del taller de forma paulatinamente independiente, reduciendo su forma de estar, clasificada durante los primeros años como agresiva y solitaria (Da Silveira, 2016).

A pesar del estigma asociado a su condición de salud mental, el trabajo artístico de Adelina ha sido preservado y mostrado en el Museu *de Imagens do Inconsciente*, y a través de diversos museos, galerías y eventos nacionales e internacionales (Magaldi, 2018). Reis Amendoeira (2008) reflexiona sobre cómo las obras de Adelina compartidas a través de las diversas exposiciones y del ***Museu de Imagens do Inconsciente***, adquieren nuevos significados sociales y establecen una nueva forma de relación con la sociedad, no sólo vinculada a la enfermedad sino también a su realidad de artista.

Milmaniene (2020) revela cómo la inauguración del ***Museu de Imagens do Inconsciente*** en 1952 supuso un gran reconocimiento para todas las personas que formaron parte del taller, atrajo a gran cantidad de profesionales de diversos ámbitos como la antropología y la crítica de arte entre otros, y actualmente ocupa un lugar muy importante dentro de la historia del arte de Brasil. Fraize-Pereira (2003) manifiesta cómo Nise da Silveira llevó a cabo diálogos con los mejores críticos de arte de Brasil acercando el mismo en relación con la psiquiatría a la cultura, y visibilizando las obras realizadas en el taller de escultura y pintura creado en la sección de terapia ocupacional.

Además, el largometraje sobre la obra de la artista dirigido por Leon Hirszman supuso un reconocimiento de la misma, llamando la atención en Brasil en denuncia del tema de la exclusión social de las personas con esquizofrenia y sus formas de tratamiento (Valdico, 2008). Por último, la muestra y desarrollo de su figura en la película brasileña Nise, el Corazón de la Locura, contribuyó a dar visibilidad a su obra y a la naturaleza de su proceso creativo, destacando el papel del arte como vía de reconocimiento personal y social, siendo su obra y legado artístico reconocidos a nivel nacional e internacional.

2.4.4 Yayoi Kusama: la red infinita del universo

Yayoi Kusama (Japón, 1929) es una artista reconocida a nivel mundial, la cual mostró su interés por el arte ya desde su infancia desarrollando su carrera profesional principalmente entre Japón y Estados Unidos, destacando también numerosos viajes a Europa dada su amplia cantidad de exposiciones realizadas hasta el momento.

Su obra destaca por ser extensa y por la utilización de una amplia variedad de técnicas y materiales como la pintura, el dibujo, la escultura, el collage, la moda, la performance, el vídeo, la literatura y las instalaciones inmersivas entre otras propuestas. Así mismo como recoge Fernández Raone (2017) su obra también aborda diversos temas que se entrelazan como la infinitud del universo, la eternidad, la muerte, el suicidio, la paz o el amor.

Como afirma el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en su nota informativa en relación con la retrospectiva *Yayoi Kusama* (2011), gran parte de la obra de la artista se caracteriza por una intensidad casi alucinatoria, a través de la cual refleja y transporta a la persona espectadora a su particular y personal forma de ver y experimentar el mundo, lo que ha convertido su expresión visual y artística en su seña de identidad y su definición frente al mundo.

Figura 33
Fotografía de Yayoi Kusama. Fuente: Yusuke Miyazaki. Cortesía Ota Fine Arts, Victoria Miro y David Zwirner. Guggenheim Bilbao. https://www.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/en-la-actualidad

Una breve biografía

A través de la Red Infinita (2022), su última autobiografía, la artista japonesa recoge en profundidad el origen, la naturaleza y el desarrollo de su proceso creativo, así como mapea con gran precisión el entramado de una vida marcada por una infancia traumática, la enfermedad mental y un profundo amor por el arte desde sus primeros años de vida.

Nacida en Nagano, Matsumoto, un pueblo cerca de Tokio, Kusama (2022) creció en una familia de elevada posición social y de raíces muy antiguas, un ambiente muy conservador del cual escapar fue desde muy temprana edad su sueño y su lucha, lo cual habría llevado a cabo mucho antes de no ser por lo difícil que era viajar al extranjero en aquellos tiempos (especialmente siendo mujer) y por la fuerte oposición de su familia a su partida. Como ella misma afirma, Estados Unidos, país al que viajó con veintisiete años, fue el país que la crio, pues de haberse quedado en Japón, no habría crecido como artista ni como persona.

La familia Kusama, familia de su madre, dedicada a la gestión de viveros de venta al por mayor, apoyaba a los pintores locales y tenía conocimiento del arte clásico, sin embargo, contemplaba para ella, especialmente su madre, un futuro acorde al ambiente donde había nacido, siendo las principales expectativas el casarse con un hombre de cierto reconocimiento y el trabajar en el negocio familiar.

Siendo la pequeña de cuatro hermanos, los objetivos de Yayoi no eran otros que dedicar su vida al arte y convertirse en una artista reconocida. Su madre, definida por la propia Yayoi como una mujer estricta e insatisfecha con la vida, era extremadamente dura con ella y sus gustos, llegando incluso, como recoge Yayoi, a avergonzarse de su nacimiento y a romper sus dibujos y creaciones y tirarlos a la basura con el objetivo de que no se dedicase a la pintura (Kusama, 2022, p.83).

La figura de su padre también ocupa un lugar muy importante en el desarrollo de la vida de Kusama. Por el contrario, él sí tenía gusto por la pintura, llegando a comprarle su primer material artístico y apoyándola económicamente en diferentes momentos de su vida. Acogido por la familia Kusama tras el matrimonio, adquirió el nombre la misma y fue un hombre libertino, despilfarrador y principalmente interesado en el sexo extramatrimonial. En palabras de la propia Kusama (2022) “su extravagante e incorregible libertinaje fue el motivo de gran parte de mi sufrimiento” (p.81). Este sufrimiento, estuvo marcado por la relación disarmónica entre él y su madre, siendo Yayoi una especie de espía enviada por su madre para controlar a su padre, lo que posteriormente la convertía en el blanco de los enfados y rabia de su madre ante la infidelidad de su padre.

Junto con un ambiente familiar de reproche, desencuentro y no aceptación, la entrada de Japón en la guerra y los años de posguerra son otras de las fuentes principales de su malestar y ansiedad. Durante estos años, Yayoi tuvo que prestar servicio a las necesidades de la guerra en largas jornadas dedicadas a la producción de paracaídas y uniformes militares, lo que junto con la falta de acceso a materiales, supuso un obstáculo para que continuase pintando y dibujando.

Por último, cabe destacar también la temprana aparición de alucinaciones visuales y verbales, episodios de despersonalización, así como crisis de angustia y miedo, experiencias de malestar que supusieron también una fuente de inspiración para la realización de su obra (Fernández Raone, 2017), dándose más adelante también lo que Kusama define como fuertes episodios de neurosis que la empujaban a un acto creativo compulsivo, y varios intentos de suicidio.

Trayectoria artística y proceso creativo

Dado que la cantidad de información sobre la artista es abrumadora y con el objetivo de seguir un orden en el recorrido de su trayectoria artística, dividiré este apartado siguiendo **criterios principalmente cronológicos y temáticos** de acuerdo con la propuesta del catálogo de la exposición *Yayoi Kusama*, llevada a cabo en 2011 en el Museo Nacional Reina Sofía, y la exposición *Yayoi Kusama: desde 1945 hasta hoy*, llevada a cabo en el Museo Guggenheim Bilbao en 2023.

Primeros años (1929 -1957)

Durante esta primera etapa, desarrollada en Japón, la artista muestra un camino de experimentación en el cual se mezclan la necesidad de romper con las inflexibles convenciones artísticas japonesas tradicionales, la exploración sobre diferentes recursos, técnicas (óleos, acuarelas, tinta etc.), colores y formas, así como aparece una búsqueda de la representación del universo a través de elementos como patrones de la naturaleza, puntos o la representación de un mundo en constante mutación (Garrido-Román, 2021, p. 431). También es importante destacar, como veremos, el decisivo papel que tiene el hecho de vivir en un Japón en guerra y posguerra.

Aproximadamente en 1941, año en que el ataque japonés de Pearl Harbor anuncia el comienzo de la guerra, Yayoi comienza a experimentar **alucinaciones visuales** y auditivas con las que tendrá que lidiar a lo largo de su vida. Estas alucinaciones (como las violetas de los campos de recolección con rostro y voces humanas, o la vida cubriéndose de destellos y fogonazos), fueron una de las fuentes principales de sus primeras creaciones nacidas con la intención de recoger lo más fielmente posible y antes de que dejasen de existir o desaparecieran las imágenes que experimentaba. Sus creaciones también surgieron como un espacio donde tratar de tener el control y reducir el miedo sobre sus visiones

recurrentes, objetivos que como veremos, se convertirán en uno de los hilos conductores de la naturaleza de muchas de sus obras.

> Siempre que sucedía algo de este tipo, volvía corriendo a casa, dibujaba en mi cuaderno lo que acababa de ver y no paraba de hacer bocetos, uno detrás de otro (...). Estaba en un mundo al margen y dibujaba para poder documentar lo que veía allí. Tenía varios cuadernos repletos de aquellas alucinaciones, y registrarlas me ayudaba a suavizar la impresión y el temor de aquellos episodios. Este es el origen de mis cuadros. (Kusama, 2022, p. 74)

Entre 1945 y 1947, siendo una adolescente, expuso sus primeras obras al público al ser seleccionada en el Certamen Abierto de Arte de la Región de Shinsu y en la Exposición de Arte de la Prefectura de Nagano (Taylor, 2011).

En 1948, tres años después del final de la guerra, Yayoi comienza un curso de cuatro años en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Kioto, con el objetivo de alejarse de su familia, y también recibe una formación en nihonga (estilo de pintura tradicional formal japonés). Sin embargo, como ella misma recoge en su autobiografía, el sistema opresivo y jerárquico de la enseñanza artística en Kioto, el marcado rol maestro-discípulo, así como la minuciosa precisión exigida por la pintura nihonga, le llevaron a tomar la decisión de continuar su trabajo artístico de forma autodidacta, quedándose en su habitación extensas horas pintando calabazas y otros motivos (Kusama, 2022), o sumida en la lectura de revistas que narraban e ilustraban las últimas tendencias del arte en Europa y Estados Unidos y través de las cuales conoció el surrealismo, el simbolismo y algunos movimientos contemporáneos de la vanguardia japonesa (Taylor, 2011).

Así pues, sus primeras obras son el testimonio de su temprana necesidad de creación, así como de la reacción ante un Japón altamente tradicional marcado por la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, lo que no sólo se refleja en sus temáticas, sino en la utilización y experimentación con diversos materiales no convencionales como la tela de los sacos de semillas como lienzo, las prendas de vestir o etiquetas entre otros soportes (Garrido-Román, 2021).

Muestra de la incesante actividad artística de Kusama, durante esta etapa la artista lleva a cabo numerosas exposiciones, realizando en 1952, a sus veintitrés años, sus dos primeras exposiciones individuales en el Centro Social de Matsumoto, albergando cada una más de doscientas cincuenta obras y bocetos. Fue en la segunda exposición en la que Shiho Nishimaru, catedrático de Psiquiatría de la Universidad de Shinsu en Matsumoto, y psiquiatra que trataba a Yayoi, afirmó que era un genio,

lo que sirvió para que algunas de sus obras fuesen presentadas en una conferencia nacional sobre psiquiatría y adquiriendo más reconocimiento (Kusama, 2022).

Será en 1954 cuando realiza una exposición individual en Tokio con ochenta obras, continuando en 1955 con tres exposiciones individuales consecutivas en esta misma ciudad, donde ya tenía cierto reconocimiento.

El determinado deseo de Kusama de llegar a Estados Unidos y continuar su carrera como artista, le llevó a contactar con la artista Georgia O´Keeffe a la que le envió dos cartas y adjuntó varias acuarelas y cuya carta en respuesta supone un fuerte empujón en su determinación de llegar a Estados Unidos. Dado que viajar en aquel momento no era sencillo, Kusama realizó una minuciosa labor para conseguir los contactos que permitirán su partida. Contó con el apoyo de Ota, la fundadora de un banco en Seattle, así como con el apoyo de dos psiquiatras, entre ellos Shiho Nishimaru, los que apoyaron la justificación de su partida con el objetivo de realizar su primera exposición en solitario en Estados Unidos (Kusama, 2022).

En 1956 la *Zoe Susanne Gallery* de Seattle accedió a celebrar la primera exposición de Kusama en solitario, momento en el que la artista comienza a preparar su marcha definitiva a Estados Unidos:

> Para un arte como el mío, (...), este país era demasiado pequeño, demasiado servil, demasiado feudalista y menospreciaba demasiado a las mujeres. Mi arte necesitaba una libertad más ilimitada y un mundo de horizontes más amplios. (Kusama, 2022, p. 110)

Aunque como casi toda su carrera ésta fue una época de incesante producción artística, de esta primera etapa se conservan muy pocas obras, ya que tras decidir su marcha definitiva a Estados Unidos, la artista destrozó sin remordimiento la mayoría de sus obras con un hacha y quemó los fragmentos “no quería dejarme allí aquellos dibujos y pinturas para que mi madre los regalara pero, más importante aún, estaba decidida a crear obras mejores cuando llegara a Nueva York” (Kusama, 2022, p. 99), lo que ya anunciaba el futuro comienzo de una nueva etapa creativa, así como es una muestra de su ambición de convertirse en una artista reconocida.

Entre las obras que se han conservado, como recoge Yamamura (2011), destacan cuatro obras que la artista incluyó en su primera exposición en Seattle. Un cuaderno de dibujo con fragmentos de peonías (1945), *On the Table* (1950), óleo con tinta pintado sobre un saco de semillas rescatado del vivero de su familia, *Lingering Dream* (1949), obra inspirada en la técnica nihonga, y *A Grill* (1955), traducido como “la branquia”, gouache y tinta china sobre papel, en palabras de Yamamura, “sin branquias, los

peces no pueden sobrevivir, hecho que sugiere la relación simbiótica que Kusama mantenía con el arte en esos años" (2011, p. 174).

Figura 34
Lingering dream, 1949. Pigmento sobre papel, 13.7 x 15.2 cm. Fuente: Yayoi Kusama Museum. https://yayoikusamamuseum.jp/en/exhibition/past/2023first/

Segunda etapa: Nueva York y el reconocimiento internacional

En noviembre de 1957 aterriza en Estados Unidos, sin haber estudiado inglés, con un poco de dinero cosido en el vestido y escondido en la punta de los zapatos, y con sesenta kimonos de seda y dos mil dibujos y pinturas con el objetivo de venderlo todo para sobrevivir (Kusama, 2022). Un mes más tarde se inaugura la exposición en Seattle.

Su llegada a Nueva York en 1958 fue marcada por grandes penurias económicas. Pronto recibió la vista de O´Keeffe la cual le presentó a su propia marchante de arte, lo que animó a Yayoi a sumergirse de lleno en su creación gastando el poco dinero del que disponía en materiales. "Mi entrega con tal de lograr una revolución en el arte hacía que me hirviese la sangre en las venas y hasta lograba que se me olvidara el hambre" (Kusama, 2022, p. 27). La precariedad agravó sus problemas de salud, llegando a sufrir repetidos episodios de neurosis y ataques de pánico, lo que no redujo su ambición y empeño de seguir creando, sino que se convirtió en parte de su proceso:

> Sufría frecuentes episodios de una severa neurosis: llenaba un lienzo de redes y acto seguido continuaba pintándolas en la mesa, en el suelo, y al final me las pintaba también por todo el cuerpo. Iba repitiendo este proceso una y otra y otra vez, y aquellas redes empezaban a expandirse hacia el infinito. Me envolvían y yo me olvidaba de mí misma, se me adherían a los brazos, a las piernas, a la ropa, y me llenaban la habitación entera. (Kusama, 2022, p. 29)

Este es el nacimiento de sus primeras *Infinity Nets* [redes de Infinito], tramas monocromáticas sin punto central, comienzo o final, creadas sobre lienzos de grandes dimensiones a través de los cuales deseaba explorar la inmensidad del infinito y su propio lugar en él. En palabras de la propia artista "quería examinar ese solitario punto que era mi propia vida. Estaba haciendo público un manifiesto en el que afirmaba que todo iba a quedar obliterado por unas redes blancas de vaciedad" (Kusama, 2022, p. 34).

Dedicada plenamente a su creación artística, a partir de este momento los cimientos de su arte, definido por Yayoi como un proceso de disolución y acumulación, de separación y propagación, de reverberaciones ocultas del universo y de obliteración, cobran más fuerza que nunca, introduciéndose este último concepto como base de un espacio continuo y sin límites y como un proceso de disolución que provoca la pérdida entre la multitud e infinitud. Es así como introduce el lunar, una de las formas más representativas de su obra.

En 1959 celebra su primera exposición en una galería en el centro de Nueva York formada por varios cuadros de redes infinitas, concepto que rápidamente ganó fama en la escena artística neoyorquina y que conforma a partir de este momento numerosas exposiciones individuales y colectivas, firmando en 1961 un contrato en exclusiva con una galería en Manhattan. Ese año se muda a un nuevo estudio en el mismo edificio donde vivía Donald Judd, al que ya había conocido al llegar a Nueva York y que por aquel momento se dedicaba a la crítica de arte y ayudó a Kusama en su propósito, comenzado en los años 60 una época altamente expansiva marcada en primer lugar por la escultura y las instalaciones, centrándose posteriormente en las performances, los happenings y la moda.

En 1963, en la obra *Aggregation: One Thousand Boats Show,* expone sus famosas esculturas blandas, siendo en ese caso un bote recubierto de falos de tela rellenos y en color blanco el punto central de su obra, el cual instala en una sala recubierta con 999 pósters de papel impreso en blanco y negro formados por una imagen repetida a modo de pattern de este mismo barco visto desde arriba.

De acuerdo con esta misma autora, a partir de este momento Kusama explora una y otra vez la creación de ambientes a gran escala y la repetición a través de falos y macarrones, muestra de su miedo al sexo, así como de su rechazo a la sobreabundancia de comida y crítica al capitalismo, y donde la persona espectadora tiene la posibilidad de experimentar la visión de la artista marcada por sus obsesiones, repeticiones y deseo de fusión con el espacio. “Mi arte psicosomático consiste en crear un nuevo yo, en superar aquello que odio, que encuentro repulsivo o que temo a base de hacerlo una, otra y otra vez” (Kusama, 2022, p. 129).

Es en 1965 cuando presenta *Floor Show,* su exposición más ambiciosa hasta el momento, que además de contar con obras acumulativas de gran formato incluyó la obra *Infinity Mirror Room- Phalli´s Field*, una gran instalación de espejos cubriendo las paredes y techo de la sala, a través de los que reproducía la obliteración que definía su obra y acogía a la persona espectadora en un universo aún más infinito. A partir de este momento lleva a cabo numerosas instalaciones inmersivas de esta naturaleza.

Figura 35
Kusama’s Peep Show or *Endless Love Show*, 1966. Instalación en su exposición individual en la *Richard Castellane Gallery*, Nueva York. Fuente: *Yayoi Kusama Museum*. https://yayoikusamamuseum.jp/en/exhibition/past/2023first/

En 1966 realiza su famosa performance *Narcissus Garden*, instalando en el jardín de la XXXIII Bienal de Venecia, una de las más prestigiosas ferias de arte a nivel mundial a la que no fue invitada, mil quinientas esferas que reflejaban la imagen como un espejo, las cuales vendía a dos dólares en un acto de protesta al capitalismo y comercialización del mundo del arte.

A partir de 1967 la obra de Kusama ya tiene un gran reconocimiento, y entra en una época marcada por la experimentación performativa y los happenings, acogiendo así a través de su obra la gran agitación cultural que caracterizaba a Nueva York en esa época, así como el auge de la cultura hippie (Taylor, 2011). Este mismo año crea su película *Kusama's Self-obliteration,* película a través de la que documenta sus cuadros e instalaciones, así como la naturaleza de sus happenings, y de la que organiza numerosas proyecciones apostando por una gran difusión de su obra, acción que es posible ver con todas sus obras, las cuales divulgaba de forma habitual asegurándose ser reconocida. Garrido-Román (2021) afirma cómo el papel de Kusama como gestora de su obra es un rasgo característico de esta artista que apostó por una autopromoción adelantándose a su época.

Son destacables por lo tanto sus eventos y apuestas performativas enmarcadas dentro del movimiento hippie y los acontecimientos en contra de la guerra de Vietnam así como de denuncia de las jerarquías institucionales del mundo del arte, participando en numerosos *Body-festivals* a través de sus happening *Anatomic Explosion,* en los que pintaba lunares sobre grupos de cuerpos desnudos en diferentes espacios públicos de la ciudad con el objetivo de promover una revolución nudista y libertad sexual, además de llegar a una fusión humana con el universo:

> Los lunares eran el sello de identidad de los Happenings Kusama. (...) Lo que yo estaba afirmando era que pintar lunares en un cuerpo humano provocaba que el yo de esa persona quedara obliterado y que ese hombre o esa mujer retornaran al universo natural. (Kusama, 2022, p. 119)

Durante el visionado del documental *Kusama: Infinity* (2018), es posible conocer el gran dinamismo de este periodo a través de la experiencia de la propia artista, así como recorrer la evolución de sus happenings, los cuales según Kusama fueron creciendo de forma progresiva hacia posiciones más extremas y provocadoras, siendo ejemplo de ello la serie de *Anatomic Explosions* realizada durante 1968, donde en pleno auge de la guerra de Vietnam reunió sus performances de protesta en lugares como la sede central de las Naciones Unidas, la Bolsa o la Estatua de la Libertad, acciones que generalmente acababan en el cese de la propuesta y en la detención de la artista (Nixon, 2011).

Forma también parte de su obra durante esta época la exploración a través del collage, técnica a través de la que también explora la repetición e integra fotografías de sí misma, así como la creación de la firma de ropa *Kusama Fashion Institute* en 1969*,* a través de la que realizó atrevidos diseños siempre marcados por su repetición de lunares e iconografía.

Taylor (2011) recoge cómo en 1969 el nombre y reconocimiento de Kusama era amplio llegando no sólo a Estados Unidos sino a Europa, donde la artista realizó diversos happenings y exposiciones. Sin embargo, aunque su reconocimiento iba en aumento, a finales de esta década su fama comenzó a caer y fue especialmente criticada en Japón, donde llegaban los aspectos más sensacionalistas de su obra. Con la intención de crear en su país la misma revolución nudista que en Estados Unidos, Kusama viajó a Japón en 1970 dándose cuenta del enorme rechazo y crítica que envolvía a su obra, que era difundida de una forma distorsionada dentro del conservadurismo del país. Yayoi (2022) recoge cómo su familia se avergonzaba de ella dadas las publicaciones en los periódicos japoneses, llegando a recibir duras cartas en las que hablaban de ella como una "vergüenza nacional" o "insulto a sus ancestros" (p. 166).

Tercera etapa: la vuelta a Japón y momento actual

En 1973 la artista regresa definitivamente a Japón, marcha que fue interpretada desde diversos puntos de vista y que Nixon (2011) de acuerdo con la crítica Alexandra Munroe, recoge como un acto dicotómico, por un lado, de protesta y rebeldía política ante el desengaño debido al fracaso de su proyecto utópico de pacifismo y toma de conciencia de que su proyecto estaba agotado, y por otro, como una rendición y agotamiento emocional. En la entrevista realizada a la artista por Turner (1999), Yayoi vincula su regreso a Japón con el deterioro de su salud, donde al llegar recibió el tratamiento adecuado y desmintiendo también su posterior elección voluntaria de vivir en el hospital.

Los primeros años tras su llegada se dedicó a buscar nuevas formas de financiación montando su última empresa *Kusama Art Import Company*, dedicada a la venta de obras de arte accidental a adinerados japoneses, idea que vino de Joseph Cornell, artista que Kusama conoce durante los años sesenta y que fue su compañero y apoyo durante varios años. Cornell falleció en 1972, lo que supuso un duro golpe para Kusama la cual dedicó esta primera parte de su época a la realización de obras de técnica mixta mezcla de collage y objetos, algunos de ellos materiales encontrados que Cornell le había facilitado (Taylor, 2011).

Tras varias hospitalizaciones durante esta época, cuatro años más tarde, se asienta definitivamente en un hospital psiquiátrico de Tokio, junto al que montará su estudio y donde permanece hasta el día de hoy. En 1978 publica su primera novela, *Manhattan Suicide Addict,* de tinte autobiográfico sobre sus

años en Nueva York, hecho que da paso a un prolífico periodo literario en el que la artista escribe una docena de novelas mezcla de ficción y personajes al margen que luchan contra diversas experiencias psicológicas, así como numerosos poemas y textos autobiográficos ganando especial atención por este género en Japón. Taylor (2011) recoge cómo sus personajes hablan de experiencias que han marcado la vida de la propia artista como una suerte de reflexión sobre la misma a través de personas marginales por su raza o clase, identidad sexual o traumas infantiles. Durante su entrevista para la revista Bomb, Kusama comparte "Yo escribo sobre el lado oscuro de los outsiders", mostrando su interés por continuar su trayectoria crítica con la sociedad y el lado oscuro de la misma, afirmando que no le gusta que relacionen sus novelas con su propia historia (Turner, 1999).

Los años ochenta y noventa son un periodo de gran actividad creativa para Kusama que además de producir gran cantidad de obra principalmente escultórica, pictórica y objetual, celebra numerosas exposiciones individuales y colectivas. En 1987, celebra su primera exposición retrospectiva en el *Kitakyushu Municipal Museum of Art* en Fukuoka, exponiendo con regularidad en Japón, sin embargo, cabe destacar también cómo en 1989 vuelve su fama y visibilidad en Nueva York realizándose su primera retrospectiva internacional en el *Center for International Contemporary Arts* de Nueva York.

Es a partir del año 1993 cuando su reconocimiento y éxito nacional e internacional comienzan a hacerse claramente visibles, siendo este mismo año cuando Kusama regresa de nuevo a la Bienal de Venecia, esta vez de manera oficial y como artista respetada y valorada, para representar a Japón en su pabellón, realizando posteriormente numerosas exposiciones entre las que destaca la muestra itinerante *Love Forever*, la cual viajó por Estados Unidos y fue expuesta finalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Durante esta época realizó también una serie de esculturas de grandes dimensiones concebidas para el espacio exterior, entre las que destacan sus famosas calabazas y las flores.

Figura 36
Pumpkins, 1998–2000. Técnica mixta, dimensiones variables. Colección de la artista. Fuente: Guggenheim Bilbao https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/yayoi-kusama

Comenzando este nuevo siglo y continuando con un gran ritmo creativo y expositivo, Kusama retoma la creación de instalaciones inmersivas mezcla de espejos, luz, colores, puntos y lunares, siendo en 2002 cuando publica su primera autobiografía en japonés. De acuerdo con Taylor (2011) el siglo XXI es una muestra del gran interés y valoración de la obra de la artista, que vive y trabaja en Tokio y participa de forma frecuente en exposiciones internacionales, recibe encargos de todo el mundo o está colaborando con importantes firmas como Louis Vuitton y ha recibido numerosos premios y distinciones internacionales.

A través de su novela gráfica *Kusama. Obsesiones, amores y arte* dedicada a la artista, Elisa Macellari (2023) resume el proceso de una vida dedicada al arte, realidad con la que la propia artista cierra su autobiografía, compartiendo cómo actualmente continúa en un periodo ampliamente productivo que se nutre a diario de nuevas ideas que emanan de forma natural, muchas de ellas relacionadas con la muerte, y cuyo único objetivo es convertir esas visiones en formas concretas que brillen través del arte.

> Ahora soy mucho más consciente del tiempo que me queda y me sobrecoge más la amplitud del alcance del arte. (...) Lo primero y lo principal en lo que pienso es que quiero crear un buen arte. (Kusama, 2022, p. 278 - 281)

Estigma de exclusión

Durante su desarrollo y maduración creativa la artista sufrió discriminación de género y racial, situación que junto con sus problemas de salud mental crea un conjunto estigmatizador que marca y define su forma de experimentar, desarrollar y compartir su arte y su vida.

En numerosos puntos de su autobiografía Kusama recoge cómo el hecho de ser **mujer** y pertenecer a una **familia** fuertemente tradicional y conservadora dificulta su dedicación al arte "según se decía en la época, todo el mundo sabía que una mujer no tenía futuro de ninguna clase como pintora. Este "saber" tenía un particular arraigo en una familia tradicional y feudal como la mía" (Kusama, 2022, p 82). Desde su infancia esta realidad condiciona y retrasa su posibilidad de viajar fuera de Japón, para la que necesitaba el apoyo de su familia, y ésta ya había construido un futuro para ella definido por un matrimonio estable, así como para el cuidado y dedicación al negocio familiar. Además, para llevar a cabo sus propósitos, el hecho de ser mujer suponía la necesidad de contar con más apoyos externos, lo que no era una tarea fácil en un país marcado por el conservadurismo.

Cabe destacar también en su relato cómo su madre se negaba a comprarle lienzos y pinturas, cosa que no sucedía si se trataba de vestidos y kimonos, y a pesar de su claro deseo por dedicarse al arte nunca le facilitó la adquisición de material artístico, por lo que en numerosas ocasiones y junto con la escasez de un Japón en guerra, Kusama pintaba en trozos de sacos de semillas del negocio familiar.

Para las artistas mujeres en el Nueva York de aquella época, las oportunidades de participar en los ambientes propios del arte estaban muy reducidas pues era un mundo pequeño habitado principalmente por artistas de género masculino (Applin, 2011). Desde ese punto de vista, esta autora valora el arte de Yayoi como una forma directa de expresar su disconformidad con el mundo cerrado del arte contemporáneo, así como de buscar nuevas formas inclusivas y feministas de generar comunidad y participación dentro del mismo.

Partiendo de esta misma realidad, destaca también la dificultad de ser reconocida como artista al ser mujer y migrante. Como recoge Taylor (2011) "la artista era plenamente consciente del lugar que ocupaba como artista femenina y asiática en el mundo del arte en Nueva York, predominantemente blanco y masculino" (p. 109). A través de su obra *Walking Piece* (1966) Kusama se viste con un llamativo kimono rosa con flores rojas y un parasol japonés, reflexionando sobre su condición de mujer extranjera en una gran ciudad como Nueva York, y recorre las calles en un acto de visibilización de la otredad y celebración de lo exótico dirigiendo la mirada a la hostilidad de un entorno urbano aplastante y extraño que juzga y vulnerabiliza.

Figura 37

Walking Piece, 1966. Fuente: Eikoh Hosoe.

Extraída de https://bremser.tumblr.com/post/58515715796/shihlun-yayoi-kusama-walking-piece-1966

A lo largo del documental *Kusama: Infinity* (2018), Yayoi comparte cómo reconocidos artistas jóvenes y masculinos como Andy Warhol o Oldenburg se inspiraron en sus exposiciones y obras recibiendo un mayor prestigio y reconocimiento dentro del mundo del arte, como es el caso de la conocida obra *Cow Paper* de Andy Warhol, exposición celebrada tres años después de su obra *Aggregation: One Thousand Boats Show* o de las esculturas blandas cosidas a máquina presentadas por Oldenburg en su exposición individual en la Green Gallery, situaciones que alimentaron los intentos de suicidio de la artista y agravaron sus episodios de enfermedad.

Cabe destacar también la fuerte crítica que recibió a través de sus happenings y eventos de pintura corporal, a partir de los cuales fue criticada de forma pública en su país natal y sufrió violentos ataques por japoneses en Estados Unidos los que criticaban su posicionamiento ante la desnudez, la libertad y el sexo:

> La mañana después de mi exhibición de pintura corporal en los jardines del MOMA, me destrozaron el cartel de la entrada de mis oficinas en la Sexta Avenida y me arrojaron una piedra que hizo añicos el cristal de la ventana. Fuera había unos cinco a seis japoneses borrachos tambaleantes que me gritaron antes de huir a la carrera: ¡solo eres famosa porque te desnudas! ¡Guarra traicionera! ¡Deberían deportarte! (Kusama, 2022, p. 166)

Cabe preguntarse y visibilizar si el utilizar la desnudez e iniciar una revolución sexual siendo mujer supuso un mayor foco de crítica y juicio. Kusama a través de sus happenings se colocaba como maestra de ceremonias o "suma sacerdotisa de la escena hippie" (Taylor, 2011), pero nunca participaba sexualmente de las mismas, acto que para ella resultaba altamente traumático debido a las vivencias de su infancia.

Desde su llegada a Nueva York utiliza el kimono como símbolo de identidad en la inauguración de exposiciones y eventos importantes. En su autobiografía Kusama (2022) describe con gran minuciosidad las penurias económicas que sufrió durante su llegada a Nueva York, situación que compartía con otros artistas del momento y de lo que Georgia O'Keeffe ya le había advertido en sus primeras cartas. La artista recoge cómo a esta dificultad se sumaba su delicada **situación como migrante** en Estados Unidos ya que tenía que estar pendiente del visado para poder continuar desarrollándose en Nueva York, situación que no dependía de ella y que la administración ponía especialmente difícil a las personas extranjeras, por lo que para ella se volvió extremadamente importante la realización de exposiciones, convirtiéndose en un espacio de posibilidad del cual dependía su estancia en el país:

> Jamás había rezado por algo tan vulgar como el éxito de una exposición en solitario, pero hasta ese punto llegaba la desesperación que me había hecho sentir mi circunstancia como extranjera. (Kusama, 2022, p. 42)

Por último, cabe destacar cómo a pesar de que **las alucinaciones y la enfermedad** han sido fuente de inspiración en la realización y desarrollo de su obra, también ha supuesto una gran dificultad a lo largo de su proceso marcado en numerosas ocasiones por el dolor, el sufrimiento y el aislamiento:

> Combato el dolor, la ansiedad y el temor a diario, y el único método que he descubierto y que me alivia la enfermedad es continuar creando arte. Fui tirando del hilo del arte y, no sé muy bien cómo, descubrí una senda que me permitiría vivir. Si no hubiese hallado esta senda, estoy segura de que me habría suicidado bien pronto, incapaz de soportar la situación en que me encontraba. *(p.109)*

El Arte como vía de reconocimiento personal y social

Desde muy pequeña Yayoi tenía costumbre de llevar cuadernos de dibujo al terreno familiar o allí donde iba, construyendo un espacio personal intuitivo y necesario donde recoger sus frecuentes visiones y alucinaciones:

> Siempre que sucedía algo de este tipo, volvía corriendo a casa, dibujaba en mi cuaderno lo que acababa de ver y no paraba de hacer bocetos, uno detrás de otro. En ocasiones, yo no estaba allí. Estaba en un mundo al margen, y dibujaba para poder documentar todo lo que veía allí. Tenía varios cuadros repletos de aquellas alucinaciones y registrarlas me ayudaba a suavizar la impresión y el temor de aquellos episodios. Este es el origen de mis cuadros. (kusama, 2022)

Desde su necesidad de elaborar la naturaleza de este mundo al margen, y dado que en ese momento la psiquiatría no estaba tan aceptada como actualmente por lo que no podía compartir sus experiencias con naturalidad, Kusama se ha encargado de construir y compartir su forma de experimentar el mundo, visibilizando y concediéndole valor a través de arte como catalizador de su universo interno:

> Los artistas no suelen expresar sus complejos psicológicos de manera directa, pero yo sí utilizo mis temores y mis complejos como temáticas para mis obras. Hago una y luego otra y sigo haciendo más y más, hasta que el proceso termina por enterrarme. A esto lo llamo yo obliteración. (p. 57)

Como la artista recoge en relación con su proceso creativo, disolución y acumulación, propagación y separación, obliteración particulada y reverberaciones ocultas procedentes del universo, son los cimientos de su arte y se fueron conformando poco a poco como un acto creativo imparable y necesario a lo largo de su vida de la mano de sus vivencias internas, que estaba alejado de las tendencias artísticas valoradas del momento, pero que sin embargo ha dado lugar actualmente a su reconocida e inconfundible obra:

> Cada vez que me veía deslizándome en un ir y venir entre este mundo y los reinos desconocidos, caía enferma, me convertía en esclava del acto de la creación. Pintaba sobre papel o sobre lienzo y hacía unos objetos misteriosos e irreconocibles, invocando sin tregua lugares en mi corazón y recreándolos una y otra vez. Semejantes experiencias distaban mucho del negocio del arte por encargo o de las producciones pretenciosas y

> camaleónicas de aquellos que iban a la caza de las últimas tendencias. Mi obra se basaba en el desahogo irreprimible de lo que ya estaba dentro de mí. (p 81)

Como recoge Yamamura (2011) ya con trece años Yayoi aspiraba a convertirse en una artista reconocida, siendo el autodesarrollo dentro del mundo del arte un objetivo base en su realización artística, el cual tenía un doble significado, por un lado construir una forma de expresión original y propia, y por otro cultivar una personalidad única y reconocida dentro del mundo del arte.

Numerosos artículos recogen cómo la artista, a pesar de conocer bien todos los movimientos artísticos del momento, rechazaba toda relación de su obra con los mismos u otros de épocas anteriores (Fernández Raone, 2017; Borggreen, 2001; Taylor, 2011) manteniendo su arte como un espacio fuera de los convencionalismos e independiente, y a través del cual ella da vida y se sumerge en su íntimo mundo. Fernández Raone (2017) recoge como el curador de arte Larrat Smith subraya que Kusama creó un lenguaje simbólico y personal que ha permitido la inmersión y relación de las personas con su mundo, percepciones y vivencias, realidad que es posible observar también en el constante interés de la artista por realizar obras de carácter inmersivo que además de dar forma a sus particulares experiencias, permiten a las personas sumergirse en un espacio infinito fruto de su propia experiencia. En sus conclusiones, ésta misma ahora se pregunta por la función que el estatuto de artista ha tenido para Kusama, afirmando cómo la creación y el arte le han permitido construir un lazo social que le devuelve una mirada de reconocimiento como artista, estableciendo su figura profesional coma realidad de valoración personal, social y profesional.

Borggreen (2001) recoge cómo la exposición Visiones Paralelas presentada en el *Setagaya Art Museum* de Tokio en 1993, contenía una sección adicional que incluía a ocho artistas japoneses entre los que estaba Kusama. A raíz de esta exposición, el crítico de arte Junichi Shioda reconoce la dificultad de relacionar a Kusama con el arte *outsider* ya que durante toda su obra ella utilizó su enfermedad de forma consciente en la creación de sus obras. En este mismo artículo se recoge cómo el crítico de arte Abe Nobuo, el cual ha escrito una amplia revisión sobre la obra de Yayoi, pone voz a la importancia de poner en valor las obras de Kusama desde su temprano e incesante deseo de ser artista así como desde su apreciable talento, remarcando cómo no es la naturaleza de su biografía el criterio correcto para valorar su obra, sino que sus propuestas se convierten en arte gracias a su planteamiento y deseo consciente por ser reconocida como tal.

2.4.5 Kim Noble: múltiples voces de artistas

Kim Noble (Reino Unido, 1960) es una artista autodidacta contemporánea que ha experimentado a lo largo de su carrera con la pintura y el dibujo como principales técnicas de expresión. A través de su trabajo plástico aborda diversos temas como la exploración y fragmentación de la identidad, la memoria, la maternidad y el trauma.

Actualmente y de forma paulatina, la vida y obra de Kim Noble evolucionan en su contribución al arte contemporáneo, y resultan un acercamiento al trastorno de la identidad disociativo que ella misma comparte.

Figura 38
Fotografía de Kim Noble. Fuente: The Daily Telegraph https://www.telegraph.co.uk/news/health/pictures/5989358/Kim-Noble-the-artist-with-multiple-personalities-each-with-its-own-style-of-painting.html

Una breve biografía

Nacida en *Kingston upon Thame*s, una ciudad al suroeste de Londres, durante veinte años estuvo saliendo y entrando en el hospital, y desde los 14 años recibió diversos diagnósticos como esquizofrenia, anorexia, bulimia, estrés postraumático o depresión, como ella misma comparte en el *Oprah Winfrey Show* (2011), un conocido programa estadounidense de entrevistas en televisión presentado y producido por la periodista, productora y presentadora Oprah Gail Winfrey, en el que la artista fue entrevistada. Jamás pensó ser invitada por una de las mujeres más poderosas del mundo

de los medios de comunicación, y menos contar y compartir su historia al otro lado del Atlántico (Noble, 2011).

En 1995, fue diagnosticada con trastorno múltiple de la personalidad, lo que ahora es conocido como trastorno de identidad disociativo, el cual se caracteriza por ser una manifestación crónica y más severa de la disociación, poco habitual y que conlleva la existencia de dos o más personalidades en un mismo sujeto, siendo cada una de esas personalidades independientes, marcadas por unos patrones de percepción relativamente estables con respecto al entorno y a sí mismas (Abad Vila, 2017).

Como la artista cuenta en su novela autobiográfica *All about me. My incredible story of how I learned to live with many personalities sharing my body* (2011), le llevó varios años aceptar el diagnóstico y comprender que eso es lo que le había sucedido a Kim Noble de niña para poder sobrevivir al trauma de haber sido abusada a muy temprana edad, "*the whole point of Dissociative Identity Disorder, as far as I can tell, is to protect a persona from trauma. It´s a defence mechanism that kicks in to stop something unpleasant from ruining your life*" [El objetivo del trastorno de identidad disociativo, por lo que sé, es proteger a la persona del trauma. Es un mecanismo de defensa que se activa para evitar que algo desagradable te arruine la vida] (Noble, 2011, p. 17). Como recoge Abad Vila (2017), cada vez son más frecuentes las evidencias que relacionan el trastorno de identidad disociativo con historiales traumáticos, Ria, una de las personalidades que conviven en el cuerpo de Kim, es una niña de 12 años que aparentemente es consciente de haber sufrido abuso sexual en la infancia.

De acuerdo con este mismo autor, otra de las características que definen esta enfermedad es la incapacidad para recordar información de otras personalidades, así como que al menos alguna de éstas asuma recurrentemente el control. La realidad de Kim está formada por numerosas personalidades que conviven en su cuerpo, y que como ella explica, *"we´re not moods. (...) We´re rounded human beings, with happy sides to our personalities, frivolous sides, angry sides, reflective sides"* [no somos estados de ánimo. (...) Somos seres humanos redondos, con lados alegres de nuestras personalidades, lados frívolos, lados enfadados, lados reflexivos] (Noble, 2011, p. 7), son independientes unas de las otras. Cada personalidad emerge en diferentes momentos, varias veces al día, varias veces a la semana o varias veces al mes, y llegan de un minuto a otro, sin presentar signos del cambio y sin ser testigo entre ellas de las acciones de las otras personalidades. Entre todas las personalidades, hay niños y niñas, hombres y mujeres, como por ejemplo Katie, la personalidad más joven, Judy una adolescente de 15 años diagnosticada con bulimia, realidad que marcó la adolescencia de Kim, Salome una mujer devota y católica o Ken, un hombre gay con depresión.

A lo largo de su vida, siempre ha habido una personalidad dominante que en el caso de Kim ha cambiado en varias ocasiones, siendo actualmente Patricia la personalidad dominante, una madre orgullosa y una artista reconocida, la cual escribe su propia historia en *All about me*.

Durante esta novela de corte autobiográfico, Patricia cuenta cómo han sido su terapeuta, la doctora Laine, y su hija Aimee, las personas que le han ayudado a conocer en profundidad todas las personalidades. La novela describe una infancia marcada por varios eventos traumáticos, como que su madre intentó abortar poniendo en peligro su propia vida antes que tener otra hija, o que sus padres deseaban un varón, situación que llevó a que finalmente su nombre lo eligiese la enfermera en el parto y no éstos. Además, fue víctima de abusos en la infancia, aunque Patricia no tenga constancia de ellos, y de una familia aparentemente feliz pero profundamente desestructurada.

Uno de los hechos que más ha marcado la vida de Kim es el nacimiento de su hija Aimee, siendo Dawn la personalidad que dio a luz. Sin embargo, Patricia (Noble, 2011) cuenta como Dawn al ser testigo de cómo los servicios sociales se llevaban a su hija dada su situación de salud mental y alegando que no podría responsabilizarse de ella y cuidarla, la dieron en adopción seis meses, se escondió y tardó mucho tiempo en volver a aparecer. Bonny fue la personalidad dominante cuando su hija Aimee nació y la que luchó por la custodia, Hayley fue su personalidad dominante durante 6 o 7 años, la cual mantuvo el primer trabajo de larga duración, y actualmente es Patricia la personalidad dominante en la crianza y acompañamiento a su hija.

Desde su diagnóstico de trastorno de identidad disociativo, vive de forma independiente, sin medicación, manteniendo sus sesiones de terapia, y con apoyo de terapeutas y médicos (Waitz, 2006), los cuales también le apoyaron en la recuperación de la custodia de su hija y a hacerse cargo de su cuidado y crianza.

Trayectoria artística y proceso creativo

Trece de las personalidades de Kim interesadas en el arte y la pintura, comenzaron a pintar de forma autodidacta, escalonada e independiente las unas de las otras en 2004, tras un corto contacto con la arteterapia propuesto por su terapeuta (Kim Noble, 2024).

Junto con Debbie McCoy, una arteterapeuta en prácticas en el Springfield Hospital en ese momento, Aimee y Patricia comenzaron a compartir un espacio creativo y pintar juntas, lo que más allá de los resultados, para ambas fue una rica experiencia compartida. Tras comenzar aquellas sesiones y en los días venideros, al levantarse por la mañana, Patricia fue descubriendo diversas obras en su casa que no habían sido realizadas en las sesiones y que llamaban la atención tanto técnicamente como por los

temas tratados, algunos de ellos muy duros o de gran violencia, por lo que en un primer momento tuvo que esconder las obras para que su hija Aimee no las viese. *"Realising that the other personalities had started to paint was a complete shock. Aimee and I had only picked up the brushes for something sociable to do. Neither of us at that stage showed any aptitude for it, although I was beginning to enjoy the soothing act of actually painting"* [Darse cuenta de que las otras personalidades habían empezado a pintar fue un shock total. Aimee y yo sólo habíamos cogido los pinceles para hacer algo sociable. Ninguna de las dos teníamos aptitudes para ello, aunque yo empezaba a disfrutar del relajante acto de pintar] (Noble, 2011, p. 331).

A medida que pasaba el tiempo, comenzaron a distinguirse estilos de obra claramente marcados, desde imágenes sobre escenas de gran violencia, hasta cuadros abstractos o personas de apariencia esquelética, lo que parecía apuntar a diferentes personalidades artistas que iban apareciendo de forma paulatina. Animada por Debbie, Patricia decidió enseñarle las obras a la doctora Laine, la cual, según ésta se convirtió en una especie de Sherlock Holmes a través de su arte, llegando a conocer de forma progresiva qué personalidad realizaba cada estilo y la historia de algunas de esas personalidades, *"through dialogues about the paintings and their content, se was able to delve further than ever before into a lot of alters´ pasts"* [A través de diálogos sobre los cuadros y su contenido, se pudo profundizar más que nunca en el pasado de muchos de los alters] (Noble, 2011, p. 333).

Unos meses más tarde, y tras observar el creciente deseo de numerosas personalidades por expresarse y comunicarse a través del arte, Patricia decide crear un taller de pintura para ofrecerles las máximas posibilidades. Como ella misma comparte, no sólo era una habitación para pintar, sino para relajarse y reflexionar sobre sus propias ideas, e incluso para colgar las obras (Noble, 2011).

Cada una de las trece o veinte personalidades artistas, número que no queda claro porque va cambiando según las diversas fuentes, tiene un estilo único, una forma personal de utilizar las técnicas y materiales, aborda diferentes temas y tiene un proceso creativo propio. Aunque no hay mucha información sobre la obra de las diferentes personalidades artistas, a continuación, se recoge un breve resumen de algunas de ellas con información extraída principalmente de *All about me* (Noble, 2011) y fotografías de las obras, extraídas de la web oficial de Kim Noble (Kim Noble, 2024):

Abi

Su obra destaca por el detalle y realismo de sus figuras que generalmente caminan de espaldas al espectador o están rodeadas por un amplio entorno vacío, así como por un ambiente minimalista que podría estar relacionado con la soledad o el miedo.

Figura 39
Homeless with Best Friend, obra de Abi. Fuente: Kim Noble, 2024.

Anon

Esta artista siempre pinta de madrugada y derrama pintura fresca sobre los lienzos con una espátula y la deja secar. Patricia le puso ese nombre, pero no sabe su nombre real y observa cómo parece tener una mirada espiritual al representar lo que se asemeja a mujeres bailando rodeadas por otras mujeres.

Figura 40
Mystries 1V, obra de Anon. Fuente: Kim Noble, 2024.

Bonny

El alter ego dominante de Kim durante unos años, en la mayoría de sus cuadros retrata figuras de carácter recto o humanos como robots mecánicos, y suele tratar temas relacionados con la lucha contra los servicios sociales para poder tener la custodia de su hija.

Figura 41

The Twins, obra de Bonny. Fuente: Kim Noble, 2024.

Dawn

Utiliza principalmente la esponja para aplicar la pintura en sus obras y en general le gusta añadir un poema o algún verso a sus obras.

Figura 42

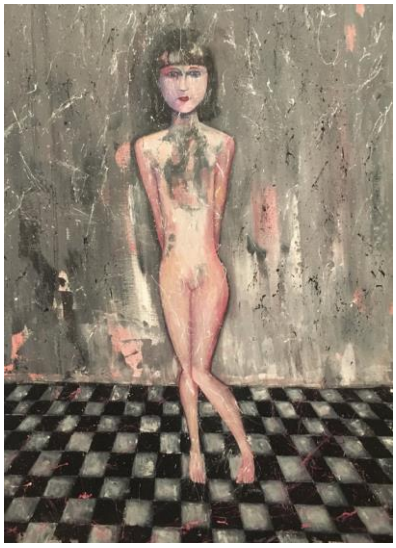
The Naming, 102 cm x 77cm, obra de Dawn. La obra muestra tres secciones que contienen un poema llamado *It is the time of naming* (Noble, 2011). Fuente: Kim Noble, 2024.

Judy

Es una adolescente de 15 años que siempre está a dieta porque se ve con sobrepeso y está diagnosticada con un trastorno de alimentación. Siempre pinta en lienzos grandes para representar su sensación de gran tamaño. Suele utilizar pintura espesa aplicada con espátula y no le gusta realizar exposiciones de sus obras en grupo ya que su ambición principal es realizar una exposición en solitario con su nombre propio.

Figura 43

Awkward, obra de Judy. Fuente: Kim Noble, 2024.

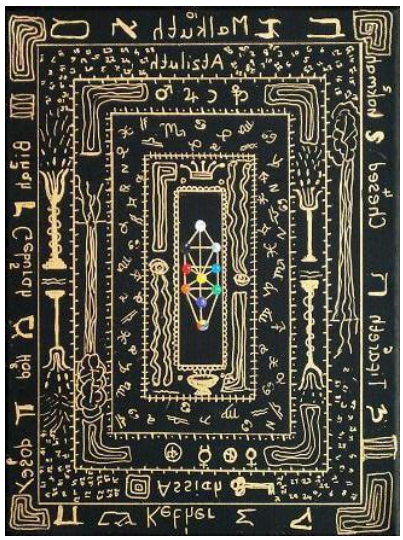


Key

Su estilo personal está marcado por el uso de símbolos hebreos combinados en forma de pattern y ordenados de diversas maneras. Tan pronto pinta el árbol de la vida de la Kábala como escenas de abuso. En general, completa sus pinturas sobre el árbol de la vida con escritura en espejo, así como diversas simbologías a través del color.

Figura 44

Golden Kabbalah, obra de Key. Fuente: Kim Noble, 2024.



Missy (MJ)

Conocida por Missy o MJ, siempre salpica y sacude pintura, y usa sólo tres colores en su obra, negro, blanco y rojo. Crea con mucha energía colocando sus lienzos sobre el suelo para pintar y a Aimee le gusta mucho verla pintar porque es prácticamente una performance.

Figura 45

Through the Net, obra de Missy (MJ). *Fuente*. Kim Noble, 2024.

Patricia

Es la personalidad dominante y como artista tiene un estilo colorido creando profundos paisajes pintados con la espátula como herramienta principal. Como la misma Patricia comparte, sus paisajes son populares entre las personas coleccionistas, quizás porque tienen un carácter más amable en su representación.

Figura 46

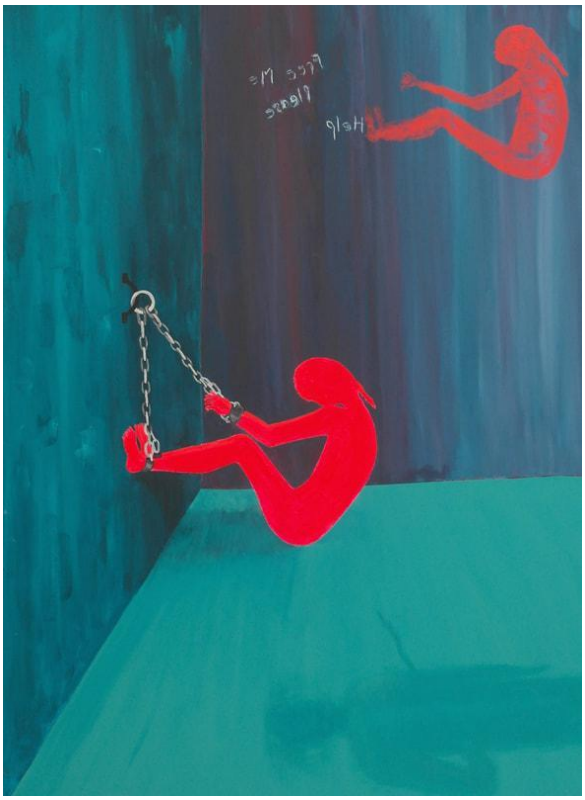
Pathway Down, obra de Patricia. Fuente: Kim Noble, 2024.

Ria Pratt

Es una niña que a través de su obra habla de forma clara sobre su abuso en la infancia y parece ser la personalidad que tiene consciencia de este suceso. Durante *The Artist with Multiple personalities*, vídeo grabado por la plataforma Vice en 2018, Patricia comparte cómo mostrar las pinturas de Ria no es fácil, porque no son imágenes que la gente quiera ver e incomodan (Armour, 2018).

Figura 47

My Hands are Tied, obra de Ria Pratt. Fuente: Kim Noble, 2024.



Un hito importante dentro del proceso creativo de todas las personalidades artistas o alter (como Patricia llama a las diferentes personalidades), fue la realización de exposiciones. Seis meses más tarde de comenzar a pintar, Patricia como apoyo al resto de artistas, organizó la primera exposición en el restaurante *Pepperton* en Londres, siendo la primera vez que explicaba la naturaleza de su trastorno de identidad disociativo de forma pública. Seguidamente, realiza la primera exposición en solitario de algunas personalidades artistas pertenecientes al cuerpo de Kim en el *Burgh House* en *Hampstead*, Londres. Como comparte Patricia, mayoritariamente es ella quien firma las obras con los diferentes nombres de las y los artistas usando el cuerpo de Kim, ya que en general el resto de alters no están interesadas e interesados en exponer su obra o venderla.

De acuerdo con su trayectoria artística, y a partir de la propuesta de una arteterapueta del *Springfield Hospita*l, Kim realizó una residencia artística de más de dos años en el mismo hospital, siendo pionera

en la creación de un *Open Art Studio* para personas con enfermedad mental y apostando por colgar obras en cada rincón libre del hospital (Noble, 2011).

A lo largo de los años, ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en el Reino Unido y en el extranjero, siendo posible consultar una lista detallada en su página web oficial (Kim Noble, 2024). Aunque no es posible encontrar mucha información sobre las mismas, entre algunos ejemplos de exposiciones individuales está *Unknown Conversations with My Selves*, celebrada en la *Pepperton Gallery* de Londres (2005) o *About my Shadows*, en el Open Studio Gallery Brighton (2007). En el año 2008, la artista presentó *All from One,* exposición individual celebrada en la *Novas Gallery* de Londres formada por treinta obras de las diferentes personalidades artistas (Drinkwater, 2008). También es posible observar algunas exposiciones internacionales como su participación en el Raw Arts Festival de Valencia (2006) o en el *Galerie Atelier Herensplaats* en Rotterdam (2009).

En 2017, cinco obras de Anon, Ria y Judy, formaron parte de una serie realizada por artistas con problemas de salud mental y fueron expuestas en la galería de *Zebra One Art,* al norte de Londres, como parte de la exposición *With Art in Mind,* con el fin de recaudar fondos para la *Mental Health Foundation* (Carter & Anthony, 2017). Entre la lista publicada en su web, se pueden recoger otras exposiciones en grupo como: *Around the Kitchen Table* celebrada en la *Bethlem Gallery* (2015); *Outside* presentada en el *Salisbury Art Centre* (2010); o *In our Manor* realizada en la *Waterloo Gallery* (2008).

Por último, es importante mencionar cómo el reconocimiento de la artista incrementó cuando la *Henry Boxer Gallery*, especializada en arte outsider y arte visionario desde 1970, aceptó la publicación de su obra en la galería online, vía a través de la cual la artista conoce a James Brett, fundador del *Museum of Everything*, proyecto artístico cuyo objetivo es dar visibilidad al arte creado por personas al margen de la corriente artística convencional, el cual decidió también incluir su obra.

Estigma de exclusión

Aunque en general hay poca información sobre la obra de Kim Noble, es especialmente difícil encontrar documentación sobre el desarrollo artístico y las características plásticas de cada una de las personalidades artistas, siendo más sencillo encontrar artículos y entrevistas que versan en mayor medida sobre la **biografía de Kim** y el cierto "exotismo" que parece haber en la existencia de varias personalidades artistas fruto de su trastorno de identidad disociativo.

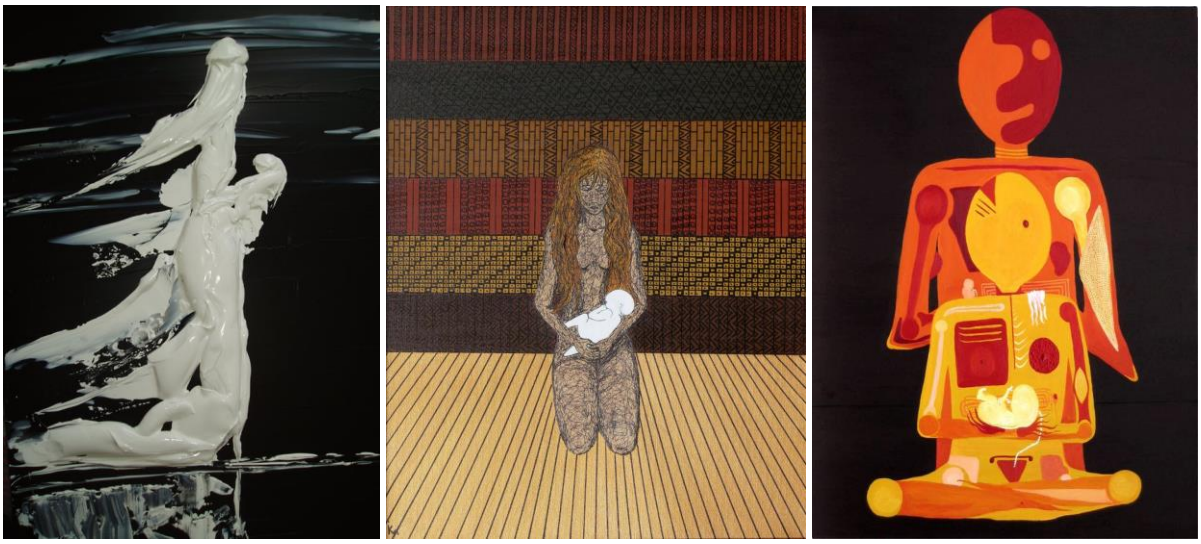
Patricia recoge cómo el realizar exposiciones y mostrar su obra no ha sido una tarea fácil, ya que al enseñar su porfolio ha recibido numerosas veces la crítica de que no tiene un estilo unificado lo que

reducía el interés de las personas críticas del arte y galeristas sobre la misma, siendo prácticamente la única forma de ganar su atención el compartir su diagnóstico (Noble, 2011). Esta misma idea está reflejada en el artículo publicado por el periódico de *The Guardian* (Drinkwater, 2008) con motivo de *All from One*, la exposición individual celebrada en la *Novas Gallery* de Londres, el cual recoge cómo aunque su obra ha recibido una gran valoración de los profesionales de la psiquiatría principalmente, para la artista es muy difícil encontrar galerías que se decidan a presentar su colección, marcada naturalmente por la diversidad de estilos, temáticas y técnicas. Este artículo recoge el siguiente testimonio de Patricia, "*I'm seen as an 'outsider', or untrained, artist. Also, when I first started looking for galleries to exhibit at, I didn't mention DID. Galleries would say 'come back when your style has settled'. In the end I felt I had to let them know about DID and all the different personalities*" [Me consideran una artista 'outsider' o sin formación. Además, cuando empecé a buscar galerías en las que exponer, no mencionaba el trastorno de identidad disociativo. Las galerías me decían 'vuelve cuando tu estilo se haya asentado'. Al final sentí que tenía que darles a conocer el trastorno de identidad disociativo y las distintas personalidades].

En este mismo artículo la artista testifica que *"what I would like to do is earn a living from painting. To become a professional artist is any artist's dream*" [lo que me gustaría es ganarme la vida pintando. Convertirse en artista profesional es el sueño de cualquier artista], subrayando su deseo de ser considerada artista sin la necesidad de ser etiquetada como artista outsider o marginal debido a su situación de salud mental o a su proceso creativo autodidacta, o sin sentirse expuesta a compartir su intimidad.

En el vídeo *The Artist with Multiple Personalities* (Armour, 2018), Patricia comparte cómo tras dar a luz a Aimee, desde servicios sociales realizaron una valoración de aproximadamente una hora y le retiraron la custodia de su hija, cuestionando su capacidad para llevar a cabo una maternidad segura dada su situación de salud mental a pesar de tener una valoración por parte de su terapeuta, la cual había estudiado los apoyos necesarios para ello. Por ese hecho y el dolor que supuso, Patricia observa cómo en numerosas pinturas de las diversas personalidades, el tema de la maternidad es recurrente poniendo el ejemplo de la obra de Anon "*Mother and Baby",* donde una madre y una hija son las protagonistas. Esta realidad traumática mostrada a través del vínculo de madre-hija o la ausencia del mismo, también puede ser observada en algunas obras de Suzy o de Bonny entre otras. Finalmente, con los apoyos necesarios pudo recuperar la custodia y criar a su hija.

Figura 48
Por orden: *Mother and Baby*, obra de Anon; *Pure One*, obra de Suzy; y *Robot Family,* obra de Bonny.
Fuente: Kim Noble, 2024.



Arte como vía de reconocimiento personal y social

En una entrevista realizada en el periódico británico *Mirror* (Carter & Anthony, 2017) en relación con su arte, Patricia comparte, *"It helps me to have a bit of an understanding of that personality as I'm never going to meet them. This is the closest I'm going to get to being near them"* [Me ayuda a comprender un poco sobre esa personalidad, ya que nunca voy a conocerlas. Esto es lo más cerca que voy a estar de ellas*]*, destacando cómo la creación artística y el arte, suponen un lugar de **autoconocimiento** y de elaboración de su propia historia, y también fueron un acto ayudador y sanador desde el comienzo (Armour, 2018).

Durante otra entrevista en el periódico británico *Independent*, Patricia muestra también cómo el arte y en concreto las obras se han vuelto una fuente de **contacto con las diferentes personalidades** que conviven en el cuerpo de Kim Noble, espacio que ha ido explorando junto con su terapeuta y con su hija, mujeres que le apoyan de forma incondicional en su autorrealización como artista, *"I have no memory at all between the personalities so when I come back, I don't always know who's been around. The best way to tell is to look at what painting is out at the time. Or Aimee will tell me"* [No tengo memoria en absoluto entre las personalidades, así que cuando vuelvo, no siempre sé quién ha estado por aquí. La mejor forma de saberlo es mirar qué cuadro está saliendo en ese momento. O Aimee me lo dirá] (Waitz, 2006). Además, Patricia subraya especialmente cómo a través del proceso artístico ha comenzado a sentirse cerca de cada una de las personalidades que conviven en Kim y ha aprendido a apreciarlas individualmente, así como en su conjunto, hecho del que fue consciente en su primera

exposición individual, donde tuvo por primera vez la sensación de estar completa e integrada en sí misma (Noble, 2011).

Hablando sobre su trayectoria artística y proceso creativo la artista comparte, *"Since we started the artwork, there's actually been a lot more control in my life. If they're painting, they're achieving something and when they don't, they get very restless"* [Desde que empezamos con las obras, en realidad hay mucho más control en mi vida. Si están pintando, están consiguiendo algo y cuando no, se ponen muy inquietos] (Waitz, 2006), valorando cómo el desarrollarse artísticamente ha supuesto también para las diferentes personalidades un espacio de control, calma, reconocimiento y bienestar marcado por la realidad de tener un objetivo vital y profesional valorado.

La carrera artística de todos los alter comenzó a ganar reconocimiento cuando sus obras empezaron a exhibirse en las galerías de arte en el Reino Unido, siendo su enfoque y habilidad para traducir sus experiencias internas en formas plásticas y visuales las que captaron la atención del público y la crítica. *"It's something nice about, you know, actually being classified down as an artist rather than just somebody weird* [Es algo bonito ser clasificada como artista, y no como alguien raro]" (Armour, 2018, min. 9:15). A raíz de la exposición colectiva With Art in Mind presentada en la Zebra Ona Gallery, la artista muestra cómo el arte le ha abierto un nuevo mundo (Prisco, 2017), no sólo de reconocimiento personal sino social, y un campo de posible autorrealización profesional que, como se puede observar en el listado de exposiciones celebradas, va aumentando y nutriéndose con los años.

Además de su trabajo como artista, Noble ha compartido su historia en diversos medios, incluyendo entrevistas, documentales y charlas. Su participación en la concienciación sobre la salud mental y el trastorno de identidad disociativo ha contribuido a desmitificar estas condiciones y abrir un diálogo más amplio sobre la diversidad de experiencias humanas, siendo elogiada por la profundidad con la que aborda temas que a menudo son considerados tabú o difíciles de comprender.

CAPÍTULO 3: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Métodos de investigación

3.1.1 La fenomenología

La fenomenología es un movimiento filosófico fundado por Edmund Husserl en Alemania a primeros del siglo XX, desde donde se extendió a otros países europeos y EEUU. Surgió como una respuesta a las limitaciones percibidas en las ciencias y la filosofía de la época, proponiendo un enfoque radicalmente nuevo.

De acuerdo con Brinkmann & Friesen (2018) esta disciplina se enfoca en la estructura de la experiencia y en cómo los objetos son experimentados a través de la conciencia de las personas. Este enfoque ofrece una nueva dimensión de comprensión de la realidad, donde la construcción de los significados se lleva a cabo a partir de **la interacción entre el sujeto y su entorno**. Desde esta perspectiva, aleja su mirada del conocimiento del objeto como algo desligado de la experiencia, y reconoce el fenómeno como parte **de un todo significativo** (Aguirre-García y Jaramillo-Echeverri, 2012; Fuster Guillen, 2019).

Este todo, entorno o contexto, es entendido no como un escenario inerte y objetivo, sino como un ámbito activo y significativo, conformado y continuamente reconstituido en su interacción con el sujeto consciente. Desde esta realidad, Fuster Guillen (2019) manifiesta que la fenomenología se fundamenta en el estudio y la comprensión de **las experiencias de la vida desde la perspectiva del sujeto**, enfocándose por lo tanto en la descripción detallada de sus experiencias vividas e intentando comprender los fenómenos desde la perspectiva de la primera persona. Esta aproximación subraya la

importancia de la subjetividad humana y la intencionalidad como proceso de búsqueda del conocimiento. De acuerdo con lo indicado por Lambert (2006) a partir de las publicaciones de Husserl, el conocimiento es una vivencia psicológica y por tanto está unido de manera inseparable a la persona que lo atesora.

Partiendo de la puesta en valor de **la subjetividad** como construcción de conocimiento, ha sido posible extender la influencia de la fenomenología a diversos campos más allá de la filosofía, permitiendo una exploración profunda de temas que van desde la percepción sensorial hasta fenómenos sociales y culturales de gran complejidad.

Aunque existen diversas corrientes dentro de este campo, Stolz (2023) subraya tres enfoques de la fenomenología como método de investigación cualitativa debido a su popularidad actual. En primer lugar, el método fenomenológico descriptivo de Giorgi, cuyo enfoque está basado en un marco husserliano de filosofía fenomenológica, y en segundo y tercer lugar, la fenomenología hermenéutica y el análisis fenomenológico interpretativo de Smith, los cuales representan un cambio hacia la interpretación como parte del abordaje.

De acuerdo con el método fenomenológico hermenéutico como enfoque en esta investigación, Fuster Guillen (2019) propone cuatro fases:

- La etapa previa donde se deben establecer los presupuestos e hipótesis como punto de partida de la investigación, así como el marco teórico que sirva como punto de partida del proceso de investigación.

- La recogida de la experiencia vivida, como una etapa descriptiva donde recolectar los datos a través de relatos, entrevistas o narrativas autobiográficas entre otras.

- La reflexión acerca de la etapa vivida o etapa estructural, donde interpretar la experiencia recogida, desde una visión de conjunto y tratando de captar el significado de la propia experiencia.

- La escritura y reflexión acerca de la etapa vivida, donde realizar un descripción y construcción sintética del fenómeno de estudio, superponiendo cada experiencia individual en una estructura general.

Como es posible observar, a pesar del gran establecimiento de la fenomenología como una disciplina filosófica y de investigación, enfrenta varios desafíos y retos en el contexto contemporáneo, siendo uno de ellos la naturaleza de su expansión y aplicación en diversos campos como la psicología, la

educación, la sociología y las artes. Dentro de esta realidad, la fenomenología se enfrenta al desafío de ser accesible y aplicable en estos campos, sin perder su enfoque en la experiencia vivida (Van Manen, 2014). Finlay (2011) en su libro *Phenomenology for therapists. Researching the lived world* manifiesta que la fenomenología aplicada a la investigación cualitativa puede crear un vínculo entre la propia investigación y diferentes terapias.

Por último, cabe destacar otros desafíos de gran actualidad como la era digital, donde la fenomenología se encuentra ante el reto de abordar y comprender la experiencia humana en contextos mediados por la tecnología, las redes sociales y la interacción con nuevos entornos virtuales (Aydin, 2015), o la inclusión y desarrollo de perspectivas críticas y reflexivas que expandan sus propios métodos y fundamentos (Stolz, 2023).

Dentro de esta investigación, el enfoque fenomenológico es básico como una forma de comprensión, acercamiento y exploración de las experiencias y significaciones de las personas participantes, siendo éstas fuente de conocimiento, reflexión y desarrollo, así como de visibilización de nuevos horizontes.

3.1.2 La etnografía

La etnografía es un método de investigación que, como parte de las ciencias sociales, intenta describir las relaciones de grupos o comunidades de población de diversa naturaleza, entidad y tamaño. Como recoge Cotán Fernández (2020) destaca por su carácter cultural y su finalidad en "describir, comprender e interpretar la realidad social a través de las relaciones humanas y su contexto, atribuyéndole significados e interpretaciones a sus normas, valores y patrones de conducta" (p. 89).
La investigación etnográfica es posiblemente el método más aceptado para analizar las cuestiones descriptivas y también interpretativas de un círculo sociocultural concreto, y tal y como indican Murillo y Martínez Garrido (2010) puede abarcar desde **unidades sociales** de gran tamaño, a grupos relativamente pequeños de población o incluso a pequeñas unidades sociales o familiares.

Independientemente del tamaño o tipo de población a estudiar, la etnografía organiza el estudio con el fin de comprender e interpretar la realidad que proviene de un trabajo de campo de gran profundidad, utilizando para ello información verbal o no verbal a través de la interacción con las personas o grupos a estudiar, y con esta información desarrolla conocimientos y postulados teóricos (Murillo y Martínez Garrido, 2010). Hammersley & Atkinson (1994) puntualizan **algunas de las características principales** a tener en cuenta dentro de este método de investigación, entre las que destacan, la exploración previa del fenómeno social a estudiar antes de proponer una hipótesis sobre el mismo, el trabajo con datos no estructurados que deben ser codificados antes de su obtención, la

investigación de los casos en detalle y profundidad aunque esto implique reducir el tamaño del estudio o número de casos a estudiar, y el análisis de la información desde un punto de vista humanístico

En relación con el proceso investigador etnográfico, Cotán Fernández (2020) subraya que la recogida de información y el análisis, deben hacerse de una **manera simultánea** y siempre en un marco temporal y espacial definido, lo que pone luz sobre su carácter inductivo. Destaca también, que la persona investigadora ha de involucrarse en el contexto a investigar desde una **capacidad intersubjetiva**, que le permita tener en cuenta sus propias perspectivas pero que estas no influyan en la recogida de las narraciones a estudiar. De acuerdo con el rol de la persona investigadora, Peralta Martínez (2009) manifiesta la importancia de que exista un movimiento recíproco donde ésta se acerque a la comunidad de estudio y la comunidad permita su acercamiento y acogida también. Desde este lugar, podrá participar de forma abierta recogiendo de forma cotidiana y dinámica datos, referencias y reflexiones de diversa naturaleza.

Según indican López-Barajas Zayas y Montoya Sáenz (1994) la investigación etnográfica ha ido derivando desde una posición descriptiva e inductiva-descriptiva, hacia una aproximación más fenomenológica, siendo en la actualidad principalmente crítico-interpretativa, lo cual implica una **participación activa** y un alto **grado de implicación** de la persona investigadora en el marco de investigación.

La etnografía no responde a una **clasificación** única de su naturaleza, y ha sido organizada y estudiada desde diversas perspectivas dependiendo en gran medida de las personas investigadoras que la han analizado, del ámbito de aplicación (Cotán Fernández, 2020), o de la unidad social que es investigada (Murillo y Martínez Garrido, 2010). Estos mismos autores subrayan cómo a pesar del tipo de etnografía que se lleve a cabo, todas las investigaciones etnográficas coinciden en cuatro puntos:

- Un abordaje del campo estudiado con el objetivo de comprender e interpretar una realidad en interacción con un contexto mayor.
- La producción de conocimiento y planteamientos teóricos.
- La realización del análisis e interpretación a partir de un trabajo de campo.
- La realización de la observación en el ambiente natural y la utilización de las experiencias textuales de las personas como base del proceso de investigación.

Aunque no hay un consenso entre los diversos autores y autoras acerca del número de fases en las que se puede dividir la investigación etnográfica, la propuesta recogida por Cotán Fernández (2020)

de acuerdo con diversas investigaciones y desde el objetivo de contribuir al campo científico con una nueva aportación, responde a **nueve fases**:

- Selección de la temática y comunidad de estudio. El objetivo de la investigación debe ser definido en esta fase.
- Formación de la persona investigadora, que debe considerar tanto la parte teórica como práctica en relación al tema específico a desarrollar.
- Definición de los objetivos. En la medida de lo posible han de ser claros, alcanzables, y lo más detallados posible.
- Selección y diseño de los principales instrumentos de recogida de información. Éstos podrán ser adaptados, cambiados o eliminados según las necesidades reales durante el contacto con el campo de investigación.
- Selección de las personas participantes en el proceso.
- Acceso al campo de estudio y trabajo de campo.
- Transcripción de la información recogida. Es recomendable, en la medida de lo posible, permitir a las personas participantes el acceso a las transcripciones y grabaciones con el fin de que puedan corregir, eliminar y aclarar puntos de estas en caso necesario.
- Análisis de la información de acuerdo con la metodología elegida.
- Elaboración del informe final y las conclusiones.

Por último, es necesario indicar la importancia de **la ética**, asegurando como prioridad la dignidad humana de todas las personas que participan del proceso y conjugando los derechos, necesidades y prioridades de las mismas con los intereses científicos. Así mismo, cualquier difusión de resultados debe reportar a las personas y asegurar que evita la incomodidad, ofensa o daño de estas o de las comunidades estudiadas (López-Barajas Zayas y Montoya Sáenz, 1994).

Teniendo en cuenta la naturaleza de este método, la investigación en curso se nutre de la participación activa y prolongada por parte de la investigadora en ambas fases y proyectos de estudio propuestos, así como de un rol activo y acogida de las personas participantes e informantes en su contexto natural. Ha sido la naturaleza de estos contextos y la relación con las personas, las que han ido marcando los diferentes instrumentos de recogida de información, la transformación de los mismos en caso

necesario, así como la adaptación de los ritmos y fases del estudio en función de las demandas y necesidades de cada comunidad.

3.1.3 La Investigación Basada en las Artes

La Investigación Basada en las Artes (IBA) o Art Based Research en inglés (ABS) es un enfoque metodológico de corte cualitativo que incorpora las prácticas artísticas dentro del proceso de investigación, proporcionando nuevos medios para explorar y comprender la experiencia humana. Kapitan (2010) define **la investigación** como un acto creativo de búsqueda de conocimiento, que comienza con la imaginación y posibilidad de descubrir algo nuevo y de verificar lo que se supone o considera cierto. Desde esta realidad creadora, la Investigación Basada en las Artes subraya la **capacidad intrínseca del arte** para revelar, expresar y poner en valor aspectos y perspectivas de la realidad que han podido resultar inaccesibles a través de enfoques más convencionales de investigación.

A pesar de que la Investigación Basada en las Artes ha evolucionado a lo largo del tiempo, su **origen** se sitúa en los años 90 del siglo pasado como una puesta en valor de nuevas formas de crear conocimiento a través de **diversos procedimientos artísticos** (Ávila Valdés, 2021; Marín Viadel y Roldán, 2019). Hernández (2008) expone que este modelo de investigación se basa en **referentes muy variados** resaltando tres tendencias principales: perspectiva artística visual de distinta naturaleza y con distintos soportes, la perspectiva literaria, y finalmente perspectiva performativa, incluyendo en esta última las artes escénicas, la música, y el papel de la enseñanza. En el informe *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* publicado en 2019, la Organización Mundial de la Salud dentro de su definición de las de las artes reconoce una gran flexibilidad y desarrollo de nuevas formas artísticas, e introduce también las artes digitales.

La Investigación Basada en las Artes se distingue por varias **características fundamentales** que la diferencian de otros enfoques de investigación. En primer lugar, resalta la importancia del arte como un medio para explorar y entender la realidad, donde el **proceso de creación** se considera tan significativo como los resultados obtenidos. Por lo tanto, no intenta dar respuestas irrefutables, sino abrir caminos y perspectivas que permitan la apertura de nuevos escenarios. Es a través de la naturaleza del **proceso**, que se permite la relación entre las personas participantes e investigadoras como un diálogo continuo a través de la creación, la experimentación y la interpretación artísticas, lo que ofrece una reflexión crítica y un cuestionamiento constante (Hernández, 2008), realidad que ha dado lugar al nacimiento de las preguntas y objetivos de esta investigación, así como al desarrollo del

proceso e intercambio con las personas participantes e informantes de las tres experiencias principales.

En segundo lugar, se caracteriza por su naturaleza **interdisciplinaria**, integrando diversos modos de acercamiento, expresión, y análisis en la investigación. Esta característica permite abordar los temas de estudio desde múltiples perspectivas, un dinamismo esencial en los procesos de investigación. En el contexto de la educación, la Investigación Basada en las Artes ha demostrado ser particularmente valiosa al proporcionar métodos innovadores para la exploración y el entendimiento de experiencias educativas (Gerber et al., 2012; Hernández, 2008). A través de su estudio, Huss & Cwikel (2005) muestran cómo la Investigación Basada en las Artes, dado su carácter multidisciplinar y multifacético, puede adaptarse y acompañar a las mujeres en la exploración y comunicación de sus vivencias, desafíos y logros, y permite abordar temas de **género e identidad** desde una posición íntima y personalizada, realidad imprescindible en el curso de esta investigación.

En tercer lugar, la Investigación basada en las artes se caracteriza por **la promoción de la empatía y la conexión humana.** Eisner (2007) afirma que el arte ofrece modos únicos de entender y representar el mundo que nos rodea, lo que revela esta forma de investigación como un medio para profundizar en **la complejidad de la experiencia humana**. Gerber et al. (2012) manifiestan su naturaleza como un proceso que utiliza el arte para comunicar la experiencia y comprensión humanas, destacando que este enfoque permite una exploración profunda de la **intersubjetividad**, realidad que pone en valor la relevancia de la Investigación Basada en las Artes no solo para la creación de conocimiento, sino también para facilitar **una conexión más profunda con los sujetos de estudio**.

Partiendo de la posibilidad de **conexión y encuentro,** las artes permiten a la persona que investiga conocer y profundizar en sus respuestas afectivas y emocionales, siendo la capacidad de sentir parte de la riqueza del proceso (Eisner, 2007). De acuerdo con McNiff (2007) la Investigación Basada en las Artes se puede definir como el uso del proceso artístico para comprender y examinar la experiencia, siendo esto válido desde el punto de vista de las personas **investigadoras y de las participantes** en el proceso de estudio, el cual se convierte en un proceso creativo en sí mismo. Esta realidad define el nacimiento y desarrollo de la investigación en curso, ya que tiene su origen en los numerosos años que permitieron el proceso de creación de Miradas Insólitas, así como fue concebida y desarrollada a través de las narraciones, necesidades y obras de las personas que formaron parte del grupo de arte y de los diferentes proyectos de Living Museum.

Desde la experiencia artística de **la persona investigadora**, destaca **la a/r/tografía** dentro de la investigación basada en la práctica artística, que incluye la exploración práctica de artistas, educadores

y educadoras, y personas investigadoras (Irwin, 2013). La naturaleza de su nombre está construida en torno a las palabras *artist, researcher and teacher* [artista, investigador o investigadora y profesor o profesora], haciendo referencia también a tres campos que se entrelazan, el arte, la investigación y la enseñanza, y poniendo énfasis en que la construcción de conocimiento es inseparable de la acción, de la persona investigadora y de los contextos sociales y culturales (Marín Viadel y Roldán, 2019). Rita Irwin (2013), una de las creadoras de la a/r/tografía, resalta que ésta pone en valor que las prácticas artísticas son lugares de investigación e indagación llevadas a cabo mediante experiencias y representaciones artísticas, siendo a través de las obras y textos creados como se describen las comprensiones obtenidas a partir de las preguntas de investigación. El proyecto a/r/tográfico desde la creación artística, se convierte en un acto transformador y creador de significados en sí mismo, formando parte del abordaje de esta investigación desde el papel de la investigadora como artista y arteterapeuta a través de un diario ilustrado durante su estancia en Living Museum Wil, Suiza. Irwin & Cosson (2004) muestran que la a/r/tografía puede ser interpretada también como una exploración autobiográfica de acercamiento al tema de investigación planteado.

Dentro de este campo, **la creación artística es un método** de investigación en sí misma, donde el hecho de crear arte, ya sea por las personas participantes o las investigadoras, se considera una forma de indagación y conocimiento. Gerber et al. (2012) ilustran cómo el uso de la creación artística y su análisis posterior, pueden revelar dimensiones de la subjetividad de las personas que nutren directamente el proceso de la investigación.

Gutiérrez Pérez (2014) destaca cómo la Investigación Basada en las Artes aporta una experiencia formativa única a través de la **implicación activa** en el proceso, diferencia relevante con otros métodos de investigación. Desde esta realidad, recoge una larga lista de valores que este método de investigación puede aportar, destacando su capacidad para proporcionar la apertura a nuevas formas de resolución de problemas al aceptar un alto grado de espontaneidad, o la integración holística de la relación entre la mente, el cuerpo, la razón y la emoción.

Marín Viadel y Roldán (2019) resaltan **cuatro ámbitos principales de aportación metodológica** de la Investigación Basada en las Artes: la fundamentación y valoración de las artes como conocimiento útil en la investigación en ciencias sociales y humanas; la exploración y conocimiento de numerosas formas de abordaje artístico; su posibilidad de adaptación en función de disciplinas académicas de diversa naturaleza (antropología, educación y psicología entre otras); y la relación entre el desarrollo artístico y otros abordajes cualitativos, como es el caso de esta investigación, a través de la fenomenología y la etnografía.

Actualmente la Investigación Basada en las Artes enfrenta varios **desafíos y retos.** El desarrollo de una nueva metodología implica pasar por varias fases entre las que se encuentra la concepción, el desarrollo, la adaptación y finalmente su consolidación. Según indica Gutiérrez Pérez (2014) en el contexto actual existen una serie de retos a los que hay que dar respuesta, entre los que destacan algunos como la legitimación dentro del campo académico, un mayor desarrollo teórico, el desarrollo de criterios adecuados para evaluar la calidad y el impacto, y así como la necesidad de apoyar la creación de grupos de investigación fuertes con impacto académico y social. Smithbell (2010) aborda la necesidad de criterios de evaluación que reconozcan la singularidad y la contribución de esta investigación en el campo educativo.

Por último y dado el contexto de esta investigación, se considera importante recoger la naturaleza de **la Investigación en Salud Basada en las Artes**, un enfoque innovador que integra las disciplinas artísticas en la investigación y práctica de la salud. Ávila Valdés (2021) centra su publicación en este enfoque resaltando cómo el binomio arte salud actualmente es un gran reto. Dentro de este marco, novedosos informes como el ya mencionado *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* llevado a cabo por la Organización Mundial de la Salud, o el *CultureForHealth Report* presentado por la Unión Europea en 2022, muestran grandes pasos hacia la valoración de las artes en este campo. Esta misma autora, revela el gran esfuerzo llevado a cabo por diversas organizaciones, grupos de investigación y personas investigadoras mencionando la labor de algunos centros universitarios como el *Arts for Health at Manchester Metropolitan University*, *The Centre for Medical Humanities at Durham University* o el *Arts-based health Research Consortium*.

3.1.4 La metodología feminista

En el marco de esta investigación y en base al apartado inicial sobre el enfoque feminista, la metodología feminista permite una perspectiva multidimensional, crítica, inclusiva, comprometida y respetuosa, altamente necesaria dado el planteamiento de este estudio. Gordillo (2004) recuerda que ésta, no sólo implica reconsiderar los aspectos y perspectivas teóricas de posicionamiento, sino también reflexionar y ajustar el diseño y abordaje de la investigación.

En primer lugar, la metodología feminista cuestiona la naturaleza de las perspectivas tradicionales y masculinas que han hecho difícil comprender la participación y desarrollo de las mujeres en la vida social (Harding, 1987). Esta misma autora subraya como un rasgo distintivo definir y abordar la problemática o cuestión a investigar desde la perspectiva de experiencias femeninas, lo que permite una reestructuración de las formas de conocimiento, de las instituciones sociales, o de los discursos y

difusión cultural entre otros. Como una de las características principales, esta metodología pone especial interés **en las experiencias vividas de las mujeres**, realidad que acompaña la base de esta investigación y justifica su naturaleza. Esta atención ofrece la oportunidad de establecer una mayor comprensión y compromiso con los discursos femeninos, y con el abordaje de los desafíos específicos asociados con el sufrimiento psíquico desde una perspectiva de género, promoviendo la narrativa de las mujeres en este contexto como agentes del conocimiento.

En segundo lugar, a la hora de plantear el método, cobra especial importancia el concepto de **conocimiento situado** introducido por Donna Haraway. Dicho concepto resalta que todo conocimiento está ubicado y se desarrolla en contextos específicos, y tiene que ver con el origen, la clase y la raza, y por lo tanto, con la posición política, económica y cultural entre otras. Este enfoque reformula el concepto de objetividad, ofreciendo una visión crítica sobre el lugar desde donde se enuncia y construye el conocimiento:

> In other words, the deconstruction of the cognitive process has involved the creation of a consensual objectivity, an objectivity understood as knowledge located in conversation, of subjects as multiple partners in the construction of meaning, and in a continuous solid reflexivity, without abandoning a project of social emancipation. [En otras palabras, la deconstrucción del proceso cognitivo ha implicado la creación de una objetividad consensual, una objetividad entendida como conocimiento situado en la conversación de los sujetos como múltiples interlocutores en la construcción del sentido, y en una continua reflexividad sólida, sin abandonar un proyecto de emancipación social] (López Fdz. Cao, 2016, p.183).

Dicha autora define la objetividad como “una conversación de diferentes saberes situados” (López Fdz. Cao, 2016, p.183), y subraya la importancia de la emancipación social en el campo de la investigación.

En este sentido, destaca la construcción del conocimiento producido a través de la visibilización y valoración del lugar concreto desde donde las personas hablan y comparten su trayectoria (Troncoso Pérez et al., 2017). Esta orientación desafía la noción de objetividad neutral, poniendo en valor las diversas voces de las personas implicadas, como **expertas en sus propias experiencias**. Gandarias Goikoetxea (2014) exterioriza que la objetividad se define a través de lo específico, parcial y particular, destacando el valor de las miradas y discursos encarnados y situados. Como parte de esta realidad, la investigación feminista **no trata de llegar a una respuesta homogénea**, sino que pone en valor las divesas posiciones, narraciones entrecruzadas y discursos en la construcción del conocimiento.

Con respecto a la emancipación, Mies (2002) manifiesta la importancia de dar lugar al discurso de las mujeres como un lugar de transformación, acción y empoderamiento. Desde esta perspectiva, la investigación feminista, apuesta por la representación de la posición y discurso de las personas participantes desde la agencialidad, tratando de reducir las relaciones de poder dentro del campo.

Por otro lado, la noción de conocimiento situado se instala también en relación con la persona investigadora, reformulando la idea sujeto investigador neutro, objetivo y descontextualizado del proceso (Troncoso Pérez et al., 2017). Esta perspectiva reconoce a **la persona investigadora como sujeto visible e integrado** dentro del encuadre metodológico y de investigación, por lo que su biografía, posicionamiento y acción influyen no sólo en el diseño de la investigación, sino también en todas las fases de su desarrollo (Gandarias Goikoetxea, 2014), y han de ser visibilizados y tenidos en cuenta. Por lo tanto, resulta clave que **la persona investigadora** muestre de forma clara su rol y se coloque en el mismo plano crítico como sujeto activo, mostrando sus necesidades, motivaciones e aspectos cognitivos y afectivos, y cómo influyen en el proyecto de investigación (Harding, 1987; Jiménez Cortés, 2021). En el presente estudio, la observación participante, así como el rol activo de la investigadora en las tres experiencias desarrolladas parte de esta base, y muestra de forma clara su lugar y posicionamiento como mujer, creadora e investigadora, y las relaciones afectivas establecidas a lo largo de la investigación. Además, el desarrollo del estudio también supone un proceso presente y consciente de transformación personal para la propia investigadora, hecho que es visibilizado como parte del proceso y compartido con numerosos sujetos participantes.

En este sentido, cobra especial relevancia el desarrollo de **la a/r/tografía** llevada a cabo por la investigadora como mujer, arteterapeuta y artista durante su estancia en Living Museum Wil, así como su proceso de autoindagación personal en relación a su salud mental y la naturaleza del proyecto Living Museum. Dentro de la metodología feminista, esta realidad no solo enriquece la investigación con una perspectiva interna, subjetiva y participante, sino que también cuestiona las distancias tradicionales entre persona investigadora y sujeto, apostando por la reducción de las relaciones de poder y dominación, y fomentando la relación natural de sujeto a sujeto.

Jiménez Cortés (2011) enuncia **la reflexión crítica** como una realidad que fortalece el proceso de investigación y los resultados, y como un criterio de rigor dentro de la investigación feminista. Gandarias Goikoetxea (2014) exterioriza que una de las principales apuestas de la metodología feminista es “la conceptualización y reconstrucción de la investigación como un proceso relacional, responsable y reflexivo” (p.128). Este desarrollo supone la creación de una red de relaciones sociales formada por las personas informantes y la persona investigadora, construyendo un campo abierto a la constante resignificación compartida. Luna Monart (2021) recuerda que la finalidad específica y

única de la investigación no es obtener la información requerida, sino que es un proceso que construye y ofrece **una comunicación constante, abierta y reflexiva**, y reconoce las necesidades e historias de vida de las personas que forman parte de la misma, y la importancia del papel reflexivo y situado de la persona investigadora en la construcción y difusión de conocimiento.

Por ello, **la observación** ha de basarse también en la relación y vínculo entre todos los sujetos que forman parte de la investigación, y debe formar parte de un proceso de reflexión constante. López Fdz. Cao (2016) recuerda que los instrumentos de observación pueden actuar como metáforas del poder desigual, por lo que es importante el cuidado, la adaptación y el respeto en su planteamiento e implementación. Lo mismo ocurre con el resto de los pasos del proceso de investigación, cobrando especial importancia la sutilidad, delicadeza y afectividad en las relaciones que se establecen, y en el análisis y difusión de los resultados. La realización de entrevistas semiestructuradas, la revisión y adaptación constante de las mismas, así como la utilización del análisis temático como técnica de análisis de datos, han supuesto una apuesta por recoger la multiplicidad de conocimientos y voces que forman parte de la investigación y permitir que estas formen parte de la propia reformulación de los instrumentos de observación y recogida de datos.

Harding (1987) manifiesta que la investigación feminista plantea **diferencias en la aplicación de los métodos de recolección de información**, fomentando una escucha atenta y respetuosa, y observando comportamientos y necesidades que desde las perspectivas tradicionales en algunas ocasiones no han sido considerados relevantes. La naturaleza de esta metodología refuerza la revisión y utilización de herramientas que apoyan el reconocimiento (Fraser, 2000) y recogida de las experiencias y perspectivas propias de las personas informantes, poniendo especial atención a la narrativa y experiencia de las mujeres artistas (en este caso). Esta toma de conciencia en el uso de los métodos y herramientas permite **el desafío y la revisión de las estructuras de poder**, reduciendo la construcción de narrativas dominantes y homogeneizadoras.

Dentro de la implementación del enfoque feminista, **las entrevistas semiestructuradas** permiten a las personas compartir sus experiencias de manera detallada y adaptada a su situación personal. Este método resulta especialmente adecuado para explorar y acompañar temas sensibles como el sufrimiento psíquico, o la voz de colectivos invisibilizados, proporcionando un espacio seguro y respetuoso. Entre los desafíos metodológicos desarrollados por Jiménez Cortés (2011) destaca la reinvención de los métodos y técnicas tradicionales, destacando **la utilización de técnicas artísticas y visuales** de recogida de información, análisis o presentación de los resultados. Dada la naturaleza artística y cultural de los proyectos que forman parte de la investigación, y del rol de artistas, creadores y creadoras de las personas informantes, el uso de las artes como medio natural de expresión y

construcción de conocimiento, ha supuesto una herramienta de intercambio y conocimiento más cercana a la naturaleza e interés de las personas participantes, así como un espacio de vínculo honesto y compartido con la persona investigadora, dada su realidad de creadora.

Para captar la complejidad de las experiencias de las personas participantes, en especial de las mujeres artistas con dolencia psíquica y/o discapacidad, resulta especialmente interesante **el análisis interseccional** que considera múltiples ejes de opresión. Desde las perspectivas interseccionales y desde una perspectiva crítica en psicología social, Troncoso Pérez et al. (2017) exteriorizan que las diferentes categorías que pueden englobar la realidad de una persona forman parte de la vida y se desarrollan como parte de sus interacciones, preocupaciones, y vivencias cotidianas. Dentro del paradigma feminista, **la subjetividad situada y reconocida** resulta una fortaleza que ofrece una comprensión profunda y contextualizada.

Por último, y en relación con la ética de la investigación, mantener una perspectiva de cuidado y respeto y dar voz a las personas participantes, implica una apuesta por el protagonismo y la agencia de las personas, lo que plantea la revisión y reajuste de forma compartida entre este concepto y el anonimato dentro la de investigación (Jiménez Cortés, 2021). Esta misma autora señala como un desafío la cercanía emocional, participativa y política de la persona investigadora y las personas participantes e informantes, lo que requiere de una reflexión continua, revisión de las dinámicas de poder, y de la construcción de un enfoque ético riguroso en constante revisión durante el desarrollo del estudio.

A pesar de los desafíos, retos y diversas apuestas metodológicas, este enfoque permite una comprensión profunda, comprometida y autorreflexiva, que promueve la justicia social y el cambio en las estructuras de poder dominantes dentro de los planteamientos de investigación. Dicha realidad, acompaña el diseño de esta investigación, como un hilo conductor que invita a una constante reflexión y reformulación compartida con todas las personas que forman parte del estudio.

3.2 Técnicas de recogida de datos

La recogida de información y datos constituye un momento de gran importancia dentro de la investigación. Las técnicas de recogida de datos son los distintos instrumentos, estrategias y medios utilizados en la recopilación de la información, y permiten organizar, reducir y conocer de un modo sistemático e intencionado la realidad social que se pretende estudiar (Latorre, 2005).

A continuación, se exponen las técnicas de recogida de datos que forman parte de esta investigación.

3.2.1 La observación participante y el diario de campo

Observar tiene que ver con considerar, enmarcar, seleccionar y clasificar entre otras acciones. En el marco de una investigación, la observación es una de las técnicas básicas para descubrir nuevas interpretaciones de las realidades e implica focalizar la atención de manera intencional sobre algunas áreas de interés, con el fin de reconstruir inductivamente la dinámica de la situación a conocer (Gutiérrez Quevedo, 2011). De acuerdo con esta misma autora, a través de la observación se puede percibir el contexto físico, personal y social, y las interacciones e interpretaciones formales e informales.

Latorre (2005) describe la observación participante como un método interactivo que supone la implicación de la persona observadora en los acontecimientos o fenómenos de estudio, y también su participación en la vida social y las actividades fundamentales realizadas por las personas que forman parte de una comunidad o de una institución.

Las observaciones y notas cotidianas de la persona investigadora surgen de su interacción con la realidad observada y están formadas por dos aspectos principales: la descripción de los acontecimientos, lugar y situaciones, y la interpretación de los mismos, incluyendo reflexiones y percepciones (Corbetta, 2007; Flick, 2022). Dentro de esta realidad, el diario de campo, también conocido como registro de observación, es un instrumento que facilita la posibilidad recoger esta narrativa y reflexiones, así como los interrogantes, dudas y problemas que puedan surgir en el día a día de la investigación (Jorgesen, 2020; Ruiz, 2012).

En el curso de esta investigación, en relación a Living Museum se han utilizado diferentes diarios de campo y registros de recogida de información. Durante la estancia de investigación en Living Museum Wil y las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid, se utilizó **un registro de observación** compuesto por una recopilación narrativa del desarrollo del taller y un diario personal de

observación de carácter reflexivo y subjetivo. El registro se cerraba a través de una palabra resumen **(Anexo I, II, III)**. Durante la estancia de investigación en Living Museum Wil, dicho registro de observación se realizó de forma diaria dada la naturaleza del proyecto, y durante las residencias de Living Museum Madrid se llevó a cabo de forma semanal, coincidiendo con los talleres, los cuales tenían lugar todos los miércoles por la mañana.

En las Primeras Residencias de Living Museum Madrid, además del registro de observación, se llevó a cabo **un registro de observación individual** en relación con las seis mujeres artistas que formaron parte del grupo **(Anexo IV y V)**. Dicho registro, adaptado a partir del registro de observación utilizado en la tesis doctoral de Carolina Peral Jiménez (2020), estaba compuesto por dos áreas de observación:

- La obra: con los subapartados de fotografía, proceso creativo, observaciones sobre la obra, verbalizaciones de la artista sobre su obra, e imagen de sí misma como artista o en relación a su obra.
- La interacción social: con los subapartados de relación con el resto de personas del grupo y relación con las personas responsables de Living Museum.

Corbetta (2007) subraya la importancia de tomar las notas de observación lo más cerca posible de los hechos, por lo que se ha tratado de recoger las observaciones en la medida de lo posible tras finalizar el taller. Este mismo autor recomienda la posibilidad de tener un cuaderno a mano donde realizar pequeños apuntes que sirvan de guía en la narrativa posterior o en la recogida de testimonios y experiencias de la forma más textual posible. En el caso de Living Museum Wil el registro de observación fue realizado de forma diaria y en dos fases: la experiencia de la mañana (de 8 a 12 horas) y el registro de la tarde (de 13 a 17 horas). Durante las Residencias Artísticas de Living Museum Madrid, el registro de observación general y los registros particulares, se han llevado a cabo al finalizar el taller en la medida de lo posible. En ambos casos la persona investigadora contaba con un cuaderno personal de apuntes donde anotar las reflexiones inmediatas en caso necesario y siempre cuidando el espacio de seguridad y relación del taller.

3.2.2 La exploración artística personal: diario ilustrado

Gutiérrez Quevedo (2011) declara que para observar a otras personas, interpretar y construir una narrativa personal es imprescindible construirse a una misma y conocer los propios referentes simbólicos y las interpretaciones personales. En un apartado sobre la auto-observación recoge, “Antes de observar a otros es importarse auto-observarse, conocerse, sentir las propias percepciones y su subjetividad a fin de comprender mejor lo que se observa” (p. 133).

Ávila Valdés (2021) destaca que las disciplinas creativas o artísticas aportan nuevas perspectivas que apoyan, construyen y enriquecen con expresión y autenticidad la investigación, y pueden convivir con otros planteamientos. Dentro del marco de la Investigación Basada en las Artes, que se nutre de la gran amplitud de las formas de representación del arte, y de la a/r/tografía, durante la estancia de tres meses en Living Museum Wil, se realizaron una serie de obras ilustradas en relación al proceso, vivencia personal y experimentación del proyecto por parte de la propia investigadora, también con respecto a su rol como artista y arteterapeuta. Dicha secuencia plástica se recoge a lo largo de la investigación en un formato de diario compuesto por 37 ilustraciones que se complementa con un título narrativo que acompaña a cada obra. Este diario ilustrado revela de forma activa y experimental la vivencia en primera persona de la propuesta de Living Museum, y tiene en cuenta el desarrollo de las obras desde un carácter reflexivo, recursivo, receptivo e introspectivo (Irwin, 2013), que se relaciona y complemente también con los registros diarios de observación.

3.2.3 La entrevista semiestructurada

La entrevista es una de las técnicas de recogida de datos más utilizada en investigación cualitativa. Es posible diferenciar **tres tipos** de entrevistas en relación al grado de estructuración: las entrevistas estructuradas, las semiestructuradas, y las no estructuradas y no directivas (Corbetta, 2007; Muzari et at., 2022). **Las entrevistas semiestructuradas,** utilizadas en esta investigación, están formadas por un conjunto de preguntas abiertas basadas en las áreas temáticas de estudio, ofreciendo una amplia oportunidad para la discusión de forma abierta, constructiva y propositiva.

A diferencia de las encuestas de opinión, los cuestionarios u otras técnicas de recogida de datos, Taylor & Bogdan (2010) muestran la naturaleza de las entrevistas como flexibles y dinámicas, **definiéndolas** con las siguientes palabras:

> (...) reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias y situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (p. 101).

A partir de esta definición, exteriorizan que la naturaleza de las entrevistas semiestructuradas y en profundidad tiene que ver con una conversación entre iguales que se aleja de un intercambio formal y estricto de preguntas y respuestas cerradas. Fuster Guillen (2019) expone que las entrevistas tratan de adquirir información que está presente en la biografía y en el significado vivido de una experiencia específica, lo que debe nutrirse de un espacio de acogida y cuidado.

El rol de la persona investigadora es dinámico, donde ésta se convierte en un instrumento de la propia investigación. Su labor no consiste únicamente en hacer preguntas, sino en percibir qué preguntas ha de hacer y cómo hacerlas, destacando como especialmente importante la sensibilidad para percibir el estado de las personas informantes, sus necesidades y demandas (Taylor & Bogdan, 2010). Resulta imprescindible tener en cuenta la relación de confianza creada entre la persona informante y la investigadora, que ha de fomentar la autonomía y libertad de expresión, y cuidar el vínculo evitando el condicionamiento en las respuestas (Viorato Romero y Reyes García, 2019).

Dada la naturaleza flexible de la investigación cualitativa, Taylor & Bogdan (2010) recuerdan que el propio diseño de las entrevistas ha de ser abierto a posibles **cambios necesarios** durante el proceso de investigación, así como es difícil especificar de antemano el número y el tipo de informantes, ya que suele cambiar durante el curso de esta. En el curso de esta investigación, a pesar de existir una planificación previa y orientativa de la estructura y naturaleza de las entrevistas, en general la organización, el número de personas entrevistadas y el formato, han ido cambiando según el desarrollo del propio estudio.

En todos los casos, las entrevistas han sido adaptadas a la naturaleza de las personas participantes, ya sean artistas o personas creadoras, profesionales o familiares entre otros, siempre priorizando sus necesidades y realidades emergentes en relación con el espacio, horarios y extensión entre otras características a tener en cuenta. Estas han sido grabadas a través de audio para facilitar su posterior transcripción.

A lo largo de la investigación se han llevado a cabo tres procesos de entrevistas semiestructuradas relacionadas con tres proyectos diferentes: la creación del grupo de artistas Miradas Insólitas, el modelo de Living Museum y las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid.

Dentro del proyecto de **Miradas Insólitas** se llevaron a cabo entrevistas a artistas, profesionales, familiares y personas voluntarias **(Anexos VI - IX)**. En relación con las entrevistas realizadas a los y las artistas, las preguntas se estructuraron de forma **accesible** con la ayuda del Grupo de Lectura Fácil del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino, así como se utilizaron **fotografías y vídeos** de apoyo para ilustrar y recordar los temas de conversación y experiencias vividas. El apoyo visual resultó clave para el desarrollo fluido y consciente de las mismas. Muzari et at. (2022) subrayan la importancia de recurrir al uso de pistas y apoyos en el caso de que la persona experimente dificultad para dar respuesta a una pregunta o para ayudar a considerar más a fondo la propuesta.

Las entrevistas sobre **el modelo de Living Museum** se llevaron a cabo a artistas y personas creadoras de Living Museum Wil, Suiza, y de Living Museum Nueva York; a profesionales de ambos proyectos; profesionales de la clínica Psychiatry St.Gallen Nord; personas de prácticas; y a directoras de otros Living Museum del mundo **(Anexos X - XVI)**. Las preguntas fueron organizadas en diferentes áreas con el objetivo de profundizar en las diversas dimensiones del proyecto, así como realizadas en su mayoría en inglés, salvo algunas que se llevaron a cabo en castellano. El número de preguntas formuladas y el orden fueron variando en función de la conversación y de la persona entrevistada, e introduciéndose, en numerosos casos, nuevas preguntas e interrogantes relacionados con las propias personas entrevistadas. Destaca especialmente la importancia de los intereses de las personas informantes, teniendo en cuenta y recogiendo sus inquietudes y preguntas en caso de que surjan, ya que pueden complementar la estructura planteada de las entrevistas (Muzari et al., 2022).
Taylor & Bogdan (2010) manifiestan la importancia de construir un espacio de diálogo donde la persona se sienta cómoda para hablar de forma natural, permitiendo que pueda expresarse libremente, y cultivando por parte de la persona investigadora una actitud de no juicio, de escucha activa y de atención cuidada.

Partiendo de la Investigación Basada en las Artes, de la naturaleza artística como forma de abordaje y expresión del modelo de Living Museum, y de que la mayoría de las entrevistas se llevaron a cabo en inglés, siendo la lengua oficial de esa área de Suiza el alemán, algunas personas participaron en la entrevista a través de **obras plásticas** en representación del proyecto. A través de estas obras se dio pie a un breve diálogo sobre la naturaleza del mismo, complementando su comprensión y conocimiento en profundidad desde otras áreas visuales y creativas, esenciales en la propia propuesta de Living Museum.

En relación a las **Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid,** las entrevistas se han centrado en la trayectoria artística y personal de tres mujeres artistas del mismo, con el objetivo de visibilizar la narrativa y voz propias en relación con su creación artística y los objetivos de esta investigación **(Anexo XVII).**

Corbetta (2007) manifiesta la importancia de favorecer un clima de confianza y cercanía durante la entrevista. Casi todas las entrevistas han sido realizadas en un ambiente natural, cercano y cuidado, de forma individual y presencial. En relación con problemas logísticos y necesidades propias de las personas informantes, se han realizado tres entrevistas de dos informantes, y cuatro entrevistas online.

3.2.4 Resumen sobre las técnicas de recogida de datos

A continuación, es posible consultar la tabla 1 que recoge detalladamente las técnicas de recogida de datos utilizadas en cada una de las tres experiencias y las muestras o periodos relacionados con cada una de ellas.

Tabla 1
Resumen de las técnicas de recogida de datos y muestras en relación con las tres experiencias desarrolladas en la investigación.

EXPERIENCIAS	Técnicas de recogida de datos	Muestras
Miradas Insólitas	Cronograma general	Sobre 9 Años de trabajo
	Entrevistas semiestructuradas **(Anexos VI - IX)**	22 entrevistas en total
Modelo de Living Museum	Registro de observación (diario) **(Anexo I y II)**	Durante 3 Meses
	Entrevistas semiestructuradas **(Anexos X - XVI)**	34 entrevistas en total (Anexos)
	Obras sobre Living Museum	22 obras en total
	Diario ilustrado	37 ilustraciones
Living Museum Madrid	Registro de observación (semanal) **(Anexo I y III)**	Durante 7 meses
	Registro general LMM **(Anexo IXX)**	Durante 7 meses
	Registro de Reuniones LMM **(Anexo XX y XXI)**	Durante 2 años
	Registro de observación individual **(Anexo IV y V)**	Durante 7 meses/ 6 mujeres
	Entrevistas semiestructuradas **(Anexo XVII)**	3 entrevistas

Como parte de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid, además de las técnicas de recogida de datos explicadas anteriormente, se llevaron a cabo dos registros más:

- Registro general de Living Museum Madrid: recopilación de información general de los talleres semanales, donde se recogían observaciones sobre los objetivos específicos del taller, el desarrollo general y la asistencia de las personas creadoras **(Anexo IXX)**.
- Registro de Reuniones de Living Museum Madrid: durante toda la creación de la asociación Living Museum Madrid y de las primeras residencias, se llevó a cabo un registro de reuniones, eventos y tareas, con el objetivo de tener un registro del recorrido de la asociación y diferentes proyectos e imprevistos **(Anexo XX y XXI).**

3.3 Participantes

Con un objetivo organizativo y para facilitar la comprensión del proceso, es posible dividir a las personas informantes en los tres proyectos o experiencias que definen el proceso de investigación. Resulta de importancia destacar que las personas participantes de forma indirecta en el desarrollo de esta investigación ha sido mucho mayor, haciendo referencia a la gran amplitud de personas que construyen y forman cada uno de los proyectos.

Durante esta investigación se ha seleccionado la muestra de personas informantes en relación con su deseo y posibilidad de participación, al rol en relación al proyecto, a la equidad en cuanto al género en la medida de lo posible, y al tiempo y capacidad de recogida de información. Dada la naturaleza de los proyectos, se han tenido en cuenta también las necesidades de apoyo en cada caso, reduciendo en la medida de lo posible el que la falta de estos pudiera suponer una barrera para la participación.
En primer lugar, con el objetivo de recoger el proceso de creación y desarrollo de **Miradas Insólitas**, en las entrevistas participaron 21 personas en total: 10 artistas de Miradas Insólitas (4 mujeres y 6 hombres), 3 familiares (2 mujeres y 1 hombre), 2 profesionales (2 mujeres) y 6 personas voluntarias de Fundación Telefónica y personas cercanas al proyecto e implicadas en el proceso de constitución de Miradas Insólitas (4 mujeres y 2 hombres). En este caso la investigadora, había sido maestra de taller dentro del proyecto durante nueve años, y miembro activo en la creación del grupo de arte y promoción del mismo por lo que la relación con todas las personas implicadas era muy cercana.

En segundo lugar, con el objetivo de profundizar en el **modelo de Living Museum** participaron en las entrevistas 34 personas en total: 11 artistas (6 mujeres y 5 hombres), 8 personas de prácticas y voluntarias (5 mujeres y 3 hombres), 11 profesionales (6 entre Living Museum Wil, Suiza, y Living Museum Nueva York, y 5 directoras de otras partes del mundo; 8 mujeres y 3 hombres) y 4 profesionales de la clínica Psychiatry St.Gallen Nord, Suiza (1 mujer y 3 hombres). Con respecto a la obra plástica, participaron 22 personas, algunas de estas formaron parte de las entrevistas semiestructuradas y otras no (12 mujeres y 10 hombres). La persona investigadora realizó una estancia de investigación, apoyo profesional y exploración artística durante tres meses en Living Museum Wil, Suiza y una semana de visita e investigación en Living Museum Nueva York, como foco inicial de creación del proyecto.

En tercer lugar, aunque las **Primeras Residencias de Living Museum Madrid** han estado compuestas por 15 personas artistas y 4 personas profesionales y de apoyo, dados los objetivos de esta investigación, las entrevistas se han realizado a 3 mujeres con el objetivo de visibilizar su trayectoria artística y dar voz a su experiencia personal.

Cabe destacar como la muestra inicial tomada es diferente a la muestra final de acuerdo con el análisis de las entrevistas y la saturación de los datos recogidos.

3.3.1 Resumen sobre las personas participantes

A continuación, se recoge la tabla 2 que define detalladamente las muestras iniciales y finales.

Tabla 2
Resumen de las personas participantes, y muestras iniciales y finales en relación con las tres experiencias desarrolladas en la investigación.

Experiencias	**Técnicas de recogida de datos**	**Muestras iniciales**	**Muestra final**
Miradas Insólitas	Entrevistas semiestructuradas	10 artistas 3 familiares 3 profesionales 6 personas voluntarias	6 artistas 2 familiares 3 profesionales 5 personas voluntarias
		Total: 22 entrevistas	Total 16 entrevistas
Modelo de Living Museum	Entrevistas semiestructuradas	11 artistas 11 profesionales LM 8 personas de prácticas y voluntarias 4 profesionales de la clínica	10 artistas 11 profesionales LM 7 personas de prácticas y voluntarias 3 profesionales de la clínica
		Total: 34 entrevistas	Total: 31 entrevistas
	Obras sobre Living Museum	22 obras	17 obras
	Diario ilustrado	37 ilustraciones en total	
Living Museum Madrid	Entrevistas semiestructuradas	3 entrevistas	3 entrevistas

3.4 Procedimiento

A continuación, se recoge de forma breve el desarrollo metodológico de la investigación de acuerdo con las tres experiencias como forma organizativa principal.

Experiencia 1. Miradas Insólitas

- *2014-2020. Creación del taller abierto de arte:* primeros años en los que se crea de forma paulatina el concepto de taller abierto de arte y de personas artistas dentro del espacio de cerámica del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino. Ampliación hacia una mirada más inclusiva a través de la creación del taller de arte en el Centro Cultural Margarita Burón, del desarrollo de las ediciones de Encuentros Creativos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, de la participación en proyectos comunitarios con diversas asociaciones, y de la realización de dos exposiciones en el Municipio de Alcorcón. Recogida de información a través de un cronograma anual informativo sobre el transcurso de esta etapa. Búsqueda activa de financiación.

- *2020-2022. Creación y desarrollo de Miradas Insólitas:* creación del grupo de arte Miradas Insólitas a través de los dos retos junto con Fundación Telefónica y el grupo de voluntarios y voluntarias del área de compras. Construcción y publicación del catálogo de arte, presentación oficial de Miradas Insólitas en el Auditorio de la Fundación Telefónica en Gran Vía, y promoción y visibilización de Miradas Insólitas a través de su exposición itinerante en Fundación Telefónica, Matadero, Centro Municipal de las Artes Teatro Buero Vallejo y Museo Ulpiano Checa. Recogida de información a través de un cronograma anual informativo sobre el transcurso de esta etapa.

- *Primera mitad de 2022. Realización de entrevistas:* desarrollo de veintiuna entrevistas semiestructuradas a diversas personas implicadas en el proceso de creación de Miradas Insólitas. Transcripción y análisis de las mismas.

Experiencia 2. El modelo de Living Museum

- *Junio - agosto 2022. Living Museum Wil:* estancia de investigación, apoyo profesional y experimentación artística en Living Museum Wil, Suiza. Desarrollo de treinta entrevistas semiestructuradas a diversas personas que forman parte del proyecto, tanto en Suiza como en otras partes del mundo (Austria, Alemania, Holanda, Georgia y Estados Unidos), así como de las 22 obras asociadas a la definición de Living Museum. Realización diaria del registro de

observación. Creación del diario ilustrado en relación a la experiencia como investigadora, artista y arteterapeuta.

- *Junio 2023. Living Museum Nueva York:* vista al Living Museum en Queens, proyecto original del modelo de Living Museum. Estancia de investigación de una semana y desarrollo de cuatro entrevistas semiestructuradas.
- *Septiembre 2022 - diciembre 2023. Transcripción y análisis de entrevistas:* transcripción y análisis de las entrevistas llevadas a cabo en la estancia de Living Museum Wil y en Living Museum Nueva York **(Anexo XVI)**. Participación trimestral en encuentros online internacionales de Living Museum Society.

Experiencia 3. Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid

- *Enero 2022 - marzo 2023. Creación de Living Museum Madrid:* Creación de la asociación Living Museum Madrid en España. Este proceso fue largo y complicado debido a temas burocráticos y el tiempo de establecimiento de una asociación. Realización periódica del registro de reuniones y eventos relacionados con el establecimiento de la asociación. Búsqueda activa de financiación.
- *Febrero 2023 - junio 2023. Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental:* planteamiento, creación y desarrollo del proyecto Living Museum: IA, arte diversidad y salud mental en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid y en colaboración con la Fundación Raíles. Presentación oficial de Living Museum Madrid en el Auditorio de la Fundación Telefónica en Gran Vía. Realización periódica del registro de reuniones y eventos relacionados con el establecimiento de la asociación.
- *Septiembre - octubre 2023. Convocatoria Living Museum Madrid:* planificación de las Primeras Residencias de Living Museum Madrid en el Centro de Cultura Contemporánea de Madrid. Publicación de la convocatoria pública y selección del grupo de artistas. Realización periódica del registro de reuniones y eventos relacionados con el establecimiento de la asociación.
- *Octubre 2023 - junio 2024. Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid:* realización de las Primeras Residencias de Living Museum Madrid en la sala polivalente del Centro de Cultura Contemporánea de Condeduque todos los miércoles por la mañana. Realización periódica del registro de observación semanal, registro general, registro de reuniones y registro individual en relación a las mujeres artistas. Realización de las entrevistas a las artistas, transcripción y análisis de las mismas. Planificación de la exposición final en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque.

3.5 Técnicas de análisis de datos

Gran parte de los textos sobre los diferentes métodos de investigación cualitativa, se centran en el abordaje y presentación de los resultados, sin embargo, el tratamiento de la información es un aspecto clave.

El registro y la sistematización de información es una tarea compleja en la investigación cualitativa ya que la información se entreteje a través de opiniones, imaginarios, percepciones, valores etc. recogidos a partir de herramientas de diversa naturaleza como grabaciones, fotografías o notas de campo entre otras, lo que requiere establecer desde el inicio una forma y criterios de análisis que ayuden a la estructura y organización de la información recogida, y que guíen la comprensión de los datos, permitiendo un análisis ágil y adecuado, siendo en este marco donde adquiere sentido la naturaleza del análisis temático (Mieles Barrera et al, 2012).

3.5.1 Análisis temático

El análisis temático es un método poco reconocido pero ampliamente utilizado en la investigación cualitativa, ya que gracias a su naturaleza flexible permite una detallada recogida de datos sin perder la complejidad que el proceso supone y adecuando la misma al objeto de investigación. Como técnica de análisis de datos, requiere de una gran implicación e interpretación por parte de la persona investigadora, que tendrá en cuenta frases o palabras explícitas, así como el valor de las ideas implícitas que tejen el significado de los temas, lo que fortalece el proceso para captar las complejidades del significado dentro de un conjunto de datos textuales (Guest et al., 2011; Morgan, 2022).

Braun & Clarke en su artículo *Using thematic analysis in psychology* (2006), definen el análisis temático como un método para identificar, describir, organizar y comunicar una serie de patrones, llamados temas, con gran detalle dentro de un conjunto de datos.

Mieles Barrera et al (2012), enmarcan el análisis temático dentro de la fenomenología social, dada su naturaleza comprensiva e interpretativa, a través de la cual se explora la experiencia de la vida cotidiana de las personas y cómo estas atribuyen significados subjetivos de sus experiencias. Este significado subjetivo será por lo tanto el tema de estudio y observación, buscando una serie de estructuras significativas que pueden ser explicitadas por la persona investigadora atendiendo a un modo riguroso de estudio, observación y análisis. Schutz (1967, citado en Mieles Barrera et al, 2012) plantea tres postulados asumidos por el análisis temático en su proceso de encontrar un sentido, crear

temas a partir de la lectura y relectura de los datos, o inferir en resultados. Estos tres postulados serán los principios para guiar el análisis temático. El postulado de la consciencia lógica está relacionado con la importancia de una rigurosa planificación, organización y atención del fenómeno de estudio. El segundo postulado, la interpretación subjetiva, visibiliza la importancia del respeto hacia la subjetividad de las personas y de su contexto espacio-temporal, así como la importancia de hacer explícito con gran claridad cómo fueron creados los temas, su jerarquización y relación entre sí. Por último, el postulado de la adecuación exige a la persona investigadora un ajuste lo más fiel posible a través de la transcripción y el análisis de los datos, teniendo en cuenta los detalles, silencios, expresiones etc. así como la importancia de la devolución de los datos obtenidos a las personas que han participado asegurando que no hay una distorsión en las interpretaciones.

Como vemos, uno de los aspectos más importantes del análisis temático es el proceso y la coherencia a la hora de determinar los temas, donde el objeto de la investigación y el criterio de la persona investigadora a la hora de determinar el tipo de análisis que desea realizar, son puntos claves. El proceso de refinamiento del análisis de los datos puede dar lugar a diferentes formas de abordar los temas, proceso que puede definirse por la búsqueda de una descripción temática global del conjunto de datos, para que el lector se haga una idea de los temas predominantes o importantes, o por proporcionar una descripción más detallada y matizada de un tema o grupo de temas concretos dentro de los datos (Braun & Clarke, 2006). Por lo tanto, la naturaleza de los temas no depende únicamente de una medida cuantificable en la aparición de los mismos, sino que cobran sentido en relación al planteamiento de la investigación, y en la medida en que estos recogen algo significativo en el objeto de la investigación o en conjunto con el resto de temas (Morgan, 2022).

Así pues, en el análisis temático, los temas pueden ser identificados de dos formas, de forma **ascendente o inductiva,** en la cual los temas que emergen están directamente relacionados a los datos, lo que implica un abordaje de temas más general y una evolución de la pregunta de investigación a través del proceso de codificación; o de forma **descendente, o deductiva** donde la orientación principal es el interés teórico de la persona investigadora la cual dirige el análisis de los datos a un ámbito detallado de interés en su investigación, codificando así una pregunta de investigación de naturaleza más específica (Braun & Clarke, 2006).

De acuerdo Boyatzis, catedrático de Comportamiento Organizacional en la Universidad *Case Western Reserve* (1998) (citado en Braun & Clarke, 2006), los temas también pueden abordarse de acuerdo al nivel al que se identifican, siendo una posibilidad el abordaje semántico, el cual se caracteriza por una búsqueda de significados explícitos y descriptivos a la hora de buscar los temas, y otra posibilidad el abordaje temático, donde la persona investigadora realiza un trabajo interpretativo y teorizado

centrado en la identificación de ideas, conceptos, significados concretos o estructuras internas entre otras. Del mismo modo, el proceso de identificación de los temas puede dar lugar a **subtemas** dentro de los mismos o diferentes jerarquías.

Por último, y con el objetivo de llevar un seguimiento a la hora de cumplir los postulados básicos, Braun & Clarke (2006), recogen seis fases para guiar el desarrollo del análisis temático, algunas de ellas compartidas con otras formas de análisis en investigación cualitativa. Dichas fases, aunque están numeradas, no han de seguir necesariamente un orden lineal, sino que podrán desarrollarse en un movimiento de ida y vuelta según avanza el análisis de los datos, siempre que dicho movimiento sea recogido y argumentado con rigurosidad metodológica (Mieles Barrera et al, 2012):

- Fase 1. Familiarización con los datos: la familiarización previa con los datos a través de la lectura y la relectura de los mismos, la toma de anotaciones y la búsqueda de primeras estructuras y significados entre otros, es la base para el resto del análisis.

- Fase 2. Generación de códigos iniciales: esta fase implica la creación de códigos de significado a partir de los datos. Acorde a Boyatzis (1998, citado en Braun & Clarke, 2006), los códigos se refieren a segmentos más básicos extraídos de los datos que pueden evaluarse de forma significativa, de acuerdo con el objeto de la investigación. Braun & Clarke (2006) recogen algunos consejos a la hora de abordar esta fase, como codificar los máximos temas potenciales, conservar datos circundantes aparentemente relevantes y conservar los relatos que no pertenecen a la estructura de análisis dominante o codificar el mismo estrato de datos varias veces si es necesario.

- Fase 3. Búsqueda de temas: esta fase consiste en clasificar los códigos creados y buscar grupos de significado de acuerdo con la investigación. Algunos de estos códigos pueden formar temas principales y otros subtemas relacionados con los primeros. Es recomendable la creación de un tema abierto donde recoger aquellos códigos que no son clasificables en esta fase, ya que estos temas se pueden mantener más adelante, formular nuevos o refinar su significado en otras fases (Nowell et al., 2017).

- Fase 4. Revisión de temas: esta fase recoge la revisión y perfeccionamiento de los temas, lo que puede suponer la desaparición o fusión de algunos, la separación o la reformulación, buscando de nuevo la cohesión de los temas de una forma significativa (Braun & Clarke, 2006).

- Fase 5. Definición y denominación de temas: se identifican de forma definitiva los temas, estableciendo una jerarquía de temas y subtemas. Es importante la realización de un análisis

en detalle de la naturaleza de cada tema, poniendo especial interés en los nombres de los mismos, pues deben dar una idea contundente y clara de lo que trata el tema. De acuerdo con King (2004, citado en Nowell et al., 2017), la modificación y reformulación de temas es un proceso continuo y dinámico de transformación que se puede mantener ampliamente en el tiempo, por lo que cerrar los temas puede ser de las partes más difíciles del proceso.

- Fase 6. Redacción del informe final: como recogen Mieles Barrera et al. (2012) en esta fase se presenta la esencia de los temas a través de un informe coherente que esté formado con temas elaborados, significativos y claros. De acuerdo con Braun & Clarke (2006) "es importante que el análisis (su redacción, incluidos los extractos de datos) sea conciso, coherente, lógico, no repetitivo e interesante en relación con la historia que cuentan los datos" (p. 23). Las autoras sugieren, que los extractos elegidos para construir los temas han de recoger la esencia de lo que quieren demostrar y que es especialmente importante que la persona investigadora presente argumentos en relación con el objetivo de investigación, yendo más allá de la mera descripción de los datos.

A lo largo de las tres experiencias se ha tenido en cuenta el uso de frases y palabras explícitas como guías en la búsqueda de significado subjetivo de las experiencias, y como valor para conocer la naturaleza de las propuestas. Los detalles, expresiones, silencios y repeticiones también han sido elementos de construcción de significado y reveladores de los principales temas a tener en cuenta.
En relación con la experiencia del modelo de Living Museum, la identificación y organización de los temas principales ha aparecido a raíz de la lectura, transcripción y análisis en profundidad de cada una de las entrevistas, utilizándose códigos en vivo en la mayoría de los temas y subtemas que dan nombre a los diversos apartados del análisis. Desde esta perspectiva, es la voz de las personas informantes la que teje la estructura del análisis.

Tras las primeras lecturas y escucha atenta de las entrevistas, el análisis se realizó a partir de diez áreas de interés entre las que destacan algunas como la definición, concepto y metodología; el origen y las principales influencias; las personas profesionales; las exposiciones y venta de obra; y los temas controvertidos entre otras. Durante las fases posteriores de búsqueda y revisión de temas, estas áreas se fueron transformando en siete temas base formados por diferentes subtemas, de acuerdo con la significación y aparición constante de algunos temas comunes. La saturación de datos en relación a algunos temas y afirmaciones fue decisiva en la construcción final de los cuatro temas principales y los subtemas, que debido a la complejidad de sus conexiones y con el objetivo de facilitar la comprensión de su entramado, se ilustran a través de diversos esquemas basados en los dibujos científicos e histológicos realizados por el doctor Santiago Ramón y Cajal.

3.6 Criterios de calidad en investigación cualitativa

Los criterios de calidad en investigación cualitativa hacen referencia al rigor metodológico de la misma, los cuales difieren de los estándares de la investigación cuantitativa. Cypress (2017) propone el uso del concepto rigor frente a los conceptos de fiabilidad y validez propios de la investigación cuantitativa, definiendo la investigación cualitativa como un viaje de exploración, descubrimiento, interpretación y comprensión que no tiene que ver con límites rígidos. Dentro de esta realidad, la búsqueda de estándares de rigurosidad se hace especialmente desafiante, debido a la naturaleza de la subjetividad, creatividad y constante cambio del proceso (Flick, 2022).

A pesar de que el cuestionamiento sobre la correcta evaluación de la calidad de los estudios cualitativos es un tema actual de debate y transformación (Okuda Benavides y Gómez-Restrepo, 2005), existen algunos criterios a tener en cuenta como guía y evaluación de dicho rigor, entre los que se encuentran principalmente la credibilidad, la fiabilidad, la confirmabilidad y la transferibilidad (Ahmed, 2024; Forero et al., 2018).

La **credibilidad** definida como "el grado o nivel en el cual los resultados de la investigación reflejan una imagen clara y representativa de una realidad o situación dada" (Rada Cadenas, 2007, p. 22), tiene que ver por lo tanto, con que los resultados e informes sean reconocibles por aquellas personas que forman parte del proceso y están en contacto directo con el fenómeno investigado. Rada Cadenas (2007) manifiesta que existen algunos elementos que ayudan a determinar la credibilidad como el **resguardo de las notas de campo**, el uso de **transcripciones textuale**s de las entrevistas o la **consideración de la influencia de la presencia de la person**a investigadora sobre los datos recogidos. En el curso de esta investigación las notas de campo han sido guardadas y consideradas como un proceso dinámico y se ha llevado a cabo una transcripción literal de las entrevistas semiestructuradas, de tal forma que la textualidad de las mismas ha sido un apoyo y respaldo riguroso en la consideración y construcción de los significados y resultados presentados. Con respecto a la influencia de la persona investigadora, es importante considerar que, en la experiencia de Miradas Insólitas, ésta ha formado parte del grupo como profesional de apoyo durante nueve años, por lo que la relación con las personas informantes era muy cercana, factor que ha sido tenido en cuenta como determinante en el desarrollo y análisis de las entrevistas.

Tracy (2010) expone que la credibilidad se obtiene a través de la precisión, confiabilidad y coherencia, siendo la **descripción detallada** de los contextos y situaciones a estudiar un recurso importante. Esta realidad, ha sido tenido en cuenta a la largo de esta investigación, contextualizando en profundidad cada una de las tres experiencias recogidas y su proceso de creación y desarrollo, de tal forma que

sirvan de apoyo y base para el análisis de los resultados obtenidos, así como para la comprensión de los mismos.

Otro criterio de credibilidad es el uso de **la triangulación**, entendida como la combinación en el curso de la investigación de diversos métodos, fuentes de datos, marcos teóricos o ambientes entre otros, lo que permite contrastar los datos obtenidos (Donkoh & Mensah, 2023). Aguilar Gavira y Barroso Osuna (2015) revelan la existencia de diversas formas de triangulación, entre las que se encuentran algunas como la triangulación de datos, la teórica, o la metodológica. La triangulación de datos hace referencia al uso de diferentes fuentes de información, recogiendo dentro de su naturaleza **la triangulación espacial o ambiental,** donde los datos recogidos se hacen en distintos lugares, o **la triangulación personal,** donde el estudio se lleva a cabo a través de personas informantes de diversa naturaleza.

En el marco de esta investigación y dada la naturaleza internacional de Living Museum, las entrevistas se han llevado a cabo en diversos modelos y proyectos de Living Museum, como por ejemplo en Suiza y Estados Unidos como fuentes principales, complementando con otros modelos situados en Austria, Alemania, Holanda, Georgia y España. Con respecto a la triangulación personal, se ha seleccionado a las personas entrevistadas en relación a diversos roles dentro del proyecto, como artistas, profesionales de Living Museum, de la clínica, o personas de prácticas. Dentro de la experiencia de Miradas Insólitas la triangulación personal se ha desarrollado en relación con artistas, familiares, profesionales y personas voluntarias.

En relación a la **triangulación**, resulta importante tener en cuenta que no sólo sirve como fuente de rigurosidad en la investigación, sino que es una **herramienta** que permite profundizar y ampliar la perspectiva de abordaje del fenómeno a estudiar, y profundizar en la comprensión de los datos, lo que enriquece la investigación (Okuda Benavides y Gómez-Restrepo, 2005).

Dentro de la credibilidad y del curso de esta investigación, es importante destacar también la consideración de que los **hallazgos** en la medida de los posible vuelvan a las **personas informantes,** siendo posible la revisión de algunos datos particulares y el ajuste y precisión en los resultados (Rada Cadenas, 2007). En la experiencia de Miradas Insólitas y de las Primeras Residencias de Living Museum, los resultados obtenidos y testimonios utilizados han sido compartidos con la mayoría de las personas participantes, comprobando así su adecuación con las personas informantes. En el caso del modelo de Living Museum, algunas personas pidieron de antemano conocer los testimonios utilizados de sus entrevistas, realidad que se ha llevado a cabo, dando lugar a posibles adaptaciones y transformaciones en caso necesario. En otros casos, no ha sido posible compartir los resultados debido a la dificultad de

contacto con algunas personas, muchas de las cuales al finalizar la investigación ya no forman parte de la clínica.

Otro de los criterios a tener en cuenta es la **confirmabilidad,** haciendo referencia a la posibilidad de que otras personas investigadoras puedan llegar a conclusiones y observaciones similares al recolectar y examinar datos desde contextos parecidos y perspectivas análogas (Castillo y Vásquez, 2003; Rada Cadenas, 2007). Para determinar el cumplimiento de este criterio, es posible tener en cuenta aspectos como la recogida detallada de las características de la investigación y del proceso de selección de las personas participantes, el uso de mecanismos de grabación, la fiel transcripción de las entrevistas y la descripción de los contextos físicos, sociales e interpersonales en los informes y resultados (Rada Cadenas, 2007). Con respecto a la confirmabilidad, a través de esta investigación es posible conocer cómo la persona investigadora ha llegado a los resultados y conclusiones finales a través de un gran número de testimonios textuales extraídos de la transcripción fiel de las entrevistas a través del análisis temático y los códigos en vivo. Además, es posible conocer también el desarrollo y los detalles del contexto físico, social, personal y relacional de las tres experiencias recogidas.

El último de los tres criterios principales en relación al rigor en la investigación cualitativa es la **transferibilidad**, entendida como "la posibilidad de ampliar los resultados del estudio a otras poblaciones" (Rada Cadenas, 2007, p. 23). Dentro de este contexto, la autora especifica la importancia de llevar a cabo una profunda descripción de las características y el lugar donde se llevó a cabo el estudio, acercando el grado de transferibilidad a contextos similares. Entre otras realidades y en relación a Living Museum, esta propuesta de investigación nace dado el enorme crecimiento del modelo del Living Museum en el mundo, extendiéndose actualmente a más de 10 países y cuyas personas profesionales trabajan en red como apoyo en la creación de nuevos espacios y desarrollo del proyecto. Dada esta situación, se ha realizado una profunda descripción del contexto y situación a través de las entrevistas y referencias teóricas, con el objetivo de que esta investigación sirva como guía y ayuda en la construcción de futuros proyectos similares.

Para finalizar, Tracy (2010) en su publicación *Qualitative Quality: Eight ''Big-Tent'' Criteria for Excellent Qualitative Research,* afirma que una buena investigación cualitativa es como un cristal con varias facetas interrelacionadas entre sí, y propone la existencia de ocho criterios de calidad en investigación cualitativa, cuya combinación depende de la persona investigadora o el contexto del estudio entre otros factores. Como parte de esta investigación, destaca el criterio de la **sinceridad** definido por la autora como,

> *Sincerity means that the research is marked by honesty and transparency about the researcher's biases, goals, and foibles as well as about how these played a role in the methods, joys, and mistakes of the research.* [Sinceridad significa que la investigación está marcada por la honestidad y la transparencia sobre los prejuicios, objetivos y debilidades de la persona investigadora, así como sobre cómo estos desempeñaron un papel en los métodos, alegrías y errores de la investigación] (p. 841).

Desde el enfoque feminista de investigación, la honestidad y la transparencia son dos aspectos básicos a tener en cuenta en el curso de esta investigación, a través de los que la persona investigadora muestra la conciencia de su impacto en cada una de las experiencias y su implicación.

Dentro del criterio de sinceridad, Tracy (2010) también recoge conceptos como la vulnerabilidad, la autorreflexividad y la introspección, subrayando que **la autorreflexión** ha de desarrollarse durante todo el proceso. La naturaleza de esta investigación es un proceso de autorreflexión, subjetividad y búsqueda de sentido y posibilidad desde el inicio, realidad que es posible conocer a través de la extensión de la misma en el tiempo, el trabajo de campo y las notas del diario, así como en la narración de las experiencias. Esto se complementa a través de la exploración personal de las preguntas y motivaciones de la persona investigadora a través del arte en el diario ilustrado a/r/tográfico.

3.7 Ética de la investigación

El objetivo de este apartado es recoger los principios éticos que se han tenido en cuenta a lo largo de la investigación. La Declaración de Helsinki es uno de los documentos más importantes de regulación de investigación con personas, adoptada por la *World Medical Association* (WNA) en 1964, y teniendo en cuenta sus múltiples adaptaciones y actualizaciones desde entonces, en su última versión recoge la importancia de que las personas, poblaciones y comunidades sobre las que se establece la investigación, puedan beneficiarse del estudio (Manzani, 2000). Otro código ético imprescindible en el campo que concierne a esta investigación es el Código Ético de la Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia (FEAPA) aprobado por la junta directiva en 2011, que basándose en los principios de la bioética moderna aplicados a la práctica e investigación, entre sus principales directrices subraya la importancia de actuar siempre en beneficio de las personas legitimando sus necesidades e intereses (FEAPA, 2024).

Partiendo de estas premisas como una de las bases éticas principales de esta investigación, Lune & Berg (2017) recuerdan la importancia de que los investigadores y las investigadoras garanticen los derechos y el bienestar de las personas y de las comunidades que forman parte de sus estudios, poniendo especial énfasis en la investigación social y el enfoque cualitativo. Dentro de la ética en la investigación, manifiestan la existencia de dos campos de gran importancia, en primer lugar aquellas cuestiones que giran en torno al consentimiento, privacidad y confidencialidad, y en segundo lugar aquellos que tienen que ver con la honestidad, la integridad y la recogida y presentación responsable de los datos.

Teniendo en cuenta estos dos campos, a continuación se recogen algunos de los principios que han sido puntos clave de la investigación desde su planteamiento, y otros que han ido surgiendo durante su desarrollo. Viorato Romero y Reyes García (2019) revelan la naturaleza flexible y cambiante de la metodología cualitativa, desde la que se recomienda una actitud de evaluación constante a lo largo del proceso de investigación, que permita repensar y recoger las necesidades éticas que surjan de la misma.

En primer lugar destaca el uso de diferentes **consentimientos informados** adaptados en relación con los tres proyectos y personas que han participado en la investigación a través de las entrevistas y/o su propia narrativa artística **(Anexos XXII - XXX)**. González Ávila (2002) define la finalidad del mismo para asegurar que la participación de las personas es acorde con sus valores, intereses y preferencias, estableciendo un vínculo activo con la investigación desde un conocimiento suficiente y la voluntad

de formar parte de la misma. Este mismo autor comparte la importancia de que el consentimiento recoja la información básica sobre el estudio y se asegure de la comprensión de la información por parte del sujeto, realidad que ha sido tenida en cuenta mediante **la accesibilidad y adaptación a lectura fácil** de los diversos consentimientos informados según necesidad.

Lune & Berg (2017) recuerdan que el consentimiento ha de ser firmado por los tutores y tutoras legales en el caso de personas cuyo ejercicio de elección esté regulado legalmente. Este hecho ha sido especialmente necesario y tenido en cuenta en el caso de Miradas Insólitas y de Living Museum Madrid, llevando a cabo consentimientos informados adaptados por el grupo de lectura fácil del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino **(Anexos XXVI y XXX)**. El objetivo de estos consentimientos ha sido la accesibilidad de las propias personas participantes con tutor o tutora legal a la información sobre el proceso de la investigación, siendo una prioridad su acuerdo y comprensión de la misma, y dedicando el tiempo necesario, con apoyos según cada caso, a su lectura.

La posibilidad de cesar la participación en la investigación con la garantía de respeto ante tal decisión, así como la disponibilidad de tiempo suficiente para la lectura del documento y aclaración de las dudas (Muzari et al., 2022) han sido tenidas especialmente en cuenta.

Otro de los aspectos importantes es el proporcionar un alto grado de **confidencialidad y protección del anonimato** de todas las personas. En los consentimientos informados se ha recogido la importancia de la ley de protección de datos, así como la garantía de cuidado sobre los datos de las personas participantes y sobre los registros de identificación (Lune & Berg, 2017).

Actualmente se ha abierto el debate sobre el anonimato y la confidencialidad en la investigación cualitativa y cuando las personas participantes son personas vulnerables (Florencia Santi, 2016). Ávila Valdés (2021) reflexiona sobre cómo esta situación, especialmente cuando las personas que forman parte del estudio lo hacen desde su **rol de artistas**, no implica necesariamente un anonimato imprescindible, sino que es un llamamiento para atender al objetivo inicial de la investigación desde la transparencia y la honestidad. Dado que uno de los objetivos principales de la investigación es dar visibilidad a las narrativas propias y procesos creativos, en algunos casos este área ha sido un tema de debate ético e imprescindible en el curso de la investigación.

Como parte del consentimiento informado y con los apoyos necesarios en la comprensión de la implicación que supone la participación en la investigación (futuras publicaciones por ejemplo), se ha preguntado a todas las personas sobre su preferencia en relación al nombre con el que quieren figurar en sus testimonios y obras, respetándose en todos los casos las decisiones tomadas. FEAPA (2024)

manifiesta el fomento y respeto de la autonomía como una de las principales directrices de su código ético, entendiendo ésta como el derecho a la privacidad y a la libertad de elección de las personas participantes.

En el caso de Miradas Insólitas, el deseo de las personas participantes responde a su reconocimiento, visibilización y promoción como artistas, por lo que se ha respetado el dar voz a su narrativa e identidad. En los diversos proyectos de Living Museum existe una doble naturaleza, personas que prefieren hacer referencia a sus testimonios y obra con su nombre, y personas que han propuesto un pseudónimo. En ambos casos la propuesta ha sido respetada.

En el encuentro-taller *Ethical Challenges in Arts-based Health Research* llevado a cabo y publicado entre 2011 y 2012 por un equipo de personas investigadoras, la reflexión en torno a la ética y la Investigación Basada en las Artes se llevó a cabo a partir de cinco áreas: la autoría y propiedad de la obra; la "verdad", interpretación y representación: el consentimiento informado, anonimato y confidencialidad; el terreno de las emociones; y los problemas estéticos (Boydell et al., 2012). Dentro de esta publicación y con respecto a la confidencialidad, recuerdan cómo una de las áreas de incertidumbre ética en la Investigación Basada en las Artes tiene que ver con la posibilidad de ser identificable públicamente a través de la obra.

En relación a **la autoría** en el curso de esta investigación, es importante subrayar los derechos sobre la obra por parte de las propias personas creadoras de la misma, así como la evocación de los significados que quieren transmitir a través de ellas, por lo que se ha recurrido a las entrevistas y los testimonios concretos sobre las mismas en el caso de aquellas obras realizadas para definir la naturaleza de Living Museum.

Con respecto al área de **los problemas estéticos**, Ávila Valdés (2021), a través de experiencias de Madrid Salud, manifiesta la necesidad de abrirse a la comprensión y diálogo sobre la exposición y muestra de las obras, valorando y visibilizando éstas no sólo desde sus principios estéticos, sino desde una apreciación ética del proceso creativo y acompañando, en caso necesario, con imágenes o documentación que apoyen en la comprensión del mismo. En el marco de esta investigación, las voces y narrativas de las personas, han sido recogidas a través del diálogo y apertura a esta realidad, favoreciendo un acercamiento a los discursos propios.

González Ávila (2002) dentro de su propuesta de un modelo para evaluar la ética de la investigación cualitativa, resalta la importancia del **respeto a los sujetos inscritos**, recordando cómo la nueva información sobre el proceso de la investigación y resultados deben darse a conocer en la medida de

lo posible a las personas participantes. En este caso, numerosas personas de Living Museum han solicitado el acceso a los testimonios y fragmentos seleccionados de las entrevistas, que han sido enviados para su revisión, adaptación y realización de los cambios necesarios.

Este mismo autor expone también la importancia de las condiciones de **diálogo auténtico**. El respeto, el cuidado y la equidad son valores que han sido tenidos en cuenta con especial atención a lo largo del proceso de la investigación y en el desarrollo de las entrevistas, buscando en la medida de lo posible las condiciones naturales más cercanas a las personas entrevistadas y favoreciendo sus ritmos personales.

Por último, cabe destacar el caso de los proyectos de ***open art studio*** en España, donde la información ha sido principalmente extraída de su web. A través de Living Museum Madrid y dentro del marco de esta investigación, se ha contactado con los proyectos facilitándoles la información recogida y abriendo la posibilidad de que realizaran los cambios necesarios para que el discurso e información sean acordes a la naturaleza de su organización y propuesta.

CAPÍTULO 4: MARCO EXPERIENCIAL

4.1 Miradas Insólitas: un primer acercamiento a un estudio abierto de arte inclusivo

A continuación, se recoge como punto de partida y detonante de este camino, la experiencia personal y profesional clave que sitúa y enmarca el origen del planteamiento y construcción de esta investigación, que junto con las personas artistas de Miradas Insólitas y algunos compañeros y compañeras de trabajo durante este periodo, da lugar al origen y naturaleza de las preguntas y objetivos que se plantean a través de esta investigación.

De acuerdo con Jiménez Cortés (2021) en relación al enfoque de investigación feminista, las preguntas de investigación son promovidas por quien toma la iniciativa de investigar en su decisión de profundizar y conocer nuevas realidades sobre una situación, que está condicionada por las personas que participan, siendo estas en numerosas ocasiones **agentes activos en la formulación de las preguntas de investigación** y en su proceso de desarrollo. Desde esta realidad, ha sido este camino y las personas que han formado parte del mismo, las que han dado origen a la decisión de plantear esta investigación y ampliar la mirada a la búsqueda de nuevos proyectos que puedan enriquecer la realidad de personas amantes de la creación artística, con especial atención en mujeres artistas dentro de este campo, como parte de su desarrollo y significación personal, social y profesional.

El itinerario comienza con un recorrido por este amplio periodo de nueve años a través del que se fue gestando la naturaleza y pertinencia de esta investigación. Dada la extensión del periodo, el abordaje se lleva a cabo de forma cronológica y a modo narrativo, lo que permite a la persona lectora conocer el paulatino camino de desarrollo de esta evolución.

Cabe destacar también que dicho proceso se desarrolla principalmente dentro del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino en Alcorcón, dedicado al trabajo y atención de personas adultas con discapacidad intelectual. Durante el periodo en el que se desarrolla esta investigación, el ayuntamiento cambia la adjudicación para la gestión del citado centro, pero, tal como se exige en el pliego de condiciones, las personas trabajadoras mantienen, en general, sus contratos, y los usuarios y usuarias del centro permanecen estables.

Dentro de este contexto y antes de comenzar el recorrido, es pertinente compartir que el principal objetivo de un centro ocupacional es la ocupación, la cual de acuerdo con Romero Ayuso y Moruno Millares (2003) hace referencia a la realidad que coloca a las personas en su medio en la medida en que estas pueden apropiarse del mismo, emplearse en una actividad que es relevante para sí mismas y que hace posible que desarrollen un determinado lugar en interacción con la realidad que les rodea". Vargas Pineda et at. (2013) subrayan la ocupación como una faceta que atiende a las necesidades vitales de las personas, así como a las demandas sociales de la comunidad de pertenencia, permitiéndolas ser agentes activos en la construcción de su identidad personal, cultural y social. Dentro de este paradigma, el concepto de calidad de vida y la naturaleza de los apoyos, conceptos imprescindibles actualmente dentro de este campo, emergen como objetivos centrales de los centros ocupacionales y del resto de las instituciones y organizaciones, las cuales se convierten en puentes hacia la comunidad, ofreciendo significativos apoyos y oportunidades para el crecimiento personal y la autorrealización (Schalock, 2009; Van Loon, 2009).

Este camino se inserta dentro de esta realidad en relación con el arte y las actividades creativas como punto central de abordaje para la acometida del desarrollo ocupacional y de la mejora de la calidad de vida, la cual es entendida como un fenómeno multidimensional influido por características personales y factores ambientales (Schalock, 2009).

4.1.1 Los primeros pasos

El primer contacto

En octubre de 2014 regresé de Alemania para comenzar a trabajar en la Residencia y Centro Ocupacional Los Pinos, en Leganés, con la Fundación Amás, asociación especializada en el trabajo con personas con discapacidad intelectual. Aunque mi contrato era de cuidadora y por las mañanas ayudaba activamente en la residencia, mi labor principal se centraba en el desarrollo de una parte de lo que entonces era considerado taller de arte. Mi espacio concreto de trabajo se llamaba Taller de Creatividad.

Esta era mi primera experiencia laboral con personas con discapacidad intelectual, así como en un centro ocupacional. Comenzar este nuevo reto en un taller con aproximadamente quince personas con discapacidad intelectual resultó de gran impacto, ya que eran muchas cuestiones novedosas, desde conocer a las personas y sus necesidades y entender los objetivos principales de trabajo, hasta comprender la dinámica ya establecida del taller y su relación con el resto del centro, o a los compañeros y las compañeras de trabajo.

El objetivo de los talleres de arte estaba centrado principalmente en elaborar productos para vender en mercadillos de la propia fundación y estaba conformado en concreto por tres talleres: pintura, cristal y creatividad. La tarea principal del Taller de Creatividad consistía en pintar abanicos, realizar bolas de navidad con tela y construir marcapáginas de papel.

Dada la novedad de la experiencia en su conjunto, los objetivos principales planteados fueron:

- Realizar un acercamiento a las personas del taller y llevar a cabo un día a día agradable.
- Conocer la dinámica establecida en el taller y mantenerla.
- Desarrollar la producción requerida y proponer productos nuevos para llevarlos a cabo.
- Descubrir los intereses creativos de las personas y probar distintas opciones plásticas que pudieran ser de interés para ellos y ellas.

Tras proponerles a mis compañeras la idea de crear un espacio de experimentación artística compartido en función de los gustos de las personas del taller, me confirmaron que los materiales asignados al área de creatividad eran específicamente la tela y el papel. Dentro de esas posibilidades y siempre atendiendo a la producción necesaria para los mercadillos, el objetivo principal planteado desde el centro, comencé a desarrollar espacios de libertad creativa a través de la tela. Enseguida tomaron forma la pintura sobre retales, los bordados y la realización de collages con trozos de tela. Con respecto al papel, dejé libertad creativa para concebir dibujos que luego fueron utilizados en portadas de cuadernos, editados con la firma, lo que recogía la autoría de las personas creadoras.

En este periodo sitúo mi primera experiencia acompañando a personas con discapacidad en el desarrollo de su propia línea creativa, etapa que finalizó con el acompañamiento a un integrante del taller en la presentación de un caballito pintado en tela en un encuentro en relación al *art brut* realizado en la Casa Encendida en Madrid en 2015. En abril de ese mismo año, se ofertó un puesto de promoción interna dentro de la Fundación Amás para un taller de cerámica en el Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla de Alcorcón, en ese momento gestionado por la citada fundación. Tras conseguir la plaza, comienzo a trabajar en el mismo en mayo de 2015.

Mayo 2015 - agosto 2015

En el Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla fui contratada como maestra de taller del Taller de Cerámica a jornada completa, con la condición de hacer apoyo en la ruta. En ese momento el centro estaba en obras así que nos trasladaron temporalmente al Centro Ocupacional Padre Zurita, también perteneciente a la Fundación Amás.

Las personas del taller de cerámica llevaban más de veinte años con la misma profesora que se había jubilado en enero de ese mismo año y desde entonces todas las personas estaban repartidas en otros talleres y sin una maestra o maestro de referencia. Los primeros meses me sirvieron para ir conociendo a las personas del taller, a todas las personas del centro, el cual estaba formado por 103 personas usuarias, y la dinámica del mismo. El Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino se componía de un área laboral, un área ocupacional y un área de apoyo personal y social. El área ocupacional estaba organizada principalmente en seis en talleres: carpintería, encuadernación, jardinería, serigrafía, cerámica y manipulados.

Los objetivos planteados fueron muy similares a los del año anterior en Leganés, sin embargo, se sumó la necesidad de aprender en mayor profundidad la técnica de la cerámica. La realidad era que varias personas del taller tenían mucho conocimiento de la técnica dados los años trabajando con ella, por lo que fueron un gran apoyo para mí para conocer la dinámica del taller, el funcionamiento del horno, la laminadora y las herramientas específicas. Paralelamente busqué un taller externo donde poder aprender en más profundidad sobre la cerámica y sus posibilidades, y dediqué los primeros meses en el trabajo y en Arcaduz (el taller externo) a aprender el uso de los materiales principales y del horno.

Se hizo especialmente patente que las personas del taller llevaban muchos años, tenían una dinámica de trabajo muy concreta y me demandaban hacer las mismas figuras y trabajos que hacían con la maestra de taller anterior. Aunque hay algunos modelos, yo no sabía llevar a cabo específicamente esos trabajos, y aunque con su apoyo nos fijamos en algunas cosas realizadas con anterioridad, comenzamos con nuevas propuestas sencillas que nos permitieron un proceso de aprendizaje y adaptación en conjunto.

Me llevó mucho tiempo conocer bien el funcionamiento de los materiales y sus potencialidades, así como planear trabajos con más complejidad y adaptarlos de tal forma que fueran las personas del taller las que hicieran las propuestas de forma autónoma e independiente. Observé que, para algunas personas del taller, sobre todo aquellas con menos necesidades de apoyo, era muy importante “hacer las cosas bien”, entendiendo este concepto como su acercamiento al modelo establecido como fuente

de confirmación de su correcta realización. También observé su gusto por compartir los trabajos realizados.

Septiembre 2015 - agosto 2016

Pasado un año ya conozco la dinámica de trabajo, a las compañeras y compañeros, y a las personas usuarias, así que me dediqué más en profundidad al taller y las posibilidades creativas. Entre los objetivos principales planteados destacaban:

- Profundizar en el manejo que requiere un taller de cerámica.
- Crear nuevas propuestas de realización de objetos de cerámica para vender en los mercadillos.
- Fomentar un espacio de creación y experimentación artística libre.

Le propuse al director del centro la posibilidad de establecer un estudio abierto de creación. Ya que la dinámica del centro estaba muy establecida, acordamos la realización del mismo de forma paulatina y a última hora. De 15:30 a 16:30, el grupo diario de trabajo cambiaba y venían personas de otros talleres, así que comenzamos a dedicar algunos días esa hora a la creación libre, dibujo sobre todo. También se reservó algún espacio de creación libre en el horario habitual, lo que generó otra dinámica de trabajo muy desconocida, pues las personas estaban acostumbradas a seguir unas directrices muy concretas cuando se trataba de crear.

Al mismo tiempo, observé la dificultad para tomar decisiones y desarrollar sus propias ideas, aunque, poco a poco algunas personas comenzaron a habitar ese espacio creativo de libertad con mucha naturalidad. El caso más llamativo fue el de Manuel Vela, el cual acudía a dibujar todos los viernes desde el Taller de Jardinería para llegar a formar parte más adelante de la Asociación *Debajo del sombrero* y del grupo de arte *Miradas Insó*litas.

Al finalizar esta etapa, con el objetivo de comenzar a realizar el taller abierto de creación en un entorno inclusivo y parte de la comunidad, se solicitó para el año siguiente una sala de pintura en el Centro Cultural Municipal Margarita Burón, uno de los centros culturales de referencia cerca del centro ocupacional, así como Manuel Vela fue aceptado en la Asociación Debajo del Sombrero. Ambas propuestas se llevaron a cabo a partir de octubre de 2016.

Septiembre 2016 - agosto 2017

En septiembre el Centro ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino sacó de nuevo a concurso la gestión y esta vez solo se presentó la Fundación Ande. Esta fundación no pertenece a Plena Inclusión, la federación de personas con discapacidad intelectual, por lo que se cesó la participación en las actividades y formaciones de Plena Inclusión y sus propuestas innovadoras de desarrollo y proyectos

en relación a las personas con discapacidad intelectual. Esta situación coincidió con el comienzo del año 2017 y con la finalización de las obras del edificio original del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino. En enero de 2017 nos instalamos allí junto con la nueva gestora por parte de la Fundación Ande, cambio que conllevó la reducción del personal de atención a seis personas menos y la adaptación a la nueva situación. Desde la nueva fundación, me encargaron la gestión del taller de cerámica y serigrafía.

La propuesta de creación artística libre planteada a las personas integrantes del taller tuvo una gran acogida, por lo que, los principales objetivos a desarrollar fueron:

- Fomentar el desarrollo permanente de un espacio de creación artística abierto e inclusivo en el taller.
- Establecer la actividad de arte llevada a cabo en la sala de pintura del Centro Cultural Margarita Burón como espacio inclusivo de experimentación.
- Proponer la creación de un grupo de arte formado por aquellas personas que les gustara la creación artística.
- Crear un dossier con las obras realizadas hasta el momento y llevar a cabo alguna exposición en el municipio.
- Aprender serigrafía.

Desde la Fundación Ande había una fuerte petición de hacer productos para los mercadillos solidarios, siendo esta la prioridad principal. Como la gestión por parte de la fundación era nueva, tuvimos la oportunidad de reproducir los productos anteriores, lo que nos permitió un margen para seguir manteniendo el taller de arte. La confianza con las personas de cerámica era muy alta, así que comenzamos a hacer numerosas actividades fuera del centro y a abrirnos a la comunidad.

Con respecto al espacio de creación artística libre, comenzó a formarse un pequeño grupo que de forma estable integró un espacio diario basado en el desarrollo de su obra personal y proyectos creativos. Entre las personas que fueron formando el grupo de arte, hay algunas con más necesidades de apoyo y otras con menos y todas tienen su propio estilo, sin embargo a algunas les cuesta más atreverse a hacer sus propias creaciones, sobre todo a las personas con menos necesidades de apoyo ya que juzgan más el resultado. El grupo no solo estaba formado por personas del taller de cerámica, sino por algunas personas de otros talleres que mostraron interés.

Entre otros hitos de este periodo, participamos en una actividad creativa con *Boa Mixtura* desde Plena Inclusión, salimos a dibujar del natural y a visitar diversos museos, y Manuel Vela entra ya definitivamente en el colectivo *Debajo del Sombrero*, en el taller de la Casa Encendida.

Realizamos dos exposiciones en Alcorcón. En primer lugar una pequeña exposición celebrada en el Centro Cultural Margarita Burón, que estuvo formada por una obra de cada artista, y cerramos esta etapa en el Centro Municipal de las Artes- Teatro Buero Vallejo con la exposición *Ubuntu*. *Soy porque somos, somos porque soy*, una muestra de todas las obras realizadas hasta el momento. En esta última exposición, se llevó a cabo una inauguración con las familias y abierta a la comunidad. La presentación de la misma la realizaron Inés Gómez y Hassiba Seriak, futuras artistas de Miradas Insólitas.

Septiembre 2017 - agosto 2018

Dado que ya conocíamos la dinámica de la Fundación Ande, y que su petición principal era la realización de material para mercadillos, con apoyo de todo el equipo del centro fue posible organizar el taller por un lado, enfocado en la realización de artesanía para mercadillos y encargos externos y, por otro, con el objetivo de mantener la dinámica del grupo de arte, tanto en el taller como en el Centro Cultural Municipal Margarita Burón. Otro reto importante se ha cumplido: Manuel Vela ya forma parte de *Debajo del Sombrero* de forma estable.

Figura 49
Taller abierto de arte en el Centro Cultural Margarita Burón

Los principales objetivos planteados fueron:

- Apostar por la inclusión a través del arte fuera del municipio de Alcorcón.
- Realizar actividades artísticas colaborativas con otras entidades y organizaciones.
- Crear un dossier con las obras hechas hasta el momento y llevar a cabo alguna exposición en el municipio.
- Poner especial atención en el empoderamiento de los y las artistas en su propio lenguaje creativo.

Comenzamos a buscar activamente galerías y espacios dedicados al arte y accesibles para exponer las obras. Nos pusimos en contacto con el *CA2M* en Móstoles, *La Casa Encen*dida y a *Matadero,* así como con algunas pequeñas galerías, pero en la mayoría de los casos no recibimos respuesta. Rápidamente observamos la necesidad de realizar un dossier profesional que dignificase la obra y pusiera en valor los procesos, por lo que comenzamos a buscar posibilidades de financiación para el mismo.

Paralelamente decidimos acudir a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid con el objetivo de proponer la exposición de las obras en la sala de exposiciones de la facultad, y plantear que Manuel Vela pudiese, de forma autónoma, acudir de oyente a una clase de dibujo y pintura. Una vez allí, entramos en contacto con el Museo Pedagógico de Arte Infantil MUPAI, y en concreto con el profesor Javier Albar Mansoa y la profesora Noelia Antúnez del Cerro. Tras preguntar en la Facultad nos confirmaron la imposibilidad de exponer en la sala de exposiciones, así como de la participación de Manuel Vela como oyente en las clases; sin embargo les interesó nuestro proyecto y nos propusieron participar como grupo en su clase Arte, Individuo y Sociedad. En mayo de ese año cinco personas con discapacidad participaron de forma activa en dicha clase, a raíz de la que comenzamos a construir un posible proyecto de colaboración.

Figura 50
Asignatura Arte, Individuo y Sociedad, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Este mismo año, se llevó a cabo el proyecto *Los sueños* en el Instituto Galileo Galilei de Alcorcón, donde un grupo de alumnas del citado centro decidieron trabajar sobre los sueños junto con el grupo de arte del centro Castilla del Pino. De la experiencia colaborativa salieron varios cuadros que fueron expuestos en dicho instituto.

Septiembre 2018 - agosto 2019

El taller abierto de arte se establece de forma definitiva y el director del centro nos permite seguir adelante con la propuesta, siempre y cuando entreguemos todos los pedidos de cerámica y serigrafía necesarios según los encargos recibidos o los mercadillos de la fundación. Continuamos con los mismos objetivos que el año anterior desarrollándose numerosos proyectos e hitos importantes.

Tras la primera experiencia en la asignatura de Arte, Individuo y Sociedad, así como la realización de una conferencia experta en el Máster de Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde participó Manuel Vela como ponente activo en la misma, se planteó la creación de un proyecto de arte compartido dentro del programa de Actividades Complementarias de la Facultad de Bellas Artes. Junto con Javier Albar Mansoa y Noelia Antúnez del Cerro presentamos y llevamos a cabo el proyecto **Encuentros Creativos**, que consistió en crear un espacio de experimentación artística compartida entre alumnos y alumnas de la facultad y personas creadoras del centro ocupacional, con el objetivo de finalizar el mismo a través de la exposición de las obras resultantes. En enero 2019 se lanzó la primera convocatoria y se llevó a cabo de febrero a mayo de este mismo año durante una mañana a la semana en la sala del MUPAI. A través de los Encuentros Creativos las personas participantes tuvieron la posibilidad de compartir su proceso creativo, así como de realizar una investigación artística conjunta, de la que se generaron numerosas obras que no pudieron ser expuestas dentro de ese curso por falta de tiempo. Con respecto al grupo de personas del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino, este proyecto supuso un hito muy importante dada su participación activa e integradora dentro de la Facultad de Bellas Artes.

Figura 51
Grupos de experimentación artística de la Primera Edición de Encuentros Creativos. Fuente: Noelia Antúnez del Cerro

También se llevó a cabo un proyecto de colaboración con los Centros Municipales de Mayores del Ayuntamiento de Madrid. La propuesta consistió en explorar la realización de mandalas de sal de gran formato entre pequeños grupos de personas del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino y las personas mayores de diversos centros de la red. Durante seis meses se realizó la experiencia en un centro diferente, y se cerró el programa con una actividad de similar naturaleza en la Residencia de Mayores Casa Blanca de Madrid, con personas usuarias con más necesidades de apoyo.

Figura 52
Taller de mandalas de sal con los Centros Municipales de Mayores del Ayuntamiento de Madrid.

Este mismo año, recibimos por primera vez a dos alumnas de prácticas del Máster de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social a través de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid, las que participaron activamente con el grupo de arte en el Centro Cultural Margarita Burón y en la realización de sesiones individuales de arteterapia. También se realizó una muestra de obras en la Universidad Europea de Madrid, así como Jefferson Núñez, futuro artista de Miradas Insólitas comenzó a asistir a los talleres de *Debajo del Sombrero* en la Casa Encendida con el apoyo natural de su compañero Manuel Vela.

Figura 53
Muestra de obras en la Universidad Europea de Madrid.

Septiembre 2019 - agosto 2020

Dentro de los principales objetivos que nos planteamos en este ciclo se mantuvieron muchos de los anteriores. Observamos que su cumplimiento requería de un proceso lento:

- Apostar por la inclusión a través del arte fuera del municipio de Alcorcón.
- Realizar actividades artísticas colaborativas con otras entidades y organizaciones.
- Crear un dossier con las obras hechas hasta el momento y llevar a cabo alguna exposición en el municipio.
- Poner especial atención en el empoderamiento de los y las artistas en su propio lenguaje creativo.
- Formalizar el grupo de arte con identidad propia.

Esta etapa comenzó con la renovación del proyecto Encuentros Creativos para hacer una segunda edición, así como con la participación desde el Centro ocupacional Carlos Castilla del Pino en el Día del Voluntariado de la Fundación Telefónica, a través del cual se realizó una actividad compartida de limpieza de un parque entre personas trabajadoras de Telefónica y personas del centro. Durante esta y por casualidad, entré en contacto con Álvaro León, Gerente de Compras de Telefónica en España y voluntario dentro de la Fundación Telefónica, el cual al enterarse de la existencia del grupo de artistas, así como de la dificultad que experimentábamos desde hacía años para la financiación de un portfolio que dignificase la obra y de exponer en una galería o espacio fuera de Alcorcón, nos propuso presentar un proyecto al programa Retos Telefónica.

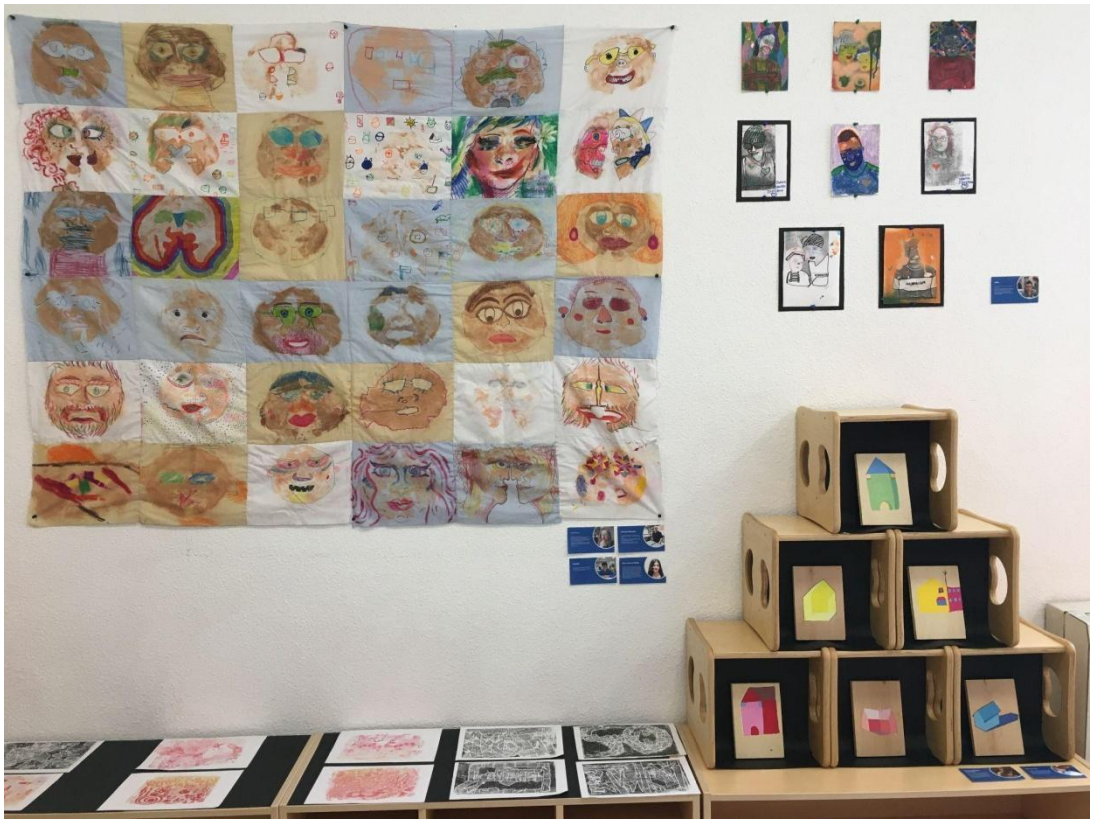
A pesar de que parecía un momento expansivo, al llegar la pandemia COVID-19 la actividad del centro ocupacional se suspendió por completo en marzo y los profesionales del mismo fuimos trasladados de apoyo a centros residenciales de personas con discapacidad intelectual. Meses más tarde nos incorporamos de nuevo al Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino de apoyo con trabajo online. Semanas más tarde las personas usuarias del mismo se fueron incorporando paulatinamente de acuerdo con sus necesidades de apoyo y a su situación familiar.

En enero de este mismo año y antes de comenzar la pandemia, nos invitaron a la sede de Fundación Telefónica en Gran Vía donde nos reunimos con los responsables del Área de Voluntariado, con el objetivo de compartir la naturaleza del grupo de arte y su trayectoria hasta el momento. Tras esa reunión acordamos la creación de un reto que en un primer momento y en líneas generales, consistió en establecer el grupo de arte con nombre propio y redes sociales, así como hacer una primera exposición en Madrid. Presentamos el reto a las personas trabajadoras de Telefónica en búsqueda de

apoyos para su realización en marzo de 2020 en La Casa de América de Madrid. Una semana después comenzó la pandemia y el reto quedó paralizado.

Este mismo año planteamos la **Segunda Edición de Encuentros Creativos**, que fue inaugurada con la exposición en el MUPAI de las obras resultantes del primer año y con una mesa redonda en torno a la naturaleza del A*rt Brut* y la propuesta de Encuentros Creativos. En dicha mesa redonda participó Manuel Vela como artista representante del centro y Costa Abadía como artista invitada. El proyecto se paralizó debido a la pandemia.

Figura 54
Exposición de apertura de la Segunda Edición de Encuentros Creativos.



Cabe destacar también que a lo largo de este año, recibimos a una alumna en **prácticas** del Máster de Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Además, se publicó la convocatoria para la *VIII Edición de la Exposición 2 de Mayo Haciendo Barrio*, en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, una convocatoria abierta a artistas donde presentar una obra para participar en la exposición colectiva dentro del propio centro de cultura contemporánea. Presentamos varias obras de artistas del grupo de arte sin concretar datos sobre su biografía o condición de discapacidad intelectual. La obra de cinco artistas fue seleccionada de forma

inclusiva. Aunque la inauguración de la misma se retrasó, finalmente se llevó a cabo del 6 de octubre al 22 de noviembre de 2020. Aunque justo hay una nueva ola de restricciones por el COVID en ese periodo y no podemos ir con el grupo a verla, algunos y algunas artistas van con sus familias.

Figura 55
VIII Edición Exposición 2 de Mayo Haciendo Barrio. Centro de Cultura Contemporánea Condeduque.

4.1.2 La creación de Miradas Insólitas y su trayectoria

Este apartado continúa su desarrollo de forma cronológica manteniendo la coherencia con la narración recogida hasta el momento, pero se centra en los retos que dieron lugar a la creación del grupo de arte Miradas Insólitas, hito imprescindible en la concepción y gestación de esta investigación.

Primer reto Fundación Telefónica

Aunque las medidas establecidas debido a la pandemia COVID 19 eran estrictas, el Centro Ocupacional Carlos Castilla de Pino ya estaba en activo pero con bastantes restricciones. El desarrollo de los talleres se realizaba a través de grupos burbuja, las personas no cambiaban de taller durante todo el día y en cerámica no se podía utilizar el barro. Sin embargo, estas limitaciones hicieron posible que las personas artistas tuvieran muchas más horas de creación, ya que no podían salir a otros programas. Con la prohibición del barro, el desarrollo del taller y su proceso creativo se centró principalmente en el dibujo y la pintura.

Algunas personas que venían al centro hicieron mucha obra y otras, sumergidas en periodos muy personales y complicados debido a la pandemia, tuvieron dificultad para crear. Algunos y algunas

artistas se reincorporaron entrado el año 2021. Durante este ciclo no fue posible asistir al Centro Cultural Margarita Burón.

Continuamos con los objetivos anteriores, con especial atención en el desarrollo del reto creado con Fundación Telefónica, el cual se retomó en verano de 2020. La naturaleza del **programa Retos Telefónica** implica que un grupo de personas voluntarias de la empresa formen parte de la creación y desarrollo de un proyecto de apoyo a una entidad social. Dicho reto debe estar formado por una serie de objetivos a cumplir por el grupo de voluntarios y voluntarias en un tiempo establecido. Si la propuesta se cumple bajo esas condiciones, Fundación Telefónica dona una cantidad de dinero a la entidad social para el cumplimiento y desarrollo de un desafío concreto. Tuvimos la suerte de contar con un equipo de voluntarias y voluntarios con un gran nivel de compromiso, así que rápidamente se reformuló **el reto** acorde al tiempo disponible y las restricciones de la pandemia. Finalmente el reto consistió en:

- Crear el grupo de arte con identidad propia: junto con todas las personas artistas del grupo de arte, que finalmente fueron dieciséis, y los voluntarios y voluntarias, se creó el nombre de Miradas Insólitas y se abrieron las redes sociales Instagram y Facebook. El nombre de Miradas Insólitas fue acompañado por un logo, diseñado por David Alonso, artista de Miradas Insólitas, a partir de una obra de investigación colectiva sobre la mirada.
- Hacer una exposición virtual y conseguir un número mínimo de visitas: el equipo de personas voluntarias creó una plataforma virtual con una obra de cada artista de Miradas Insólitas y un sistema de votación y *likes*. Esta plataforma permitía medir el número de visitas recibidas, realidad que era de gran importancia en la consecución del reto.
- Creación de un calendario con las obras: para la realización de este objetivo las personas voluntarias tuvieron que buscar financiación de forma activa. Aunque en un primer momento la propuesta desde Fundación Telefónica fue realizar un calendario con las doce obras ganadoras en la votación de la plataforma online, finalmente se decidió la creación de un calendario que incluyese a todo el grupo de Miradas Insólitas compuesto por lo tanto por dieciséis meses, y abarcando prácticamente año y medio. El calendario fue editado en diciembre y se imprimieron mil copias, siendo una pequeña parte de las mismas puesta a la venta por el grupo de personas voluntarias con el objetivo de financiar necesidades puntuales de Miradas Insólitas.

Figura 56
Obra de investigación colectiva sobre la mirada y logo de Miradas Insólitas.

En enero de 2021 se cerró el reto de forma exitosa por lo que Miradas Insólitas recibió una cantidad de dinero para financiar la impresión de un catálogo donde recoger la obra y proceso creativo de todas las personas que componen el grupo.

La creación del **catálogo** se llevó a cabo de septiembre a abril de 2021 y conllevó varios pasos para su realización, y el apoyo de una amplia red de personas apasionadas por Miradas Insólitas:

- Creación de textos: se decidió hacer una introducción a través de diversos textos sobre el tema, así como una entrevista a Hassiba Seriak, una de las artistas de Miradas Insólitas. La entrevista la llevó a cabo Carmen Holgueras, periodista de Alcorcón y amiga de Miradas Insólitas.
- Fotos y maquetación del catálogo: dos fotógrafos profesionales realizaron las fotografías de las dieciséis personas, así como de todas las obras. Una diseñadora profesional realizó la maquetación del catálogo.
- Textos y testimonios: cada artista contaría con un apartado personal en el catálogo, para ello de forma conjunta artistas, profesionales y el grupo de personas voluntarias, seleccionamos las obras y escribimos textos que recogen la trayectoria y línea creativa personal, narración que fue acompañada con un breve testimonio de cada artista.
- Imprenta: Carmen Holgueras y Miguel Barrios, profesional de artes gráficas, nos apoyan con la maquetación en impresión del catálogo.

Dentro del presupuesto también se planificó la impresión de fotos de gran formato que acompañasen a las exposiciones de Miradas Insólitas, así como de fotos en pequeño formato de los retratos recogidos en el catálogo como regalo a las familias de los y las artistas. Sólo se realizaron las fotos pequeñas.

Figura 57
Peces en el mar, 2019. Acuarela y lápiz conté sobre papel, 64,5 x 54,5 cm. Obra de Andrés Navas, artista de Miradas Insólitas. Fuente: Alfon García.

Figura 58
Casas, 2020. Lápices de colores y rotulador negro sobre madera, 129 x 59 cm. Obra de Manuel Vela, artista de Miradas Insólitas. Fuente: Alfon García.

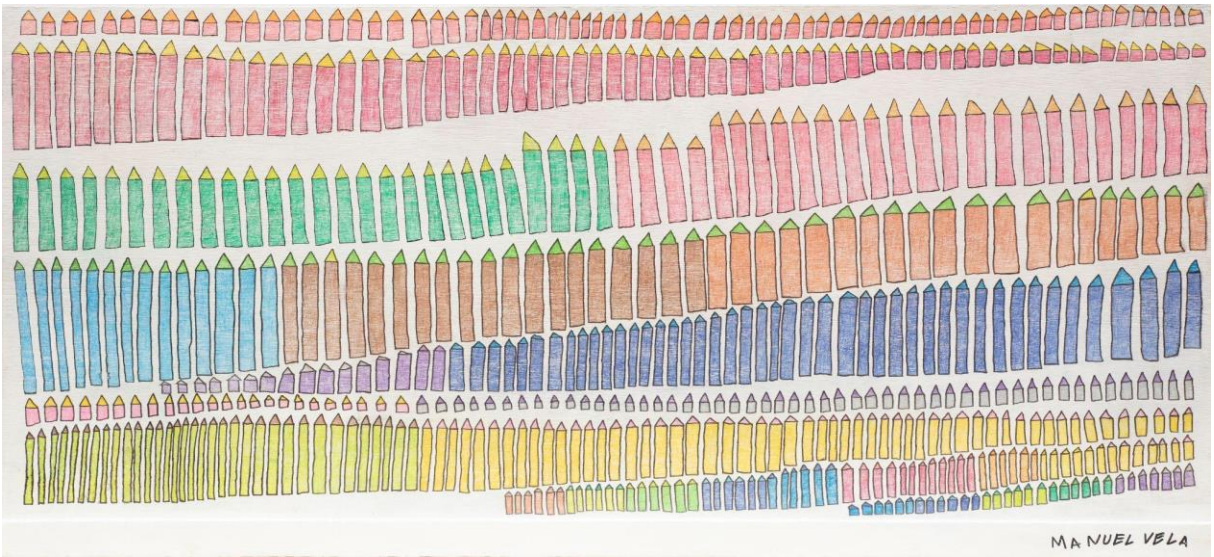


Figura 59

El criptolenguaje, 2018. Acrílico y acuarela sobre tabla, 37,7 x 29,4 cm. Obra de Lorenzo Gracia, artista de Miradas Insólitas. Fuente: Alfon García.

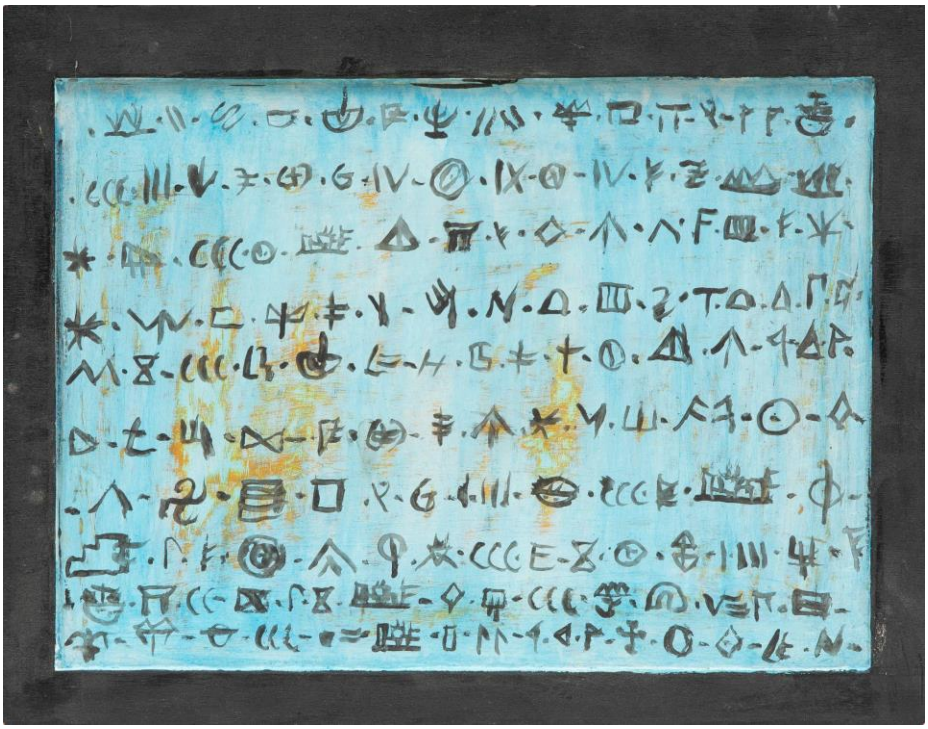


Figura 60

Amigos, 2020. Bolígrafo negro sobre cartulina, 50 x 40 cm. Obra de Jefferson Núñez, artista de Miradas Insólitas. Fuente: Alfon García.

Finalmente se imprimieron numerosos ejemplares del catálogo de los cuales varios fueron entregados a los y las artistas y a sus familias, y otra gran partida se la quedó la Fundación Ande. Algunos catálogos fueron destinados a la promoción y difusión del grupo en museos y galerías con el objetivo de llevar a cabo una exposición. La presentación y publicación oficial del catálogo se realizó en el Auditorio de Fundación Telefónica como parte del segundo reto llevado a cabo, que se presenta a continuación.

Figura 61
Catálogo de Miradas Insólitas.

Segundo reto Fundación Telefónica

Tras la consecución del primer reto, el equipo de voluntarias y voluntarios comunicaron su enorme satisfacción con el proyecto, además de los vínculos creados entre todas las personas participantes a través de los diferentes pasos del reto. Dada esta realidad, se propuso continuar con el proyecto y retomar la posibilidad de hacer una exposición presencial, la cual había sido descartada anteriormente debido a la pandemia. Entrado el año, se abrió un nuevo reto a llevar a cabo hasta diciembre de 2021, que estuvo formado por los siguientes desafíos:

- Hacer un *making off* que recogiera la trayectoria de Miradas Insólitas y que tuviera un mínimo de 1000 visualizaciones en el canal *youtube*. Para llegar a este punto era necesario grabar un breve vídeo y para ello las personas voluntarias pidieron ayuda a TheMarketRoom (TMR), empresa dedicada a la grabación de grandes eventos, al marketing digital y al *branding*. En junio de 2021 acudieron al centro ocupacional y grabaron un vídeo que recogía un breve testimonio de cada artista, su trabajo en el taller, y algunas reuniones con voluntarias y voluntarios. Paralelamente desde el centro ocupacional y de forma más casera, se grabó un vídeo más largo explicando los logros y trayectoria de Miradas Insólitas, donde las personas artistas desarrollaron más extensamente la naturaleza de su obra. La propuesta principal fue que este vídeo pudiera acompañar las futuras exposiciones de forma audiovisual y explicativa.

- Conseguir dinero para la plataforma *World Co* que luego iría destinado a Miradas Insólitas.
- Llevar a cabo un mínimo de dos exposiciones de Miradas Insólitas a lo largo del año. En esta línea en mayo la Fundación Telefónica nos comunicó la posibilidad de realizar una exposición en el Auditorio de la Fundación Telefónica, en la Gran Vía madrileña, como parte del Día de la persona voluntaria. La exposición tendría lugar el 24 de septiembre de 2021 y sería una muestra de dieciséis obras, una de cada artista. A raíz de esta primera propuesta de exposición, se desarrollaron otras propuestas. A continuación, se recoge brevemente el proceso y celebración de las exposiciones que se llevaron a cabo dentro del reto.

En relación a la exposición de Miradas Insólitas en el **Auditorio de la Fundación Telefónica**, junto con todo el grupo de Miradas Insólitas y las personas voluntarias, fueron seleccionadas las obras y se organizó el evento, que estuvo compuesto por la presentación de los retos y sus logros por el voluntariado y un breve debate donde participaron Javier Albar de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense como representante del programa Encuentros Creativos y Julia Morla como acompañante del grupo de arte Miradas Insólitas e Investigadora del Instituto de Estudios Feministas de la Universidad Complutense. Además, se organizó una mesa redonda donde Hassiba Seriak, Lorenzo Gracia, Manuel Vela y Santi Calvo, cuatro artistas de Miradas Insólitas, compartieron su experiencia. Casi todas las personas de Miradas Insólitas asistieron al evento y dedicaron varias horas a hacer numerosas visitas guiadas durante las que relataban su proceso creativo y explicaban su obra. A la entrada de la exposición y en gran formato, se proyectó el vídeo de Miradas Insólitas realizado desde el centro ocupacional y durante el evento se publicó el *making off*.

Figura 62
Presentación de Miradas Insólitas en el Auditorio de Fundación Telefónica y exposición. Fuente: Marieta Morla.

Tras la exposición en Fundación Telefónica, se realizó una segunda exposición de dos días en la sala **Movistar Riders en Matadero.** Al ser fin de semana, la exposición obtuvo muy buena acogida y las personas de Miradas Insólitas pudieron ir con sus familias. Como la sala era más impersonal, decidimos hacer unos *roll up* para promocionar la exposición en la entrada y que más gente se acercase a visitarla.

En tercer lugar se realizó una exposición más grande y con mayor duración en el Centro Municipal de las Artes y Teatro Buero Vallejo en Alcorcón en noviembre de 2021. Durante la exposición se realizaron visitas guiadas semanales donde las y los artistas explicaban su obra de primera mano. Se hizo notar cómo a lo largo del mes fueron cogiendo confianza y gusto por este proceso en relación con su obra.

Figura 63
Exposición Miradas Insólitas en el Centro de las Artes y Teatro Buero Vallejo de Alcorcón.

Por último, a mediados de diciembre y hasta mediados de enero, la exposición fue trasladada al Museo Ulpiano Checa en Colmenar de Oreja. Esta exposición supuso el cierre de la itinerancia de la exposición.

De forma breve cabe destacar que durante este año se retomó Encuentros Creativos, celebrándose su tercera edición. Además, un grupo de personas de Miradas Insólitas acudieron a la *New York University* en Madrid (NYU) para dar una charla sobre su trayectoria artística y sus obras.

Figura 64
Charla en la *New York University* en Madrid (NYU).

Ampliando la mirada hacia los talleres de abiertos de arte: Living Museum como cambio de rumbo

A raíz de toda esta experiencia y debido a la existencia de algunas limitaciones en relación con el desarrollo del proyecto y del taller de arte, así como de la promoción de Miradas Insólitas, en febrero de 2022 decidí pedir una excedencia para realizar una estancia de investigación en Living Museum Wil, Suiza, dada su amplia trayectoria y su innovadora forma de trabajo a partir del *open art studio* como base. En junio de 2022 comenzó mi estancia profesional, investigadora y artística en sus instalaciones, la cual duró hasta septiembre de ese mismo año y finalizó con la obtención del título de dirección de *Living Museum Academy.*

Paralelamente a este proceso, junto con un equipo de tres personas comenzamos a crear la asociación Living Museum Madrid, con el objetivo de traer la propuesta de Living Museum a España.

Como parte de toda la trayectoria de creación del grupo de artistas Miradas Insólitas, observé una menor participación de mujeres en el mismo, así como una mayor dificultad en su empoderamiento a través de la creación. Esta observación me llevó a centrar la mirada e interés en la necesidad de visibilizar dentro de este campo la obra creativa de mujeres artistas, así como a poner en valor su narrativa y trayectoria creativa como forma de conocimiento y de apoyo a otras mujeres creadoras.

4.1.3 Algunas artistas de Miradas Insólitas

A continuación, y en relación con la observación anterior y al contexto de la investigación, se realiza un breve recorrido por la naturaleza de la trayectoria creativa de las mujeres artistas de Miradas Insólitas, así como se recogen algunos testimonios y obras que ilustran su proceso. La trayectoria del resto de artistas es posible consultarla en el catálogo.

4.1.3.1 Amparo Martínez

Figura 65
Amparo Martínez, artista de Miradas Insólitas. Fuente: César Sanz Marcos.

La obra de Amparo se caracteriza por tramas y redes infinitas. Las horas se pasan para la artista mientras está inmersa en sus papeles que completa con flores, puntos y círculos, “trabajo con el lápiz y con puntitos y flores que saco de mi cabeza” (Amparo Martínez).
Principalmente utiliza lápices de colores, grafito y rotulador negro, y nada más termina un dibujo, comienza otro, algo que forma parte de su ritmo creativo natural.

Como afirma la artista, pinta para relajarse, y este espacio personal, se convierte en un lugar donde descansar su mundo interno y ritmo diario incansable.

Tras varios años de completar papel tras papel con su iconografía personal y almacenarlos en numerosas carpetas, desde 2018 se lanzó a utilizar grandes soportes donde se le pasan las horas sumergida en su propia creación.

Figura 66
Flores, 2018. Lápices de colores y rotulador sobre madera, 42 x 34 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 67

Díptico Limones y naranjas, 2020. Lápices de colores y rotulador sobre madera, 122 x 43,5 cm. Fuente: Alfon García.

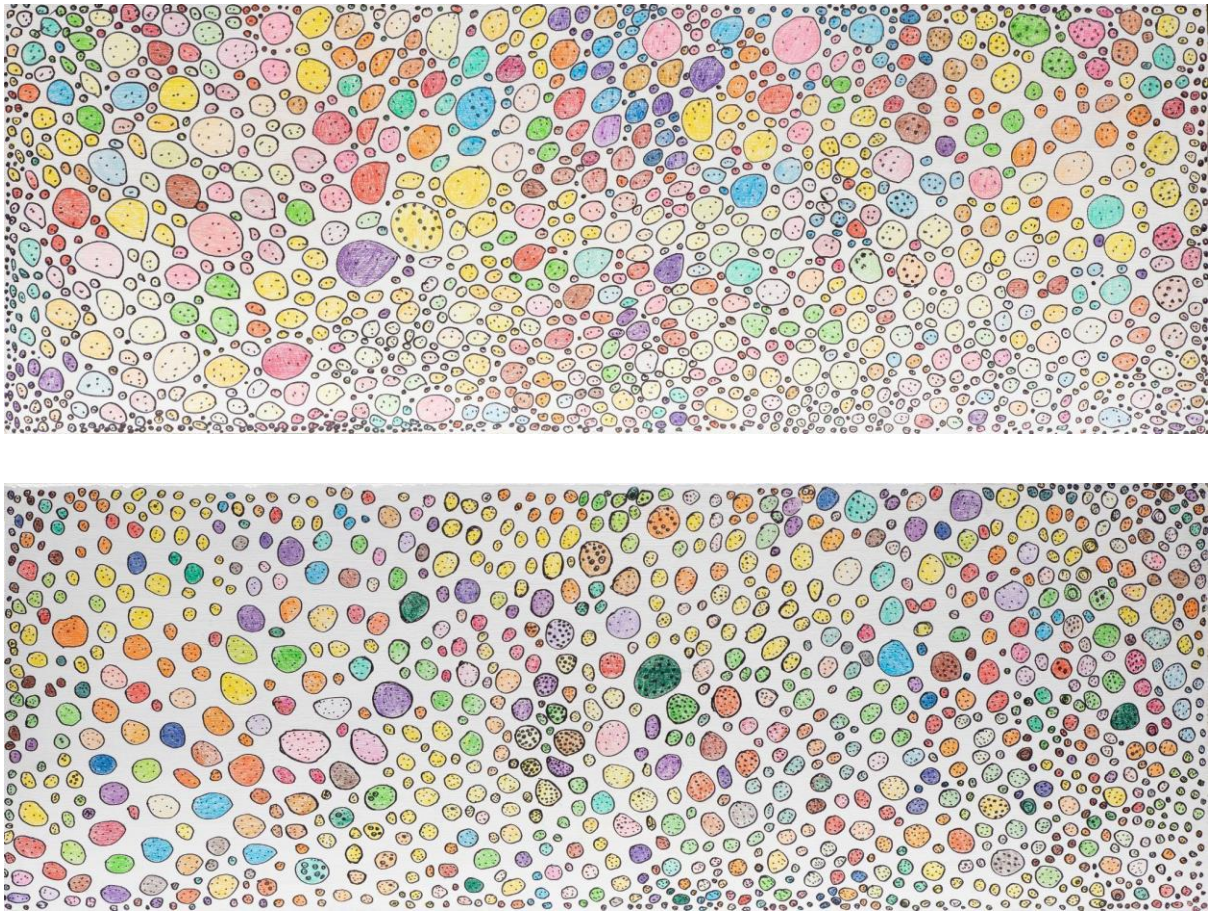
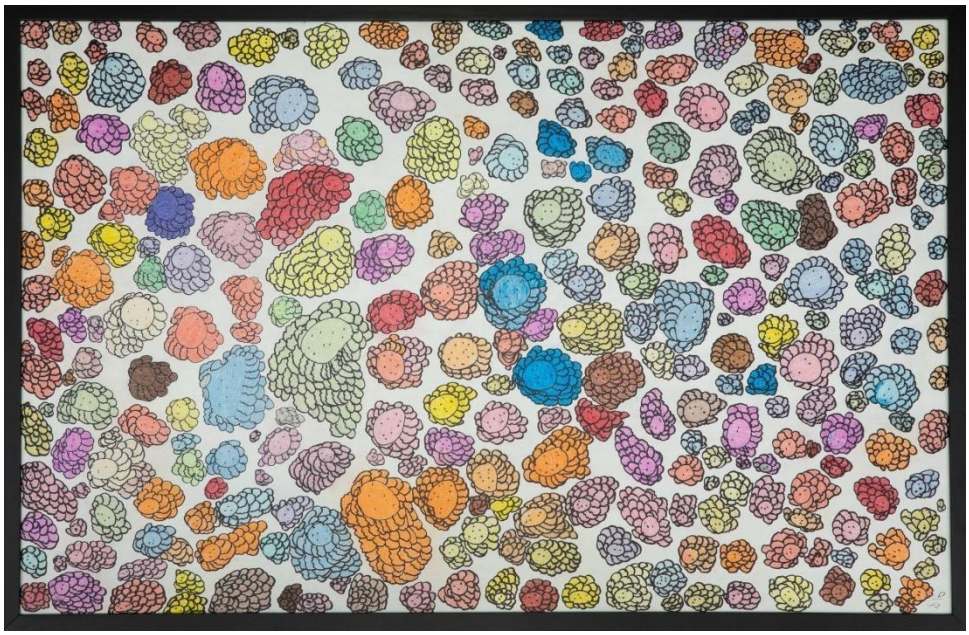


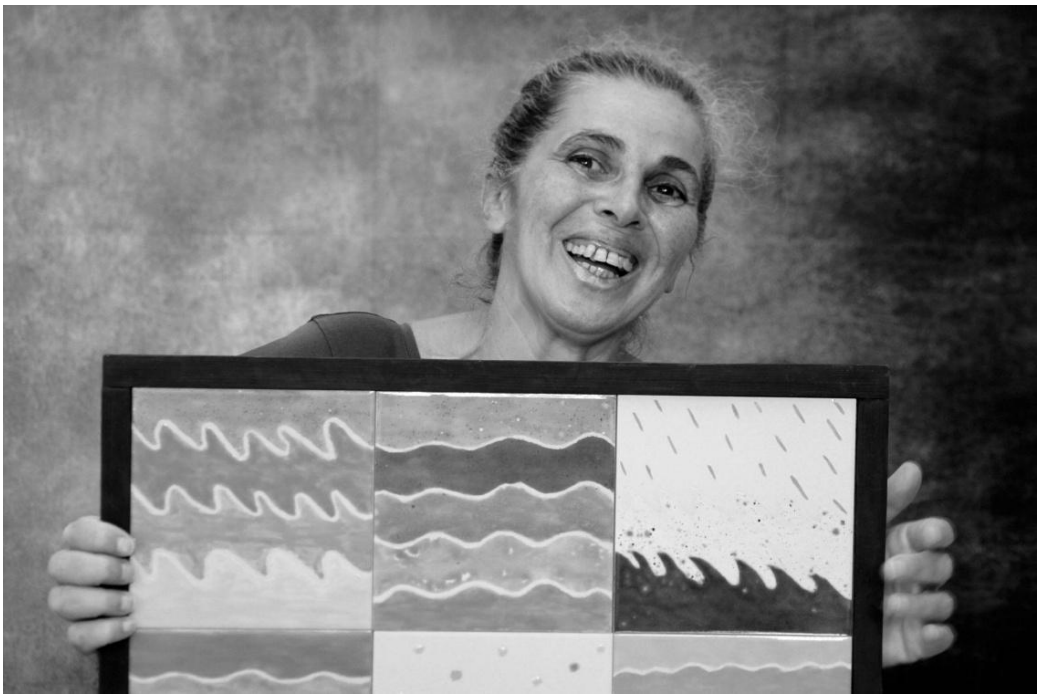
Figura 68

Primavera, 2021. Lápices de colores y rotuladores sobre madera, 63 x 93 cm. Fuente: Alfon García.



4.1.3.2 Hassiba Seriak

Figura 69
Hassiba Seriak, artista de Miradas Insólitas. Fuente: César Sanz Marcos.



El camino artístico de Hassiba Seriak destaca por su manejo técnico y pasión por la cerámica. Forma parte del taller de cerámica desde hace más de 26 años, por lo que generalmente desarrolla su obra sobre losetas o planchas de barro pintando con esmaltes y engobes. *"Me gusta trabajar el barro porque forma parte de la naturaleza y salen cosas maravillosas tras meter la obra al horno",* comparte la artista. Este último año se ha abierto a la utilización de la acuarela.

La naturaleza y en especial el agua son los motivos principales de representación en su obra. Para Hassiba la naturaleza inspira calma y su objetivo al crear es relajarse y encontrar un espacio de tranquilidad, "La naturaleza es bella e inspira tranquilidad. Me gusta pasear por el mar, escuchar las olas, el sonido del agua y de la lluvia" (Hassiba Seriak).

Su proceso creativo llama la atención por un afán de perfeccionismo que le lleva a un estado interno de concentración y atención a cada pequeño detalle. La artista afirma que su pintura supone un lugar donde recuperar la seguridad en sí misma y donde encuentra muchas ganas de enfrentarse a nuevos retos y dar valor a sus ideas, "me cuesta mucho enfrentarme a las cosas nuevas. Luego, una vez ya estoy en ellas, voy cogiendo el sentido. Cuando ya decido ponerme a ello, todo cambia" (Hassiba Seriak).

Figura 70

Peces, 2017. Barro blanco, esmalte y acrílico sobre madera, 51,5 x 22 cm. Fuente: Alfon García.

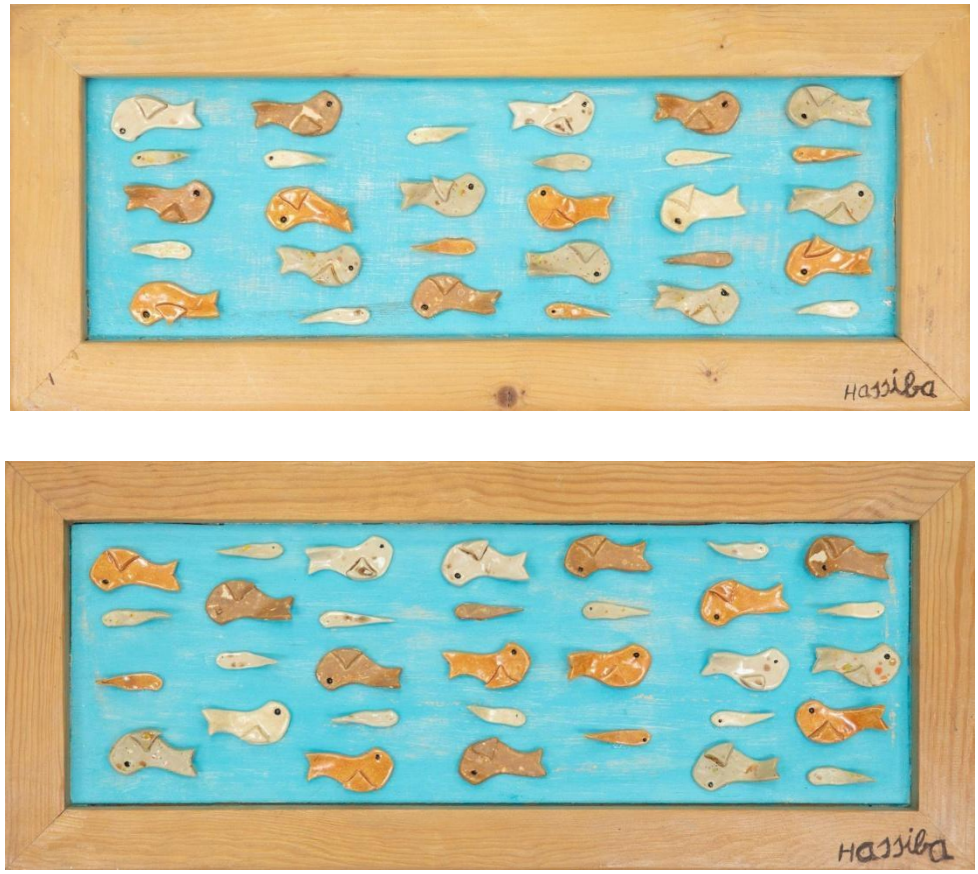


Figura 71

La composición del agua, 2020. Esmalte sobre loseta blanca, 67 x 52 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 72
La naturaleza, 2021. Esmalte sobre loseta blanca, 67 x 52 cm. Fuente: Alfon García.

4.1.3.3 Inés Gómez

Figura 73
Inés Gómez, artista de Miradas Insólitas. Fuente: César Sanz Marcos.

Inés Gómez comenzó hace más de 26 años en el taller de cerámica y conoce bien la utilización del barro, los esmaltes y el horno. Sus obras habitan la intersección entre la pintura y la escultura, “me

gusta hacer barro y luego hacer los cuadros con figuras geométricas, con flores, con espirales. Eso sí que me gusta, porque me relaja mucho" (Inés Gómez).

Para la artista fue un gran paso el dar valor a sus dibujos personales y construirlos en barro. Sus bocetos parecen puzzles de color que posteriormente transforma en piezas de barro con las que cubre soportes generalmente de grandes dimensiones, *"dibujo las formas según me van saliendo y corto las piezas de la plancha de barro que me va sobrando de otros trabajos" (Inés Gómez).*

A lo largo del proceso de creación, Inés corta las piezas y las lija a mano. Posteriormente las coloca cuidadosamente en el horno con el fin de que no pierdan su lugar. Repite el mismo proceso para esmaltarlas y nuevamente para pegarlas en el soporte.

Figura 74
Mosaico de colores, 2017. Barro blanco y esmaltes,87 x 30 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 75
Puzzle de color, 2018. Barro blanco y esmaltes,119,5 x 74 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 76

Tríptico de color, 2019. Barro blanco, esmaltes y acrílico,28 x 24,5 cm. Fuente: Alfon García.

4.1.3.4 Paloma García

Figura 77

Paloma García, artista de Miradas Insólitas. Fuente: César Sanz Marcos.

Paloma García a través de su obra nos guía por su mundo de casas, gatos, flores, soles, barcos y niños. Combinando estos elementos entre sí, forma composiciones, que se intercalan entre ellas mediante una misma línea de tierra o línea de equilibrio, “Un sol, otro sol, un barco, casas…” (Paloma García).

Acostumbra a acumular papeles, revistas y dibujos, siendo esta una de las motivaciones principales de la creación de sus dibujos y pinturas. En el momento de la creación se relaja y se concentra en el pincel y en sus colores sin necesidad de apoyos externos.

Figura 78
El niño, 2017. Acrílico y lápices de colores sobre cajón,43 x 65 cm. Fuente: Alfon García.

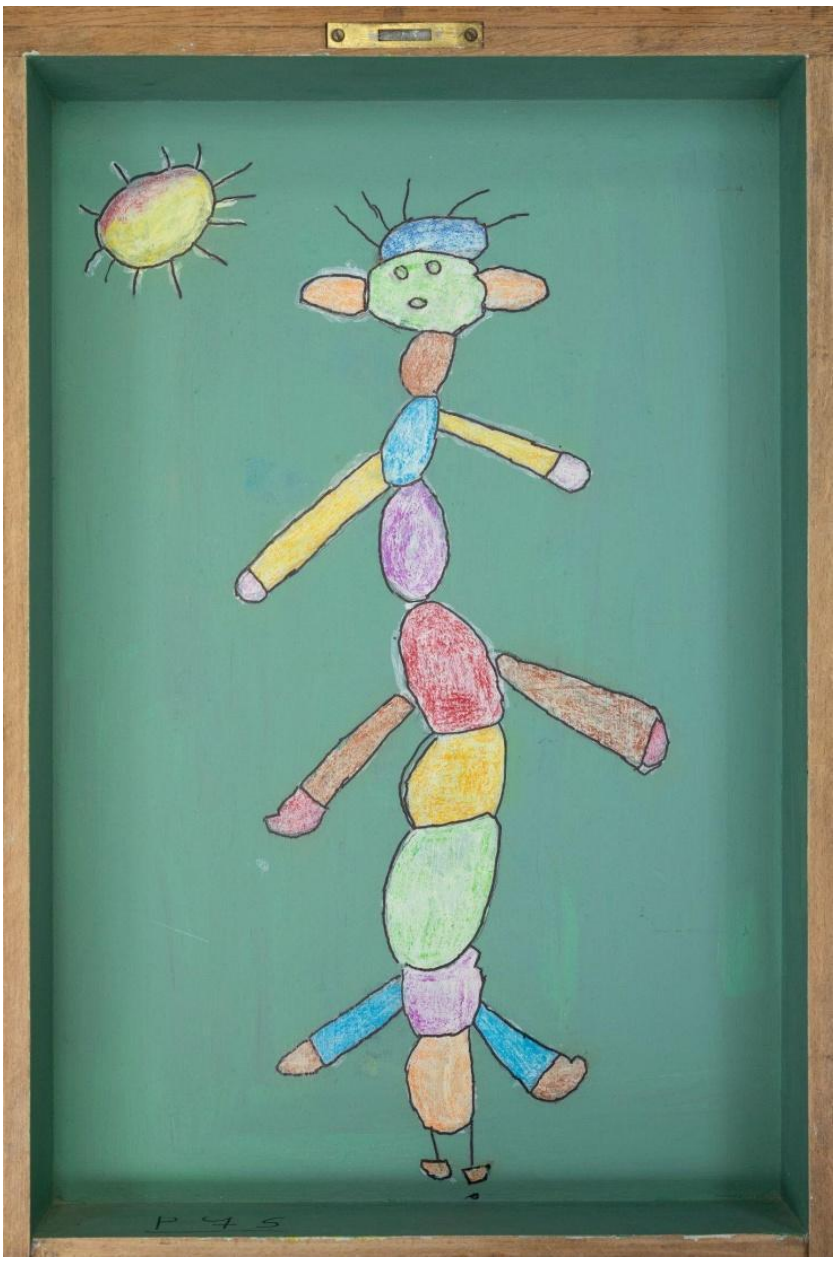
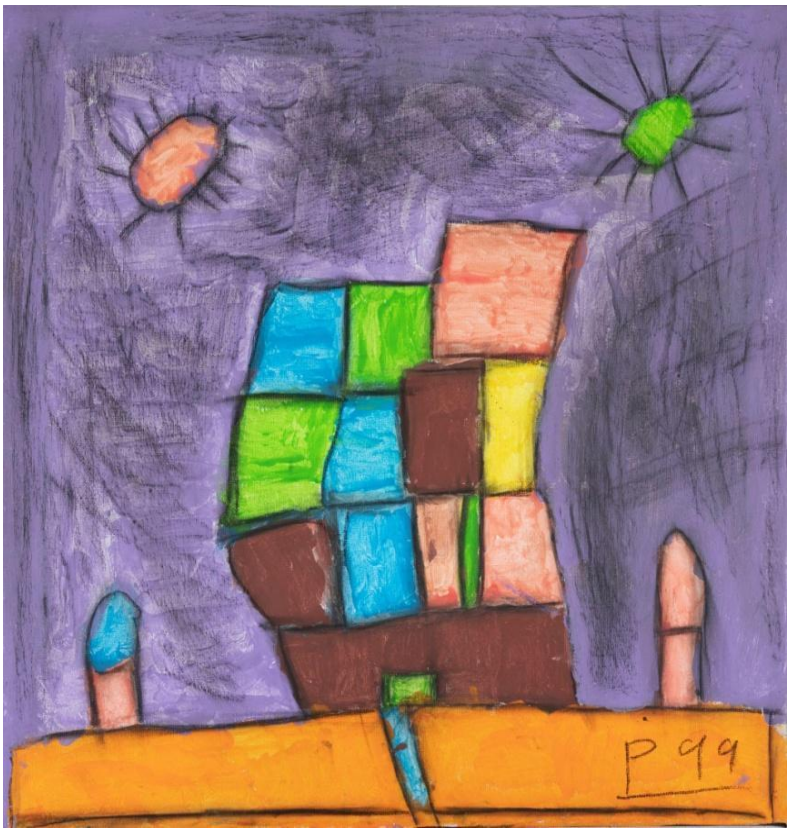


Figura 79

Casas, 2017. Acrílico y lápices de colores sobre madera de palet, 114 x 80 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 80

Una casa, dos soles y dos árboles, 2021. Témpera y lápiz conté sobre lienzo,50 x 50 cm. Fuente: Alfon García



4.1.3.5 Rosa Almendros

Figura 81
Rosa Almendros, artista de Miradas Insólitas. Fuente: César Sanz Marcos.

Rosa es amante del color, “me gustan mucho los colores y combinarlos de diferentes maneras” (Rosa Almendros). Como ella afirma, colorear los cuadros es una fuente de relajación. Tras un primer año dibujando redes de cuadrados para posteriormente combinar los colores, pasó a crear tramas de hojas y líneas, siguiendo el mismo proceso de coloreado, “me gusta dibujar hojas, cuadrados, rayas, flores y el mar” (Rosa Almendros).

Actualmente la artista ha introducido nuevos elementos en su obra, combinando composiciones de carácter más abstracto con otras figurativos, en los que representa principalmente paisajes.

Figura 82
Cuadrados, 2019. Lápices acuarelables,91,5 x 42,3 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 83

Globos de feria, 2021. Lápices de colores sobre papel,39,5 x 30 cm. Fuente: Alfon García.

Figura 84

La mujer melena, 2021. Lápices de colores sobre papel,39,5 x 30 cm. Fuente: Alfon García.

4.1.4 Resultados: con respecto a la transformación personal, profesional y social a través del arte en Miradas Insólitas

Este apartado recoge las observaciones principales llevadas a cabo a lo largo de estos años en relación con la creación del grupo Miradas Insólitas y sus artistas. Su naturaleza se construye a través de testimonios de entrevistas realizadas a artistas de Miradas Insólitas, a profesionales, a familiares y a las personas voluntarias implicadas en el proceso, así como a partir de reflexiones y planteamientos que surgieron durante la formación del grupo de arte y tras finalizar el trabajo con el mismo.

A lo largo de la gestación y consolidación de Miradas Insólitas, los y las artistas habitaron el proceso creativo como **algo cotidiano** que formaba parte de su **definición personal.** Su ritmo natural de creación fue la ilustración de su inquietud y pasión por la investigación artística, fuente principal de la perseverancia de todas las personas implicadas en la creación del grupo de arte Miradas Insólitas. Vargas-Pineda y López-Hernández (2020) revelan la importancia de aproximarse de forma progresiva a la experiencia creativa, a través del autoaprendizaje y de un espacio de desarrollo artístico que proporcione oportunidades de crecimiento, cualificación y proyección personal y profesional.

La paulatina transformación del taller de cerámica en **un taller abierto de creación** y experimentación artística, en un primer momento fue difícil, ya que cualquier cambio suponía un gran esfuerzo. Sin embargo, fue posible observar cómo este cambio fomentó un **aumento en la iniciativa** de las personas sobre sus propias responsabilidades en el taller, así como sobre la valoración de su propio trabajo, el cual fue adquiriendo un sentido personal y una identidad propia. “Creamos nuestros dibujos, cada uno con su perspectiva, con su creación, cada uno crea su arte a su manera” (Hassiba Seriak, artista de Miradas Insólitas. Testimonio extraído de la entrevista realizada a la artista en el catálogo de Miradas Insólitas).

Con respecto a la transformación de la dinámica del taller, el padre de un artista de Miradas insólitas comparte este comentario: “A mi hijo le viene bien el que le valoren lo que está haciendo porque hasta ahora en los talleres ocupacionales a los que había ido, pues era limar o lijar un listón o pegar cartón, y ahora entra más en juego su espontaneidad y lo que él quiere, lo que quiere hacer, no lo que se le demanda”.

A lo largo de los años, fue posible observar un desarrollo paulatino del **empoderamiento**, donde una vez se estableció una dinámica de creación libre y con los materiales accesibles, las personas tomaban decisiones con mayor facilidad, elegían los soportes, los materiales, llevaban a cabo bocetos con seguridad y en algunos casos gestionaban su propio ritmo de trabajo. En palabras de Silvia Gómez, psicóloga del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castillo del Pino, “para mí las palabras son **tomar**

decisiones y la elección. Ellos y ellas eran los que elegían lo que querían hacer, y lo más importante ha sido que han visto ese cambio". A través de su reflexión pone una mirada en la **libertad** con los apoyos necesarios como base **de la transformación,** "Para mí lo más importante, fue el cambio que tuvieron de venir de una estructura muy, muy, muy rígida en la que no elegían. Lo más importante de este proyecto ha sido la elección, o sea, la libertad".

Acompañar cada día a las personas de Miradas Insólitas en su proceso creativo, y en la consolidación del grupo a lo largo de estos años, permitió presenciar cómo en algunos casos el arte se fue transformando en un espacio de **bienestar**. "Cuando pinto me siento tranquila y estoy muy entretenida en lo que hago y no estoy pensando en otras cosas", afirma Inés Gómez, artista de Miradas Insólitas, cuestión que Amparo Martínez, artista de Miradas Insólitas explica con las siguientes palabras, "pinto tranquila y no me pongo tan nerviosa". En otros casos se convirtió en una **ocupación significativa** y en un **espacio de desarrollo profesional,** como en el caso de Manuel Vela, miembro activo de la Asociación Debajo del Sombrero en los talleres de la Casa Encendida, Matadero y la Facultad de Bellas Artes, o de Juan Díez, artista de Miradas Insólitas, *"Me gusta pintar porque es mi oficio"*. En tercer lugar, el arte emerge como un **espacio de enunciación** y experimentación personal a través del cual habitar y compartir su mundo interno y externo, y relacionarse con su entorno desde **un sentir y voz propias**. "Desde que existe Miradas Insólitas en su vida, sigue haciendo lo mismo, pero es diferente, ya sale con mucha alegría a saludarnos, nos enseña de vez en cuando cosas que ha pintado, nos manda muchísimas, muchísimas fotografías y muchísimos mensajes por WhatsApp, algo que antes era impensable", comparte la hermana de un artista de Miradas Insólitas.

En este sentido, formalizar el grupo con nombre e imagen, proceso en el que participaron activamente todas las personas, supuso un puente hacia **su autorrealización personal y valoración de su lenguaje plástico**, así como un acercamiento hacia la proyección e identificación como artistas, "para mí la clave fue que dejaron de ser personas que iban a un centro ocupacional como un trabajo, a convertirse en artistas, que es lo que querían ser, porque yo creo que se identificaron como tal", declara Álvaro León, voluntario de Fundación Telefónica en el reto de Miradas Insólitas.

Numerosos estudios en cuanto al concepto de calidad de vida reconocen **el bienestar, la independencia y la participación social,** como los tres factores que engloban las ocho dimensiones de la calidad de vida. Estos aspectos recogen algunos conceptos como el desarrollo personal, la autodeterminación, el bienestar emocional, los derechos, y la participación activa en la comunidad (Van Loon, 2009), lo que está directamente relacionado con la propia percepción que la persona tiene de sí misma, en este caso su identidad como artista y su desarrollo profesional : "Soy artista, porque

pinto cuadros y me siento muy orgullosa de los cuadros que he hecho, y mi hermana está muy orgullosa de mí" (Amparo Martínez).

Poco a poco se fue construyendo **el interés por mostrar su obra y desarrollarse profesionalmente**, como reconoce abiertamente Javi Gómez, artista de Miradas Insólitas: "Me gusta ser famoso". En este sentido la creación y publicación de **un catálogo** que poder mostrar a sus familias, a otros artistas, a sus compañeros y compañeras, o que llevar a salas de exposiciones entre otras opciones, fue un hecho clave en la consolidación del grupo de arte, pero sobre todo en su **reconocimiento personal, profesional y social** como artistas. "Eso es lo que les pasó, la valoración y el reconocimiento. (...) Reconocimiento y orgullo de sentirse importantes" (Silvia Gómez).

A lo largo de la entrevista, Silvia Gómez subraya la seguridad, la autoestima, la alegría y la inclusión como los conceptos que se fueron entrelazando de la mano del reconocimiento a través de su propia obra y desarrollo como artistas. "Una propulsión en cuanto a su autoestima, empoderamiento, y sentirse integrados en el mundo, yo es lo que vi" observa Marisa Zarcero, voluntaria de Fundación Telefónica en el reto de Miradas Insólitas. En relación al empoderamiento y la identificación con el arte y la creación, Macarena Ubago, voluntaria de Fundación Telefónica en el reto de Miradas Insólitas, manifiesta, "se dio una transformación a nivel de identidad, de yo soy, yo puedo, el empoderamiento fue espectacular".

En relación al reconocimiento **personal y profesional**, destacan como especialmente importantes las sesiones de **fotos** de retrato y sus obras, ambas llevadas a cabo con fotógrafos profesionales, así como **la elaboración de los breves textos** y testimonios en torno a su trayectoria artística, que posteriormente fueron publicados en el catálogo, visibilizando la narrativa sobre su propia obra.

Por otro lado, el catálogo también fue un punto central en el desarrollo de su **reconocimiento social**,

> "El reconocimiento personal y social fue muy importante, porque es importante que las personas de tu entorno, tu círculo más cercano te reconozca, pero aparte, necesitas un reconocimiento social, que a nivel social nos sintamos reconocidos en proporción con lo que hacemos, no solamente por lo que somos, sino también por lo que hacemos" (Marisa Zarcero).

A raíz de tener el catálogo físicamente, comenzó a crecer una gran ilusión en la muestra de su obra, se sucedieron diversas peticiones de la firma y dedicación del catálogo, así como el interés de las **familias** en el desarrollo artístico de sus familiares aumentó considerablemente. "Yo lo que he visto con esto, es que muchas familias se han dado cuenta de lo que pueden hacer" (Silvia Gómez).

La hermana de un artista de Miradas Insólitas, poniendo en valor la experiencia de la familia, así como el desarrollo social que ha supuesto para su hermano la pertenencia al grupo de arte, manifiesta:

> "Miradas Insólitas para mí significa un antes y un después en la vida de mi hermano. Fue de repente ponerle nombre a una pasión que llevaba desarrollando desde muy pequeño y aunque todos la admirábamos, pero la verdad que nunca le dimos la suficiente importancia, como en este caso se la has dado tú y la creación de este grupo. Ha supuesto también un desarrollo mucho más… O sea, socialmente se desarrolló mucho más en este tiempo, desde Miradas Insólitas hasta hoy. O sea, le ha dado seguridad, yo creo le ha dado un nombre".

En relación al desarrollo de las habilidades sociales como parte del proceso creativo en personas con discapacidad intelectual, Alonso Arana (2017) revela la importancia de la existencia de propósitos, metas y motivaciones sociales para el desarrollo de un amplio abanico de **habilidades sociales y comunicativas.** "Se identificaron como artistas, sin eso no hubiera sido completo. O sea, si no hubieran podido exponer en un sitio público, poder tomar contacto con la gente, y poder transmitir lo que sentían cuando han hecho el cuadro, no se habría completado el proyecto", exterioriza Malu, voluntaria de Fundación Telefónica en el reto de Miradas Insólitas.

A través de la impresión y creación del **catálogo,** y de la realización de **las exposiciones**, se desarrolló también un amplio sentimiento de pertenencia a Miradas Insólitas, lo que se reflejó en la dinámica del taller a través de un mayor apoyo entre las personas artistas en sus procesos creativos, así como en la identificación como grupo. Luisa López, educadora del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino, afirma que "la sensación de grupo, de compañeros y compañeras de arte… de Grupo de Artistas, sobre todo a raíz de las primeras exposiciones y de todo el proceso de crear el catálogo. Yo creo que ahí se sintieron muy grupo, porque también se hablaba mucho del grupo de Miradas Insólitas, que era como una frase completa."

También fue observable cómo comenzaron a **reconocer la obra y el lenguaje plástico de otros y otras compañeras.** En el caso de Hassiba Seriak y a raíz de la pregunta ¿qué significa ser integrante de Miradas Insólitas? responde:

> "Es muy positivo. Compartes el arte con otros compañeros y compañeras a los que también les gusta pintar y ves que tenemos en común algo especial, todos disfrutamos con la pintura. Aunque hay que pintar sola, también hay un tiempo para compartir con otras personas y hacer trabajos colectivos, que es muy interesante. Ellos también dibujan

> paisajes y todos los cuadros son bonitos. No solo es importante lo tuyo, también lo de los demás".

A través de este testimonio muestra el valor del sentido de pertenencia a Miradas Insólitas y de compartir su proyecto vital a través del arte, así como del enriquecimiento de hacer **proyectos grupales y compartidos a través del arte.**

Otro hito a destacar fue **el montaje y celebración de la exposición**, que fue trasladada en su carácter itinerante a cuatro sitios de forma consecutiva. La presentación de Miradas Insólitas en el Auditorio de Fundación Telefónica en Gran Vía fue un acto decisivo en su **reconocimiento personal, profesional y social** donde los y las artistas disfrutaron de diferentes momentos asociados al evento, estuvieron acompañados y acompañadas por sus familias, y comenzaron a hacer visitas guiadas a través de las que explicaban sus obras a un público externo:

> "Valoraron especialmente las pequeñas cosas como por ejemplo que les llevara un chófer hasta la exposición, ser protagonistas en un evento en las instalaciones del edificio de Fundación Telefónica, o hablar por primera vez como artistas al público en general. Pasados los años, se acordarán especialmente de la comida de celebración del grupo tras el evento" (Manuel Marchal, director del Centro Ocupacional Municipal Carlos Castilla del Pino).

Carmen Holgueras, periodista de Alcorcón implicada en el proceso de creación de Miradas Insólitas, considera que el reconocimiento en espacios artísticos públicos resultó esencial:

> "Yo creo que todas estas personas artistas han visto reconocido su trabajo y reconocido de una manera pública y, además, no de una forma individual en su taller, sino que lo han podido mostrar en un espacio ajeno totalmente a ellos y ellas, y en un espacio donde pasan lo que podemos denominar, entre comillas, cosas importantes, como es el espacio de Telefónica, que es de primer nivel artístico, o las salas del centro cultural Matadero. Ha sido en espacios importantes y dedicados al mundo del arte, donde ellos y ellas han ido a enseñar y mostrar públicamente sus creaciones y ese reconocimiento, yo creo que ha sido vital."

A partir de esta primera experiencia, y por petición de las personas artistas, en la exposición celebrada en la Centro de las Artes y Teatro Buero Vallejo de Alcorcón se llevó a cabo un programa público de **visitas guiadas** dentro del programa cultural del municipio, con una amplia demanda por parte de personas de Alcorcón, y de entidades y organizaciones cercanas:

> "Fue importante como entraron en el municipio como parte del grupo de Miradas Insólitas, y que ese impacto se dio fuera del círculo habitual de la discapacidad intelectual. Fueron vecinos y vecinas, asociaciones culturales, de mayores, personas particulares… Participaron en la vida cultural de su municipio de forma inclusiva. La exposición fue programada en el centro de referencia en cuanto a la cultura del municipio, dentro de su programa artístico" (Manuel Marchal).

En relación a las exposiciones y las visitas guiadas llevadas a cabo, Juan Díez destaca que lo más importante para él fue, "con toda la gente que hablo y cuando explico lo que hago".

Identificarse con la cultura, formar parte activa de la misma y tener acceso a ella, ofrece sentido de identidad al individuo. El significado que le dan las personas interesadas por la creación artística al hecho de ser artistas, desarrollar su propio lenguaje plástico y compartirlo, cobra gran importancia como un factor determinante en su **desarrollo productivo y creativo** (Vargas-Pineda y López-Hernández: 2020), así como en el desarrollo de la **valoración personal** de su propia obra y proceso creativo, como ha sido posible a través de Miradas Insólitas.

> No sólo se concibe el acceso a la cultura como la participación en eventos, servicios y programas culturales. Asimismo, se trata de garantizar la oportunidad de participar en el proceso de decisiones, manifestar opiniones y expresarse creativamente. Es decir, tener acceso a la cultura implica que el individuo tome una posición no exclusivamente como receptor de la expresión estética cultural, sino como **ente activo** en la construcción de sus significados. (Fuentes-Viera, 2012, p 12).

En relación a la realización de **eventos artísticos y exposiciones,** Carmen Holgueras pone en valor la importancia de apropiarse de un espacio expositivo que también les pertenece como ciudadanos y ciudadanas creadoras: "Es distinto, muy especial la experiencia de ver sus obras colgadas en las paredes de un espacio expositivo. (...) Creo que es muy importante, porque es como apropiarse de ese espacio expositivo, que siempre ha sido de otros, y entender que también les corresponde a ellos y ellas, artistas, por su propio proceso creativo". La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad en 2006 en su artículo 30 en relación a la **Participación en la vida cultura**l, recoge que "los Estados Parte adoptarán las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad puedan desarrollar y utilizar su potencial creativo, artístico e intelectual, no sólo en su propio beneficio sino también para el enriquecimiento de la sociedad." En este sentido, cobra importancia la posibilidad de **participar activamente** en un campo que aporta al desarrollo cultural y económico. En palabras de López Fdez Cao (2024):

> El reconocimiento implica aprender a compartir protagonismo. La igualdad es paridad de participación y co-decisión e implica el descentramiento de los paradigmas tradicionales. Si se trabaja en el presente con identidades cambiantes, comunidades y personas diversas, todas ellas deben encontrar legitimidad en el espacio museográfico, en plena igualdad y no como un apéndice, un itinerario o una exposición. Deben verse valoradas en un lugar donde el saber hegemónico tiene que reconstruirse en aras a una construcción común participativa (p. 60).

Actualmente, es observable un paulatino crecimiento del interés y reconocimiento de las personas con discapacidad intelectual en la vida cultural, así como un reconocimiento desde su potencial creativo y artístico (Comisión Europea, 2021). Sin embargo, existe una realidad de restricciones en cuanto al acceso con los apoyos necesarios a formaciones, cursos, eventos etc. en el campo del arte o a convocatorias culturales que no contemplan las formas comunicativas existentes en las personas con discapacidad, ya que su lenguaje es técnico y alejado de estas comunidades de artistas (Vargas-Pineda y López-Hernández, 2020), así como en cada caso, no existe un tejido y red de apoyos necesarios para participar activa y autónomamente.

El tener la opción de participar a través de medios y programas accesibles, así como poder elegir entre una oferta variada de cursos, formaciones o programas artísticos dentro del interés personal de cada artista, abre una vía a la participación e inclusión social de las personas en su entorno, así como fomenta la motivación e interés:

> “Ir a la Facultad de Bellas Artes fue una experiencia distinta a estar todos los días en el centro. Me impresionó mucho la facultad, lo grande que era, las esculturas y pinturas de las paredes y todo lo que se hace allí. Ni me lo imaginaba. Me cuesta mucho comenzar a hacer mis dibujos y ver cómo trabajaban en Bellas Artes me dio ideas y me dieron ganas de hacer cosas nuevas” (Hassiba Seriak).

En relación al programa Encuentros Creativos, Javi Gómez, también subraya que la experiencia le gusta porque,”hay gente nueva y aprendemos sobre los dibujos del mural y los cuadernos”, y Santi Calvo, artista de Miradas Insólitas declara “estoy cosiendo con más gente. Me gusta ir con todos los amigos”. Dentro de este programa, el espacio creativo compartido fue una experiencia inclusiva de autoconocimiento a través del arte, pero también de encuentro, comunicación y construcción de relaciones personales y profesionales (Antúnez del Cerro et al., 2022; Albar Mansoa y Antúnez del Cerro, 2022).

Es importante mencionar que tener la posibilidad de **relacionarse con otros artistas y espacios artísticos,** como han tenido algunas y algunos artistas de *Miradas Insólitas* al formar parte de los Encuentros Creativos en La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, acudir semanalmente al taller de pintura del Centro Cultural Margarita Burón, ser seleccionados inclusivamente a través de sus obras y exponerlas en la VIII Edición de la exposición colectiva Haciendo Barrio en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, o de formar parte de la Asociación Debajo del Sombrero e ir a crear junto con otros y otras artistas, han sido oportunidades de ampliación de su propio auto concepto y de la valoración de su creación, así como de acercamiento hacia el desarrollo de sus deseos, confianza y toma de decisiones en relación a su vida y su felicidad.

En este sentido, y por último, Silvia Gómez también manifiesta la importancia de **abrir las puertas de la institución** a la participación activa de gente externa: "Esto es otro punto fundamental (...), que venía gente de fuera, el reconocimiento de gente de fuera y el hacer cosas con gente de fuera", como fue el caso de las personas voluntarias, del equipo de grabación de TMR o del grupo de Encuentros Creativos, que realizó una visita de creación compartida al taller.

4.2 Living Museum: un ejemplo de *open studio* que subvierte el estigma de enfermedad mental por el de artista

Tras la experiencia de participación activa en la creación del grupo de artistas Miradas Insólitas, así como de mi experiencia personal y profesional de 2014 hasta 2021, en enero de 2022 decidí pedir una excedencia en el Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino para poder realizar una estancia de investigación y desarrollo profesional de tres meses en Living Museum Wil, Suiza. El objetivo principal fue sumergirme en la naturaleza y posibilidades de los talleres abiertos de arte, formar parte de la dinámica de Living Museum desde dentro, y desde ese lugar, conocer su propuesta de abordaje básico y de desarrollo, así como la experiencia personal y creativa de las personas implicadas. La propuesta de hacer la estancia profesional vino de parte de Rose Ehemann y del Living Museum Academy, un espacio formativo creado para acercar la filosofía de Living Museum a aquellas personas interesadas en su naturaleza y en reproducir un modelo similar en alguna otra parte del mundo.

Dada mi inquietud por la naturaleza del desarrollo de la identidad de artista en este contexto, especialmente de mujeres artistas, me plantee la posibilidad de conocer la naturaleza de Living Museum desde una mirada inclusiva y de género que me permitirse conocer y valorar el espacio como un lugar seguro y empoderador para mujeres artistas con enfermedad mental, dolencia psíquica o discapacidad de diversa naturaleza.

En junio de 2022 comenzó mi estancia de tres meses en Living Museum Wil, durante la cual formé parte de su dinámica profesional de forma continuada de lunes a viernes de 8:00 a 17:00 horas, lo que me permitió conocer el proyecto desde una perspectiva profesional, desde una perspectiva artística como creadora y desde una perspectiva investigadora a raíz de la realización de la mayoría de las entrevistas que forman parte de este análisis.

4.2.1 El modelo de Living Museum

La idea de Living Museum surge en 1973 en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia de la mano del psicólogo y artista húngaro Janos Marton, y del artista polaco Bolek Greczynski, conocido por su arte político y trabajo a través del teatro experimental.

Figura 85
Janos & Bolek. Sony TV 9948. Obra de Lea Mueller. Fuente: Alexandra Plettenberg

Dado que no hay mucha información sobre Living Museum, su historia y metodología, este apartado está principalmente basado en la última publicación sobre Living Museum, *The Living Museum. Art asylum*, "Living Museum. Asilo artístico", autoeditada por Janos Marton (exdirector de Living Museum en Nueva York) y Alexandra Plettenberg la cual formó parte de Living Museum en Queens durante veinte años y actualmente es la fundadora y responsable del Living Museum Graz, en Austria.

4.2.1.1 Breve paseo por los conceptos de locura, enfermedad Mental y asilo psiquiátrico

Para comprender la naturaleza y el contexto base sobre el que nace Living Museum, Alexandra Plettenberg & Janos Marton (2019) contextualizan la locura y la enfermedad mental, y realizan un breve recorrido sobre el nacimiento de los grandes asilos psiquiátricos en Europa y Estados Unidos, así como declaran dos hitos en la historia en los que la dignidad de la persona individual fue reconocida como un valor central por encima del orden social o del código político. Un primer periodo entre 1300 y 1500, donde se permitieron algunas iniciativas cimentadas sobre la base de la antigua tradición de convivencia griega, y un segundo periodo donde renacen las ideas del humanismo durante la Ilustración a finales del siglo XVIII. Además, el proceso de institucionalización de la psiquiatría ha ido de la mano del concepto de locura y posteriormente de enfermedad mental, conceptos que por lo tanto han estado siempre sujetos a condicionantes históricos, económicos, culturales y sociales

(Hernández Merino, 2000), los cuales enmarcan también el nacimiento del concepto de Living Museum.

De acuerdo con González de Rivera (1998) la pérdida de la tradición médica de los griegos y los romanos en gran parte de Europa supuso un periodo medieval donde la psiquiatría y la medicina retornan a un paradigma supranatural y religioso cercano a tiempos primitivos. Entre otras situaciones, la vinculación de las personas enfermas con la religión en búsqueda de la salvación del alma permitió por un lado la creación de hospitales y asilos psiquiátricos en las cercanías de los monasterios con el objetivo de albergar y ejercer la caridad, y por otro lado evidenció la persecución, separación y abandono de aquellas personas cuya razón alterada no era aceptada. Algunos ejemplos de este periodo son la inquisición o la caza de brujas en el siglo XV, cuyo tratado más importante *la Malleus Maleficarum* [el tratado contra las brujas], describe síntomas cercanos a la locura. Esto fomentó que muchas personas "locas" acabaran torturadas, perseguidas y víctimas de violentos castigos (Hernández Merino, 2000). Así pues, durante gran parte de la historia, las personas con una enfermedad mental y otras personas fuera de lo establecido como "normal" (siendo ejemplos de ello los y las huérfanas, prostitutas, personas ancianas, delincuentes, pobres, mujeres que no responden a los patrones de género establecidos, aceptados y valorados entre otros) fueron separadas de la sociedad e incluso perseguidas.

Durante el Renacimiento comenzó el desarrollo de un gran movimiento asistencial en occidente (Hernández Merino, 2000). Muchos edificios que hasta el momento habían sido dedicados a personas contagiadas por la peste negra, la lepra o la tuberculosis entre otras, fueron convertidos en grandes asilos psiquiátricos donde dar cabida al margen de la sociedad a las personas dementes. Las personas enfermas entre otras fueron hacinadas en instituciones desprovistas de comodidades, atención y cuidados, así como encadenadas ante cualquier síntoma de agitación social (González de Rivera, 1998). Uno de los primeros hospitales psiquiátricos de los que se tiene constancia en Europa fue el Real Hospital de Bethlem en Londres, coloquialmente conocido como *Bedlam*, traducido como "casa de locos". Este antiguo hospital para personas con la lepra fue transformado en 1276 en un espacio para "personas sin razón". Teniendo en cuenta la amplitud de posibilidades que este término suponía en aquella época, alojó a "enfermos mentales" desde 1403, estando abierto hasta 1770 a la curiosidad del público, donde previo pago podía visitar a las personas ingresadas como si de un zoológico se tratase (Aztarain Díez, 2005).

Es a través de este ejemplo y de otros como *La Salpêtrière* en París, uno de los psiquiátricos más grandes de Europa o el *Hospital Pennsylvania de Filadelfia*, fue instaurándose la idea de refugio, de asilo psiquiátrico o de institución de larga duración en relación a la locura, sin una clara obligación de

atender médicamente a las personas internas, y siendo en numerosos casos también sinónimos de abuso, corrupción y estigmatización.

Cabe destacar el establecimiento del primer psiquiátrico occidental en la ciudad española Valencia en 1409, el cual es considerado como la cuna de la psiquiatría moderna y la humanización en psiquiatría. Este hospital en el siglo XV logró un equilibrio y síntesis entre lo mejor de la caridad cristiana y la influencia del pensamiento árabe, el cual era depositario de un sentido más cercano a la antigüedad, ofreciendo por lo tanto un tratamiento médico y humanitario. Sin embargo, fue ignorado dado el relativo aislamiento del país tras el Siglo de Oro (González de Rivera, 1998).

Con la llegada de las ideas de la Ilustración en el siglo XVIII, las estructuras autoritarias y las bases de estas instituciones repartidas por Europa, comenzaron a ser cuestionadas introduciéndose en su planteamiento el reconocimiento humano y social, así como la importancia de cuidar los derechos naturales en el tratamiento de las personas con enfermedad mental. El año 1780 en Francia marcó un hito ya que el gobierno decidió hacerse cargo de la asistencia hospitalaria realizando diversas reformas en cárceles y hospitales, reconociendo que la reclusión de las personas "insanas" no era suficiente y poniendo de manifiesto la necesidad de ofrecer un tratamiento (Aztarain Díez, 2005). Cabe destacar también que mientras se daban grandes avances en medicina y psicología, la situación de las personas con enfermedad mental seguía siendo de profundo abandono, ya que como exponía Foucault en su *Imagen de la locura en la edad de la razón* (1968), el culto a la razón y al pensamiento provocaba un rechazo y terror a lo irracional, lo que se tradujo en la negación de la humanidad de "los locos" (González de Rivera, 1998).

Con la contratación del médico francés Philippe Pinel como jefe de *La salpetriere* en 1795 y de la mano de Jean Baptiste Pussin, supervisor del asilo de *Bicêtre* en París donde Pinel fue médico, llegó también una nueva forma de comprender a las personas con enfermedad mental basada en la humanización. Las personas "locas" pasaron a ser concebidas como personas enfermas. Es el talante innovador de Pinel dentro del contexto antropológico médico de la época, uno de los aspectos que permitieron el origen de la psiquiatría como disciplina a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, surgiendo así una nueva forma de institución hospitalaria dedicada a la cura y la recuperación (Aztarain Díez, 2005), conceptos que hasta el momento habían sido extraviados, y reconociendo así el carácter transitorio de las enfermedades mentales y su la posibilidad de recuperación (Ortigosa, 2023).

Como recoge Aztarain Díez (2005) con la llegada del pensamiento ilustrado, en psiquiatría, además del trato humanitario y del cambio de concepción de la persona "loca" a persona enferma, también aparecen otras propuestas como el empleo del trabajo como medio educativo y rehabilitador. En

primer lugar fueron trabajos más duros físicamente, que posteriormente comenzaron a ser adaptados a cada paciente introduciendo actividades agrícolas y tareas manuales como el dibujo o la pintura (Hernández Merino, 2000). Otra de las propuestas a destacar, es la introducción del tratamiento moral, donde el aislamiento de la persona de su entorno y medio habitual en un asilo psiquiátrico concebido como instrumento terapéutico es una de las bases del tratamiento, así como el trato respetuoso al paciente y la observación de la evolución de la enfermedad (Ortigosa, 2023).

Fue por lo tanto a comienzos del siglo XIX cuando se establecieron por los alienistas más importantes, los principios del asilo terapéutico, en especial por Pinel y Dominique Esquirol, discípulo de este, el cual ayudó a crear diez nuevos asilos bajo las mismas premisas de funcionamiento (Plettenberg & Marton, 2019). En Bélgica, el médico Joseph Guislain se ocupó de las reformas en los hospitales, destacando entre sus planteamientos las artes plásticas como una actividad entre lo ocupacional y educativo (Hernández Merino, 2000).

Plettenberg & Marton (2019) exponen que en 1813 se fundó en Estados Unidos el primer hospital psiquiátrico apostando por una sanación a través de la amabilidad y el respeto, y recuerdan la importancia de la labor de Benjamin Rush, considerado el padre de la psiquiatría estadounidense, el cual introdujo la utilización de los métodos terapéuticos frente a los punitivos dominantes hasta el momento. A su vez, Hernández Merino, 2000, recoge la labor de Dorotea Dix en Estados Unidos como la gran impulsora de los cambios en la situación de “los alienados”, así como favoreció la creación de treinta y dos nuevas instituciones psiquiátricas.

Es importante recoger también otros modelos como el de la comunidad belga de *Gheel*, ciudad que a partir del siglo XII y por razones no bien definidas se convirtió en un lugar de peregrinación para personas con sufrimiento psíquico (Huertas García-Alejo, 1988). Este modelo, apostaba por una organización donde las personas con necesidades de apoyo eran acogidas durante el día por familias de la ciudad y por la noche regresaban a la institución. Con el tiempo, las personas internas pasaron de forma natural a formar parte de la vida agrícola y cultural de la ciudad, pudiendo desarrollarse dentro de la comunidad y disolviéndose así la posibilidad de ser prejuzgadas y estigmatizadas. Esta realidad ayudó a aliviar gran parte del sufrimiento psíquico.

Como recoge Huertas García-Alejo (1988) la cotidiana convivencia con personas “locas” se fue arraigando de forma paulatina en la ciudad donde aproximadamente a comienzos del siglo XIX cuatrocientas personas enfermas acogidas por las familias formaban parte de una ciudad de diez mil habitantes. Se creó un reglamento que da constancia del reconocimiento en el tratamiento de una alimentación sana y abundante, el alojamiento propio y aireado, y la prohibición del maltrato.

Además, *Gheel* emerge también como un ejemplo que se opone al encierro asilar llevado a cabo por los médicos alienistas, por aquel entonces centrados en la creación y tratamiento a través de asilos psiquiátricos al margen de la sociedad y en confinamiento, alejando a la persona enferma de su entorno y relaciones como método de sanación.

Fue precisamente el psiquiatra francés Moreau de Tours (Huertas García-Alejo, 1988), el que a través de sus cartas médicas sobre la colonia de *Gheel,* defiende la propuesta de que las personas con una enfermedad mental son personas con razón y que no han roto su relación con la sociedad, sino que están ligadas a ella y forman parte de sus dinámicas. Como recoge Huertas García-Alejo (1988), el ejemplo de la comunidad de *Gheel* puede ofrecer un punto de reflexión sobre la viabilidad de los procesos de desinstitucionalización donde el bienestar emocional, la identidad y el equilibrio psíquico de la persona están relacionados con su inclusión en las estructuras sociales. Un ejemplo donde la comunidad surge como una alternativa al aislamiento, la estigmatización y la pérdida de autonomía que el asilo psiquiátrico o la institución cerrada producen, siendo este un terreno fértil por el que continuar apostando.

Plettenberg & Marton (2019) partiendo del ejemplo de *Gheel*, recogen la propuesta del comerciante William Tuke en Inglaterra el cual fundó *The Retreat* en York, una institución donde un pequeño número de personas eran tratadas con actividades manuales y corporales, con trabajos regulares y con confort (González de Rivera, 1998; Hernández Merino, 2000). Resaltan también la importancia de crear enfoques colectivos en psiquiatría ilustrando su afirmación a través del caso de la norteamericana Ellen Baxter, que durante sus estudios de psicología se mudó un año a vivir a *Gheel*, trasladando posteriormente su visión de esta comunidad a la ciudad de Nueva york y comprometiéndose tenazmente con las personas sin hogar, las personas afectadas por el VIH, niños, niñas y familias afectadas entre otros, a través del proyecto *Broadway Housing, Coalition for the Homeless.*

Aunque en un primer momento pueda resultar contradictorio, y teniendo en cuenta que Living Museum no está a favor de la segregación, tras treinta años de trabajo con diferentes artistas y pacientes en Creedmoor, Plettenberg & Marton (2019), en su libro afirma que desde una mirada dialéctica, el concepto de asilo psiquiátrico y la inclusión pueden funcionar bien juntos estableciendo un nuevo espacio intermedio de posibilidad donde construir de una forma más equilibrada. Así pues, el proyecto bebe de los dos conceptos, acogiendo a través del concepto de asilo psiquiátrico la creación de un espacio seguro donde las personas puedan desarrollarse libremente al margen de la estigmatización, discriminación y exigencias de la sociedad en la que desarrollan sus vidas, y cómo

vivir al margen de esa violencia y competitividad social es una oportunidad de sanación, crecimiento personal y reformulación.

> "*Most people with mental illness, we think, are simply not able to exist in the open society; They cannot protect themselves from invalidation and discrimination, they are not robust enough to endure the social reality, its competitive nature and its focus on profit, where growth is seen as a material aspect rather than personal development. Segregation has a value , where it serves the purpose of safeguarding instead of affirming divide and bias* [Creemos que la mayoría de las personas que padecen enfermedades mentales, simplemente no son capaces de existir en la sociedad abierta; no pueden protegerse de la invalidación y la discriminación, no son lo suficientemente robustas como para soportar la realidad social, su naturaleza competitiva y su enfoque en el beneficio, donde el crecimiento se ve como un aspecto material en lugar del desarrollo personal. La segregación tiene un valor, cuando sirve para salvaguardar en lugar de afirmar la división y la parcialidad]", (traducido por la autora). (Plettenberg & Marton, 2019, p. 65)

La propuesta aprovecha una parte de la esencia de los grandes asilos alienistas cimentando una de sus bases sobre la construcción de un nuevo espacio de encuentro, desarrollo y relación cuyas raíces huyen de las bases capitalistas de la sociedad actual, ofreciendo la creación de un lugar refugio a través del arte.

Por otro lado, acogen el concepto de inclusión como base, donde se abren totalmente las puertas del espacio desde el cuidado y seguridad que genera un marco de sostén y apertura a la libertad. Plettenberg & Marton (2019) en relación con la naturaleza comunitaria de *Gheel* entre otras, apuestan por la importancia de la sensibilización y creación de una comunidad que ofrezca respeto y apoyo a las personas a través de la apertura de puertas del proyecto. Living Museum es definido como un espacio abierto a la sociedad dentro de un marco seguro de relación y de construcción de uno o una misma, donde las personas con sufrimiento psíquico pueden reformularse desde un lugar de pertenencia cuya base sostiene, apoya y alimenta sus ritmos y necesidades, y contempla a las personas como individuos únicos que forman parte de una comunidad.

Por último, este espacio emerge como un invernadero en constante metamorfosis, un espacio que se nutre tanto de su esfera y dinámica interior, como de una esfera y dinámica exterior que se van expandiendo de forma respetuosa y lenta construyendo una naturaleza que se acerca y respeta a las personas desde la comprensión de los límites vitales, ofreciendo un ritmo de transformación mutua de la persona y de la sociedad donde se inserta.

4.2.1.2 La recuperación de los antiguos hospitales psiquiátricos

En relación con la historia de la psiquiatría en Estados Unidos, Plettenberg & Marton (2019) recogen como hito importante las aportaciones del psiquiatra alienista Thomas Story Kirkbride, uno de los fundadores de la Asociación Psiquiátrica Americana, que basándose en las ideas del tratamiento moral desarrolló unos dibujos arquitectónicos, diseñando así una propuesta de edificios asilares. Dentro de su propuesta de diseño, cobraba especial importancia el que fueran espacios agradables, luminosos, con jardines y áreas de esparcimiento, y que contribuyeran a crear un ambiente de intimidad, confianza y apoyo donde las personas pudieran ocuparse de actividades de trabajo y ocio diarias. Entre estas actividades de ocio destacan las transparencias con la linterna mágica en el *Pennsylvania Hospital for the Insane* (Martínez Azumendi, 2016). A partir de este planteamiento, el edificio pasó a ser parte del tratamiento y muchos hospitales psiquiátricos estatales en Estados Unidos creados en el siglo XVIII adaptaron sus diseños y soluciones arquitectónicas, llegando a construirse también entre 1845 y 1910, setenta y tres hospitales con el plan *Kirkbride.* El primer hospital proyectado por Kirkbride fue el Hospital Estatal de *Rathan*, fundado por Dorothea Dix (Plettenberg & Marton, 2019).

De acuerdo con Plettenberg & Marton (2019) el hacinamiento, la escasez de fondos y la falta de apoyo público se convirtieron en un problema importante con el tiempo, reduciéndose los servicios en Estados Unidos principalmente a una atención asistencial. Con la introducción de los medicamentos psicotrópicos comenzó la desinstitucionalización en psiquiatría reduciéndose el número de ingresos internos en las instituciones. En 1986, los hospitales psiquiátricos del país contaban con 100.000 personas en régimen de internamiento menos, así como el acceso a los fármacos y el mantenimiento de las instalaciones psiquiátricas se encarecieron mucho.

Actualmente muchos asilos psiquiátricos del Plan *Kirkbride* están abandonados y vacíos, como ocurre con los grandes hospitales psiquiátricos en Europa, y suponen un gran gasto al estado. El Hospital de *Creedmoor* en Queens, hospital que alberga el primer Living Museum, fue creado a través de un conjunto de ideas similares por lo que está formado por numerosos edificios actualmente en desuso. Una de las consideraciones que plantea Living Museum es la rehabilitación de esos edificios en desuso, devolviendo a las personas con sufrimiento psíquico la posibilidad de habitarlos y de construir espacios seguros de creación y relación personal, política y social a través del arte.

> "*Islands, like our artist asylum, become leverages, transforming more and more social territory all over the world. So-called mad people who have been hidden from families and communities, do have something very valuable and important to offer: authenticity and creativity. (...) People who live with chronic mental illness, are in the Living Museum allowed to create in freedom, uncensored, unhampered, with no restrictions, no*

> *judgments attached and in peaceful existence. This is the seed-bed for free expression* [Las islas, como nuestro asilo para artistas, se convierten en palancas que transforman cada vez más el territorio social en todo el mundo. Los llamados locos, que han sido ocultados de familias y comunidades, tienen algo muy valioso e importante que ofrecer: autenticidad y creatividad. (...) A las personas que viven con enfermedades mentales crónicas, en Living Museum se les permite crear en libertad, sin censura, sin trabas, sin restricciones, sin juicios y en una existencia pacífica. Este es el semillero de la libre expresión]" (Plettenberg & Marton, 2019, p. 9).

4.2.1.3 Primeras influencias en la concepción de Living Museum

Plettenberg & Marton (2019) recogen una serie de influencias que, junto con su constante actitud de autorreflexión y observación, inspiraron a Bolek Greczynski y a Janos Marton para la concepción de Living Museum.

Su ideas y visiones compartidas en relación con la salud mental y el arte bebían en primer lugar de la propuesta del artista alemán **Joseph Beuys**, a través de la cual la concepción de arte expandía enormemente sus fronteras. Beuys proponía un concepto ampliado del arte que pretendía acabar con la idea de arte como práctica aislada, sosteniendo que era un espacio que debía implicar al cuerpo social en su conjunto, y abandonar las galerías para actuar directamente en la realidad (Vásquez Roca, 2011). Además, introduce una nueva forma de entender el concepto de creatividad, reconociendo la misma en todas las personas, así como en todas las formas de trabajo y actividades, no sólo en el arte (Quiroga Garza, 2018).

Janos Marton y Bolek Greczynski acogieron la propuesta de Beuys de definir la creatividad como la ciencia de la libertad y como un lugar privilegiado donde cada persona es un o una artista con facultades creativas que han de ser exploradas y reconocidas, y que aportan nuevas visiones a nivel político, social y espiritual. A través de la visión de Beuys, el arte, la creatividad y la figura de artista se desligan por lo tanto de las connotaciones que tenían hasta el momento y se redefinen desde la capacidad de todo ser humano, y desde su posibilidad para lograr evoluciones históricas (Carrillo Colmenares, 2914), y transformaciones sociales y políticas. Este enfoque le da un sentido a la propuesta central de Living Museum como un espacio que fomenta el cambio social, humano y relacional. Se introduce el concepto de escultura social, donde cada ser humano tiene la capacidad de transformar el cuerpo social al que pertenece (Gavidia y Podolski, 2014) y tiene un poder sanador.

En 1981 Beuys afirma que el progreso mental y espiritual humano se podrá dar en la medida en que se practique el arte social, definiendo este como una nueva disciplina dentro del arte que permite el cultivo de las relaciones entre las personas a partir de actos de vida capaces de transformar la sociedad (Carrillo Colmenares, 2014). Esta idea central de Beuys de que "cada ser humano es un artista", implicaba una nueva socialización del arte alejada el juicio estético, y una ciudadanización de la creatividad, cuya actividad es capaz de llevar al cuerpo social a nuevas formas, siendo un gran depósito de energía revolucionaria (Gutiérrez Galindo, 2013).

Como es posible observar, la mirada de este artista alemán supone un cambio radical en relación a la concepción de la propia función del arte y su forma, donde la creación artística además de tener una relación directa con el campo social emerge también en relación a la autobiografía de las personas y su núcleo espiritual, donde todo objeto artístico es concebido como un gesto vital y simbólico con capacidad para educar y curar al ser humano (Vásquez Rocca, 2020), ofreciendo así un proceso de sanación individual y social.

Por último y dentro de esta visión de renovación individual y social a través del arte, Beuys introduce una nueva organización donde el ser humano autodetermina su forma de vivir a través de su voluntad y es el creador de su vida. Partiendo de la autodeterminación, el artista alemán habla de una administración donde las instituciones culturales, escuelas y universidades podrían ser gestionadas al margen del ciclo capitalista y materialista, para centrarse en un camino de significación del mundo a partir del proceso creativo (Quiroga Garza, 2018). Este concepto forma otra de las piezas articulares del esqueleto inicial de Living Museum.

Otra de las grandes influencias en la concepción de Living Museum fue el estudio y recopilación por parte de psiquiatras y artistas, de las creaciones y obras hechas por personas con enfermedad mental en las instituciones y asilos psiquiátricos. Con el comienzo de la investigación médica sobre las enfermedades mentales, la humanización en psiquiatría, y el incremento del interés por la psicopatología a partir de la segunda mitad del siglo XIX, un reducido grupo de psiquiatras comenzaron a interesarse por las obras plásticas. Como se recorre en le marco teórico, en un primer lugar con meros intereses diagnósticos, pero poco a poco y dada la situación social y cultural de la época, abriéndose a una nueva mirada desde criterios estéticos y artísticos.

En 1864, el criminólogo y médico italiano Cesare Lombroso publicó *Genio y Follia*, relacionando el arte de las personas con enfermedad mental con el de artistas vanguardistas de la época, y afirmando el carácter degenerado de ambos. En 1907, el psiquiatra y escritor francés Paul Meunier bajo el pseudónimo de Marcel Rejá, publica el libro *L´art chez les Fous*, considerado como el primer estudio

del arte de las personas con enfermedad mental desde un punto de vista estético (Pereña, 2007). También es importante la primera exposición de este arte creada en 1905 en Francia por el médico Auguste Marie, para el que trabajaba Paul Meunier (Pereña, 2007).

Estas publicaciones junto a otras como *Delirio y conocimiento* del psiquiatra y psicoanalista Paul Schilder, inspiraron la conocida investigación y obra del psiquiatra e historiador del arte **Hans Prinzhorn**, el cual en 1922 publica *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung* [La actividad plástica de los enfermos mentales. Una contribución a la psicopatología de la Gestaltung]. A través de este libro presenta al público la colección de obras hechas por personas con enfermedad mental de la Clínica Universitaria de Heidelberg, una recopilación de obras fruto de sus dos años de investigación por clínicas de toda Europa (Bassan, 2009).

Cabe destacar que el libro de Prinzhorn tuvo un enorme éxito en los ambientes relacionados con la psiquiatría, pero donde causó realmente furor fue en el ámbito artístico de la época de Francia y Alemania, difundiéndose velozmente entre el movimiento surrealista y expresionista. Tras su publicación llegó incluso a convertirse en una especie de "biblia *underground*", una fuente de inspiración y motivación (Bassan, 2009) que invitó a muchos de los grandes artistas vanguardistas más conocidos, como Max Ernst, Paul Klee, Duchamp o Giacometti entre otros, a visitar las exposiciones, las obras y las instituciones psiquiátricas.

De acuerdo con Plettenberg & Marton (2019), **Walter Morgenthaler**, psiquiatra de la clínica de Waldau en Berna, es uno de los grandes influyentes en el proceso de creación de Living Museum, ya que fue uno de los primeros psiquiatras en poner en valor la creatividad artística de las personas ingresadas como medio para alcanzar la estabilidad psíquica. Además, fue uno de los primeros médicos en reconocer a los pacientes como sujetos creadores y no únicamente como objetos de estudio (Gutiérrez-Peláez et al., 2020). En 1921 publicó *Ein Geisteskranker als Künstler* [un loco como artista], volumen dedicado a la obra del paciente de la clínica **Adolf Wölfli**, poniendo en valor su actividad creativa. Aunque su libro no tuvo mucha acogida en el mundo médico, fue ampliamente reconocido por el artista Jean Dubuffet.

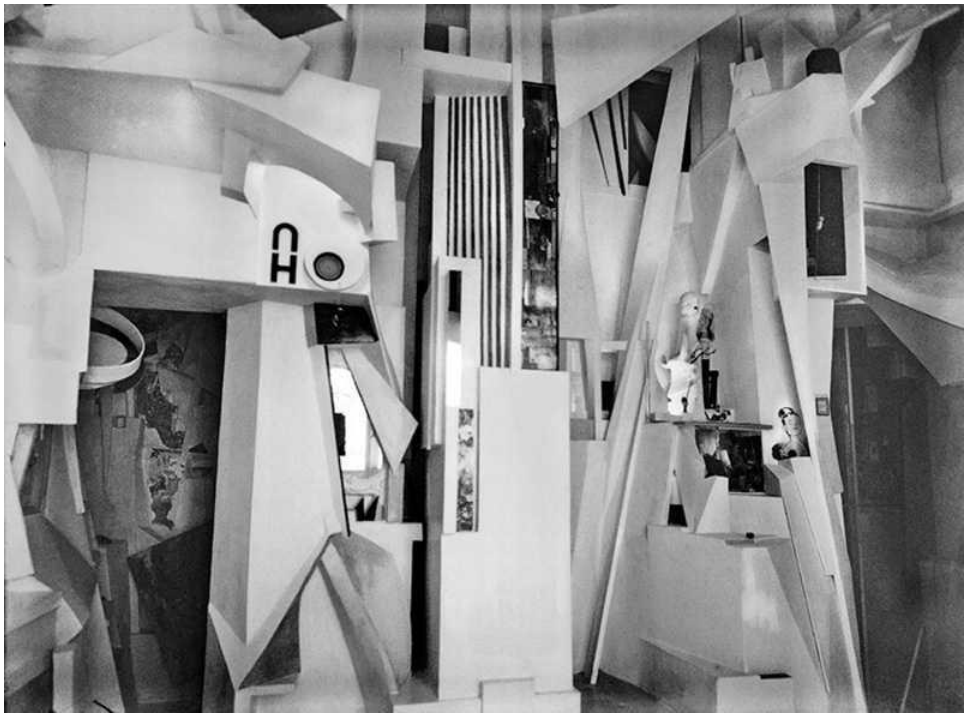
Plettenberg & Marton (2019) revelan como importantes las propuestas del pintor **Dubuffet** en torno a la creación del conocido término *art brut.* Su abandono de la escuela de arte debido a la rigidez en sus formas de enseñanza y acercamiento al contexto artístico, y sus escritos sobre el asfixiante entorno del mundo oficial del arte, fueron una influencia decisiva en las nuevas concepciones conceptuales emergentes en torno al arte, así como en la creación de la filosofía de Living Museum. Es

especialmente significativo el hecho de que para Dubuffet crear significaba una libertad interior sin ataduras sociales, subrayando la naturaleza de la autoexpresión y la autenticidad. Sin embargo, cabe destacar que a pesar de la influencia de Dubuffet y lo que supuso el nuevo concepto que acuñó para la conservación de obras en relación con el arte y la salud mental, Living Museum apuesta por una mirada a la autenticidad del arte y de la creación, alejándose del carácter segregador del término, que sitúa las obras como al margen de "la cultura oficial", realidad que no responde a la situación de las personas creadoras de Living Museum (Plettenberg & Marton, 2019).

Entre otros referentes en sus debates durante la creación de la filosofía de Living Museum, subrayan también las propuestas del artista surrealista **André Breton**, el cual defendió el surrealismo como un movimiento que trascendía las preocupaciones puramente estéticas, así como durante su estancia en el ejército fue destinado a trabajar en un pabellón psiquiátrico. Esta vivencia fue decisiva en el desarrollo de sus teorías literarias y sociales.

Citan también al artista alemán **Kurt Schwitters** que concibió el término "*Merz*" o "*Merzbau*" como alternativa al dadá y como forma de describir sus propios proyectos. Este concepto también daría nombre a una revista publicada entre 1919 y 1923 (Jofre, 2007). A través de su obra, Schwitters transforma radicalmente el interior de su casa familiar para convertirla en un entorno escultórico posmoderno definido por superficies geométricas y angulosas, collages, desechos, trozos de objetos urbanos etc. Como manfiesta Jofre (2007), esta obra podría ser un antecedente de la instalación. De acuerdo con Plettenberg & Marton (2019), el artista reniega de lo conocido como arte hasta el momento en pro de un arte conceptual donde *Merz* se convirtió en un término para designar el poder de la creatividad, y en un concepto que envuelve también al espacio físico como espacio de creación. Esta iniciativa define parte la esencia del espacio de Living Museum como una instalación artística en sí misma.

Figura 86
Merzbau, obra de Kurt Schwitters. Fuente: Wilhem Redemann, 1933. *Tate Modern*.



Otra de las grandes influencias destacadas por Plettenberg & Marton (2019) como decisivas en la concepción de Living Museum a pesar de señalar grandes diferencias de planteamiento, es la ***Künstlerhaus***, Casa de Artistas *Gugging,* creada en 1981 por el psiquiatra **Leo Navratil** en el hospital psiquiátrico de *María Gugging* a las afueras de Viena. En 1946, Navratil se incorporó al hospital, el cual albergaba una historia de maltrato, reclusión y violencia en el trato a las personas internas. Influido e interesado por la publicación *Personality Projection of the Drawing of the Human Figures* [Proyección de la personalidad en el dibujo de la figura humana], de la psicóloga americana Karen Machover, introdujo en el hospital una sección experimental donde animaba a los y las pacientes a dibujar.

Posteriormente y dada la influencia de Dubuffet, creó el *Centre for Art and Psychotherapy*, convirtiéndolo más adelante en la Casa de Artistas, un espacio dedicado al arte que albergaba a 18 artistas masculinos, los cuales junto con el psiquiatra y artista Johann Feilacher pintaron la fachada sur del edificio (*Museum Gugging*, 2024). De acuerdo con Plettenberg & Marton (2019), Navratil vivía en comunidad con sus pacientes, que compartían un espacio artístico donde se alojaban. También abrió la puerta del espacio a artistas vieneses y austriacos, los cuales tenían libertad para trabajar con los pacientes. Esta situación y propuesta de comunidad a través del arte fue enormemente influyente en la creación del concepto de Living Museum.

Partiendo del deseo de Navratil por integrar el arte "marginal" de las personas con enfermedad mental en el arte vanguardista del momento (Bolaños Atienza, 2007), algunas obras de los artistas *Gugging* pasaron a formar parte de la colección de Dubuffet. Dada la naturaleza en la concepción de Living Museum, la crítica y diferencia que Bolek Greczynski y Janos Marton subrayan en relación a su propuesta, es que Navratil concebía a los artistas desde la mirada de la producción artística siendo prueba de ello que la mayoría fueron grandes contribuyentes del mercado del arte *outsider*. La propuesta que desde Living Museum hacen en relación al mercado del arte contrasta con la de Navratil en que el punto central de los artistas no está en la venta de obra, ya que Bolek y Marton observan que esto es una ventaja que pocas personas artistas pueden permitirse. Living Museum emerge desde el concepto de comunidad como un espacio sostenedor y protector a través del arte, aunque algunas personas artistas puedan vender sus obras o reproducciones a nivel individual, o participar en ferias de arte (Plettenberg & Marton, 2019).

La labor del psiquiatra escocés **Ronald D. Laing** y del psiquiatra húngaro **Thomas Szasz**, ambos pensadores liberales asociados al movimiento de la antipsiquiatría de los años sesenta, también es una importante influencia dada su contribución a la ética de la psiquiatría. En 1965, Laing fundó el *Kingsley Hall*, una comunidad en Londres donde las personas con enfermedad mental y los psiquiatras convivían bajo el mismo techo. Szasz denunció y cuestionó la forma de los internamientos psiquiátricos, ya que para él reconocían la esencia de la locura como un disturbio social (Vásquez Roca, 2011). Además, junto con el sociólogo Erving Goffman fundaron en 1970 *The American Association for the Abolition of Involuntary Mental Illness Hospitalizations* (AAAIMH) [Asociación Americana para la Abolición de las Hospitalizaciones Mentales Involuntarias], que proponía abolir toda intervención psiquiátrica involuntaria.

En relación con el concepto de comunidad y el vínculo entre personas, es importante mencionar también que la dinámica de grupo está muy relacionada con la propuesta de la **psicología social**, que trata de entender cómo el comportamiento de la persona individual se ve influido por el entorno social donde se desenvuelve (Plettenberg & Marton, 2019).

Otra de las influencias destacables en la concepción y nacimiento de la idea fue ***The Factory***, el concepto de estudio y taller creado en 1963 por el artista **Andy Warhol**, donde Bolek a través de su propia experiencia como artista entendió el arte como un espacio vital, polifacético y compartido, abandonando la teoría del genio solitario (Plettenberg & Marton, 2019). Dadas sus grandes dimensiones, prácticamente 450 metros de planta, y su filosofía, *The Factory* reunía a un gran número de personas relacionadas con el arte plástico, musical y literario, y otras personalidades del *underground* neoyorquino fomentando un espacio creativo dinámico. Dentro de este lugar, existía

también una inclinación a convertir el espacio en una obra de arte pop, donde los objetos que componían el ambiente tenían un carácter accidental pero también artístico y surrealista (Sanz Haro y Maruri, 2019).

Living Museum fue concebido también a partir de la metáfora mostrada por la película francesa ***Le Roi de Coeur*** [El Rey de Corazones], dirigida por Philippe de Broca y estrenada en 1966. Ambientada en Francia a finales de la Primera Guerra Mundial, tras la retirada del ejército alemán, un soldado escocés es enviado a una pequeña ciudad de Francia para desactivar las posibles bombas escondidas tras la guerra. Al entrar en la ciudad es perseguido por los alemanes y sin querer deja la puerta de un asilo psiquiátrico abierta. Un grupo de personas con enfermedad mental salen del asilo y habitan la ciudad, convirtiendo desde un toque surrealista al soldado en el Rey del Corazones. Como si de un acto artístico se tratase, el soldado entra en el entorno desde una mirada ingenua y libre de prejuicios, lo que Plettenberg & Marton (2019) relacionan con la llegada de Bolek Greczynski al Hospital de *Creedmoor*. La base de la película tiene también un carácter ampliamente artístico recordando la idea de performance en constante vida y movimiento que define a Living Museum.

4.2.1.4 El nacimiento de Living Museum

En 1982, Janos Marton fue contratado en el Hospital Psiquiátrico *Creedmoor* en el barrio de *Queens*, un hospital de grandes dimensiones formado por 70 edificios, 1450 pacientes residiendo en la clínica y 3500 pacientes externos recibiendo tratamiento. Su objetivo profesional era investigar y hacer una película sobre la vida de Sylvia Frumkin, paciente en el hospital, que había escrito una autobiografía titulada *Is there no place on earth for me* [No hay lugar en la tierra para mí], y por la que recibió el Premio *Pulitzer* en 1983. Tras ese primer objetivo y antes de crear Living Museum, desarrolló un estudio llamado *Therapeutic use of the media [Uso terapéutico de los medios de comunicación],* donde realizaba programas educacionales para los psiquiatras e introdujo el uso de vídeo como herramienta de autobservación para los y las pacientes del hospital.

Más adelante, en 1983, solicitó la contratación de su amigo Bolek Greczynski con el objetivo de crear en la clínica un espacio donde las personas pudieran trabajar a través del arte. Finalmente les cedieron el edificio 75, una construcción de dos plantas abandonada y en muy malas condiciones formada por el antiguo comedor y unas cuantas habitaciones inhabitables, con paredes desconchadas, ardillas correteando y excrementos de paloma. En relación con Bolek, Janos Marton comparte: *“he was able to project the future of an ever-changing space full of art and beauty in collaboration with Creedmore patients* [fue capaz de proyectar el futuro de un espacio siempre cambiante, lleno de arte y belleza,

en colaboración con los pacientes de Creedmoor]" (Plettenberg & Marton, 2019, p. 37). Así que, siendo Bolek el primer artista y director de Living Museum, abrieron el espacio de arte a cuarenta pacientes del hospital, grupo junto con el que limpiaron, rehabilitaron y acondicionaron el espacio.

El proceso de rehabilitación comenzó con la limpieza de la segunda planta, durante la cual las personas arrancaron trozos útiles de cartones, y sobre mesas improvisadas los pintaron. Fue tras pocas semanas cuando Bolek planeó la primera exposición invitando a numerosas personas artistas interesadas por los beneficios del espacio, su planteamiento y el arte allí creado. Plettenberg & Marton (2019) manifiestan que la creación de Living Museum fue un trabajo siempre colaborativo entre iguales, donde una de las principales premisas de Bolek fue ver a las personas con enfermedad mental como compañeros y compañeras artistas. Desde esta premisa, la antigua cocina institucional se transformó en un laboratorio de creación artística y en un museo. El proceso de creación de este se llevó a cabo sin presupuesto, donde la ayuda física y los materiales provenían de personas que formaban parte del proyecto o lo visitaban.

Figura 87
El grupo de artistas de Living Museum: John C. Mapp, Helen Sadowski, John Tursi, Janos Marton, Julia Sternstein, Issa Ibrahim, Brent Taylor, Beverly Foy, Richard Smith & Irene Ahern. Fuente: Plettenberg & Marton, 2019.

El planteamiento del proyecto no buscaba encontrar una nueva forma de tratamiento, sino apoyarse en un enfoque humano con la amabilidad como hilo conductor. A partir de esta perspectiva, la atención de todas las personas implicadas se centró en construir un espacio acogedor e inclusivo, siendo el objetivo principal convertir el edificio en un hogar donde las personas se sintieran cómodas. Plettenberg & Marton (2019) recogen que la metamorfosis no sólo se produjo en el antiguo edificio institucional abandonado, sino también en las personas que activamente formaban parte de la rehabilitación del mismo. A partir de este proceso, las habilidades creativas de las personas se dispararon cubriendo el espacio de ideas y obras plásticas, y sentando las bases de un nuevo hogar donde la sensación era la de un refugio lleno de miles de piezas artísticas.

Este primer grupo que dio vida a Living Museum creó un nuevo universo formado por objetos de uso hospitalario como cacerolas de comida e incluso antiguas camisas de fuerza transformadas en obras de arte, así como las pinturas fueron surgiendo en las paredes, sillas, mesas y tuberías entre otros espacios. Richard Smith, uno de los primeros artistas de Living Museum, subido a una gran escalera fue dando vida a numerosas paredes del primer y segundo piso a través de pinturas, escritos, símbolos etc. (Plettenberg & Marton, 2019). A continuación, se recoge un testimonio de Richard Smith seleccionado por *The Brooklyn Rail,* una plataforma dedicada a las artes, política, cultura y humanidades en Estados Unidos. El testimonio parte del monográfico sobre el artista publicado por Alexandra Plettenberg en el año 2012, donde introduce cómo la zona, lugar o espacio de creación tiene su propia voz y responsabilidad en la obra emergente:

> *If I imagine the area that I want to draw or paint, I can feel the ground beneath my feet and I know what that is like, then I feel out the rest of the area. Right over here would be a tree and over there the bushes. Then it becomes visual and I would get into the picture. I would really see the horizon and the sky. I would find myself appropriating my feelings to the extent that I actually would be lost in that environment. It would add so much wonder to my mind. There is a way to seeing, by asking, how would that feel? that would enable me to act.* [Si imagino la zona que quiero dibujar o pintar, siento el suelo bajo mis pies y sé cómo es, entonces tanteo el resto de la zona. Por aquí hay un árbol y por allá arbustos. Entonces se convierte en algo visual y me meto en el cuadro. Realmente veía el horizonte y el cielo. Me apropiaba de mis sentimientos hasta el punto de perderme en ese entorno. Me maravillaba tanto. Hay una manera de ver, preguntándose, ¿Qué se sentiría?, que me permitiría actuar]" (The Brooklyn Rail, 2024, s.p).

Figura 88

Straijackets turn into art [Camisas de fuerza como piezas de arte]. Fuente: Alexandra Plettengberg

4.2.1.5 *Battlefields:* las siete estaciones de la transformación

La segunda planta de Living Museum está compuesta por siete salas conectadas por un estrecho pasillo que permite una visita continuada de las mismas. Como revelan Plettenberg & Marton (2019), desde el principio, Bolek concibió las salas como una pieza de arte conceptual. La obra está compuesta por una serie de instalaciones llamada *Battlefields* [Campos de batalla], a través de las que Bolek representó el viaje y la lucha de cada paciente con su mundo interior y los enemigos exteriores, centrándose en las diferentes estaciones de la transformación.

La primera sala, *The Garden of Eden* [El Jardín del Edén], fue concebida como un espacio de descanso antes de la batalla. Está formada por unos senderos pintados en el suelo que conducen a un espacio repleto de jardineras, esculturas de metal y una escena pintada de olas del mar, conjunto que simbólicamente ofrece un lugar donde descansar, y aclamar la paz y la calma.

Figura 89
The garden of Eden [El Jardín del Edén]. Fuente: Alexandra Plettenberg.

La segunda sala, *The Hospital Room* [El hospital], está dedicada a la batalla física contra el enemigo principal. Formada por un sillón de dentista que alude al dolor, el remedio es la poesía y es a través de bloques de periódicos, que el artista propone la creación de un poema al día para sacar los diferentes pensamientos a la luz. Estas reflexiones posteriormente son desechadas en una cesta de alambre llena de pensamientos en papeles arrugados. La gran cesta de alambre a primera vista parece una obra de arte povera, cuyo simbolismo es el de un monumento a la burocracia que se burla de la seriedad del mundo del arte y del excesivo papeleo que exige la administración de los hospitales.

El tercer espacio se llama *Worship Room* [La sala de culto], y está compuesto por vidrieras, biblias, estatuas de Buda, Isis y Osiris, y otros objetos de culto, que recuerdan por un lado a la persecución y los ritos penitenciales, y por otro lado a la batalla espiritual que hay que librar con los enemigos interiores.

La cuarta sala, *The Garden of Lost Revolutions* [El jardín de las revoluciones perdidas], está formada por una dramática escena de la tierra en erupción, conectada con la quinta sala que rinde homenaje a las víctimas de las revoluciones y a las revoluciones perdidas.

Figura 90
The garden of lost revolutions [El jardín de las revoluciones perdidas]. Fuente: Alexandra Plettenberg.

La sexta sala, *Revolution will not happen on TV: pain is the only proof of reality; Smash what smashes you. Revolt, Putsch, Utopía* [La revolución no sucederá en la televisión: el dolor es la única prueba de la realidad; aplasta lo que te aplasta. Revuelta, Putsch, Utopía], está formada por frases de contenido provocador que parpadean en las pantallas de un montón de televisiones. Esta habitación, enteramente pintada de negro, es un homenaje a un paciente que vivió y sufrió en *Creedmoor* a lo largo de más de 50 años. En el suelo, sobre su maleta de cuero rojo, está escrita la palabra *released*, "liberado".

Figura 91
Fragmento de la instalación de televisiones ubicada en la sala *Revolution Will no happen on TV.*

Un sofá azul con flores estampadas invita a descansar en *Home sweet Home* [Hogar dulce hogar], la última instalación formada por una luminosa sala donde los traumas y el dolor de la batalla se apaciguan por la comodidad y el calor del hogar. Una mesa sostiene la máquina de escribir de Bolek con sus ojos azules pintados a los lados. Todo está colocado como si el artista acabara de salir a fumarse un cigarro inspirando comodidad, protección y cercanía.

Como observan Plettenberg & Marton (2019), el itinerario del segundo piso es una obra en constante transformación a lo largo de los años, ya que las salas son usadas por los y las artistas como talleres y cada día son parte de la metamorfosis continua del espacio a través del arte y de las personas artistas que lo habitan.

Las estaciones de Bolek Greczynski pretendían ser una ruta y guía de la lucha de las personas con enfermedad mental, una llamada a utilizar su arma más poderosa, su vulnerabilidad.

4.2.1.6 Algunas premisas importantes

En este apartado se recogen algunas de las ideas importantes que entretejen la naturaleza de Living Museum:

Let your vulnerability be your weapon **[Convierte tu vulnerabilidad en tu arma]**

Esta célebre frase de Bolek Greczynski, se ha convertido en el lema principal de Living Museum, que no busca un nuevo método de tratamiento, sino un enfoque humano donde la amabilidad y el respeto son la base. Como afirma Janos Marton en una entrevista en el periódico *The New York Times*, el arte no va a hacer desaparecer la enfermedad mental, pero se puede apoyar en los síntomas y momentos que esta situación conlleva ofreciendo un espacio creativo y experimental para la persona (Goode, 2002).

Living Museum reconoce abiertamente una gran capacidad creativa en las personas con sufrimiento psíquico, ypone énfasis en su impulso para sumergirse en un proceso artístico, celebrando las diferencias individuales y las vulnerabilidades, e incluyéndolas como parte del proceso creativo de la vida.

Un cambio de identidad

Comúnmente la autodefinición a través de la enfermedad es absolutamente destructiva, dado el estigma que la enfermedad supone en nuestra sociedad. Al estar enfermo o enferma, dejas de ser periodista, abogada, madre, o amiga entre otras cosas. En numerosas ocasiones, cualquier identidad que hayas tenido queda reducida a la enfermedad y esto se convierte en un concepto interiorizado estigmatizador que junto con la discriminación social tiene un poder radicalmente destructivo (Plettenberg & Marton, 2019). Living Museum ofrece un marco seguro a la persona donde repensarse como pintora, poeta, creador o creadora de la propia identidad. Un espacio donde trabajar, donde exponer tu arte, donde la gente viene a ver tu obra y ahí, comienza un nuevo diálogo contigo mismo o misma y con la sociedad.

Como comparte Frank Boccio, artista de Living Museum Nueva York: *“people can just come here and start to do art and get the feeling then they are real artists rather than just somebody who is a patient, and I think that that is a very important relationship to what is going on with each individual* [la personas pueden venir aquí y empezar a hacer arte y tener la sensación entonces de que son verdaderos y verdaderas artistas y no sólo alguien que es un o una paciente, y creo que esa es una relación muy importante con lo que le pasa a cada individuo]" (Plettenberg & Marton, 2019, p 136).

A lo largo de los años en Living Museum en *Queens*, es notable cómo el cambio de identidad provoca una libertad en la persona y confianza en sí misma que le permite aumentar la capacidad de concentrarse en su proyecto y aumentar su rendimiento personal (Plettenberg & Marton, 2019).

Equidad e intercambio entre iguales

Para Bolek desde el primer día que entró en Living Museum, la piedra angular del proyecto fue el compañerismo entre iguales y la colaboración, ya que, dada su inexperiencia en el sector de la psiquiatría, nunca vio a las personas que llegaban al espacio como "enfermas mentales", sino como compañeros y compañeras artistas (Plettenberg & Marton, 2019).

Al entrar en Living Museum es difícil determinar si las personas son pacientes de carácter interno o externo, trabajadores o trabajadoras, personas voluntarias y artistas o visitantes, siendo la esencia, la de un entorno formado por personas creadoras dedicadas a su labor artística, personal y profesional según cada caso.

Las personas pueden ser funcionales en entornos sin estrés

La primera regla para facilitar el trabajo creativo es establecer un espacio libre de estrés. Esta es una de las primeras premisas que Alexandra Plettenberg y Janos Marton subrayan en relación con la concepción de Living Museum. Es importante la creación de un espacio que observa la necesidad de la persona en el momento presente y se despoja de la exigencia, incluyendo aquí también la exigencia creativa, lo que favorece el establecimiento de un espacio existencial y de trabajo agradable, que como han podido observar, fomenta la producción creativa.

La reducción de la exigencia se ve recompensada por un entorno de trabajo agradable y donde las personas se responsabilizan de su propios intereses, ritmo y necesidades. De acuerdo con Plettenberg & Marton (2019) en relación con Living Museum: *"Its energy is a culture without hierarchies, where everyone is equal and everyone's abilities are appreciated. Trust bound its fabric* [su energía es una cultura sin jerarquías, donde todos son iguales y se aprecian las capacidades de todos. La confianza es su tejido]" (p 108).

La informalidad y una estructura invisible que apoya la creación de una estructura propia

Acorde al punto anterior, uno de los secretos del espacio es la informalidad, donde existen unas normas y propuestas no escritas que son ofrecidas, pero no impuestas. Así pues, en Living Museum no hay un programa ni tratamiento concreto (aunque existen diversas propuestas creativas, actividades y encuentros artísticos en caso de que las personas lo necesiten), sino que son las propias

personas las que encuentran su ritmo de trabajo, descanso y contacto, responsabilizándose del mismo.

Dentro de esta libertad, es observable que la concentración es muy alta, teniendo incluso que recordar los espacios de descanso y pausa para comer, aviso que lleva a cabo el artista John Tursi compartiendo en alto siempre la misma frase: "*closing for lunch* [cerrado para comer]" (Plettenberg & Marton, 2019. P.102).

Living Museum propone como metodología confiar en las capacidades y autorregulación de las personas, las cuales pueden responsabilizarse y crearse un entorno autosuficiente que se enriquece a sí mismo y al resto de personas de la comunidad.

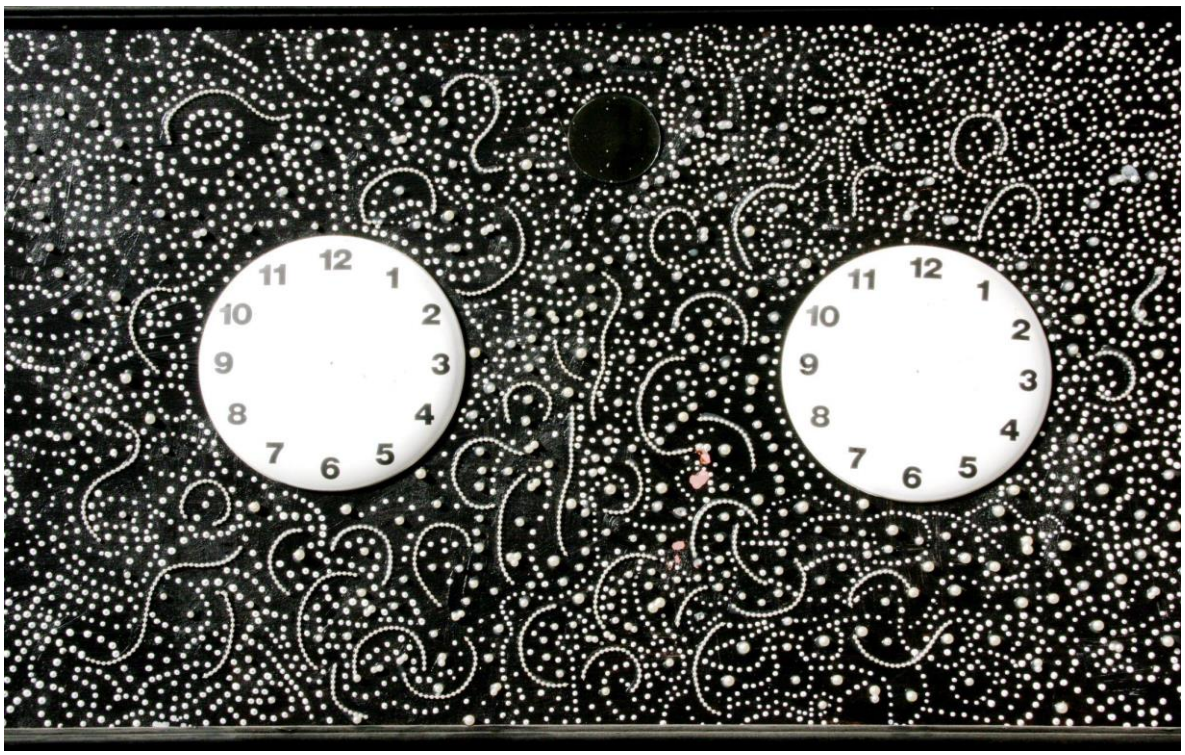
El tiempo como ventaja creativa

Otro de los puntos a tener en cuenta en Living Museum es la relatividad del tiempo. En relación al tiempo, por un lado, Plettenberg & Marton (2019) exponen que su valoración no es objetiva en los entornos psiquiátricos donde hay factores como la medicación o la situación personal vinculada a la enfermedad entre otros. Estas realidades hacen que el tiempo sea vivido y habitado de una forma ampliamente personal y muchas veces alejada del rápido ritmo que tenemos interiorizado en la sociedad.

Por otro lado, subrayan que en las dinámicas hospitalarias en psiquiatría es muy común que las personas dispongan de mucho tiempo libre, siendo el tiempo no utilizado uno de los mayores problemas en las instituciones, ya que se traduce en aburrimiento, desesperanza e insatisfacción. Desde Living Museum esta situación es acogida como una ventaja que ofrece un espacio nutritivo para la creación. Destacan que, aunque cada persona tiene sus ritmos creativos y más en una situación de sufrimiento psíquico, para la creación artística es imprescindible disponer de tiempo para fantasear, para pensar, para perderlo o para compartir entre otras posibilidades.

Figura 92

The tyranny of the clock [La tiranía del reloj]. Papel sobre cartón, 47 x 22 cm. Obra del artista Frank Boccio compuesta por dos relojes sin manos. "P*eople have too much time in their hands. Much of it is spent waiting for Godot.* [La gente tiene demasiado tiempo libre. Gran parte de él se pasa esperando a Godot] (Plettenberg & Marton, 2019, p.131). Fuente: Alexandra Plettenberg.



Una estructura familiar e inclusiva

Plettenberg & Marton (2019) declaran que para el cambio de identidad es imprescindible una dinámica de comunidad que se asemeje a la estructura de constructo familiar funcional. El contacto con las personas se construye en función de un principio de solidaridad, donde todas las personas participan de este motivo de forma activa, basando las relaciones en los principios de cuidado, confianza y disponibilidad.

Por otro lado, manifiesta que en la medida en la que una persona forma parte de un espacio respetuoso, diverso e inclusivo, esa vivencia se impregna en sus recuerdos y forma de vida, siendo capaz de reproducirla en otros entornos.

Disponibilidad como principio

Otros de los principios básicos son la disponibilidad, la escucha y estar presente en el trato con las personas. A la entrada de Living Museum, es conocido el despacho del Doctor Marton de carácter

hogareño y acogedor donde siempre es posible encontrar té y un espacio de conversación compartida. En una de las mesas redondas que hay en el piso de abajo, las personas se juntan a conversar al calor del té. Es importante que las personas que trabajen en Living Museum formen parte del espacio y tengan tiempo de calidad para compartir desde un lugar cercano, familiar y cálido.

Todos los aspectos de la vida deben ser rehumanizados

Living Museum apuesta también por una alimentación sana como parte de la salud en la vida, y por la incorporación de hábitos saludables.

El arte como espacio de diálogo y restauración social

En la medida en que el arte significa cordura para las llamadas personas "locas", significa curación para la sociedad en general, idea cercana a la concepción ampliada del arte de Joseph Beuys, y través de la cual Living Museum es construido como un espacio donde reformular el concepto de salud y sanar a la sociedad. Las puertas de Living Museum siempre están abiertas para que la sociedad pueda formar parte del movimiento creativo, performativo y transformador.

4.2.1.7 Otros fragmentos de la historia de Living Museum

En 1995 Janos Marton cogío la dirección de Living Museum tras la muerte de Bolek. Hoy en día más de 70 artistas forman parte de Living Museum en *Queens* y hasta 100 personas podrían desarrollar su obra al mismo tiempo.

Los espacios de trabajo se reparten entre las dos plantas donde es posible encontrar recintos pequeños para aquellas personas que les gusta la intimidad, o grandes espacios para las personas a las que les gusta la amplitud. Hay mesas comunes para creaciones conjuntas y charlas compartidas, así como durante la semana hay algunos talleres y encuentros a través del arte y/o el cuerpo como danza, yoga, taller de arteterapia etc. A estas propuestas, cada persona es libre de asistir o no.

Figura 93
Sala central de Living Museum Nueva York. Fuente: Alexandra Plettenberg.

También se han incorporado en los últimos años algunos ordenadores y de forma natural se ha creado una sala de música. La banda de Living Museum fue bautizada con el nombre de *DSM5*, en referencia al quinto manual médico de diagnóstico y bajo la pregunta: *is in the future of the Diagnostic Statistical Manual to include special talents in the arts and music as symptoms of mental illness?* [¿Está en el futuro del Manual de Diagnóstico Estadístico de los trastornos mentales incluir los talentos especiales en las artes y la música como síntomas de enfermedad mental?]. *DSM5* ha dado varios conciertos en el centro de Manhattan *Kenny's Castaway*.

Las instalaciones y exposiciones se realizan de forma constante. Uno de los antiguos comedores del edificio está dedicado como galería de arte donde además de poder ver los cuadros de artistas a nivel individual, es posible consultar un catálogo y explicación de la obra en cada exposición realizada. En el taller personal de cada artista o en la zona central, existe la opción de comprar reproducciones de algunas de sus obras, siendo el dinero recibido una fuente de financiación para los creadores y creadoras.

También se han realizado y se realizan numerosas exposiciones individuales y colectivas fuera de Living Museum como *In the Flow: Artists from the Living Museum*, celebrada en el *Queens Museum of Art* en

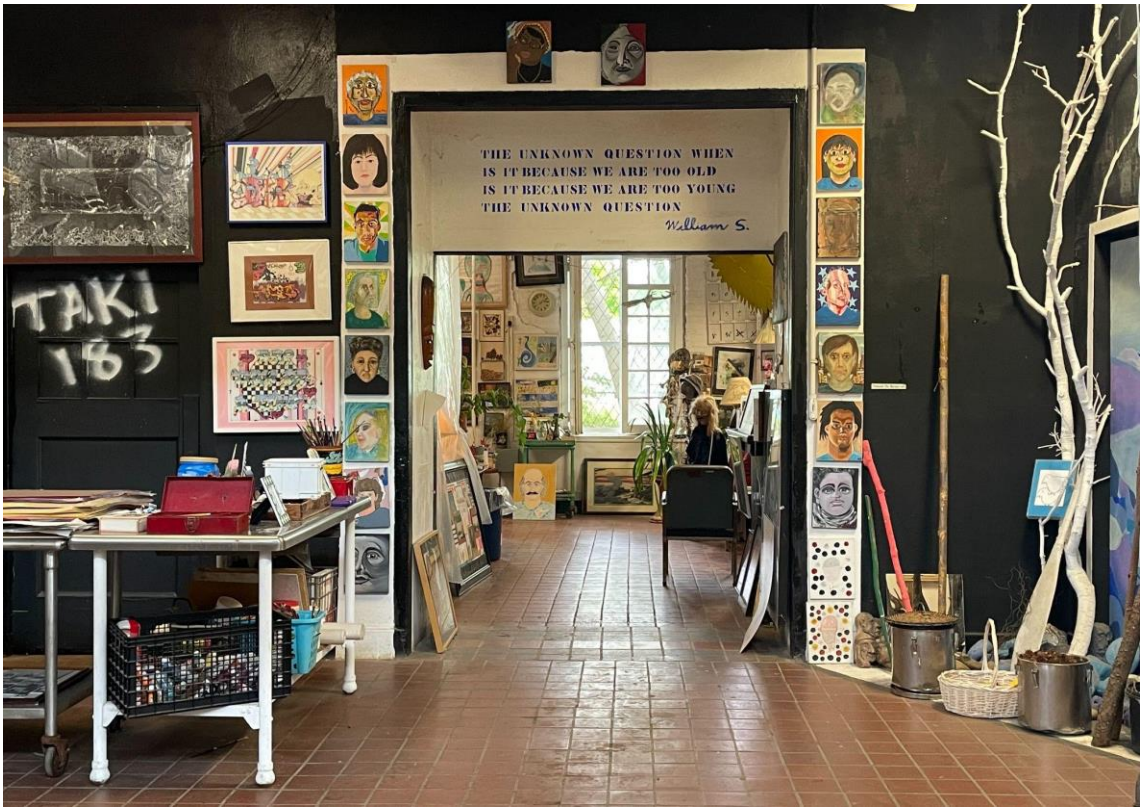
2002, la retrospectiva llevada a cabo en 2022 en la *Van Der Plas Gallery*, o la participación en el *Fashion Week* entre otras. Además, existe una colaboración directa para la venta de obra de los y las artistas de Living Museum con *Art Lifting*, una corporación dedicada a la creación de oportunidades y apoyos en la venta de obra y el empoderamiento con el objetivo de cambiar los estereotipos en el mundo del arte.

Figura 94

Exposición de obras de Living Museum en la *Van Der Plas Gallery*, Nueva York, 2022. Fuente: Rachel Alban, en el blog de arte *Art Break Out.* https://artbreakout.com/visionary-art/creedmoor-living-museum-artists-on-view-at-van-der-plas-gallery-through-march-6/

Dentro del edificio también es posible encontrar una biblioteca, paredes repletas de obras y retratos fotográficos fruto de distintos proyectos realizados por diversos artistas colaboradores, así como hay una sala de enmarcación con marcos ordenados por tamaños que son adquiridos a lo largo de los años en tiendas de segunda mano, mercadillos o ventas en garajes.

Figura 95
Una de las entradas de Living Museum Nueva York.



De acuerdo al concepto de escultura social de Joseph Beuys, es importante compartir que Living Museum desde su inicio ha formado parte de la vida de numerosas personas artistas, voluntarias y trabajadoras que, a través de obras de arte, documentales, vínculos, experiencias etc. mantienen un contacto activo con el espacio. Un ejemplo de ello es el de la cineasta californiana Jessica Yu, que estuvo un año formando parte de Living Museum y en 1999 grabó una película producida por HBO. Esta película atrajo a muchas más personas a conocer el lugar y formar parte de la escultura social.

Otro ejemplo es el del fotógrafo Paul Hodara que, tras el fallecimiento de su mujer, amiga de Janos Marton y de Bolek Greczynski y debido a su jubilación, en 2017 decidió formar parte como voluntario de Living Museum para ayudar a Janos Marton. Desde entonces y hasta el momento, ha llevado a cabo numerosos proyectos fotográficos entre los que se encuentra *At Face Value*, una serie de retratos a los y las artistas de Living Museum que están expuestos en una de las paredes del piso de abajo de Living Museum en *Creedmoor*. En su web particular es posible visitar el proyecto.

> *"At Face Value is permanently on view at the Living Museum. Currently an installation of over 60 images, these portraits reflect the character of the community there with compassion, admiration and, above all, truthfulness.* [*At Face Value* está

> permanentemente expuesto en Living Museum. Actualmente es una instalación de más de 60 imágenes, estos retratos reflejan el carácter de la comunidad de allí con compasión, admiración y, sobre todo, veracidad]" (Paul Hodara, 2024).

Dada la pandemia de Covid-19 y las situaciones de los y las artistas, Living Museum también ha apostado por la creación de un espacio de encuentro virtual donde compartir y hablar sobre las necesidades personales, las nuevas noticias acontecidas, o los temas de actualidad y de arte entre otros.

Es en 2015 cuando Janos Marton ganó el premio *Dr. Guislain, breaking the chains of stigma* [Dr. Guislain, rompiendo las cadenas del estigma] en Bélgica, uno de los mayores premios antiestigma en honor a Joseph Guislain, un doctor Belga que trabajó profundamente en la defensa de los derechos de las personas con enfermedad mental y en la mejora de su posición social. El premio es otorgado a aquellas organizaciones, personas o proyectos que contribuyen de forma ampliamente reconocible en reducir el estigma en la salud mental.

4.2.1.8 Algunas artistas de Living Museum Nueva York

De acuerdo a Plettenberg & Marton (2019), la esencia de Living Museum no puede explicarse únicamente con palabras, sino que ha de ser a través de las obras y las personas que lo forman. La obra de diversas personas artistas de Living Museum *Queens*, puede ser consultada a través de la página web de Living Museum Nueva York (The Living Museum, 2024) y de algunas publicaciones autoeditadas llevadas a cabo por Janos Marton y Alexandra Plettenberg, que también pueden visitarse en esta misma página web.

Es destacable cómo en general existe más información y publicaciones sobre artistas hombres, siendo posible conocer y seguir su obra y trayectoria artística de forma más extensa. Con respecto a la obra de mujeres artistas, la información publicada no es muy amplia.

La trayectoria artística y la obra de algunas mujeres artistas de Living Museum Nueva York recogidas en este apartado han sido construidas y obtenidas a partir de la web The Living Museum (2024) y de la información enviada y compartida por Alexandra Plettenberg tras pertenecer más de veinte años a Living Museum Nueva York.

Paula Brooks

Plettenberg & Marton (2019) indican que la artista comenzó a recuperar la sonrisa a raíz de contactar con su gusto por la creación artística y al relacionarse con artistas de Living Museum. A través de estos hechos, Paula Brooks recordó lo que le gustaba garabatear durante su infancia contando su historia:

> "*In the Living Museum I have a lot of time, so I decided to use big canvases. I decided to do disney characters, then I matured into Greek mythology types of figures. My work kept improving. People would come in my studio and say, "oh wow, it is amazing! Keep it up" I put a lot of effort on this and it makes me happy*" [En Living Museum tengo mucho tiempo, así que decidí utilizar lienzos grandes. Decidí hacer personajes de Disney, luego maduré hacia figuras tipo mitología griega. Mi trabajo fue mejorando. La gente venía a mi estudio y me decía: "¡Vaya, es increíble! Sigue así". Me esfuerzo mucho y eso me hace feliz]" (The Living Museum, 2024).

Alexandra Plettenberg ha acompañado a la artista durante muchos años y describe su obra caracterizada por lienzos altamente poblados de figuras y motivos que parecen salirse de los marcos. Entre sus temas principales abundan las referencias a la cultura popular estadounidense, la mitología europea y los paisajes africanos, sumergiendo a la persona espectadora en relatos dramáticos y emotivos sobre el mundo y su propia historia.

Figura 96

The crucifixion [La Crucifixión]. Acrílico sobre lienzo, 60 x 49 cm. Obra de Paula Brooks. Fuente: Alexandra Plettenberg.

Otro de los aspectos a destacar sobre su obra es la utilización de gruesos trazos de pincel y la constante combinación de colores vivos. Destacan también sus pinturas sobre animales, siendo actualmente las flores su fuente principal de investigación y creación.

Figura 97
Butterfly [Mariposa]. Obra de Paula Brooks. Fuente: Alexandra Plettenberg.

Roberta Smith (2002) en relación a la obra de la artista puntualiza: *"the lyrical landscapes of Paula Brooks, crowded with figures clothed and nude, may reflect a familiarity with the work of Picasso and the Fauves* [los líricos paisajes de Paula Brooks, repletos de figuras vestidas y desnudas, pueden reflejar una familiaridad con la obra de Picasso y los fauvistas]".

Actualmente Paula participa en numerosas exposiciones y este reconocimiento como artista ha ayudado en la recuperación de los vínculos con su familia y en su desarrollo personal.

Christina Constantine

Christina Constantine se formó en arte, pero tras finalizar su formación no se dedicó profesionalmente al desarrollo creativo. Tras un episodio de profunda depresión sintió la necesidad de volver a pintar. Como ella misma afirma, sus trazos sobre el papel son formas de reconectar consigo misma. Desde prácticamente los orígenes de Living Museum, comenzó trabajando con acuarela. En la web de Living Museum (The Living Museum, 2024) es posible consultar sus primeras obras.

Posteriormente pasó a trabajar con pintura acrílica y tela, dedicando parte de su trayectoria creativa a evocar imágenes que simulan mosaicos. Uno de sus deseos es poder llenar una iglesia con los cuadros-mosaicos de tal forma que se cree un ambiente inmersivo para las personas visitantes de la misma.

Figura 98
Combinación de mosaicos. Obras de Christina Constantine.

Figura 99
Mosaico. Obra de Christina Constantine. Fuente: Alexandra Plettenberg.

Desde hace unos años principalmente explora el bordado en bastidores circulares, en los que construye composiciones a través de la combinación de una gran cantidad de figuras orgánicas y geométricas que cubren la tela con colores de diversa naturaleza.

Figura 100
Combinación de bordados en bastidores circulares. Obra de Christina Constantine.

A través de sus palabras recogidas en la página web The Living Museum (2024), comparte la naturaleza del arte y proceso creativo como un espacio de sanación y calma:

> "*The joyful process of creating artwork has been a healing practice in anxious times, a surrender to peace in challenging times. Being immersed in the beauty of color is life affirming and feels like the truth*. [El alegre proceso de crear obras de arte ha sido una práctica curativa en tiempos de ansiedad, una rendición a la paz en tiempos difíciles. Sumergirse en la belleza del color afirma la vida y se siente como la verdad]".

Nyla (Paula) Isaac

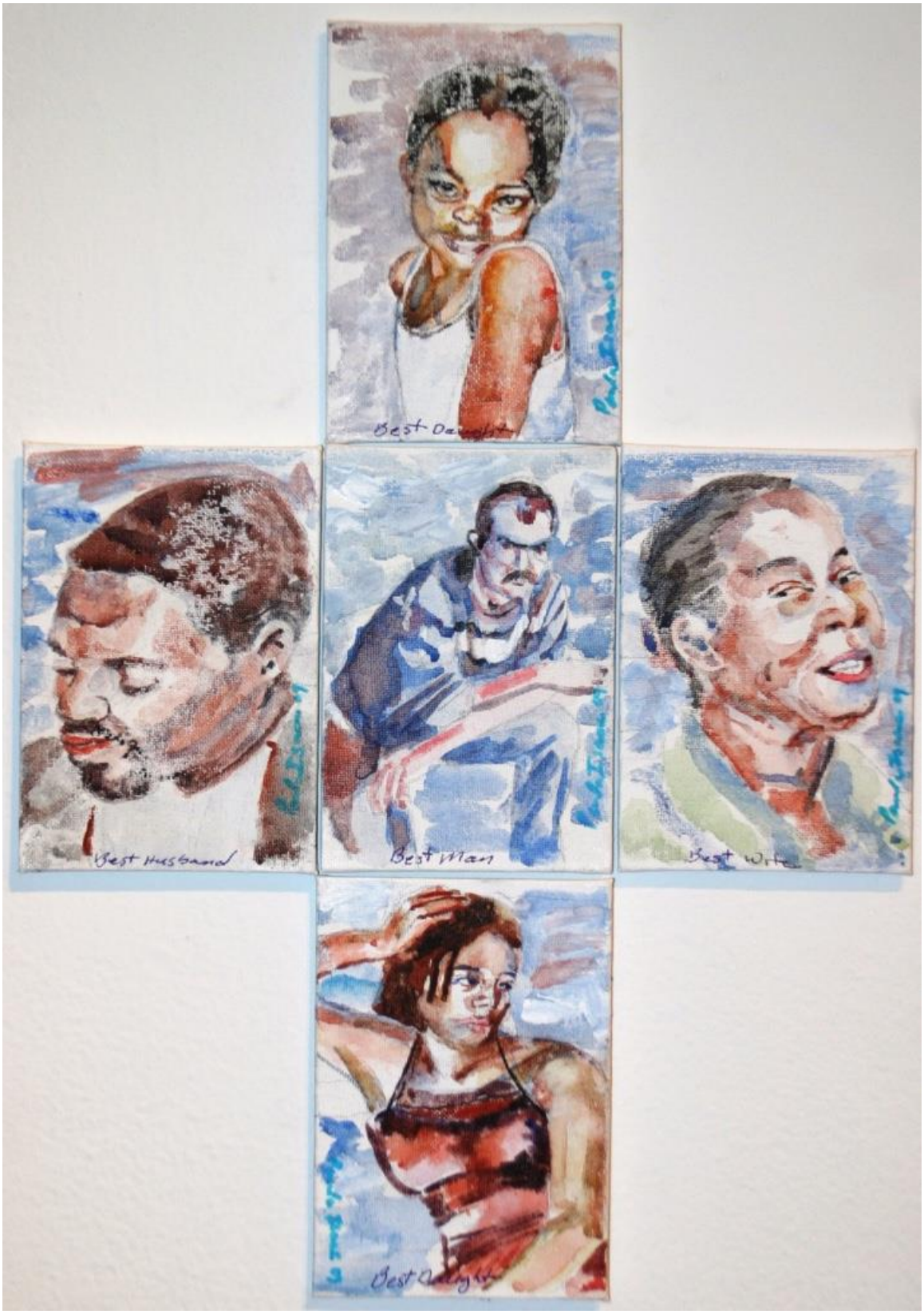
Nyla conoce a su difunto marido Bill Isaac en Living Museum. Bolek fue el padrino de la boda. Tras el fallecimiento Bill Isaac, Nyla dejó de asistir al espacio debido al luto volviendo de nuevo tras un largo periodo.

Figura 101
Fotografía de Nyla (Paula) Isaac y Bill Isaac. Fuente: Alexandra Plettenberg

Plettenberg & Marton (2019) comparten que Nyla cuida el espacio cada día a través de sus movimientos cotidianos como hacer el café, limpiar, regar las plantas o participar en conversaciones, mostrando que Living Museum más allá de un taller de arte es un hogar.

Aunque hay poca información disponible, es posible consultar algunas de sus obras en la web *The Living Museum* (2024).

Figura 102
Composición de obras de Nyla (Paula). Fuente: Alexandra Plettenberg



4.2.1.9 Living Museum en el mundo

Uno de los sueños de Janos Marton desde el nacimiento de Living Museum fue la multiplicación del proyecto a escala local, nacional e internacional. Como recoge Erica Goode, editora del periódico *The New York Times*, en una entrevista a Janos Marton:

> "*If Dr. Janos Marton ran the world, there would be protected spaces everywhere for people with mental illness to create paintings and sculptures, drawings and lithographs, installations, murals and collages, poetry and novels, songs and symphonies* [Si el Dr. Janos Marton gobernara el mundo, en todas partes habría espacios protegidos para que las personas con enfermedad mental crearan pinturas y esculturas, dibujos y litografías, instalaciones, murales y collages, poesía y novelas, canciones y sinfonías]" (Goode, 2002).

La artista y arteterapeuta alemana Rose Ehemann visitó por primera vez Living Museum en 1993. Fascinada por su filosofía, que ella llamaba "anarquía creativa", volvió numerosas veces para realizar largas estancias. En 2002, fundó el primer Living Museum en Europa en la ciudad de Wil, Suiza, vinculado con la clínica *Pschyatrie St. Gallen Nord*, del que actualmente es directora.

Aunque en un origen el proyecto comenzó en una pequeña habitación, actualmente está formado por más de 100 artistas que trabajan allí diariamente. El espacio habita en las antiguas instalaciones de la lavandería de la institución, un edificio de tres plantas con cuatro grandes estudios de creación: el estudio de cerámica, el de arte y medios de comunicación (que incluye música, textil y teatro), el de papel, y el de madera y vidrio. Además, es importante destacar su repercusión en la vida cultural de la ciudad de Wil, dada la realización de numerosas exposiciones, eventos artísticos y los conciertos llevados a cabo por la banda *Living Sessions*. En 2019, Living Museum Wil recibió el premio cultural otorgado por la ciudad, en reconocimiento a su amplia labor cultural y social (Living Museum Society, 2024).

Rose Ehemann colabora activamente como apoyo en la creación de otros Living Museum en el mundo a través de la Asociación *Living Museum Society*, entidad que conecta a los diferentes Living Museum internacionales, y trata de ofrecer una plataforma de apoyo económico para el inicio de algunos de los nuevos proyectos.

Una de las principales premisas que apoyan la creación de más Living Museums en el mundo, además de sus posibilidades de recuperación e inclusión de las personas artistas, es la naturaleza de su estructura organizativa como un amplio taller abierto, donde varias personas desarrollan su labor creativa al mismo tiempo acompañándose en ese proceso. Esto implica un espacio de relaciones

naturales que como recogen en *Living Museum Society* (2024), tiene la capacidad de aliviar en gran medida la creciente carga económica de los sistemas sanitarios en salud mental. Prueba de ello es la reciente creación de varias sedes en Suiza, bajo el descubrimiento de que la propuesta de Living Museum supone una mejora en la salud de las personas y resulta más económica que el aumento de la medicación o las rehospitalizaciones.

Alexandra Plettenberg en la entrevista realizada a raíz de esta investigación doctoral comparte que trabajó a través del arte en la Universidad de Columbia durante catorce años con personas con diagnósticos de esquizofrenia que principalmente venían de la calle. Tras conocer el documental de Jessica Yu sobre Living Museum publicado en HBO, y en busca de nuevas formas de trabajo con las personas, contactó con Janos Marton y comenzó a trabajar en Living Museum Nueva York, donde estuvo veinticinco años. Ha realizado numerosos libros autoeditados sobre la obra de artistas de Living Museum, en concreto uno sobre Richard Smith y otro sobre John Tursi que es posible visitar en The Living Museum (2024). Tras dedicar varios años junto a Janos Marton a la creación y publicación del libro *The Living Museum. Art asylum*, que recoge la filosofía y propuesta teórica de Living Museum, actualmente reside en Austria donde está terminando de establecer un Living Museum en Graz, en el edificio de una antigua clínica psiquiátrica.

Living Museum Alb en Alemania, forma parte de la Fundación *BruderhausDiakonie* y de acuerdo con el interés de desarrollarse profesionalmente en el campo del arte expresado por las personas ingresadas, hace más de veinte años crearon un taller abierto de arte y un grupo de artistas. Dado el interés de los y las artistas por formar parte activa de la comunidad, han realizado numerosas exposiciones y participan en la vida cultural de la comunidad de forma constante.

Sarah Boger, su actual directora, en la entrevista realizada a raíz de esta investigación doctoral, comparte que fue alrededor de 2018 cuando desde el equipo profesional y vistos los beneficios que suponía el taller, decidieron buscar apoyos y proyectos similares, lo que les llevó a conocer *Living Museum Society* y a contactar con Rose Ehemann:

> "*We visited Rose and Wil, and looked at the Living Museum in Wil. And then Rose came, and visited us and then she said what you're doing it's a Living Museum philosophy! You're already working according to the Living Museum philosophy! And that was sort of the starting of our Living Museum.* [Visitamos a Rose y Wil, y vimos el Living Museum de Wil. Y entonces vino Rose, nos visitó y dijo ¡lo que estáis haciendo es la filosofía de Living Museum! ¡Ya estáis trabajando según la filosofía de Living Museum! Y así fue como empezó nuestro Living Museum]" (Sarah Boger).

Desde 2019 el grupo de artistas de Alb forma parte de Living Museum, y dada la cercanía con Living Museum Wil, están en estrecha relación. Además, como afirma Sarah Boger, formar parte de la comunidad internacional de Living Museum ha supuesto un apoyo muy grande para la valoración y el crecimiento del proyecto.

Helen Roeten conoció Living Museum en Holanda fortaleciendo su identidad como artista tras un periodo personal de dolencia psíquica. Apasionada por la filosofía de Living Museum, viajó a Suiza y trabajó junto a Rose Eheemann. Posteriormente viajó a Corea del Sur con el objetivo de ayudar a preparar el edificio para la nueva creación de un Living Museum en el hospital psiquiátrico de Seúl (Plettenberg & Marton, 2019), donde conoció también a Janos Marton. Como ella misma recoge a través de la entrevista realizada a raíz de esta investigación:*"I helped in Korea, I went to Switzerland, and I always had this dream to start the Living Museum.* [Ayudé en Corea, fui a Suiza, y siempre tuve el sueño de fundar un Living Museum]".

Helen Roeten es actualmente la directora de un nuevo Living Museum Bennebroek, Holanda, el cual está ubicado en un edificio estilo *coworking* y compartido con otros proyectos artísticos parte de la comunidad. Dentro de su orientación, existe una apuesta determinada en la realización de proyectos internacionales, compartidos y comunitarios.

Con respecto al Living Museum de Seúl, Corea del Sur, Jennifer Hyojin Lee visitó Living Museum en Queens por petición de su padre, psiquiatra y director del *Municipal Yongin Mental Hospital*, centro de colaboración de la Organización Mundial de la Salud para la rehabilitación psicosocial. En busca de un modelo válido en la atención psiquiátrica, en 2017 Jennifer Hyojin Lee, como directora general, y su padre fundaron un Living Museum en el campus del complejo hospitalario en Seúl. Al mismo tiempo construyeron el Art *Museum Versi*, planeado para la muestra de *outsider art.*

Como es posible observar, es a través de personas que visitan Living Museum y forman parte de su dinámica cómo se están estableciendo otros Living Museum en el mundo. En los últimos años existen varios proyectos en marcha, siendo ejemplo de ello el Living Museum en Georgia de la mano de Natia Panjikidze, la puesta en marcha de otro Living Museum en Alemania cerca de Berlín, y el desarrollo de nuevas sedes en otros países como Colombia, Brasil y España, como es el caso de Living Museum Madrid.

Partiendo de la iniciativa de Rose Ehemann y desde *Living Museum Society*, también se realizan exposiciones y ferias internacionales que envuelven la obra y propuesta creativa de artistas de los diferentes Living Museums del mundo. Un ejemplo de ello es *Transutopia*, un movimiento artístico

internacional dentro de Living Museum cuyo objetivo principal es crear una red de relación e intercambio entre todas las personas artistas del proyecto más allá de sus fronteras nacionales. Como recogen en *Living Museum Society*, la propuesta se basa en la palabra utopía como actitud visionaria del futuro y en el prefijo "trans" como representación de la transformación de nuestra vida y devenir. Esta propuesta se basa en el cruce de fronteras que permite y alimenta la relación de los diferentes Living Museums y su trabajo en red (Living Museum society, 2024). La primera edición de *Transutopia* fue celebrada en 2017 en Wil, Suiza, y reunió obras de arte de artistas del Living Museum de Corea del Sur, Nueva York, Suiza y Holanda. La muestra atrajo a 3.000 visitantes en un fin de semana (Plettenberg & Marton, 2019).

Figura 103
Transutopia 2017, Wil, Suiza. Fuente: *Living Museum Society.*

4.2.2 Análisis de entrevistas y resultados

El orden y sentido de este apartado se corresponde con la realización, transcripción y análisis de las entrevistas semiestructuradas llevadas a cabo con diferentes personas relacionadas con Living Museum. Dichas entrevistas se han desarrollado principalmente de forma presencial en Living Museum Wil, Suiza, y en Living Museum Nueva York. También se han llevado a cabo una serie de entrevistas online realizadas a algunas directoras y directores de otros Living Museums del mundo, que junto con la diversidad de personas entrevistadas, complementan la amplitud a la hora de comprender la propuesta y naturaleza del proyecto.

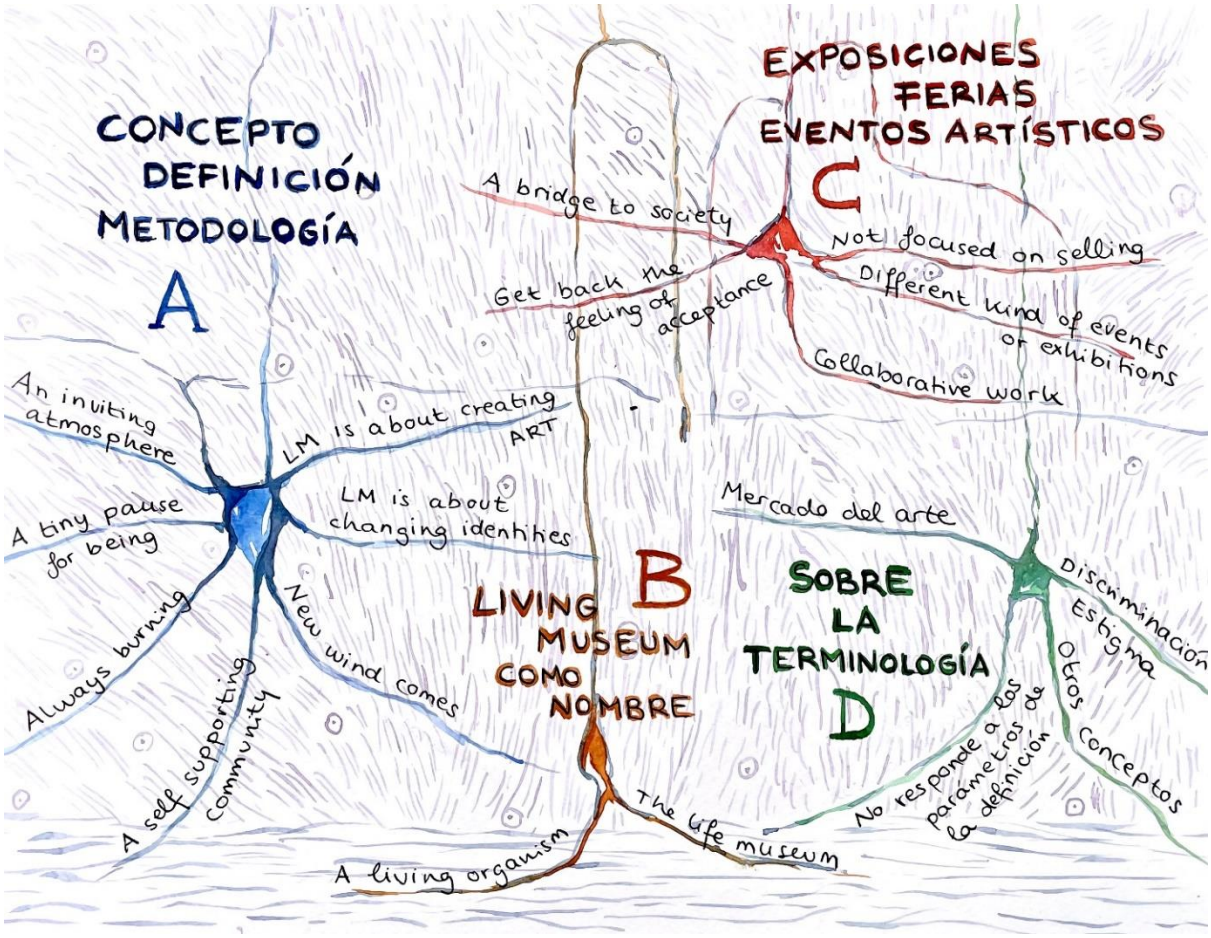
El análisis temático y los resultados están elaborados a partir de 34 entrevistas realizadas a profesionales de Living Museum, a profesionales de la clínica *Psychiatrie St.Gallen Nord* en Suiza, donde está emplazado Living Museum Wil, a artistas que forman parte del proyecto, y a personas de prácticas y voluntarias. También está compuesto por una serie de imágenes y obras hechas por diferentes personas relacionadas con Living Museum, con el objetivo de definir el mismo a través de la creación y experimentación plástica. La información relativa a cada persona entrevistada se expone en su primer testimonio a lo largo de este apartado, y podrá consultarse en el **Anexo XVIII**, para facilitar la lectura.

A partir de este proceso de escucha, transcripción, análisis y reflexión, fue surgiendo un entramado de opiniones, necesidades, inquietudes e ideas importantes a destacar, que dieron luz a una primera red o tejido de temas relacionados entre sí, formada en un origen por diez temas que finalmente fueron agrupados en cuatro, ya que algunos pudieron incluirse como subtemas de temas más generales. A lo largo de este apartado es posible recorrer los temas entretejidos por testimonios e imágenes que acompañan a la hora de profundizar en la propuesta de Living Museum y su amplitud de posibilidades.

En numerosos casos es la voz de las propias personas la que han dado nombre a los temas y subtemas utilizándose códigos en vivo a lo largo del análisis temático. En consecuencia, gran parte de los títulos están en inglés, recogiendo fielmente las palabras compartidas. Lo mismo sucede con los testimonios, en su mayoría recogidos en inglés, a excepción de aquellas entrevistas que fueron realizadas en castellano. Todas las transcripciones están traducidas por la autora y adjuntas al lado de los testimonios para facilitar la lectura, menos los títulos, en los que será posible encontrar su traducción a pie de página.

Cada uno de los cuatro apartados están representados a través de una ilustración esquemática inicial basada en los dibujos científicos e histológicos sobre el sistema nervioso y sus conexiones realizados por el doctor Santiago Ramón y Cajal (DeFelipe et al., 2010; Freire Mallo et al., 2010). El primer apartado, dada su complejidad y amplitud, está formado internamente por siete dibujos más que ilustran los subtemas que lo componen. Estos dibujos han servido como inspiración a la hora de interrelacionar las diferentes conexiones naturales que se han ido dando entre los diferentes temas, subtemas y testimonios emergentes de las entrevistas e imágenes realizadas por las personas participantes. A continuación, se recoge una primera ilustración general que muestra los cuatro temas centrales sobre los que se vertebra el apartado.

Figura 104
Ilustración esquemática general de los cuatro temas principales derivados del análisis temático. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



4.2.2.1 Concepto, definición y metodología

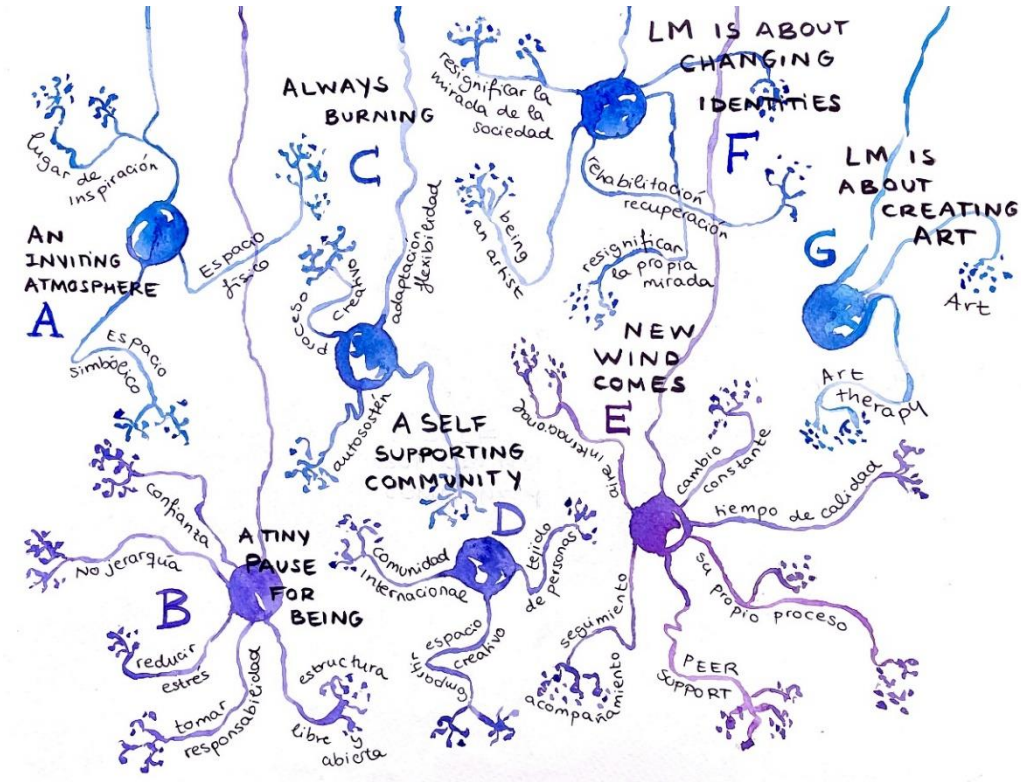
¿Cómo podríamos definir Living Museum? ¿Cuál es su principal concepto u objetivo? ¿Cómo definirías su metodología de trabajo? Estas fueron algunas de las primeras preguntas que surgieron al comenzar a conocer desde dentro el funcionamiento de Living Museum Wil, Suiza, motivándome posteriormente a conocer Living Museum Nueva York y también a hacer entrevistas con las directoras de otros Living Museums del mundo.

Este apartado navega por un complejo entramado de ideas, conceptos y testimonios con el objetivo de responder al tema central de atención a través de siete áreas generales que han nacido a partir del análisis de las entrevistas, y por lo tanto ofrecen una visión global de los temas más importantes que han destacado las voces de las personas entrevistadas.

En primer lugar, se expone una ilustración esquemática general donde será posible realizar un paseo inicial con la vista sobre el orden de la propuesta desarrollada a continuación. Dada la complejidad de cada uno de los siete aspectos específicos tratados, al comienzo de cada uno, se recoge una ilustración específica que resume su estructura principal, sirviendo de ayuda en la comprensión de su orden, relación y naturaleza.

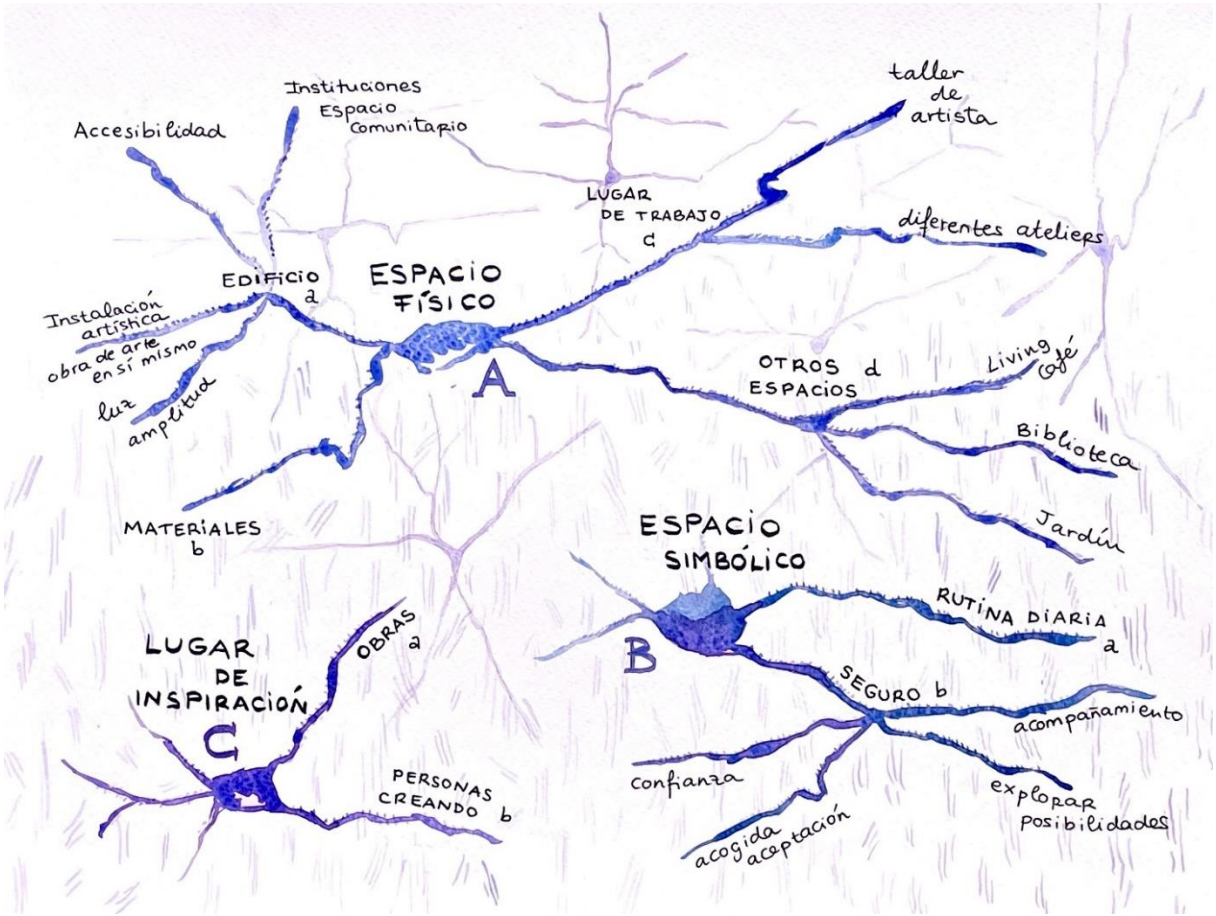
Figura 105

Ilustración esquemática general del apartado *Concepto, definición y metodología*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



An Inviting Atmosphere[17]

Figura 106
Ilustración esquemática del apartado *An Inviting Atmosphere*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla



El nombre de este subapartado nace de la mano de dos personas entrevistadas. En primer lugar, Thomas Maier, psiquiatra y director de la clínica *Psychiatrie St.Gallen Nord*, al describir lo que es Living Museum afirma: *"You need large rooms with open space, with light. So, this is already where it starts, it has to be an inviting atmosphere* [Necesitas habitaciones grandes con espacio abierto, con luz. Por lo tanto, así es como empieza, tiene que ser un ambiente acogedor]*".* En segundo lugar, Ida Von Holtum, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, aludiendo al mismo concepto expone que *"(...) it is like an infrastructure of invitation. Yeah, maybe you can say it like this! So, people really feel invited to be creative* [(...) es como una infraestructura de invitación. Sí, ¡tal vez se pueda decir así! La gente se siente realmente invitada a ser creativa]*".* A través de su testimonio introduce la importancia del lugar, y que el espacio de Living Museum se compone por toda una serie de aspectos físicos y simbólicos que definen su esencia como un espacio de invitación a la exploración creativa y a la búsqueda de nuevos significados personales, profesionales y vitales a

[17] "Una atmósfera de invitación".

través del arte. De acuerdo con la arteterapeuta y profesora en el Instituto de arte de Chicago, Catherine Moon (2001), la creación de un taller o espacio de creación artística implica prestar atención tanto al espíritu que se transmite como a las estructuras físicas.

En primer lugar se aborda **el espacio físico**, el edificio, las salas… "*It is important to have a space, like physical space. To have a big room with high ceilings, so people feel like light and can breathe* [Es importante tener un espacio, un espacio físico. Tener una sala grande con techos altos, para que la gente sienta la luz y pueda respirar]*"* (Ida Von Holtum). Como es posible observar, cobra gran importancia el que sea un lugar **acogedor, luminoso y amplio**. En el caso de Living Museum Wil, los talleres tienen una gran amplitud y posibilidad, pero dada la naturaleza del proyecto y su dificultad en la financiación, no siempre es posible tener acceso a un espacio de esas condiciones.

Graziella Berger-Pecora, trabajadora social de la clínica *Psychiatrie St.Gallen Nord* y profesional de Living Museum Wil, ha visto crecer el Living Museum en la clínica desde sus inicios y cuenta cómo el origen del proyecto fue paulatino, comenzando en una pequeña habitación con un número de artistas muy reducido, y que poco a poco ha ido creciendo, hasta la actualidad que está formado por **un edificio completo** de tres plantas: *"I have grew up with the Living Museum. I know Rose a long time ago. So, when she started in this small room, I met her there, and now it's a big space* [He crecido con Living Museum. Conozco a Rose desde hace mucho tiempo. Así que, cuando empezó en esta pequeña sala, la conocí allí, y ahora es un gran espacio]".

Lo mismo sucedió con Living Museum en Nueva York, donde empezaron en una pequeña sala y actualmente está formado por todas las salas del antiguo edificio de restauración del hospital psiquiátrico de Creedmoor en Queens. Janos Marton, creador y antiguo director de Living Museum en Nueva York, psicólogo y artista, comparte:

> *"When we took over our building in New York, we fixed up the building ourselves. I mean, we did with as much help as we could get from the hospital, but my orientation is always to be as independent as possible, and that's one of the nice things about artists, they are able to fix things, not all of them, but many of them. So, you can take a building that is not in a great shape and you can rehab it* [Cuando nos hicimos cargo de nuestro edificio en Nueva York, lo arreglamos nosotros mismos. Es decir, lo hicimos con toda la ayuda que pudimos conseguir del hospital, pero mi orientación es siempre ser lo más independiente posible, y esa es una de las cosas buenas de los y las artistas, que son capaces de arreglar las cosas, no todas, pero muchas sí. Así que puedes coger un edificio que no esté en muy buen estado y rehabilitarlo]*"*.

En su entrevista subraya la importancia de adquirir la máxima independencia en la creación del proyecto y del espacio. Para ello, recuerda que resulta imprescindible tomar en cuenta a todas las personas implicadas, remarcando la posibilidad de que las personas artistas formen parte del proceso de creación del espacio, fomentando así la sensación de pertenencia al mismo. Como él mismo dice, el actual edificio de Living Museum Nueva York fue rehabilitado y pintado por las personas profesionales y artistas, que llenaron de arte las paredes por dentro y por fuera para que resultase un lugar atractivo, siendo **en sí mismo una obra de arte.**

Los talleres de arte y espacios de trabajo no son lugares que adquieran su esencia de forma pasiva, sino que son habitados por todas las personas que forman parte de ellos, construyéndose a partir de los materiales, del espacio en sí, y del azar y las circunstancias, convirtiéndose en puras obras de arte. **La instalación artística** sirve de modelo para conceptualizar las características físicas de estos espacios, ya que pone especial atención en la relación con el entorno del que está formado el espacio, así como en las personas que lo habitan (Moon, 2001).

Sarah Boger, directora de Living Museum Alb, Alemania, comparte que a raíz de adquirir un espacio más grande dentro de la institución a la que pertenece Living Museum Alb, los y las artistas han podido implicarse en el proceso de creación del mismo:

> *"Now we have an enormous building for our artwork, and it's really wonderful to see what it does with our artists. They have more space and they can also be part of making the house beautiful with art everywhere* [Ahora tenemos un edificio enorme para nuestras obras de arte, y es realmente maravilloso ver lo que hace con nuestros y nuestras artistas. Disponen de más espacio y también pueden participar en embellecer la casa con arte por todas partes]".

Resalta cómo al pasar a formar parte de la red de Living Museum y tener de ejemplo otros proyectos, las personas artistas han comenzado a participar de forma activa en la creación y planificación del edificio, que responde también a una obra de arte en sí misma:

> *"I notice that now that we're a Living Museum and have this building, our artists, they also take part in designing the building. They have ideas like, "could we do graffiti spring on the elevator"* [Me he dado cuenta de que ahora que somos Living Museum y tenemos este edificio, nuestros y nuestras artistas también participan en el diseño del edificio. Tienen ideas como, "¿podríamos hacer graffitis en el ascensor?"]".

Figura 107
Entrada de Living Museum Alb, Alemania. Fuente: *Living Museum Society*.

La *Gugging´s House*, casa de artistas en Viena, fue un ejemplo para Bolek Greczynski y Janos Marton, siendo en 1983 cuando las personas artistas de la Clínica psiquiátrica Maria Gugging junto con el artista y psiquiatra Johann Feilacher comenzaron a pintar la fachada sur del edificio que posteriormente se convertiría de forma definitiva en la conocida Casa de Artistas (*Museum Gugging*, 2024). Sharona, artista de Living Museum, al hablar de su primer contacto con el espacio, comparte la siguiente vivencia: “cuando vine la primera vez, para mí fue una sorpresa ver cómo estaba hecho, cómo estaba decorado, un poco como entrar en un mundo aparte, en un mundo nuevo”. Nicole Ottiger, responsable de Terapias Especializadas en la clínica *Psychiatry St.Gallen Nord*, profesional de Living Museum Wil, Suiza, arteterapeuta, artista e investigadora, hablando de la rehabilitación del edificio actual de Living Museum Wil, cuenta cómo a veces el espacio no es bello o atractivo en sí mismo, pero darle forma y hacerlo acogedor es parte del proceso de creación, *“you can make it nice, I mean, this building was not nice, but we made it nice* [puedes hacerlo bonito, quiero decir, este edificio no era bonito, pero lo hicimos bonito]".

En relación con el edificio o espacio, Nicole Ottiger también cita el entorno que lo rodea y **la accesibilidad** del mismo, destacando la importancia de que esté bien comunicado y en relación directa con el entorno donde se inserta:

> *“The environment is nice, yes. It's not too far from the public transport, I think this is something important. (...) It has to be accessible, and this is why it really works, because*

> *it's so close to the train station* [El entorno es agradable, sí. No está demasiado lejos del transporte público, creo que esto es algo importante. (...) Tiene que ser accesible, y por eso funciona de verdad, porque está muy cerca de la estación de tren]".

Este aspecto no adquiere tanta importancia para Janos Marton, *"don't be afraid of being too far away from society. (...) I'm not saying to segregate yourself, but don't be afraid of it* [no tengais miedo de estar demasiado alejadas de la sociedad. (...) No digo que te segregues, pero no tengas miedo]", quien valora como muy interesante el espacio de los antiguos psiquiátricos y hospitales abandonados a las afueras de las ciudades, y afirma que será la sociedad y las personas las que se acerquen al proyecto por su autenticidad creativa y el valor del arte y la salud mental:

> *"If you create, as you take over a building in an existing mental hospital outside of Madrid, people will come to you, I promise you, because the authentic art is just so much more interesting than what you find in dealers and galleries. People are curious about mental illness and they will come"* [Si creas, como si coges un edificio en un hospital psiquiátrico ya existente a las afueras de Madrid, la gente vendrá a ti, te lo prometo, porque el arte auténtico es mucho más interesante que el que encuentras en los comercios y las galerías. La gente siente curiosidad por la enfermedad mental e irán]".

Otro de los aspectos que destaca Nicole Ottiger como facilitadores de la accesibilidad es que el edificio esté cerca de una institución psiquiátrica, *"where the Living Museum is, ideally has to be near a psychiatric clinic too, in my opinion* [donde esté el Living Museum, tiene que haber cerca una clínica psiquiátrica también, en mi opinión]", lo que Janos Marton también subraya como una posibilidad del proyecto para acceder a las personas ingresadas y una oportunidad de acceso para las personas que deseen o necesiten acudir a diario a Living Museum:

> *"Other advantage if you get a building within an old hospital, is that you have access to the patients there. The biggest problem in institutionalized psychiatric care is that you have to keep the people occupied. It's very boring in these places* [Otra ventaja si consigues un edificio dentro de un hospital antiguo, es que tienes acceso a los y las pacientes que hay allí. El mayor problema de la atención psiquiátrica institucionalizada es que hay que mantener a las personas ocupadas. Es muy aburrido en estos sitios]".

Helen Roeten, directora de Living Museum en Holanda y artista, comparte cómo ella en el proceso de creación de Living Museum valoró especialmente que el proyecto no perteneciera a una institución psiquiátrica insertando el mismo en un edificio con otros talleres de arte, lo que permite

que las personas artistas tengan un contacto más directo con el mundo del arte y otros proyectos creativos. *"I didn't want to have a Living Museum on psychiatric grounds, because that for me is in contrast with my idea for the artists that come to the Living Museum. I want them to go into the world and the world coming* [No quería crear Living Museum en un recinto psiquiátrico, porque para mí eso contrasta con mi idea para los y las artistas que vienen al Living Museum. Quiero que formen parte del mundo y que el mundo entre dentro]". Esto muestra otra posibilidad de planteamiento en cuanto a la ubicación y construcción de Living Museum.

Otros de los aspectos que recoge Ida Von Holtum, tiene que ver con los materiales, los cuales también construyen la identidad y el ritmo vital del espacio: " (...)*to have easy access to all the materials, of course, that they're not so shy to not grab the things themselves* [(...) tener fácil acceso a todos los materiales, por supuesto, que no sean tímidos y tímidas para no coger ellos y ellas mismas las cosas]".

Así pues, la accesibilidad a los materiales es uno de los aspectos que definen el espacio de Living Museum, donde cada persona tiene la posibilidad de coger de forma autónoma los materiales que necesita, ya que están a la vista y al alcance para su uso, siendo parte y responsabilidad de todas las personas que utilizan el espacio, y fomentando así el cuidado no sólo de los materiales, sino también de las herramientas y del taller. Además, como recoge Thomas Maier, los materiales también son fuentes de invitación a la creación, ofreciendo un espacio atractivo e inspirador:

> *"I am not an artist at all, but I think the colours and these different materials are kind of appealing, you know. So, you feel really attracted to these materials, this is also an important issue, that these materials are presented there and people feel attracted [*No soy artista en absoluto, pero creo que los colores y los diferentes materiales son un llamamiento. Así que te sientes realmente atraído por estos materiales, esto también es una cuestión importante, que estos materiales se presenten allí y la gente se sienta atraída]".

Living Museum es también un lugar de trabajo, donde las personas artistas desarrollan su obra y es importante que tengan **su estudio o espacio personal de creación**: *"you turn people with mental illness into artists, and for an artist is important to have studio space, and then exhibition space* [conviertes a personas con enfermedades mentales en artistas, y para un y una artista es importante tener espacio de estudio, y luego de exposición]" (Janos Marton). Como recoge Marián López Fdz. Cao (2015) en relación con *Una habitación propia* de Virginia Woolf, el espacio es un paralelismo del proyecto personal y es uno de los primeros requisitos para conquistar la propia vida, y por lo tanto

ha de ser elegido y no adjudicado convirtiéndose en un lugar alentador de la vida y del propio desarrollo. Desde esta perspectiva, el espacio de Living Museum adquiere un clima de trabajo y profesionalización imprescindible para el desarrollo creativo, convirtiéndose en la mayoría de los casos en el taller personal de cada artista, que lo construyen a su medida y con sus objetos personales. **"***Living Museum is a place to work, having a studio space and materials to work* [Living Museum es un lugar para trabajar, tener un espacio de estudio y materiales para trabajar]", revela Christina Constantine, artista de Living Museum. Christoph Bracks, artista de Living Museum, menciona en numerosas ocasiones su espacio de trabajo como una de las cosas más importantes para él dentro del proyecto: *"my space upstairs, yeah, that is really important* [mi espacio arriba, sí, eso es muy importante]".

Figura 108
Taller de la artista Christina Constantine en Living Museum Nueva York.

Actualmente el edificio de Living Museum Nueva York está compuesto por diferentes habitaciones y salas donde se ubican los talleres. Algunas salas más pequeñas albergan un solo taller, como es el caso del artista John Tursi, que tiene la llave de su taller y lo abre y cierra cada día de trabajo. Las salas más grandes, albergan varios espacios de trabajo para diferentes personas artistas. Cada persona elige su espacio o va cambiando su ubicación si así se siente más cómoda. Además, existen

otras actividades asociadas al espacio en las que las personas pueden participar, como por ejemplo creación musical, cuerpo, yoga o encuentros creativos más específicos.

Figura 109
Taller del artista John Tursi en Living Museum Nueva York.

En el caso de Living Museum Wil, Suiza, hay diferentes ateliers de creación especializados en diversas áreas de trabajo, como por ejemplo el atelier de textil, de cerámica o de música entre otros, y dentro de estos cada persona ubica su espacio creativo. Además, cada uno de estos talleres tiene un ambiente de trabajo diferente, siendo el taller ubicado en la planta de abajo, *Kunst und Media* [Arte y Media], uno de los más amplios, dinámicos y concurridos, y de los que albergan gran cantidad de talleres de artistas, a diferencia del taller de la planta de arriba, el *Papier Atelier* [Taller de Papel], que ofrece un ambiente más recogido, tranquilo y de ritmo lento. En relación con su experiencia creativa, Raphael Nussli, artista de Living Museum, afirma:

> *"If you're somebody who likes peace and you like it quiet, it's not a good place downstairs because it's too much running around. (...) Downstairs are more the active, talkative people and here upstairs is really if you want peace and quiet* [Si eres alguien a quien le gusta la paz y te gusta la tranquilidad, abajo no es un buen sitio porque hay demasiado ajetreo. (...) En el piso de abajo está la gente más activa y habladora, y aquí arriba es realmente si quieres paz y tranquilidad]".

Esta organización, a través de talleres y pequeños estudios de carácter personal, supone un abanico de posibilidades donde las personas pueden elegir un espacio de trabajo acorde a su necesidad a nivel relacional, creativo o técnico. Como muestra Helen Roeten durante su entrevista, en Holanda cada artista tiene su pequeño estudio y ella misma también tiene el suyo donde desarrolla su obra. *"We have all little studios. This is one studio, and this is my part, my little studio* [Todos y todas tenemos pequeños estudios. Este es un estudio, y esta es mi parte, mi pequeño estudio]".

En relación con otros espacios que forman Living Museum, en su entrevista, Thomas Maier y Graziella Berger-Pecora, destacan el Living Café, la cafetería de Living Museum Wil, como punto imprescindible que define la esencia de Living Museum, ya que es un espacio para socializar, descansar y también donde se trabaja el tema de la alimentación y el autocuidado de los hábitos de salud.

En Living Museum Wil, cada persona dispone de dos "tickets" al día, que son bolitas de cerámica hechas a mano por los y las artistas, para poder tomar un café o un té. También hay comida casera a precios económicos. En el caso de Living Museum Nueva York, no hay un Living Café establecido, sin embargo hacen un descanso sobre las once para tomar café o té, y aprovechan para compartir, hablar de arte, y a la vez ir incorporando hábitos saludables apostando por una comida consciente y respetuosa.

Benno Stastny, psiquiatra y director de una de las unidades de la clínica *Psychiatrie St.Gallen Nord*, define la cafetería de Living Museum como un espacio de encuentro y conexión con la sociedad, ya que es un lugar abierto, como en general todos los talleres de Living Museum, a cualquier persona, y donde se juntan personas del pueblo, profesionales de la clínica, artistas, pacientes etc.:

> *"Cafe Living, that's part of the Living Museum, that's the connection to the outside. People come and eat, people come and take coffee, not only patients. That's another point of Living Museum, so, a connection between health and sick, all forms of living get together* [El Living Café forma parte del Living Museum, es la conexión con el exterior. La gente viene y come, la gente viene y toma café, no sólo los y las pacientes. Ese es otro punto del Living Museum, una conexión entre la salud y la enfermedad, todas las formas de vida se unen]".

Rose Ehemann, presidenta de *Living Museum Society*, directora de Living Museum Wil, Suiza y artista, y Graziella Berger-Pecora, coinciden en que el Living Café es una pieza clave en el desarrollo

metodológico del proyecto y supone que Living Museum sea prácticamente el centro social de la clínica.

Figura 110
Bolitas de cerámica utilizadas en el Living Café de Living Museum Wil, Suiza. Fuente: Nicole Ottiger.

Otro de los espacios destacables es **la biblioteca,** un lugar de inspiración y donde poder informarse sobre arte como recoge la artista Christina Constantine: *"we have a library, like you see. There are many places to get information and Inspiration* [tenemos una biblioteca, como ves. Hay muchos lugares para obtener información e Inspiración]". La biblioteca está formada por libros de arte, de técnicas artísticas, uso de herramientas, historia, etc., accesibles a todas las personas para su consulta, trabajo o para llevar a casa, o a las unidades de la clínica donde las personas están alojadas. Living Museum Wil tiene una biblioteca en cada atelier, mientras que en Nueva York hay una gran biblioteca con mesa y sofás.

Figura 111
Biblioteca de Living Museum Nueva York.

Por último, cabe destacar otros espacios que también construyen este ambiente acogedor, como el **jardín**, un espacio de encuentro y de creación o el espacio de ropa de segunda mano de Living Museum Wil, donde todas las personas pueden llevar ropa o recogerla.

En segundo lugar, esta atmósfera de invitación está compuesta por una serie de realidades de carácter simbólico que también resultan imprescindibles. Nadia Darani, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, durante su estancia resalta la importancia de tener una **rutina diaria** personal basada en la creación sobre la que establecer y construir un ritmo cotidiano: *"I think it's very important for people who don't have a daily structure that they can come here and do their art* [Creo que es muy importante para la gente que no tiene una estructura diaria que puedan venir aquí y hacer su arte]". Corinne, artista de Living Museum hablando sobre lo que echaría de menos de Living Museum si no existiera, comparte que, *"it gives me like a direction, it gives me a structure. I would miss this creative way of having and becoming a structure* [me da como una dirección, me da una estructura. Echaría de menos esta forma creativa de tener y construir una estructura]", destacando la importancia de tener una estructura en el día a día.

La artista Christina Constantine, define el taller como su espacio profesional, y destaca además que perdería la posibilidad de crear su arte y su rutina cotidiana:

> "*Some people get up and go to work, I get up and I come to work. So, I will lose job in many ways. I could do work at home, but only small pieces* [Hay gente que se levanta y va a

> trabajar, yo me levanto y vengo a trabajar. Así que perdería el trabajo de muchas maneras. Podría trabajar en casa, pero sólo obras pequeñas]".

Por último, Helen Roeten destaca que en Holanda establecen una rutina donde todos los días se reúnen al comenzar la mañana para comentar lo que van a hacer o los proyectos que tienen en marcha, tomar un té o compartir la comida y cómo se encuentran:

> "*This is where we start in the morning. We have always a little talk about what we are going to do and the plans for the coming months. (...) For us entering in the morning, having tea or coffee is really important. We always have lunch together and then tea* [Aquí es donde empezamos por la mañana. Siempre tenemos una pequeña charla sobre lo que vamos a hacer y los planes para los próximos meses. (...) Para nosotros y nosotras entrar por la mañana, tomar el té o el café es muy importante. Siempre almorzamos juntos y juntas, y luego tomamos el té]".

La mayoría de las personas entrevistadas destacan **la seguridad** como uno de los conceptos imprescindibles para definir Living Museum. *"Safety among the artists in the Living Museum is one of the basic ground rules, otherwise it doesn't work* [La seguridad entre los artistas de Living Museum es una de las reglas básicas, de lo contrario no funciona]" (Helen Roeten). Katja Büttner, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, menciona el espacio como **un lugar seguro y de acompañamiento** imprescindible para que la persona confíe, realice su proceso y pueda sanar: *"It's really like a supported and secure room and space, that is really needed for some people to heal, and to arrive, and to settle in, and to rest, and to grow* [Es realmente como una habitación y un espacio con apoyo y seguridad, que es necesario para algunas personas para sanar, llegar, instalarse, y para descansar y crecer]".

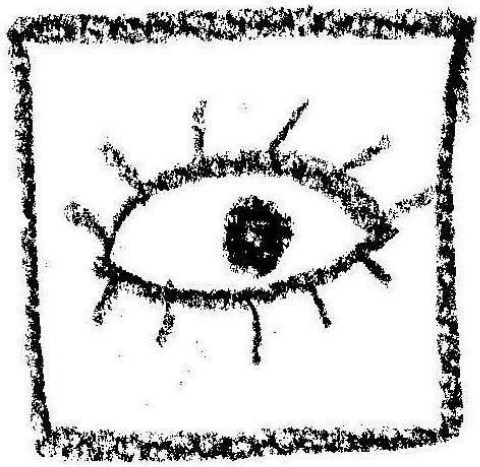
Este espacio de seguridad se define entre otros aspectos por ofrecer una ventana de posibilidad a la creación, desarrollo y **exploración de nuevas habilidades artísticas**:

> *"I think it is a space where people are encouraged to do exactly what they want to do. Janos can go into more detail as far as methodologies, but you're put in a very safe place to explore your artistic abilities, and I think safety is the most important aspect, at least from what I can see* [Creo que es un espacio en el que se anima a la gente a hacer exactamente lo que quiere. Janos puede entrar en más detalles en cuanto a metodologías, pero te ponen en un lugar muy seguro para explorar tus habilidades artísticas, y creo que

> la seguridad es el aspecto más importante, al menos por lo que yo veo]" (Paul Hodara, fotógrafo y voluntario en Living Museum Nueva York).

Laura Carmona, profesional de Living Museum Madrid, arteterapeuta y artista, reflexionando sobre las fortalezas del proyecto, destaca como esa seguridad del espacio radica en que es un **espacio de acogida, aceptación y confianza** donde la persona puede permitirse ser y estar de acuerdo con su realidad presente, prácticamente como si fuese un hogar: **"**es un espacio de acogida, da igual quién seas, cómo seas, eres bienvenido y bienvenida. O sea, con tus pros y tus contras". Sobre esta base construye la imagen y esencia para describir Living Museum: "Siempre pensaba en ojos, porque hay un intercambio de miradas, estás constantemente nutriéndote a través de la vista o los sentidos. Y cuando intentaba buscar un símbolo, era como una casa, es un museo, un edificio, pero que es muy acogedor".

Figura 112
Ojo y casa, 2022. Obra de Laura Carmona, profesional de Living Museum Madrid y arteterapeuta.



Esta realidad de acogida y aceptación que Laura Carmona dibuja en su imagen para describir Living Museum utilizando el ojo y la casa como símbolos, también la recoge Nadia Darani al comparar su experiencia creativa durante sus prácticas, con su estancia como paciente en los talleres de arteterapia de otros centros psiquiátricos del país: *"Here you can be like you are. You don't have to change your mood or your habits. You are accepted as you are and that's very nice, I think* [Aquí puedes ser como eres. No tienes que cambiar tu humor ni tus hábitos. Te aceptan como eres y eso es muy bonito, creo yo]".

Thomas Maier, tras la petición de describir Living Museum con una imagen o un símbolo, destaca de nuevo la importancia de ofrecer un espacio de seguridad:

> *"It reminds me of the kindergarten I went myself as a small child, because I have the memory of a nice place to be and to just to feel relaxed and to feel comfortable. For me it is kind of a safe space, a large space that is safe. It is colourful, it is a joyful soul* [Me recuerda a la guardería a la que yo iba de pequeño, porque tengo el recuerdo de un lugar agradable en el que estar y sentirse relajado y cómodo. Para mí es una especie de espacio seguro, un gran espacio que es seguro. Es colorido, es un alma alegre]*"*.

Como ya introduce a través de su descripción de la guardería, en todos los Living Museums emerge como importante la construcción de **un espacio inspirador** y artístico que invite a la creación:

> *"They also see these artworks that are there and I think that might also inspire patients and they realise, "well this has been done by some patients maybe, so, I might be able to do something like this". They feel inspired and they feel motivated to start working* [También ven las obras de arte que hay allí y creo que eso puede inspirar a los y las pacientes, que se dan cuenta de "esto lo han hecho algunos y algunas pacientes, así que quizá yo pueda hacer algo así]" (Thomas Maier).

Lo mismo que apunta Eva Bruhin, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza:

> *"it needs to be a place that's inspiring because even if you think "I'm not going to produce anything", you walk in here and there's so many ideas, there's so much going on. You see all those paintings, all those people being creative, and I think it helps to awaken your own creativity, so it needs to be a warm and safe place, and it needs to be inspiring* [Tiene que ser un lugar inspirador porque, aunque pienses "no voy a producir nada", entras aquí y hay tantas ideas, tantas cosas en marcha. Ves todos esos cuadros, toda esa gente siendo creativa, y creo que ayuda a despertar tu propia creatividad, así que tiene que ser un lugar cálido y seguro, y tiene que ser inspirador]".

Corinne, crea una obra a la que no pone título, pero a través de la cual define Living Museum como ambiente inspirador y lleno de creatividad, y cómo eso resulta motivador y le anima a desarrollar su obra: ***"****I feel blessed having the possibility coming here to a place where there is so much creativity and I feel inspired just by the atmosphere* [Me siento bendecida por tener la posibilidad de venir aquí a un lugar donde hay tanta creatividad y me siento inspirada sólo por el ambiente]".

Figura 113
Sin título, 2022. Obra de Corinne, artista de Living Museum.

Daniel Kaiser, artista de Living Museum, destaca también la atmósfera del lugar como alentadora para la creación y para el bienestar. *"You feel the flow and you feel that you come every morning and after the lunch you come back here and you come with a lot of happiness. I think this is a special atmosphere here in the Living Museum* [Sientes el fluir y sientes que vienes cada mañana, y después de comer vuelves aquí y vienes con mucha alegría. Creo que aquí, en Living Museum, se respira un ambiente especial]".

Por último, Laura Carmona recuerda que el espacio tiene en sí mismo una personalidad propia, es una obra de arte, un lugar habitado por murales hechos por los y las artistas de Living Museum, esculturas de gran formato y obras de todo tipo de naturaleza, que se aleja de la estética de otros espacios de la clínica:

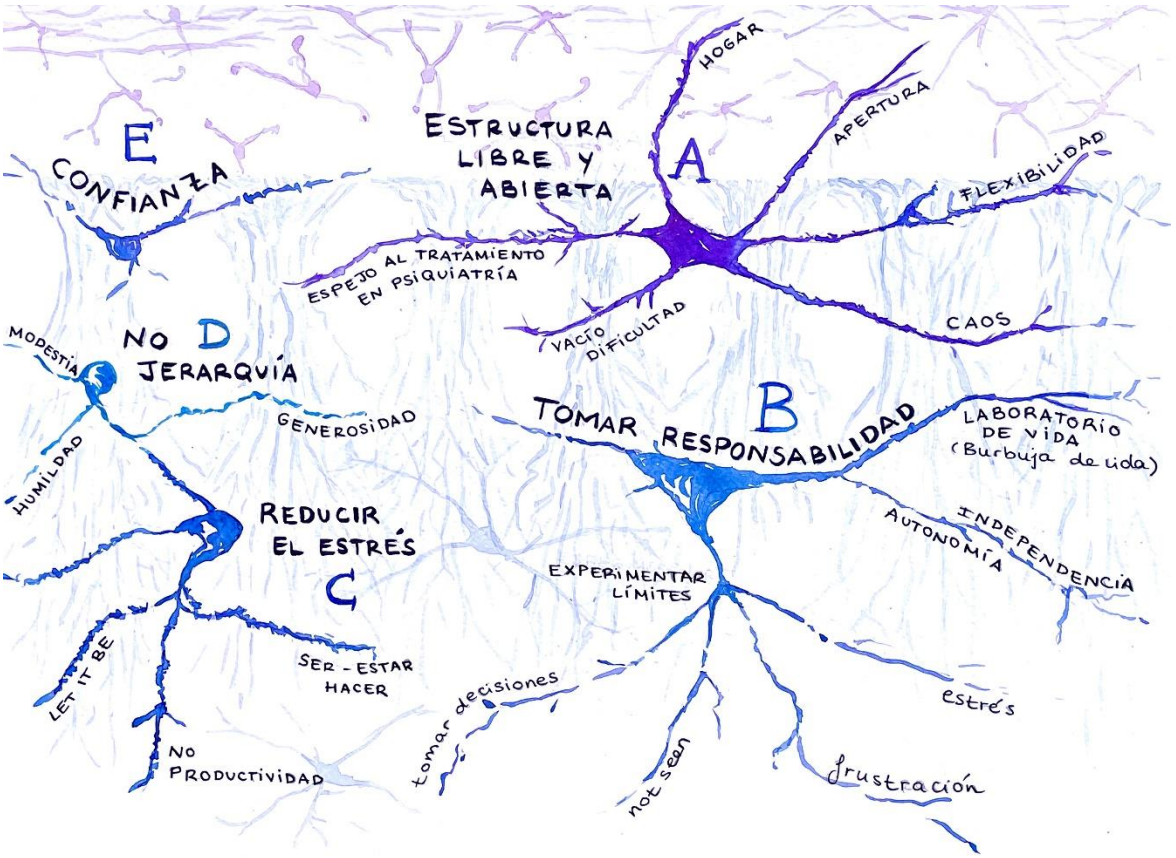
> "El sitio, pese a estar en una clínica, creo que rompe mucho con la estética clínica y la estética terapéutica; tú entras en Living Museum y es un sitio lleno de creación, lleno de color, que a veces la gente entra y dice, madre mía, cuanta sobreestimulación, pero creo que, para invitarte a crear en este momento, favorece que el entorno rompa esta norma o esta estética hospitalaria. (...) Además hay obras de todo tipo, hay obras de una técnica impresionante y obras de una técnica mucho más cercana, entonces pues también creo que te puede quitar muchos miedos".

Figura 114
Entrada y jardín con esculturas, Living Museum Wil, Suiza. Fuente: Nicole Ottiger.

A Tiny Pause for Being[18]

[18] Una pequeña pausa para ser.

Figura 115
Ilustración esquemática del apartado *A Tiny Pause for Being*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



El nombre de este apartado se lo da Katja Büttner, reflexionando sobre cómo a través de cada artista de Living Museum comprendió que uno de los aspectos metodológicos más importantes es su naturaleza como **espacio de libertad**, donde las personas pueden permitirse la posibilidad de preguntarse cuál es realmente su necesidad y llevarla a cabo libres de los juicios y las expectativas de la sociedad, de las personas de su entorno, e incluso poco a poco, libres de las propias expectativas sobre uno o una misma:

> *"What I got as an answer so far, is that they felt really accepted and that they felt free to come and just sit and have a coffee. My impression is that they felt much freer from expectations. (...) Society expectations, family expectations, own expectations! Most of them said they got a little bit like a tiny pause of that being in here* [Lo que he obtenido como respuesta hasta ahora es que se sentían realmente aceptados y aceptadas, y que se sentían libres de venir y simplemente sentarse a tomar un café. Mi impresión es que se

> sentían más libres de expectativas. (...) Las expectativas de la sociedad, las expectativas de la familia, ¡las expectativas propias! La mayoría dijeron que sintieron como una pequeña pausa de eso estando aquí]".

Nicole Ottiger, dedica parte de su jornada laboral a la comunicación y relación entre la clínica y Living Museum, describiendo el proyecto como prácticamente un fenómeno nuevo, donde el **contraste con la intervención en psiquiatría** marcada por horarios, normas y un marco de trabajo muy detallado, es muy grande. En Living Museum es la propia persona la que dentro de un espacio de seguridad y cuidado establece su propio marco, su propio setting, y **su propia estructura:**

> *"I think the concept here really is quite a phenomenon. The Living Museum is somehow an oasis within a psychiatric setting that has a lot of rules and frameworks, how to structure, how to move within, which is good. The Living Museum somehow offers an alternative that seems more free, more chaotic, a contrast to what is happening on the stations, and I think this is a very useful tool or method* [Creo que el concepto aquí en realidad es todo un fenómeno. Living Museum es de alguna manera un oasis dentro de un entorno psiquiátrico que tiene un montón de reglas y marcos, cómo estructurar, cómo moverse dentro, lo cual es bueno. Living Museum ofrece de algún modo una alternativa que parece más libre, más caótica, en contraste con lo que ocurre en las estaciones, y creo que es una herramienta o un método muy útil]".

En continuidad con el concepto de marco y estructura, FK, artista de Living Museum, define Living Museum a través de un marco seguro que está abierto y donde las propias personas son las que deciden si quedarse dentro o fuera y sus propios movimientos. *"It's a safe frame and it's very colourful inside, and there are lots of different people, but the frame that I painted is open, so you can go in and out. So, it's an open frame, it is an open safe frame that's very colourful* [Es un marco seguro y muy colorido por dentro, y hay mucha gente diferente, pero el marco que he pintado está abierto, así que puedes entrar y salir. Por tanto, es un marco abierto, es un marco seguro abierto y muy colorido]".

Figura 116
Living Museum, 2022. Obra de FK, artista de Living Museum.

Mitra Reyhani, directora de Living Museum Nueva York, arterapeuta y artista, asemeja esta naturaleza de libertad e independencia con el concepto de hogar, o el anterior concepto de asilo en psiquiatría, donde prácticamente como en su propia casa, es la persona la que marca el ritmo, donde quiere estar, lo que hace o no hace, o con quien habla entre otras muchas posibilidades:

> *"One thing here that attracts you to make art, is that you're not being observed all the time. You're left, and it's ok to touch the material, to use whatever or sit whatever. No one is going to hover around you for any reason, unless you want to talk to them as much as you decide. So, I think there's a sense of freedom that's very important* [Una cosa aquí que te atrae para hacer arte, es que no estás siendo observado u observada todo el tiempo. Te dejan y no pasa nada por tocar el material, usar lo que sea o sentarte donde sea. Nadie va a revolotear a tu alrededor por ningún motivo, a menos que quieras hablar cuando tú decidas. Así que creo que hay una sensación de libertad que es muy importante]".

Thomas Maier y Graziella Berger-Pecora, observan que esta **estructura libre y abierta** donde las personas pueden ir a trabajar de acuerdo con el horario que se adapte más a sus necesidades, o pueden descansar, dormir, observar lo que otras personas hacen, o charlar entre otras opciones, alumbra uno de los grandes problemas en la clínica, que es que a muchos y muchas pacientes les cuesta responder a horarios muy concretos, o a ritmos pautados que muchas veces no están dentro de sus posibilidades reales:

> *"One of the biggest problems of the psychiatry is that the people can't be exactly on this time there. The Living Museum is absolutely open (...) and if they cannot paint, it doesn't matter. They can be there and have some talks with other people, and if they can't do that, they can return to the station, they come back tomorrow… So, it's a very easy way to go there because there are not exactly strong rules* [Uno de los mayores problemas de la psiquiatría es que la gente no puede estar exactamente en ese momento ahí. El Living Museum está absolutamente abierto (...) y si no pueden pintar, no importa. Pueden estar allí y charlar con otras personas, y si no pueden, pueden volver a la unidad, volver mañana... Así que es muy fácil ir allí porque no hay reglas fuertes]" (Graziella Berger-Pecora).

Thomas Maier comparte que este marco de no estructura aparente y de libertad, al principio puede resultar una dificultad en la adaptación de algunas personas, ya que dista mucho del marco vital en el que las personas están acostumbradas a desenvolverse en su día a día y en la clínica:

> *"When they come to the Living Museum, often they are a little bit irritated at the first moment because they expect this type of treatment that they receive on their units. They expect maybe that someone is talking to them in a certain manner and giving them instructions and things like that. That's not what is happening in the Living Museum, often is more open, hey are left free. Of course, there's also sometimes… it's also a reason for critics because some personas don't feel quite comfortable because they expect to be given instructions* [Cuando vienen a Living Museum, a menudo se sienten un poco irritados e irritadas un el primer momento, porque esperan el tipo de trato que reciben en las unidades de tratamiento. Esperan quizá que alguien les hable de una determinada manera, y les dé instrucciones y cosas así. Eso no es lo que ocurre en Living Museum, a menudo es más abierto, se les deja libertad. Por supuesto, a veces... también es motivo de crítica, porque algunas personas no se sienten del todo cómodas porque esperan que se les den instrucciones]".

Alexandra Plettenberg & Janos Marton (2019), en su libro sobre Living Museum y tras su experiencia a lo largo de muchos años, manifiestan que aunque no hay una estructura externa pautada más allá de las normas básicas de convivencia y respeto, todas las personas llevan a cabo su propia estructura y rutina, sus horarios y sus objetivos de trabajo, y que esta se da más fácilmente con el apoyo y ayuda de las demás personas.

Numerosas personas profesionales y de prácticas en sus entrevistas destacan este espacio de estructura dinámica, de no directividad y de libertad como una oportunidad para experimentar **la responsabilidad** sobre la propia vida, las relaciones y los límites, de tal forma que se da lugar a que la persona se apropie de sus decisiones, deseos, necesidades etc. *"It helps them to take on more responsibility. (...) It helps them to connect on that very basic level, to help each other, and get them back into a much more self-responsible life* [Les ayuda a asumir más responsabilidades. (...) Les ayuda a conectar en un nivel básico, a ayudarse mutuamente, y a volver a responsabilizarse de su propia vida]" (Katja Büttner).

Rose Ehemann identifica este espacio de posibilidad y libertad con el proceso creativo, pues en ambos la persona se enfrenta a la necesidad de experimentar sus ritmos, tomar sus propias decisiones y **conocer sus límites**:

> *"You make action and reactions, and try things out, and t can really help you in the daily life, because in a painting you have to kind of find solutions, you have to make decisions, you have to go through hard times, to struggles* [Haces acciones y reacciones, y pruebas cosas, y eso te puede ayudar mucho en la vida diaria, porque en una pintura tienes que encontrar soluciones, tienes que tomar decisiones, tienes que pasar por momentos difíciles, por luchas]".

Ida Von Holtum, tras sus prácticas, exterioriza que ha experimentado personal y artísticamente a través de su obra, y ha observado ese espacio de exploración y crecimiento personal seguro, donde tienes la oportunidad de experimentar tus propios límites, sostenerte y cuidarte: *"You can find your own boundaries by trying out, and go as far as you can, or hold it back in a safe space* [Puedes encontrar tus propios límites probando, y llegar tan lejos como puedas, o sostenerte en un espacio seguro]".

Raphael Nussli, define Living Museum como una flor que cuelga, y declara que con trabajo personal esa flor puede volver a la vida: *"A hanging flower, there's space to up, but it's already good. The flower is not dead, it's hanging, but with water it goes up. It's like you need to put some work in it* [Una flor colgante, hay espacio para subir, pero ya está bien. La flor no está muerta, está colgando, pero con agua sube. Es como que necesitas ponerle un poco de trabajo]".

Figura 117
A hanging flower [Una flor que cuelga], 2022. Obra de Raphael Nussli, artista de Living Museum.

SK, artista de Living Museum, define Living Museum como una **burbuja que simbólicamente representa la vida**, una burbuja donde es posible trabajar en una misma a pequeña escala y de forma segura, donde es posible desarrollar recursos o resolver problemas:

> **"***It's not this one to one therapy. There is someone if you need help or if you need to have a talk, but you can work it out on yourself. I think this is like a copy of the normal world outside, but in a little bit of a bubble. When I come here, I carry my problems with me and I have to solve them. I'm left with them, but here is safe little place, a bubble, and I can work on these problems* [No es una terapia individual. Hay alguien si necesitas ayuda o si necesitas charlar, pero puedes resolverlo por ti misma. Creo que esto es como una copia del mundo normal de fuera, pero en una pequeña burbuja. Cuando vengo aquí, llevo conmigo mis problemas y tengo que resolverlos. Me quedo con ellos, pero aquí hay un pequeño lugar seguro, una burbuja, y puedo trabajar en estos problemas]".

A través de la simbología de esta burbuja, es posible observar que Living Museum ofrece un espacio de autonomía e independencia a la persona a través de la reapropiación de sus necesidades y de su proceso de creación. Además, introduce también uno de los aspectos más importantes de su filosofía que es la creación de un espacio de **"no estrés"**, donde la inmediatez y la rapidez propias de la sociedad en la que vivimos no tienen cabida. Rubio, 2015, en relación al filósofo surcoreano Byung-Chul Han en

su libro *La sociedad del cansancio*, recoge que la eficacia y la eficiencia, definen la sociedad de la hiperproductividad e hiperactividad en la que vivimos, una sociedad que es inimaginable sin el imperativo de "hacer algo", y donde "no hacer" resulta una amenaza. Afirma también que ese espacio de la no acción abre un entre-tiempo para lo que él llama el cansancio creativo y contemplativo, lo que pone en valor el aburrimiento, el tiempo, la paciencia y la inspiración como posibilidad para conocer la amplitud del mundo.

Laura Carmona, destaca como uno de los aspectos más significativos del proyecto que no hay un ambiente de exigencia, presión y demanda sobre la productividad de la persona, sino un espacio que invita a estar y ser, frente al hacer: **"**para mí Living Museum es un lugar mucho más libre, donde la persona tiene más poder sobre sí misma, porque puede decidir si hacer o no hacer. Una vez que están allí, no hay presión a producir, no hay presión a tenerse que sentar en una mesa, en ese sentido, creo que el ambiente es más relajado".

Daniel Kaiser, artista, hablando sobre cómo Living Museum ha influido en su vida exterioriza su aprendizaje sobre la importancia de vivir sin presión y sin prisa. Afirma que el arte y la creación requieren tener y dedicar **tiempo de calidad,** y que ha aprendido que lo mismo sucede con la enfermedad:

> *"In the future I will not do things with pressure, I don't want to do things in a short tempo. Here you can feel that art can awake when you have time, when you give your time. It's the same by the illness, nothing works with pressure. It's needs time to feel, to learn, to work with the skills, to works with all the tools. So often I look that I can use the skills to coming inside of me, but I never do it with pressure because nothing works when you do it with pressure* [En el futuro no haré las cosas con presión, no quiero hacerlas en un tiempo corto. Aquí puedes sentir que el arte puede despertar cuando tienes tiempo, cuando te das tu tiempo. Es lo mismo con la enfermedad, nada funciona con presión. Se necesita tiempo para sentir, para aprender, para trabajar con las habilidades, para trabajar con todas las herramientas. Así que a menudo miro que puedo usar las habilidades para ir dentro de mí, pero nunca lo hago con presión porque nada funciona cuando lo haces con presión]".

Antes de llegar a Living Museum trabajaba muchas horas como cocinero y prácticamente su vida era eso, no tenía tiempo para él mismo, sólo para la acción. En el taller y a través de la creación, ha descubierto un espacio donde disminuir la presión y exigencia, un lugar que como él afirma le ha ofrecido la posibilidad de abrir el corazón:

> *"My complete long life I worked everyday so much in a hard kitchen, gourmet food, and I was only a person because I did that, but I never be the person Daniel, and here you are only Daniel and this is like I say, I open my heart* [A lo largo de mi vida trabajé todos los días duramente tanto en una cocina, comida gourmet, y yo era persona sólo porque hacía eso, pero nunca fui Daniel como persona, y aquí eres sólo Daniel y esto es como decía, es abrir mi corazón]".

Daniel Kaiser representa Living Museum a través de ese espacio donde es posible abrir el corazón: *"I think a house near the sea with the rainbow flag. The rainbow flag is not only for sexuality, it's for opening your heart and smiling. Yeah, that's my symbol* ["Creo que una casa cerca del mar con la bandera del arco iris. La bandera arco iris no es sólo por la sexualidad, es para abrir tu corazón y sonreír. Sí, ese es mi símbolo]".

Figura 118
Living Museum, 2022. Obra de Daniel Kaiser, artista de Living Museum.

Byung-Chul Han interpreta también la sociedad occidental como la sociedad del rendimiento, donde la autoexplotación y exigencia de rendimiento personal son rasgos centrales para comprender la presión a la que las personas estamos sometidas actualmente (Rubio, 2015), una presión que no sólo es interna sino también externa.

Así pues, Janos Marton afirma que la metodología de Living Museum se basa en la premisa básica de reducir el estrés y ofrecer a la persona el permiso de ser y estar, de no hacer, de aburrirse, y de

compartir con otras personas entre otras opciones, reconociendo como himno del proyecto la canción de los Beatles ***Let it be***, *"there is a method, again it's reducing stress, and our anthem should be really the "Let it be" song by The Beatles* [Hay un método, de nuevo es reducir el estrés, y nuestro himno debería ser la canción *"Let it be"* de los Beatles]".

Una de las cosas que Janos Marton subraya como estresante es la presencia de jerarquías, destacando la **"no jerarquía"** como otro de los principios básicos del proyecto, *"I think hierarchies are always stressful* [Creo que las jerarquías siempre son estresantes]". **La modestia y la humildad** son dos de los adjetivos más importantes que las personas profesionales deben de tener en cuenta en Living Museum, *"you have to be very modest in your expectations in that way* [Hay que ser muy modesto en las expectativas en ese sentido]", ya que permiten tomar conciencia y observar la naturaleza de las relaciones de poder para reducirlas al máximo.

Mitra Reyhani afirma que no hay una metodología única para Living Museum, pero recuerda la importancia de **la generosidad** no sólo con el espacio y los materiales, sino también en la propia forma de relacionarse, donde la relación entre iguales a pesar de existir diferentes roles es imprescindible y la base de esta no jerarquía:

> *"I wouldn't say there's one single methodology and I think it's going to be different for other Living Museum or any other community, but I think it's this sense of community and friendship, and this sense of non hierarchical, it's not like we are versus them. It's not like that, it shouldn't be like that* [Yo no diría que hay una sola metodología y creo que va a ser diferente para otro Living Museum o cualquier otra comunidad, pero creo que es este sentido de comunidad y amistad, y este sentido de no jerarquía, no es como nosotros en contra de ellos. No es así, no debería ser así]".

Laura Carmona y Nicole Ottiger revelan que en Wil para describir este principio de horizontalidad imprescindible en la relación de todos los factores y personas de Living Museum, se utiliza el concepto alemán *Augenhohe*, que significa "a la altura de los ojos". *"That means you have to allow that there's no pressure of an imposed system (top to bottom). That via eye to eye, on the same level, it's not a hierarchy and gives people the space to find a level of communication and "being" that they are comfortable with* [Eso significa que hay que permitir que no haya presión de un sistema impuesto (de arriba abajo). La vía de la mirada al mismo nivel no implica una jerarquía y ofrece a la gente el espacio para encontrar un nivel de comunicación y "ser" que sientan cómodo]", comparte Nicole Ottiger. *"El principio de altura de los ojos, "Augenhohe", o sea, que todas las personas participan, todas opinan",* comparte Laura Carmona. Este planteamiento de reducción de la jerarquía también implica una

posición de horizontalidad donde es la persona la que tiene la voz principal de su propia vida y necesidades.

A través de su obra hecha con barro, Katharina Ede, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, describe Living Museum con las siguientes palabras:

> *"I had something in mind that it's like a platform kind of for everybody. (...) They have very different shapes and maybe some are bigger, some are smaller, some need more space, some need less space, but in the end it's not so much of a hierarchy, it's more like one space where everybody can be* [Tenía en mente una especie de plataforma para todos y todas. (...) Tienen formas muy diferentes y puede que algunas sean más grandes, otras más pequeñas, algunas necesitan más espacio, otras menos, pero al final no hay tanta jerarquía, es más como un espacio en el que todo el mundo puede ser]".

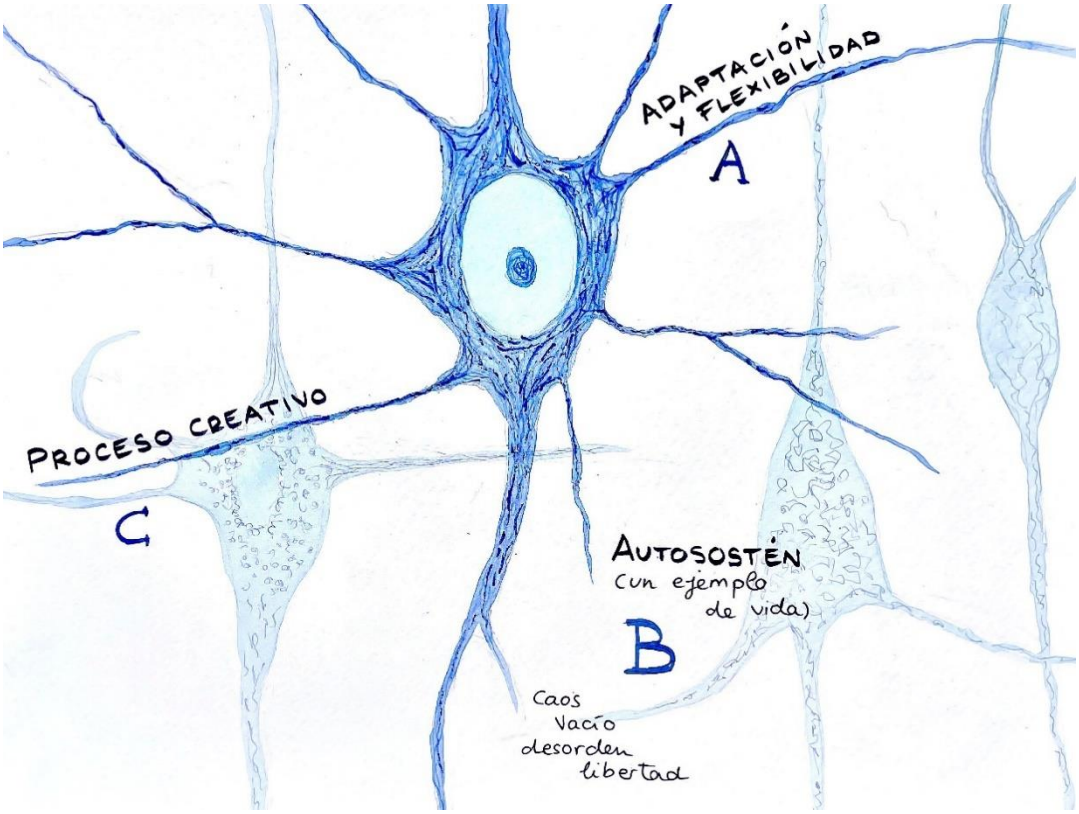
Figura 119
Sin título, 2022. Obra de Katharina Ede, persona en prácticas en Living Museum.

Janos Marton en su entrevista invita a que desde Living Museum se establezca una relación consciente de cooperación y trabajo conjunto con los y las médicos y psiquiatras del hospital. Para ello, propone como especialmente importante mantener el objetivo principal del proyecto en torno al arte, y desde ahí cuidar esta relación profesional, pues un trabajo muy cercano fomentaría la entrada en Living Museum de la relación jerárquica que implica la dualidad médico-paciente: "*so, you stay away from professional mental health people as much as possible, which does not mean that you don't cooperate with the psychiatric establishment* [es importante mantenerse alejada de los profesionales de la salud mental en la medida de lo posible, lo que no significa que no colabores con el entorno psiquiátrico]".

Por último, Ida Von Holtum afirma que esta premisa de libertad y no jerarquía requiere de un enfoque interno de **confianza** en las personas, en el espacio y en el ritmo natural de la vida, *"it's a lot about trust, and if you trust people, you always have the risk of it is not working or people trying to manipulate , but I believe in trust, and I believe in free rooms like this* [es una cuestión de confianza, y si confías en la gente, siempre corres el riesgo de que no funcione o de que la gente intente manipularte, pero yo creo en la confianza y creo en salas libres como ésta]".

Always Burning: Each Day a New Social Sculpture[19]

Figura 120
Ilustración esquemática del apartado de *Always Burning: each day a new social sculpture*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



[19] Siempre ardiendo: Cada día una nueva escultura social.

Partiendo del concepto de escultura social creado por el artista alemán Joseph Beuys, a raíz del que plantea el arte como un espacio donde lo real y lo ideal convergen dentro de la plástica social, siendo esta el motor del cambio a través de su movimiento, flexibilidad e impredecibilidad (Vásquez Rocca, 2007), Rose Ehemann, comparte que Living Museum es cada día una escultura social. Es una obra de arte en **constante movimiento y cambio** cuya naturaleza se define por el propio dinamismo de la vida humana. Living Museum bebe de este dinamismo, adquiriendo un **carácter impredecible** que cambia cada día a través del arte:

> *"Janos always relies on Beuys, the German artist who said that you create kind of a social sculpture, and every day here you create a social sculpture, and every day is different through that. There is no burnout possible here, it's always burning. (...) Each day it's a total new social sculpture. You never know who is coming, you have visitors, you have artists… and every day is so different* [Janos siempre se basa en Beuys, el artista alemán que dijo que creas una especie de escultura social, y aquí cada día creas una escultura social, y cada día es diferente por eso. Aquí no hay agotamiento posible, siempre está ardiendo. (...) Cada día es una escultura social totalmente nueva. Nunca sabes quién va a venir, hay visitantes, hay artistas... y cada día es diferente]".

Lara Weber, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, ilustra este carácter impredecible de Living Museum a través de "una bolsa secreta" o "una bolsa sorpresa" en la que nunca sabes qué va a salir, pero donde todo es posible:

> *"It's like at a kiosk, at a shop where you can buy a little bag and you never know what's inside. There are toys and random things which bring fun to you, but you never know when you buy the box what is inside. Yeah, I would say that it's like a wonderbag, you never know what's happening here. What will happen here? It's possible that everything happens. For me each day is different and there is so much which comes out of nothing* [Es como un quiosco, una tienda donde puedes comprar una bolsita y nunca sabes lo que hay dentro. Hay juguetes y cosas aleatorias que te aportan diversión, pero nunca sabes cuando compras la caja lo que hay dentro. Yo diría que es como una bolsa maravillosa, nunca sabes lo que va a pasar aquí. ¿Qué pasará aquí? Es posible que pase de todo. Para mí cada día es diferente y hay tantas cosas que surgen de la nada]".

Figura 121

Wonderbag [Bolsa sorpresa], 2022. Obra de Lara Weber, persona de prácticas de Living Museum.

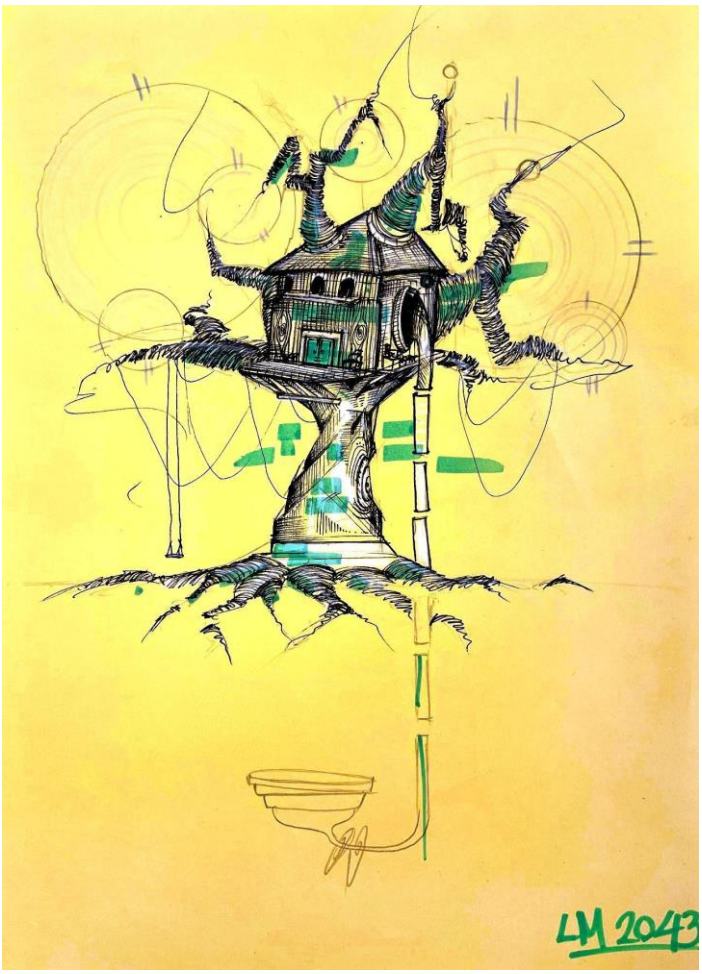
A raíz de esta dinámica de natural movimiento, Joseph Beuys ambiciona la propia existencia humana como una condición nómada, un camino constante hacia diferentes lugares de posibilidad, y como un lugar que goza de constante dinamismo (Vásquez Rocca, 2020). Esta misma dinámica de movimiento y sorpresa es descrita por la artista Christina Constantine como, *"we have coffee in the morning, we talk to each other, everyone goes their way, they do whatever they want to do. So, there is really no way… it is not the same every day and it is very unique for each individuo* [Tomamos café por la mañana, hablamos entre nosotros y nosotras, cada persona sigue su camino, hace lo que quiere. Así que realmente no hay una manera... no es lo mismo todos los días y es muy único para cada individuo]".

Tenzin Siegfried, profesional de Living Museum Wil y artista, a través de su imagen para representar Living Museum, muestra esta naturaleza de constante cambio donde nada es estático, pero que sin embargo tiene una base donde las cosas pueden crecer y transformarse:

> *"It's a huge tree that is still growing. It's larger for me than like normal trees. It's like some fancy kind of tree. It has a lot of seeds hanging on and they're a lot of big branches of the tree where people walk upstairs, and like can build up houses or whatever, but it's still growing and it's still*

changing. It's not static, not at all [Es un árbol enorme que sigue creciendo. Para mí es más grande que los árboles normales. Es como un árbol de fantasía. Tiene un montón de semillas colgando, y hay un montón de grandes ramas del árbol donde la gente sube escaleras, y puedes construir casas o lo que sea, pero sigue creciendo y sigue cambiando. No es estático, en absoluto]".

Figura 122
Living Museum. 2022. Obra de Tenzin Siegfried, profesional de Living Museum y artista.



Ida Von Holtum, persona de prácticas en el proyecto, manifiesta que esta realidad genuina de permanente cambio hace que las personas tengan que **adaptarse** y habitar el espacio con una **flexibilidad** constante, *"you yourself have to adapt every day because you never know what structure builds itself today. So, I feel like every day is a new structure and a new chance to change things. So that's good* [Tienes que adaptarte cada día porque nunca sabes qué estructura se construye hoy. Así que siento que cada día es una nueva estructura y una nueva oportunidad de cambiar las cosas. Eso es bueno]". También expone que este carácter impredecible de personas que entran y salen, y de

diversos proyectos y propuestas plásticas entre otras realidades, a veces puede suponer un gran reto en el que enfrentarse a la importancia de aceptar el descontrol y constante movimiento de la vida.

El espacio y las personas profesionales ofrecen un foco de estabilidad, que permite que esta naturaleza de dinamismo que define el proyecto sea una oportunidad para experimentarse **personalmente como un lugar de apoyo, sostén y seguridad,** realidad que puede ser extrapolable como recurso en la propia vida:

> *"I think it's a chance for people to really learn to stick to themselves, because they have the room, they have the safe space there, but with the shifting people, you always have new ideas that people try as an approach, like interns, and you always have new influences, and the only thing that keeps you is yourself. As in life* [Creo que es una oportunidad para que la gente aprenda realmente a mantenerse a sí misma, porque tienen el taller, tienen el espacio seguro allí, pero con el cambio de personas, siempre tienes nuevas ideas que la gente intenta como objetivo, como las personas de prácticas, y siempre tienes nuevas influencias, y lo único que te mantiene eres tú mismo o misma. Como en la vida]".

Laura Carmona revela que durante su estancia de prácticas para conocer el proyecto, experiencia imprescindible para poder construir actualmente el Living Museum en Madrid, experimentó que esta naturaleza de cambio también supone un espacio **de caos, desorden y libertad** difícil de habitar, ya que te enfrenta con el vacío y la importancia de tomar tus propias decisiones y responsabilizarte de tu tiempo, tus proyectos y tus relaciones, **"**tienes que saber vivir en el caos o en el desorden y en la libertad, (...) y en el vacío o la soledad que a veces puedes sentir al estar allí".

Por último, la artista Christina Constantine comparte que su experiencia es que esta realidad de cambio está también en los talleres y forma parte del propio **proceso creativo** y de la energía de la creación en sí misma: *"It is also the studio, the process and the energy of creation happening at the same time. It is alive, and it is constantly changing* [también es el estudio, el proceso y la energía de la creación sucediendo al mismo tiempo. Está vivo y cambia constantemente]".

A Self Supporting Community[20]

Figura 123
Ilustración esquemática del apartado *A self supporting community*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.

Ante la pregunta de qué hace a Living Museum especial o diferente de otros proyectos, Paul Hodara contesta con el siguiente testimonio:

> *"All the people. It is a community of artists, and there are artists from various types of mental illness, but they are honest, and they are open, and they form a self supporting community. So, I think is really the people that are here* [Toda la gente. Es una comunidad de artistas, y hay artistas con distintos tipos de enfermedades mentales, pero son personas honestas y abiertas, y forman una comunidad que se apoya a sí misma. Así que creo que es realmente la gente que está aquí]".

[20] Una comunidad de sostén.

En su raíz, Living Museum se nutre de la relación entre las personas y de la esencia de ser una comunidad diversa formada por diferentes artistas y personas apasionadas por la creación, que se acompañan a través del arte de una forma abierta y honesta. Paul Hodara afirma que una de las cosas más importantes es por tanto este vínculo que él mismo define como **una comunidad que se sostiene a sí misma,** dando el nombre a este apartado. Alexandra Plettenberg & Janos Marton (2019) recogen que la propuesta de comunidad se asemeja a la de una estructura familiar, siendo el constructo de familia funcional uno de los conceptos que define la dinámica relacional de Living Museum, y que permite que las personas crezcan y prosperen en su proyecto de vida de una forma sana y acompañada.

Para definir Living Museum con una imagen o símbolo, Paul Hodara escoge una pintura comunitaria hecha por diferentes artistas y personas, y que él mismo encontró enrollada en uno de los talleres:

> *"In the main room, on the wall, there's a big banner that says Living Museum with all kinds of little pictures in it. I found that rolled up in a corner a couple years ago. I unrolled it and put it up, and I think that mural is for me the image of Living Museum because many artists collaborated on that. It says Living Museum, but in every corner and every square inch, you'll see a piece of art done by another artist, and for me that symbolizes the community and the fact that everyone together made what this place is, because it's not one person, it's everybody contributing* [En la sala principal, en la pared, hay una gran pancarta que dice Living Museum con todo tipo de pequeñas imágenes. La encontré enrollada en una esquina hace un par de años. La desenrollé y la colgué, y creo que ese mural es para mí la imagen de Living Museum porque en él colaboraron muchos y muchas artistas. Dice Living Museum, pero en cada esquina y en cada centímetro cuadrado verás una obra de arte hecha por otro u otra artista, y para mí eso simboliza la comunidad y el hecho de que todas las personas juntas hicieron lo que es este lugar, porque no es una persona, es todo el mundo contribuyendo]".

Figura 124
Living Museum, 2022. Obra elegida por Paul Hodara, fotógrafo voluntario en Living Museum Nueva York.

Resulta de gran interés cómo Ida Von Holtum reconstruye su experiencia de prácticas en Living Museum a través de la teoría de Hannah Arendt, sobre la cual ha realizado su investigación personal en sus estudios de ciencias sociales y filosofía en Alemania. Introduce una reflexión basada en la teoría de la filósofa alemana, donde habla de la pluralidad y de cómo las personas a través de sus **propias historias de vida** forman un tejido mayor que es **la historia**:

> *"I can quote Hannah Arendt, because I wrote my bachelor thesis about her, and I really like her differentiation between history and story. She talks about plurality and that people live their stories in life and through that story, and interacting in a plurality as one individual with your own story, you shape history. So, history is a web of different relationships, and historical events, and throughout time. So, you have that connected weave through time and space, and every individual as they're born and die, they have their story that they weaved into it. So, it's all intertwined, and for me, Living Museum is like that* [Puedo citar a Hannah Arendt, porque escribí mi tesis de licenciatura sobre ella, y me gusta mucho su diferenciación entre historia y relato. Ella habla de pluralidad y de que la gente vive sus historias en la vida y a través de ese relato, e interactuando en una pluralidad como un individuo con tu propio relato, das forma a la historia. Así, la historia es una red de diferentes relaciones y acontecimientos históricos a lo largo del tiempo.

> Tienes ese tejido conectado a través del tiempo y el espacio, y cada individuo, al nacer y morir tiene su historia entretejida en él. Todo está entrelazado, y para mí, Living Museum es así]".

Afirma que para ella Living Museum es este tejido de relatos individuales, vivencias y creaciones que cada persona experimenta en un momento determinado de su vida, las cuales se entretejen y se conectan, dando lugar a un entramado común:

> *"They come in for a certain time in their lives, that is very important, or, life changing, and they shape the room with their story, with their idea, with their creative process… And they act and interact in that weave that has been weaved throughout the last 20 years in this place* [Llega en un momento determinado de sus vidas, que es muy importante, o que les cambia la vida, y dan forma al espacio con su relato, con su idea, con su proceso creativo... Y actúan e interactúan en esa trama que se ha ido tejiendo a lo largo de los últimos 20 años en este lugar]".

En su libro *La condición Humana*, Hannah Arendt introduce los conceptos de labor, trabajo y acción, y es el concepto de acción que Marián López Fdez. Cao (2015) propone sustituir por el de "toda nueva creación", relacionando que toda nueva creación es una acción, un comienzo que produce historias que adquieren un sentido a nivel individual y también a nivel colectivo, donde todas las personas están comprometidas en la creación de una historia común, y sin embargo no existe ningún autor o autora visible o invisible.

Janos Marton, retoma de nuevo la idea de escultura social afirmando que lo importante es lo que emana de ese encuentro y relaciones sociales: **"***Tight now, Documenta in Kassel, is a new return to the old "Beuysian" idea of Documenta 5, where it's not so focused on the artwork itself, the pieces of art, paintings and sculptures, but they are talking about social sculptures and the social want that emanates from this social sculpture* [Ahora mismo, *Documenta* en Kassel, es un nuevo retorno a la vieja idea "beuysiana" de **Documenta 5**, donde no se centra tanto en la obra de arte en sí, en las obras de arte, pinturas y esculturas, sino que se habla de esculturas sociales y de la voluntad social que emana de esta escultura social]". Vásquez Rocca (2020) expone que el arte para el artista Joseph Beuys es una simbiosis entre las vivencias autobiográficas, las relaciones sociales, lo histórico y lo mítico, desde la que el objeto artístico no está vinculado a un orden estético, sino que es concebido como un gesto vital simbólico y activador de acciones sociales.

Katja Büttner, exterioriza también la gran importancia de **la conexión** entre las personas y sus vivencias, siendo esta base de contacto el punto exacto que ofrece la posibilidad de crear un **espacio de encuentro y acompañamiento** necesario en la naturaleza del ser humano:

> *"It breaks down to the feeling of basic human connectedness to other human beings. I think at the end of the day, I think it breaks down to that really arcaic basic basement. Everyone, no matter what age, size, social background, cultural background, I think want to feel some kind of connectedness with another human being, right? And if you can get that here, I think that's already huge"* [Se reduce al sentimiento de conexión humana básica con otros seres humanos. Creo que, al final, todo se reduce a ese arcaico sentimiento básico. Creo que todo el mundo, independientemente de su edad, tamaño, origen social o cultural, quiere sentir algún tipo de conexión con otro ser humano. Y si puedes conseguir eso aquí, creo que eso ya es enorme]".

Corinne, artista, comparte que si Living Museum no existiera, echaría de menos el ambiente y a las personas, ya que le ha ofrecido una posibilidad de **abrirse y relacionarse**, *"I get more open to other people* [me he vuelto más abierta a otras personas]", le ha permitido desarrollar **un sentimiento de pertenencia** al formar parte de la dinámica y del espacio de trabajo, *"being part of something as I don't have before* [formar parte de algo como no lo he hecho antes]", así como le ha posibilitado estar en contacto con otras personas con sufrimiento psíquico, reduciendo el juicio hacia la enfermedad, *"I meet people here that are struggling as well with psychological topics, which makes me more self confident, and not as"judgy* [Aquí conozco a gente que también está luchando con temas psicológicos, lo que me hace tener más confianza en mí misma y no ser tan "prejuiciosa]".

El artista Daniel Kaiser, destaca este sentimiento de pertenencia y naturaleza en Living Museum como una comunidad de apoyo y escucha donde **se siente visto:**

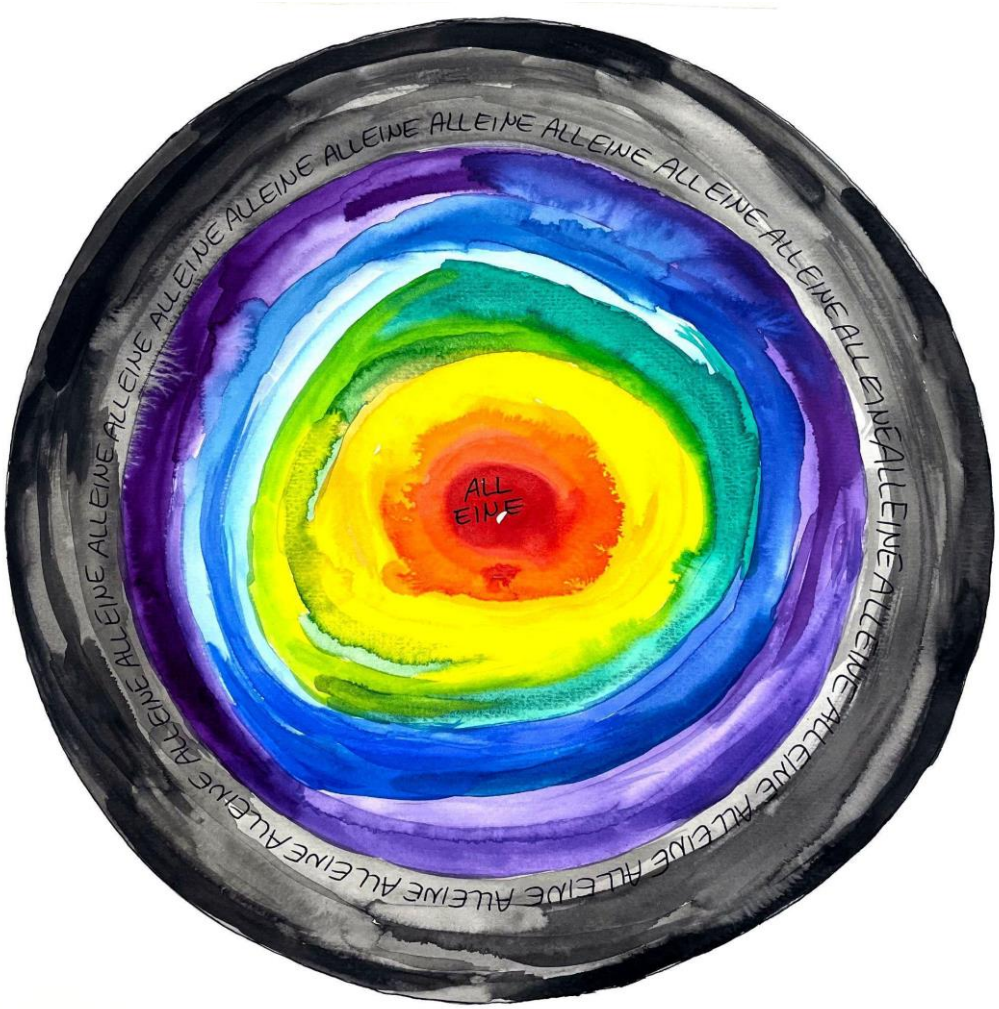
> *"You feel that everybody, the other clients want to help if you have questions, when you need special colour mixes. You can talk with everybody and everybody tells you a little bit, and at the end of the day, you see that you are seen* [Sientes que todo el mundo, otros y otras clientes quieren ayudarte si tienes preguntas, cuando necesitas mezclas de colores especiales. Puedes hablar con todo el mundo y todo el mundo te cuenta un poco, y al final del día, te das cuenta de que eres visto]".

Laura Carmona define Living Museum como una **oportunidad de establecer y explorar las relaciones sociales** en un entorno de seguridad, realidad que es extrapolable a la vida, "es un lugar donde puedes ensayar a lo que te vas a enfrentar fuera a nivel social".

El círculo es la forma que para Bettina Schweiger, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, define a Living Museum, y a través de la que construye su imagen personal del mismo. Utiliza el arcoíris, la luz y la oscuridad como elementos simbólicos, y realiza un juego de palabras en alemán entre *"alleine"* [solo o sola] y *"all eine"*, [todos/todas uno o una], ilustrando el proyecto como espacio de **encuentro, acompañamiento y comunidad**:

> *"The circle itself absolutely stands for this Living Museum here. The dark at the outside where it is covered with "alleine", is to be alone, and to have this feeling that with your impact you are alone and nobody can understand you. And then, you fix that part in the circle where you start your healing process, and that is when you step into the Living Museum. (...) When you get into the middle of the rainbow, it is not alone anymore, then you are "all eine", meaning that here you can see that every person has part of another you in her or himself, and you can see that we are all the same. That means we are all one, and we support each other* [El círculo en sí representa absolutamente Living Museum. La oscuridad en el exterior que está cubierta con *Alleine*, es estar sola, y tener este sentimiento de que con tu impacto estás sola y nadie puede entenderte. Y entonces, estableces esa parte en el círculo donde empiezas tu proceso de curación, y eso es cuando entras en Living Museum. (...) Cuando entras en medio del arco iris, ya no es soledad, entonces eres *All Eine*, lo que significa que puedes ver que cada persona tiene parte de ti en ella o él mismo, y puedes ver que todos y todas somos iguales. Eso significa que todos y todas somos uno o una, y nos apoyamos y acompañamos mutuamente]".

Figura 125
Alleine - All Eine, 2022. Obra de Bettina Schweiger, persona de prácticas en Living Museum.



Entre las entrevistas, destaca también la importancia de **compartir el espacio creativo,** donde aunque cada persona trabaja en su obra, se comparte la acción de estar creando y la experiencia que el proceso creativo implica:

> *"I think sharing a room, really a physical room with tables, and chairs, and walls, and having others around me that I could ask, that can help me, that share their opinions, or maybe what they see in my artwork, that has a huge impact* [Creo que compartir una habitación, una habitación física con mesas, sillas y paredes, y tener a otras personas a mi alrededor a las que pueda preguntar, eso puede ayudarme, que compartan sus opiniones, o quizá que vean en mi trabajo artístico, eso tiene un impacto enorme]" (Katja Büttner).

Living Museum posibilita un espacio de trabajo personal y profesional donde se comparten opiniones, reflexiones y vivencias a través del arte. Como recoge Laura Carmona, es una oportunidad nueva de relación donde el **vínculo** se establece a través del **proceso creativo o la obra**, lo que construye una posibilidad de relación más natural y desde los intereses de la persona:

> "Vincularte con la persona desde la creación, donde no tienes ni que hablar de tu vida personal sino te vinculas desde la técnica, desde el material, desde el proceso y no tienes que estar diciendo el significado que tiene para ti, que a lo mejor ni siquiera lo sabes. (...) Simplemente el intercambio a través de la creación, que además creo que también invita a crear".

El lenguaje artístico se convierte en un medio no sólo para la expresión personal, sino también para la **comunicación y la relación** desde otros registros diferentes a los habituales (Gutiérrez Rodríguez, 2011) y desde donde se cultiva una relación horizontal que de nuevo nos recuerda la búsqueda de reducir la jerarquía y de construir relaciones horizontales, una de las bases de Living Museum.

Para la artista SK resulta una oportunidad que en Living Museum haya otras personas amantes del **arte** con las que poder **compartir** esta pasión, y que su necesidad de creación sea comprendida y valorada: *"you have people around you who believe in art, and see it as a valid thing, and people that understand that all you want to do is create, and that's quite rare actually* [tienes gente a tu alrededor que cree en el arte, y lo ve como algo válido, y gente que entiende que lo único que quieres hacer es crear, y eso es bastante raro en realidad]". Para Christoph Bracks una de las cosas más importantes del espacio es la posibilidad de poder relacionar y compartir con otras personas artistas: *"also the communication with other artists. That it's really inspiring* [también la comunicación con otros artistas. Es realmente inspirador]". Estar en un entorno donde hay artistas, donde el arte es valorado profesional y socialmente, y donde es posible **hablar de arte**, intercambiar saberes, opiniones, exposiciones, etc. se vuelve imprescindible.

Por último, Living Museum supone una gran **comunidad internacional** de relación a través del arte, lo que posibilita el intercambio con personas artistas de otras ciudades o países, así como la posibilidad de participar en exposiciones o proyectos de carácter internacional. Helen Roeten valora como algo imprescindible en Living Museum la creación de una red internacional, ya que puede resultar realmente estimulante para los y las artistas que desean mostrar su obra y crecer profesionalmente:

> *"(...) to learn from other artists, and to travel, like we had Swiss artists here, and the artists here made contact and we could something to do together, or to have an exhibition of*

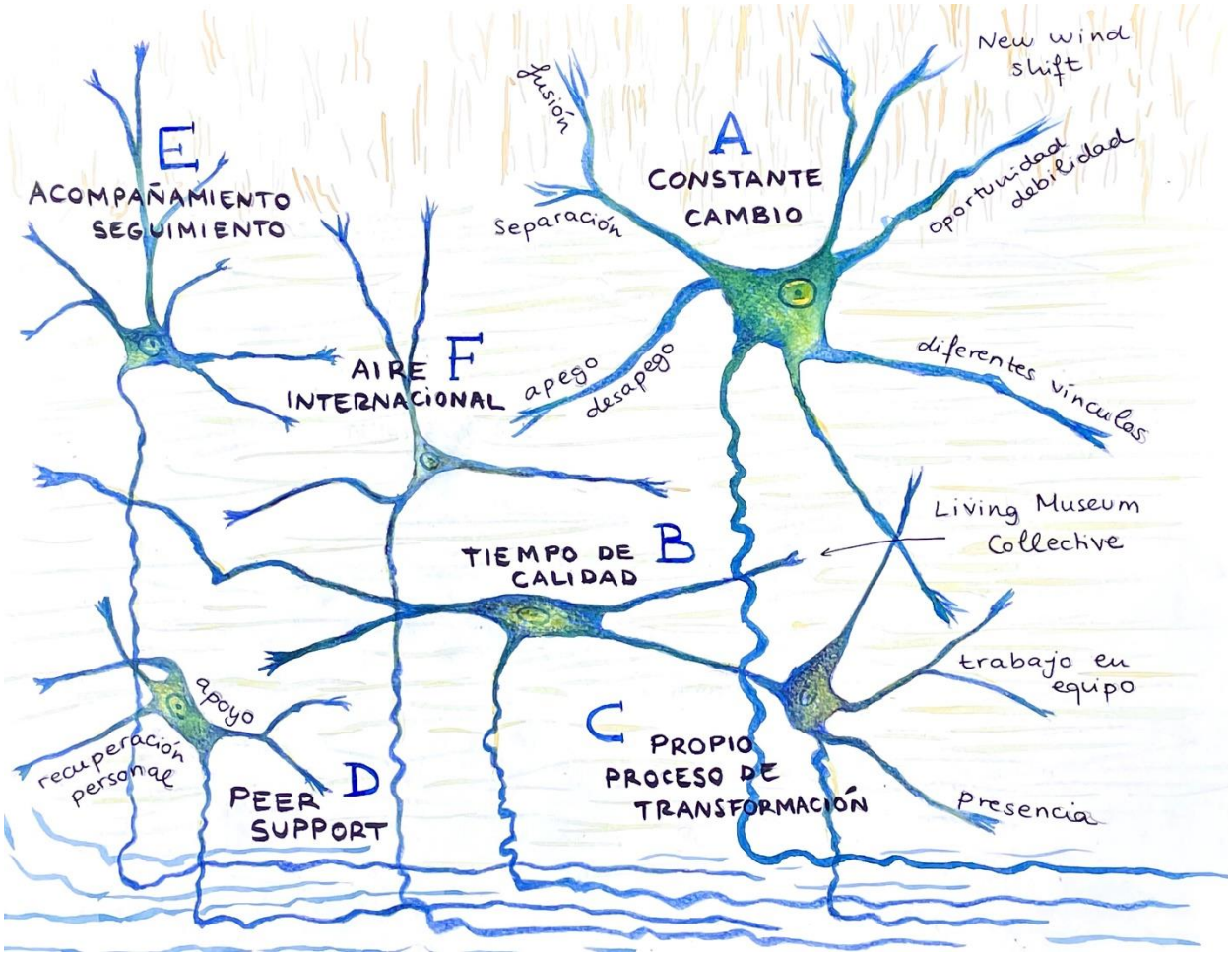
> *Swiss artists here… I see that it really stimulates people* [aprender de otros y otras artistas, y viajar, como cuando vinieron artistas de Suiza, y las personas artistas de aquí se pusieron en contacto y pudimos planear algo para hacer de forma conjunta, o hacer una exposición de artistas de Suiza aquí... Veo que realmente estimula a la gente]".

La relación entre los diferentes Living Museums del mundo está creciendo poco a poco. Uno de los proyectos que actualmente están en marcha es precisamente ampliar las posibilidades más allá de hacer exposiciones de carácter internacional y favorecer la posibilidad de relación entre las diferentes personas artistas, para que puedan nutrirse a través de su obra y procesos creativos. Helen Roeten comparte que a raíz de la pandemia Covid-19 y la experiencia a través de los encuentros Online para mantener el espacio de Living Museum, están planteando la posibilidad de hacer encuentros entre personas artistas por Zoom:

> *"I talked about it with Janos and we were thinking to start doing kind of Zoom sessions, but planned. (...) To find a way, I think it will be zoom meetings that the artists can connect, and kind of show what everyone is doing, or people could just go in front of the camera and say, like "I'm working on this", and maybe also find there people that really clicked together* [Hablé de ello con Janos y estábamos pensando en empezar a hacer una especie de sesiones de Zoom, pero planificadas. (...) Creo que serán sesiones de Zoom en las que los y las artistas podrán conectarse y mostrar lo que cada persona está haciendo, o en las que la gente podrá simplemente ponerse delante de la cámara y decir "estoy trabajando en esto", y quizá también encontrar a gente que realmente congenie]".

New wind comes: internship and volunteers[21]

Figura 126
Ilustración esquemática del apartado *New wind comes: internship and volunteers*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



Parte de esta comunidad o familia que es Living Museum está formada por las personas de prácticas y voluntarias que acuden anualmente al proyecto. Living Museum Wil acoge de forma constante a un gran número de personas en prácticas que vienen desde diferentes campos de profesionalización, países o desde diversas vivencias personales.

Con respecto a sus prácticas, Ida Von Holtum comparte: *"I feel that the **shift** of the people coming here, like me as an intern, is also important. That **new wind comes** in, and someone leaves and lets part of the energy there* [Creo que el cambio de la gente que viene aquí, como yo como becaria, también es importante. Ese viento nuevo que entra, y alguien que se va y deja parte de la energía allí]". A través de sus palabras resalta que ese cambio y movimiento constante de personas forma

[21] Nuevos aires: prácticas y voluntariado.

parte de la energía principal del espacio y de su naturaleza de estructura abierta y libre. Además, ilustra cómo el dinamismo de las personas de prácticas entrando y saliendo favorece que Living Museum esté abierto cada día a nuevas posibilidades, evitando que se estanque en dinámicas y roles sólidos y estáticos:

> *"There is no structure that gets stuck because of people being here for a long time, and then maintaining their rhythm, and then everyone else adapts to it. (...) So, this is good because I feel like through that shift there's always new structures coming in, but not manifesting themselves too deep* [No hay una estructura que se quede estancada debido a personas que llevan aquí mucho tiempo y que mantiene su ritmo, y luego todas las demás personas se adaptan a este ritmo. (...) Esto es bueno porque siento que a través de ese cambio siempre entran nuevas estructuras, pero no se manifiestan de forma demasiado profunda]".

Margarita González, artista de Living Museum, manifiesta esta diversidad y movimiento de personas a través una obra creada para describir Living Museum que completa con el siguiente testimonio: "es un cuadro lleno de colores porque hay de todos los colores aquí. Digamos los pacientes, las personas, las hay de todas las clases, de todos los colores. Una cosa con mucha luz y llena de colores. (...) Hay tantas personas y vienen de muchos países también. Yo lo comparo con una ciudad, digamos, o un país con mucha gente y cada gente es de diferentes colores".

Figura 127
Living Museum, 2022. Obra de Margarita González, artista de Living Museum Wil.

Laura Carmona observa que este **movimiento constante** de personas trae oportunidades muy positivas ya que conecta el proyecto constantemente con la actualidad dentro del mundo del arte: **"**siempre va a traer aires nuevos, siempre van a traer algún tema de actualidad, e incluso a nivel de investigación en este tipo de cosas, y creo que esto es muy nutritivo". Sin embargo subraya que también puede resultar una **debilidad** cuando hay artistas que forman parte de Living Museum durante muchos años, ya que tantas nuevas presentaciones, despedidas y vínculos también resulta agotador: "que sea tan cambiante, creo que también es una debilidad, porque hay personas que van durante diez años, y entonces, podría entender que llega un momento que no quieren ver a las personas de prácticas, porque es como… ¿para qué voy a establecer un vínculo contigo si te vas a ir?".

Ida Von Holtum comparte la misma reflexión de que tanto cambio en las personas de prácticas tiene sus fortalezas y debilidades, y puede ser una dificultad para las personas artistas y también para las personas profesionales:

> *"On the other hand I feel like It's very difficult for the patients and also the people who work here all the time, that you built up a relationship, and you have a person that you can relate to, that can go to. It's not only the place but also the people you know and it makes you feel comfortable, and it can be a huge part of the healing process"* [Por otro lado, creo que es muy difícil para los y las pacientes y también para la gente que trabaja aquí todo el tiempo, que has construido una relación, y tienes una persona con la que te puedes relacionar, a la que puedes acudir. No es sólo el lugar, sino también la gente que conoces y que te hace sentir cómodo y cómoda, y puede ser una parte importante del proceso de curación]".

A lo largo de la entrevista confirma que tras su experiencia de prácticas ha podido comprender por qué el **periodo mínimo de estancia** en Living Museum Wil es de **tres meses**, ya que el conocer y formar parte del funcionamiento del espacio, así como de los vínculos que se establecen, requiere de un tiempo de aterrizaje, de adaptación y de cuidado.

Corinne recoge como importante en su proceso, el vínculo cercano con las personas de prácticas y este movimiento dual de bienvenida-despedida, *"I have got closer to the "praktikants" in a faster way, in a easier way, but at the same time they are away quite fast* [Me siento cercana a las personas de prácticas de una manera más rápida, más fácil, pero al mismo tiempo se marchan bastante rápido]", realidad que no considera una debilidad pero sí comparte que la despedida y la separación de forma continuada resultan tristes:

> *"I wouldn't call it weakness neither, but for me it was hard to say bye to all the "praktikants". Then you go in a connection, and then after sometimes, after two months, three months, they have to go and to leave, and might be it's the person you were the closest even, and that is… it's sad* [Yo tampoco lo llamaría debilidad, pero para mí fue duro decir adiós a todas las personas de prácticas. Entras en una conexión, y después de dos meses, tres meses, se tienen que ir y marcharse, y puede ser que fuese la persona con la que tenías más cercanía, y eso es... es triste]".

Nicole Ottiger lleva trabajando más de dieciséis años en Living Museum y observa que cada artista tiene unas necesidades diferentes para poder vincular con el espacio y con otras personas, por lo que recibir diferentes personas de prácticas es una **oportunidad** para los y las artistas de acceder a diferentes vínculos que puedan ser nutritivos en su proceso de recuperación, transformación y creación:

> *"Not every artist or patient we have here connects with every atelier head. And also, we have noticed that our work placement students can sometimes support us in a very useful way. They can pick up/respond to patients that may not otherwise be as supportive. And so, it goes to show that the whole range of types of people are very useful for this healing experience* [No todas las personas artistas o pacientes que tenemos aquí conectan con cada responsable de taller. Por eso nos hemos dado cuenta de que nuestros estudiantes en prácticas pueden ayudarnos de forma muy útil. Pueden lograr vínculos con pacientes que de otro modo no tendrían tanto apoyo. Esto demuestra que todos los tipos de personas son muy útiles para esta experiencia curativa]".

Además, también manifiesta que este cambio constante de personas es una oportunidad para abordar y trabajar la naturaleza de los vínculos en el camino de la vida y la dualidad **apego-desapego** de una forma humana, sana y dinámica:

> *"This is part of life. You get to know someone, you can walk maybe just 10 minutes with them on the life path, and then you have to say goodbye. This is actually a very normal part of life processes, and we've learned it's very important and patients found it hard to accept new people, but then also to say goodbye to them and if they can learn to realise "OK, you have to take each day as it is", maybe it helps them in their life to take things just a little bit lighter and more sponantously* [Esto forma parte de la vida. Llegas a conocer a alguien, puedes caminar quizás sólo 10 minutos en el camino de la vida, y luego tienes que decir adiós. En realidad, es una parte muy normal de los procesos vitales, y hemos

> aprendido que es muy importante y que a los y las pacientes les cuesta aceptar a gente nueva, pero también despedirse, y si pueden aprender a darse cuenta de que "vale, tienes que tomarte cada día como es", quizá les ayude en su vida a tomarse las cosas con más ligereza y espontaneidad]".

Corinne, también identifica la posibilidad de abordar este movimiento vital a través de las relaciones que se establecen en Living Museum: *"it's life, so I always think, "Oh yeah, that's life", and then someone else is there which is also nice* [Es la vida, así que siempre pienso, "oh, así es la vida", y luego hay alguien más que también está bien]".

Hilando sobre la misma observación y desde su vivencia, Ida Von Holtum introduce que tener la oportunidad de experimentar el proceso de fusión-separación a la hora de relacionarse, es imprescindible para el proceso de recuperación. *"I think that's also good for the healing process, and the recovery, to learn how to interact and to still be yourself and not be so dependent* [Creo que eso también es bueno para el proceso de curación y la recuperación, aprender a interactuar y seguir siendo una misma y no ser tan dependiente]". Fina Sanz, psicóloga, pedagoga y sexóloga, describe **la fusión y la separación** como dos conceptos vitales complementarios e interrelacionados que muestran cómo nos situamos y percibimos la forma de relacionarnos, y afirma que son experiencias de placer y creatividad fundamentales que han de ser vividas de forma permeable y fluida, ya que de lo contrario suponen una fuente de dolor e incomunicación afectiva y humana (Sanz, 1995).

Dentro de que cada persona de prácticas llega a Living Museum con unos objetivos propios, en general comparten un gran interés por experimentar y conocer la naturaleza del proyecto. Entre otras personas entrevistadas, Graziella Berger-Pecora exterioriza que una de las debilidades de Living Museum es que hay muchas tareas que llevar a cabo, por lo que las personas profesionales la mayoría del tiempo están muy ocupadas, sin embargo las personas de prácticas aterrizan con una gran motivación y **tiempo de calidad** para compartir con los y las artistas:

> **"***They have more time sometimes to occupy for the patients that the other people who work there. So, I mean, that's a relationship, a very important relationship* [Tienen más tiempo a veces para ocuparse de los y las pacientes que las otras personas que trabajan allí. Así que es una relación, una relación muy importante]".

Para Corinne, es importante sentir que tienen tiempo, están disponibles y ofrecen un espacio de acompañamiento en el proceso: *"it's great to see all the "praktikants" and they have time. And it's good they have time and feel that they are* [Es estupendo ver a todas las personas de prácticas y tienen tiempo. Y es bueno que tengan tiempo y sentir que están]".

Ida Von Holtum valora el tiempo que ha podido dedicar y compartir con cada persona a lo largo de su estancia en Living Museum, y descubre la importancia que ha tenido para ella este periodo. El tiempo de calidad y la presencia son aspectos que construyen la raíz de Living Museum: *"I'm here three months, and I think you need that time with everyone, with yourself, because you yourself make a huge development or I did* [Llevo aquí tres meses, y creo que necesitas ese tiempo con todo el mundo, contigo misma, porque tú misma haces un gran desarrollo o yo lo hice]".

Roger Amgwerd, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, al final su periodo de prácticas en Living Museum destaca que, *"it has a lot to do with vitality, being curious and also with just being in the moment* [Tiene mucho que ver con la vitalidad, la curiosidad y también con estar en el momento]".

El periodo de prácticas supone un enorme **proceso personal y profesional de transformación** a través del arte donde la persona se sumerge en su propio proceso creativo y es a través de este como conoce, explora y forma parte de la dinámica de Living Museum:

> *"If interns wouldn't do their own creative process, they would have like a boundary or a structure to not be creative in a creative room. "This is only for patients but not for you". So, this is your role, and this is the other person's role". And then the whole concept wouldn't work for me"* [Si las personas de prácticas no hicieran su propio proceso creativo, tendrían como un límite o una estructura de no ser creativos y creativas en una sala creativa "Esto es sólo para los pacientes, pero no para ti". Así que este es tu papel, y este es el papel de la otra persona". Y entonces todo el concepto no funcionaría para mí]" (Ida Von Holtum).

Dentro de Living Museum, la invitación es a que las personas de prácticas experimenten el espacio desde su propio proceso artístico. No se trata únicamente de un rol de aprendizaje profesional, sino de un **aprendizaje vital** desde el arte y la creación con el resto de las personas que co-crean el espacio:

> *"I think it's super important to interact, to get in contact with people, and with yourself. So, when I came here first, I was really lost. I was like…"I'm so confronted with my creativity. I can't approach it". And then I looked around, and everyone was the same, you know? And because of that you can have other encounters because you're in the same process than the other person is, and you might have more strength in that present moment, as the other person is more weak or needs more help in the current situation, but we're all humans and we all have our ups and downs* [Creo que es superimportante interactuar, entrar en contacto con la gente y con una misma. Así que, cuando llegué aquí por primera vez, estaba realmente perdida. Estaba como... "Estoy tan confrontada con mi

> creatividad. No puedo acercarme a ella". Y luego miré a mi alrededor, y todo el mundo era igual, ¿sabes? Y por eso puedes tener otros encuentros, porque estás en el mismo proceso que la otra persona, y puede que tengas más fuerza en ese momento presente, ya que la otra persona está más débil o necesita más ayuda en la situación actual, pero todos y todas somos personas y todos tenemos nuestros altibajos]" (Ida Von Holtum).

Por último, Ida Von Holtum describe cómo las prácticas han supuesto un proceso de transformación personal profunda, un cambio interno compartido con los y las artistas de Living Museum, que le ha permitido un mayor contacto consigo misma y conocer el proyecto desde su naturaleza más profunda: *"Your whole being, and mind, and body are going through a shift, and through a process that patients go through as well. I can say that I went through big shift. Uhm… I'm more myself than I was before* [Todo tu ser, tu mente y tu cuerpo están experimentando un cambio, un proceso por el que también pasan los y las pacientes. Puedo decir que yo experimenté un gran cambio. Ahora soy más yo misma de lo que era antes]".

Roger Amgwerd también señala que la vulnerabilidad y el proceso de cada persona se pone en juego seas paciente, artista, persona de prácticas o profesional contratado: *"there's also the vulnerability of the personal history and your own vulnerability comes into place as well. You're confronted with your own vulnerabilities* [Está la vulnerabilidad de la historia personal y tu propia vulnerabilidad también entra en escena. Te enfrentas a tu propia vulnerabilidad]".

Dado este proceso personal y profesional en el que se sumergen las personas de prácticas, Laura Carmona, subraya la importancia de ofrecerles un **acompañamiento** de calidad, *"precisamente por eso, creo que es por lo que necesitan más acompañamiento las personas de prácticas".*

Esta realidad de proceso compartido a través del arte es una de las bases del ***Living Museum Collective***, un colectivo de artistas creado en Living Museum Wil, donde la presencia de las personas de prácticas es algo muy importante ya que suponen un apoyo creativo, conceptual y de acompañamiento. Como explica Tenzin Siegfried, profesional que acompaña el colectivo, una de las cosas más interesantes del *Living Museum Collective* es su apuesta por la creación conjunta de arte, con todo el proceso que eso conlleva. *"We just come together, discuss our projects… (...) we have together now something where we can work towards* [Nos reunimos, discutimos nuestros proyectos... (...) y tenemos todos y todas juntas algo en lo que podemos trabajar]", y es a lo largo de este proceso donde las personas de prácticas resultan una pieza imprescindible de apoyo y sostén para las personas artistas en los momentos de vulnerabilidad, frustración o duda:

> *"It's very important that we have so many internship people who work in there as well, because we had so many situations where somebody wanted to do something and like two days before he was like "no, I'm exhausted, I cannot do it", and then we need enough people who support them* [Es muy importante que tengamos tantas personas en prácticas que trabajen allí también, porque hemos tenido muchas situaciones en las que alguien quería hacer algo y dos días antes decía "estoy agotado, no puedo hacerlo", y entonces necesitamos suficientes personas que les apoyen]"*.*

Al hablar de la importancia del apoyo y acompañamiento, es importante recoger en este apartado la naturaleza de los programas de apoyo mutuo, en inglés conocido como ***PEER Support*****,** ya que como manifiesta Ida Von Holtum, su filosofía muchas veces se da de forma natural en Living Museum:

> *"The PEER system I think is also a pro for a Living Museum, a strength, that you have this PEER system of people helping other people. Yeah, you are a patient yourself, but you help another patient, so, that's the PEER network* [Creo que el sistema PEER es también un punto a favor en Living Museum, un punto fuerte, porque tienes este sistema PEER de personas que ayudan a otras personas. Sí, tú misma eres una paciente, pero ayudas a otro u otra paciente, así que esa es la red PEER]".

Los programas de apoyo mutuo o apoyo entre iguales surgieron hace más de veinticinco años a raíz de las colaboraciones espontáneas entre personas con problemas de salud mental. La propuesta consiste en promover la iniciativa y motivación por parte de la propia persona con enfermedad mental para recuperarse, siendo los y las técnicas del *PEER System,* personas que han vivido la enfermedad mental, ya sea como pacientes o personas usuarias de los servicios o cuidadoras, las que desde su experiencia personal acompañan y apoyan a otras personas en su proceso de recuperación (Ballesteros-Urpí, 2020).

Nadia Darani, persona de prácticas en Living Museum, en su entrevista comparte que haber sido paciente en una institución psiquiátrica le ha aportado una forma más realista y cercana de acompañar a otras personas en Living Museum: *"I think this is very important, to give the patients a good feeling, but it must be realistic* [Creo que esto es muy importante, dar buenas sensaciones a los pacientes, pero debe ser realista]".

El sistema de apoyo mutuo presenta diferentes formas de intervención, que van desde grupos de autoayuda entre iguales, hasta organizaciones de defensa entre iguales o la ayuda mutua espontánea entre otras, y han sido impulsadas principalmente por las políticas nacionales de salud mental

orientadas a la recuperación de algunos países como EE.UU, Australia o Inglaterra entre otros (Mahlke et al, 2014). Como recoge Anna Ballesteros-Urpí (2020), el concepto de recuperación personal está íntimamente ligado con este sistema y es entendido como un proceso personal del o de la paciente para abordar sus valores, sentimientos y objetivos entre otros aspectos personales, o para alcanzar una forma satisfactoria de vivir aceptando las posibles limitaciones de su dolencia. Su naturaleza es diferente a la recuperación clínica, la cual se centra en la reducción de los síntomas.

Living Museum Wil, a través de la clínica, trabaja con técnicos y técnicas PEER, pero es también la propia naturaleza de su planteamiento, muy cercana a este concepto de recuperación personal y social, lo que potencia que personas con una experiencia personal previa en salud mental se acerquen al proyecto para realizar prácticas.

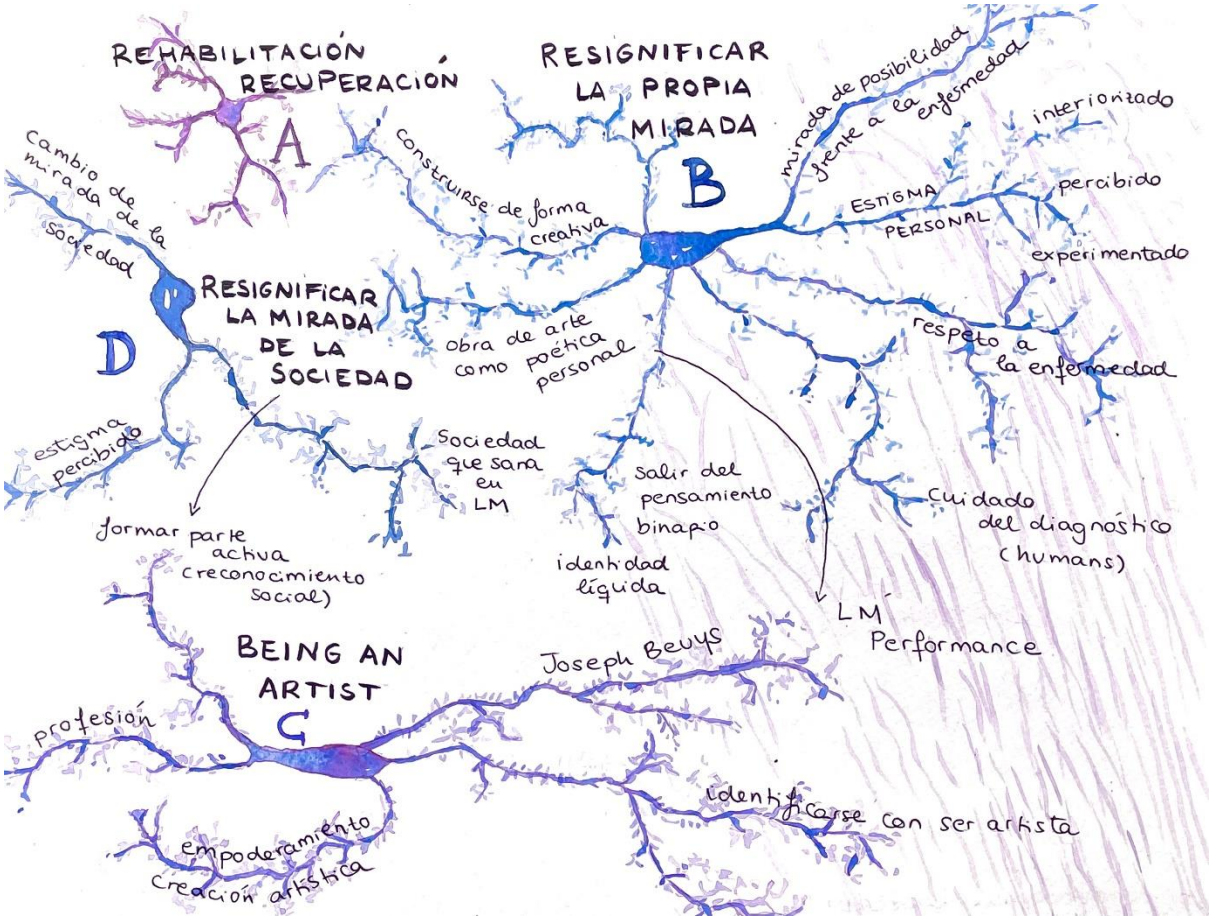
Por último, la definición de recuperación personal se basa en la idea de un camino continuo donde son las propias personas las que definen su propio proceso (Parra López, 2019), y entre otros aspectos, se alimenta del marco teórico CHIME, construido por cinco componentes que forman parte del proceso de recuperación, y que se corresponden en inglés con las siglas que forman la palabra: “connectedness, hope and optimist, identity, meaning and purpose and empowerment [La conectividad, la esperanza y optimismo sobre el futuro, la identidad, el significado en la vida y el empoderamiento]” (Ballesteros-Urpí, 2020; Parra López, 2019).

Para cerrar este apartado, Nadia Darani comparte que su estancia de prácticas le ha ofrecido la posibilidad de **trabajar en equipo**, *“I learned to work as a member of a team* [Aprendí a trabajar como miembro de un equipo]" y de conocer personas de todas partes del mundo, *“and to work with people from abroad* [y a trabajar con gente del extranjero]"*,* destacando así su carácter internacional, aspecto que se da en todos los Living Museum del mundo, especialmente en Suiza y en Nueva York ya que llevan más años en funcionamiento.

Tenzin Siegfried manifiesta que esta red internacional creada a partir de las personas de prácticas es una oportunidad para que la filosofía de Living Museum crezca y sea conocida por todo el mundo: *“it helps a lot to spread the Living Museum philosophy in the whole world* [ayuda mucho a difundir la filosofía de Living Museum en todo el mundo]".

Living Museum is About Changing Identities through Art [22]

Figura 128
Ilustración esquemática del apartado *Living Museum is About Changing Identities through Art.* Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



"The Living Museum concept is different in that, it's not about therapy, it's about changing identities and it's more like a rehab, work rehab, to turn people with mental illness into artists [El concepto del Living Museum es diferente en el sentido de que no se trata de terapia, sino de cambiar identidades y es más como una rehabilitación, rehabilitación laboral, para convertir a personas con enfermedades mentales en artistas]". A partir de este testimonio, Janos Marton introduce el nombre de este apartado y ofrece una de las claves para comprender la esencia en su planteamiento del proyecto, situando Living Museum desde la mirada del arte en relación al concepto de **rehabilitación, recuperación** y de búsqueda de un nuevo sentido vital y profesional a través del arte.

> *"The artists who come here are special, and most of them don't know that they come here to make art. They come to this hospital for other reasons, and then come in our atelier and*

[22]Living Museum trata de cambiar las identidades a través del arte.

> *they realise: "Aha! Ok, there's a possibility to make art"* [Los y las artistas que vienen aquí son especiales, y la mayoría no saben que vienen a crear arte. Vienen a este hospital por otras razones, y cuando entran en nuestro taller se dan cuenta: "¡aha! Existe la posibilidad de hacer arte"]" (Stefan Resch).

Stefan Resch, profesional de Living Museum Wil, introduce la importancia del cambio y la apertura de la mirada propia hacia **una mirada de posibilidad** más allá de la enfermedad mental. Todo comienza en el primer contacto con el espacio, los materiales, las obras y, sobre todo con la **posibilidad** de llevar a cabo y construir algo que te pertenece, que forma parte de ti y tiene un sentido en el presente más allá de la situación personal que implica la enfermedad.

"Yo estaba en el taller de cerámica y no conocía la cerámica para nada, y eso fue lo primero que yo aprendí, que yo sé hacer las cosas, lo que pasa que por la enfermedad y lo que tuve, pues me encontraba bloqueada, y con el tiempo y los años, fui desbloqueándome, y aprendí que yo no era una persona como yo me creía que no valía para nada", comparte Margarita González, artista de Living Museum, en relación a sus primeros días en el proyecto y cómo comenzó a darse cuenta de que ella no era sólo la enfermedad, sino que era una persona capaz de crear cosas por sí misma.

Ida Von Holtum, reflexiona sobre cómo a lo largo de su estancia en Living Museum ha podido observar lo importante que es la resignificación de la mirada hacia uno o una misma más allá de la identificación con los estereotipos negativos que supone la enfermedad mental. A través de sus palabras manifiesta y observa que la identidad de las personas está marcada **principalmente por el diagnóstico de su enfermedad**, y por las definiciones que la sociedad crea en torno a la realidad de ser una persona con enfermedad mental, siendo ésta prácticamente la única definición de sí mismas con la que se identifican:

> *"I think it really works against the stigmatisation. Not only for society's glance, but also for the patient itself. So, when people come here often, I feel like they're so pressured by society's images and thoughts, that they even feel like they're only the mental illness. They're stuck in their illness, and everyone just sees their illness. (...) I saw processes where people in the beginning were so insecure, their energy was the illness, and then through that process of trusting the room, trusting the materials, and then finally trusting themselves being in a process of creativity…They became more self-confident* [Creo que realmente funciona contra la estigmatización. No sólo para la mirada de la sociedad, sino también para el propio o la propia paciente. Así que, cuando las personas vienen aquí, a menudo siento que están tan presionadas por las imágenes y pensamientos de la

> sociedad, que incluso sienten que son sólo la enfermedad mental. Están atrapadas en su enfermedad, y todo el mundo sólo ve su enfermedad. (...) He visto procesos en los que las personas al principio eran muy inseguras, su energía era la enfermedad, y luego, a través de ese proceso de confiar en la sala, confiar en los materiales, y finalmente confiar en que están en un proceso de creatividad... Han ganado confianza en sí mismas]".

Tal y como recoge la artista Margarita González cuando habla del taller y de su creación artística personal, "me da seguridad, no ando por la vida como andaba antes, que estaba insegura y pensaba muchas veces, ¿pero esta vida? Y ahora me encuentro segura".

Bengochea-Seco et al. (2018) definen el concepto de **estigma interiorizado o autoestigma** como la identificación de las personas con los estereotipos negativos asociados a la enfermedad y que son asumidos como propios. El estigma interiorizado, junto con el estigma percibido y el estigma experimentado forman el **estigma personal,** que conlleva un impacto negativo sobre la vida de las personas con diagnósticos de trastorno mental grave, y está relacionado con una peor calidad de vida, un empeoramiento del funcionamiento social y laboral, la pérdida de autoestima y la depresión entre otras posibilidades. Exponen también que el estigma personal dificulta los procesos de recuperación y ha de considerarse como un objetivo de tratamiento en la rehabilitación psicosocial.

Thomas Maier, manifiesta que en gran parte de los discursos de las personas que acuden a Living Museum está la realidad de sentirse aceptados y aceptadas como personas y como seres humanos, *"to be accepted as a human being, not only as a patient. They are not addressed only as patients, but as human beings* [ser aceptados y aceptadas como seres humanos, no sólo como pacientes. No dirigirse a ellos y ellas sólo como pacientes, sino como seres humanos]".

De acuerdo con concepto de **estigma experimentado,** entendido como las vivencias de rechazo, o la falta de oportunidades y discriminación que experimentan las personas debido a su enfermedad (Bengochea-Seco et al., 2018), Paul Hodara observa que la enfermedad mental llega a convertirse en el punto central de la vida de las personas y de cómo son vistas y definidas por su entorno más cercano y la sociedad a la que pertenecen, llegando incluso a restringir lo que son capaces de hacer o no, sus posibilidades y aspiraciones, sus deseos e incluso quien son:

> *"I think a lot of the people here, all their lives have been told you're sick, you're different, you're worthless, you have mental illness, you're not as good as other people… And here they can discover that in many ways they have talents that no one ever suspected, and it gives them a sense of pride* [Creo que a mucha de la gente de aquí, toda la vida le han

> dicho estás enfermo o enferma, eres diferente, no vales nada, tienes una enfermedad mental, no eres tan bueno o buena como las demás personas... Y aquí pueden descubrir que en muchos aspectos tienen talentos que nadie sospechaba, y eso les da un sentimiento de orgullo]".

Como recogen estos dos últimos testimonios, el proceso de crear, de confiar en el espacio, los materiales, etc., supone el crecimiento de la autoconfianza y apertura, situación que ofrece una ventana a la posibilidad de resignificar la identidad personal, la cual pasa a estar formada por un gran abanico de características que no se reducen únicamente a la enfermedad. Emerge así la posibilidad de una apertura hacia la afirmación de "**soy más que la enfermedad**". SK, define el proyecto como un espacio de esperanza a través de una imagen del horizonte compuesta por un área luminosa. Este espacio es un rayo de luz con diferentes capas que atraviesa una zona oscura, que la artista relaciona con la enfermedad o el no sentirse bien:

> "*For me it's quite colorful, but it has also different layers. It's also a little bit like the horizon, it shows that there is something you can go to. I think I'm gonna make it dark around, because it's like a ray of light. If you're patient here you are not well, so there is always this dark thing around you. (...) For me it means hope to come here. It's something different and it's part of the clinic, but it doesn't have the same heaviness* [Para mí es bastante colorido, pero también tiene diferentes capas. Es un poco como el horizonte, muestra que hay algo a lo que puedes ir. Creo que voy a oscurecer alrededor, porque es como un rayo de luz. Si eres paciente aquí no estás bien, así que siempre hay esta cosa oscura a tu alrededor. (...) Para mí significa esperanza venir aquí. Es algo diferente y forma parte de la clínica, pero no tiene la misma pesadez]".

Figura 129
As long as I see the horizon [Mientras vea el horizonte], 2022. Obra de SK, artista de Living Museum.

Rose Ehemann afirma que en Living Museum se apuesta por la **aceptación y respeto de los síntomas de la enfermedad,** así como de las necesidades y el ritmo que ésta implica para cada persona, muchas veces un ritmo alejado del hacer y de la productividad propia de la sociedad en la que vivimos. Desde esa perspectiva de respeto hacia la enfermedad, las personas pueden explorar y descubrir su naturaleza creadora de acuerdo con su ritmo y a sus necesidades, enriqueciendo su autoconcepto o acercándose a una mirada propia de carácter más positivo, que suavice el estigma interiorizado:

> *"Here it's not a kind of fighting against symptoms. Here is more really to establish a new identity. (...) Many times they consider themselves as mental ill, as schizophrenic, as people with depression… and they don't have any other positive self-concept anymore. So, it's so important to change that surface team, and to really give them more confidence, and that they discover their inner creative selves"* [Aquí no se trata de luchar contra los síntomas. Aquí se trata más bien de establecer una nueva identidad. (...) Muchas veces se consideran a sí mismos y mismas como enfermos y enfermas mentales, como personas esquizofrénicas, como personas con depresión... y ya no tienen ningún otro autoconcepto

> positivo. Por eso es tan importante cambiar esa superficie y darles realmente más confianza, y que descubran su yo creativo interior]".

Margarita González, se siente apoyada tanto cuando se siente fuerte, como cuando se encuentra más decaída, y ese apoyo por parte de las personas profesionales y del espacio le hace sentirse cómoda y acogida, "Yo, por ejemplo, a Nicole la quiero, porque me da siempre y me ayuda cuando me ve decaída. Me da fuerza, y si no la tengo, entonces me deja".

Katja Büttner expone que tras su experiencia en el proyecto ha decidido no consultar los historiales médicos de las personas artistas, apostando por una mirada hacia la persona desde el arte y como ser humano, y no desde la enfermedad, y evitando posibles estereotipos asociados a **los diagnósticos**, que pueden condicionar la relación con la persona, sus experiencias, intereses o necesidades entre otros aspectos:

> ***"****I waited till the last day of my internship to questioned myself if I really want to know the diagnosis of the people and then decided against it. So, I'm not really reading their files on purpose because then you open that learned frame of "ah, that's a diagnosis and that's what I have to expect". Is that really true? (...) If you have a group of people with this specific diagnosis, there are certain characteristics that all of them share, but at the end, there are still individuals bringing their own themes, backgrounds, experiences that you maybe you can lose* [Esperé hasta el último día de mis prácticas para cuestionarme si realmente quería conocer el diagnóstico de la gente y decidí que no. En realidad, no leo sus expedientes a propósito porque entonces se abre ese marco aprendido de "ah, eso es un diagnóstico y eso es lo que tengo que esperar". ¿Es eso realmente cierto? (...) Si tienes un grupo de personas con este diagnóstico específico, hay ciertas características que todas ellas comparten, pero al final, son individuos compartiendo sus propios temas, antecedentes, experiencias que quizá puedes perder]".

Por otro lado Laura Carmona manifiesta que conocer algunas patologías e incluso el funcionamiento de algunas medicaciones puede servir de apoyo en algunos momentos concretos sin que ello implique el definir a la persona por ese diagnóstico, "yo me he sentido mucho más segura cuando tengo conocimiento sobre las patologías, no para tratar distinto a la persona, sino porque me ayuda a entender a la persona y me ayuda además a ser capaz de ver señales que me puede mandar la persona ante una crisis. (...) Bajo mi punto de vista creo que es sensato y una responsabilidad. A lo mejor no tiene que estar todo el personal formado en esto, pero sí que haya un número de personas que sean capaces de explicar y de percibir".

Hablando sobre el camino profesional previo que le llevó hasta Living Museum, Mitra Reyhani comparte que uno de sus primeros trabajos fue en el *Queens Museum,* donde el abordaje de trabajo no era a través del diagnóstico de las personas sino a través del arte. A partir de esta vivencia, recuerda que el objetivo principal del encuentro es el arte y la creación: *"I think that's why I went to the museum to work too, because there was no diagnosis in the Queens Museum, they didn't come to therapy. I didn't know, and I didn't want to know. It didn't matter, that was not what it was about* [Creo que también por eso fui a trabajar al museo, porque en el *Queens Museum* no había diagnósticos, no venían a terapia. No lo sabía y no quería saberlo. No importaba, no se trataba de eso]".

> *"It's not this binary thing of you are good or you are bad, this is only what society tells you. Watching them over the weeks, and see how they can let go off that binary thinking of right and wrong, and sick and healthy…* [No es esta cosa binaria de eres bueno o buena, o eres malo o mala, eso es sólo lo que te dice la sociedad. Observar a las personas a lo largo de las semanas y ver cómo pueden desprenderse de ese pensamiento binario de lo que está bien y lo que está mal, y de lo que está enfermo y lo que está sano...]" (Ida Von Holtum).

Ida Von Holtum revela que Living Museum ilumina la importancia de salir del **pensamiento binario** y polarizado, para desarrollar una mirada más amplia y de posibilidad, donde las personas o las situaciones no se definen por ser buenas o malas, o en este caso, por ser una persona enferma o sana, sino que se abre la mirada a la diversidad y amplitud de una realidad con diferentes matices y en constante cambio, donde lo importante es que la persona tenga la oportunidad de **construirse de una forma creativa:**

> *"I like that it doesn't focus on you're sick and you're healthy, or you have a mental illness, therefore you should paint". (...) I think it's really important that everyone should be creative, and everyone should have the possibility to be open to their own creativity* [Me gusta que no se centre en estás enfermo o enferma y estás sano o sana, o tienes una enfermedad mental, por lo tanto deberías pintar. (...) Creo que es muy importante que todo el mundo sea creativo, y que todo el mundo tenga la posibilidad de abrirse a su propia creatividad]".

A través de sus testimonios expone que el espacio de reformulación y resignificación propio de la naturaleza del proceso creativo e inherente a la creatividad se extrapola a la propia mirada y autodefinición. Living Museum a través del arte, de la amplitud de experiencias y de la libertad en la toma de decisiones, ofrece a las personas artistas la posibilidad de reconstrucción de su propio

autoconcepto, abriendo una ventana vital a un yo dinámico, maleable y en constante cambio al experimentar el propio proceso creativo.

Sharona escoge una de sus obras a través de la que define Living Museum como un espacio entre la fantasía y la realidad, donde la propia fantasía y la diversidad de colores cogen mucho protagonismo, ofreciendo la posibilidad de reformular y resignificar la propia realidad, "te lleva a un mundo de entre la fantasía y la realidad; no tienes que romper la fantasía y conforme vas haciendo trabajos y coges un color…, haces un dibujo… te vienen ideas a la cabeza, fantasías, recuerdos. (...) Un comienzo nuevo, un volver a nacer"

Figura 130
Sin título, 2022. Obra de Sharona, artista de Living Museum.

Pat Allen, 2009, en una de las conclusiones de su libro sobre el proceso de autodescubrimiento a través del arte, comparte que frecuentemente nos quedamos atrapados y atrapadas en una única visión de nosotros y nosotras mismas, y que la creación artística a través de su espontaneidad y flexibilidad, puede revelarnos como seres creados por la vivencia de múltiples historias y posibilidades. Stefan Resch confirma esta idea afirmando que, *"there's this field of possibilities and most of them, they are open to just make new experiences in this field and they find their own creativity* [existe un campo de

posibilidades y la mayoría de ellos y ellas están abiertos y abiertas a realizar nuevas experiencias en este campo y encuentran su propia creatividad]".

Define esta nueva mirada flexible y fluida del yo y de la multiplicidad de posibilidades como una esencia de **carácter líquido** frente a una definición sólida y estática, que únicamente contempla el diagnóstico o la situación que implica la enfermedad:

> *"Maybe to realise that the person I think I am it's not something solid, it's liquid. It's not like, "oh I'm chronicle depressed". It feels so solid when people talk about it, or also their own feeling to it. And maybe they can make the experience that it's not so solid. (...) The clay can be a good partner or teacher in this* [Quizá darme cuenta de que la persona que creo que soy no es algo sólido, es líquido. No es como "oh, tengo depresión crónica". Se siente tan sólido cuando la gente habla de ello, o también su propio sentimiento al respecto. Quizás pueden crear una experiencia no tan sólida(...) La arcilla puede ser una buena compañera o maestra en ello]".

Tras la pregunta de cómo definirías Living Museum con una imagen o símbolo, Stefan Resch toma un trozo de barro húmedo y sin cocer del taller y lo coloca encima de la mesa simbolizando el gran potencial de transformación y resignificación de cada persona, y afirma que la vida es constante movimiento y es impredecible. Lo que somos y nos define cambia con cada contacto que tenemos en la vida, por lo que una definición estática de uno o una misma resultaría artificial:

> *"Our identity is not solid, it's always moving and it changes so quick in every contact we have* (...) *It was easy to find an image or an object to visualise what a Living Museum for me is. It's a piece of clay. That's a good example. It's always with fresh and very dynamic, I mean you can't plan anything. (...) For me what's special in this place is the potential and the people that are doing art here. So, I decided to just take a raw little a piece of clay, because if I would put this on the table everybody who comes will create anything unique and special out of it, and I would not imagine what that would be. So, yeah, that's beautiful* [Nuestra identidad no es sólida, siempre está en movimiento y cambia muy rápido en cada contacto que tenemos. (...) Fue fácil encontrar una imagen o un objeto para visualizar lo que es para mí Living Museum. Un trozo de arcilla es un buen ejemplo. Siempre está fresco y es muy dinámico, quiero decir, no se puede planificar. (...) Para mí lo especial de este lugar es el potencial y la gente que hace arte aquí. Así que decidí coger un trocito de arcilla cruda, porque si lo pongo sobre la mesa todas las personas que vengan crearán algo único y especial a partir de él, y no podré imaginar lo que puede ser. Es precioso]".

Figura 131
A piece of clay [Un trozo de barro], 2022. Obra de Stefan Resch, profesional de Living Museum.

Stefan Resch recuerda que la raíz del proyecto está vinculada al arte, e introduce **la obra de arte como la poética del sí**. La obra es un símbolo de la vida y de la constante transformación que esta misma implica, un espacio de expresión que permite redibujar definición de uno o una misma:

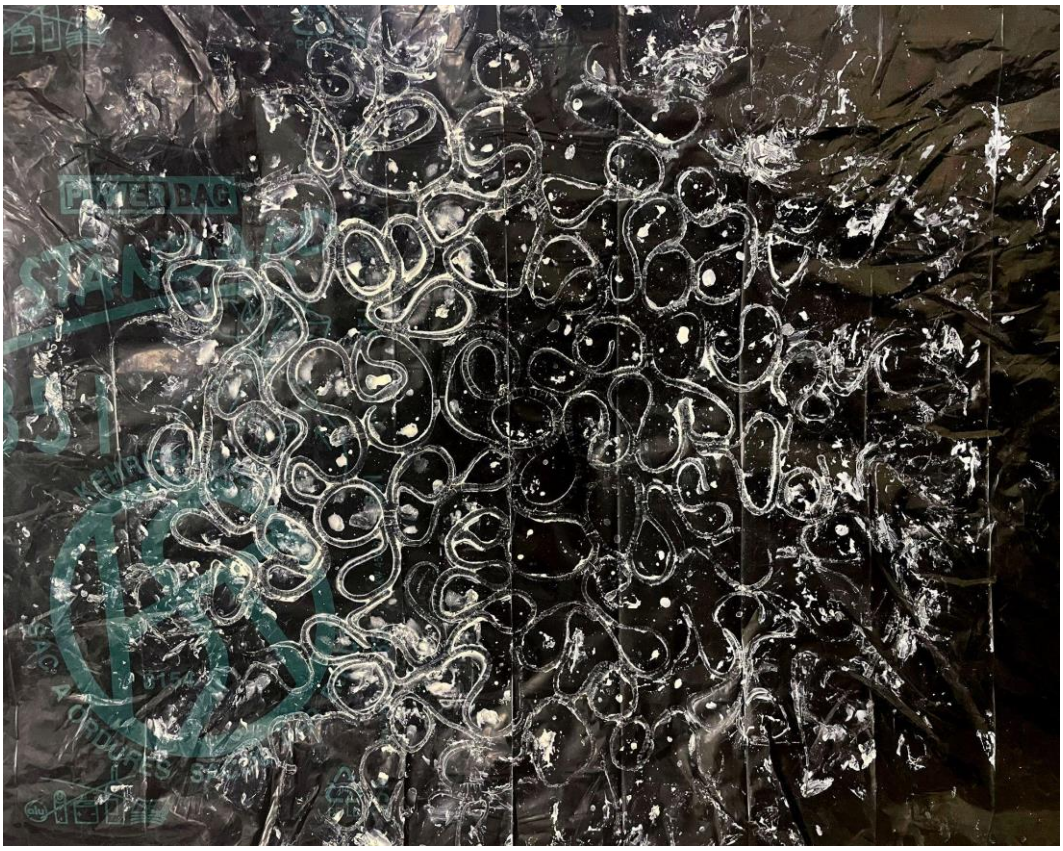
> *"When you can do the transfer from the art or the work on the object to yourself scene as an object of art… (...) And maybe to see life also as a piece of art where you can express yourself, and step over yourself definitions, like, "I can this and I can this not", you can be everything, you can you can try* [Cuando puedes hacer la transferencia desde el arte o el trabajo sobre el objeto a la escena de ti mismo o misma como objeto de arte... (...) Y tal vez ver la vida también como una obra de arte en la que puedes expresarte, y pasar por encima de tus propias definiciones, como "puedo esto y no puedo esto", puedes serlo todo, puedes intentarlo]".

Christopher Prinz, profesional de Living Museum Wil, Suiza, define Living Museum a través de la obra *Unintentional movements in living life*, subrayando que esta constante transformación y posibilidad de movimiento, muchas veces es involuntaria e incontrolable:

> "*The image I would like to use to describe the Living Museum is one of the traces that remain unintentional and often unseen movements and tools. The surfaces on which work*

is done, the floors, easels and covers are seen as a metaphor of the small and often unintentional movements that live together in living life. [La imagen que me gustaría utilizar para describir Living Museum es la de las huellas que quedan de movimientos y herramientas involuntarios y a menudo inadvertidos. Las superficies sobre las que se trabaja, los suelos, los caballetes y las cubiertas se ven como una metáfora de los pequeños movimientos, a menudo involuntarios, que conviven en la vida viva]".

Figura 132
Unintentional movements in living life [Movimientos involuntarios en la vida viva], 2022. Obra de Christopher Prinz, profesional de Living Museum.



A través de la película de *The King of Hearts* producida en 1966, Bolek Greczynski, y Janos Marton, concibieron Living Museum como una constante **performance**, como una obra de arte en sí misma. Este concepto también fue alimentado a partir de la filosofía del movimiento artístico Fluxus, basado en la idea de que cada persona constituye una obra de arte en sí misma y que la vida ha de ser concebida como una composición artística global (Vásquez Rocca, 2020).

Living Museum apuesta por una mirada donde la propia vida es una obra de arte en constante movimiento, la persona es una obra de arte en sí misma que puede adquirir nuevos significados. La

esencia del proyecto es la de una obra que cambia cada día con la interacción impredecible de todos los factores que la componen y emerge como un pequeño ejemplo de la vida, un espacio seguro donde las cosas suceden, se van transformando y van creciendo:

> *"The Living Museum is considered as a performance which is ever changing. Always changing and always growing, and that's that thing that is really so surprising how that works. It's also like an organism who is kind of self-developing. I don't have to structure every detail here, it automatically happens amongst all of the different people* [El Living Museum se considera un espectáculo que está en constante evolución. Siempre cambiando y siempre creciendo, y eso es lo realmente sorprendente de cómo funciona. También es como un organismo que se desarrolla por sí mismo. No tengo que estructurar cada detalle, ocurre automáticamente entre todas las personas]" (Rose Ehemann).

Todo ocurre en el movimiento propio y libre de las personas, que es visto en sí como una obra de arte. Pérez Gavidia y Podolski, 2014, recuerdan que el artista alemán Joseph Beuys, cuya propuesta teórica y artística es una de las bases ideológicas sobre las que nace Living Museum, concibió a cada ser humano como depositario de una fuerza creativa vital única, afirmando que **todos los seres humanos somos artistas** y que dentro de cada persona existe un potencial creativo que contiene su realización y plenitud. Alexandra Plettenberg, conservadora de arte del Living Museum NY durante 20 años y fundadora del Living Museum Graz, Austria, a través de las palabras de uno de sus creadores, expone que la redefinición de la propia persona como artista puede ser un punto de inflexión en la recuperación de las personas que desarrollan su obra en Living Museum:

> *"Bolek always said, it's not about the art, it's not about the final product of the art, but it's about the process and it's about the change of people who are changing from being marked as mentally ill, to crazy artists. From crazy people to crazy artists* [Bolek siempre decía que no se trata del arte, no se trata del producto final del arte, sino del proceso y del cambio de las personas que pasan de ser marcadas como enfermas mentales, a artistas locos o locas. De personas locas a artistas locos y locas]".

Este nuevo contexto del arte que introduce Beuys supone un cambio de mirada hacia la propia función del arte, donde el objeto artístico no está ligado a una concepción estética sino al propio gesto vital simbólico de la persona (Vásquez Rocca, 2020). Paul Hodara, que también conoció a Bolek Greczynski, comparte que uno de los objetivos del proyecto es centrar la mirada en ese cambio de identidad desde el arte, creando así una mirada más empoderada a través de la figura del artista:

> *"People who in the past have been defined by the mental illness, can now redefine themselves as artists, and I think that's very important to have a more empowering definition of oneself* [Las personas que en el pasado se han definido por la enfermedad mental, ahora pueden redefinirse como artistas, y creo que eso es muy importante para tener una definición más empoderadora de uno mismo o misma]".

El desarrollo de esta identidad y reconocimiento personal y profesional valorable a través de reconocerse como artista se entrelaza directamente con **el reconocimiento social y político. El estigma percibido,** definido como el conjunto de creencias y actitudes negativas que las personas con diagnósticos en enfermedades mentales consideran que la sociedad tiene hacia ellas, contribuye al aislamiento social (Bengochea-Seco et al., 2018), provoca la pérdida de la autoestima y la autoeficiencia, y disminuye la posibilidad de recuperación (Watson et al., 2007).

Paul Hodara subraya que la identidad de artista abre un espacio de **valoración y reconocimiento profesional** dentro de la sociedad, tejiendo un hilo hacia la posibilidad de ser útil y contribuir como parte de la misma, *"it gives them a sense of feeling as if they have a right to be here and to be in society, and they can contribute in very positive ways* [Les hace sentir que tienen derecho a estar aquí y estar en la sociedad, y de que pueden contribuir de forma muy positiva]". Así mismo, Rose Ehemann, comparte que el rol de artista ofrece a las personas la posibilidad de **formar parte activa de la sociedad**, y la importancia de que las personas profesionales de Living Museum crean en ello, lo acompañen y sean una fuente de inspiración en este camino de transformación:

> *"It is important to inspire them to really become artists, and feel like artists, and be proud of being artists, and through that, they can have an active part in society again* [Es importante inspirarles para que realmente se conviertan en artistas, y se sientan artistas, y estén orgullosos y orgullosas de serlo, y a través de ello, puedan volver a tener un papel activo en la sociedad]".

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (2022) la posibilidad de **desarrollo profesional** da un sentido de propósito, de confianza y de logro, contribuyendo a la recuperación, a la inclusión, y a la mejora del funcionamiento en la sociedad. Por el contrario, la falta de apoyo y de estructura profesional puede afectar a la capacidad de las personas, especialmente aquellas que conviven con trastornos de salud mental.

Como exponen Pérez Gavidia y Podolski (2014) en relación con la filosofía de Joseph Beuys, el arte ofrece la posibilidad de hacer pleno al individuo dentro de su contexto social, ya que a través de la

actividad creativa puede disolver el aislamiento social y romper las definiciones mutiladas por un ambiente alienado. **La transformación y resignificación de la mirada que la sociedad** tiene hacia la salud mental es pues uno de los puntos claves en este proceso, siendo además la lucha contra el estigma una de las líneas prioritarias de los programas de Salud Mental de la Organización Mundial de la Salud (Bengochea-Seco et al., 2018). Como afirma Rose Ehemann, Living Museum florece como un espacio artístico abierto y accesible para la sociedad, y es **la sociedad** la que debe acercarse y adentrarse de forma activa para **poder sanar**:

> *"Society has to be included in the Living Museum and become healing from there, society needs healing, because they are the ones who are not open for people with mental illness yet* [La sociedad tiene que incluirse en Living Museum y curarse desde ahí, la sociedad necesita curarse, porque es la que todavía no está abierta a las personas con enfermedad mental]".

Helen Roeten, subraya que para ella es importante que Living Museum sea un espacio abierto, accesible y de relación del que la sociedad forme parte: *"for me going into the world and the world inviting to the Living Museum for me is very important* [para mí salir al mundo y que el mundo sea bienvenido a Living Museum es muy importante]". Alexandra Plettenberg, a través de sus palabras, completa la naturaleza de esta propuesta y resalta que las personas con enfermedad mental tienen la posibilidad de ofrecer un espacio de sanación y apertura a la sociedad:

> *"The quintessence is that they have something to give to society (...). The outside world comes in, and often they feel the healing which takes place there and they can benefit from the healing that the people who live with mental illness can give to society. Doctor Marton always said we want to have a building next to the biggest museum in town where they are and they work, and they invite everybody else* [La quintaesencia es que tienen algo que dar a la sociedad (...). El mundo exterior viene, y a menudo sienten la sanación que se produce allí y pueden beneficiarse de la curación que las personas que viven con enfermedades mentales pueden dar a la sociedad. El Doctor Marton siempre ha dicho que queremos tener un edificio junto al museo más grande de la ciudad donde estén y trabajen, e inviten a todo el mundo]".

De acuerdo con este área de abordaje, es importante recoger algunas últimas observaciones por parte de las personas entrevistadas. Rose Ehemann destaca que **la creación de una identidad como artista no siempre es el objetivo principal** dentro del proyecto, ya que en primer lugar ha de formar parte del deseo de la persona, así como también conlleva un proceso largo con el que no todas las personas

se identifican o pueden llevar a cabo debido al tiempo. Sin embargo, aún en los casos en los que esta identificación no es un objetivo de la propia persona, sí que existe un beneficio en la autoestima y autopercepción:

> *"If people are only here for two weeks, then of course change of identity, that's not possible. It's a process and it takes a while. But still then, they are inspired by this place here. And for some it's not so important to be considered artists, but then maybe they have good self-esteem anyway, so maybe this part is not so important* [Si la gente solo está aquí dos semanas, claro que el cambio de identidad no es posible. Es un proceso y lleva un tiempo. Pero, aun así, este lugar les inspira. Y para algunas personas no es tan importante ser considerados o consideradas artistas, pero quizá tengan una buena autoestima de todos modos, así que quizá esta parte no sea tan importante]".

La artista Margarita González, en relación con su proceso creativo y su identidad como creadora comparte: "yo no me veo como una artista. Yo me veo como una persona que tiene una terapia que me ha enseñado que yo sé pintar, que yo sé trabajar con el barro. Yo soy una persona que sé hacer punto, sé hacer bordado, sé muchas cosas que hoy hay gente que no sabe". Así pues, **el empoderamiento** y contacto de la persona con sus deseos, necesidades, intereses, etc., y el recuperar la capacidad creativa, emergen como objetivos principales de Living Museum:

> *"I think the empowerment, that I think is a huge thing. They have at least a few moments here and there, where they feel empowered, creative and being able to create. That fits their identity, that fits their person, that fits their personality, and I think that is already a huge thing, that they are not that disconnected anymore to what lives inside of them* [Creo que el empoderamiento es algo muy importante. Tienen al menos algunos momentos aquí y allá en los que se sienten personas empoderadas, creativas y capaces de crear. Eso encaja con su identidad, con su persona, con su personalidad, y creo que ya es algo muy importante, que ya no estén tan desconectados y desconectadas de lo que viven dentro de ellos mismos o mismas]" (Katja Büttner).

Por último, Stefan Resch y Tenzin Siegfried a través de la experiencia de algunas personas artistas cuyo deseo sí es desarrollarse profesionalmente, reflexionan los aspectos negativos y las sombras que conlleva el desarrollo profesional como artista y cómo esta realidad puede suponer un estrés que en muchas ocasiones no ayuda a la mejora de la salud mental de las personas:

> *"On the other hand you have maybe all the negative aspects that come with that, like, "OK, now I'm an artist, I have exhibitions and I sold nothing". So, "nobody likes my art, I'm a bad artist and nobody likes me like. I need the audience to tell me I'm a good artist"* [Por otro lado tienes quizá todos los aspectos negativos que vienen con eso, como: "Vale, ahora soy artista, hago exposiciones y no he vendido nada". Así que, "a nadie le gusta mi arte, soy un mal o una mala artista y no le gusto a nadie. Necesito que el público me diga que soy un bueno o buena"]" (Stefan Resch).

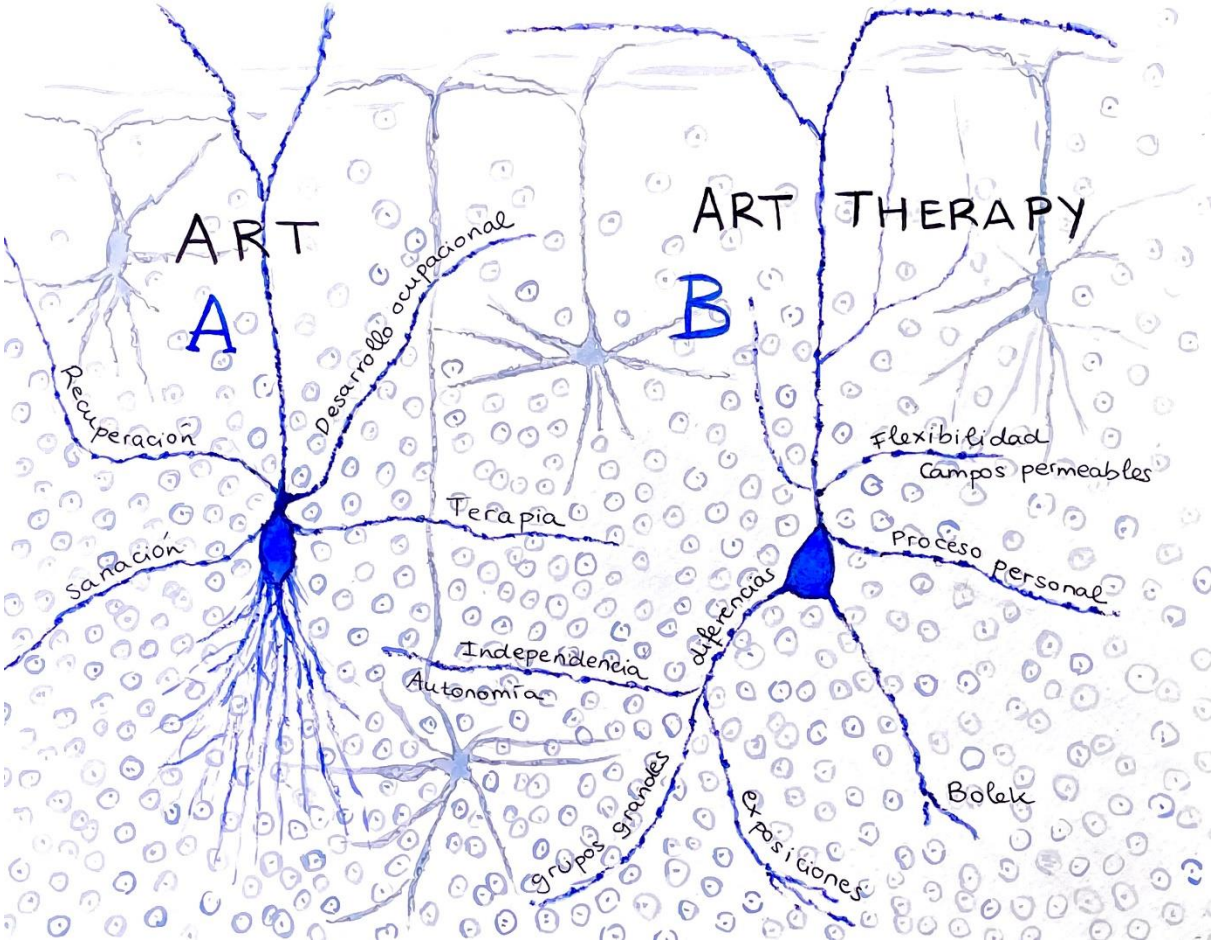
La valoración, el juicio y la mirada de la sociedad se filtran de nuevo dictando lo que es ser una persona artista exitosa, donde la realización de exposiciones, la venta o el reconocimiento de la calidad de la obra entre otras, cobran gran importancia.

Tenzin Siegfried destaca que la filosofía de Living Museum ofrece la posibilidad de crear una identidad de artista dentro de un espacio seguro, que en ese caso sería el propio proyecto y la persona en sí misma. Sin embargo, considera importante que aquellas personas que realmente quieren desarrollarse profesionalmente como artistas dentro de la sociedad, tengan la oportunidad de conocer lo que la profesión conlleva (ritmo creativo, exposiciones, venta de obra, precariedad…) con los apoyos necesarios y de forma paulatina. Para ello, recientemente ha creado el ***Living Museum Collective***, un colectivo de artistas dentro de Living Museum que hacen obra en conjunto y a través de proyectos concretos desarrollan propuestas artísticas con el objetivo de conocer el funcionamiento del mercado del arte, dar visibilidad a su obra, y financiarse. Así lo explica Tenzin Siegfried:

> *"This idea that we could go into this really art market. (...) Start working in the outside as well. It's not inside of here, inside of our exhibitions, we want to have projects who work together with other institutions just to show the people here what does it mean to really work as an artist outside of this context* [Esta idea de que podamos entrar realmente en el mercado artístico. (...) Empezar a trabajar también en el exterior. No es dentro de aquí, dentro de nuestras exposiciones, queremos tener proyectos que trabajen conjuntamente con otras instituciones para mostrar a la gente de aquí lo que significa realmente trabajar como artista fuera de este contexto]".

Living Museum is About Creating Art

Figura 133
Ilustración esquemática del apartado *Living Museum is About Creating Art.* Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



Una de las preguntas más controvertidas a lo largo de la estancia en el proyecto fue la relación de Living Museum con la terapia o la arteterapia, lo que me llevó a explorar las diferentes opiniones de las personas entrevistadas, y a construir así un pequeño puzzle con las aportaciones que sirva de reflexión y debate para poder crecer en este campo.

"Living Museum it's not about therapy for me, but really about creating art [Living Museum no es sobre terapia para mí, sino realmente crear arte]", afirma Helen Roeten, dando el nombre a este último apartado y subrayando **el arte** como el objetivo principal en Living Museum. Desde su perspectiva, los diferentes talleres de arte donde se lleva a cabo un proceso creativo propio, y donde explorar y desarrollar diferentes habilidades artísticas, no pueden definirse únicamente desde una mirada ocupacional o desde un enfoque terapéutico, ya que el objetivo principal es el crear arte:

> "*So, the artist skills are redeveloped and also the artists that work normally at the Living Museum, they're quite capable with guidance to concentrate on their art. It's more ateliers than keeping busy* [Las habilidades de los y las artistas se vuelven a desarrollar y también las personas artistas que trabajan normalmente en Living Museum son muy capaces con orientación de concentrarse en su arte. Se trata más de talleres que de mantenerse ocupado u ocupada]".

Christoph Bracks crea la obra *The light at the end of the tunnel* [la luz al final del túnel] para definir Living Museum, compartiendo que para él lo más importante fue empezar a dibujar, a expresarse y a crear:

> *"It's the light at the end of the tunnel because I came here half a year ago and I was totally fact up, I was shaking the first three 3-4 weeks. And then I started to draw the first day I came here, I had nothing to do, and I'm painting since then, six days of the week. I think it's an awesome place, yeah, to draw and to express yourself* [Es la luz al final del túnel porque llegué aquí hace medio año y estaba totalmente hecho polvo, estuve temblando las tres o cuatro primeras semanas. Empecé a dibujar el primer día que llegué, no tenía nada que hacer, y desde entonces pinto seis días de la semana. Creo que es un lugar increíble, sí, para dibujar y expresarte]".

Figura 134
The light at the end of the tunnel [La luz al final del tunel], 2022. Obra de Christoph Bracks, artista de Living Museum.

Todas las personas profesionales coinciden en la afirmación de que principalmente es el arte lo que define a Living Museum, siendo también el área de especialización y desarrollo profesional común a todas estas personas. Todos los trabajadores y trabajadoras entrevistadas son artistas, entre las que hay cinco arteterapeutas, una persona especializada en educación artística, un psicólogo, un historiador del arte, un trabajador social y una doctora en literatura entre otras.

Janos Marton, retoma la idea de escultura social concebida por el artista Joseph Beuys para afirmar que la dinámica de Living Museum tiene que ver con el movimiento social a través del arte y que está más relacionado con **la sanación y el arte** que con la terapia: *"the Living Museum, in my mind, is such a "social sculpture". It's concerned less with therapy and more with healing. (...) It's more in the domain of art* [El Living Museum, en mi opinión, es una "escultura social". Tiene menos que ver con la terapia y más con la curación. (...) Se sitúa más en el ámbito del arte]".

Rose Ehemann, reconoce la relación directa entre el arte y la sanación a través de su experiencia personal como artista y en Living Museum Nueva York, donde hizo sus prácticas antes de crear el primer Living Museum en Suiza:

> *"Art and healing are in such a strong relation that of course it's like a therapeutic effect here. (...) I also did my personal transformation. I also suffered from trauma in my back, in my history. I was a very, very shy person, very low self-esteem and very negative pictures, and through being at the Living Museum in New York, creating art amongst the community there, I did my complete safety management transformation myself* [El arte y la sanación tienen una relación tan fuerte que por supuesto hay un efecto terapéutico aquí. (...) Yo también hice mi transformación personal. Yo también sufrí traumas en mi pasado, en mi historia. Era una persona muy, muy tímida, con muy baja autoestima e imágenes muy negativas, y a través de estar en el Living Museum de Nueva York, creando arte entre la comunidad de allí, yo misma hice la transformación completa de mi gestión de la seguridad]".

Como recoge Moon (2001), formarte como profesional que acompaña a través del arte o arteterapeuta, consiste en explorar tu dolor, tu historia y tu capacidad para sobreponerte a lo vivido, de tal forma que esto permite no colocarse al margen de la vivencia de las personas que acompañas, sino conectar íntimamente con su dolor. Cómo cada profesional concibe su trabajo dentro del campo artístico resulta imprescindible, siendo la mirada a través del arte y el proceso personal como artista la expresión de la propia vida y un espacio de relación profesional de gran valor.

Rose Ehemann afirma que teniendo en cuenta las posibilidades terapéuticas del arte, el foco de Living Museum está en **la recuperación** más que en la realización de un proceso psicoterapéutico concreto. Además, observa cómo en muchos casos el objetivo en las personas con enfermedad mental crónica es el tener una **mejor calidad de vida**:

> *"It's more about recovery and it's not so much psychotherapy. It's more really urgent healing but therapy is a difficult word because people with mental illness, they are not healed from the illness totally. That would be their therapeutic success, if they are healed, but it's not happening in the context with chronic illness. So that means, recovery is the better term, that they feel better, they have better quality in life* [Se trata más de recuperación y no es tanto psicoterapia. Es más bien una curación urgente, pero terapia es una palabra difícil porque las personas con enfermedades mentales no se curan totalmente de la enfermedad. Ese sería su éxito terapéutico, si se curan, pero no ocurre en el contexto de una enfermedad crónica. Por lo tanto, recuperación es el mejor término, que se sientan mejor, que tengan una mejor calidad de vida]".

Frente a la reflexión de la relación entre Living Museum y la arteterapia, Mitra Reyhani subraya que todos los campos de estudio están constantemente cambiando y evolucionando, y beben y se nutren de otras disciplinas por lo que resultaría artificial definir Living Museum a través de una única disciplina o de una definición cerrada y de estrecha naturaleza:

> *"That's a mistake to define any field with a narrow length, it's very wrong, because every field is always changing and evolving. So, it's very wrong to put any field in a box and say this is therapy, this is not, this is what therapy means. You can have a very clinical situation in an open studio, in a community, and you can have a very studio experience in a clinic. It's not about that, it's about who is there? The people who are kind of running it. (...) Art therapy has been always influenced by philosophy, just like everything else. So, there's no way you can box it and say it's this or that* [Es un error definir cualquier campo de forma estrecha, es muy erróneo, porque cada campo está siempre cambiando y evolucionando. Así que es muy erróneo encasillar cualquier campo y decir esto es terapia, esto no, esto es lo que significa terapia. Se puede tener una situación muy clínica en un estudio abierto, en una comunidad, y se puede tener una experiencia de estudio en una clínica. No se trata de eso, sino de quién está ahí. Las personas que lo dirigen. (...) La terapia artística siempre ha estado influida por la filosofía, como todo lo demás. Así que no se puede encasillar y decir que es esto o aquello]".

Laura Carmona apuesta por la flexibilidad a nivel conceptual, donde la necesidad de etiquetar el proyecto dentro de un concepto u otro no es necesaria, sino la aceptación de que bebe y se nutre del campo del arte, de la terapia o de la arteterapia entre otros, lo que hace más rica su filosofía y planteamiento:

> *"Hay que flexibilizar un poco el concepto, porque, aunque sea en un ámbito clínico, he visto muchas personas que les ha ayudado asistir a Living Museum, han crecido y han podido afrontar sus problemas. Cierto es que no había esa mirada terapéutica, que es más un proceso personal".*

Así pues, el arte y el proceso creativo son los ingredientes principales, pero de la colaboración entre disciplinas emerge precisamente una fuente de riqueza y crecimiento. La artista, arteterapeuta, educadora, y escritora Mildred Lachman-Chapin Sedona, en el prólogo introductorio al libro *Studio Art Therapy*, expone que vivimos una época marcada por la interdisciplinariedad donde las fronteras entre las diferentes disciplinas de estudio y entre las ciencias y las artes, no sólo son permeables, sino que el trabajo conjunto ofrece una fertilidad en ambos campos y evidencia la fructificación del conocimiento (Moon, 2001).

Nicole Ottiger afirma que todo depende de cómo definas arteterapia y cuáles sean las bases que guían tu comprensión de este campo, ya que es muy amplio, y de forma natural ha ido cambiando y evolucionando a lo largo de los años. Recuerda que hoy en día el hecho de que exista un terapeuta y un paciente no tiene por qué suponer una relación jerárquica y que el proceso de trabajo personal y profesional que realiza una persona arteterapeuta puede ser un apoyo en el acompañamiento a otras personas artistas en Living Museum:

> *"I think Living Museum also has an art therapeutic part. (...) I've been trained that the therapist has a position, but the position is not higher up. For me it's not about a hierarchical position, it's about using the knowledge I have to aid the artists or patients to move further in their process* [Creo que Living Museum también tiene parte arteterapéutica. (...) Me han enseñado que el terapeuta tiene una posición, pero la posición no está más arriba. Para mí no se trata de una posición jerárquica, sino de utilizar los conocimientos que tengo para ayudar a los artistas o pacientes a avanzar en su proceso]".

Subraya también que la formación profesional de cada persona es importante y supone un enriquecimiento para el proyecto, *"Living Museum would not be Living Museum without the*

professional backgrounds of the people [Living Museum no sería Living Museum sin el bagaje profesional de las personas]".

Paul Hodara, en relación con el origen de Living Museum, recuerda que el artista Bolek Greczynski le propuso a Janos Marton la posibilidad de crear en el hospital de Creedmoor en Queens un espacio dedicado al arte, que no necesariamente fuese un espacio arteterapeútico como otros que había en la clínica, sino un espacio para crear y compartir obras de arte. Esta propuesta la hizo basándose en su experiencia personal como artista y en el estudio de arte *The Factory* fundado por Andy Warhol, y a través del cual Bolek abandonó la teoría del genio solitario y entendió el arte como un espacio comunitario y polifacético (Plettenberg y Marton, 2019). *"Bolek saw what was happening at Creedmore and said y*ou should create a space for people to do artwork, not art therapy, but to do real artwork [Bolek vio lo que ocurría en Creedmore y dijo que había que crear un espacio para que la gente hiciera obras de arte, no arteterapia, sino obras de arte de verdad]", afirma Paul Hodara.

A raíz del fallecimiento de Bolek, Mitra Reyhani comparte una anécdota en la que Bolek fue reconocido como artista y arteterapeuta, subrayando que el arte es el núcleo central que une y hermana los talleres abiertos de arte y el campo de la arteterapia:

> *"The Queens Museum's director was an amazing guy, Tom Finkerpearl, and one time I remember I asked him, "can you speak for the New York Art Therapy Association people? They're going to have an event at the Queens Museum". He said, "yes, sure". So, he had created a PowerPoint and the first thing that came was a picture of Bolek when he had died in the newspaper. He says, "Bolek Greczynski, our art therapist died". So, although he came in here as an artist, once he had died, he was written as an art therapist and that was directly connected* [El director del *Queens Museum* era un tipo increíble, Tom Finkerpearl, y una vez recuerdo que le pregunté: "¿puedes hablar en nombre de la Asociación de Arteterapia de Nueva York? Van a celebrar un acto en el *Queens Museum*". Me dijo, "sí, claro". Había creado un *PowerPoint* y lo primero que apareció fue una foto de Bolek cuando falleció en el periódico. Decía: "ha muerto Bolek Greczynski, nuestro terapeuta artístico". Así que, aunque vino aquí como artista, una vez muerto, se le escribió como arteterapeuta y se le relacionó directamente]".

Por último, hay personas que comparten algunas diferencias que consideran significativas. Raphael Nussli, tras su estancia en diferentes talleres de arteterapia, indica que para él Living Museum es diferente en el sentido de que hay más libertad y no hay pautas creativas concretas:

> *"I was in different art therapies already, I was not just here. I was in the lake of Konstanz, and it was completely different than here. You sit there in a group and they say, "OK, you know somebody and you paint him as a tree". It was really guided* [Yo estuve en diferentes espacios de arteterapia, no sólo aquí. Estuve en el Lago de Constanza, y era completamente diferente a aquí. Te sientas allí en un grupo y te dicen: "Vale, pinta a alguien que conoces como un árbol". Fue realmente guiado]".

Tenzin Siegfried destaca que el foco de Living Museum está en el reconocimiento de la persona como artista y de su obra, *"we honestly mean to say the people, yeah, you're something value and you can put an output here* [Honestamente queremos decir a la gente, sí, eres algo de valor y puedes poner una salida aquí]", y cómo al ser un lugar abierto y centrado en el arte, es posible ofrecer el espacio a más personas al mismo tiempo, lo que hace diferente la dinámica de trabajo.

Otra diferencia es la importancia que se pone en hacer exposiciones desde una mirada de reconocimiento hacia la obra de arte, *"we can take care of more people and also what's the big difference is all the exhibitions we do outside, like pretty big and pretty professional* [Podemos atender a más gente y además la gran diferencia son todas las exposiciones que hacemos fuera, bastante grandes y profesionales]" (Tenzin Siegfried).

Sarah Boger subraya que la dinámica de Living Museum se focaliza especialmente en que las personas artistas formen parte activa no sólo de la creación artística sino del espacio y de la comunidad de personas:

> *"People are more involved than in other art projects. I find in other art projects they're sort of like guests or people that come and take part in a course or a therapy, and in the Living Museum they're really part of the community and they feel more involved. And that again makes that more creativity gets sort of pushed in the people and they have the feeling of being capable of changing or influencing things in the world. We have a word in Germany, it's called selbstwirksamkeit (autoeficiencia), it means the feeling that you are not only passive, but you can be an active element in the world, influencing your surrounding and influencing your situation* [Las personas están más implicadas que en otros proyectos artísticos. Creo que en otros proyectos artísticos son como personas invitadas o que vienen y participan en un curso o una terapia, y en Living Museum son realmente parte de la comunidad y se sienten más implicados e implicadas. Y eso, de nuevo, hace que aumente la creatividad de la gente y que tengan la sensación de ser capaces de cambiar o influir en las cosas del mundo. En Alemania tenemos una palabra que se llama

"*selbstwirksamkeit*" (autoeficiencia), que significa la sensación de que no eres sólo pasivo o pasiva, sino que puedes ser un elemento activo en el mundo, influyendo en tu entorno y en tu situación]".

Como símbolo de Living Museum, Christiane Tureczek crea una obra formada por cuatro manos en diferentes colores que se sostienen y cuidan unas a otras de una forma activa, y forman parte de un sostén común:

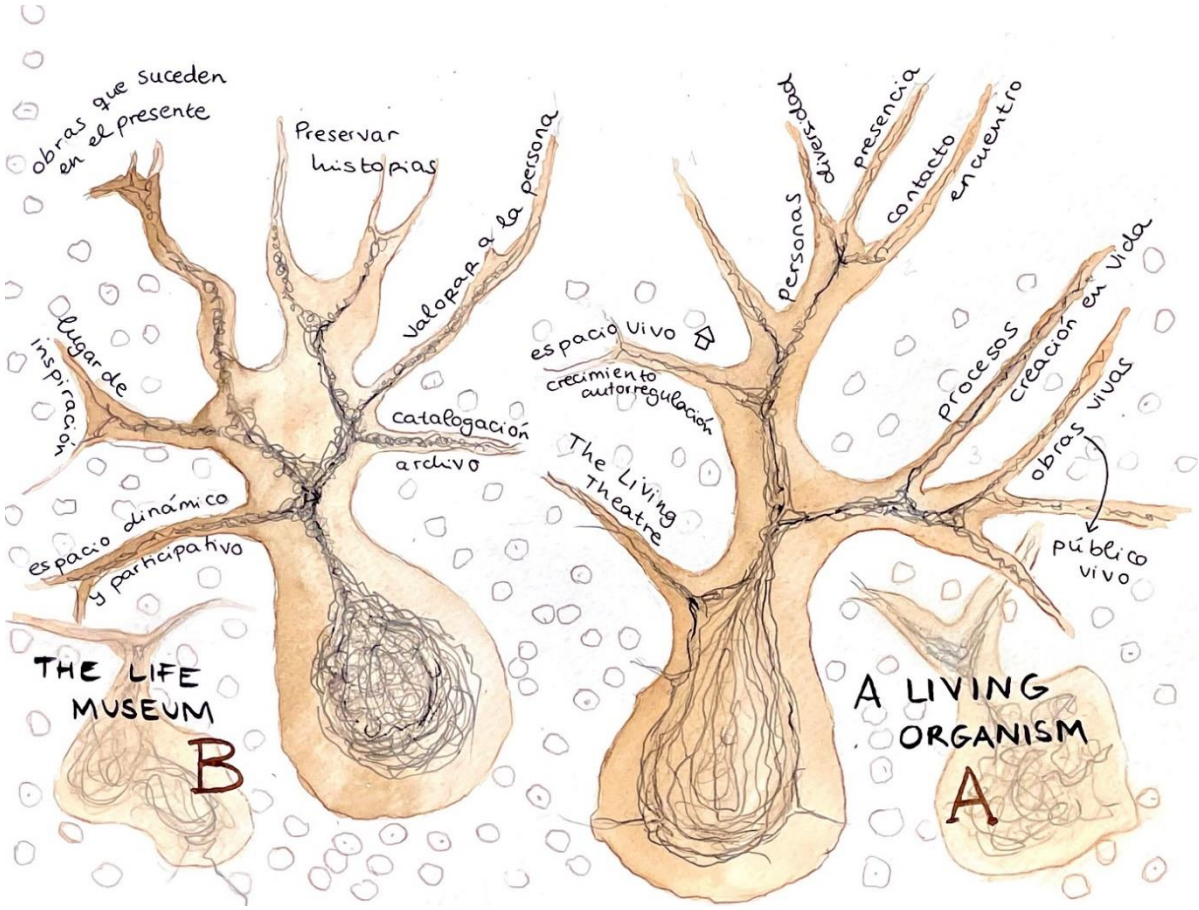
> *"I did this painting with the four hands. This is for me a symbol for Living Museum. Each hand is in a way holding the other one, but also caressing the other one, but also giving support to the other one, they are active. (...) No one of us is doing is Living Museum or creating Living Museum, or building up Living Museum, it is all of us* [Hice esta pintura con las cuatro manos. Para mí es un símbolo de Living Museum. En cierto modo, cada mano sostiene a la otra, pero también la acaricia, pero también la apoya, están activas (...) Nadie de nosotros y nosotras hace, crea o construye Living Museum, somos todos y todas]".

Figura 135
Four Hands [Cuatro manos], 2022. Obra de Christiane Tureczek, personas de prácticas en Living Museum.

4.2.2.2 Living Museum como nombre

Este apartado se divide en dos partes que están relacionadas directamente con las dos palabras que forman el nombre Living Museum. Dada la gran carga de significado del nombre, una de las propuestas durante las entrevistas fue recoger las diversas vivencias, experiencias y reflexiones de las personas que forman parte del proyecto a través de estos dos conceptos, *living y museum*, los cuales nos invitan a una reflexión por separado y por supuesto, también en su conjunto.

Figura 136
Ilustración esquemática general del apartado *Living como nombre*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



James Kusel comparte que al llegar al proyecto creó una obra a través del nombre, la cual tiene enmarcada y colocada en un caballete a la entrada a su estudio dentro de Living Museum. El mismo afirma que, *"the piece I did says Living Museum with lots of colors, watercolors, friendly, readable, lots of nice colors. I made that for Doctor Marton. (...) I think I made this in 1997* [la pieza que hice dice Living Museum con muchos colores, acuarelas, amigable, legible, muchos colores bonitos. La hice para el doctor Marton. (...) Creo que la hice en 1997]"

Figura 137
Living Museum, 1997. Obra de James Kusel, artista de Living Museum.

A living organism[23]

Al preguntarle por el motivo de la concepción del nombre Living Museum, Janos Marton resalta dos razones principales. La primera tiene que ver con la amistad que Bolek Greczynski y él tenían con el artista abstracto expresionista estadounidense Julian Beck, también actor y director de cine y teatro, y fundador de la compañía *The Living Theatre* junto con Judith Malina, actriz, productora y directora estadounidense. *The Living Theatre* fue un movimiento experimental fundado en Nueva York en 1947, donde desarrolló la primera fase de su trayectoria hasta mediados de los años sesenta desde una perspectiva crítica y abordando temas controvertidos en aquel momento como la guerra de Vietnam. Dado su gran peso político y crítico, la segunda fase se desarrolló en Europa en un periodo de exilio y nomadismo para el movimiento y sus creadores (Maffei, 2014). Como recoge Di Rocco (2020), además del gran compromiso político y denuncia de la compañía, su propuesta consistía en cambiar el escenario del teatro conocido hasta el momento desde una perspectiva vanguardista y mediante un verdadero proceso de deconstrucción de sus elementos.

[23] Un organismo vivo

Esta mirada de deconstrucción de la concepción del teatro y del arte ampliaba su acción y creación a nuevos espacios vivos y abiertos a todas las personas y al conjunto de la sociedad, y por lo tanto, tuvo una influencia decisiva en la utilización del concepto *Living* en el nombre de Living Museum, trasladando la actividad artística y cultural a un hospital psiquiátrico:

> *"They were a professional theater that took art and took theater to unusual places. So they performed in the streets, they performed in supermarkets, not in the theater. (...) To take modern art to unusual places, and a mental hospital it 's kind of an unusual place* [Eran un teatro profesional que llevaba el arte y el teatro a lugares insólitos. Actuaban en la calle, en supermercados, no en el teatro. (...) Llevar el arte moderno a lugares insólitos y un psiquiátrico es un lugar insólito]" (Janos Marton).

En relación con la segunda razón y la que titula este apartado, Janos Marton afirma: *"It 's an ongoing thing, it 's always changing, you know. So, it is a living organism* [Es algo continuo, siempre está cambiando. Es por tanto un organismo vivo]". Describe la naturaleza de Living Museum como un organismo vivo que autorregula su propio dinamismo.

Al finalizar sus prácticas en Living Museum, Katja Büttner define el proyecto a través de una criatura viva como símbolo, una casa que respira, y describe la imagen con las siguientes palabras:

> *"I think it's like a breathing house with big windows and doors, almost like a creature. Like really a living creature that might have the shape of a house, but that breathes. You see it breathing like inhaling, exhaling, opening doors, people coming out, people getting in. I think that kind of picture is something that comes up to my mind and that sits or stays more or less on a growing ground* [Creo que es como una casa que respira, con grandes ventanas y puertas, casi como una criatura. Una criatura viviente con forma de casa, pero que respira. La ves respirando, inhalando, exhalando, abriendo puertas, saliendo y entrando gente. Creo que ese tipo de imagen es algo que me viene a la mente y que se asienta o permanece más o menos en un terreno en crecimiento]".

Durante sus prácticas, Nadia Darani también relaciona este concepto con la importancia de permitir que el propio espacio esté vivo y recoja dentro de su estructura el dinamismo y cambio propios de la vida: *"It's always the same structure, but every day is different* [Siempre es la misma estructura, pero cada día es diferente]". A su vez, introduce la naturaleza de este concepto vinculada con la diversidad y la presencia de cada una de las personas que forman parte del espacio: *"the people bring their lives*

here and their presence and every day is different [la gente trae aquí su vida y su presencia, y cada día es diferente]".

Para Mitra Reyhani este concepto de vida también tiene que ver con la parte humana y con la libertad de habitar el espacio de acuerdo a las necesidades de cada persona y de la comunidad, relacionando esta idea con el concepto de escultura social de Joseph Beuys:

> *"The living is the human aspect. It's also the people, our conversations. It's like this social sculpture. It's just sitting and talking to me, that It's such a luxury too, you know, because we're constantly either reading, writing, typing or doing other day-to-day responsibilities, and I think it's in a way the beuyisian social sculpture. People can come in here and they don't have to make art ever. They can come just talk, be part of it, check about each other. (...) All of this, I think, that's what makes it living* [Living es el aspecto humano. También es la gente, nuestras conversaciones. Es como el concepto de escultura social. Para mí es sentarse y hablar, es todo un lujo, porque estamos constantemente leyendo, escribiendo, tecleando o haciendo otras tareas cotidianas, y creo que en cierto modo es la escultura social beuyisiana. La gente puede venir aquí y no tiene ni que hacer arte nunca. Pueden venir simplemente a hablar, a formar parte de ello, a informarse sobre los demás. (...) Todo esto, creo, es lo que lo hace *living*]".

Desde la mirada a las personas como parte del "*living*" del proyecto, Katja Büttner le da sentido a este concepto desde el contacto, el encuentro y las relaciones naturales que se dan en el espacio:

> *"Living because so many people are connect and encounter each other everyday in here, and face each other with the daily challenges, and the relational challenges. (...) So that's the living, the coming and going, the ever reappearing themes and dynamics between different personalities* [*Living* porque mucha gente está conectada y se encuentra todos los días aquí, y se enfrenta a los retos diarios y a los retos relacionales. (...) Así que eso es *living*, el ir y venir, los temas que siempre aparecen y las dinámicas entre diferentes personalidades]".

SK afirma que para ella el proyecto es principalmente *living* más que *museum,* y relaciona lo vivo con el proceso creativo: *"for me it's mostly living. I think it's pretty much alive everywhere. (...) It makes it like a place where everyone is living and creating* [Para mí es sobre todo *living*. Creo que está muy vivo en todas partes. (...) Es como un lugar donde todo el mundo está vivo y crea]". Su mirada coincide con la de la artista Corinne, que destaca como vivo el que las personas estén creando: *"so, people doing*

work, people being creative, people talking, makes it living [Las personas trabajando, las personas siendo creativas, las personas hablando, eso lo hace *living*]".

Este mismo concepto se encuentra en las palabras de la artista Christina Constantine que vincula el concepto vivo con la energía de creación y cómo esta implica estar presente y en la vida: ***"****It's living because people are in here living (...) and it is also the studio, and the process and the energy of creation happening at the same time, it is alive* [Está vivo porque la gente está aquí dentro viviendo (...) y también es el estudio, y el proceso, y la energía de la creación sucediendo al mismo tiempo, está vivo]".

Por último y relacionando el concepto de *living* con la creación de las obras, una obra de arte encarna la emoción y momento vital de la persona creadora, la cual se involucra en su propia experiencia presente, siendo esta realización la que crea interés en el público, que al ver la obra también se vincula con su momento vital presente (Hernández-Mella et al, 2020). Desde esta perspectiva, destacan las obras creadas en Living Museum por su carácter vivo, ya que hablan del momento actual de las personas creadoras, y por lo tanto también de las espectadoras. En Living Museum esta figura se entremezcla de forma constante, siendo las propias personas que forman parte del proyecto creadoras y espectadoras de obras vivas y presentes. En relación con esta idea, Ida Von Holtum, durante sus prácticas afirma:

> *"This art becomes alive when I'm in an encounter with it. (...) Living can mean encountering people that are there and that are alive in the process of making art, and also for me the living in the Living Museum is when I have the time to encounter with a certain piece of art. So, I'm fascinated by one piece of art, but then once I interact with it or look at it for a while, it becomes alive for me* [Este arte se vuelve vivo cuando estoy en un encuentro con él. (...) *Living* puede significar encontrarse con gente que está ahí y que está viva en el proceso de hacer arte, y también para mí *living* en Living Museum es cuando tengo tiempo de encontrarme con una determinada obra de arte. Estoy fascinada por la obra de arte, entonces cuando interactúo con ella o la miro durante un rato, se convierte en algo vivo para mí]".

Como ella misma introduce, ambos conceptos dentro del nombre están entretejidos, y en cierta forma no es posible comprender el uno sin el otro: *"so, it's all intertwined for me. You can't do one without the other* [Para mí todo está entrelazado. No se puede combinar una cosa sin la otra]".

The life museum[24]

En un apartado sobre los aspectos sociológicos del modelo de Living Museum, Plettenberg y Marton (2019) definen el proyecto como un **lugar dinámico y participativo** donde la invitación no es a contemplar las obras de forma pasiva, sino a formar parte del flujo creativo del lugar:

> *"Instead of walking into a Museum of Modern Art, where visitor passively look at artwork, they entered a labyrinthian studio of art making and get absorbed by the flow* [En lugar de entrar en un museo de arte moderno, donde el o la visitante contempla pasivamente las obras de arte, entran en un laberíntico estudio de creación artística y se dejan absorber por el movimiento]" (p.136).

Marián López Fdz. Cao (2024) expone que durante muchos años el concepto de museo ha implicado una comunicación y lectura unidireccional donde los objetos tenían un valor y una interpretación universal, y donde el diálogo con la persona espectadora no solía estar presente. Dentro de su artículo abre las puertas y redefine el museo como una dimensión y espacio compartido y participativo, donde la experiencia y la relación de la persona con la obra, consigo misma y con la sociedad se convierten en el eje central.

Introduciendo también la importancia de una nueva conceptualización del museo, Laura Carmona comparte que los museos "al final son espacios sociales, o sea, se producen intercambios, ya se rompió esta idea del clásico museo donde van y se admiran esas obras. Creo que al final, el museo está ahí para la sociedad y para las personas". A través de sus palabras, define el museo como un espacio de intercambio y relacional.

Poniendo en valor la experiencia como uno de los objetivos del concepto museo, SK manifiesta que para ella el espacio de Living Museum le ofrece la posibilidad de descubrir nuevas obras que le resultan inspiradoras: *"You see something new every day. At least that's what happened to me like this day, and the next day, I see something small somewhere* [Cada día ves algo nuevo. Al menos eso es lo que me pasa a mí, un día, y al día siguiente, veo algo pequeño en algún lugar]".

Coincidiendo en esta mirada, Graziella Berger-Pecora define la palabra museo en el nombre del proyecto como un espacio creativo y de inspiración donde es posible nutrirse de diferentes obras y experiencias artísticas:

[24] El museo de la vida.

> *"Museum because you get inspired, because they have a lot of work, and different kinds of works, and many things too. There is also a little chaos* [Museo porque te inspiras, porque tienen muchos trabajos, y diferentes tipos de trabajos, y muchas cosas también. También hay un poco de caos]".

Por lo tanto, resulta interesante cómo Living Museum apoya la redefinición y apertura del concepto de museo visibilizando el mismo como un espacio dinámico, donde las obras cambian constantemente, y como una apuesta por mostrar obras que hablan de algo vivo, algo que está sucediendo en el presente.

> *"We try, as much as we can, to put the actual works of the patients on the walls. It's then showing what they're doing, in this sense is museum and this keeps changing. So then in three months time, in six months time, we come here again and there are different works on show on the walls* [Intentamos, en la medida de lo posible, poner en las paredes las obras actuales de los y las pacientes. Se trata de mostrar lo que están haciendo, en este sentido es un museo y esto va cambiando. Así que dentro de tres o seis meses, volvemos aquí y exponemos obras diferentes en las paredes] (Nicole Ottiger).

Este mismo concepto y dado el nombre este apartado, es revelado por SK dada su experiencia creativa en el taller: *"It's like a "life museum* [Es como un "museo de la vida]"

En relación con este dinamismo, constante cambio y desarrollo en las obras de arte, Rose Ehemann invita a la conceptualización de Living Museum como una gran exposición de arte que es mostrada al mundo, *"if you think globally, it's like an art piece that is growing and developing. It's not so important the single art piece, but the whole thing is very important* [Si se piensa globalmente, es como una obra de arte que va creciendo y desarrollándose. No es tan importante la pieza de arte individual, sino el conjunto]".

Janos Marton subraya que la utilización del concepto museo pone en valor las obras de arte y es una apuesta por identificar a la persona desde un espacio socialmente valorado y dignificador. Manifiesta que en Nueva York existe una apuesta por la valoración y el reconocimiento artístico de la obra hecha por personas con enfermedad mental o dolencia psíquica, por su preservación y clasificación:

> *"Why Museum… I mean, we have the largest collection of artwork for people with mental illness in the world, probably, you know, and we preserve it, we archive it and we share it* [Por qué Museo... Tenemos la mayor colección de obras de arte de personas con

> enfermedad mental en el mundo, probablemente, y la preservamos, la clasificamos y la compartimos]".

Para Roger Amgwerd el concepto museo resalta la labor de cuidado del patrimonio, archivo y clasificación: *"They do here an archive with the work and also the collection they have started. So, it has this museum part* [Hacen aquí un inventario con el trabajo y también la colección que han empezado. Por lo tanto, tiene esta parte de museo]", algo que también resulta imprescindible para Christina Constantine, *"It is a museum because is archiving, and now Mitra has a lot of plans to do archiving, which will be very good* [Es un museo porque está clasificando, y ahora Mitra tiene muchos planes para clasificar y documentar, lo que será muy bueno]".

Por último, Katja Büttner destaca la labor de Living Museum en la conservación de la gran cantidad de obra realizada por los y las artistas, y la posibilidad de mostrarla, compartirla y construir historia: *"Museum more in a sense of conserving and keeping... (...) and being able to keep showing it to the world* [Museo más en un sentido de conservar y guardar... (...) y poder seguir mostrándolo al mundo]".

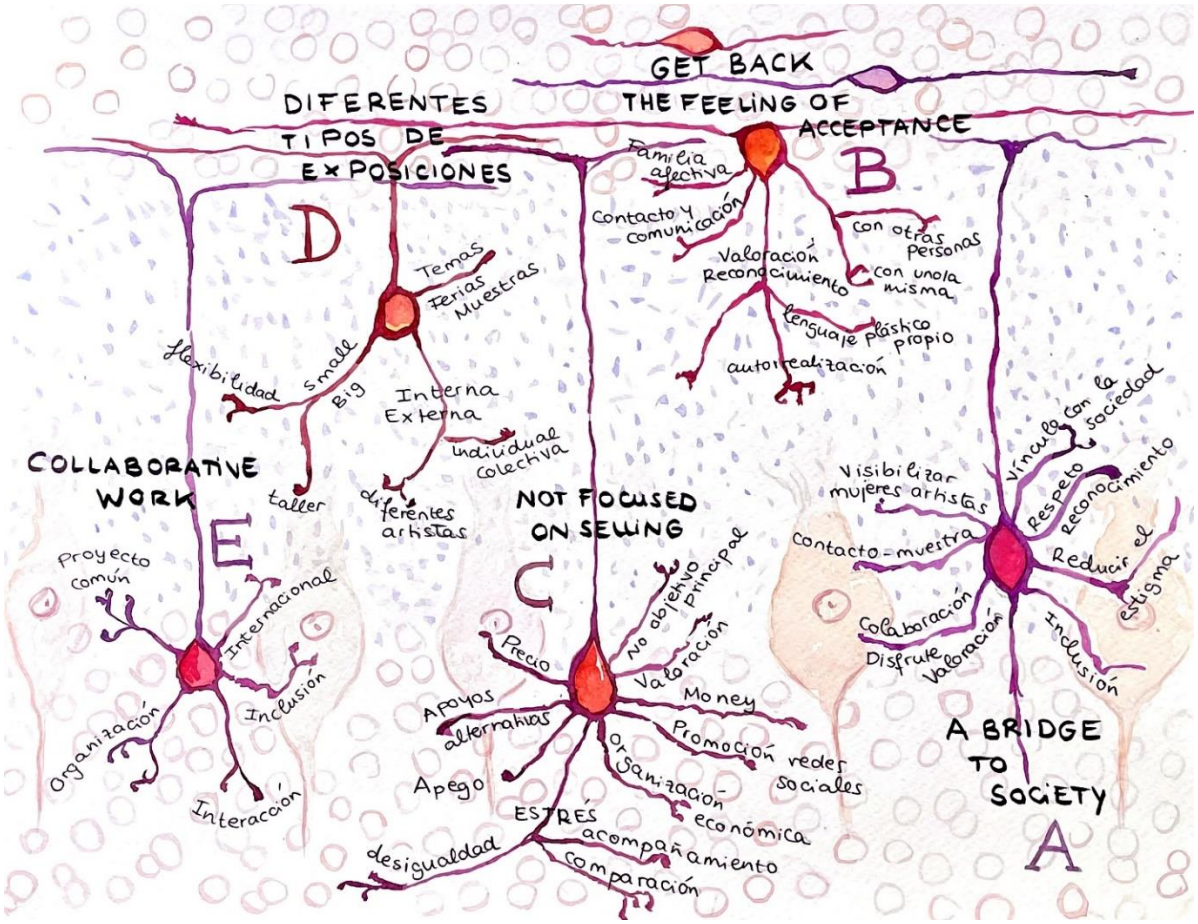
Dentro de la investigación realizada a partir del público general del Reino Unido sobre los roles y objetivos de los museos llevada a cabo por Ali Coles, psicoterapeuta artística del Servicio Nacional de Salud del Reino Unido, el cuidado del patrimonio y por lo tanto su clasificación y conservación, emerge como una de las perspectivas más importantes de un museo, completando su labor junto con otros aspectos como el espacio de aprendizaje, intercambio, accesibilidad, exploración y confianza entre otros (Coles & Jury, 2020). Partiendo del dinamismo del concepto museo en Living Museum, estos aspectos se ponen en valor dentro del proyecto.

4.2.2.3 Exposiciones, ferias y eventos artísticos

A través de la realización de las entrevistas, se hace visible cómo una parte importante del arte y de la creación artística dentro de Living Museum tiene que ver con la muestra de las obras y la realización de eventos artísticos de diversa naturaleza que apoyan el proceso de las personas creadoras y suponen un contacto con el exterior.

Como muestra la imagen, este apartado se construye a través de cinco áreas que emergen del tema central alumbrando algunas de las reflexiones, oportunidades, consejos y posibilidades que ofrecen las personas a través del tema de la exposición de las obras, y cuya relación principal tiene que ver con las personas creadoras.

Figura 138
Ilustración esquemática general del apartado *Exposiciones, Ferias y Eventos artísticos*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



A bridge to society[25]

Reflexionando sobre el papel de las exposiciones, muestras y eventos artísticos como parte de Living Museum, Ida Von Holtum consciente de que es una realidad que depende de cada persona y su momento y que por lo tanto conviene contextualizar según cada caso, declara:

> "*It's a different form of respect and recognition even though here there's respect and recognition, but to present for the outside world what they have done, and what they have created, and feel proud, and feel more integrated again in society but with that new perspective on themselves, is very important So, I think this is really important to have like a bridge to society* [Es una forma diferente de respeto y reconocimiento, aunque aquí haya respeto y reconocimiento, pero presentar al mundo exterior lo que han hecho y lo

[25] Un puente a la sociedad

> que han creado, y sentirse orgullosos y orgullosas, más integrados e integradas de nuevo en la sociedad pero con esa nueva perspectiva sobre sí mismos y mismas, es muy importante. Así que creo que es muy importante para tener un puente a la sociedad]".

A partir de este testimonio nace el nombre de este apartado, ofreciendo una mirada hacia la realización de exposiciones y muestras como un **puente o vínculo** de los y las artistas de Living Museum con la sociedad, **un espacio de reconocimiento y respeto** a través del arte. Hernández-Mella et al. (2020) afirman que el objeto de arte creado ofrece a la persona la posibilidad de lograr un vínculo entre sí misma y la estructura cultural y social en que se desenvuelve, subrayando también la gran importancia que cobra esta estructura, ya que condiciona ampliamente a la persona y el desarrollo de su salud.

"We can create a contact between the different worlds. We can for sure, work in prevention or also against mobbing or against exclusion. We can work for inclusion [Podemos crear un contacto entre los distintos mundos. Podemos, sin duda, trabajar en la prevención o también contra el mobbing o la exclusión. Podemos trabajar por la inclusión]". A través de este testimonio, Christiane Tureczek, persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza, manifiesta que la realización de exposiciones posibilita un contacto con la sociedad que apoya el trabajo de **prevención y reducción del estigma en salud mental**.

Cabe destacar que la prevención es uno de los ámbitos principales de abordaje y desarrollo destacados en el informe de la Organización Mundial de la Salud *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* publicado en 2019, así como también una de las líneas básicas de actuación del *CultureForHealth Report* publicado por la Unión Europea en 2022. Gómez López (2017) señala que el arte actúa en tres niveles, institucional, social y subjetivo, siendo en el nivel social donde la obra creada acerca la sociedad y la realidad de la enfermedad mental, permitiendo una cercanía y contacto que ayuda a que pierda fuerza el estigma.

Continuando con la misma reflexión, Christiane Tureczek puntualiza:

> *"I would say so, because people are seeing these artworks and we are eating together, we are dancing together, singing, drinking, laughing together, and all of a sudden… But who is who now? So this is inclusion for me. For the patients there, this is for sure, this is one of the pro for art fairs* [Yo diría que sí, porque la gente está viendo estas obras de arte y estamos comiendo, estamos bailando, cantando, bebiendo, riendo juntos y juntas, y de repente... Pero ¿quién es quién ahora? Así que esto es inclusión para mí. Para los y las pacientes, sin duda, es una de las ventajas de las ferias de arte]".

A través de sus palabras pone de manifiesto el valor de las exposiciones y ferias de arte como **eventos inclusivos** que normalizan la realidad y naturaleza de la enfermedad mental, así como ofrecen un espacio de relación compartido en torno a la **celebración, el disfrute y la valoración** del objeto creado. López Fdez. Cao (2024) expone que "el arte ayuda a ser con los otros y a entendernos en el mundo" (p.63), invitando a la construcción de una subjetividad compartida que crea lazos de comprensión, reformulación y confianza que ayudan a acercar la enfermedad y la naturaleza de su proceso, así como a reducir el estigma de la salud mental.

> "*I find it's very important to make exhibitions and take part in exhibitions, because then the artists get like feedback from people, they also go to the openings and they get talking to people and I think it's an effect on both sides: society because psychiatric diagnosis it's often a great stigma that people from society are afraid to get in contact with people with psychiatric diagnosis, and our people, because they live in like in a little separate world, they're afraid to get in contact with society and at the openings and exhibitions often it's a very good situation to reduce these prejudice and these stigma* [Creo que es muy importante hacer exposiciones y participar en ellas, porque así los y las artistas reciben comentarios de la gente, también van a las inauguraciones y hablan con la gente, y creo que tiene un efecto en ambas partes: en la sociedad, porque el diagnóstico psiquiátrico es a menudo un gran estigma que hace que las personas de la sociedad tengan miedo de entrar en contacto con personas con diagnóstico psiquiátrico, y para nuestra gente, porque viven en un mundo separado, tienen miedo de entrar en contacto con la sociedad, y las inauguraciones y exposiciones a menudo son una situación muy buena para reducir estos prejuicios y estigma]" (Sarah Boger).

A través de este testimonio Sarah Boger exterioriza no sólo la importancia de hacer exposiciones, sino de formar parte de las mismas y de los eventos que se derivan, que tienen un valor bidireccional, por un lado de acercamiento y contacto para la sociedad, y por otro lado de apertura de un mundo "al margen" hacia **la inclusión como posibilidad real**. Omand & Bumanglag (2022) muestran que el uso de galerías y realización de exposiciones permite reunirse con la comunidad para exponer y vender obras, desafiando desde la identidad de artista el estigma asociado a la enfermedad mental, situación que supone una oportunidad de cambio social.

"To me, one of the important things as an artist and also about yourself value is that people see your art and even better buy your art. That's one thing that really empowers you as a person and as an artist [Para mí, una de las cosas importantes como artista y también sobre el valor de una misma es que la gente vea tu arte y aún mejor, que compre tu arte. Eso es algo que realmente te empodera

como persona y como artista]" (Helen Roeten). Guirau Pellicer et al. (2010) revelan que la creación artística y el Col.lectiu Obertament, centrado entre otros objetivos en la promoción del arte realizado por una comunidad de personas artistas vinculadas con la enfermedad mental, cobran sentido en **contacto con otras personas, con un público** al que dar a conocer y con quien significar de nuevo las creaciones, reflexiones y descubrimientos.

Dentro de este marco de contacto entre el público y las personas creadoras, Sarah Boger también afirma:

> *"I think it's so interesting because you can see it's in the people the wish to be an artist and to make art, and also not to just make art for themselves, but to make art that is part of the cultural life of society. They want to be seen from other people, and they want their art to be noticed and they want their art to be part of the cultural life of the whole society* [Creo que es tan interesante porque se puede ver en la gente el deseo de ser artista y de hacer arte, y también de no hacer arte sólo para sí mismos o mismas, sino de hacer arte que forme parte de la vida cultural de la sociedad. Quieren ser vistos y vistas por las demás personas, que se preste atención a su arte y que éste forme parte de la vida cultural de toda la sociedad]".

Así como también comparte que *"the wish to take part at exhibitions or to make exhibitions also came from our clients. (...) They want to be noticed and this is a very important factor to be successful with the own art artwork* [El deseo de participar en exposiciones o de hacer exposiciones también vino de nuestros y nuestras clientes. (...) Quieren hacerse notar y este es un factor muy importante para tener éxito con la propia obra de arte]". En el contexto de Living Museum Alb, Sara Borger observa que mostrar y compartir la obra se convierte en un factor importante para todas aquellas personas que manifiestan ese deseo.

Partiendo de ese deseo y del anhelo de compartir el arte también con otras instituciones y proyectos, es desde donde Tenzin Siegfried y un grupo de artistas de Living Museum Wil han creado el *Living Museum Collective* con el objetivo de *"start working in the outside as well, it's not inside of here, inside of our exhibitions, we want to have normal projects who work together with other institutions"* [empezar a trabajar también en el exterior, no es dentro de aquí, dentro de nuestras exposiciones, queremos tener proyectos normales que trabajen conjuntamente con otras instituciones]".

Pérez-Cíes Bailón (2020) muestra cómo a lo largo de la historia la posibilidad de establecer redes sociales dentro del mundo del arte ha sido un hecho fundamental, y ha condicionado la posibilidad del propio desarrollo como artista, realidad que en su conjunto ha sido mucho más difícil e inaccesible

para las mujeres creadoras, las cuales han sido altamente invisibilizadas. Recuerda también que bajo las dinámicas del mundo del arte se esconde la desigualdad, por lo que la muestra y exposición actual de las obras con los apoyos y el cuidado necesarios se hace imprescindible en el caso de aquellas mujeres artistas que desde Living Museum deseen mostrar su obra y desarrollo personal y profesional. En el contexto de las reuniones de *Living Museum Collective*, Tenzin Siegfried reflexiona cómo durante la organización de una exposición se dieron cuenta de que sólo habían seleccionado artistas hombres, decidiendo cambiar la propuesta de exposición en búsqueda de visibilizar también la obra de mujeres artistas: *"I was confronted kind of with this female question.* [Me enfrenté a la cuestión de género]".

Por último, Eva Bruhin expone que **Living Museum** a través de sus exposiciones también hace de **puente** como un espacio seguro que apoya no sólo a las personas creadoras que forman parte del proyecto, sino también a la sociedad en una transformación y cambio necesarios hacia la inclusión y aceptación de la diversidad:

> "*The original idea is that people come to the Living Museum. They come to this other world, and not the other way round, so that they have to come into this protected area.* [La idea original es que la gente venga al Living Museum. Vienen a este otro mundo, y no al revés, para que tengan que entrar en esta zona protegida]".

Nadia Darani escoge su obra titulada *La Mystérieuse* para representar Living Museum, ya que para ella pintar esta imagen supuso un hito en su camino de recuperación. También decidió llevar la obra a la *Kunstmesse* de 2022, feria de arte celebrada de Living Museum Wil. Nadia Darani revela que su obra actualmente está expuesta de forma permanente en Living Museum Wil:

> ***"****I painted it when I was a patient in the art therapy but it was in 2019, and now I could bring this picture to the Kunstmesse. (...) the new meaning is that Rose bought it and the picture will stay in the Living Museum* [La pinté cuando era paciente en la terapia artística pero fue en 2019, y ahora pude llevar este cuadro a la *Kunstmesse*. (...) el nuevo significado es que Rose lo compró y el cuadro se quedará en Living Museum]".

Figura 139
La Mystérieuse [La misteriosa], 2019. Obra de Nadia Darani, persona de prácticas en Living Museum.

Get back the feeling of acceptance[26]

En relación con la celebración de la feria de arte *Kunstmesse* 2022, Katja Büttner realiza la siguiente observación:

> *"I think for all of them it was already like a huge boost in their self-security. Just seeing their art presented in a very nice professional way. I think that was a huge boost for them to get back that feeling of acceptance.* [Creo que para todos y todas fue un gran estímulo en su autoestima. El mero hecho de ver su arte presentado de una forma profesional. Creo que fue un gran estímulo para recuperar ese sentimiento de aceptación]".

A través de su testimonio sitúa la mirada en cómo la muestra de arte fue un espacio de reconocimiento personal y de reformulación de la propia relación de las personas con su realidad y entorno, nombrando así la naturaleza de este apartado.

[26] Recuperar el sentimiento de aceptación.

Hernández-Mella et al. (2020) exponen que el objeto creado a través del arte ofrece a la persona la posibilidad de lograr **un lazo afectivo** entre sí misma y su personalidad, ya que a través del mismo explora y comparte su subjetividad, su forma de percibir la realidad, y sus necesidades estéticas. *"There should be much more exhibitions for really appreciating and celebrating what they're working on every day* [Debería haber muchas más exposiciones para apreciar y celebrar realmente en qué trabajan cada día]" (Katja Büttner).

"In a special center for people with illnesses so that they can see the message, that's what I need [En un centro especial para personas con enfermedades para que puedan ver el mensaje, eso es lo que necesito] revela Daniel Kaiser en respuesta a la pregunta de dónde le gustaría exponer su obra, manifestando que la muestra de la creación artística puede ser un espacio de **intimidad y vínculo** con la enfermedad donde compartir con uno mismo y con otras personas en una situación similar. Por el contrario, James Kusel muestra su desacuerdo con exponer su obra en un entorno relacionado con la enfermedad: *"(...) the exhibitions I've participated it was more focused on what the sick people do, and I felt left out.* [(...) las exposiciones en las que he participado se centraban más en lo que hacen las personas enfermas, y yo me sentía excluido]". Subraya también que para él, realizar exposiciones es muy importante ya que le ha ofrecido la oportunidad de ser **reconocido y valorado** como artista en la comunidad: "they like my work. A lot of my friends call me Doctor James. They call me an artist. I have very, very popular following in the Community [les gusta mi trabajo. Muchos de mis amigos me llaman Doctor James. Me llaman artista. Soy muy, muy popular en la Comunidad]".

Sobre el hecho de exponer la obra, Nicole Ottiger exterioriza que ofrece a las personas la posibilidad de darse cuenta del **valor y poder del lenguaje visual, y de su propio lenguaje plástico** y su subjetividad, que muchas veces en Living Museum es infravalorado por las propias personas creadoras:

> *"To exhibit is for sure important because I think it's the moment when they themselves realise the impact of the visual language. Ends, that it can have meaning. I think a lot of patients underestimates the meaning, or the power of visual language until gets put up and suddenly says: "Oh, wow! I see the message the picture portrays"* [Exponer es sin duda importante porque creo que es el momento en que ellos mismos y ellas mismas se dan cuenta del impacto del lenguaje visual. En definitiva, de que puede tener un significado. Creo que muchos y muchas pacientes subestiman el significado o el poder del lenguaje visual hasta que lo exponen y de repente dicen: "¡Oh, vaya!" Veo el mensaje que transmite la imagen]".

Así mismo, expone que mostrar y compartir las obras supone un espacio emocional de diálogo y reconocimiento donde relacionarse a través del arte y su identidad de artistas:

> *"But I think also, anyway, for their emotional consciousness, it does them good if someone says, "Wow! How did you do this? What colours did you use?". I mean, they're asking questions about themselves and something they can answer, and it's not about asking questions about their illness, it's something that they're maybe happier to give answers about* [Pero también creo que, de todos modos, para su conciencia emocional, les hace bien que alguien diga: "¡Vaya! ¿Cómo lo has hecho? ¿Qué colores has utilizado?". Es decir, les están haciendo preguntas sobre sí mismos y mismas, y sobre algo que pueden responder, y no se trata de hacer preguntas sobre su enfermedad, es algo sobre lo que quizá estén más contentos y contentas de dar respuestas]".

Se manifiesta por lo tanto el espacio expositivo como un lugar vinculado con la ocupación y con **su autorrealización personal y profesional** según cada caso: *"It's like taking pride in their work.* [Es como sentirse orgullosos y orgullosas de su trabajo]" (Mitra Reyhani). También con los intereses y deseos, y la posibilidad de **comunicación y relación** a través del arte: *"comencé a pintar un poco con la idea de dar alegría a alguna persona que viera algún dibujo mío*", expone Sharona.

La oportunidad de exponer las obras y participar en exposiciones supone un espacio donde comunicar los sentimientos en distintos ámbitos y a otras personas (Rico Caballo, 2012), incluidas las personas de la **familia, amigos y amigas**. De acuerdo con Holttum (2020) esta posibilidad mejora el apoyo social y desarrollo de una identidad propia, pasando de ser una persona con una enfermedad mental, a entrar en consideración desde la propia obra creada, lo que dentro del círculo de relaciones cercanas de las personas, adquiere un papel decisivo en la mejora de la salud:

> *"I had an exhibit from one of the artists in Brooklyn in alignment with the exhibit Fashion Show. He had designs. One of my friends had a gallery, so, his entire family came and all of his sisters came. It has tremendous value for their families, and again, for supporting that artist identity* [Tuve una exposición de uno de los artistas de Brooklyn en consonancia con la exposición *Fashion Show*. Tenía diseños. Uno de mis amigos tenía una galería, así que vino toda su familia y todas sus hermanas. Tiene un valor tremendo para sus familias, y de nuevo, para apoyar esa identidad de artista]" (Mitra Reyhani).

Holttum (2020) concluye que la relación con galerías, museos o centros expositivos permite a las personas experimentar una mayor **comprensión de su identidad personal**, y establecer **conexiones** y sentirse inspiradas para **compartir** sus experiencias y vivencias a través de la creación artística y de las palabras.

La artista Christina Constantine enumera su participación en numerosas exposiciones en Nueva York, y la muestra de su obra en *Transutopia*, una feria internacional de Living Museum celebrada en Wil, Suiza, en 2017.

> *"It is nice to getting out there, and have other people see it. It is encouraging… I mean, if people like it or don't like it, I will probably still do it, but it is encouraging for someone to say "I like that". So, exhibitions are nice* [Es bonito salir ahí fuera y que otra gente lo vea. Es motivador... Es decir, si a la gente le gusta o no, probablemente seguiré haciéndolo, pero es motivador que alguien diga "me gusta eso". Así que las exposiciones son buenas]".

Paralelamente revela su deseo de exponer y compartir su obra en las iglesias cristianas de la zona como espacio de inspiración para otras personas y de vuelta a los orígenes del arte:

> *"I would love just to fill it up with some of these. I think it will look nice and it might inspirational to people. The History of art begins in rituals and religion, so, to put it back there, will be really nice* [Me encantaría llenarlo con algunos de estos. Creo que quedaría bien y podría inspirar a la gente. La historia del arte comienza en los rituales y la religión, así que sería estupendo volver a colocarlo allí]".

Gutiérrez Peláez et al. (2020) anuncian que la creación artística implica entablar un vínculo con la realidad externa y con los individuos que forman parte de la misma, siendo la experiencia artística un diálogo entre la obra, la persona creadora y las personas espectadoras, a través del que la realidad adquiere un nuevo sentido y significado. Realizan también una invitación a pensar a la persona artista como dialogante, y a la obra de arte como una experiencia transformadora tanto para la persona que crea como para el mundo.

Not Focused on Selling[27]

Plettenberg & Marton (2019) manifiestan que el planteamiento de Living Museum en relación al mercado del arte y a la venta de obra contrasta con el que llevó a cabo Navratil en la casa de artistas

[27] No se centra en la venta.

Gugging, ya que en su mayoría, los y las artistas de Living Museum no se interesan por la venta de su obra. Sin embargo, también recogen casos de artistas que han vendido en ferias de arte outsider. Aunque en estos casos la venta ha supuesto un hito en su camino creativo, en general afirman que en Living Museum la producción de obra no se realiza con fines comerciales. En relación con este planteamiento Rose Ehemann aclara:

> *"We are not focusing on the art market and not focusing on selling (...). As Living Museum you show exhibitions, you really see that people see the work, but don't do it about the commercial thing, because then the artwork changes and the people will create the things that sells very good. They should still do the artworks that comes from inside, from the heart, and not thinking about what I should paint so that I can sell the painting better* [No nos centramos en el mercado del arte, ni en vender (...). Como Living Museum presentas exposiciones, realmente ves que la gente ve la obra, pero no lo haces por lo comercial, porque entonces la obra cambia y las personas crearán las cosas que se venden muy bien. Deberían seguir haciendo las obras que salen de dentro, del corazón, y no pensar en qué debo pintar para poder vender mejor el cuadro]."

Alexandra Plettenberg puntualiza:

> *"It's about art as healing, and that's the main topic. Bolek even always said we should withhold the art from the art market because they are not worth it. This art is too personal and too beautiful and too authentic to just see it as something which is seen with the eyes of an art buyer. This has more value and it should be an ephemeral work. You do it, you throw it out or you keep it* [Se trata del arte como cura, y ese es el tema principal. Bolek incluso siempre ha dicho que deberíamos apartar el arte del mercado de arte porque no merece la pena. Este arte es demasiado personal, demasiado bello y demasiado auténtico para considerarlo simplemente como algo que se ve con los ojos de un comprador de arte. Esto tiene más valor y debería ser una obra efímera. Lo haces, lo tiras o te lo quedas]".

Con respecto a esta misma idea, Rose Ehemann revela que uno de los privilegios de Living Museum es ofrecer a las personas la posibilidad de dedicar tiempo al desarrollo de su propia creación:

> *"We always say it's such a privilege here not to have to think about the money and the struggle of the financial struggle. To really have the time and space to kind of grow and develop your art* [Siempre decimos que es un privilegio no tener que pensar en el dinero y la tensión financiera. Tener tiempo y espacio para crecer y desarrollar tu arte]".

Aunque en Living Museum Wil se llevan a cabo ferias de arte donde las obras se ponen a la venta siempre y cuando las personas quieran, Rose Ehemann recuerda que es importante hacer este tipo de eventos de forma puntual y no de forma habitual.

En relación con la última experiencia en la feria de arte organizada en Living Museum Wil en 2022, Eva Bruhin observa cómo a pesar de que la venta de obra no es un punto importante dentro de Living Museum, supuso un espacio de **valoración** y **autoconfianza** para las personas artistas que participaron:

> "I don't think it's the most important thing, but of course it's a big boost your self-confidence. It's an additional boost for your self-confidence. I mean, when people say "I love your work, it's great", and then it's bought and you get money for it, it's like an extra proof that you're an artist [No creo que sea lo más importante, pero desde luego es un gran estímulo para la confianza en uno mismo o una misma. Es un impulso adicional para tu confianza. Quiero decir, cuando la gente dice "me encanta tu trabajo, es genial", y luego te lo compran y recibes dinero por él, es como una prueba extra de que eres artista]".

Rose Ehemann manifiesta que vivir del arte es una realidad de gran crudeza, siendo una ventaja para los y las artistas de Living Museum poder crear sin que esto sea imprescindible para sobrevivir:

> *"Being an artist is hard anyway, and to make a living out of it it's really tough. The great advantage is here that people with mental illness, they have their financial support by the government and it's wonderful because they don't have to care about earning money by selling artwork* [De todas formas, ser artista es duro, y ganarse la vida con ello es realmente difícil. La gran ventaja es que aquí las personas con enfermedad mental tienen apoyo financiero del gobierno y es maravilloso porque no tienen que preocuparse de ganar dinero vendiendo obras de arte]".

Ante esta realidad Eva Bruhin e Ida Von Holtum recuerdan que en algunas ocasiones dentro del contexto de la salud mental las pensiones son realmente bajas, y aunque la venta no sea un objetivo de Living Museum, el hecho de **recibir un dinero extra** por una obra puede suponer un apoyo económico necesario: *"(...) most clients they don't really have much money. Some do, but most don't. It's a little extra. They don't get much money from the insurance, it's very low, and a little extra always helps* [(...) La mayoría de los y las clientes no tienen mucho dinero. Algunos y algunas sí, pero la mayoría no. Es un pequeño extra. No reciben mucho dinero del seguro, es muy bajo, y un poco más siempre ayuda]" (Eva Bruhin). *"A lot of people in here have money problems, and don't have a job, and*

for them it's a huge help and relief [Mucha gente aquí tiene problemas económicos y no tiene trabajo, y para ellos y ellas es una gran ayuda y un alivio]" (Ida Von Holtum).

Helen Roeten en Holanda ha apostado por la creación de Living Museum de forma independiente, sin un vínculo directo con una clínica, por lo que ella considera la venta de obra y promoción de la misma como algo importante:

> *"In my opinion sales are really important for the artists, and also for the Living Museum. Next year my goal is to create an Instagram shop and to really interview all the artists that I know, so they have also a video about them, because I think that's what is missing. A very good shop and place where people can buy art works* [En mi opinión, las ventas son realmente importantes para los y las artistas, y también para el Living Museum. El año que viene mi objetivo es crear una tienda en Instagram y entrevistar de verdad a artistas que conozco, para que tengan también un vídeo sobre ellos y ellas, porque creo que eso es lo que falta. Una buena tienda y un lugar donde la gente pueda comprar obras de arte]".

Con respecto a la venta de las obras Sarah Boger y Helen Roeten observan que puede suponer un espejo de valoración y reconocimiento para los y las artistas, y una **invitación a seguir creando y experimentando**:

> *"I see that our artists get talking to the guests that are interesting to come to the opening and often, when they sell pictures, it's also very important because it's like a reward that their picture is valuable* [Veo que nuestros y nuestras artistas consiguen hablar con las personas invitadas que se interesan por venir a la inauguración y a menudo, cuando venden cuadros, también es muy importante porque es como una recompensa de que su obra es valiosa]" (Sara Boger).

> *"I see how much it gives of self worth and energy when a painting is sold, or when they get likes or when someone is interacting about their art. It's really important* [Veo cuánto ofrece a la autoestima y energía cuando se vende un cuadro, o cuando consiguen likes, o cuando alguien interactúa sobre su arte. Es muy importante]" (Helen Roeten).

Al realizar ferias de arte, desde Living Museum existe una apuesta y apoyo en la promoción, organización y visibilización de las obras, en la celebración del evento, así como los materiales del taller están abiertos y accesibles a todas las personas. Partiendo de esta realidad, Tenzin Siegfried al hablar sobre la **financiación** del proyecto comparte que los beneficios donados por los y las artistas sirven de apoyo para la creación de nuevos Living Museum en el mundo: *"70% goes to the artist back, so like in the end we have like 30%. That's not a lot. It just goes into the Living Museum Society "verein"*

[El 70% va para la persona artista, así que al final tenemos un 30%. No es mucho. Sólo va a la asociación *Living Museum Society]*". Helen Roeten subraya que las obras creadas son pertenencia de la persona creadora, que puede hacer con ellas lo que quiera: *"sometimes artists want to donate a bit. I find it really important that the art they create is really for them* [a veces los y las artistas quieren donar un poco. Me parece muy importante que el arte que crean sea realmente para ellos y ellas]".

A pesar de que la participación en las ferias de arte es voluntaria y estas se celebran de forma muy puntual cada dos o tres años, cuando se realizaron las entrevistas justo acababa de finalizar la *Kunstmesse* de 2022, por lo que fue posible profundizar sobre su realización, y recoger algunas impresiones sobre aspectos a tener en cuenta: "I could see that for many of them the stress was too much, and we also had the ones who didn't sell [He podido ver que para muchas personas el estrés era demasiado, y también teníamos a las que no vendían]" (Christiane Tureczek). "If they don't sell something… I have watched that on the art exhibition. Uhm… People not selling were really disappointed and compared themselves. And I think this is really not healthy [Si no venden nada... Lo he visto en la exposición de arte. Uhm... La gente que no vendía estaba realmente decepcionada y se comparaba. Y creo que esto no es saludable]" (Ida Von Holtum).

El estrés y la comparación son algunos aspectos negativos a destacar del proceso, realidad que se aleja de la naturaleza y planteamiento principal de Living Museum. Tras su larga trayectoria profesional en Living Museum y su experiencia como artista, Nicole Ottiger recuerda que esto es parte de la realidad del mundo del arte, y por lo tanto también un espacio de aprendizaje para los y las artistas en Living Museum que es importante tener en cuenta:

> "*This is the hard reality of an art fair. But it's very subjective in my opinion which works that sell or not. This is just how the artwork functions have, and sometimes it's not the artwork itself, it's about the person who made the art, or the size of the picture that got sold, or what was on the picture, and not necessarily the quality* [Esta es la dura realidad de una feria de arte. Pero es muy subjetivo en mi opinión las obras que se venden o no. Así es como funcionan las obras de arte, y a veces no es sobre la obra en sí, sino sobre la persona creadora, o el tamaño del cuadro que se vendió, y no necesariamente la calidad]".

A partir de esta realidad, Christiane Tureczek reflexiona sobre la importancia de trabajar con las personas en el proceso de preparación de una feria o exposición, no sólo a nivel de organización, sino a través de un acompañamiento personal y profesional, que debe desarrollarse también tras la

finalización del evento. Ella misma expresa su preocupación sobre la desigualdad que puede generarse cuando unas personas venden obra y otras no, y la importancia de abordar esta realidad:

> *"I would say this is important to do art fairs, but it's also important not to do too many, and to prepare before the fair very well, not only the art fair, but also the people who are exhibiting, and even more, to work with the people after the art fair* [Yo diría que es importante hacer ferias de arte, pero también es importante no hacer demasiadas, y preparar muy bien antes de la feria, no sólo la feria de arte, sino también a las personas que exponen, y aún más, trabajar con la gente después de la feria de arte]".

Daniel Kaiser, pone de manifiesto que no le interesa poner a la venta su obra ya que es parte de su proceso personal y de su intimidad: *"I think it's not for me because all my art I do it's so much love in my heart and I don't know, I think that I cannot give it for a price, for someone in his flat. It's so special for me* [Creo que no es para mí porque todo el arte que hago es tanto amor en mi corazón y no sé, creo que no puedo darlo por un precio, para alguien en su piso. Es muy especial para mí]".

Desde su propia experiencia creativa y su participación en la *Kunstmesse* 2022, Corinne habla del **apego** que siente por sus obras y la dificultad para **desprenderse** de gran parte de ellas, por lo que la venta de las mismas resultó un desafío, realidad que también comparten otras artistas en sus entrevistas:

> *"I didn't have the feeling I want to sell them. Two of them I'd prefer to keep them. (...) I have a problem… people or things letting go. So, it was a bit a challenge I gave to myself as well* [No he tenido la sensación de querer venderlas. Dos de ellas preferiría quedármelas. (...) Tengo un problema con dejar ir a las personas o cosas. Así que fue un reto que me propuse a mí misma]".

Mitra Reyhani destaca que ante el propósito de la venta de obra existen **otras posibilidades y alternativas** a la organización de ferias de arte dentro del propio proyecto: *"So one, is simply people making bags and selling them, or the prints* [una es simplemente gente haciendo bolsas y vendiéndolas, o las impresiones]. En Living Museum Nueva York los y las artistas en su espacio de creación tienen impresiones y tarjetas de imágenes de algunas de sus obras, cuyo beneficio económico va de forma íntegra para la persona creadora.

Otra alternativa es la colaboración que existe desde hace años entre Living Museum Nueva York y la asociación *Art Lifting*, que apoya a aquellas personas artistas que quieren vender su obra:

> *"Organizations such as Art Lifting, which if I'm not mistaken years ago I met the founder and she was an art therapist. They met her here. So anyway, this organization grew and it's supposed to help people who are homeless, or who have disabilities or mental illness to actually sell* [Organizaciones como *Art Lifting*, que si no me equivoco, hace años conocí a la fundadora y era arteterapeuta. En cualquier caso, esta organización creció y se supone que ayuda a las personas sin hogar, o con discapacidad o enfermedad mental a vender]" (Mitra Reyhani).

Como ella misma expone, la organización y naturaleza de *Art Lifting* se basa en la venta de obra a grandes empresas como *Google* o *Starbucks*, que cuelgan las obras en sus edificios, oficinas y salones. Desde Living Museum apoyan a las personas en la participación en la plataforma y con el contacto, y *Art Lifting* visita las instalaciones de Living Museum y conoce de primera mano a las personas artistas y su obra:

> *"So, we help them with photography, with uploading, with submitting to Art Lifting sometimes. They sell the art or they sell the print. So Art Lifting, they may come here to take the art for scanning and then return it. So, we just assist them with those types of thinks* [Les ayudamos con la fotografía, a subirla, a enviarla a *Art Lifting* a veces. Venden el arte o venden la impresión. *Art Lifting* viene aquí para escanear las obras y luego devolverlas. Así que les ayudamos con ese tipo de cosas]".

Christina Constantine cuenta que a través de *Art Lifting* está ganando dinero con su obra, lo que supone un cierre de sentido en su proyecto creativo y un reconocimiento a su profesión como artista, dedicación que comenzó desde muy joven:

> *"I am making more money that I ever made in my life on a job, because for some reason they want what I have done, and they want work which I did fifteen years ago, which is really amazing for me. So, it is just... It sorts of tight my life together here as an old person. It is amazing* [Estoy ganando más dinero que nunca en mi vida en un trabajo, porque por alguna razón quieren lo que he hecho, y quieren el trabajo que hice hace quince años, lo que es realmente increíble para mí. Es como unir mi vida como persona mayor. Es asombroso]".

En relación con la venta de su obra y **al precio** declara:

> *"Well, the first piece I ever sold was a watercolour painting, and I was given a hundred dollars for it. So, that was like the beginning for me. I felt like: "OK, I´ve a hundred dollars for this, anything else like it is gonna go for hundred dollars". And then, as I did more*

> *detailed work, or larger work... Doctor Marton had an idea, I listen to his input about it, and then I just started asking for the prices that I thought and I got them. So, as I got more, I kept raising it* [La primera obra que vendí fue una acuarela por la que me dieron cien dólares. Ese fue mi comienzo. Me sentí como: "OK, tengo cien dólares por esto, cualquier otra cosa igual va a ser de cien dólares". Y entonces, como hice un trabajo más detallado, o un trabajo más grande... El doctor Marton tenía una idea, escuché su opinión al respecto, y luego empecé a pedir los precios que pensaba y los conseguí]".

Por último, cómo poner **el precio** a las obras es un tema complejo y una preocupación para gran parte de las personas artistas. Igual que Christina Constantine, Corinne subraya el apoyo recibido desde Living Museum a la hora de poner el precio, y agradece el acompañamiento de la comunidad de artistas. Muestra también la dificultad que supone tomar decisiones sobre la valoración de su propia obra:

> "*It was a bit a challenge I gave to myself as well. But it made also the thing from: "oh the price! I don't want to give them for too little money!". And then it was like: " but I'm not a big artist to sell them over 1000 francs". So, it was an interesting process and also interesting to talk with people. It made me struggling a lot, but in the end I decided something with help* [Fue un poco un reto que me di a mí misma también. Fue también la cuestión de: "¡oh el precio! ¡No quiero darlos por muy poco dinero!". Y entonces fue como: "pero no soy una gran artista para venderlos por más de 1000 francos". Así que fue un proceso interesante, e interesante hablar con la gente. Me hizo debatirme mucho, pero al final decidí con ayuda]".

Different kind of events or exhibitions[28]

Chamberlain (2020) pone de manifiesto que en el espacio y contexto de una galería, museo o exposición existe un potencial para el desarrollo de la creatividad y el fomento de la identidad de artista. Nicole Ottiger le da el nombre a este apartado al recordar la importancia de realizar **diferentes eventos artísticos** que no necesariamente sean ferias para la venta de arte, y que engloben la diversidad de necesidades emergentes en Living Museum:

> *"I think it's important that there are different kind of events or exhibitions, not just an art fair. At an art fair, the artists have the possibility to sell their work, (...) but we also have*

[28] Diferentes tipos de eventos o exposiciones.

> *other exhibitions that maybe require depth and challenge, like maybe it's a special theme* [Creo que es importante que haya diferentes tipos de eventos o exposiciones, no sólo una feria de arte. En una feria de arte, las personas artistas tienen la posibilidad de vender sus obras, (...) pero también tenemos otras exposiciones que quizá requieran profundidad y desafío, como puede ser el desarrollo de un tema especial]".

Desde la dirección de Living Museum Wil, Rose Ehemann manifiesta el interés y la importancia de llevar a cabo exposiciones sobre **diferentes temas**:

> *"I don't want to make art fairs every year. Only every second or third year because I really want to also make exhibitions dealing with a certain issue or theme, like a philosophic motto or something* [No quiero hacer ferias de arte todos los años. Sólo cada dos o tres años, porque en realidad también quiero hacer exposiciones que traten de un determinado asunto o tema, como un lema filosófico]".

Un ejemplo de ello fue la celebración de la exposición internacional de Living Museum *Transutopia* en 2017, cuya naturaleza y planteamiento fue una invitación a la realización de obras de arte como mapas para un futuro positivo en relación a la salud mental (Living Museum Society, 2024).

Nicole Ottiger declara que en Living Museum Wil se han llevado a cabo numerosas exposiciones abarcando una gran amplitud de temas, y cómo esta realidad es una oportunidad de exploración, transformación y apertura artística y personal para las personas que forman parte de Living Museum.

> *"The themes have been really wide and varied. And through these thematic exhibitions, I think also patients suddenly discover something about themselves that they maybe didn't have that possibility to find out before. And through that, they maybe do performance, or a theatre production, or whatever. And all these events can be life changing, or I think helpful in that process that they have* [Los temas han sido realmente amplios y variados. Y a través de estas exposiciones temáticas, creo que también los y las pacientes descubren de repente algo sobre sí que quizá antes no tenían la posibilidad de averiguar. Y a través de eso, quizás hacen una actuación, o una producción teatral, o lo que sea. Y todos estos acontecimientos pueden cambiarles la vida, o creo que les ayudan en ese proceso que tienen]"

En Nueva York, Mitra Reyhani comparte cómo desde la creación de Living Museum se han llevado a cabo incontables exposiciones, destacando que de vez en cuando proponen temas compartidos de trabajo. Actualmente están investigando plásticamente en relación al concepto de tiempo en toda su amplitud, propuesta que han abierto a todos los Living Museum: *"(...)now the theme is "time". So we*

are working on that. Once in a while, we say: we're going to have a show! So people are making art in relation to the concept of time [(...)ahora el tema es "el tiempo". Así que estamos trabajando en ello. De vez en cuando decimos: ¡vamos a hacer una exposición! Así que la gente está haciendo arte en relación con el concepto del tiempo]".

Dialogando sobre este tema, ella misma exterioriza la importancia de realizar exposiciones, que pueden también atender a otros criterios, como ser organizadas dentro de **las instalaciones de Living Museum o de forma externa**, ser **individuales o colectivas**, e incluso estar **compartidas** con otras personas: "I think exhibiting is very important, and we try to do it either in house or with other outside people [Creo que exponer es muy importante, e intentamos hacerlo en casa o con otras personas de fuera]".

De acuerdo con la organización de exposiciones Nicole Ottiger concreta cómo de forma puntual celebran grandes exposiciones, pero en otras ocasiones se **organizan pequeños** eventos de un día, o un mes, a veces en el Living Café o incluso en los **propios talleres**. Define esta realidad como flexible, ya que depende de las necesidades, demandas e intereses de las personas, y es un proceso del momento:

> *"It happens when it happens, and it's not a fixed part of the programme, but we consider it, and when we see it's necessary, then we do it. Yeah, so I think this is part of our flexibility. We have to stay flexible for this moment where suddenly it is needed* [Sucede cuando sucede, y no es una parte fija del programa, pero lo consideramos, y cuando vemos que es necesario, entonces lo hacemos. Sí, así que creo que esto forma parte de nuestra flexibilidad. Tenemos que ser flexibles para ese momento en el que de repente se necesita]".

En la dinámica del *Papier Atelier*, donde la profesional de referencia es Nicole Ottiger, todos los viernes se llevan a cabo encuentros de dibujo del natural, colgando posteriormente en el taller las obras resultantes y fomentando a través de la palabra un espacio de intercambio en torno a los dibujos. Así mismo, todas las semanas se cambian y cuelgan obras en las paredes, lo que supone dentro del propio espacio una exposición en permanente cambio, realidad que se da de forma natural y diaria en el *atelier* de *Kunst und Media*, donde las personas van cubriendo cada hueco libre con diversas piezas de arte.

Figura 140
Obras expuestas tras el encuentro de dibujo del natural, *Papier Atelier* 2022. Living Museum Wil, Suiza.

Con respecto a su propio proceso en el *Papier Atelier* SK declara:

> *"You take away a big part of art when you don't give like the possibility to show it and people to engage with it. I think for every artist the feedback is really important. For me it's kind of a communication, but otherwise you're just talking with yourself* [Le quitas una gran parte al arte cuando no le das la posibilidad de mostrarlo y de que la gente se comprometa con él. Creo que para cada artista es muy importante recibir comentarios. Para mí es una especie de comunicación, porque de otra forma sólo estás hablando contigo misma]".

Hollamby et al. (2020) comparten que la exposición y contemplación de obras en los espacios de arteterapia ofrece a las personas la oportunidad de conectar con el conocimiento de su propia obra, de reconocer y explorar las diferencias con otras creaciones, y ampliar la mirada hacia nuevas posibilidades de desarrollo artístico.

Being part of a collaborative work[29]

"It's not only in their work, but being part of a group work, a collaborative work. It's very very important, I think [No se trata sólo de su trabajo, sino de formar parte de un trabajo en grupo, de un trabajo en colaboración. Creo que es muy muy importante]" (Mitra Reyhani).

Este último apartado recoge que frecuentemente las personas entrevistadas hacen referencia a la organización y celebración de exposiciones como un **proceso colaborativo** que supone una oportunidad de trabajo, desarrollo y transformación para las personas implicadas:

> *"It's a collective process and that's the other side for the people (...) to integrate that process, not just individually on the paintings or the works, but then also collectively, the event and the room* [Es un proceso colectivo y esa es la otra cara para las personas (...) integrar ese proceso, no solo individualmente en los cuadros o en las obras, sino también colectivamente, el evento y la sala]" (Ida Von Holtum).

Benno Stastny desde una de las unidades de la clínica Psychiatrie St.Gallen Nord resalta que la organización y montaje de una exposición conlleva **muchas tareas** que con los apoyos necesarios, se llevan a cabo con las personas implicadas, realidad que es parte del desarrollo de la identidad de artista:

> *"Rose is helping them, is organising all with them, from texts for the expose, to fixing prices and all the things, finding locations… So, this is very important for them, because if they go this way, they find out: "I'm an artist".* [Rose les ayuda, lo organiza todo con ellos y ellas, desde los textos para la exposición, hasta fijar los precios y todas las cosas, encontrar localizaciones... Así que esto es muy importante, porque si van por este camino, descubren: "soy artista"]".

Helen Roeten también destaca el **montaje** de los eventos y exposiciones como un proceso de aprendizaje que forma parte de Living Museum y que lo diferencia de la naturaleza de otros proyectos similares:

[29] Formar parte de un trabajo colaborativo.

> *"The other thing that is really different is that people also learn how to make an exhibition, how to have a professional website, how to run an Instagram account, how to sell your art and these international projects* [La otra cosa que es realmente diferente es que la gente también aprende cómo hacer una exposición, cómo tener una página web profesional, cómo llevar una cuenta de Instagram, cómo vender su arte y estos proyectos internacionales]".

Explica también la naturaleza del nombre de Living Museum Project, como es conocido el Living Museum de Holanda:

> *"That's why I call it the Living Museum Project because I like that artists get outside their from people that they know. I really want them to learn, to work together, to have exhibitions together* [Por eso lo llamo *Living Museum Project*, porque me gusta que los y las artistas salgan de su entorno con gente que conocen. Quiero que aprendan, que trabajen y que hagan exposiciones en conjunto]".

La interacción que se genera a través de la organización de la muestra de obras emerge como un proceso compartido de gran riqueza. La artista Corinne, tras la participación en la *Kunstmesse* 2022, manifiesta que para ella resulta especialmente importante formar parte del proceso: *"to have a function in this process* [tener una función en este proceso]", que le gustaría haber podido tomar un rol más activo: *"I would like to have being more involved* [me gustaría haber estado más involucrada]", así como que es un espacio de encuentro y colaboración con otras personas: *"to come in a communication with other people.* [entrar en comunicación con otras personas]".

Katja Büttner pone atención sobre el enorme esfuerzo que conlleva organizar una exposición que dignifique las obras creadas: *"what a lot of work it is to set up a space to be able to show the artwork in a really respectful professional way* [cuánto trabajo supone montar un espacio para poder mostrar las obras de arte de una forma profesional realmente respetuosa]", así como en Living Museum existen otras colaboraciones a través del arte que suponen la implicación directa de las personas artistas: *"one time a month, normally, we do a Colour Walk. We make our own clothes and then we walk in the cit.* [una vez al mes, normalmente, hacemos un *Colour Walk*. Nos hacemos nuestra propia ropa y luego paseamos por la ciudad]" (Helen Roeten).

Natia Panjikidze, directora del Living Museum en Georgia, reflexiona sobre cómo a través de la realización y organización de eventos artísticos las personas entran en un contacto dinámico y activo con más gente, realidad que adquiere un carácter inclusivo: *"in Living Museum you can be in contact*

with public and people every day, every moment. This is more inclusive [en Living Museum puedes estar en contacto con el público y la gente cada día, en cada momento. Esto es más inclusivo]".

Por último, Helen Roeten rescata que este tejido que se genera a través del montaje y organización de exposiciones, además de resultar estimulante para las personas, puede tener un **carácter internacional** que enriquece el proceso desde otro lugar:

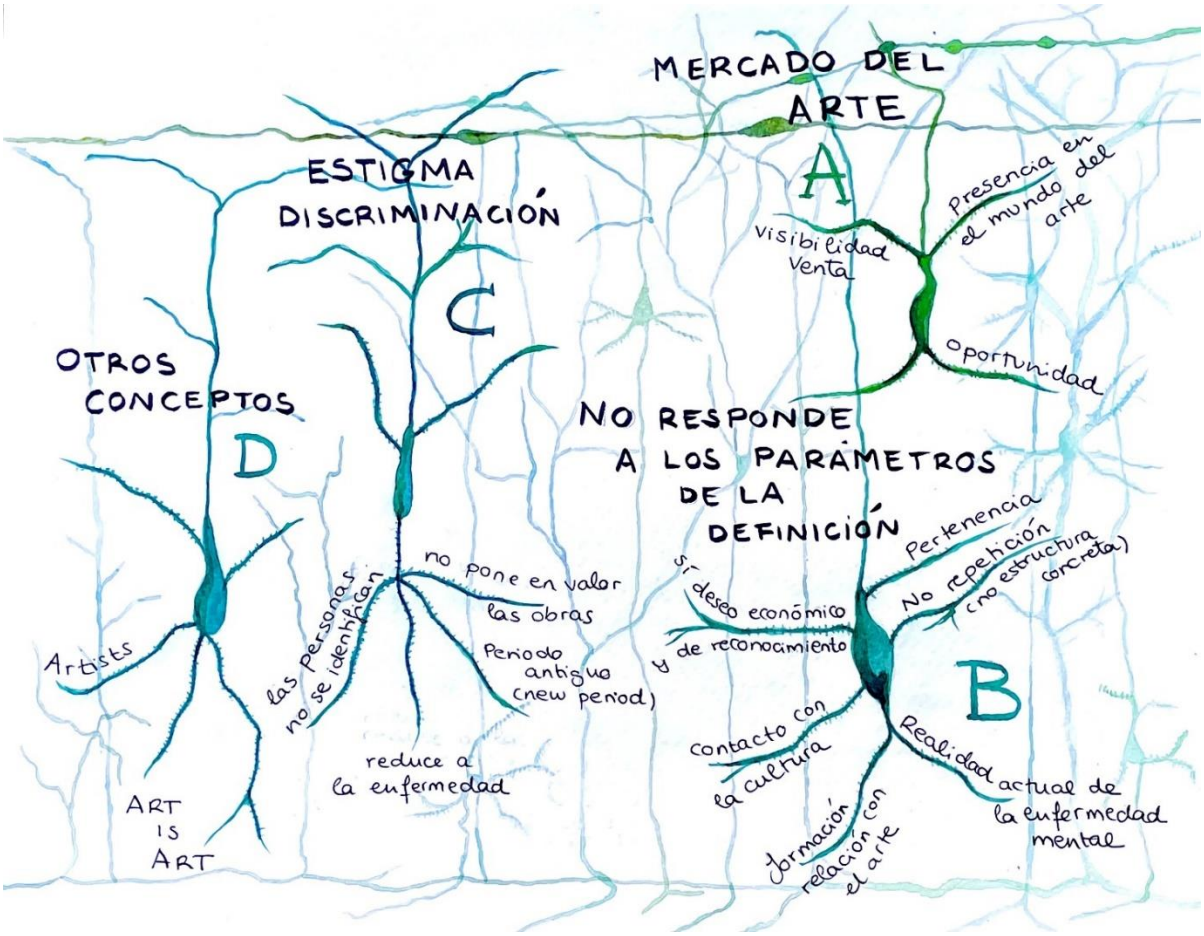
> *"Also to learn from other artists and travel. We had Swiss people here, and then my artists make contact with them and then, yeah, we can plan something to do together, or have an exhibition of their artists here, and I see that it really stimulates people.* [También para aprender de otros y otras artistas y viajar. Hemos tenido aquí a personas suizas, y mis artistas se ponen en contacto con ellos y ellas, y entonces, sí, podemos planear algo de forma compartida, o realizar aquí una exposición de sus artistas, y veo que eso estimula mucho a las personas]".

4.2.2.4 Sobre la terminología

La terminología para determinar el arte creado por las personas artistas de Living Museum, ha resultado un tema controvertido dentro del proyecto de Living Museum, lo que ha llevado a prestar especial atención a los términos *art brut* y *outsider art*. Este apartado está enfocado en recoger y comprender el sentir de las diferentes personas en torno a la utilización o no de esta terminología, y el peso que supone su origen, significación histórica y desarrollo en el mercado del arte.

Como muestra la imagen, este apartado está tejido por cuatro áreas que emergen del tema central, ilustrando un panorama de debate, dudas y demandas necesarias de resignificación y adecuación a la realidad actual desde una mirada inclusiva, diversa y respetuosa.

Figura 141
Ilustración esquemática general del apartado *Sobre la terminología*. Colaboración creativa entre Marieta y Julia Morla.



Un Arte que no Responde a los Parámetros de la Definición

En *Inside the art of outsiders*, el primer capítulo de su libro, Wojcik (2016) afirma: "*many individuals labeled as outsider are actually "insiders" within the context of their own communities, and they create art that draws upon common aesthetic and cultural traditions* [muchos individuos etiquetados como outsider son en realidad "insiders" dentro del contexto de sus propias comunidades, y crean arte que se basa en tradiciones estéticas y culturales comunes]" (p.23), introduciendo así una mirada realista sobre la situación de las personas creadoras y su **pertenencia a contextos sociales, políticos y familiares** que marcan el desarrollo de su identidad, sus gustos e intereses.

Alexandra Plettenberg comparte que durante años ha estado sumergida en una incesante lucha por borrar el uso del término *outsider art* del mercado del arte, ya que esta terminología no responde a la realidad de las personas que crean las obras, pues han nacido, crecido y se han desarrollado en la sociedad en la que viven, y por lo tanto su identidad muy lejos de estar al margen de la sociedad a la

que pertenecen, ha sido construida dentro de la misma y forma parte de ella. Como Alexandra Plettenberg afirma:

> *"The word outsider puts them into a bracket where they are standing outside of the world (...) and you cannot call them outsiders because they are born with a whole cultural identity already, either African American, either Irish, Italian, Latin American… and they come with all their personal impressions of their parents, their surroundings, their early friends, what they read, what they see, and all of these contents of which makes up their identity as people are not outside. They are not being born outside of society.* [La palabra *outsider* pone a las personas en un paréntesis en el que están fuera del mundo (...) y no se les puede llamar *outsiders*, porque nacen ya con toda una identidad cultural, ya sea africana, americana, irlandesa, italiana, latinoamericana... y vienen con todas las impresiones personales de sus padres, de su entorno, de sus primeros amigos y amigas, de lo que leen, de lo que ven, y todos estos contenidos que conforman su identidad como personas no están fuera. No nacen fuera de la sociedad]".

Gisbourne (1993), expone que la afirmación de Dubuffet de que las personas catalogadas dentro del *art brut* están fuera de la influencia cultural resultó osada y una simplificación excesiva en su tiempo. Esta realidad pesa sobre la creación de esta categoría desde su origen y por lo tanto también sobre todas las personas creadoras que han sido y son consideradas a día de hoy como parte de la misma, situación que se ha agravado por la dificultad de algunas de estas personas para hablar de su obra y definirla dentro del campo del arte. Durante su entrevista, Alexandra Plettenberg alude a la crítica de arte del *New York Times* Roberta Smith, y a Peter Schjeldah, crítico de la revista estadounidense *The New Yorker*, como dos personas dentro del mundo del arte que se han posicionado a favor de la inadecuación de la terminología utilizada y que han abierto debate dentro del mercado y de las ferias de arte outsider.

Nicole Ottiger, advierte que el término art brut es una etiqueta específica que pertenece a una época histórica muy concreta, por lo que es importante tratar el concepto con mucha delicadeza, ya que se refiere a una definición que entre otros muchos aspectos implica algunas características como **la repetición y la estructura** en la creación, que no son generalizables a la obra de los y las artistas de Living Museum. Para Nicole Ottiger solo en algunos casos muy concretos podría existir una leve conexión de la parte formal de alguna obra con las características establecidas a través del *art brut*, subrayando cómo el movimiento artístico que se está dando en Living Museum es algo abierto, dinámico y conectado con el contexto cultural y social actual:

> *"I think some patients here are moving more towards a new art world, and not necessarily art brut. (...) Maybe they just have a temporary mental illness. I mean, each one of us maybe, has experienced a temporal mental illness, and these temporal mental illnesses are not something you have to wear this label forever. I think these people then are drifting into a different kind of art.* [Creo que algunos y algunas pacientes de aquí se acercan más a un nuevo mundo artístico, y no necesariamente al art brut. (...) Quizá sólo tengan una enfermedad mental temporal. Quiero decir, cada uno de nosotros y nosotras quizás, ha experimentado una enfermedad mental temporal, y estas enfermedades mentales temporales no son una etiqueta que tengas que llevar para siempre. Creo que estas personas están derivando hacia un tipo diferente de arte]".

Rose Ehemann destaca la importancia de contextualizar la creación artística en el **momento actual,** donde **la enfermedad mental** es algo común en nuestra sociedad, que puede ser una realidad crónica o formar parte de un momento concreto de la historia de vida de una persona, sin tener que ser necesariamente la etiqueta que defina su identidad, ni su forma de crear o relacionarse con el arte.

A través de sus palabras, Christina Constantine reflexiona y muestra que la definición de arte outsider entre otras características implica que la persona sea autodidacta, que no se haya formado en arte, y que no tenga relación con la cultura de la sociedad en que se desarrolla:

> *"Some artists are self-taught, never took a class, aren't interested in the history of art, or never went to the Museum… So, for them, yeah, I can see that, but there are a lot of artists here who have studied, been to school, love museums, love going to museums, have a sense of the history of art…* [algunas personas artistas son autodidactas, nunca han ido a clase, no les interesa la historia del arte, o nunca han ido al museo... Así que, para ellos y ellas, sí, puedo verlo, pero aquí hay muchos y muchas artistas que han estudiado, han ido a la escuela, adoran los museos, les encanta ir a museos, tienen noción de la historia del arte…]*".*

En esta misma línea, Paul Hodara indica: *"Art brut is more untrained artist, is that correct? and some of these artists are trained, some of them are untrained* [*Art brut* es más artistas sin formación, ¿es correcto? y algunas de estas personas artistas se han formado, algunas de ellas no se han formado]". Christina Constantine destaca que ella misma y gran parte de las personas en Living Museum tienen una **educación previa y formación en arte,** se nutren periódicamente de visitar exposiciones o eventos artísticos, y conocen el desarrollo de la historia del arte y del contexto artístico. Manifiesta también que en Living Museum se juntan a diario para compartir sus intereses, preguntas e inquietudes

artísticas, para intercambiar su experiencia en relación con el uso de los materiales y para hablar de arte, sumergiéndose en la cultura y propuestas artísticas del momento.

Así mismo, Margarita González cuenta que para su padre el arte siempre fue muy importante, por lo que ella ha sido criada y educada en relación con el arte, "estoy acostumbrada a ver cuadros porque a mi padre le gustaba mucho la pintura, le gustaba la música clásica. Yo me he criado con eso".

Rose Ehemann, subraya la inadecuación del concepto, ya que la propia dinámica de Living Museum implica que las personas se relacionen, inspiren y acompañen entre sí a través del arte, y por lo tanto no están al margen de las relaciones sociales o de la cultura:

> *"If you really think about the word art brut, what it originally meant was somebody who is not educated in art, but that is not true at the Living Museum. There is an education because they inspire each other, they help each other, they learn from each other. (...) There are influences all day here. So, art brut for our artists, no, it's not happening* [Si realmente pensamos en la palabra *art brut*, lo que originalmente significaba era alguien que no tiene educación en arte, pero eso no es cierto en Living Museum. Hay educación porque las personas se inspiran unas a otras, se ayudan unas a otras, aprenden unas de otras. (...) Aquí hay influencias todo el día. Así que *art brut* para nuestros y nuestras artistas, no es real]*".*

Stefan Resch destaca que, aunque algunas personas no tengan un interés inicial en el arte, el hecho de crear en los talleres de Living Museum implica de por sí una relación con el arte y la creación, dada la propia dinámica del espacio y de las personas, lo que hace que no estén al margen del campo del arte y la creación:

> *"If the definition is that there are people that have no contact to art in any form and then just create out of themselves, I think a lot of people who come here in their normal life, they don't go to exhibitions or they are not interested in fine art, but when they come in the Living Museum, they are in the field of the art of all the people who are here and have been here* [Si la definición es que hay personas que no tienen contacto con el arte en ninguna de sus formas y entonces solo crean por sí mismas, creo que mucha gente que viene aquí en su vida normal, no va a exposiciones o no le interesan las bellas artes, pero cuando vienen a Living Museum, se encuentran en el campo del arte de toda la gente que está aquí y que ha estado aquí]".

Roger Cardinal en el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?* (Barrera y Peñafiel, 2006) realiza una definición del arte outsider destacando, entre otros aspectos, que los y las artistas outsider no tienen ambición por **llegar a ser artistas famosos y famosas, por ganar dinero o por complacer a nadie**. Sin embargo, varias personas artistas de Living Museum afirman el deseo de mostrar y compartir su obra a través de las exposiciones e incluso la necesidad de venderla para ganar dinero, o el objetivo de desarrollarse profesionalmente y vivir de su arte.

Christoph Bracks comparte que la creación para él es un espacio de autoconocimiento y de expresión, pero también su objetivo profesional: *"it's a chance to know me better, to learn to express myself, maybe it's a future for me, hopefully* [es una oportunidad para conocerme mejor, para aprender a expresarme, quizá sea un futuro para mí, ojalá]". Expresa también su necesidad de ganar dinero a través de ello para poder vivir. Además, tanto Christoph Bracks como Christina Constantine subrayan su deseo de mostrar su obra y compartirla, de valorarse a través de su obra, y de poder experimentar el reconocimiento de otras personas:*"I wanted to see how the people react to my paintings, and that was amazing* [Quería ver cómo reaccionaba la gente ante mis cuadros, y fue increíble]*"* (Christoph Bracks). "*It is nice getting out there, and having other people see it. It is encouraging* [Es agradable salir ahí fuera y que otras personas lo vean. Es alentador]" (Christina Constantine).

A new period: these terms were stigmatising[30]

Janos Marton dedica parte de su entrevista a hablar sobre la constante discriminación a lo largo de la historia hacia las personas con enfermedad mental y cómo los **conceptos** para denominar el arte creado por estas **menospreciaban las obras y su valor,** siendo el propio Prinzhorn el que denominaba a las obras seleccionadas en sus estudios como artesanía o imágenes, desvalorizando las creaciones que él mismo coleccionaba.

Tras su larga experiencia en Living Museum y dando nombre a este apartado, Rose Ehemann considera importante recalcar que estamos en un nuevo periodo histórico que no es posible definir a través de conceptos creados a comienzos del siglo pasado:

> *"Art brut, in my opinion, was like a period in art history that is now finished. Now we have a new era, a new period, and you are not allowed to use these terms anymore because they are very stigmatising* [El art brut, en mi opinión, fue como un periodo de la historia

[30] Una nueva época: estos términos eran estigmatizantes.

> del arte que ya ha terminado. Ahora tenemos una nueva era, un nuevo periodo, y ya no está permitido utilizar estos términos porque son muy estigmatizantes]".

A través de su testimonio, coloca la mirada de forma rotunda en la base discriminatoria y estigmatizadora de este concepto que no responde a la realidad artística actual que define a las personas artistas de Living Museum, así como alerta en la utilización del mismo.

"It's too long ago [Hace demasiado tiempo]" comparte Stefan Resch haciendo referencia a que los términos *art brut* u *outsider art* son términos que se crearon y tuvieron un sentido en una **época histórica** determinada que ya está muy lejos de la época actual que vivimos.

El crítico de arte Jerry Saltz (2013) afirma que es necesario borrar la distinción creada entre el arte outsider o arte autodidacta y lo que es considerado como el arte oficial, ya que es una realidad discriminatoria, anticuada y una definición reduccionista que se aleja de la necesidad actual de inclusión y expansión en el mundo del arte. Además, reivindica la necesidad de que los artistas denominados dentro de la corriente del arte outsider puedan ocupar el lugar que les corresponde dentro del canon artístico reconocido.

Plettenberg & Marton (2019) mencionan que al traducirse el término *art brut* en el mundo anglosajón como *outsider art*, la traducción se centró en mayor medida en **la biografía del artista y su enfermedad o condición de "marginalidad"** que en su obra, lo cual es una visión estigmatizadora que no valora a la persona por su creación artística y que no responde a la realidad de las personas artistas de Living Museum. En este sentido Graciela García en su libro *Arte Outsider. La Pulsión creativa al desnudo* (2015) recoge un testimonio de Ricardo Aquino, director del *Museu Bispo do Rosário*, en el que invita a la reflexión sobre cómo una corriente artística y estética no puede estar definida por la biografía o condiciones de vida de la persona creadora, o por su diagnóstico o enfermedad, ya que su foco de atención es el arte.

Tenzin Siegfried, partiendo de su experiencia en Living Museum y el contacto con las personas artistas de sus talleres, habla de las luces y sombras de este concepto, recogiendo dentro de sus sombras cómo resulta una etiqueta muy fuerte que vincula a la persona con su enfermedad más que con su obra:

> *"You reduce the person on his illness and this is what I learned here or figure it out with the contact of all these people. It's a part of the person, and it's OK to accept that, but it doesn't make the whole person and in these discussions you always reduce it like totally on this mental elements and this like very strong categorization* [Reduces a la persona en

> su enfermedad y esto es lo que aprendí aquí o descubrí con el contacto de todas estas personas. Es una parte de la persona, y está bien aceptarlo, pero no es toda la persona y en estas discusiones siempre lo reduces totalmente en estos aspectos mentales y eso es una categorización muy fuerte]".

Ida Von Holtum recalca que uno de los objetivos de Living Museum es que la persona construya su propia identidad en torno a ser artista, humana o aquello que la defina, sin embargo, utilizar el término *art brut* u *outsider*, supondría una contradicción con la propia naturaleza del proyecto y su filosofía, así como **reduce el proceso** y la identidad de la persona **a la enfermedad** de nuevo: "*if the person is in the process of becoming their own light, again becoming human, then you can't tell them this is art brut, because then they're reduced to their illness again. For me, that's a huge contradiction* [Si la persona está en proceso de convertirse en su propia luz, de volver a ser humana, entonces no puedes decirle que su obra es art brut, porque entonces vuelve a quedar reducida a su enfermedad. Y para mí, eso es una gran contradicción]".

En la solicitud de expresar Living Museum usando una imagen o un símbolo, Ida Von Holtum define el proyecto a través del vientre de una madre como un espacio seguro donde la creatividad es valorada por su propia naturaleza:

> *"A mother's womb, like a home, like a safe space where everyone can be human and where it's not about stigmatisation, society, norms, being wrong or right, being ill or sick, and just being reduced to that, or feeling like my mental illness is the only thing that defines me. Like a place where there are no norms, where it's just warm and safe, and where creativity can really be felt from within* [El vientre de una madre, como un hogar, como un espacio seguro donde todo el mundo puede ser humano y donde no se trata de la estigmatización, de la sociedad, de las normas, de estar equivocado o de tener razón, de estar enfermo o enferma y reducirse a eso, o sentir que mi enfermedad mental es lo único que me define. Un lugar donde no hay normas, donde todo es cálido y seguro, y donde se pueda sentir la creatividad desde dentro]"

Figura 142

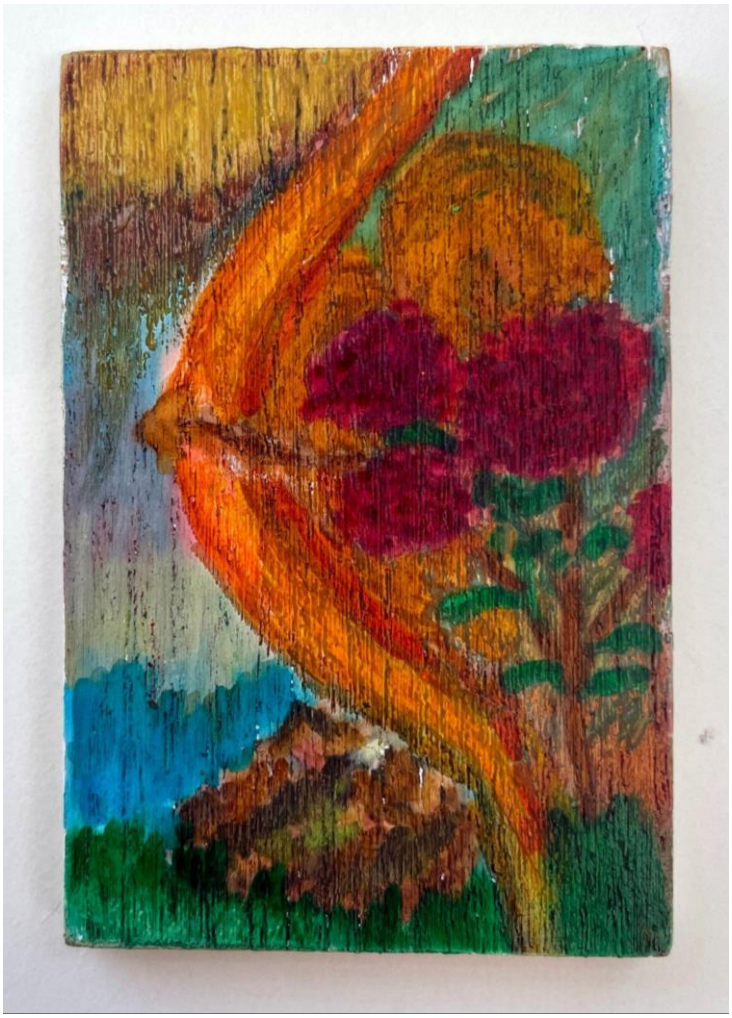
Mother´s bomb [Vientre de una madre]*,* 2022. Obra de Ida Von Holtum, persona de prácticas en Living Museum.

Joaquín, artista de Living Museum, define el proyecto como un nuevo nacimiento que permite tomar una nueva forma e identidad en la vida:

> *"The Living Museum, born again, because before I was really for years in a real trouble, down in my mind, and here I stand up. Stand up again, I born again. This painting is the sign for me that I'm born again* [Living Museum, renacido, porque he estado durante años en un verdadero problema, abajo en mi mente, y aquí estoy de pie. De pie de nuevo, he nacido de nuevo. Este cuadro es para mí la señal de que he vuelto a nacer]".

Figura 143

The Living Museum. Born again [Living Museum. Renacido], 2022. Obra de Joaquín, artista de Living Museum.



Helen Roeten tras su experiencia personal en salud mental, destaca que el término *outsider art* establece una **dicotomía que separa a las personas artistas** estableciendo un marco de arte al margen, conceptualización con la que no está de acuerdo: *"outsider art really confines people in a box. It's like we are separated, we are different from other artists, I don't agree at all* [el arte outsider realmente confina a la gente en una caja. Es como si estuviéramos separados y separadas, somos diferentes de otros artistas, no estoy de acuerdo en absoluto]".

García (2009) en su artículo *¿Arte "outsider" vs "arte insider"?* publicado en su blog El Hombre Jazmín, recoge una serie de obras catalogadas como *outsider* y las contrapone de forma anónima con obras de personas artistas reconocidas o *"insiders"*, iniciando, como ella misma indica en su libro, un debate que en su desarrollo apunta a la no diferencia, pero sosteniendo también la naturalidad de que haya convergencias entre ambas corrientes que se enriquecen mutuamente (García, 2015).

Rose Ehemann, a través de su experiencia en un encuentro junto con artistas con enfermedad mental de otros proyectos de la zona en la Universidad de Arte de Zurich y donde un artista compartió su necesidad de no ser etiquetado como "artista bruto", manifiesta que son **las propias personas artistas las que no se identifican** con ese término o les resulta estigmatizador. "*They don't want that, so, we should not use it. They are artists* [No quieren eso, así que no deberíamos usarlo. Son artistas]", afirma Rose Ehemann, destacando la importancia de que si alguien tiene que responder a una categoría en concreto, es importante que sea la propia persona la que elija identificarse con esa categoría y se sienta parte de la misma, y que no sea un término que venga impuesto de forma externa.

Rexer (2005) en su libro dedicado a explorar cuál es la mejor forma de acercarse al *outsider art*, resalta cómo es un término creado por historiadores, historiadoras y coleccionistas entre otras figuras, concebido en general por personas externas, pero sin incluir a las propias personas artistas. Christiane Tureczek resalta la importancia de que cada persona nombre su arte desde sí misma y su proceso creativo, y recordando los objetivos de empoderamiento, autonomía y no jerarquía que definen la naturaleza de Living Museum:

> ***"****Maybe the solution could be in the direction which is my main purpose. If we say that we take each of our clients as an adult self-competent, self-responsible person, then we should just ask them* [Quizá la solución podría ir en la dirección de mi principal propósito. Si decimos que tomamos a cada uno de nuestros y nuestras clientes como una persona adulta auto-competente y autorresponsable, entonces deberíamos preguntarles]".

La presencia en el mercado del arte

"*Outsider art could not be stopped. Once its greatness — and its market potential — was understood, the insider art world opened the flood gates and here we are* [El arte outsider no se podía detener. Una vez comprendida su grandeza y su potencial de mercado, el mundo del arte "insider" abrió las compuertas y aquí estamos]" (Smith, 2022). Partiendo de las observaciones de esta crítica de arte, Wojcik (2016) recoge que Roberta Smith en 2013 afirma que la importancia del arte outsider y su reconocimiento en el mercado del arte están creciendo notablemente, lo que se hace visible en la influencia internacional que tienen la exposiciones de arte outsider, así como en las recientes adquisiciones de colecciones de arte outsider por diferentes instituciones o museos como el *American Folk Art Museum*, el *Philadelphia Museum of Art* o el *High Museum of Art in Atlanta* entre otros.

Janos Marton, destaca que en **el mercado del arte se ha creado un nuevo espacio para el arte outsider**, lo que ha alimentado el valor y la visibilidad del arte categorizado como marginal, ofreciendo así una oportunidad de exposición y venta de las obras, aunque este movimiento y valoración están basados y alimentados desde el prejuicio hacia las personas creadoras y sus obras:

> "*So, the market itself created a new category of outsider art and now suddenly you can buy art and collect it, etc. (...) If somebody wants to buy your artwork because it's outsider, just go for it. But if you really think about it, it's really based on prejudice* [El propio mercado creó una nueva categoría de arte outsider y ahora de repente puedes comprar arte y coleccionarlo, etc. (...) Si alguien quiere comprar tu obra porque es outsider, adelante. Pero si lo piensas bien, en realidad se basa en prejuicios]"*.*

A través de su entrevista, Tenzin Siegfried comparte cómo ha dedicado varios años al estudio de la financiación del proyecto siendo consciente de las grandes dificultades a las que se enfrenta y dándose cuenta de que a pesar del estigma que suponen las etiquetas de arte outsider o *art brut*, el pertenecer a una categoría dentro del mercado del arte, ofrece **la posibilidad de poder participar económicamente del mismo**:

> *"I think for me personally, from art historian point of view, art brut and outsider art it's a new market, that is opening up, but still, it has a very strong categorization and that is a very strong stigmatise as well. (...) But does something work financially if you don't categorize it? I think humans work with categories. We always categorize everything and it's easier to make money if you put yourself in a category* [Creo que para mí, personalmente, desde el punto de vista de los historiadores e historiadoras del arte, el *art brut* y el arte outsider es un nuevo mercado que se está abriendo, pero que sigue estando muy categorizado y estigmatizado. (...) ¿Pero funciona algo económicamente si no se categoriza? Creo que los humanos trabajamos con categorías. Siempre categorizamos todo y es más fácil ganar dinero si te pones en una categoría]".

En búsqueda de soluciones de financiación y dignificación del arte de las personas de Living Museum desde una perspectiva inclusiva, respetuosa y diversa, Tenzin Siegfried está inmerso en dar forma junto con un grupo de artistas al *Living Museum Collective*, a través del cual se proponen entrar al mercado del arte y participar del mismo sin necesidad de formar parte de estas etiquetas o del mercado específico dedicado al arte outsider:

> ***"****My vision or my idea could be that maybe we can connect someday with the real art world, not with the art brut, not with the outsider art. This Living Museum Collective is the*

> *thing right now where I have like this vision or this idea that we could go into this real art market and start working in the outside as well* [Mi visión o mi idea puede ser que algún día podamos conectar con el mundo real del arte, no con el *art brut* ni con el arte outsider. El *Living Museum Collective* es ahora mismo el lugar donde tengo esta visión o esta idea de que podríamos entrar en este mercado del arte real y empezar a trabajar también en el exterior]".

Desde esta misma perspectiva y toma de conciencia sobre las luces y las sombras de esta situación, Christiane Tureczek observa que la existencia de un mercado de *art brut* puede abrir puertas para el desarrollo profesional de las personas artistas de Living Museum: *"(...) it can also open doors that there's a market for art brut* [(...) también puede abrir puertas que haya un mercado para el art brut]". Helen Roeten, aunque no está de acuerdo con la terminología y confía en poder llegar a encontrar otros términos que se adecúen mejor, recoge que participar de este mercado supone una oportunidad no sólo de difusión y venta sino para crear contactos con otras personas y proyectos:

> *"(...) but in the other way I use it, because there is a lot of interest in outsider art, but I think in a few years time, hopefully we can find another term. You can also find like minded projects and contact people. Yeah, so it's a handicap and it's a possibility* [(...) en otro sentido lo utilizo, porque hay mucho interés por el arte outsider, pero creo que dentro de unos años, con suerte, podremos encontrar otro término. También puedes encontrar proyectos afines y contactar con gente. Sí, así que es una desventaja y una posibilidad]".

Art is art. Do we need a new concept?[31]

Janos Marton manifiesta y observa que el **arte es arte,** que la necesidad de categorización o de poner etiquetas que definan las creaciones y a las personas artistas ha surgido a lo largo de la historia de acuerdo con intereses económicos y críticos externos a las personas artistas, y que ahora, en la mayoría de las ocasiones, también es así:

> *"Any type of ghetto is not that great, you know. I mean, art is art. So, these categories are usually created by people who sell in the community* [Cualquier tipo de gueto no es tan bueno, ¿sabes? Quiero decir, el arte es arte. Así que, estas categorías suelen ser creadas por personas que venden en la comunidad]".

[31] El arte es el arte, ¿necesitamos un nuevo concepto?

A lo largo de su entrevista declara que utilizar etiquetas o crear guetos en este caso limita la naturaleza de las obras y a las personas artistas a su situación de salud o condición personal, perdiéndose así la amplitud y diversidad que ofrece el arte y la experiencia personal, artística y profesional de la persona creadora.

Es destacable también, que durante las entrevistas realizadas con los y las artistas de Living Museum ha sido posible observar que en su mayoría no conocían el término *art brut*, no tenían una opinión al respecto, y por lo tanto no era un concepto con el que se identificaban.

Paul Hodara, durante su experiencia en Living Museum, ha observado que la apuesta del proyecto es llamar a las personas con el término **"artista"**, sin tratar de poner más etiquetas, ya que no es una necesidad real dentro de Living Museum:

> *"I don't like those classifications and outsider art. You know that these are the people try to put labels and one thing that Janos has always done is he's referred to the people here as artists. And that's simple and it's true* [No me gustan esas clasificaciones, ni el arte outsider. Las personas intentan poner etiquetas y una cosa que Janos siempre ha hecho es referirse a las personas aquí como artistas. Y eso es simple y es verdad]".

Christiane Tureczek comparte la idea de utilizar la palabra arte sin apellidos, pero puntualiza que el arte reconocido o "integrado" funciona a través de categorías y conceptos y, por lo tanto, para formar parte del mismo quizás es necesario encontrar un término adecuado que identifique al arte hecho en Living Museum y que no tenga que ver con *art brut* porque es un término no actualizado:

> *"Maybe we shouldn't call it art brut anymore, we should just talk about art. But the problem is that the art market itself wants to have classes, "this is land art, and this is pop art, and this art brut…". But maybe the art brut as a word, as a name is already burned, and we should find a new word for it* [Quizá ya no deberíamos llamarlo *art brut,* sino simplemente hablar de arte. Pero el problema es que el propio mercado del arte quiere tener clases, "esto es *land art*, y esto es *pop art*, y esto *art brut*...". Pero quizá el *art brut* como palabra, como nombre, ya está quemado, y deberíamos encontrarle una nueva palabra]".

Ida Von Holtum partiendo de su perspectiva de filosofía y ciencias sociales reflexiona sobre la importancia de la **existencia de una terminología** para que algo sea reconocido, apuntando también que en este caso resulta una tarea compleja encontrar un lenguaje inclusivo y respetuoso que acoja toda la diversidad sin sumergirse en el juicio o en influencias históricas pasadas:

> *"As a social process, I think often it's important to have a term because then people will get aware of it, and will recognise it as what it is. (...) but I feel like for that system there's no language, because language is judgmental, and language is also part of this historical weave that shaped us. And so, it's tough to find the appropriate words* [Como proceso social, creo que a menudo es importante tener un término porque así la gente se dará cuenta de ello y lo reconocerá como lo que es. (...) pero siento que para este sistema no hay lenguaje, porque el lenguaje es crítico y también forma parte de este tejido histórico que nos ha dado forma. Así que es difícil encontrar las palabras adecuadas]".

García (2015) afirma: "creo que sin un concepto aglutinador, sea el que sea, se hablaría muy poco de la mayoría de estos artistas" (p. 282). Por su parte Tenzin Siegfried, se debate también sobre la dualidad que supone esta realidad, donde el mundo funciona con categorías y aunque se busque otra forma más adecuada de nombrar este arte, siempre se construiría una nueva categoría o etiqueta:

> *"I think humans work with categories. We always categorise everything, and right now in this whole world that's getting stronger. I think we tried to get away from it, but we just build new categories. (...) I ask myself like, what could be then the other possibility to say we're not art brut or outsider art? Then it's like, yeah, we're Living Museum art, so building a new category again* [Creo que los humanos trabajamos con categorías. Siempre categorizamos todo, y ahora mismo en todo este mundo eso se está intensificando. Creo que intentamos huir de ello, pero no hacemos más que crear nuevas categorías. (...) Me pregunto, ¿cuál podría ser entonces la otra posibilidad para decir que no somos *art brut* o arte outsider? Entonces es como, sí, somos arte de Living Museum, así que volvemos a construir una nueva categoría]".

Mitra Reyhani, subraya la necesidad de analizar estos términos de acuerdo al momento actual donde queremos utilizarlos, ya que ahora hablamos de neurodiversidad, divergencia, e inclusión entre otros términos que antes no existían, finalizando con la afirmación de que para ella la palabra para hablar de las personas creadoras en Living Museum es artistas:

> *"We talk more about divergent realities, right?, and neurodiversity, maybe we should reconsider what we mean by brut, art brut, you know. Do we mean that specific time concept when it came out?. Or What's the meaning? So, after Jacques Derrida and deconstruction, I think a lot of these need to be deconstructed and figured out what it means as opposed to just accepting them. To me, they're straight up artists* [Hablamos más de realidades divergentes, ¿verdad?, y de neurodiversidad, quizá deberíamos

> reconsiderar qué entendemos por *brut*, *art brut*, ya sabes. ¿Nos referimos al tiempo específico cuando el concepto salió? o ¿cuál es el significado? Así que, después de Jacques Derrida y la deconstrucción, creo que todo esto necesita ser deconstruido y averiguar lo que significa en lugar de simplemente aceptarlos. Para mí, son directamente artistas]".

La crítica de arte Roberta Smith en su artículo *Who´s to say where inside meets outside?* (2002), afirma cómo a pesar de que algunos términos en el mundo del arte se han suavizado, no es el caso de la distinción entre arte "integrado" y arte "outsider", siendo una realidad que se mantiene desde ambos lugares. Recoge el caso de la marchante de arte Margaret Bodell, especializada en la exposición de arte de personas autodidactas, arte outsider y contemporáneo en Estados Unidos e Inglaterra, la cual utiliza el término neurodiversidad, o arte neurodiverso propuesto por la propia Roberta Smith en su artículo, tratando de acabar con esta dualidad de dentro y fuera, pertenencia o no pertenencia, y apostando por un modelo humano que acepta la diversidad como parte de su propia naturaleza.

Durante el año 2023 el Museo Reina Sofía junto con la asociación Hablar en Arte, celebraron los *(Dis) Encuentro vulnerables. V jornadas en torno a la diversidad Funcional,* difundiendo este encuentro a través de un testimonio basado en una conversación entre *The Project Art Works* y *Trampoline House* en el marco del programa público *Lumbung Konteks*, que introducía los términos personas neurodivergentes, y creadores y creadoras neurodivergentes (Hablarenarte, 2024). Durante ese mismo encuentro, tuve la posibilidad de conversar sobre esta controversia en torno a la terminología con Tim Corrigan, el director creativo de *The Project Art Work*s, que apostaba por la utilización del concepto arte o *insider art* para todas las personas relacionadas con el mundo del arte desde una mirada inclusiva.

Por último, Laura Carmona, en relación con el nombre del proyecto, manifiesta que el arte de las personas de Living Museum se caracteriza por estar vivo, ser creado en el momento y hablar del instante presente: "creo que al final algo que puede diferenciar mucho de los museos a los que vamos es que es un arte que está pasando (...). Es el arte del momento, porque al final es lo que ves en Living Museum, ya que, si mañana hacen una exposición, va a haber obras completamente distintas".

SK, expone la importancia de una apertura hacia un nuevo concepto o espacio donde hablar de forma inclusiva de lo que es arte: "*I think it's something new what comes after art brut* [Creo que es algo nuevo lo que viene después del arte brut]".

4.2.3 Diario ilustrado: estancia artística, investigadora y profesional en Living Museum Wil

Irwin (2013) define la a/r/tografía como una práctica de vida, "La a/r/tografía es una indagación de vida, un encuentro personal llevado a cabo mediante comprensiones y experiencias artísticas y textuales, así como por representaciones artísticas y textuales" (p. 108). Por lo tanto, el propio acto de indagación que supone la vida en sí misma es parte de la investigación.

Como expone esta autora, a través de la a/r/tografía las personas investigadoras abordan, profundizan y comprenden las preguntas de investigación desde la creación artística, asumiendo la evolución, flexibilidad y apertura simbólica del proceso.

A continuación se recoge un diario ilustrado llevado a cabo durante los tres meses de estancia en Living Museum Wil, donde la investigadora adoptó también el papel de artista y arteterapeuta, sumergiéndose en el proyecto desde la diversidad de identidades y miradas que la definen.

El objetivo era comprender Living Museum desde dentro, no sólo a través de los testimonios de las personas que forman parte del mismo, o de la lectura de diversas publicaciones, sino desde la propia vivencia personal, para así profundizar en los interrogantes planteados tras la primera experiencia de Miradas Insólitas, y poder trasladar este nuevo modelo de forma experiencial y viva a Living Museum Madrid. Tracy (2010) recuerda que la autorreflexibilidad es un aspecto imprescindible en un proceso etnográfico, donde la investigación no se limita únicamente al campo a estudiar, sino que amplía su definición a través de las historias, comprensiones y reflexiones de la persona que investiga.

El conjunto está formado por 37 ilustraciones que fueron realizadas de forma paulatina a modo de diario. La realización de las obras se llevó a cabo en los talleres de Living Museum Wil, compartiendo espacio creativo con las diferentes personas artistas y profesionales del proyecto.

El soporte comenzó siendo un cuadrado de papel de 11,6 x 11,6 cm, que fue creciendo de forma evidente pasando por cuatro fases de tamaño hasta llegar a 30 x 30 cm. Con respecto a los materiales utilizados, también fueron variando en relación a la confianza y conocimiento del espacio, las posibilidades de trabajo y los materiales disponibles, así como en función del proceso de transformación personal llevado a cabo por la investigadora a través del arte y de la exploración de las posibilidades del *open art studio* en toda su amplitud.

Como mujer artista, el proceso relata también la experiencia personal de una mujer creadora, y una mirada de género hacia el proyecto en búsqueda de un sentido sutil, acogedor y respetuoso hacia las mujeres.

A través de la secuencia de dibujos es posible recorrer las preguntas de investigación desde un lugar subjetivo de comprensión y exploración. Cada obra es acompañada por un título que fue escrito el mismo día de creación y que acompaña la imagen de forma individual.

En su conjunto, el diario también adquiere un significado que muestra cuatro etapas en función del tamaño de los soportes y de una narración que navega desde el vacío como espacio individual y abrumador, al vacío como un espacio de amplitud, libertad, flexibilidad y posibilidad compartida y acompañada. Este proceso narrativo de transformación es el símbolo de la propia esencia de Living Museum encontrada por la creadora.

En relación a la obra de arte, el filósofo y ensayista surcoreano Byung Chul Han relata:

> "La información destruye el silencio de la obra de arte como cosa: los cuadros originales son silenciosos o inmóviles en un sentido en el que la información nunca lo es. Si miramos un cuadro solo para informarnos de algo, dejamos de sentir su independencia y su magia. (...) El secreto de la obra de arte no es que oculta información que pueda ser revelada. Lo misterioso en ella es el hecho de que los significantes circulen sin que se detengan en un significado, en un sentido" (Han, 2021, p. 84-85).

La idea inicial de creación responde a la necesidad creadora vital de la persona investigadora, que desde su propia experiencia en Living Museum recoge sus reflexiones, emociones, vulnerabilidades y fortalezas. Sin embargo, este camino artístico invita a la persona lectora y observadora a construir su propio significado. Desde la a/r/tografía, Marín-Viadel y Roldán (2019) desvelan que los informes de investigación buscan provocar una nueva experiencia y pueden ser evocativos, imaginativos, metafóricos y expresivos entre otras características, por lo que el siguiente recorrido nace como una invitación a la persona lectora y espectadora a descubrir el campo de investigación desde su propia experiencia, interioridad y significación.

Primera Etapa. El aterrizaje

Figura 144

Ilustración 1. **El vacío es espeso, no tiene miedo, pero yo sí.**

1 de junio de 2022. Acuarela y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 145

Ilustración 2. **¿Qué relación hay entre el vértigo y el vacío?**

2 de junio de 2022. Acuarela, caturlina y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

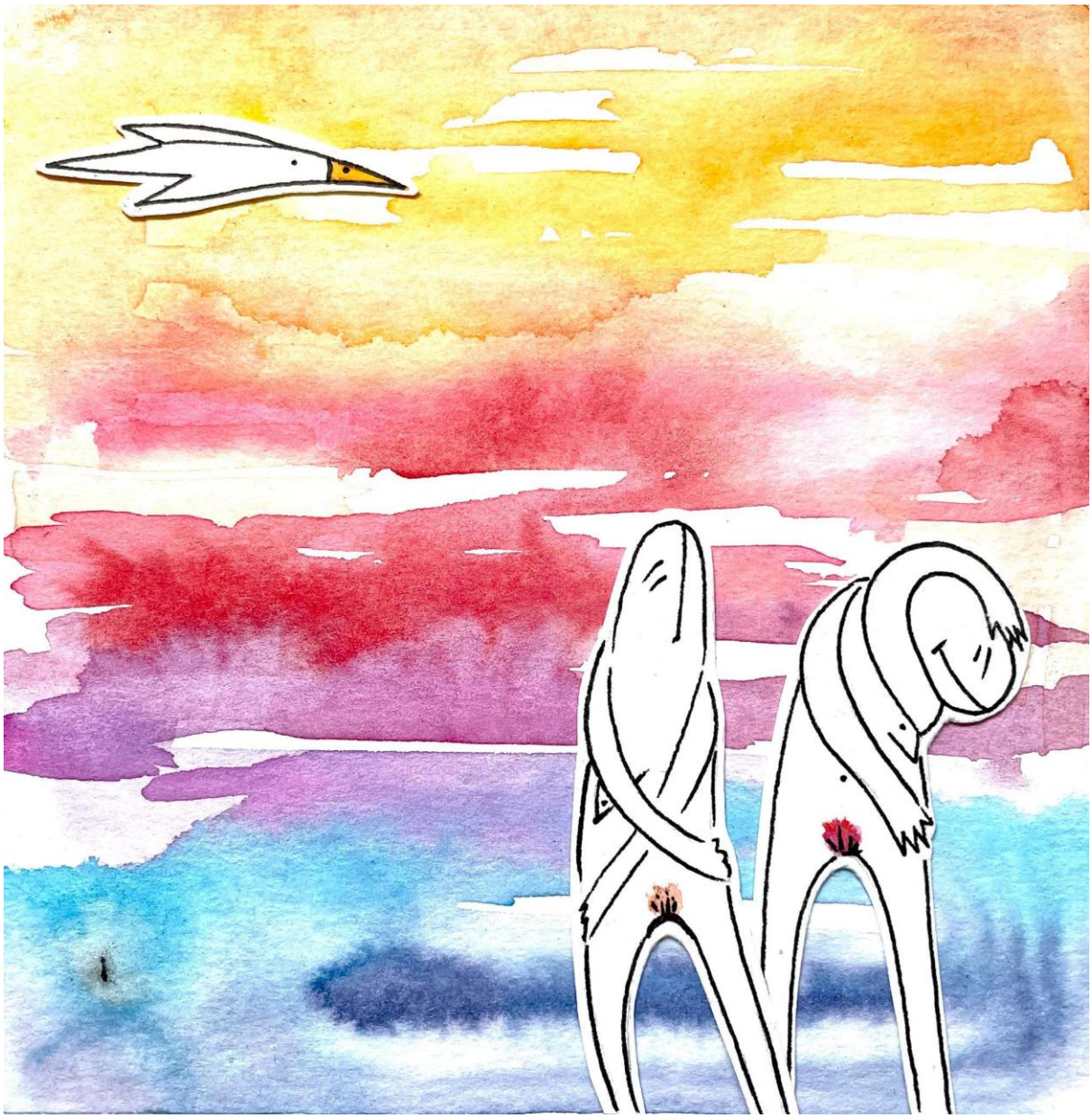


Figura 146

Ilustración 3. **El vacío interior esconde tanta luz que siento vértigo.**

3 de junio de 2022. Acuarela, caturlina, lápices de colores y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

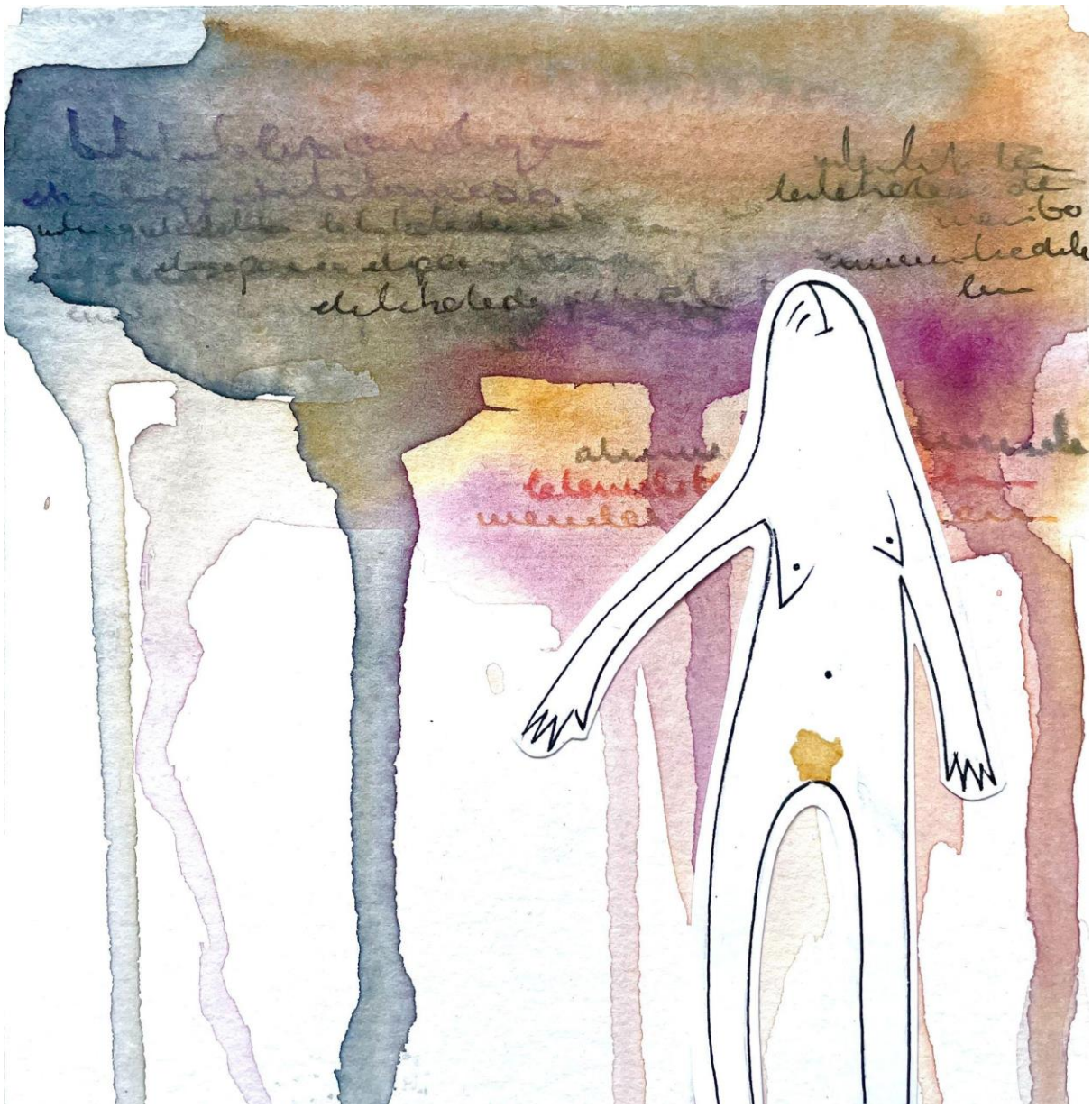


Figura 147

Ilustración 4. **Necesito descansar, vaciarme.**

7 de junio de 2022. Acuarela, papel gris y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 148

Ilustración 5. **El silencio y la calma abruman pero me alimentan.**

8 de junio de 2022. Acuarela, papel translúcido y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 149

Ilustración 6. **Me dejo llevar por una fuerza espesa.**

9 de junio de 2022. Collage y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

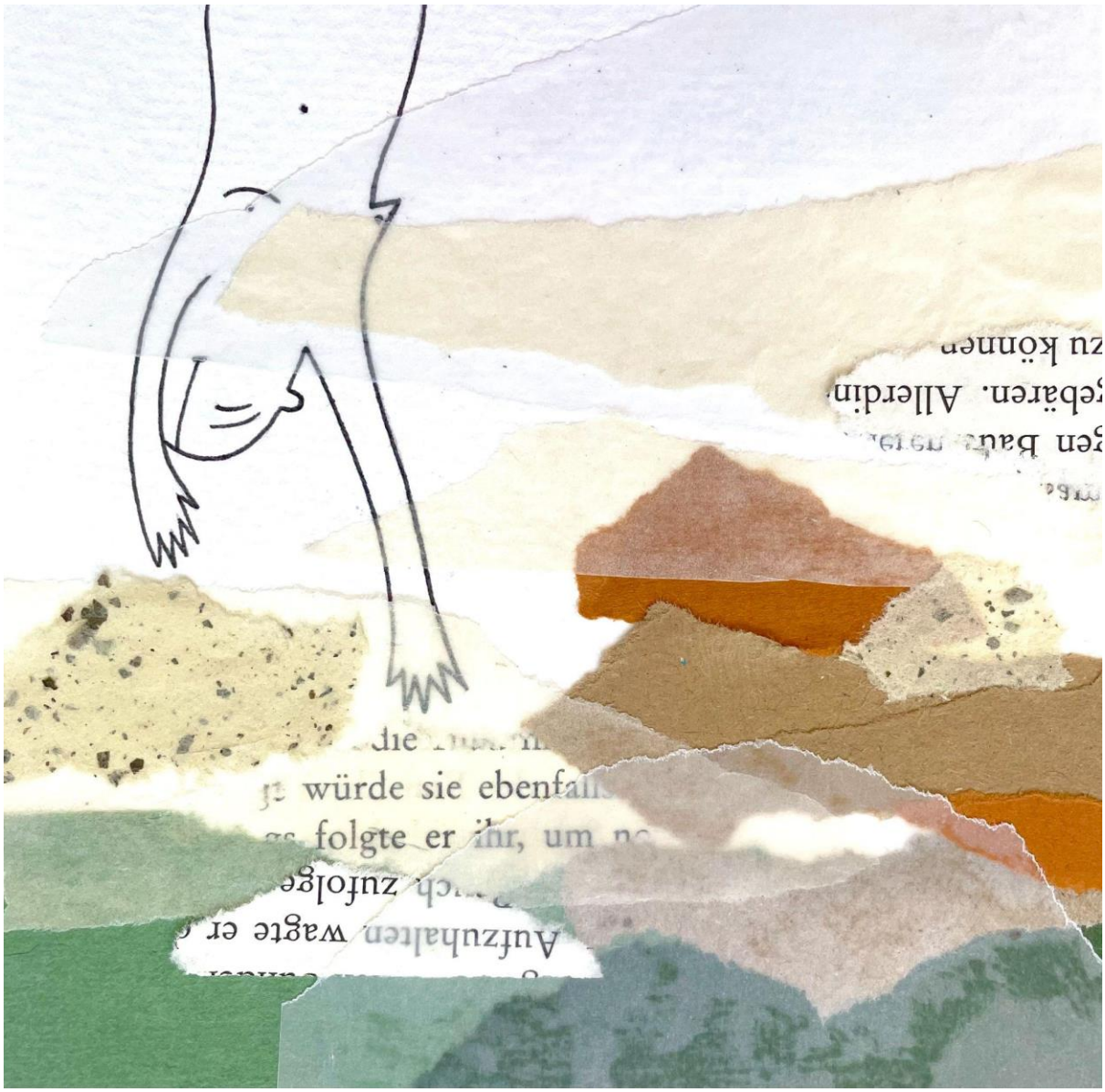


Figura 150

Ilustración 7. **Abrazo al lado izquierdo.**

13 de junio de 2022. Acrílico blanco, acuarela, grafito y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 151

Ilustración 8. **El peso en el vacío es diferente. Me dejo sostener por mí misma.**

14 de junio de 2022. Acuarela, papel translúcido, grafito y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 152

Ilustración 9. **Si salto al vacío, el vacío ya no está vacío. Estoy yo.**

15 de junio de 2022. Acuarela y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 153

Ilustración 10. **Tengo demasiadas cosas en la cabeza.**

15 de junio de 2022. Acuarela y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 154

Ilustración 11. **¿Cómo se puede controlar el vacío si no hay nada?**

20 de junio de 2022. Acuarela, acrílico blanco y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

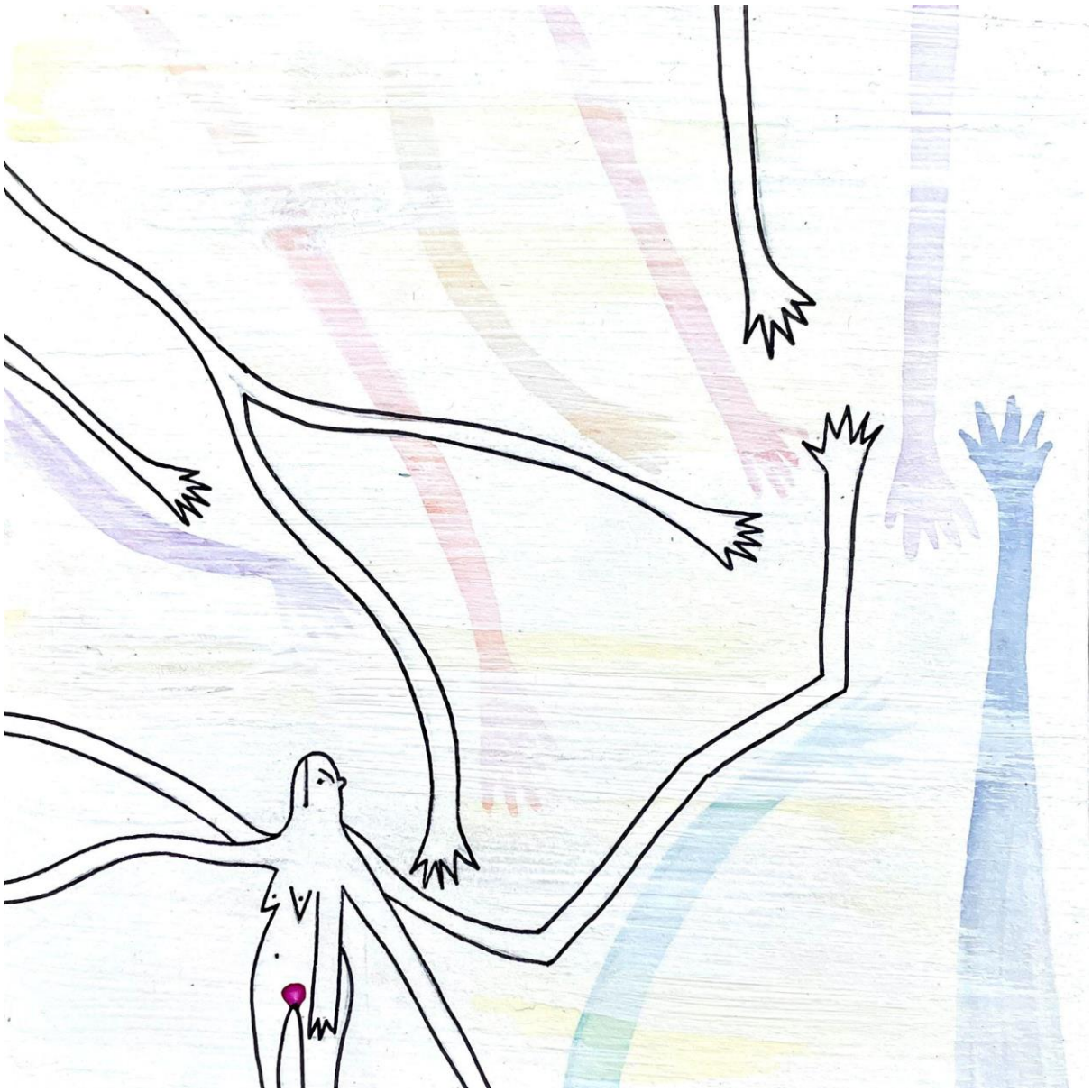


Figura 155

Ilustración 12. **El vacío está lleno de miedos. Estoy agotada.**

21 de junio de 2022. Acuarela, acrílico blanco y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 156

Ilustración 13. **¿Es el miedo un aliado?**

22 de junio de 2022. Acuarela, acrílico blanco y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

Figura 157

Ilustración 14. **El estar y la presencia habitan el vacío.**

23 de junio de 2022. Acuarela y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.

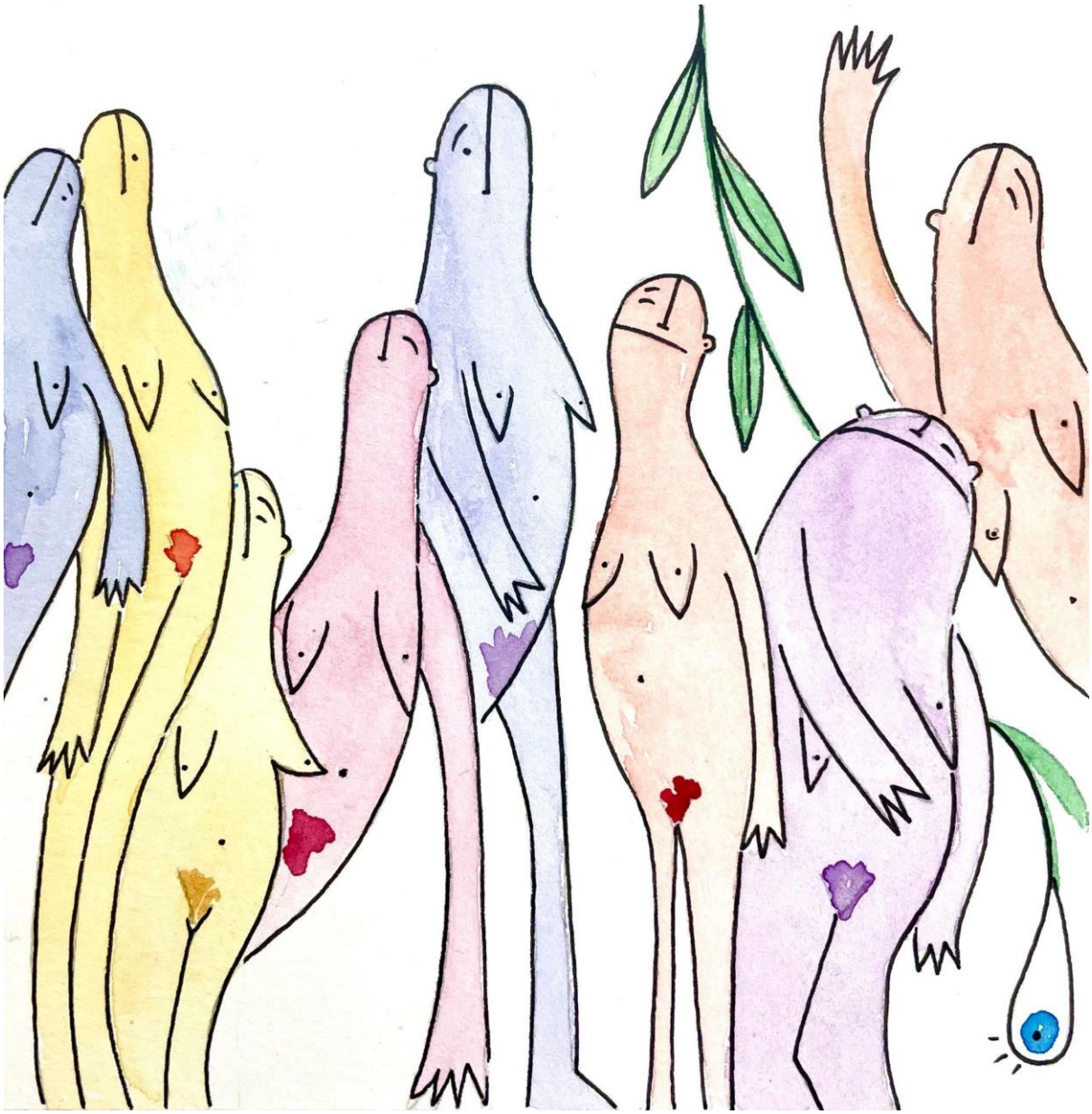
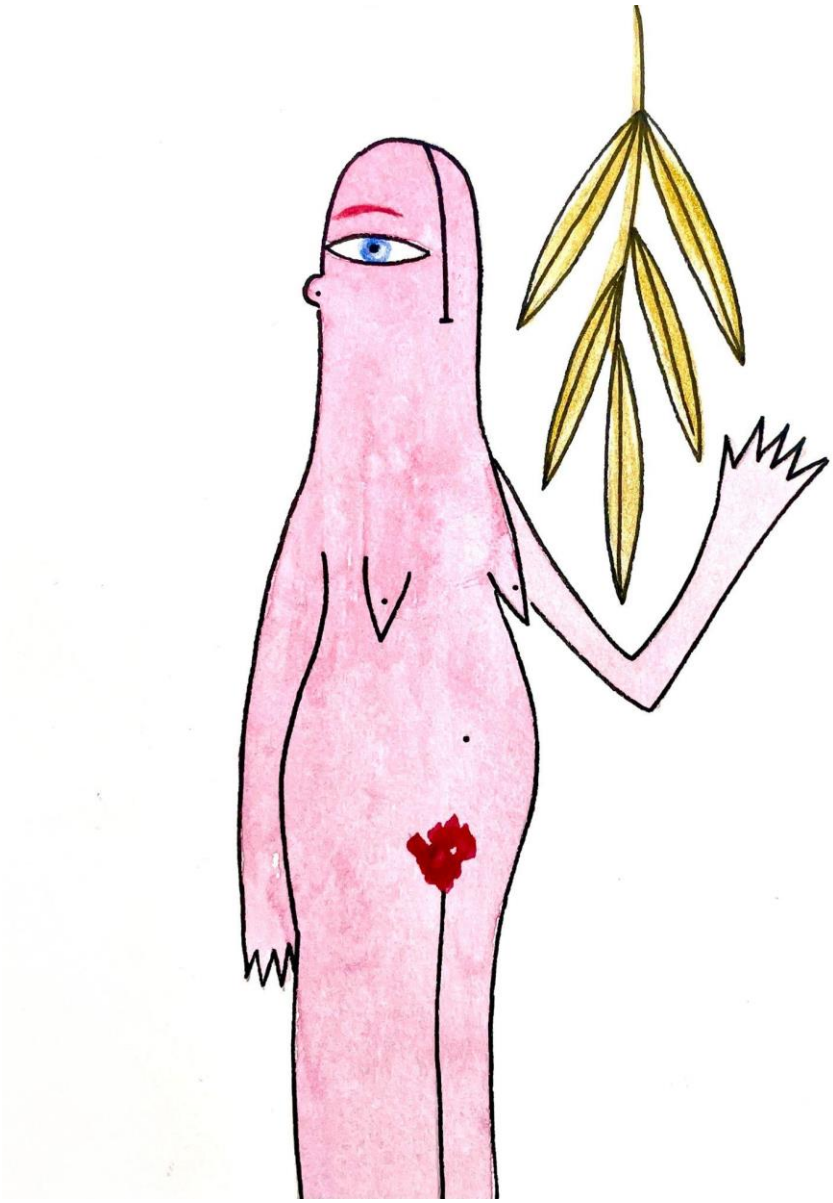


Figura 158

Ilustración 15. **Estoy aquí.**

24 de junio de 2022. Acuarela, acrílico dorado y pilot negro, 11,6 x 11,6 cm. Julia Morla.



Segunda Etapa. Conociendo la esencia

Figura 159

Ilustración 16. **La escucha. Escuchar.**

27 de junio de 2022. Acuarela y pilot negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

Figura 160

Ilustración 17. **El salto. La vida a veces requiere de un gran salto. Gracias por el tiempo compartido juntas.**

29 de junio de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco, rasgado y pilot negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

Figura 161

Ilustración 18. **Saltar para volar. Recorrer el camino sin sufrimiento.**

30 de junio de 2022. Acuarela, acrílico dorado y pilot negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

Figura 162

Ilustración 19. **La escucha de lo sutil.**

11 de julio de 2022. Ceras acuarelables, acrílico dorado y pilot negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

Figura 163

Ilustración 20. **En lo sutil.**

12 de julio de 2022. Ceras acuarelables y pilot negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

Figura 164

Ilustración 21. **Múltiples perspectivas desde el centro.**

13 de julio de 2022. Ceras acuarelables, collage, acrílico blanco y pilot negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

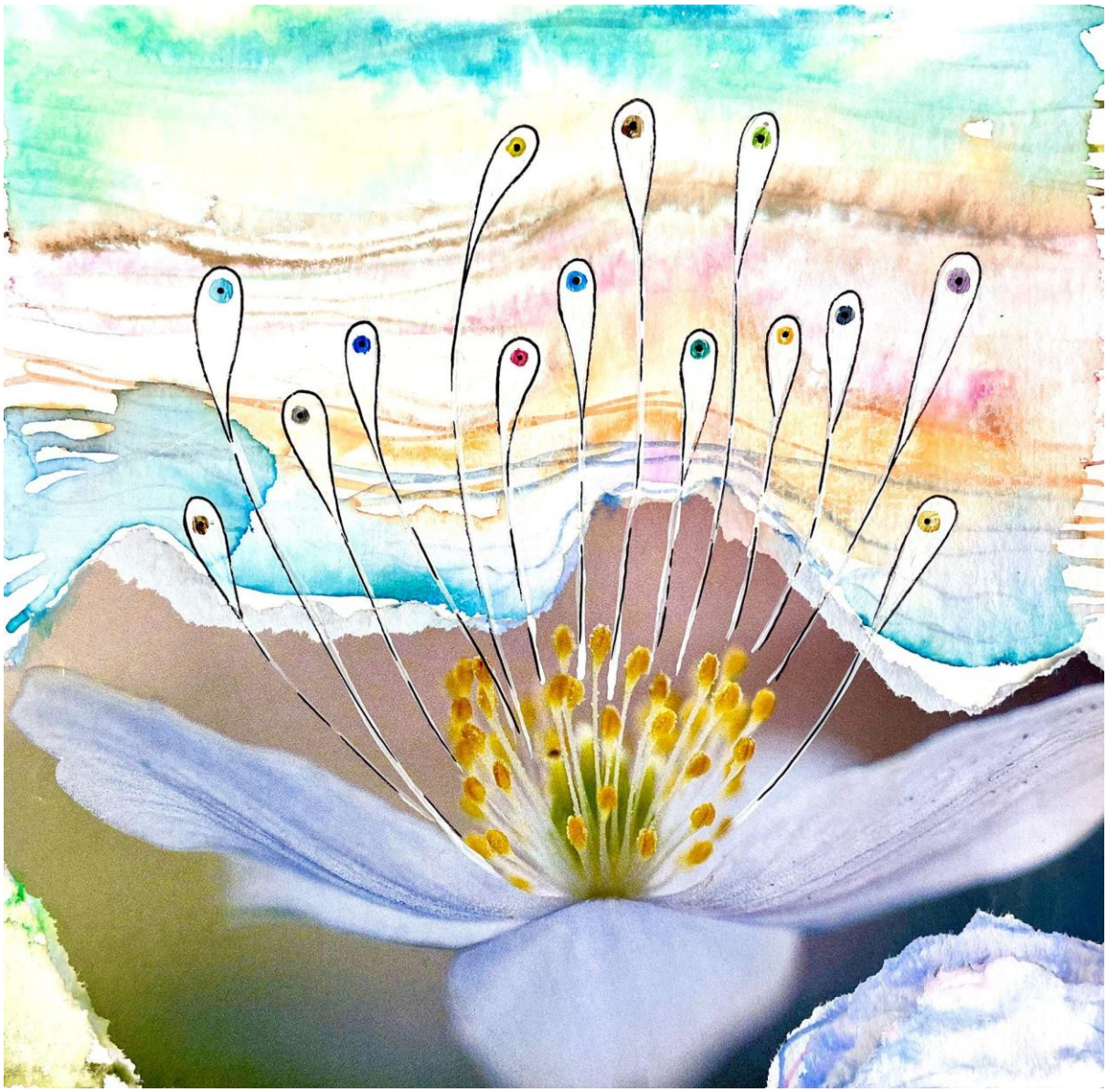


Figura 165

Ilustración 22. **Donde se unen el cielo y la tierra. La vida en el centro. Corazón.**

15 de julio de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco y lápiz negro, 16 x 16 cm. Julia Morla.

Tercera Etapa. Flexibilidad Central y Presente

Figura 166

Ilustración 23. **La belleza de lo flexible.**

18 de julio de 2022. Acuarela y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 167

Ilustración 24. **Háblame de la belleza de lo deforme. De la belleza de lo descontrolado.**

22 de julio de 2022. Acuarela, papel de seda, tinta negra, collage, papel de calco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 168

Ilustración 25. **Crecer desde la presencia.**

28 de julio de 2022. Papel de seda, papel translúcido, tinta, y rotulador negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

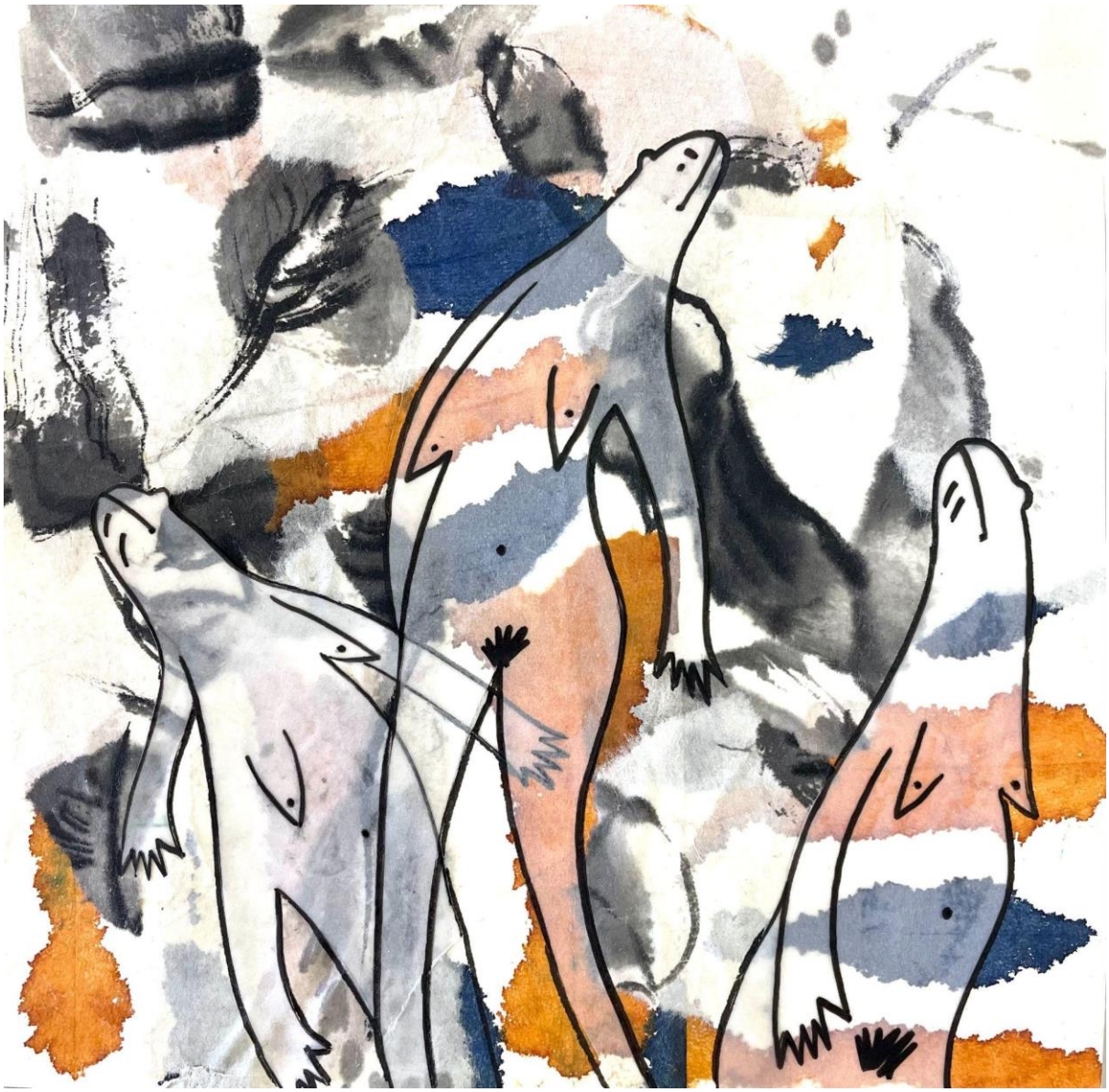


Figura 169

Ilustración 26. **Es poderoso estar presente.**

29 de julio de 2022. Papel de seda, papel translúcido, tinta, y rotulador negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 170

Ilustración 27. **Sin título.**

3 de agosto de 2022. Acuarela, papel de seda, acrílico blanco y dorado, tinta negra, papel de calco y pilot negro, 18 x 18 cm.

Julia Morla.

Figura 171

Ilustración 28. **Habitar la respiración te da espacio.**

4 de agosto de 2022. Acuarela, lápices de colores, papel de calco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 172

Ilustración 29. **La respiración del corazón.**

5 de agosto de 2022. Acuarela, lápices de colores, acrílico blanco, papel de calco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

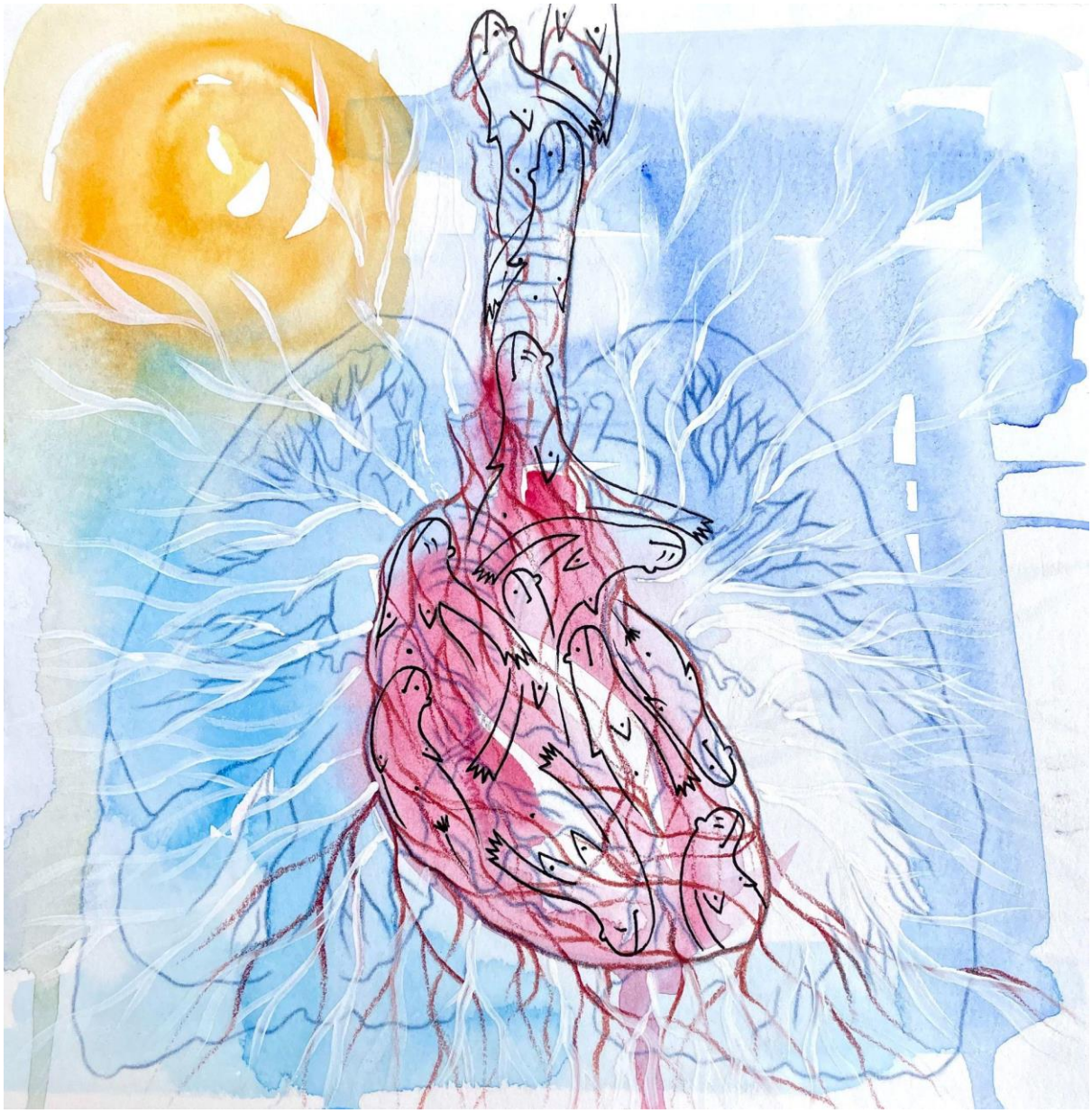


Figura 173

Ilustración 30. **Presentes en la respiración y en la tormenta.**

9 de agosto de 2022. Acuarela, acrílico blanco, papel de calco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 174

Ilustración 31. **En la niebla.**

12 de agosto de 2022. Acuarela, acrílico blanco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 175

Ilustración 32. **Formar parte del contexto.**

15 de agosto de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 176

Ilustración 33. **Transparente.**

16 de agosto de 2022. Acuarela, acrílico blanco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 177

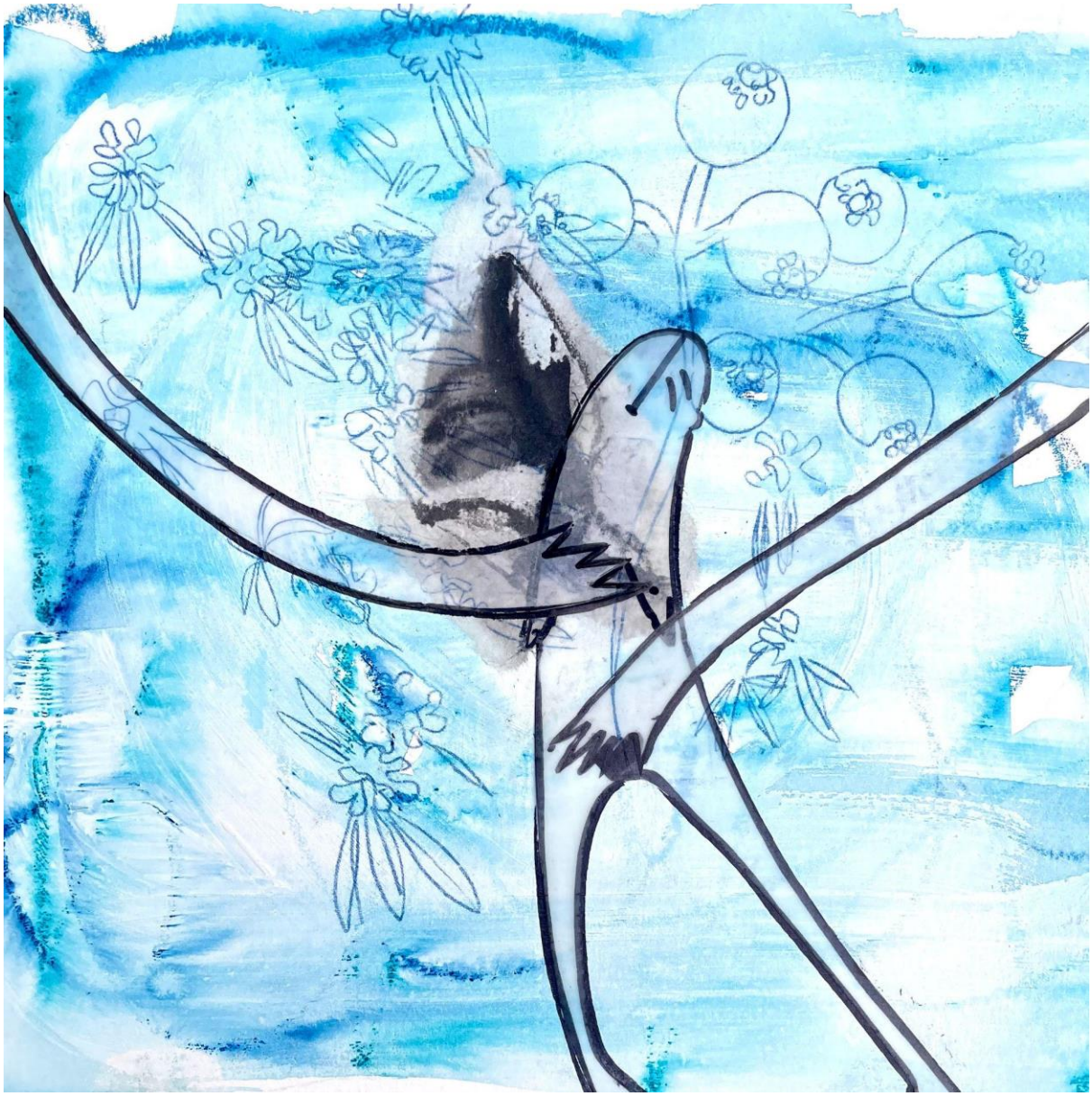
Ilustración 34. **Capas.**

17 de agosto de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.

Figura 178

Ilustración 35. **Poesía interna.**

18 de agosto de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco, papel de seda, papel translúcido, tinta negra, papel de calco y pilot negro, 18 x 18 cm. Julia Morla.



Cuarta Etapa. Apertura y Comprensión

Figura 179

Ilustración 36. **Desde la ventana.**

23 de agosto de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco y bronce, papel de seda, tinta negra, papel de calco y pilot negro, 30 x 30 cm. Julia Morla.

Figura 180

Ilustración 37. **Movimiento libre.**

23 de agosto de 2022. Ceras acuarelables, acrílico blanco y bronce, papel de seda, tinta negra, papel de calco y pilot negro, 30 x 30 cm. Julia Morla.

4.3 Living Museum Madrid: la implementación de la filosofía de Living Museum en España

Conocí por primera vez la propuesta de Living Museum en el año 2011 cursando el Máster de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social cuando Rose Ehemann, directora de Living Museum Wil, Suiza, vino a presentar el proyecto como parte de la formación. Fue en aquel momento cuando Laura Carmona (compañera de máster y gran amiga) y yo, nos quedamos realmente admiradas por la propuesta y con ganas de ir a conocer la forma de trabajo de cerca. Un año más tarde, Laura Carmona se trasladó a Living Museum Wil a hacer unas prácticas durante un mínimo de seis meses que se convirtieron en un año de trabajo en Living Museum y en *Tagesstätte,* "centro de día", otro centro de la Pschyatrie St. Gallen Nord a la que pertenece Living Museum y que está vinculado con el arte de una forma muy similar a la de Living Museum. Actualmente Rose Ehemann también dirige ese pequeño centro como parte de la filosofía de Living Museum dentro de la clínica. Durante esa estancia, Laura me compartió con gran entusiasmo y pasión profesional su vivencia en Living Museum y pasado un año comenzó a trabajar como arteterapeuta en una clínica psiquiátrica en otra ciudad de Suiza en la que actualmente continúa trabajando, aunque sigue vinculada a Living Museum hasta el día de hoy.

Durante ese tiempo, yo trabajaba en el taller de cerámica del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino en Alcorcón, Madrid. Bajo la influencia de la filosofía de Living Museum y otros proyectos similares como el propuesto por la Asociación Debajo del Sombrero a partir de la labor de *Creative Growth Art Center* en Oakland, California, la forma de trabajo del taller fue cambiando y a través de la creación y proceso del grupo de artistas Miradas Insólitas tuve la oportunidad de observar de cerca los beneficios del desarrollo personal y profesional a través del arte en este caso en dieciséis artistas con discapacidad intelectual.

En diciembre de 2021 tuve un sueño, Laura y yo montábamos un Living Museum en España. Al despertar el sueño me parecía real, mi cuerpo lo recordaba como si así fuese, así que, como cualquier otra conversación cotidiana entre nosotras, llamé a Laura y le compartí mi vivencia. Sincrónicamente ella me dijo que había estado hablando recientemente con Rose Ehemann y que le había dicho que desde *Living Museum Society* estaban valorando activamente la posibilidad de crear más Living Museums en Suiza dada la demanda que tenía la clínica, y también en otros países del mundo. Dada esta realidad, había pensado en ella ante la posibilidad de crear uno en España. Como sabíamos, ya había en marcha un intento de crear un espacio de Living Museum en Barcelona, y nos pusimos en contacto con las personas responsables de este proceso. Este fue el empujón final para plantearnos definitivamente la posibilidad de traer un proyecto de esta naturaleza a España.

4.3.1 Creación de la asociación en España

El primer paso fueron numerosas reuniones donde valorar diferentes posibilidades y la viabilidad de la idea, así como cuál era la mejor forma para constituirnos en España. Dado que Laura estaba en Suiza y yo en España, valoramos la posibilidad de buscar apoyos y en especial alguna persona más a la que le interesase el proyecto para que se sumase a la iniciativa. En este momento inicial se sumó con gran decisión Javi Lapuerta, un amigo y compañero del movimiento asociativo con el cual ya había realizado antes varios proyectos de carácter social y educativo a través del grupo Scout Pléyades.

Constitución de la asociación en Madrid

Uno de nuestros primeros movimientos fue constituirnos legalmente en España, por lo que contactamos con el servicio de Asesoría Jurídica de la Dirección General de Juventud de la Consejería de Familia, Juventud y Política Social, y comenzamos los trámites necesarios para la constitución como Delegación de una Asociación Extranjera, trámite que no fue posible finalizar ya que los registros de asociaciones en España y en Suiza son muy diferentes. Para realizar la solicitud en España, nos pedían datos y documentos que allí no existen, como el número de registro de asociación, y que por lo tanto no fue posible facilitar a la administración.

El siguiente paso junto con la asesoría jurídica fue valorar la opción de constituirnos como asociación nacional. Dado que ya existía la iniciativa de Living Museum Barcelona en pleno nacimiento como nosotras, decidimos constituirnos como una Asociación sin Ánimo de Lucro de la Comunidad de Madrid, dejando la posibilidad abierta de más adelante crear una asociación como Living Museum España que nos permita englobar a todos los proyectos que puedan surgir en España.

Durante este proceso y en la toma de decisiones sobre cómo constituirnos en España, nos ayudó mucho Manuel Murillo, ex director del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino, que conoce de cerca el funcionamiento de las asociaciones en la Comunidad de Madrid. Tras mucha preparación, reuniones e interrogantes con respecto al proceso burocrático, todos los papeles necesarios fueron entregados en el Registro de Asociaciones el 18 de marzo de 2022 para la constitución como Living Museum Madrid, quedando pendientes de la aprobación de los mismos y acordando en el acta de constitución que Julia Morla Sánchez sería la presidenta de la asociación, Javier Lapuerta Laorden el secretario-vicepresidente y Laura Carmona Ayuso la tesorera.

Dado que en Madrid la espera suele conllevar meses, seguidamente tramitamos la solicitud del Número de Identificación Fiscal (NIF) provisional para poder comenzar con la actividad lo antes

posible. La inscripción y la llegada de este número nos permitieron tramitar el Certificado Digital de la Asociación, pero no comenzar con los posibles proyectos y colaboraciones previstos, ya que requerían del NIF definitivo.

Tras una larga espera, la resolución definitiva y el NIF llegaron el 30 de junio de 2022, permitiendo la posibilidad de comenzar a formalizar y organizar los primeros pasos de la asociación en Madrid.

Difusión, sensibilización y preparación

Durante esta primera fase, dedicamos tiempo a la creación de un dossier informativo sobre el origen y la naturaleza del proyecto, basándonos en la información recogida en la web Living Museum Society (2024), y en un dossier previo creado desde Living Museum Wil con el objetivo de difundirlo en Barcelona. Desde Living Museum Wil nos apoyaron también con la cesión de los derechos para la utilización de las imágenes que componen dicho dossier.

Paralelamente y con el objetivo de ilustrar la propuesta de una forma más cercana y en profundidad, a través del contacto y determinación de Rose Ehemann y del equipo de Living Museum Wil, conseguimos que realizaran un vídeo de apoyo a la creación de Living Museum en Madrid. Este vídeo muestra el objetivo y espacio de Living Museum Wil, así como un apoyo directo a su creación en España, y ha sido utilizado para la presentación del proyecto a la Fundación Telefónica, a la Dirección General de Humanización y Atención Sociosanitaria de Castilla la Mancha y en la presentación oficial de Living Museum Madrid en el Auditorio de la Fundación Telefónica entre otros.

Paralelamente a este proceso, desde Living Museum Madrid se decidió que Julia Morla realizase el Curso de Directora de Servicios Sociales ante la posibilidad de necesitar el título en caso de conseguir una sede permanente como apuntábamos en un primer momento.

Búsqueda de apoyos y financiación

Otra parte más del proceso de creación fue la necesidad de buscar apoyos y financiación, dándonos cuenta en un primer momento de que el acceso a subvenciones públicas y privadas iba a ser realmente difícil ya que en la mayoría de los casos entre los requisitos principales está la obligatoriedad de que la asociación lleve dos años constituida, y que tenga dos años previos de realización de proyectos y actividad.

Por un lado y partiendo del vínculo con el grupo de voluntarias y voluntarios del área de compras de Telefónica creado en los dos retos de Miradas Insólitas, y especialmente con el apoyo de Álvaro León como principal contacto y coordinador, comenzamos a plantear la posibilidad de presentar un

proyecto a la Fundación Telefónica con el objetivo de buscar una sede para la asociación, y de llevar a cabo los primeros movimientos y actividad. Tras varias ideas iniciales y de la tensión por la espera de la llegada el NIF definitivo, sin el cual no era posible la firma de ninguna colaboración, finalmente comenzamos a dar forma a un posible proyecto de colaboración entre Living Museum Madrid y la Fundación Telefónica dentro de su programa de Retos Telefónica. Dicho proyecto, bajo las bases e intereses de Fundación Telefónica, debía estar especialmente relacionado con la innovación tecnológica, la inclusión y la diversidad.

Por otro lado, contactamos con la Dirección General de Humanización y Atención Sociosanitaria de Castilla la Mancha desde la que estaban muy interesadas en comenzar con unos primeros talleres de Living Museum Madrid en una residencia de salud mental de nueva apertura en Toledo, espacio que en ese momento todavía estaba en obras. Nos reunimos dos veces ante la posibilidad de ir construyendo la colaboración con tiempo una vez ya estuviera establecida y en funcionamiento la residencia. Dado su interés en el proyecto, el aumento de la salud mental en Castilla la Mancha en especial en adolescentes y nuestro interés por llegar a tener una sede permanente, también dedicaron esfuerzos a la búsqueda de un posible edificio para Living Museum Madrid. Actualmente y tras la última reunión, está por construir la posibilidad de comenzar con unos primeros talleres semanales en la residencia, la cual ya está en funcionamiento.

Con el objetivo de buscar una sede permanente, también realizamos una amplia búsqueda de posibilidades estableciendo contacto principalmente con el Ayuntamiento de El Escorial y de Tres Cantos.

Estancia de investigación y desarrollo profesional en Living Museum Wil

Teniendo en cuenta los avances en la creación de Living Museum Madrid, Rose Ehemann nos sugirió la posibilidad de que Julia Morla y Javier Lapuerta realizasen una estancia en Living Museum para conocer de forma profunda, directa y práctica a través del propio proceso, la filosofía y naturaleza de su planteamiento. Además, coincidió con la inauguración por parte de Living Museum Society del curso de directoras y directores de Living Museum, el cual suponía una estancia profesional mínima de tres meses en Living Museum Wil para poder dirigir un espacio de Living Museum en cualquier otra parte del mundo.

El 1 de junio de 2022 comencé mi estancia de creación, investigación y formación en Living Museum Wil, finalizando la misma el 31 de agosto de 2022. Durante la estancia tuve la oportunidad de conocer de cerca la organización de Living Museum participando especialmente en el taller de Kunst und Media

[arte, comunicación y tecnología] y en el Papier Atelier [taller de papel], donde la profesional Nicole Ottiger acompañó especialmente el desarrollo de mi investigación y proceso personal durante la estancia.

Además de llevar a cabo el registro diario de observación y el diario ilustrado sobre mi propia experiencia creativa y personal en Living Museum, también realicé las entrevistas semiestructuradas a profesionales de la clínica *Pschyatrie St. Gallen Nord*, y a profesionales, personas de prácticas y artistas de Living Museum Wil.

Es importante mencionar que mi fecha de llegada coincidió con la realización de la *Kunstmesse* de Living Museum Wil [feria de arte de Living Museum Wil], la cual recogía numerosas obras de artistas de Living Museum en un gran pabellón de la clínica. La feria y exposición conllevó más de una semana de eventos relacionados con Living Museum, destacando el montaje de la misma, la inauguración a través de conciertos de artistas del taller de experimentación musical de Living Museum, así como la organización de la venta de las obras.

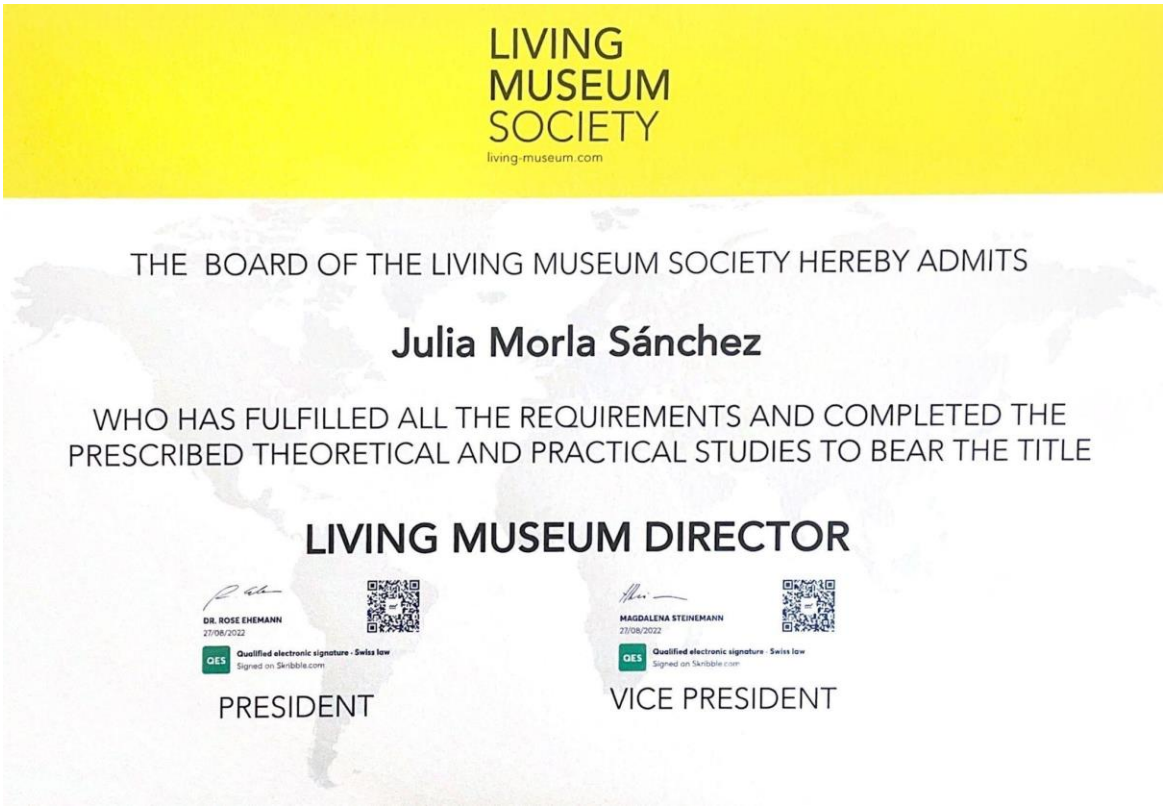
Figura 181
A la izquierda el cartel de la *Kunstmesse* Living Museum Wil 2022 [Feria de arte de Living Museum Wil 2022]. A la derecha la fotografía de la *Kunstmesse* 2022.

La Kunstmesse como feria de arte suponía no sólo la participación conjunta en la organización, sino también el formar parte a partir de la muestra de obra artística personal. Numerosas personas profesionales y de prácticas expusieron también obras creadas en Living Museum. En mi caso, participé a través de una obra creada al comienzo de mi estancia de investigación.

Figura 182
Sin título. Obra de Julia Morla expuesta en la *Kunstmesse*.

Al final de la estancia de desarrollo y experimentación creativa, apoyo profesional e investigación, recibí un certificado que me acredita como directora de Living Museum y certifica la posibilidad de llevar a cabo Living Museum Madrid.

Figura 183
Titulación de directora de Living Museum, por *Living Museum Society.*



4.3.2 Proyecto Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental

A mediados de enero de 2023 junto con Álvaro León, Gerente de Compras de Telefónica España y voluntario de Fundación telefónica, y bajo la supervisión del Área de Acción Social y Voluntariado de Fundación Telefónica, comenzamos a plantear la estructura del proyecto a presentar al Programa Voluntarios Telefónica con objetivo de conseguir un primer apoyo y financiación para comenzar con Living Museum Madrid.

La propuesta por parte de Fundación Telefónica fue presentar un proyecto a su programa Retos Solidarios, uno de los muchos programas que tienen. La naturaleza del programa Retos Solidarios Telefónica en 2023 fue publicada bajo el lema “Retos Solidarios: bríndale capacidades digitales al mundo”, recalcando la importancia de que el proyecto estuviese vinculado con las posibilidades de las nuevas tecnologías y lo digital. Además la estructura del Reto Solidario, implica que un grupo de personas trabajadoras de la empresa junto con una entidad social (en este caso Living Museum Madrid) presenten un reto el cual debe de ser llevado a cabo por las trabajadoras y trabajadores aportando así su conocimiento a la transformación digital de las entidades sociales y educativas. Dentro de las bases está establecido que una vez finalizado el reto y si se han cumplido todos los

objetivos propuestos, Fundación Telefónica dona un dinero a la entidad social participante el cual debe ser utilizado para un objetivo concreto acordado previamente.

Tras dos o tres borradores, el reto finalmente se firmó en un convenio bajo el nombre de "Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental" siendo su objetivo principal "crear, implementar y compartir un modelo de arte basado en IA/tecnología de algún tipo, destinado a personas con discapacidad intelectual y/o enfermedad mental interesadas por la creación artística y que sea replicable para otras entidades sociales o grupos de personas. Bajo el paraguas de este objetivo, la propuesta consistía en cumplir las siguientes etapas o retos específicos:

1. Las personas voluntarias de Telefónica con asesoramiento del Living Museum Madrid buscarán al menos una entidad social cuyas personas beneficiarias puedan participar en el reto, dedicada a la discapacidad y/o salud mental.
2. Las personas voluntarias de Telefónica junto con Living Museum Madrid buscarán, al menos, un espacio comunitario e inclusivo donde implementar el modelo en cualquier formato que estimen oportuno, por ejemplo, en formato taller, durante al menos la duración del reto.
3. Las personas voluntarias de Telefónica identificarán una herramienta basada en la inteligencia artificial aplicable al campo de la creación artística que sirva como apoyo en el proceso creativo de personas con discapacidad intelectual y/o enfermedad mental interesadas por la creación artística.
4. Living Museum Madrid facilitará a las personas voluntarias de Telefónica la información en cuanto a materiales necesarios para implementar el reto y las cuales deberán conseguir la financiación necesaria para que los talleres puedan llevarse a cabo.
5. Las personas voluntarias de Telefónica junto con Living Museum Madrid desarrollarán dos jornadas, una al comienzo del reto y otra al final, de sensibilización y visibilización a modo de ponencias, mesas redondas o invitando a otras entidades sociales. La primera jornada podrá coincidir con el propio lanzamiento del reto y la jornada de cierre deberá realizarse el día 9 de junio, coincidiendo con el Día Internacional del Voluntariado de Telefónica. En estas jornadas se explicará mediante un informe escrito la metodología utilizada en la Inteligencia Artificial y en los talleres.

Tras la completa finalización del reto, el dinero debía destinarse a la puesta en marcha de Living Museum Madrid en España, lo que podía incluir la búsqueda de espacio, materiales, creación de talleres de arte, entre otros.

Etapas 1 y 2: búsqueda de entidad social y de espacio

Para el cumplimiento de los dos primeros objetivos del reto, se llevó a cabo una colaboración con la Fundación Raíles, una fundación de la Comunidad de Madrid que trabaja por la inclusión de las personas con discapacidad intelectual y del desarrollo. Por otro lado, y en búsqueda de un espacio inclusivo abierto a la comunidad, se firmó un nuevo convenio entre la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid y la Fundación Raíles, a través del cual la facultad abría sus puertas ofreciendo la utilización de una de las aulas de arte del Departamento de Didáctica de las Lenguas, Artes y Educación Física. Este convenio permitía por un lado la apertura de la Facultad de Educación a la realización del programa "Arte en la Universidad", un proyecto inclusivo a través del arte abierto a alumnos y alumnas de la facultad así como a las personas de la Fundación Raíles durante un mínimo de tres años, el cual albergaría durante 3 meses el reto Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental. Para la realización de este se firmó un convenio específico entre la Fundación Raíles y Living Museum Madrid.

Organización y desarrollo del Reto

El reto se llevó a cabo del 20 de abril al 9 de junio de 2023, todos los jueves de 11 a 13 horas, en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

El grupo estaba formado por veintiuna personas de la Fundación Raíles interesadas por la creación artística, así como por los profesionales de apoyo necesarios a este grupo que en un primer momento fueron dos personas, convirtiéndose en tres por una necesidad específica de apoyo a un artista del grupo con trastorno del espectro autista, TEA. El proyecto también contó con un grupo de 10 personas voluntarias de la Fundación Telefónica las cuales participaban de forma activa en la creación y organización durante los talleres, dos personas de apoyo específico en fotografía y grabación de vídeos, así como dos personas de apoyo de Living Museum Madrid. En el caso de las voluntarias y voluntarios de Telefónica, se fueron turnando de tal forma que siempre había una media de 4 personas voluntarias en cada taller.

El proyecto también contó con la colaboración puntual de la empresa The Market Room (TMR), así como con la colaboración profesional a través del arte de Marta Lage de la Rosa, doctora en Bellas Artes y profesora de la Universidad Complutense de Madrid y de Paula Álvarez, diseñadora gráfica por la Universidad de Buenos Aires, docente e ilustradora conocida como Pupapop.

Figura 184
Fotografía del proyecto Living Museum: IA, Arte, Diversidad y Salud Mental. Fuente: Rocío Moneo Carmona.

Los talleres se organizaron bajo el siguiente esquema:

Taller 1: lanzamiento del reto. Presentación del reto a través de un apoyo audiovisual y la experimentación por grupos en la creación artística con la IA de una forma dinámica y a través del juego.

Taller 2 y 3: animal híbrido o animal de poder. Contando con la colaboración de Marta Lage de la Rosa que introdujo el tema a través del Álbum Ilustrado de la artista surrealista Hannan Höch y de la estructura del animalario, el segundo taller giró en torno a la creación de un animal fantástico de forma individual o en grupo de dos personas a través de la IA. En el tercer taller se trabajó a partir de las imágenes obtenidas en el primero, pudiendo realizar obras inspiradas en esas imágenes desde distintas técnicas como el dibujo, barro, estampación etc. o creando nuevas imágenes a través de la impresión y collage con las imágenes obtenidas en la IA.

Taller 4 y 5: pattern y composición. Contando con la colaboración de Paula Álvarez, experta en pattern y diseño de estampados, el cuarto taller estuvo enfocado en la exploración de la imagen abstracta y las emociones. A través de una presentación formada por diferentes imágenes abstractas creadas con IA, la propuesta era la creación de imágenes abstractas partiendo de emociones y sensaciones. Durante el quinto taller, la propuesta fue recortar las impresiones de las imágenes

creadas con la IA partiendo de formas y plantillas como círculos, flores o triángulos entre otros de apoyo para recortar y para la posterior creación de imágenes abstractas a modo de pattern partiendo de figuras específicas.

Taller 6: cierre y exposición. Preparación y realización de una breve exposición con las obras resultantes del proyecto con el objetivo de poner en común el proceso y de preparar la jornada de cierre del reto y presentación de Living Museum Madrid. También se realizó un pequeño evento-fiesta íntimo de cierre.

Etapa 3: identificación de una herramienta de inteligencia artificial como apoyo al proceso creativo

La identificación de posibles aplicaciones de IA para trabajar el proceso creativo a través de la creación de imágenes se dio de forma paulatina durante la creación y desarrollo del proyecto. Se realizó un primer acercamiento y prueba de posibles herramientas de IA por parte de las voluntarias y voluntarios así como desde el equipo de Living Museum Madrid, teniendo en cuenta que fueran aplicables al arte y a la creación de imágenes, que tuvieran una interfaz lo más sencilla y accesible posible y que fueran de utilización gratuita. Finalmente, la selección fue la siguiente: Deep IA, Leonardo, Night Café y Dally 2, las cuales se utilizaron dependiendo de cada persona y sus gustos así como del tipo de imágenes que necesitaban crear.

Por último y dada la experiencia de los primeros talleres en relación a la importancia de la creación el *prompt* o información para la creación de la imagen, se utilizó el chat GPT para la creación del mismo y/o su traducción al inglés.

Etapa 4: financiación y materiales

Los materiales necesarios para la realización del reto también fueron surgiendo sobre la marcha. En un primer momento hicieron falta dispositivos y medios electrónicos (principalmente tablets y móviles para la creación de las imágenes) y conexión a internet, los cuales fueron prestadas por un área de Telefónica durante toda la realización del proyecto.

Posteriormente las voluntarias y los voluntarios consiguieron financiación para la compra de los principales materiales creativos como cartulinas, pinturas, tijeras y pegamento entre otros, y para la impresión de todas las imágenes creadas en formato A3 a color.

Por último, fue necesario un pequeño presupuesto para la realización de la fiesta final de cierre.

Etapa 5: jornadas de apertura y cierre, y creación del libro blanco

Durante la apertura se realizó una presentación general del proyecto por parte de las voluntarias y voluntarios de Telefónica responsables del mismo. La jornada contó con el apoyo de Fundación Telefónica de la mano de las personas responsables de Área de Acción Social y Voluntariado de Fundación Telefónica, de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid, de dos personas representantes del Servicio de Adultos de la Fundación Raíles y del equipo de TMR, para la grabación del comienzo del reto.

Durante el cierre, se celebró el haber completado el reto a través de una exposición final que fue realizada por un lado en las mesas del taller donde se llevó a cabo el reto, y por otro lado, en el corcho expositivo a la entrada de las aulas 1603 y 1604 de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid, mostrando también una obra experimental realizada por el grupo de artistas de la Fundación Raíles.

Figura 185
Obra experimental comunitaria. Artistas de la Fundación Raíles.

Durante la misma jornada se realizaron entrevistas a los y las artistas que participaron en el proyecto sobre la naturaleza del mismo y su experiencia creativa personal, que sirvieron de apoyo para la creación del video de presentación final del reto y para completar la información y consejos recogidos en el Libro Blanco.

Por último, y dados los requisitos del reto, se creó el Libro Blanco Living Museum Madrid: IA, Arte, Diversidad y Salud Mental como una herramienta para inspirar y donde recoger historias, aprender y comunicar sobre la experiencia. También como un espacio donde generar diálogo en el contexto de la diversidad, el arte y las emergentes inteligencias artificiales. El libro blanco recoge una serie de beneficios, posibilidades de mejora, reflexiones, testimonios y consejos que fueron creados a partir de la experiencia de las personas participantes, la cual fue recogida a través de las entrevistas de un formulario en el que participaron las personas voluntarias de Telefónica, las profesoras colaboradoras y las personas de apoyo.

4.3.3 Presentación oficial de Living Museum Madrid

El viernes 9 de junio de 2023 tuvo lugar la presentación oficial de Living Museum Madrid en España y la presentación del reto Living Museum: IA, Arte, Diversidad y Salud Mental en el Auditorio de la Fundación Telefónica en Madrid, coincidiendo con el Día del Voluntariado de Fundación Telefónica.

Figura 186
Cartel de la presentación de Living Museum Madrid y de la presentación del reto *Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental* en el Auditorio de la Fundación Telefónica en Madrid. El pájaro que compone el cartel fue creado por uno de los artistas de Fundación Raíles durante el reto a través de la utilización de la IA. Fuente: Living Museum Madrid

El evento comenzó con del discurso de Álvaro León como voluntario del reto, junto con la ponencia de María Brancós, Responsable de Exposiciones y Colección Telefónica. Este inicio dio paso al equipo

de Living Museum Madrid para la presentación de la asociación y sus objetivos a largo plazo, y se llevó a cabo apoyada por el vídeo creado desde Living Museum Wil.

Posteriormente el acto contó con una mesa redonda de debate bajo el nombre de “La Inteligencia Artificial ya está aquí, y ¿ahora qué?” formada por las colaboradoras en el proyecto Marta Lage de la Rosa y Paula Álvarez, y Marián López Fedz.Cao, Catedrática de Educación Artística de la Universidad Complutense de Madrid, las cuales trataron temas como: el papel del arte como herramienta creativa e inclusiva de desarrollo personal y profesional para personas con diversidad intelectual y problemas de salud mental; el actual crecimiento de la IA en el arte y la creación artística teniendo en cuenta sus posibilidades, retos, miedos y ética; y los desafíos y debate ético y moral que surgen en el campo de la IA y el arte en relación a la diversidad, la salud mental y la inclusión.

Figura 187

La Inteligencia Artificial ya está aquí, y ¿ahora qué? (Mesa redonda). Equipo de Living Museum Madrid junto con Marta Lage de la Rosa, doctora en Bellas Artes y profesora de la Universidad Complutense de Madrid, Marián López Fdz.Cao, Catedrática de Educación Artística de la Universidad Complutense de Madrid, y Paula Álvarez, diseñadora gráfica por la Universidad de Buenos Aires, docente e ilustradora. Fuente: Living Museum Madrid.

Tras la mesa redonda, se realizó la presentación de los resultados del reto, que comenzó con el visionado del vídeo realizado por TMR y con una demostración en vivo sobre la utilización de las herramientas de IA para apoyar la creación artística de personas con diversidad intelectual y problemas de salud mental realizada por un artista de la Fundación Raíles. Esto dio paso a la presentación del libro blanco de la mano de las voluntarias de Telefónica.

Por último, se llevó a cabo una charla con cinco personas artistas de Fundación Raíles que participaron en el reto. Durante la charla, respondieron a preguntas sobre su experiencia creativa personal durante los talleres y sobre su experiencia artística en relación con la utilización de la IA. El acto terminó con una rueda abierta de preguntas sobre el trabajo de Living Museum Madrid, el reto, los talleres y las obras mostradas.

La presentación de Living Museum Madrid supuso un punto y aparte en la consolidación de la asociación en España, además de un lugar de creación de contactos claves, lo que posteriormente dio pie al comienzo de su primera actividad en Madrid.

4.3.4 Visita a Living Museum Nueva York

El 26 de junio de 2023 Laura Carmona Ayuso y Julia Morla Sánchez, parte del equipo de Living Museum Madrid, viajaron a Nueva York con el objetivo de conocer el Living Museum de Queens y a Janos Marton, uno de sus creadores, que estaba a punto de jubilarse y dar paso a la nueva directora Mitra Reyhani.

Durante la estancia de visita e investigación formaron parte de la dinámica cotidiana y creativa de Living Museum, y realizaron entrevistas a personas profesionales, voluntarias y artistas de Living Museum que han servido de apoyo tanto en esta investigación como en la creación de Living Museum Madrid. También se estrecharon los vínculos profesionales entre ambas asociaciones planteándose posibles colaboraciones creativas en exposiciones y eventos nacionales e internacionales.

4.3.5 Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque

El comienzo con los primeros talleres abiertos de Living Museum Madrid fue posible gracias a la donación económica conseguida tras la correcta realización del reto Living Museum: IA, Arte, Diversidad y Salud Mental. Además, la presentación de Living Museum Madrid en el Auditorio de Fundación Telefónica supuso un disparador de contactos y visibilidad de la asociación, lo que dio lugar a que el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque de Madrid, con el que nos habíamos reunido previamente, propusiera un nuevo encuentro para hablar de posibles colaboraciones.

A finales de junio de 2023, tras la celebración de dicha reunión, nos ofrecieron la posibilidad de establecer un taller abierto de arte en la Sala Polivalente del centro cultural, creando así el germen de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid.

Publicación de la convocatoria y creación del grupo

En primer lugar y con el objetivo de consolidar el grupo de personas que iban a formar parte de las primeras residencias y dado que estas iban a ser publicadas dentro del programa del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque de Madrid 2023-2024, se realizó una convocatoria pública para la participación en las mismas.

La presentación de solicitudes estuvo abierta del 27 de septiembre al 15 de octubre de 2023 y las bases de la convocatoria fueron publicadas en la página web del Centro de Cultura Contemporánea Conduque y en la página web de Living Museum Madrid. En dicha publicación, se realizaron unas bases accesibles puesto que fueron adaptadas y validadas según las normas de lectura fácil por el grupo de lectura fácil del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino en Alcorcón, formado por ocho personas con discapacidad intelectual, de las cuales cuatro participaron en la adaptación y validación del documento **(Anexo XXXI)**.

El documento de solicitud de participación en las residencias artísticas consistía en una breve explicación del proyecto, un apartado de datos básicos personales, otro donde compartir las motivaciones para participar y la trayectoria y experiencia artística personal, y un último apartado donde adjuntar tres fotografías de obras. La cumplimentación y entrega de esta solicitud, podía realizarse a través de un documento de Word o a través de un formulario online.

Durante el periodo de apertura de la convocatoria, se presentaron un total de cuarenta y cinco personas para las doce plazas iniciales con las que contábamos, por lo que no fue posible acoger todas las solicitudes. De entre las personas solicitantes, aproximadamente la mitad fueron presentadas a través de entidades relacionadas con la discapacidad intelectual y la salud mental, y la otra mitad de forma autónoma e independiente. Gran parte de las mismas pertenecían al colectivo Debajo del Sombrero en Madrid, por lo que nos reunimos con el mismo para hablar de la situación. Finalmente, la decisión conjunta fue priorizar a aquellas personas que no formaban parte de Debajo del Sombrero ofreciendo así la oportunidad de desarrollo artístico a personas que hasta el momento no habían tenido posibilidad de acceso a un proyecto similar.

Junto con un jurado del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, el equipo de Living Museum Madrid, y con el apoyo Hanne Catalina Zuluaga, persona de prácticas del Máster de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social de la Universidad Complutense, se realizó una primera selección de quince personas, teniendo en cuenta la información presentada con respecto a la obra y motivación, así como la igualdad de género dentro del grupo. Con la publicación de los resultados, se asoció también una lista de espera ordenada en el caso de que las personas seleccionadas rechazasen

la plaza o no pudiesen formar parte de las residencias.

Finalmente se decidió ampliar las Residencias Artísticas a quince personas, publicándose la resolución de la convocatoria el 19 de octubre de 2023 y creándose así el primer grupo de artistas de Living Museum Madrid.

Apoyos y colaboraciones

Desde el equipo de Living Museum Madrid, Javier Lapuerta y Julia Morla serían las personas que acompañarían al grupo. Dada la amplitud del mismo y la naturaleza metodológica de Living Museum, también formarían parte del equipo Hanne Catalina Zuluaga, persona de prácticas del Máster de Arteterapia y Educación Artística de la Universidad Complutense de Madrid y Ana Más Hernández, voluntaria que llevaba acompañando el proceso de Living Museum Madrid prácticamente desde su inicio dada su cercanía personal a la salud mental y profesional al arte. El equipo final estaría formado, por lo tanto, por cuatro personas.

Es importante destacar cómo al pertenecer al programa del Centro de Cultura Contemporánea de Condeduque, las residencias contarían con el apoyo directo del área de arte de este, y un vínculo con su programación artística, lo que ha permitido la realización de visitas guiadas a las exposiciones de la mano de sus comisarios y comisarias, y/o artistas.

Esta realidad, ofrece también la posibilidad de participación en otros programas del centro, como las actividades y talleres llevados a cabo por el Laboratorio de Arte, Bienestar y Educación LAB-E, dirigido por el Grupo de Investigación EARTDI (Aplicaciones del Arte en la Integración Social de la Unidad docente de Educación Artística de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid).

Figura 188
Visita de Living Museum Madrid a la exposición *La Gran Fábula del Capital* en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque acompañada por el comisario Valentín Roma. Fuente: Living Museum Madrid.

Cabe mencionar también cómo el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, nos permitía la posibilidad de solicitud de uso de materiales audiovisuales y otras salas de sus instalaciones de forma puntual, para el visionado de documentales, la realización de eventos y grabaciones o la creación de obras de arte entre otras posibilidades.

El espacio de taller

Las residencias se realizarían en la Sala Polivalente, la cual es una amplia sala con arcadas ubicada prácticamente a la entrada del centro cultural, lo que facilita la accesibilidad de las personas a la misma. Como su propio nombre indica, esta sala está dedicada a diferentes proyectos, colectivos y actividades que forman parte de la programación del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, por lo que sería necesario montar y desmontar las mesas, caballetes y materiales cada día de taller. La sala cuenta con un amplio espacio para la creación, una zona de moqueta donde poder sentarse, un baño adaptado y una pequeña sala con acceso a agua.

Figura 189
Taller de arte de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid. Sala Polivalente del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque. Fuente: Living Museum Madrid.

Para el almacenaje de los materiales contamos con una pequeña sala una planta más abajo a la que se puede acceder desde la Sala Polivalente a través de unas escaleras. Este almacén permitía también guardar las obras de los y las artistas de Living Museum, que además contaban con una taquilla individual en el caso de querer guardar sus cosas personales.

Calendario base y dinámica de las residencias artísticas

La realización de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid se llevó a cabo del 25 de octubre de 2023 al 30 de junio de 2024, todos los miércoles de 11 a 14 horas, estableciendo de 10 a 11 horas las reuniones del equipo de Living Museum Madrid junto con las dos personas colaboradoras en el proyecto. El calendario, objetivos y desarrollo de cada sesión, así como la asistencia, fue recogido de forma semanal a través de un registro general de observación que reflejaba el proceso y cambios en la dinámica del grupo y de la creación.

Dentro del horario establecido, poco a poco se fue formando un ritmo cotidiano propio del grupo. Dado que la sala estaba abierta, sobre las 10:30 algunos y algunas artistas comenzaron a llegar al taller ayudando también al montaje de la sala y los materiales. Lo que en un primer momento resultaba tedioso realizar entre cuatro personas, a medida que fue avanzando el proyecto, se fue volviendo algo compartido entre todo el grupo. Pasados algunos días de creación, se fue estableciendo el que cada persona montase su zona de creación, eligiendo de forma libre su lugar y colocando su mesa y silla.

La colocación del material se estableció en una gran mesa a la entrada de tal forma que todo el material disponible quedara a la vista favoreciendo la accesibilidad al mismo. Esta mesa contaba también con una pequeña biblioteca de consulta de libros de arte e imágenes.

Figura 190
Mesa accesible de materiales de creación. Fuente: Living Museum Madrid

Una vez las personas fueron familiarizándose con el almacén, algunos materiales repetidos y soportes de gran formato fueron guardados en el mismo, ya que siempre está abierto y disponible para el uso de todos y todas. De la misma forma, se fueron estableciendo dentro del almacén y de forma natural,

espacios donde cada uno guardaba su obra e incluso algunos materiales, convirtiéndose en un lugar comunitario y compartido por todas las personas de Living Museum Madrid.

Otro espacio imprescindible dentro de la dinámica de las residencias desde el comienzo fue el Living Café, formado por una mesa con café, té y algunas cosas de picar en torno a la que las personas se reúnen de forma libre para descansar, charlar o tomar algo. Paulatinamente y de forma natural se fue estableciendo una pausa compartida sobre las 12:30, especialmente motivada por una de las artistas, provocando que las personas trajesen comida y detalles para compartir, cuidando el espacio grupal.

Algunos lazos y contactos importantes

La realización de las residencias también impulsó el interés en la creación de red y contacto con otros proyectos, asociaciones y colectivos, así como a la asistencia a eventos relacionados.

Una de las primeras asociaciones con las que contactamos dada la cercanía de nuestras propuestas y la coincidencia en las personas solicitantes en la convocatoria, fue con el Colectivo Debajo del Sombrero. Posteriormente nos contactaron desde BERDE con el objetivo de hacernos una visita.

También formamos parte de algunos encuentros y grupos como Dinamo Alternador, un espacio de reflexión, diálogo y formación artística para profesionales comunitarios y sanitarios dentro del Museo Nacional Thyssen Bornemisza de Madrid. Asistimos a los *(Dis) Encuentros Vulnerables. V Jornadas en torno a la Diversidad Funcional*, en el Museo Reina Sofía de Madrid junto con varios colectivos como Hablar en Arte, The Project Art works y Plena Inclusión Madrid entre otros, y a los encuentros de "Museo Situado", una red de colaboración de colectivos y asociaciones vecinales del Barrio de Lavapiés que se reúne en el Museo Reina Sofía.

Participamos también en las *XXVII Jornadas de Estudios de la Imagen: Trasmundos, Públicos, Arte y Salud Mental*, celebradas en el Museo de Arte Dos de Mayo de Móstoles, dada la ponencia y presentación de su obra de Alicia Utiyama, una de las artistas de Living Museum Madrid.

Figura 191
Presentación *Vagas y Maleantes*, proyecto artístico de Alicia Utiyama, artista de Living Museum Madrid, en las *XXVII Jornadas de Estudios de la Imagen: Trasmundos, Públicos, Arte y Salud Mental*, celebradas en el Museo de Arte Dos de Mayo de Móstoles. Fuente: Living Museum Madrid.

Por último, también contactamos y visitamos el proyecto ArtEspida, taller de arte del Hospital Psiquiátrico de Piñor en Ourense, y contactamos con Andar de Nones, espacio de creación artística dedicado a personas con diversidad psíquica de la Asociación TEADIR en Aragón, apoyando su proyecto de creación del libro IMPAR, muestra de la obra de catorce artistas que forman parte del taller abierto de arte.

Primer premio en las votaciones solidarias 2023

Tras la finalización del reto realizado con Fundación Telefónica, la presentación oficial de Living Museum Madrid, y el comienzo de las Primeras Residencias Artísticas en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, a finales del año 2023 el proyecto entró en el concurso Votaciones Solidarias de la Fundación Telefónica. Este concurso consiste en la realización de una votación abierta a través de la cual se valoran los retos y proyectos realizados durante el año. Los tres ganadores de cada categoría reciben una dotación económica de apoyo a la continuidad del proyecto o a la actividad de la asociación.

Living Museum Madrid fue seleccionado para concursar en la categoría de “Retos Solidarios”, obteniendo finalmente, tras el periodo abierto de votación, el primer premio en enero de 2024. Esta dotación económica, ha supuesto un apoyo para continuar con las Residencias Artísticas de Living Museum Madrid en el Centro de Cultura Contemporánea de Condeduque, valorando la posibilidad de

continuar durante el curso 2024-2025 con las mismas condiciones y ampliando el grupo a veinte personas artistas, así como un nuevo empuje para la búsqueda de una sede permanente de Living Museum Madrid.

El despliegue de la pausa: la exposición final

Living Museum Madrid cierra las Primeras Residencias Artísticas a través de una exposición final en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque. Dicha exposición se celebra del 13 al 18 de junio de 2024. Su planificación, montaje y muestra está organizada por todo el grupo el grupo de artistas y el equipo de Living Museum Madrid, con el apoyo del área de arte de Condeduque.

Bajo el nombre *El despliegue de la pausa*, la exposición introduce la importancia de los diversos momentos de encuentro, cafés compartidos y conversaciones sobre arte que se han dado de forma natural a lo largo de todas las residencias artísticas.

Durante la inauguración, celebrada el 13 de junio de 19 a 21 horas, algunas personas artistas realizarán una visita guiada a través de sus obras, compartiendo sus procesos y trayectoria artística. Living Museum Madrid anunciará la continuación de las residencias en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduqe durante el curso 2024-2025.

Figura 192
Cartel e invitación a la exposición *El despliegue de la pausa*. La imagen se corresponde con la obra *Los pobrecitos y la serpiente del hombre bueno*, obra del artista Fernando José Escriña. Fuente: Living Museum Madrid y el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque.

4.3.6 A modo de resultado:

Tras conocer en profundidad la naturaleza del *open studio* y sus amplias posibilidades, y establecer el proyecto sobre la base de Living Museum, desde Living Museum Madrid y dentro del marco de esta investigación, consideramos especialmente importante desarrollar y establecer una perspectiva de género y enfoque feminista del proyecto.

4.3.6.1 Una mirada de género en Living Museum Madrid

Maceira Ochoa (2005) define la mirada y pedagogía feminista como una narrativa que se construye desde lo histórico y lo cotidiano, y que desde su carácter creativo valora los significados subjetivos y los procesos personales haciendo énfasis en la transformación social, y la reducción y eliminación cultural y política de la opresión de género. "La pedagogía feminista logra resolver la tensión entre lo individual y la dimensión social, es decir, retoma el proceso formativo y la propia existencia individual, pero también aborda el sistema sociopolítico y las instituciones de referencia" (p. 163), lo que hace especialmente importante que Living Museum Madrid en su establecimento en España tome en cuenta esta perspectiva como uno de los posicionamientos centrales de su naturaleza.

En su reflexión sobre cómo incorporar un enfoque de género en proyectos artísticos-pedagógicos, García-Huidobro Munita y Montenegro González (2021) destacan como elementos principales el ser sensibles a la problemática, y la mirada crítica a los procesos personales y sociales. Como parte de esta realidad destacan la importancia de construir espacios seguros con base en el respeto a la diversidad e inclusión, estableciendo valores de no jerarquía, y apostando por metodologías horizontales, relacionales, interdisciplinarias y participativas que se preocupen por la creación de espacios seguros de cuidado para las personas.

Living Museum establece su base sobre estos valores como es posible ver a través de sus premisas principales como la equidad e intercambio entre iguales, la búsqueda de una estructura familiar e inclusiva y la utilización del arte como espacio de diálogo y restauración social entre otras. Sin embargo, y dado que no se ha encontrado un posicionamiento explícito de género, desde Living Museum Madrid se considera imprescindible acoger dichas premisas también desde esta perspectiva.

Crear un proyecto con enfoque de género supone un proceso situado que implica una dimensión y revisión crítica y personal constantes (García-Huidobro Munita y Montenegro González, 2021). Desde Living Museum Madrid y dada la premisa de familiaridad y construcción de comunidad basada en los principios de cuidado, confianza y disponibilidad (Plettenberg & Marton, 2019), se observa la necesidad de poner especial atención y apoyo a las mujeres en las dinámicas cotidianas que se

establecen en el taller, como la recogida de materiales, la limpieza del espacio, y la nutrición del grupo con cuidados y escucha activa. Al nombrar esta premisa, se busca el establecimiento de un espacio de equilibrio entre todas las personas artistas, una reformulación cotidiana de las relaciones de poder que permita una transformación paulatina en mayor profundidad, así como la visibilización de los estereotipos de género y dinámicas asociadas a los mismos, y la necesidad de habitar el espacio desde la equidad. La perspectiva de género emerge como "una herramienta que nos ayuda a observar la realidad, prestando atención a ciertas relaciones que parecían ser naturales, pero que nos afectan en nuestros modos de desarrollarnos en el mundo" (García-Huidobro Munita y Montenegro González, 2021, p. 108).

En relación con la selección de personas tras la convocatoria de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid, entre otros criterios se tuvo en cuenta la igualdad de género como premisa de selección principal.

El posicionamiento feminista promueve específicamente el apoyo y fortalecimiento de las mujeres, dando valor a realidades que podrían ser invisibilizadas (García-Huidobro Munita y Montenegro González, 2021; Maceira Ochoa, 2005). Por este motivo, se plantea la importancia de articular una mirada de género que dentro de la propia dinámica inclusiva, no jerárquica y comunitaria de Living Museum, apoye especialmente a las mujeres y al desarrollo de sus proyectos personales y subjetividad. En este caso, la mirada de género supone una apuesta por la creación de un espacio que acoja y apoye de forma abierta la voz de las dolencias específicas de las mujeres, y sea un lugar seguro de empoderamiento y dignificación personal y social para estas. Un espacio de agencia, protagonismo y transformación.

Geat (2016) manifiesta la importancia de que se amplíe la existencia de herramientas y espacios en el campo artístico, cultural y educativo que permitan a las artistas y mujeres, pensar y visibilizar su propia obra para deconstruir jerarquías de género aún vigentes. Living Museum Madrid apoya esta afirmación y dentro de sus planteamientos contempla la creación de un taller específico de mujeres y la realización de exposiciones y eventos artísticos que pongan en valor la obra, reivindicaciones y subjetividad.

4.3.6.2 Tres mujeres artistas de Living Museum Madrid. Proceso creativo y obra

"La pedagogía feminista es una pedagogía de la subjetividad, de la autonomía, de la transgresión, del ser lo que quiero ser, de aprender a ser, de inventarse a sí misma" (Maceira Ochoa, 2005, p. 163). Este apartado recorre la exploración y construcción de significados y reflexiones a través del arte de tres

mujeres artistas de Living Museum Madrid. La obra y trayectoria artística están recogidas a partir de entrevistas semiestructuradas realizadas con cada una de las tres artistas, y del desarrollo de su proceso creativo personal en las Primeras Residencias de Living Museum Madrid en el Centro de Cultura Contemporánea de Condeduque.

4.3.6.2.1 Blanca Valcarce: la sutileza de la intimidad femenina

La artista Blanca Valcarce estudió Filología Hispánica, por lo que largos periodos de su vida han estado relacionados con la lectura, fuente a través de la que conoce en gran profundidad la historia del arte. Teniendo en cuenta su gran interés por la pintura, durante muchos años pintó algunos cuadros de forma esporádica, siendo en 2020 cuando retomó de forma más activa el acto creativo.

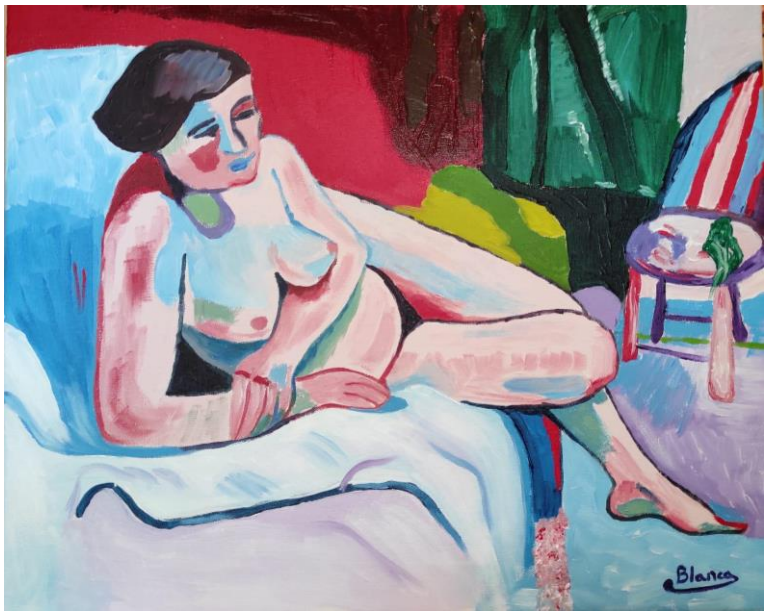
Figura 193
Blanca Valcarce en el taller de Living Museum Madrid.

Su obra se caracteriza por el uso intenso del color y la diversidad en su combinación, “mi obra se caracteriza mucho porque me gusta mucho el color y trato los colores muy intensos”. Entre sus principales influencias destaca la obra de pintores como Henri Manguin y Paul Cézanne, que han sido y son una gran fuente de inspiración en sus obras y espacio de aprendizaje para el uso del color y construcción de la composición. Entre sus intereses principales está la representación de bodegones ya que compositivamente captan su atención.

Figura 194
Jarrones con frutas, 2021. Interpretación de un cuadro de Paul Cézanne. Fuente: Blanca Valcarce.

Ha dedicado gran parte de su trayectoria artística a la reinterpretación de obras a partir de su propia percepción y de la mezcla del color, fuente a través de la que ha comenzado a desarrollar su propia mirada y estilo, “Me defino como artista. Todos los artistas yo creo que van aprendiendo a lo largo del tiempo y también se basan mucho en otros pintores. (...) Es un aprendizaje a lo largo de toda la vida, creas, pero no es que estés en proceso, sino que vas aprendiendo y vas haciendo tú”.

Figura 195
Desnudo en el diván, 2021. Interpretación de un cuadro de Henry Manguin. Fuente: Blanca Valcarce.



A pesar de su gran gusto por la representación de bodegones, su tema actual de interés es la intimidad de la mujer y la feminidad, “yo pinto sobre todo el tema femenino, la intimidad de la mujer”. En las Primeras Residencias de Living Museum Madrid se ha dedicado a explorar el tema femenino y la creación de sus propias composiciones e imágenes, “estoy intentando crear mi propia obra. Es lo que me interesa empezar a hacer en casa, mi propia obra”.

A partir de la obra *La Sirena y los Peces* (2023), Blanca Valcarce ha comenzado a construir composiciones a través de recortes de imágenes que va combinando y resignificando para después hacer los bocetos y dibujos que dan origen a los cuadros.

Figura 196
La sirena y los peces, 2023. Acuarela y rotulador acrílico, 31 x 41 cm.

A partir de esta misma propuesta exploratoria, ha retomado también las pinturas de algunos de sus pintores favoritos para realizar nuevas composiciones que reflejan su mirada y gusto por los espacios femeninos.

Figura 197
Querido Degas, 2024. Acrílico sobre lienzo 65 x 54 cm.

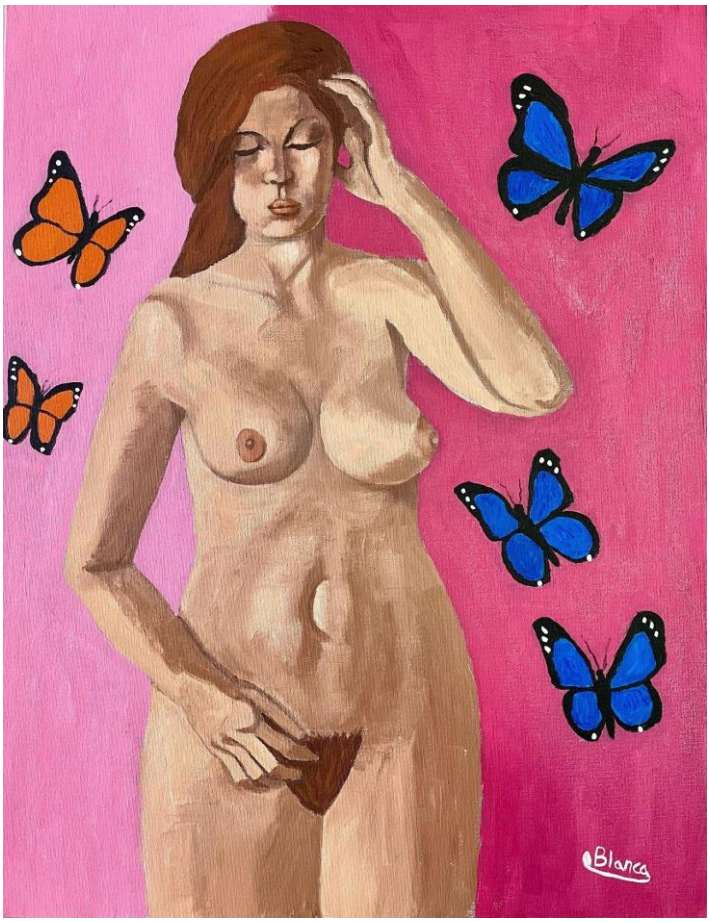
Con respecto a la creación artística, Blanca destaca la importancia que tiene en su vida personal, en su salud y en su desarrollo profesional, siendo una de las fuentes principales de calma y estabilidad, “yo creo que es un don que tengo, que puedo pintar bien, entonces ese don hay que aprovecharlo, hay que explotarlo, por eso es importante, porque me llena mucho, porque me quita de tristezas, porque si no tuviese este hobby, que es un hobby para mí y es un trabajo, pues lo pasaría muy mal”.

En relación con Living Museum Madrid, destaca el espacio como un lugar de contacto, relaciones sociales, personales y profesionales a través del arte, que resulta inspirador en su propio proceso, “echaría de menos el ambiente. El ambiente que hay, echaría de menos ese ambiente que hay de arte, de compañerismo, de amistad”. Revela también un gran interés en la realización de la exposición final en el Centro de Cultura Contemporánea de Condeduque, donde le gustaría especialmente compartir su obra con las personas que forman parte de su vida, “tengo una ilusión tremenda de que vengan amigos, que venga familia a verla, tengo muchas ganas”.

Actualmente forma parte del grupo de pintura de un centro de rehabilitación psicosocial de Madrid, dedicado entre otras propuestas a la exploración de la pintura abstracta y a la visita de exposiciones de arte contemporáneo. Cuando la persona que dinamiza el mismo no puede asistir, es Blanca la

encargada del taller y de las propuestas plásticas que se llevan a cabo. Dentro del mismo centro, forma parte del grupo de mujeres “hacemos punto, hablamos sobre el feminismo y vemos películas sobre el feminismo”, destacando como especialmente importante la necesidad de visibilizar a las mujeres artistas a lo largo de la historia y en la actualidad, “hay que visibilizar a esas mujeres de todas las épocas, de todos los siglos y sobre todo ahora, por poner el acento en las mujeres que estamos pintando en este tiempo, nuestro tiempo”.

Figura 198
La mujer y las mariposas, 2024. Acrílico sobre lienzo 54 x 65 cm.



4.3.6.2.2 Alicia Utiyama: mi propia piel

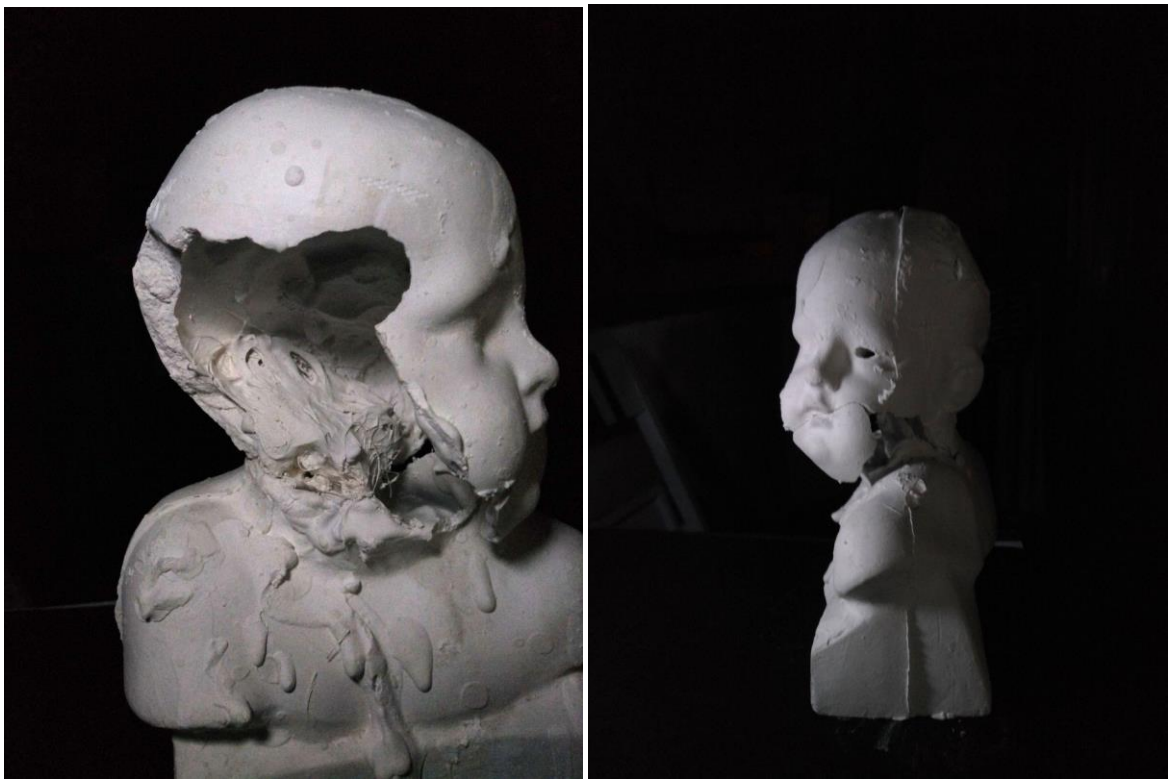
Desde pequeña Alicia Utiyama demostró su interés por la creación a través de la música, la escritura y el baile, sin embargo, es a partir de 2019 cuando comienza a desarrollar su obra artística plástica. Este mismo año comenzó el Ciclo Formativo de Grado Superior de Técnicas Escultóricas en la Escuela de Arte la Palma en Madrid, y tras su finalización comenzó el Grado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, formación que lleva a cabo actualmente.

Define su obra como una exploración artística a través de la identidad y las emociones en busca de dar respuesta a sus principales preguntas existenciales y sentimientos, “qué es el yo, mis indagaciones, mis preguntas que hago por las mañanas y por las noches, y lo que soy y lo que siento, principalmente lo que siento”.

Dado que uno de sus principales objetivos es desarrollarse como artista, ha creado un portafolio en el que enmarca sus proyectos como una exploración de la salud mental dentro de una sociedad estigmatizadora, y una búsqueda constante del límite entre el desgarro emocional y la cultura que condiciona los comportamientos humanos, “mis proyectos acaban centrándose en variaciones del comportamiento emocional, en trastornos mentales y cuáles son las consecuencias que sufre un individuo condicionado a vivir en una sociedad”.

Su primer proyecto artístico se llama ***Archaea***, “los reinos archaea son los seres extremófilos que consiguen sobrevivir en condiciones muy extremas y esto lo llevo como si fuera una metáfora de la marginalización de las personas”. La compleja naturaleza de este proyecto entreteje y contrasta la vivencia narrada a través de su diario en primera persona desde la perspectiva de paciente de un hospital psiquiátrico, con una mirada crítica y de denuncia sobre las interpretaciones médicas y sociales a lo largo de la historia en relación con la enfermedad mental. Entre sus múltiples obras destacan las narraciones y dibujos del diario durante el internamiento, y una serie de esculturas creadas a partir de moldes que la propia artista destruye y vuelve a construir. En relación al proyecto, Alicia explica cómo las obras se enraízan con su propia historia revelando diferentes facetas internas, “habla de seres extremófilos, habla de arqueología, de huella, de fragmentos y de cómo esto se conectaba apenas en mi interior”.

Figura 199
Archaea, 2020. Serie de esculturas resultado de una investigación sobre la deformación de la materia a través del agua. Fuente: Alicia Utiyama.



A través de la siguiente descripción, la artista define e introduce ***Pesadillas de Benzodiazepinas,*** su segundo proyecto, "hubo una época en que me tomaba más de diez pastillas, todas para la cabeza, antidepresivos, antipsicóticos, ansiolíticos, estabilizadores del humor. Hubo una época en la que tenía lapsos de memoria, erupciones cutáneas y parálisis del sueño. Ya no tenía depresión ni ansiedad porque tampoco tenía alma. La sobremedicación casi me mató, en realidad no estaba viva".

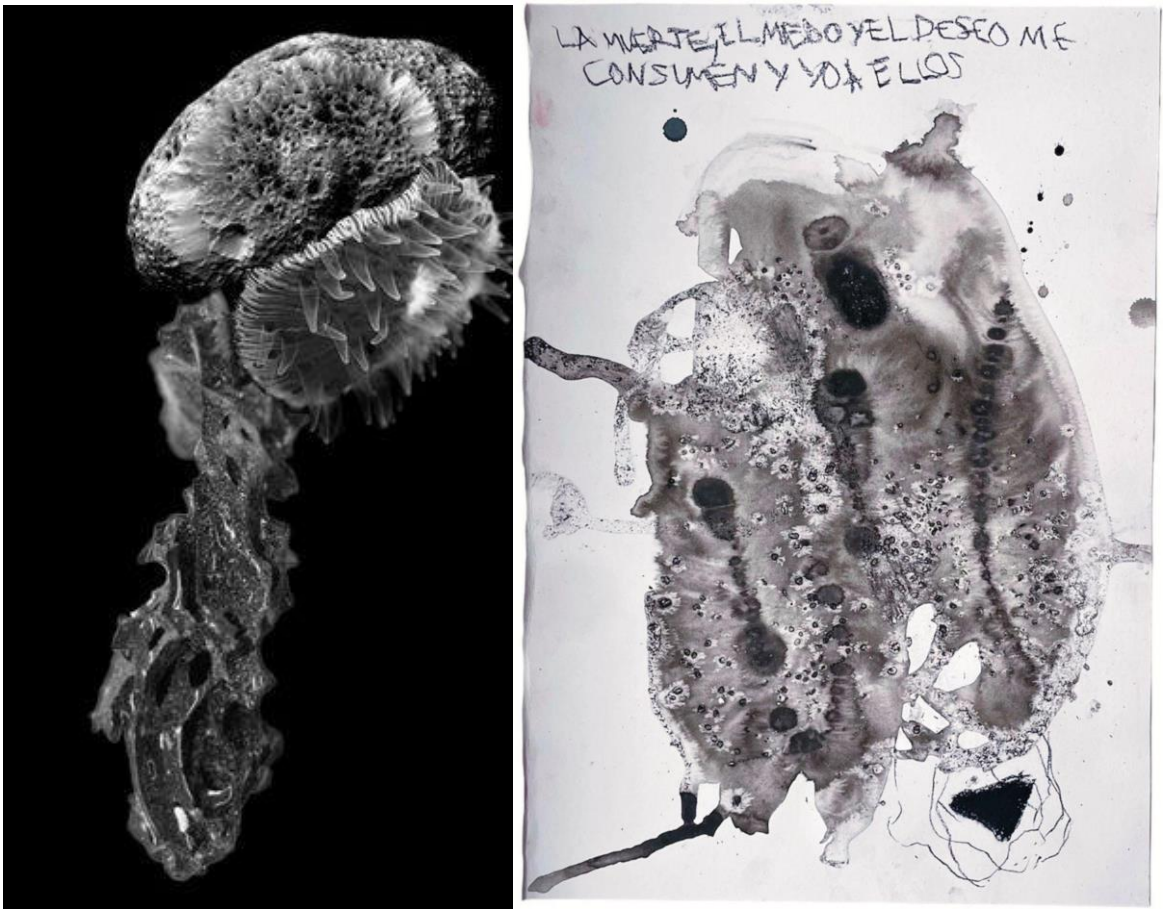
Como ella misma afirma, tras finalizar *Achaea* sintió la necesidad de mostrar la deuda de la vida con lo crudo. *Pesadillas de Benzodiazepinas* recoge a través de un bestiario de simbolismos propios las pesadillas y parálisis del sueño sufridas por la artista debido a un largo periodo de sobremedicación que le llevó a contactar con el sufrimiento, el miedo y la muerte. En relación con este espacio denominado por ella misma como "la manifestación de lo terrible" comparte, "no es solo sobre sueños y miedos, es sobre cómo reacciona químicamente mi cerebro a la sobremedicación y los monstruos que he creado en mi imaginación".

Los primeros monstruos del bestiario fueron diseñados a partir de diversos collages formados por imágenes de fósiles, rocas, cráneos, organismos marinos y células. Estas composiciones dieron lugar a

una serie de pinturas creadas con tinta china, conté y óleo, acompañadas de escritos realizados con los pies, muestra del descontrol y aletargamiento.

Figura 200

Pesadillas de Benzodizepinas, 2022. Collage nº 7, fuente de inspiración para las pinturas, y pintura nº 5, tinta china, conté y carbón, 50x35cm. Fuente: Alicia Utiyama.



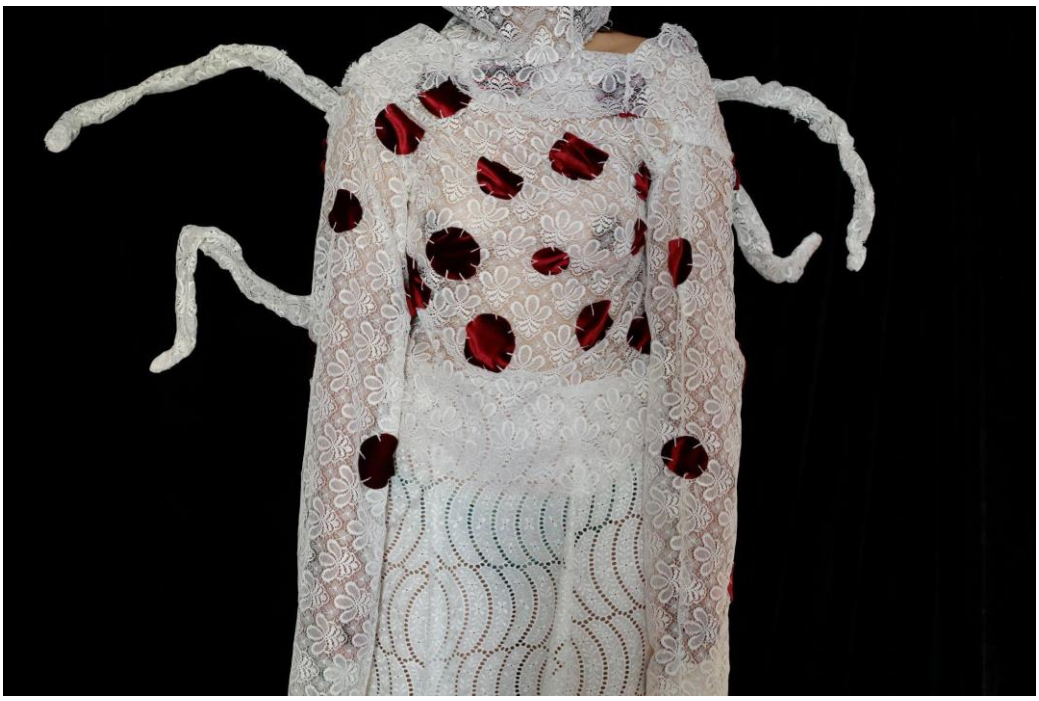
Piel de mi Piel, su tercer proyecto, tiene como temática principal el fracaso y la exigencia, profundizando en el trastorno de personalidad y los vínculos. Al recibir el diagnóstico de trastorno límite de la personalidad la artista se sumergió profundamente en tratar de comprender el significado del mismo y entenderse a través de él. Tras cinco años de investigación teórica, sintió la necesidad de definirse desde otro lugar, de reformular el significado de este diagnóstico y explorar su propia experiencia en torno al fracaso apoyándose en el libro *El Yo Piel* del psicoanalista francés Didier Anzieu. *Piel de mi piel* está formado por un archivo narrativo de su internamiento psiquiátrico y una pieza de tela que reflexiona y reformula la piel como un órgano contenedor de lo psíquico. “Este proyecto parte de cómo me siento al fracasar, el sentimiento de invalidez hacia uno mismo. La mejor manera de describirlo sería diciendo que ya no quepo en mi piel, mi interior está tan machacado, deforme, lleno de callosidades que soy incapaz de reconocer lo que fui y lo que soy”.

Figura 201

Piel de mi piel, 2022. Bocetos para el desarrollo de la indumentaria. Fuente: Alicia Utiyama.

Figura 202

Piel de mi piel, 2022. Indumentaria. Fuente: Alicia Utiyama.



En noviembre de 2023 a través de la ponencia Vagas y Maleantes, Alicia Utiyama compartió sus tres proyectos en las XXVII Jornadas de Estudios de la Imagen: Trasmundos, Públicos, Arte y Salud Mental, celebradas en el Museo de Arte Dos de Mayo de Móstoles.

Como parte de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid, la artista está inmersa en ***LLoro todas las noches pensando en tu Verga.*** Esta propuesta creativa está formada por dos áreas de exploración. ***Borderline*** es una videoinstalación que reproduce el arco de la histeria y ofrece una mirada crítica sobre la violencia ejercida hacia las mujeres a través de la psiquiatría, "yo estoy tumbada haciendo el arco de la histeria y hay una persona grabándome, acercándose… Habla mucho de la mirada a través del feminismo, pero también habla de la carga de género que hay en el diagnóstico. Por eso lo comparo con la histeria, porque en la época había unas características muy marcadas y hoy son casi las mismas características, pero con otro nombre".

Figura 203
Grabación de *Borderline*, 2024. Parte del proyecto *Lloro todas las noches pensando en tu verga*.

En segundo lugar, el proyecto *Lloro todas las noches pensando en tu verga* está formado por ***Quarto de despejo*** [Cuarto del vertedero]**,** cuyo nombre está inspirado en la novela sobre el hambre en las favelas de la escritora afrobrasileña Carolina María de Jesús. Continuando con la propuesta iniciada en *Piel de mi piel*, este nuevo proyecto deconstruye la identidad como una cáscara rígida que define a las personas y cuestiona esta misma rigidez en la definición del trastorno múltiple de la personalidad.

Tras sus investigaciones, la artista manifiesta que este trastorno ha sido compartido comúnmente como la ausencia de una identidad definida, lo que le lleva a plantearse, “¿Cómo que no tenemos identidad si somos completamente distintas?”.

Figura 204
Alicia Utiyama en el proceso de creación de Quarto de Despejo, 2024.

*Quarto de despej*o está formado por retales de telas que reflejan la extensión real del cuerpo de la artista y visibilizan su derecho a ocupar espacio y ser reconocida, “es eso, saber cuánto ocupo en el espacio para no disminuir mi importancia”.

Actualmente Alicia Utiyama está centrada en el montaje de su próxima exposición en el Estudio RGF en Madrid y subraya que para ella no existe distinción entre ella misma como persona y el arte, “Ahora mismo no consigo desconectar lo que soy como persona de lo que soy como artista, porque está muy conectado”. Establece esta misma conexión entre sus proyectos, manifestando que la creación artística es para ella la vida en sí misma y una fuente de transformación, trabajo y autoconocimiento,

“Yo hago distintos proyectos, pero yo puedo decir que es un solo proyecto. Todos tienen conexión con mi vida, entonces tienen conexión entre sí”.

Con respecto a Living Museum Madrid revela que le está permitiendo llevar sus obras a formatos de mayor tamaño “estoy trabajando con dimensiones más grandes y con cosas que nunca he hecho” y destaca que para ella es un espacio de seguridad creativa libre de juicios y estrés, donde es posible compartir quien es como persona y como artista, “siempre tengo un lugar seguro donde puedo preguntar sobre cosas que no sé y no sentirme juzgada, y al mismo tiempo compartir quien soy”.

4.3.6.2.3 “Y.”: caminar, respirar, dibujar

Desde muy temprana edad, para “Y.” el dibujo ha formado parte de su manera de explorar y entender la vida. A partir de la creación como espacio innato de expresión, ha realizado numerosos cursos de dibujo, ilustración y cómic, formándose finalmente como realizadora de animación, un programa de estudios, que dentro de su área aborda también la producción, dirección, dibujo y fotografía entre otros campos.

Su trayectoria profesional se ha centrado de forma paulatina en la producción, sin embargo, su camino artístico personal ha estado marcado por etapas de diversa naturaleza, “mi obra artística no creo que sea homogénea”. Dentro de esta heterogeneidad creativa, durante numerosos años dedicó su interés artístico en el cómic y la ilustración, llevando a cabo algunos encargos y proyectos profesionales. Actualmente el dibujo es una fuente de exploración y diálogo íntimo y personal, que se asemeja a otras etapas de desarrollo y experimentación creativa que tuvieron lugar en su adolescencia y comienzo de la edad adulta.

Como la artista afirma el arte es un espacio de libertad y comunicación en su vida, “para mí es como hablar. Hablo a través del dibujo”, que ha supuesto y supone una herramienta de contacto y relación con otras personas y consigo misma. Sin embargo, parte de esta heterogeneidad de la que habla también ha implicado la existencia de etapas donde la creación era una fuente básica de desarrollo, y otras donde ha quedado dormida a la espera de nuevos momentos creativos, “hay momentos en donde lo he descuidado completamente y he pasado años sin dibujar prácticamente”.

Actualmente el arte ha cobrado un lugar imprescindible como parte de una fuerte crisis vital, “recientemente que he sido mamá y en mi postparto he tenido una crisis emocional muy fuerte”, que ha conllevado momentos de padecimiento psíquico, donde el acompañamiento terapéutico también ha sido un espacio clave.

"Y." revela como ante este estado de malestar asociado a la salud mental tras el posparto, una de sus primeras decisiones fue retomar el dibujo, "una de las primeras cosas que hice en el momento en que no podía casi ni salir de casa, fue apuntarme a sesiones de modelo vivo", realidad que ella misma define como un espacio meditativo, una primera chispa de luz y la llave hacia la elaboración de la dolencia psíquica, "durante esa crisis, dibujar ha sido una llave".

Dentro de esta etapa, comenzó realizando autorretratos y su proceso creativo se construyó como un espacio espontáneo de elaboración interna que le permitía tomar distancia del dolor y transformarlo. La artista define la creación como un acto alquímico de transformación del malestar donde retomar el contacto consigo misma y coger fuerzas. "Poder convertirlo en un dibujo o en un papel, o sea, en algo concreto, a mí me daba una fuerza".

Figura 205
Autorretrato. La herida, 2023. Collage, lápiz y acuarela, 21 x 29,7 cm.

El dibujo emerge como un espacio de diálogo de carácter interno y externo que le permite expresar sensaciones físicas, sensaciones de dolor psíquico, sensaciones de angustia, y tomar distancia de las mismas para resignificarlas desde otro lugar. A través de la obra *Los monstruos existen*, "Y." plasma de forma orgánica en el papel sensaciones inabarcables e indescriptibles a través de la palabra, que adquieren una vida externa y pueden ser compartidas como imágenes reales.

Figura 206

Los monstruos existen, 2024. Lápiz y acuarela, 21 x 29,7 cm.

En una segunda fase y ante la necesidad de poner límite y distancia con esas sensaciones y desidentificarse con la imagen, crea la obra *Basta*, como una acción artística donde el dar un puñetazo de pintura le permitió establecer un límite claro entre ella misma y la representación recogida en la ilustración. “Necesitaba hacer algo para quitármelo de la cabeza y ha sido algo físico. He puesto un poco de pintura en un contenedor y le he dado un puñetazo físico a esa pintura para que manchara el papel. Era mi forma de neutralizar el cuco, el monstruo, y ha sido súper orgánico”.

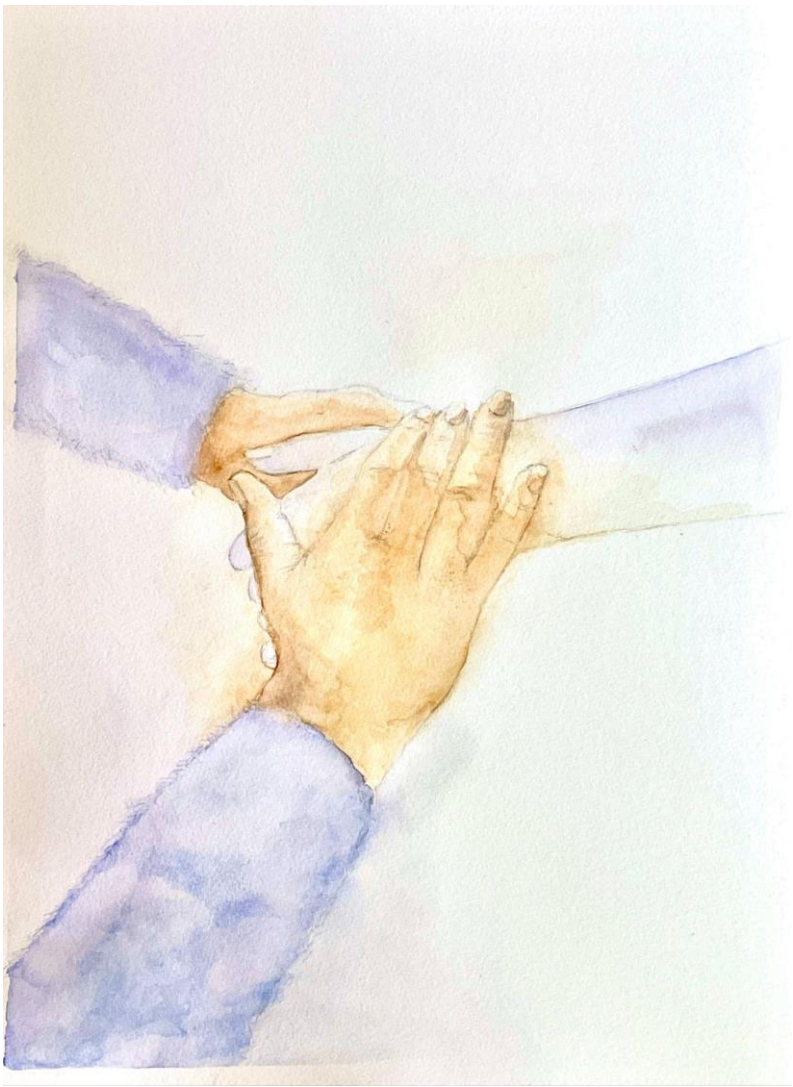
Figura 207

Basta, 2024. Lápiz y acuarela, 21 x 29,7 cm.

Sus obras destacan por la utilización del grafito y la acuarela como **principales técnicas.** La exploración de l**as posibilidades del papel** a través de pegarlo, rajarlo, romperlo y arrugarlo entre otras opciones también construye su obra, aportando una tridimensionalidad y textura que definen su esencia.

A partir de sus dibujos e ilustraciones, la artista destaca el valor de la obra como una imagen que le devuelve una nueva visión, como un diálogo que retroalimenta su propio dinamismo interno y muestra una autenticidad difícil de explorar con la palabra, y que puede ser integrada de forma paulatina a través de la imagen. De acuerdo con "Y." la exploración plástica forma parte de su recuperación, "he estado dibujando desde ese momento hasta ahora en todo mi proceso de recuperación". A través de la obra *No vamos a dejarte caer*, muestra la importancia del apoyo de todas las personas que acompañan su camino.

Figura 208
No vamos a dejarte caer, 2024. Lápiz y acuarela, 29,7 x 42 cm.



“Y.” define el arte como algo inherente a su propia identidad que simplemente sucede y define su historia, “para mí es como caminar. (...) Es parte de mi identidad, de mi ser. Respiro, camino, dibujo, no es algo que tenga que buscar, es algo que tengo y qué sucede”.

Con respecto a Living Museum Madrid, manifiesta que el espacio le ha dado la posibilidad de compartir el proceso con otras personas, de desplegar su obra y contemplarla en su conjunto, y valorar la posibilidad de mostrarla. “Ha sido muy estimulante poder compartir el espacio con otras personas, el espacio en sí, salir de casa, ver libros, o simplemente mostrar, o sea, el acto de mostrar. Yo hasta ahora sólo le había mostrado estos dibujos a mi acompañante. No lo ha visto nadie más y con vosotros me ha surgido esa posibilidad de abrir. De hecho, hemos desplegado toda la obra”. Conversando sobre el conjunto de su obra, la artista observa que su proceso creativo ilustra la elaboración de un camino personal vinculado con la salud mental de la mujer desde un lugar ampliamente femenino y respetuoso, cuya muestra podría ser un espacio de encuentro, apoyo y reconocimiento para otras mujeres que hayan vivido o estén viviendo un proceso similar, “para mí lo más bonito sería que alguien que pasó cosas similares, lo vea y diga: vale, tengo permiso de sentir esto”.

Por último, tras realizar la entrevista y recoger su trayectoria creativa, “Y.” elabora y comparte las siguientes palabras:

> “Dibujo como hablo y ahora comprendo por qué mi voz se ha quedado tantas veces callada. Ahora he atravesado un gran dolor y antes no podía hacerlo. Si dibujaba demasiado dolería, mejor era callar. Estoy sorprendida al comprender que mi expresión artística ha estado refrenada o desatada según pudiera tomar contacto con mis emociones profundas. Y más aún según sintiera que serían o no aceptadas. Por eso hoy, si dibujo, y hablo, y soy escuchada, siento un gran entusiasmo, es un regalo, es estar más viva y sin duda esto ayuda a mi recuperación. ¡Al fin!”

4.3.7 Próximos pasos

Uno de los principales objetivos actuales de la asociación es la búsqueda de financiación para establecer el proyecto en Madrid, así como la creación de una sede permanente. El Primer Premio en la Votaciones Solidarias 2023 de Fundación Telefónica ha supuesto un apoyo para el mantenimiento del proyecto durante el curso 2024 - 2025 y para la posible ampliación del grupo a veinte personas artistas.

Al haber cumplido dos años desde la constitución de la asociación, a Living Museum Madrid se le abre la posibilidad de solicitar su declaración como entidad reconocida de interés público en España. lo que supone un apoyo y apertura a nuevas formas de financiación y relaciones.

Otro de los próximos pasos es la presentación del proyecto en el Fórum de Arteterapia y Ciencia de Nuremberg, Alemania, en septiembre de 2024 y la participación en el Congreso de Living Museum en Wil, Suiza, que se celebrará en 2025.

Finalmente, otra de las líneas de actuación es continuar estableciendo vínculos con otras entidades tanto del sector cultural como de salud mental, y establecer una red de apoyo mutuo, colaboración y construcción de nuevos proyectos.

CAPÍTULO 5

CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

5.1 Puntos de discusión

Los puntos de discusión desarrollados a continuación se han construido a partir del análisis sobre los temas recogidos y estudiados en el marco teórico, los resultados y propuestas emergentes de las experiencias Miradas Insólitas, Living Museum y Living Museum Madrid, y más específicamente de los temas y subtemas que han ido surgiendo del análisis temático de las entrevistas llevadas a cabo en el proyecto Living Museum como ejemplo actual de *open studio*.

5.1.1 El arte es arte. Sobre los conceptos de *art brut* y *outsider art*

El uso actual de los términos *art brut* y *outsider art* fue uno de los temas de debate más controvertidos durante la estancia de investigación en Living Museum y es uno de los puntos de discusión actual dentro del campo del arte, la enfermedad mental y la condición de discapacidad.

Numerosas personas informantes de Living Museum exteriorizan que las personas artistas de Living Museum pertenecen de forma activa a sus **contextos sociales, familiares, políticos y culturales**, y que entre otros muchos factores, su identidad está construida por estos parámetros, por lo que la definición original de *art brut* concebida por Dubuffet y el concepto de *outsider art* construido posteriormente, no pueden definir este arte.

Varias publicaciones reconocen que el concepto de *art brut* sirvió para **valorar y conservar obras** de arte creadas en los hospitales psiquiátricos desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX en Europa, pero que sin embargo supone **una simplificación excesiva en cuanto a la valoración y a la relación**

artística y naturaleza creativa de una gran diversidad de personas creadoras (Gisbourne, 1993; Pereña, 2007; Rexer, 2005).

Dentro de estas publicaciones, Pereña (2007) manifiesta que a través de estos términos se ha construido una nueva identidad creativa que contempla la forma artística en relación con el estado psíquico de la persona creadora, lo que **desvía la valoración de su obra hacia la enfermedad o marginalidad**, siendo ésta la que en muchos casos parece convertirse en la garantía del valor de su arte, ignorándose desde esta perspectiva las características artísticas propias de la obra y otros factores relevantes de la biografía de la persona que acompañan la comprensión y valoración de su arte. En relación con las características artísticas de las obras, Rexer (2005) reflexiona sobre la **gran diferencia** que existe en la propuesta y trayectoria artística de las diversas personas catalogadas como outsider, por lo que puede resultar inadecuado y artificial catalogar su arte y sus obras bajo un mismo término.

Como parte de esta misma discusión y afirmación, las personas profesionales de Living Museum revelan que este concepto menosprecia el valor del arte creado, nació en un periodo histórico determinado que no tiene que ver con la época actual, y **resulta estigmatizador** en su esencia, ya que reduce a la persona y su desarrollo artístico a la enfermedad. Con respecto a las personas artistas de Living Museum, muchas de ellas no se reconocen dentro de este término, ni identifican su obra artística con otras personas catalogadas dentro del *art brut*, así como en muchos casos desconocen la terminología. Este mismo hecho sucede en Miradas Insólitas, donde además los conceptos de *art brut y outsider art* **resultan muy complejos e inaccesibles**.

En un apartado dedicado al existencialismo y el debate sobre el arte y la locura, Wilson (1993) comparte que la exposición de arte creado por personas con enfermedad mental celebrada en 1946 en el Hospital de *Sainte-Anne*, provocó un cuestionamiento sobre si mostrar obras de arte psicótico, fruto del aislamiento, la marginalidad, la enfermedad y el dolor en el París de la posguerra, era moral y lícito.

Durán Úcar (2007), en un breve apartado titulado *Papel del Artista*, revela que la exposición *Cinco pequeños inventores de la cultura* celebrada en 1951 en la galería *Marcel Eberard* de Lille, compartía la obra de cinco artistas que se encontraban en un asilo creando de acuerdo a su realidad personal, pero **sin saber de la existencia de esta exposición** y sin mostrar interés por obtener reconocimiento por su obra, fama o dinero. Estos aspectos y hechos que para Jean Dubuffet eran parte de la base del concepto *art brut*, actualmente el movimiento Orgullo Loco los denuncia como **una violencia**

psiquiátrica, afirmando que la mayoría de las personas catalogadas como artistas *brut* u *outsider*, no participaron activamente en la decisión de mostrar y exponer sus obras.

Las *XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen. Transmundos, públicos, arte contemporáneo y salud mental* dirigidas por Inés Plasencia, Noemí de Haro y Patricia Mayayo, y celebradas en noviembre de 2023 en el Museo Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, en Móstoles, tenían como objetivo realizar un encuentro inclusivo entre perspectivas artísticas, teóricas y activistas en torno al arte y la salud mental, fomentando un espacio de reflexión sobre la intersección y encuentro entre estos campos. Durante esas jornadas, y desde el movimiento Orgullo Loco, la artista y activista Fatima Masoud realizó una ponencia bajo el título ***Art Brut, Bruta Tú 100mg****,* en la que anunciaba la próxima publicación de un fanzine con este título. A través de este fanzine denuncian las primeras colecciones de arte y salud mental, y el *art brut,* como una violencia psiquiátrica, manifestando que durante esta época muchas de las obras expuestas fueron expropiadas de las personas creadoras sin su consentimiento o sin que ellas mismas pudieran decidir si esas obras eran obras de arte o si querían mostrarlas al gran público. Entre los principales puntos de discusión del fanzine exponen que el *art brut* fue un robo a las personas creadoras, que muchas de las obras no tienen una autoría reconocida, y que fueron acompañadas de los diagnósticos en las exposiciones de arte psicopatológico (Masoud, 2023).

Teniendo en cuenta la gran proliferación actual de ferias y exposiciones de *outsider art*, algunas personas profesionales de Living Museum observan que la existencia de un mercado en torno al arte categorizado como marginal, puede ofrecer **una oportunidad de exposición y venta de las obras**. Dentro de esta realidad, subrayan también que a pesar de visibilizar y suponer un espacio de promoción y venta, está basado en el prejuicio hacia las personas creadoras y sus obras.

Roberta Smith (2002, 2022), y Jerry Saltz (2013), parte del círculo de crítica de arte estadounidense, se han posicionado a favor de la inadecuación de la terminología utilizada y la necesidad de borrar la distinción creada entre el arte outsider o arte autodidacta y lo que es considerado como el arte oficial, abriendo este debate dentro del mercado y de las ferias de arte outsider.

Los conceptos *art brut* y *outsider art* todavía son ampliamente utilizados, como ha sido posible observar en algunos proyectos recogidos como ejemplo de *open studio* a nivel internacional y nacional. En la publicación del catálogo Miradas Insólitas el término *art brut* fue utilizado, sin embargo, el curso de esta investigación ha ofrecido luz y una amplia comprensión sobre su inadecuación en relación con el grupo de arte, debido a su carga histórica, a su base conceptual alejada del concepto de inclusión, y a la inaccesibilidad de la terminología para los y las artistas de Miradas Insólitas.

Entre las publicaciones y entrevistas es posible encontrar la valoración de algunos términos alternativos como *insider art,* arte neurodiverso o arte honesto entre otros, que tratan de visibilizar y resignificar esta situación desde un lugar respetuoso, inclusivo y diverso. La mayoría de las personas entrevistadas en Living Museum y de los proyectos específicos de *open studio* recogidos en esta investigación (Project Art Works, MOH, ArtEspida entre otros muchos), y numerosos autores y autoras, proponen la utilización de la palabra **arte sin apellidos y especificaciones**, apostando por acabar con la dualidad de pertenencia o no pertenencia y la estigmatización, y apoyando en la creación de una base y modelo inclusivo dentro del arte, que acepta la diversidad como uno de los principios de su propia naturaleza (Rexer, 2005; Saltz, 2013; Smith, 2002).

5.1.2 La necesidad de un amplio desarrollo de perspectivas feministas en salud mental. La voz y narrativa de mujeres artistas como espacio de reconocimiento y resignificación

Los conceptos de salud y enfermedad se han ido transformando con el tiempo, dependiendo ampliamente del contexto social, ideológico, político y cultural entre otros (Rico Caballo, 2012), y constituyen un hecho estructural de la sociedad (Menéndez, 2005).

Tras el recorrido histórico en torno a la salud mental y su abordaje, ha sido posible observar que los **enfoques feministas y perspectiva de género** en salud mental han resultado y resultan imprescindibles para visibilizar los condicionamientos sociales, culturales e históricos sobre la salud mental de la mujer (Linardelli, 2015). Sin embargo, a día de hoy la mirada de género y crítica feminista todavía **no tienen un papel protagonista** en la atención a los aspectos psicosociales de la salud (García Dauder, 2019; Ortega Ruíz, 2011).

Teniendo en cuenta el nacimiento del alienismo y la psiquiatría dentro de un **modelo biologicista y evolucionista** que llevó a una descontextualización del proceso de enfermedad con respecto a la sociedad y la cultura (Menéndez, 2005), la comprensión de la enfermedad se desarrolló sobre una **perspectiva androcéntrica**. A partir de este constructo e imaginario, las expectativas sociales tradicionales vinculadas a las mujeres afectaron directamente a la concepción del concepto de enfermedad y de salud mental asociada a lo femenino (Conseglieri y Baquero, 2021), construyendo **un doble estigma** sobre las mujeres con enfermedad mental.

Dados los mecanismos históricos de opresión y estigmatización de la psiquiatría hegemónica hacia las mujeres, la reconstrucción de la concepción de enfermedad mental desde **su voz y narrativa** cobra especial interés y resulta una **forma de abordaje honesta** (Conseglieri y Baquero, 2021; García Dauder,

2019), siendo su propia identidad la que permite construir nuevos discursos alejados de los análisis clínicos subjetivos y discriminatorios (Huertas, 2023). Paralelamente, **el reconocimiento cultural** de los discursos y narrativas de las mujeres supone un acto de **justicia social** (Fraser, 2000). Resulta especialmente importante la transformación de las instituciones artísticas desde una perspectiva de género y desde una construcción común participativa (López Fdz. Cao, 2020). Esta reconstrucción ha de fomentar el protagonismo, la autoridad y la participación de las mujeres, y reconociendo su lugar como sujetos de agencia en la construcción de nuevos significados.

Desde el actual Movimiento Orgullo Loco, además de manifestar la locura de la mujer como resultado de la opresión, desigualdad y control a lo largo de la historia, revelan la etiqueta de **"mujer loca"** como una posible vía a través de la que convertirse en **sujeto de agencia y acción** (García Dauder y Guzmán Martínez, 2019).

Dada la interseccionalidad de factores vitales en las numerosas vivencias de las mujeres y su histórica relación con la enfermedad mental, el **arte** es especialmente relevante para la comprensión y acercamiento a **las microhistorias, lo particular y lo concreto** como fuente de conocimiento (Mayayo, 2019), siendo las representaciones femeninas a través del arte un rico ejemplo para el desarrollo de la libertad, la autonomía y la inclusión, y un lugar de deconstrucción de la mirada masculina homogeneizadora (López Fdz. Cao, 2015).

En este sentido, las trayectoria artística de Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama y Kim Noble, **cinco mujeres artistas** recogidas a lo largo del marco teórico, revelan que el arte ha resultado y resulta un espacio de desarrollo y reconocimiento personal, social y profesional según cada caso, que contribuye a la reducción de la doble estigmatización de las mujeres en este campo, y supone una fuente de conocimiento, transformación y acercamiento a la resignificación de la mujer y su salud ampliamente accesible.

Nochlin (2001) recuerda que la igualdad de la mujer, el buen-trato (Sanz, 2016) y el cuidado, dependen de las estructuras institucionales, y de la visión de la realidad que se desarrolla, impone y comparte a través de ellas. Partiendo de esta premisa, es imprescindible el desarrollo de una perspectiva de género dentro de **Living Museum Madrid,** como un enfoque desde el arte que apuesta por la reducción y eliminación cultural y política de la opresión de género (Maceira Ochoa, 2005) y valora los significados subjetivos y procesos creativos personales de las mujeres artistas.

El posicionamiento feminista da valor a realidades, vivencias y subjetividades que son invisibilizadas (García-Huidobro Munita y Montenegro González, 2021), y a través del arte es posible recoger y

valorar narrativas y experiencias de mujeres que sirven de ejemplo y apoyo para otras mujeres y para la sociedad.

5.1.3 Una mayor visibilización y reconocimiento del *open studio*

En relación con el *open studio* como uno de los ejes centrales de esta investigación y como principal tema de **discusión** a partir de actuales publicaciones, emerge la necesidad de **visibilizar sus premisas y posibilidades**, y de apostar por un mayor **reconocimiento de su metodología y filosofía**.

Teniendo en cuenta su nacimiento en el antiguo concepto de asilo o "manicomio" a través de los talleres de creación integrados dentro de los mismos, y con el proceso de desinstitucionalización y aparición de nuevas formas de tratamiento a través del arte (Brown y Omand, 2022; Hernández Merino, 2000), esta forma de práctica artística en ocasiones ha quedado invisibilizada ante perspectivas de abordaje enfocadas en un interés más psicológico (Wix, 2010).

Con la aparición de la arteterapia y su desarrollo, han surgido **múltiples identidades profesionales** dentro del campo, algunas más centradas en un enfoque clínico, y otras en un modelo basado en la naturaleza del arte (Manchester, 2015; Moon, 2001). Dentro de esta aparente **dualidad** y enfrentamiento entre lo que es considerado como arteterapia clínica y el concepto de *open studio* o taller abierto de arte como enfoque de intervención, algunas publicaciones manifiestan la cercana relación de ambas propuestas ya que convergen en la utilización central del **arte como base de su naturaleza** (Moon, 2001) y exteriorizan que su **nacimiento y origen están interrelacionados** (Brown y Omand, 2022; Wood, 2022).

Partiendo de esta realidad, numerosas publicaciones subrayan **la interdisciplinariedad** dentro de este campo de estudio, donde las fronteras entre las ciencias y las artes, y dentro del campo de la intervención artística y la arteterapia, no sólo son permeables, sino que este dinamismo y trabajo conjunto ofrece una gran fertilidad e ilustra amplias posibilidades de crecimiento, de desarrollo de nuevos recursos y conocimientos, y de acogida de la diversidad (Kapitan, 2022; Moon, 2001).

Teniendo en cuenta la existencia de **proyectos** pioneros en el desarrollo del *open studio* que actualmente están en funcionamiento y han ido creciendo de forma paulatina (Gate Aways Arts, Creative Growth y Living Museum entre otros), y con la amplia y creciente aparición de nuevos proyectos de diversa naturaleza que se nutren de esta filosofía y metodología (Lefika la Phodiso, Proyect Art Works, ArtEspida, o Andar de Nones entre otros), resulta especialmente importante estudiar y recoger sus propuestas y beneficios, ampliando su **posibilidad contemporánea de**

aplicación y desarrollo (Wix, 2010), y valorando su **enfoque comunitario y de carácter social** (Berman, 2011; Guirau Pellicer et al., 2010; Kapitan, 2008).

Dentro de Living Museum, es posible observar una creciente creación de **nuevos Living Museums** en el mundo dados sus amplios beneficios en las comunidades en las que se envuelven, desarrollándose actualmente nuevas sedes y proyectos en Brasil, Colombia, Suiza y Alemania, entre otros lugares.

5.1.4 La confidencialidad, el anonimato y la autoría en la investigación cualitativa e Investigación Basada en las Artes

A raíz de la metodología propuesta y la naturaleza de esta investigación, surge como tema de discusión la necesidad de una reflexión crítica, replanteamiento y reajuste de los conceptos de **confidencialidad y anonimato** dentro de la investigación cualitativa y de la Investigación Basada en las Artes, teniendo en cuenta la naturaleza específica de cada estudio.

Florencia Santi (2016) manifiesta que en **las ciencias sociales** los problemas éticos se han pensado a partir de la **investigación biomédica** sin tener en cuenta las características particulares de la investigación social, lo que no ha favorecido la reflexión sobre las cuestiones éticas de esta disciplina en concreto, que han de ser repensadas para su adecuada y actualizada aplicación.

Teniendo en cuenta la metodología propuesta, y dado que muchas de las personas que participan en esta investigación son **artistas, creadores y creadoras**, el anonimato y la confidencialidad han supuesto temas de debate, discusión y replanteamiento a lo largo del estudio. Ávila Valdés (2021) manifiesta que la participación de personas consideradas vulnerables en la investigación no significa necesariamente un respeto mayor a la confidencialidad y anonimato, sino que implica **una revisión profunda de los objetivos y propósito** central de la investigación.

De acuerdo con el enfoque feminista de investigación y el objetivo de la propia investigación de visibilizar a las personas como artistas y agentes de subjetividad, conocimiento y voz propia, ha sido posible observar que el completo anonimato en algunos casos podría suponer una negación de su identidad creadora y contradecir los deseos expresados en las entrevistas de que su voz y obra sean reconocidas y valoradas (Jiménez Cortés, 2021). Entre las principales directrices del Código Ético de FEAPA (2024), destaca **la autonomía** entendida como **el derecho a la privacidad y a la libertad de elección** de las personas que participan en las prácticas e investigaciones.

Boydell et al. (2012) recuerdan también la importancia de la autonomía individual y de que las personas den su consentimiento informado, abriéndose desde este derecho la necesidad de respetar la decisión de aquellas personas que quieran visibilizar su discurso y obra de forma pública, fomentando así la participación emancipatoria. En este mismo artículo, se cita a Patrick W. Corrigan (2000) ya que expone un ejemplo que muestra la tensión existente en salud mental entre el anonimato y el uso de una barra negra para ocultar la identidad de las personas en las fotografías, realidad que potencia la imagen de estigma y marginalidad asociadas a la salud mental.

Partiendo del abordaje de este tema de actual discusión, el anonimato por un lado **puede proteger** a las personas al no mostrar información personal e identificatoria, pero por otro lado está siendo cuestionado en estudios con comunidades indígenas, donde **invisibilizar** a la persona podría suponer robarle su voz y hacer generalizaciones que le quitan el control sobre su propio discurso y colocan a la persona investigadora en una **situación de poder** (Florencia Santi, 2016). Teniendo en cuenta esta realidad, algunos estudios proponen repensar el anonimato en pro de **una conversación con las personas implicadas** creando sus propias líneas éticas y visibilizando sus decisiones (Ávila Valdés, 2021; Florencia Santi, 2016), y recuerdan la importancia de garantizar los derechos y el bienestar de las personas participantes (Lune & Berg, 2017).

Dentro de esta investigación, este tema ha sido una fuente de discusión, reflexión y replanteamiento constante, y un espacio de debate con numerosas personas informantes y participantes en la misma. Finalmente, la decisión ha sido **respetar el deseo expresado por cada persona** tras reflexionar de forma conjunta sobre las implicaciones que conlleva la investigación, ofreciendo los apoyos necesarios para la comprensión de las mismas en el caso de aquellas personas que los han requerido. Desde esta perspectiva, se ha tenido en cuenta a cada una de las personas que han participado en la investigación como protagonistas en la comprensión del tema de estudio y valorando el respeto a su dignidad y deseo de participación (González Ávila, 2002).

El apoyo, cuidado y honestidad resultan valores imprescindibles en el marco de una investigación para lo que Ávila Valdés (2021) propone **el diálogo y espíritu de consenso** en la búsqueda de nuevas soluciones de una forma conjunta y compartida que tenga en cuenta a las personas participantes. Además, **la propia obra** de arte tiene un carácter personal y normalmente identifica a la persona creadora, por lo que la imagen también supone un espacio de debate y discusión sobre la propiedad, autoría y anonimato que ha de ser tenido en cuenta (Ávila Valdés, 2021; Boydell et al., 2012).

A lo largo de esta investigación se recogen numerosas obras de personas artistas, para las que su autoría y derechos sobre la obra es especialmente importante dada su anterior invisibilización o falta

de reconocimiento. Por el contrario, también hay personas que han preferido mantener su anonimato y ocultar la autoría de las imágenes, realidad que también ha de ser respetada y cuidada. Beiras et al. (2017) recuerdan la necesidad de que las investigaciones exploren de forma flexible paradigmas y miradas que promuevan el compromiso ético y consideren los cambios necesarios en las sociedades contemporáneas.

5.2 Conclusiones

Las conclusiones se desarrollan y construyen a través de las preguntas y objetivos de investigación planteados al comienzo del estudio. Es posible observar que los temas de discusión se entrelazan también como parte de las conclusiones elaboradas, ya que han nacido del interior de las preguntas y objetivos.

Con respecto a la pregunta general de investigación, ***¿de qué manera la identidad vinculada al artista puede ser un elemento que disminuya el estigma asociado a la salud mental y por tanto beneficie psicosocialmente a las mujeres con dolencia psíquica e interés en la creación artística?,*** el estudio ha implicado una oportunidad de exploración teórica y experiencial que confirma que el desarrollo de una identidad de artista o persona creadora supone un beneficio psicosocial de aquellas personas interesadas en la creación artística, y especialmente en las mujeres creadoras debido a su doble estigma de enfermedad mental y mujer, y a la concepción y desarrollo de la salud mental específica de las mujeres.

En relación con el **estigma personal** asociado a la salud mental, formado por el estigma interiorizado, el estigma percibido y el estigma experimentado (Bengochea-Seco et al., 2018), la creación de una identidad como artista implica la construcción de un proyecto que da significado personal y social a la propia vida sin negar la enfermedad. Esa resignificación personal fomenta la desidentificación de la persona únicamente con la enfermedad o con la definición del rol de mujer establecido por la sociedad, como ha sido posible observar a través del recorrido del marco teórico en torno al arte fuera del canon y especialmente en la biografía de las cinco mujeres artistas, y en el marco experiencial a través de los testimonios de las personas vinculadas a las experiencias de Miradas Insólitas, Living Museum y Living Museum Madrid.

Con respecto al **estigma interiorizado o autoestigma**, entendiendo este como la identificación con estereotipos negativos asociados a la enfermedad y asumidos como propios, el rol de artista supone **una reformulación de la autopercepción** que la persona tiene de sí misma, y una **dedicación al desarrollo y exploración artísticas** como fuente de transformación, salud o construcción de conocimiento entre otras posibilidades y según cada caso. A través de las diferentes entrevistas ha sido posible observar que la identidad de artista y el desarrollo de un lenguaje plástico propio, ofrecen un espacio de **aceptación, reconocimiento personal y autorrealización** favoreciendo la creación de una intimidad y lazos afectivos internos que fortalecen la salud. En el caso de las mujeres, la posibilidad de reformular esta autopercepción a través de la propia creación supone una posibilidad de legitimar

su propia voz, deconstruir la identificación con los roles de género impuestos, y una fuente de empoderamiento y agencia dentro de su historia de vida.

Teniendo en cuenta esta realidad y que **el estigma percibido** contribuye al aislamiento social y malestar**,** concebido como el conjunto de creencias y actitudes negativas que las personas con diagnósticos en enfermedad mental consideran que la sociedad tiene hacia ellas**,** el **fortalecimiento de la percepción interna** desde el desarrollo de la identidad de artista ofrece un espacio de valoración imprescindible. Este hecho reformula el lugar desde donde la persona se relaciona, hacia un espacio de empoderamiento y agencia donde tiene la posibilidad de **contribuir a la sociedad de forma activa** a través del arte. En el caso de las mujeres artistas, esta realidad es especialmente importante teniendo en cuenta la discriminación y dominación histórica a la que han sido sometidas, y como está resulta un factor decisivo en la construcción de su autopercepción y autodeterminación.

Dado que el género supone un aspecto transversal con gran presencia en la concepción y desarrollo de la salud mental, y la importancia por lo tanto de la interseccionalidad que entiende el concepto de salud mental vinculado con el de género entre otros aspectos (Mora-Ríos y Bautista, 2014), en el caso de **las mujeres** se hace especialmente evidente que se enfrentan a un proceso de **autoestigma y estigma percibido** mayor, al asumir e interiorizar prejuicios, valores, y normas sociales y culturales desiguales y discriminatorias como propias. A partir de esta situación, resulta de vital importancia y especialmente relevante en mujeres creadoras el desarrollo de un espacio de **autorrealización, fortalecimiento interno, mejora de la autoestima y autonomía** a raíz de un proyecto vital y creativo propio. La creación de un espacio personal, íntimo y de seguridad a través del arte que permite **tomar y valorar las propias decisiones, expresar opiniones, necesidades y dolencias específicas, y reformular la autopercepción desde su propia voz e historia.** La construcción de la identidad desde la narrativa artística ofrece un espacio de agencia sobre la propia autopercepción, y ofrece la posibilidad de compartir dicha reconstrucción desafiando los roles patriarcales y homogeneizadores impuestos. Esta realidad ha sido especialmente observable a través de la trayectoria artística de las dieciséis mujeres artistas que forman parte de esta investigación.

Con respecto **al estigma experimentado,** entendido como las vivencias de rechazo, o la falta de oportunidades y discriminación que experimentan las personas debido a su enfermedad, la identidad de artista supone una resignificación del rol de la persona dentro de la sociedad, donde más allá de su enfermedad mental o dolencia, es **reconocida como persona creadora de significados** a través del arte y valorada por ello. El arte ofrece a la persona la posibilidad de construirse un nuevo lugar dentro de su contexto social, familiar y afectivo, disolviendo a través de la actividad creativa el aislamiento, y reconstruyendo la definición desvalorizada y estigmatizada asociada a la enfermedad mental.

En el caso de las mujeres vinculadas con la enfermedad mental y/o la discapacidad, la situación de desigualdad y discriminación aumenta por el hecho de ser mujeres, teniendo en cuenta el papel protagonista que ha tenido el estigma en salud mental asociado a los prejuicios y expectativas sociales tradicionales vinculadas a las mismas a lo largo de la historia. Esta realidad, ha afectado en gran medida a **la concepción de la salud mental asociada a lo femenino**, ampliando las vivencias de opresión, rechazo y falta de oportunidades. A lo largo de la investigación, ha sido posible observar que el rol de artista supone un beneficio en cuanto al desarrollo y reconocimiento social y profesional, ofreciendo significativas **alternativas al rol feminino establecido**, altamente vinculado al trabajo doméstico y al cuidado, realidad que se agrava en el caso específico de las mujeres con enfermedad mental o dolencia psíquica (Álamo, 2020). La reformulación del lugar en el contexto afectivo, familiar y social, desde un espacio de empoderamiento vinculado a la propia historia y valoración personal y social a través del arte, resulta especialmente enriquecedor en el caso de mujeres creadoras dentro de este contexto.

Además, **la obra** en cuanto que objeto físico, supone un lugar externo de diálogo, valoración y relación que dignifica a la como artista de forma permanente, y permite la estructuración de nuevos vínculos e intereses desde la experiencia artística. Es destacable como la obra en sí permite un espacio accesible y subjetivo, que pone en valor el discurso específico asociado a la **dolencia psíquica y condición de discapacidad de mujeres creadoras**, fomentando la visibilización de esta realidad y la creación de lugares de encuentro a través de la pieza artística, la propia narración subjetiva y creativa de las mujeres, y la estructura cultural y social en la que se desenvuelve. Toma especial importancia para las mujeres exponer públicamente la propia experiencia a través de la creación artística, lo que desafía los discursos dominantes y discriminatorios asociados al rol femenino, y ofrece la posibilidad de habitar un proceso de introspección y construcción de identidad propia.

Dada la trayectoria histórica de discriminación, opresión y dominación hacia la enfermedad mental y las mujeres, y la necesidad de fomentar y apoyar en mayor medida perspectivas feministas en el campo, actualmente el reconocimiento y visibilización de los procesos de las mujeres creadoras, requiere de especial cuidado y atención, y del desarrollo de nuevas oportunidades respetuosas y conscientes de las desigualdades a través del arte.

Partiendo del análisis de las diversas entrevistas realizadas en relación con el proyecto de Living Museum y a partir de la primera pregunta específica de investigación, ***¿en qué sentido un proyecto como Living Museum puede suponer un apoyo personal y social para las personas con enfermedad mental o dolencia psíquica e interés en la creación artística?***, ha sido posible recoger una gran

cantidad de aspectos que sirven de apoyo personal y social para las personas creadoras con enfermedad mental o dolencia psíquica.

En primer lugar, destaca el espacio físico y simbólico que ofrece el proyecto como una **atmósfera de invitación** a la experimentación y desarrollo creativo personal. Este **espacio físico** creado y definido en sí mismo como una **instalación artística**, resulta accesible en relación con el lugar donde se ubica y con respecto a los materiales, técnicas y apoyos que la persona pueda necesitar. Su organización en cuanto a **talleres de arte o estudios personales de creación** favorece la identificación y sentimiento de pertenencia de la persona con el espacio y el desarrollo de su lenguaje plástico. La existencia de **otros espacios** como el Living Café o la biblioteca apoyan el desarrollo de relaciones sociales, y construcción de conocimiento y nuevas experiencias en torno al arte.

En relación con **el espacio simbólico,** el desarrollo de una **rutina** en cuanto a la creación artística en un espacio de acogida, aceptación y confianza, así como el espacio compartido con otras personas centradas en su propia creación, supone un apoyo en la autorrealización y autonomía, y un **lugar de inspiración** para el desarrollo personal y la construcción de nuevas identidades en torno al arte.

Como base de la filosofía de Living Museum y, en segundo lugar, su estructura **libre, abierta y flexible** construida sobre las premisas de **no estrés y no jerarquía,** permite la creación de un espacio de confianza que se adaptada de forma individual a las necesidades presentes de cada persona creadora y especialmente a las demandas que la enfermedad o dolencia pueda requerir en cada momento, liberando a la misma del estigma asociado y permitiendo sus ritmos sin juicio, presión o expectativas.

Dicho espacio de confianza y de carácter individualizado, define a Living Museum como espacio para **expresarse sin restricciones** a través del arte o de las necesidades propias de las personas. Esta amplitud y apertura supone una **liberación de los estigmas** relacionados con la **salud mental** y especialmente impuestos hacia las **mujeres creadoras**, desde su doble estigma asociado con el género. Además, la premisa de no jerarquía también pone conciencia sobre la existencia de relaciones de poder que afectan especialmente a las mujeres, ofreciendo un ambiente de reflexión crítica constante que permite construir la cotidianidad desde una perspectiva inclusiva, respetuosa y consciente de los roles de género.

Esta dinámica de libertad y constante dinamismo fomenta **la independencia y autonomía** en el espacio, donde la persona toma **responsabilidad sobre su propio proceso**, que puede implicar una creación más activa, menos activa, o incluso la necesidad de descanso y pausa entre otras posibilidades. Desde esta realidad de respeto del ritmo de creación y relación diaria, Living Museum

podría definirse como un **laboratorio de vida,** donde las personas tienen la oportunidad de **experimentar sus límites creativos, personales y sociales en un espacio seguro** y de cuidado a través del arte.

Esta posibilidad de deconstrucción, desmontaje de las dinámicas sociales y personales estáticas y jerárquicas establecidas, y el fomento de la libertad e independencia con apoyos en un espacio seguro, supone un beneficio especialmente enriquecedor para las mujeres, ya que el modelo tradicional de enfermedad puede ser **adecuado a su propia subjetividad y necesidades específicas,** fomentando la apertura de la mirada androcéntrica y homogeneizadora en salud mental hacia perspectivas más diversas e inclusivas que contemplen el género. Dicho planteamiento ayuda a reducir las estructuras de desigualdad y permite construir un escenario que recoge la diversidad y la importancia de los enfoques feministas.

Living Museum ha sido definido por numerosas mujeres artistas en las entrevistas como **una burbuja de seguridad** o un lugar donde establecer **nuevas vías de relación** íntima y respetuosa a través del arte. En este sentido, hablar de la **libertad y seguridad** que ofrece este espacio, supone una posibilidad de reconstrucción de la propia salud al margen de las opresiones y discursos discriminatorios asociados a las mujeres. Esta realidad relacional, ofrece también la construcción de una espacio de diálogo interno y externo, que acoge la voz de las mujeres, y visibiliza la heterogeneidad de sus experiencias y discursos, construyendo un vínculo que se aleja del discurso social hegemónico y las relaciones de poder.

En tercer lugar, Living Museum supone un espacio de reformulación y resignificación de la propia mirada y autodefinición, donde se apuesta por el desarrollo de **una identidad como artista** o persona creadora. A partir de esta premisa, Living Museum permite que las personas exploren su narrativa y subjetividad a través de su proyecto artístico personal, donde los conceptos de **rehabilitación y recuperación** están asociados a la búsqueda de un nuevo sentido vital a través del arte.

Esta nueva identidad ofrece a la persona la posibilidad no sólo de resignificar su propia mirada hacia sí misma reduciéndose el estigma interiorizado, sino también de estructurar una **nueva forma de relación social**, donde ser reconocida como artista, y apoyada y acompañada por su entorno desde esta realidad. En el caso de las mujeres artistas, este **reconocimiento** social, personal y cultural tiene que ver con la posibilidad de agencia y de protagonismo desde su propio discurso creativo, y con una realidad de **justicia social**.

Como ha sido posible observar, el autoestigma y el estigma percibido y experimentado son mayores en el caso de las mujeres vinculadas con la dolencia psíquica y/o la discapacidad. Por ello, la posibilidad de resignificación de la identidad personal y social a partir de un proyecto de vida vinculado al arte y la propia historia, permite un lugar de empoderamiento y apoyo para reducir las barreras históricas, sociales y culturales específicas asociadas a las mujeres, en numerosos casos interiorizadas como propias. **Recuperar la voz propia y autoexpresión** en un espacio de respeto y cuidado, fomenta la autonomía e independencia ofreciendo a las mujeres creadoras la posibilidad de desarrollarse como sujetos de agencia, y tomar acción en función de sus experiencias, deseos e intereses construyendo una narrativa propia.

Desde Living Museum, esta narrativa es reconocida desde diversas perspectivas, contando con el apoyo en su conservación, muestra y difusión, así como fomentando un espacio íntimo y sutil donde compartir los detalles de cada discurso. Esta realidad de agencia desarrollada en un lugar seguro y consciente de las relaciones de poder y discriminación, alimenta la posibilidad de construir y compartir de forma libre diversas historias que nutren la voz de las mujeres desde la diversidad, multiplicidad y heterogeneidad, alejando los discursos homogeneizadores y dominantes.

En cuarto lugar y en especial relación con el apoyo y reconocimiento social, Living Museum construye su naturaleza como **una comunidad de sostén y estructura familiar** a través de un complejo entramado de relaciones. Este tejido supone un espacio seguro de acompañamiento, encuentro y relación a través del arte, que reconoce la enfermedad y sus ritmos, pero coloca su foco principal en **la persona como creadora y artista**. Desde esta perspectiva Living Museum ofrece a la persona la posibilidad de formar parte de una gran red de arte que se significa a través de cada una de las personas que conviven en el proyecto. Esta **red de apoyo** emerge como un espacio de **empoderamiento y pertenencia**, y se desarrolla en el día a día a través de conversaciones y relaciones sobre arte, de compartir los espacios cotidianos, y de encuentros y eventos artísticos de diversa naturaleza entre otras realidades.

La relación determinante entre la salud mental de la persona y los factores sociales, históricos y culturales hace que los vínculos comunitarios cuidados y conscientes sean muy importantes en el desarrollo de la calidad de vida, especialmente en el caso de las mujeres creadoras, dado el estricto rol social y cultural asociado a lo femenino. En este sentido, a través de las entrevistas realizadas a las mujeres artistas de Living Museum ha sido posible evidenciar la importancia de crear vínculos sólidos grupales en torno al respeto, valor, participación y promoción de su identidad como artistas. Resulta especialmente importante la construcción de relaciones y espacios de escucha en un entorno de apoyo y comprensión entre iguales a través del arte.

La flexibilidad y el cambio también forman parte del aspecto social, donde **las personas voluntarias y de prácticas** aportan nuevas visiones en torno al arte y diversas oportunidades de relación, sostén y trabajo del **apego y desapego**. Dado su rol, disponen de **tiempo de calidad**, libre de otras tareas organizativas propias del proyecto, para compartir el proceso con las personas artistas. Esta situación supone un espacio de relación a través del arte que enriquece el desarrollo personal y social.

Además, los programas de **apoyo mutuo o *PEER support*,** en muchas ocasiones se dan de forma natural, ya que su planteamiento es muy cercano al concepto de recuperación personal y social que ofrece Living Museum. Esto fomenta que muchas personas con una experiencia previa en salud mental e interés en el arte se acerquen al proyecto para realizar prácticas, promoviendo y ofreciendo a los y las artistas de Living Museum un espacio de relación y apoyo cercano, que fomenta la recuperación personal a través de historias vividas en primera persona.

Durante la creación de Living Museum Madrid, ha surgido el cuestionamiento de si Living Museum como un espacio dedicado específicamente a personas con enfermedad mental o dolencia psíquica e interés en la creación artística puede resultar estigmatizador, cerrado o estático. A través de las entrevistas ha sido posible observar que Living Museum se establece como **un lugar comunitario** donde artistas, profesionales, y personas de prácticas y voluntarias se relacionan de forma dinámica a través del arte como hilo conductor. Las personas entrevistadas manifiestan como especialmente importante poder experimentar un espacio de acogida donde compartir, explorar y reposar su experiencia de vida con iguales o personas sensibles a la enfermedad, y que comparten el interés por el arte. Es en base a este primer **espacio de sostén, aceptación y cuidado,** que Living Museum propone abrir las puertas al exterior y a la sociedad ofreciendo la posibilidad de establecer una forma de relación donde **resignificar con los apoyos necesarios**, nuevas formas de encuentro personal y social basadas en la horizontalidad y el respeto.

La posibilidad de abrir las puertas del espacio a la sociedad desde un lugar de cuidado y pertenencia, ofrece **un vínculo de seguridad desde donde deconstruir la desigualdad, prejuicios y opresión** ejercida especialmente hacia **las mujeres vinculadas con la enfermedad mental y/o la discapacidad**. Esta realidad permite construir nuevas formas de comprensión de la salud mental desde una perspectiva feminista y de género, que apoya, reconoce y escucha la necesidades específicas de las mujeres desde su propia voz e historia de vida.

Dentro del marco y estructura del propio proyecto, están surgiendo **propuestas alternativas** en la forma de relacionarse con la sociedad, y que no se desarrollan en instituciones psiquiátricas sino que se establecen en el entorno comunitario, en centros culturales o espacios de trabajo a través del arte.

Cada una de estas formas tiene sus ventajas y desventajas que poco a poco están siendo valoradas. Sin embargo, actualmente es la financiación del proyecto lo que normalmente limita la estructuración del mismo. Entre estos nuevos planteamientos y alternativas está el caso de *Living Museum Collective* formado por un grupo de artistas, profesionales y personas de prácticas, el planteamiento de Living Museum Bennebroek, Holanda, en un espacio de *coworking,* o Living Museum Madrid establecido en un centro de cultura comunitaria y cuyas bases de desarrollan a partir de una perspectiva de género y enfoque feminista.

Partiendo de la segunda pregunta específica de investigación, ***¿en qué sentido un proyecto como Living Museum puede suponer un lugar de reconocimiento y desarrollo profesional para personas con enfermedad mental o dolencia psíquica e interés en la creación artística?***, a partir del análisis de las entrevistas realizadas es posible afirmar que Living Museum es un espacio de empoderamiento, dignifica a las personas como creadoras y artistas, y fomenta el **desarrollo profesional a través del arte y promoción de su obra** en el caso de aquellas personas que muestran ese interés.

A lo largo de la investigación se observa que la posibilidad de **desarrollo profesional** da un sentido de propósito, confianza y logro a la persona, contribuyendo a su recuperación, inclusión, y sentimiento de pertenencia en cuanto que sujeto activo en la sociedad (Organización Mundial de la Salud, 2022). Como parte de su metodología y naturaleza vinculada al arte, Living Museum es un espacio donde **desarrollar nuevos intereses personales y profesionales**, y donde compartir y mostrar la propia narrativa y experiencia artística. Ha sido posible observar la existencia de personas que tienen un claro interés de **desarrollo artístico profesional**, de otras cuyo objetivo se centra en **la recuperación o mejora de la salud,** y una tercera realidad, donde el interés está centrado en la experiencia artística en sí misma. Desde Living Museum se contempla, cuida y promueve esta diversidad de intereses.

En relación con el desarrollo profesional, ha sido posible recoger las amplias dificultades a las que se enfrentan las personas con enfermedad mental o/y discapacidad, llegando a un 70% el desempleo en el caso de mujeres con problemas de salud mental (Álamo, 2020), por lo que la ampliación de la posibilidad de desarrollo profesional supone una oportunidad y apoyo importante en la mejora de la salud, especialmente en el caso de mujeres creadoras.

Con respecto a **la promoción de la obra artística,** las entrevistas revelan la realización de exposiciones y muestras de arte como **un espacio de reconocimiento y respeto** propio de la actividad artística en sí, que ofrece un puente de **contacto, vínculo y comunicación** personal y social. Teniendo en cuenta la diversidad de objetivos de las personas, Living Museum valora y promueve la muestra de la obra en diversos contextos. En primer lugar, ha sido posible observar que el **taller en sí mismo** supone un

espacio seguro donde la persona puede establecer nuevos lazos afectivos consigo misma y con las demás personas a través de la muestra y exposición de su lenguaje creativo y obra. En segundo lugar, se llevan a cabo **diversos tipos de exposiciones** dentro y fuera del proyecto, en los espacios comunes y abiertos, en espacios públicos de diverso tamaño, centros culturales, galerías, ferias etc., que suponen un amplio marco de visibilización y contacto a través de la obra.

Gran parte de las **personas que dirigen y trabajan en los diferentes Living Museums son mujeres y artistas,** y dado su apoyo y participación activa en el montaje, desarrollo y celebración de las exposiciones, resultan un **ejemplo especialmente cercano** para otras mujeres creadoras que forman parte de Living Museum. Esta realidad ofrece un apoyo y comprensión cercana a la hora de mostrar la obra personal y visibilizar los discursos específicamente vinculados con la salud mental de las mujeres.

Destaca también el valor inclusivo de las exposiciones y ferias de arte que ofrecen un lugar de relación compartido en torno a la **celebración, el disfrute y la valoración** del objeto creado y de la persona en cuanto que creadora, e invitan a la construcción de una subjetividad compartida que genera lazos de cercanía, comprensión y reformulación, y reduce el estigma de la salud mental.

Dentro del campo de las exposiciones, ferias y muestras, también existe la oportunidad de participar de forma profesional y colaborativa en **la organización** de las mismas con los apoyos necesarios en el proceso, lo que fomenta un acercamiento a las tareas asociadas al desarrollo profesional como artista.

Además, Living Museum contempla la posibilidad de realizar **proyectos de creación compartidos** con otras personas artistas, y de participar en ferias y eventos nacionales e internacionales que fomentan el establecimiento de nuevas relaciones dentro del campo profesional. Las entrevistas con mujeres artistas revelan que la posibilidad de establecer contacto profesional y artístico con otras mujeres dentro del campo ofrece una apertura a nuevos modelos femeninos en relación con el arte. Estos modelos sirven de ejemplo cercano en el desarrollo personal, social y profesional a través de la identidad de artista y construyen nuevos espacios grupales de empoderamiento femenino a través del arte.

Como tema de **debate y discusión** actual en relación al desarrollo profesional dentro del campo, surge una demanda de reflexión sobre los términos *art brut* y *outsider art* desde una mirada inclusiva, diversa y respetuosa. Las entrevistas de Living Museum muestran que esta terminología no define a las personas artistas de Living Museum ya que ellas mismas no se identifican con el concepto. Por otro lado, las personas informantes revelan que es un término que nació en un momento histórico determinado y no responde a la realidad actual, resulta estigmatizador en cuanto a que sitúa a las

personas como individuos al margen de la sociedad y la cultura, niega su deseo de ser reconocidos y reconocidas como artistas, y reduce a la enfermedad el desarrollo de la obra artística.

Como alternativa dentro de Living Museum, la propuesta es hablar de **arte en sí mismo**, o de artistas de Living Museum en un caso muy específico en el que sea necesario hacer referencia al proyecto, permitiendo y fomentando una mirada abierta e inclusiva dentro del mundo del arte, y apostando por un modelo que acepta la diversidad como parte de su propia naturaleza.

Con respecto a la tercera pregunta de investigación, ***¿cumple la propuesta de Living Museum con una perspectiva de género que apoya la mejora de la salud de las mujeres con enfermedad mental o dolencia psíquica?***, en el modelo de Living Museum **no se han encontrado referencias específicas** al desarrollo de una perspectiva de género y mirada feminista.

A lo largo de algunas entrevistas, las personas informantes han compartido que la propuesta es inclusiva en sí misma, abriéndose a la diversidad de situaciones y a la aceptación de la subjetividad, ritmo y libertad de cada persona como una de sus premisas principales. Algunos estudios presentes en la investigación revelan el enfoque feminista y la perspectiva de género como narrativa que da respuesta a las propuestas pedagógicas neutrales y/o inclusivas que no recogen de forma específica la diferencia sexual.

Desde **Living Museum Madrid** se acoge el **enfoque feminista** como una necesidad que responde a la importancia social y política de reconocimiento a las mujeres creadoras y artistas, y como un proceso situado que implica un revisión crítica, personal y comunitaria constante. Dada la importancia de la voz propia y narrativa de las mujeres artistas como sujetos de agencia en la resignificación de la salud mental de la mujer, y la necesidad de crear espacios en el campo artístico y cultural que permitan a las artistas pensar y visibilizar su propia obra, Living Museum Madrid contempla la creación de **un taller específico de mujeres** y la realización **de exposiciones y eventos artísticos** concretos que pongan en valor su obra, reivindicaciones y subjetividad.

Otro punto a tener en cuenta es la toma de conciencia por parte de Living Museum Madrid de la importancia de priorizar **los referentes femeninos** dentro del campo de la psiquiatría y la creación artística, como contraposición al discurso y prácticas androcéntricas vinculadas histórica y actualmente a la salud mental y al arte.

La naturaleza de este enfoque requiere de una propuesta de deconstrucción, que lejos de ser una reacción ante lo que no ha sido expresado en las bases de Living Museum, ofrece una posibilidad de nutrición y de afirmación, y un aporte que enriquece su contexto filosófico y de intervención. Dicha

observación ha sido trasladada a la red de ***Living Museum Society,*** con el objetivo de crear un espacio de reflexión y debate que nutra sus bases.

El objetivo general, ***reconocer el potencial de la identidad artística como expresión y visibilización personal y social que ofrece caminos hacia la mejora de la salud mental en especial de las mujeres,*** parte de las preguntas de investigación y engloba la naturaleza de todos los objetivos específicos, desarrollándose a continuación a través de ellos.

En el objetivo específico 1, ***documentar el estado de la cuestión relativa a la creación artística y los procesos psicopatológicos, con especial atención en el desarrollo de una identidad personal en el caso de mujeres artistas,*** el recorrido histórico en relación a la creación artística, la salud mental y la marginalidad, ilustra un camino que ha dado lugar a diversas formas de entender, compartir y mostrar este arte, y a la aparición diferentes maneras de abordaje de la salud mental a través del arte.

El origen de la psiquiatría y los antiguos asilos han supuesto puntos clave en **la muestra y conservación de las obras** de arte de personas con enfermedad mental, y en el desarrollo de conceptos como ***art brut o outsider art,*** y su difusión y visibilización en los principales **círculos artísticos de vanguardia y contemporáneos.** Es destacable también cómo muchas de las obras creadas en dichas instituciones fueron tomadas por los médicos sin el permiso de las personas creadoras.

Actualmente existe una **proliferación de exposiciones y ferias** de *art brut* y *outsider art,* y un aumento de la valoración económica de las obras. Sin embargo, como ha sido posible recoger a través de numerosas publicaciones, encuentros y entrevistas llevadas a cabo en esta investigación, estos conceptos son un tema de **reflexión y discusión** emergente en relación con la adecuación de su uso actualmente y con la ética en su origen. Debaten también que su naturaleza puede resultar estigmatizadora, reduccionista o que no representa la realidad de las personas creadoras, ni dignifica su obra.

Los espacios de reflexión y debate en torno a la intersección y encuentro de los conceptos de arte y salud mental están en aumento, destacando especialmente la denuncia artística y activismo del movimiento Orgullo Loco con la publicación del fanzine *Art Brut, Bruta Tú 100mg* (Masoud, 2023).

Teniendo en cuenta **la perspectiva de género** dentro de esta realidad, la introducción de los **enfoques feministas** en el campo de la de la psiquiatría y el arte han resultado imprescindibles para visibilizar la doble estigmatización a la que han sido y están sometidas las mujeres con enfermedad mental y dolencia psíquica. El nacimiento del alienismo y la psiquiatría supuso un amplio desarrollo científico, sin embargo también un campo de violencia, juicio y estigmatización. Esta realidad se ha desarrollado

de una forma mucho más amplia, agresiva y opresiva a lo largo de la historia en relación con las mujeres. Actualmente todavía es necesario el **desarrollo, abordaje e implementación de perspectivas feministas** que fomenten el cuidado y respeto hacia las dolencias específicas de las mujeres y permitan su reconocimiento, estudio y abordaje desde el respeto.

Esta realidad de desigualdad y doble estigmatización ha repercutido también en el desarrollo de una identidad de artista, existiendo una **menor documentación de obra de mujeres artistas** en relación con la salud mental. Por ello, resulta imprescindible la documentación y reconocimiento de la obra de mujeres artistas dentro de este contexto como un acto de justicia social. El reconocimiento de la obra y experiencia de las mujeres artistas sirve de **ejemplo personal y profesional** para mujeres creadoras en la actualidad, y en algunos casos **visibiliza y pone voz a las dolencias y necesidades específicas de las mujeres** y la salud mental. También es una posibilidad de reformular la experiencia humana, y construir nuevos significados sociales desde una perspectiva de género y consciente de la diversidad.

En relación con esta última realidad, a través de las entrevistas y cercanía a las mujeres artistas de Miradas Insólitas, Living Museum y Living Museum Madrid, ha sido posible observar que la creación artística y muestra de la obra suponen un espacio de diálogo y apoyo entre las mujeres. Estos espacios de participación fortalecen la construcción de una identidad heterogénea y compartida, y suponen un desafío a los saberes hegemónicos y androcentricos que alimentan la discriminación e invisibilización de las mujeres.

De acuerdo con el objetivo 2, ***documentar la voz y trayectoria artística de mujeres artistas y creadoras vinculadas con la enfermedad mental, la marginalidad o la condición de discapacidad, con especial atención en su estigma de exclusión y reconocimiento personal y social a través del arte, fomentando enfoques de investigación que dan valor a la narrativa artística como vía de conocimiento,*** el estudio se ha centrado especialmente en documentar la trayectoria de **dieciséis mujeres artistas**.

La estructura propuesta de observación del estigma de exclusión y del reconocimiento personal y social, se ha llevado a cabo de forma más específica en el **marco teórico en el caso de cinco mujeres artistas**, Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama y Kim Noble, que han sido seleccionadas de acuerdo con la diversidad de su desarrollo artístico, la relación con la salud mental, dolencia o marginalidad a través del arte, y la interseccionalidad en su historia, tratando de recoger diversas perspectivas.

Es observable la importancia de documentar la obra de las mujeres artistas dada su **histórica invisibilización y falta de reconocimiento en este campo.** Estudiar su desarrollo artístico teniendo en cuenta el estigma de exclusión y las dinámicas sociales que surgen en este contexto, así como el arte como vía de desarrollo y reconocimiento personal, social y profesional, permite una visión más amplia sobre su trayectoria artística y ofrece nuevas respuestas acerca de su naturaleza. Este primer acercamiento teórico, ha servido de ejemplo a la hora de recoger la trayectoria artística de las once mujeres vinculadas a los proyectos de arte en los que se centra esta investigación.

Tras este estudio, es importante destacar que numerosas publicaciones recogidas manifiestan la importancia de documentar la biografía de personas artistas en relación con la salud mental, la condición de discapacidad o una situación de marginalidad, partiendo de la naturaleza de su obra y de los diversos factores que forman parte de **su proceso artístico personal, y no basándose en el desarrollo de la enfermedad** como elemento central. En este sentido, la documentación del desarrollo artístico de las mujeres ha sido recogida en base a su propuesta artística como lugar de desarrollo personal y profesional según cada caso, y en base a su propia voz y narrativa, apoyada por sus autobiografías en la medida de lo posible.

Dentro del marco experiencial se ha desarrollado la obra de cinco mujeres artistas del grupo de arte Miradas Insólitas, tres mujeres artistas de Living Museum Nueva York y tres mujeres artistas de Living Museum Madrid, basando en la medida de lo posible dicho desarrollo en su propia narrativa y experiencia recogidas a través de **entrevistas** semiestructuradas. Dichas entrevistas han permitido conocer en primera persona y en mayor profundidad la relación de cada una de las artistas con su obra y propuesta plástica, así como su experiencia personal en torno a la creación de una identidad de artista.

El abordaje de investigación y comprensión a través de **su voz y narrativa** personal resulta especialmente honesto, certero y cercano, siendo la propia identidad y mirada de las mujeres la que han permitido recoger posibilidades, alternativas y discursos alejados del estigma asociado a la salud mental o condición de discapacidad de las mujeres, y a los discursos dominantes relacionados con el género.

A partir de su relato personal ha sido posible identificar la importancia de disponer de otros modelos femeninos en relación con el arte, la creación y la salud mental, donde poder compartir las experiencias y subjetividad específicas de las mujeres dentro de este campo, y también la importancia de construir redes grupales de apoyo entre mujeres artistas.

Con respecto al objetivo 3, ***profundizar sobre la naturaleza de los talleres abiertos de arte y la metodología de Living Museum como ejemplo de la misma, principalmente a través de las experiencias personales y artísticas de personas implicadas en dicho proyecto,*** ha sido posible conocer de cerca y definir en mayor profundidad la filosofía y las principales características teóricas asociadas a los talleres abiertos de arte a través de las entrevistas llevadas a cabo en los diferentes proyectos de Living Museum, y de la experiencia previa en Miradas Insólitas.

La primera experiencia de los y las artistas de Miradas Insólitas ha supuesto un punto de partida para conocer las posibilidades y beneficios del taller abierto de arte como forma de abordaje. Analizar las entrevistas de Living Museum a través del **análisis temático** ha permitido que sean las propias voces de las personas las que han ido construyendo de forma orgánica los principales temas que definen la naturaleza de los talleres abiertos y del *open studio* como concepto. La posibilidad de conocer la naturaleza de Living Museum a través de las obras e imágenes creadas por los y las participantes en la investigación ha supuesto un acercamiento honesto y cálido al proyecto, dada la naturaleza del mismo vinculada al arte y los intereses específicos de las personas que forman parte del proyecto.

Entre estos temas destacan algunos como **la estructura libre y abierta, la reducción de la jerarquía** en las relaciones, el establecimiento de un **espacio seguro y respetuoso libre de estrés, la resignificación de la propia identidad, el enfoque comunitario y de familia** en las relaciones que se establecen, y la importancia del **rol de creador o creadora** y de **la experimentación artística en todas las personas implicadas en el proyecto.**

Tras la investigación, es posible comprobar que estos principales temas emergentes coinciden con las bases del *open studio* desarrolladas y especificadas en las diferentes publicaciones recogidas, y amplían su percepción a partir de la voz y narrativa de la experiencia de una gran diversidad de personas que forman parte de Living Museum. A partir de los testimonios y vivencias de las mujeres implicadas, así como al recoger la trayectoria artística de tres mujeres de Living Museum Madrid, se ofrece también una visión más específica desde una perspectiva de género.

Dichas conclusiones han sido subrayadas desde su reciente experiencia por las mujeres artistas de Living Museum Madrid durante las entrevistas, destacando como especialmente importante la posibilidad de desarrollar su proceso creativo sin presión y juicio externo, de compartir un espacio grupal y comunitario que se construye desde el interés por el arte, y la existencia de un espacio seguro donde mostrar la obra, en algunos casos altamente vinculada con la intimidad de lo femenino y la salud, y en otras muestra de los intereses específicos vinculados también con el género. La naturaleza de este espacio de seguridad ofrece la posibilidad de construir una reflexión crítica constante y flexible

sobre la construcción de relaciones de poder y la necesidad de espacios de respeto, acogida y autodeterminación para las mujeres.

Destaca como especialmente importante en la naturaleza de los talleres abiertos de arte, la aparición del **concepto de desinstitucionalización, la antipsiquiatría y del modelo de recuperación**, que permitió la participación de las personas con enfermedad mental o dolencia psíquica como agentes activos en su propio proceso de recuperación, así como la escucha de su voz y narrativa en la construcción de nuevos significados y visibilización de sus necesidades e intereses. Partiendo de esta realidad histórica, la opresión y desigualdad ejercidas especialmente a las mujeres diagnosticadas como "locas" han supuesto un gran estigma y espacio de violencia ejercida hacia las mujeres. Sin embargo la creación artística **ha permitido y permite un lugar de resignificación, expresión, agencia y relato imprescindible**, fomentando una reapropiación de la historia de vida y reducción del estigma en el caso de numerosas artistas, siendo ejemplo de ello las biografías recogidas a lo largo del marco teórico de esta investigación y las entrevistas con las mujeres artistas de Living Museum Madrid. Dentro de esta realidad, el *open studio* como espacio de creación abierto y basado en el arte, cobra una gran importancia como **metodología emancipadora** que ofrece a la persona el **liderazgo** del proceso de recuperación desde su lugar de creador, creadora o artista.

Para describir esta tipología de proyectos donde conviven un conjunto muy diverso de prácticas en distintos contextos y con diferentes matices, ha sido posible observar la existencia y el uso de **numerosos conceptos** como *open studio, studio art* o *studio art therapy* entre otros, por lo que es un campo en constante cambio y reformulación actualmente. Dada esta realidad, en castellano no parece existir un concepto único o claro para su denominación, donde una posibilidad adoptada a lo largo de esta investigación ha sido la de "talleres abiertos de arte".

Dentro de las publicaciones, emerge la necesidad de una mayor **visibilización y reconocimiento de la metodología del *open studio***. A través de los diferentes proyectos nacionales e internacionales de *open studio* recogidos en la investigación ha sido posible ilustrar el actual crecimiento de esta propuesta y las amplias posibilidades del arte como espacio de desarrollo personal, social, profesional y comunitario.

En este sentido las voces recogidas desde **Living Museum** a través de las entrevistas revelan la naturaleza de Living Museum como un espacio vinculado **al arte en toda su amplitud** de posibilidades, donde es cada persona, protagonista en su proceso, la que adapta esta realidad a sus necesidades, intereses y momento vital. Recoger especialmente la voz y narrativa de mujeres artistas vinculadas al proyecto, ha supuesto un apoyo en el reconocimiento de los intereses, necesidades y discursos de las

mujeres creadoras vinculadas con la dolencia psíquica, y ha ofrecido la posibilidad de valorar los beneficios en tanto que espacio seguro, libre y comunitario que tiene la naturaleza del *open studio* para las mujeres creadoras.

En relación con el objetivo 4, ***validar la metodología de investigación propuesta como fuente de conocimiento y apoyo en la creación de nuevos proyectos de arte de carácter inclusivo y con perspectiva de género en España,*** es observable que la investigación cualitativa y la perspectiva feminista como enfoques metodológicos principales, han sido adecuados para el acercamiento y comprensión en profundidad de las tres experiencias recogidas a lo largo de la investigación, ya que su naturaleza implica una gran apertura hacia **perspectivas más participativas, democráticas y heterogéneas** que permiten recoger **la voz de personas oprimidas, silenciadas o que sufren algún tipo de estigma, con especial atención a la narrativa de las mujeres.** Además, ambos enfoques fomentan la participación activa, reflexiva y crítica de **las personas investigadoras.** Este hecho ha permitido un acercamiento más humano y consciente a la comprensión de las experiencias y recogida de las voces de las personas informantes, apostando por un conocimiento situado del rol y posicionamiento de la persona investigadora.

Teniendo en cuenta que en la actualidad la investigación cualitativa está viviendo un paradigma abierto a la comprensión interpretativa de la experiencia humana, donde la persona investigadora se enfrenta a una dualidad por un lado interpretativa y crítica, y por otro lado humanista, el **enfoque feminista** en la investigación cualitativa ha permitido la posibilidad de conocer e incluir de forma más consciente las dinámicas sociales y culturales, en una apuesta por la justicia social y la reducción de las relaciones de poder. Este enfoque ha ofrecido la posibilidad de tener en cuenta de forma inclusiva, respetuosa y situada, **la complejidad interseccional de los diversos factores** que construyen estos proyectos de arte, donde entran en juego la salud mental, la condición de discapacidad, la diversidad de género, y las relaciones sociales y comunitarias entre otros.

El enfoque feminista ha supuesto también una oportunidad de **reflexión crítica constante** en relación con el planteamiento de los métodos de recogida de información, análisis y elaboración de los resultados, fomentando la construcción de un espacio de reformulación y reconceptualización compartida con las personas informantes. Dicha perspectiva, ha permitido tener en cuenta la agencia de las propias personas participantes sobre su propia narrativa, a través de la posibilidad (en función de la viabilidad del proceso) de **modificar y validar su propia narrativa** una vez construidos los resultados, así como de proponer adaptaciones y cambios en los instrumentos de recogida de información utilizados.

En este sentido, enmarcar la metodología de investigación desde una perspectiva de género, ha sido una herramienta de apoyo imprescindible para tomar conciencia y visibilizar relaciones, propuestas, y realidades que parecen ser naturales en dichos proyectos, pero que afectan directamente la dinámica en la que las personas se desarrollan de forma cotidiana. Dada esta realidad, este enfoque ha permitido un espacio de diálogo y reflexión constante dentro del equipo de **Living Museum Madrid** sobre la condición de las mujeres dentro de la propuesta de Living Museum, tomando consciencia de la importancia de **incluir de forma explícita una perspectiva de género**. Dicho posicionamiento ha sido compartido en la red internacional de Living Museum abriéndose un nuevo tema de debate, y alimentando y enriqueciendo la base de su filosofía.

Con respecto a la naturaleza de los proyectos recogidos a lo largo de la investigación y los objetivos de la misma, es observable **la adecuación de la combinación de la fenomenología, la etnografía, la Investigación Basada en las Artes y la metodología feminista** como forma de acercamiento al conocimiento de la naturaleza de las experiencias. La fenomenología ha permitido conocer la estructura y subjetividad de la experiencia de las personas que forman parte de los proyectos como base para su estudio y futura implementación, así como la etnografía ha permitido un acercamiento intersubjetivo, construyendo los beneficios y oportunidades de los proyectos a través de las narrativas y voz crítica de las personas que los forman, y de las perspectivas y vivencias de la persona investigadora al ser integrada y aceptada en los proyectos.

Partiendo del arte como base de los proyectos estudiados, **la Investigación Basada en las Artes** ha supuesto un enfoque metodológico clave como fuente de acercamiento a la comunidad de estudio. Muchas de las personas han definido y compartido sus experiencias en relación a Living Museum a partir de sus obras, lo que ha ofrecido una forma más accesible y universal de participar en la investigación, y de conocer las posibilidades y aportaciones de los proyectos y las características a tener en cuenta en su implementación en España. La utilización de la creación artística como forma de acercamiento a la naturaleza de Living Museum surgió como una necesidad natural del entorno, donde muchas personas con deseo de participar en la investigación no podían hacerlo debido al idioma, o a su situación de dolencia psíquica y malestar. Sin embargo, el arte, hilo principal que une y define todos los proyectos, ha permitido a las personas **participar en la investigación desde su identidad de artistas**, y por lo tanto desde su reconocimiento profesional y personal, y de una forma digna y desestigmatizadora.

Teniendo en cuenta el arte como forma de comunicación, la investigación a partir de la práctica artística ha sido también un espacio clave de **relación no jerárquica** de la persona investigadora con las personas informantes, permitiendo el diálogo sobre las posibilidades del proyecto de **artista a**

artista y utilizando el lenguaje del arte como un método de investigación con la capacidad de construir y transmitir el conocimiento de una forma **inclusiva y accesible**. Este hecho resulta imprescindible como apoyo en la creación de nuevos proyectos y como realidad de respeto ético hacia las personas que forman parte de los proyectos de estudio propuestos.

La a/r/tografía ha supuesto un acercamiento e indagación transparente, honesta, y autorreflexiva al conocimiento de Living Museum, y también un nuevo espacio de diálogo con las personas artistas y profesionales del mismo, lo que ha alimentado la creación de interconexiones naturales y de un intercambio cercano a través del arte sobre las posibilidades del *open studio* (Irwin, 2013).

Partiendo del tema de discusión recogido anteriormente, **el anonimato, la confidencialidad y la autoría** han supuesto temas importantes de reflexión y replanteamiento dentro de la metodología de investigación. De acuerdo con el objetivo de visibilizar a las personas en tanto que artistas y agentes de subjetividad, recogiendo los deseos de cada persona participante desde el consentimiento informado, la apuesta por la autonomía individual y el fomento del acceso a los apoyos necesarios, finalmente la decisión ha sido **respetar el deseo expresado por cada persona** tras reflexionar de forma conjunta y con los apoyos necesarios sobre las implicaciones que conlleva la investigación.

Por último, tras el desarrollo de la investigación, es posible valorar que el **análisis temático** resulta altamente adecuado como fuente de conocimiento y apoyo en el marco de los proyectos de arte inclusivos y con perspectiva de género, ya que como técnica de análisis de datos es inclusiva y diversa en sí misma. Su naturaleza permite que los temas y subtemas nazcan de la voz de las propias personas participantes y examinen el contenido específico que comunica cada narrativa, así como los códigos en vivo recogen de forma textual los principales aspectos y características de los proyectos. Esta realidad permite una difusión de la información más accesible y adecuada para la implementación de proyectos de naturaleza similar en diversos contextos.

5.3 Limitaciones de la investigación

Durante la estancia en Living Museum Wil, **el idioma** ha resultado una limitación con respecto a la realización de las entrevistas semiestructuradas, ya que en esa zona de Suiza la lengua oficial es el alemán y las entrevistas se realizaron en inglés y castellano según cada caso. Esta realidad supuso una barrera en la participación en las entrevistas de algunas personas que no hablaban inglés. Teniendo en cuenta que **la creación artística** es la base sobre la que se desenvuelve el proyecto y uno de los intereses principales de las personas participantes, la creación de obras plásticas fue una alternativa que se desarrolló de forma natural en el curso de la investigación, permitiendo la participación en el estudio de algunas personas que no habrían podido hacerlo a través de las entrevistas semiestructuradas.

Dentro del proyecto de Living Museum la familiaridad y la confianza son algunas de las bases del desarrollo de las relaciones. **La estancia de investigación de tres meses** ayudó a la creación de relaciones cercanas y de confianza que apoyaron en la realización de las entrevistas. Sin embargo, la realidad de vulnerabilidad, transformación y cambio asociada a la enfermedad mental y dolencia psíquica, y la premisa de no estrés que nutre la filosofía de Living Museum, requieren de **tiempos más largos y distendidos.** Por ello, una estancia de mayor duración hubiera complementado adecuadamente la investigación con más datos e información. El tiempo también supuso una limitación en el desarrollo de las entrevistas en Living Museum Nueva York, donde la estancia y visita sólo pudieron desarrollarse a lo largo de una semana.

Con respecto a la valoración de las posibilidades de Living Museum como espacio de apoyo a las mujeres creadoras, el que **no haya una perspectiva feminista** explícita ha supuesto una dificultad a la hora de profundizar sobre las posibilidades y beneficios de este enfoque dentro del proyecto. Esta realidad ha abierto la puerta también a futuras líneas de investigación e implementación del concepto de *open studio* en España desde una perspectiva de género.

Teniendo en cuenta la riqueza que supone el **carácter internacional** de Living Museum, algunas entrevistas se han llevado a cabo **online**, principalmente con directoras de otros Living Museums del mundo. Aunque la tecnología ha sido un apoyo para poder recoger este carácter internacional, la realización de **otras estancias de investigación** en diferentes Living Museums hubiera supuesto una mayor amplitud de perspectivas y opiniones de otras personas artistas, y una oportunidad para conocer su obra, y visibilizar la voz y narrativa de más mujeres artistas de otros Living Museum.

En relación con **la ética de la investigación,** en la medida de lo posible se han hecho llegar los resultados a las personas informantes e implicadas. En **Living Museum** esta tarea se ha llevado principalmente en el caso de las personas profesionales, sin embargo, teniendo en cuenta la diferencia lingüística, y que algunas personas artistas y voluntarias ya no residen en las instalaciones de la clínica Psychiatry St.Gallen Nord o no acuden a Living Museum, la posibilidad de hacer llegar los resultados de la investigación a todas las personas implicadas ha supuesto una limitación.

En el caso de Miradas Insólitas y Living Museum Madrid, la cercanía a las personas ha permitido compartir los resultados de forma activa y adecuar los testimonios e información en caso necesario. **La complejidad de los resultados** ha supuesto una limitación a la hora de compartir con los y las artistas de Miradas Insólitas las conclusiones desarrolladas a raíz del grupo de arte y de sus propias entrevistas. Con el apoyo de personas profesionales del Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino, las personas artistas han podido conocer sus testimonios; sin embargo, la realización de unos resultados visuales y/o adaptados a lectura fácil hubiera sido un apoyo en la **comprensión y accesibilidad** de la investigación.

5.4 Futuras líneas de investigación

Durante el desarrollo de la investigación han ido surgiendo nuevas preguntas, acciones e intereses que amplían y completan el marco de este estudio, y visibilizan su importancia y pertinencia.

En primer lugar y como parte de la investigación teórica y creación de Living Museum Madrid, se realizó una visita al **Complejo Asistencial Benito Menni en Ciempozuelos**, un antiguo hospital psiquiátrico para mujeres con enfermedad mental gestionado por las Hermanas Hospitalarias. Actualmente este hospital cuenta con una colección de pinturas hechas por mujeres ingresadas durante el siglo XX que no está clasificada y catalogada. Como futura línea de investigación y teniendo en cuenta la importancia de visibilizar y conservar la obra de mujeres artistas, se propone la realización de **un archivo específico de las mujeres artistas y sus obras**, que podría complementarse con las historias clínicas que están recogidas en la institución, y con los testimonios y narrativa de algunas monjas que trabajaron con las artistas en el taller de arte, y que todavía desarrollan su labor en el hospital.

A partir de la necesidad de visibilización del *open studio* y tras el contacto con diversos proyectos de esta naturaleza en España a raíz de la creación de Living Museum Madrid, como futura línea de acción se observa la necesidad de **crear una red de contacto y relación entre los diferentes proyectos nacionales basados en los talleres abiertos.** La fortaleza de esta red supone una oportunidad

compartida para profundizar en los beneficios, logros y nuevos retos que van surgiendo, y fomentar la visibilización de esta metodología y apoyo en la construcción de nuevos proyectos. Hasta el momento y desde Living Museum Madrid, se ha establecido un primer contacto con Andar de Nones, ArtEspida, Debajo del Sombrero, BERDE y Col.lectiu Obertament. A partir de este primer contacto, sería interesante establecer una red de apoyo activa e ir ampliándola hacia otras iniciativas que no han sido recogidas en la investigación o que puedan surgir más adelante. Esta misma propuesta, podría llevarse a cabo a nivel internacional.

Otra de las futuras líneas de investigación es profundizar en la **implementación del enfoque feminista y perspectiva de género en Living Museum Madrid** y documentar el proceso, los cambios y beneficios resultantes, así como las necesidades que vayan surgiendo. Beiras et al. (2017) enfatizan la necesidad de desarrollar estudios y acciones que promuevan el diálogo feminista y un compromiso ético y político impulsando los avances en este campo. Documentar esta línea de investigación es un fuerte punto de partida para nutrir las bases de la filosofía y metodología de *Living Museum Society,* y para acompañar en la creación de los nuevos Living Museums que están surgiendo actualmente.

Por último, y como futura línea de acción y desarrollo, se recoge la posibilidad de llevar a cabo **una exposición de mujeres artistas** de Miradas Insólitas, Living Museum y Living Museum Madrid, así como de otros proyectos nacionales e internacionales de *open studio*, visibilizando la obra, trayectoria artística, narrativa y voz propia de diversas mujeres a través del arte y apostando por el desarrollo de líneas artísticas que aceptan y valoran la diversidad como parte de su propia naturaleza.

CHAPTER 5. DISCUSSION AND CONCLUSIONS

5.1 Discussion Points

The discussion points presented below have been formulated based on the analysis of the topics gathered and studied within the theoretical framework, the results and emerging proposals from the experiences of *Miradas Insólitas*, Living Museum, and Living Museum Madrid, and more specifically, from the themes and subthemes that have arisen from the thematic analysis of the interviews conducted within the Living Museum project as a current example of *Open Studio*.

5.1.1 Art is art: on the concepts of *Art Brut and Outsider Art*

The current use of the terms *Art Brut* and *Outsider Art* was one of the most controversial topics of debate during the research period at Living Museum and remains a point of discussion within the field of art, mental illness, and disability.

Numerous informants from Living Museum express that the artists within Living Museum actively belong to their **social, familial, political, and cultural contexts**, and that, among many other factors, their identity is constructed by these parameters. Therefore, the original definition of *Art Brut* conceived by Dubuffet and the subsequently developed concept of *Outsider Art* cannot define this art.

Several publications acknowledge that the concept of *Art Brut* helped **to appreciate and preserve artworks** created in psychiatric hospitals from the late 19th century through the 20th century in Europe. However, **it oversimplifies the evaluation and artistic relationship and creative nature** of a wide diversity of creators (Gisbourne, 1993; Pereña, 2007; Rexer, 2005).

Within these publications, Pereña (2007) asserts that through these terms, a new creative identity has been constructed, which views the artistic form in relation to the mental state of the creator, **thus diverting the evaluation of their work towards illness or marginality**. In many cases, this seems to become the guarantee of the value of their art, thereby ignoring the artistic characteristics of the work and other relevant factors of the individual's biography that accompany the understanding and evaluation of their art. Regarding the artistic characteristics of the works, Rexer (2005) reflects on the **significant difference** in the artistic proposal and trajectory of various individuals categorized as outsiders, making it inappropriate and artificial to categorize their art and works under a single term.

As part of this same discussion and assertion, professionals from Living Museum reveal that this concept was originated in a specific historical period unrelated to the present era, undermines the value of created art, and **is inherently stigmatizing**, as it reduces the individual and their artistic development to their illness. Regarding the artists of Living Museum, many of them do not recognize themselves within this term, nor do they identify their artistic work with others categorized within *Art Brut*, and in many cases, they are unfamiliar with the terminology. The same situation occurs in *Miradas Insólitas*, where the concepts of *Art Brut* and *Outsider Art* are also **very complex and inaccessible.**

In a section of her article dedicated to existentialism and the debate on art and madness, Wilson (1993) shares that the exhibition of art work created by individuals with mental illness held in 1946 at the Sainte-Anne Hospital sparked a debate on whether displaying psychotic art, born from isolation, marginalization, illness, and pain in post-war Paris, was morally and ethically permissible.

Durán Úcar (2007), in a brief publication titled *Papel del Artista* [Role of the Artist], reveals that the exhibition *Five Little Inventors of Culture*, held in 1951 at the Marcel Eberard Gallery in Lille, showcased the work of five artists residing in an asylum who created based on their personal reality, but **ignoring the existence of this exhibition** and without showing interest in gaining recognition for their work, fame, or money. These aspects and events, which for Jean Dubuffet were part of the basis of the *Art Brut* concept, are now denounced by the *Mad Pride* movement in Spain **as psychiatric violence**, asserting that most individuals categorized as *Art Brut* or *outsider* artists did not actively participate in the decision to display and exhibit their works.

The *XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen. Transmundos, públicos, arte contemporáneo y salud mental* [18th Workshop on the Study of Image: Transworlds, Publics, Contemporary Art, and Mental Health], directed by Inés Plasencia, Noemí de Haro, and Patricia Mayayo, held in November 2023 at the Centro de Arte Dos de Mayo Museum, CA2M, in Móstoles, aimed to facilitate an inclusive meeting

between artistic, theoretical, and activist perspectives on art and mental health, fostering a space for reflection on the intersection and encounter between these fields. During these days, and from the *Movimiento Orgullo Loco* [Mad Pride Movement], the artist and activist Fatima Masoud delivered a presentation titled ***Art Brut, Bruta Tú 100mg***, announcing the upcoming publication of a fanzine under this title. Through this fanzine, they denounce the first collections of art and mental health, and *Art Brut*, as psychiatric violence, stating that during this time, many of the exhibited works were expropriated from the creators without their consent or without them being able to decide whether these works were artworks or if they wanted to showcase them to the public. Among the main discussion points of the fanzine, they assert that *Art Brut* was a theft from the creators, that many of the works do not have recognized authorship, and that they were labelled with diagnoses in exhibitions of psychopathological art (Masoud, 2023).

Considering the current proliferation of fairs and exhibitions of *Outsider Art*, some professionals from Living Museum observe that the existence of a market around art categorized as marginal may offer **an opportunity for exhibition and sale of the works**. Within this reality, they also emphasize that despite providing visibility and serving as a space for promotion and sale, it is based on prejudice towards the creators and their works.

Roberta Smith (2002, 2022) and Jerry Saltz (2013), part of the American art criticism circle, have positioned themselves in favor of the inadequacy of the terminology used and the need to erase the distinction created between outsider art or self-taught art and what is considered official art, opening this debate within the market and fairs of outsider art.

The concepts of art brut and outsider art are still widely used, as has been observed in some projects collected as examples of open studio on an international and national level. In the publication of the *Miradas Insólitas* catalog, the term art brut was used; however, the course of this research has shed light and provided a broad understanding of its inadequacy in relation to the art group, due to its historical burden, its conceptual basis distant from the concept of inclusion, and the inaccessibility of the terminology for the artists of *Miradas Insólitas*.

In the publications and interviews, it is possible to find the evaluation of some alternative terms such as insider art, neurodiverse art, or honest art, among others, which seek to make visible and re-signify this situation from a respectful, inclusive, and diverse perspective. Most of the people interviewed at Living Museum and the specific *Open Studio* projects collected in this research (Project Art Works, MOH, ArtEspida, among many others), as well as numerous authors, propose the use of the word **art without qualifiers and specifications**, advocating for eliminating the duality of belonging or not

belonging and the stigmatization, and supporting the creation of a base and an inclusive model within art that accept diversity as one of the principles of their own nature (Rexer, 2005; Saltz, 2013; Smith, 2002).

5.1.2 The need for a broad development of feminist perspectives in mental health. The voice and narrative of women artists as a space for recognition and resignification

The concepts of health and illness have evolved over time, largely depending on social, ideological, political, and cultural contexts (Rico Caballo, 2012), and constitute a structural aspect of society (Menéndez, 2005).

After a historical journey around mental health and its approach, it has been observed that **feminist approaches and gender perspectives** in mental health have been and remain essential to make visible the social, cultural, and historical conditioning on women's mental health (Linardelli, 2015). However, to this day, the gender perspective and feminist critique still **do not have a leading role** in addressing the psychosocial aspects of health (García Dauder, 2019; Ortega Ruíz, 2011).

Taking into account the birth of alienism and psychiatry within a **biologicist and evolutionary model**, which led to a decontextualization of the illness process with respect to society and culture (Menéndez, 2005), the understanding of illness developed from a **male-centric perspective**. Based on this construct and imagery, traditional social expectations linked to women directly influenced the conception of the idea of illness and mental health associated with the feminine (Conseglieri and Baquero, 2021), building **a double stigma** on women with mental illness.

Given the historical mechanisms of oppression and stigmatization towards women by hegemonic psychiatry, the reconstruction of the conception of mental illness from **their voice and narrative** becomes especially interesting and constitutes a form of **honest approach** (Conseglieri and Baquero, 2021; García Dauder, 2019), with their own identity allowing the construction of new discourses distant from subjective and discriminatory clinical analyses (Huertas, 2023). At the same time, the cultural recognition of women's discourses and narratives is an act of social justice (Fraser, 2000). It is especially important to transform art institutions from a gender perspective and from a participatory common construction (López Fdz. Cao, 2020). This reconstruction must foster women's protagonism, authority and participation, and recognise their place as subjects of agency in the construction of new meanings.

From the current Mad Pride Movement, in addition to portraying women's madness as a result of oppression, inequality, and control throughout history, they reveal the label of "**crazy woman**" as a possible pathway through which to become **subjects of agency and action** (García Dauder and Guzmán Martínez, 2019).

Given the intersectionality of vital factors in women's numerous experiences and their historical relationship with mental illness, **art** is particularly relevant for understanding and approaching **microstories, the particular, and the concrete as a source of knowledge** (Mayayo, 2019), with female representations through art being a rich example for the development of freedom, autonomy, and inclusion, and a place for the deconstruction of the homogenizing male view (López Fdz. Cao, 2015).

In this regard, the artistic trajectories of Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama, and Kim Noble, **five women artists** discussed throughout the theoretical framework, reveal that art has been and continues to be a space for personal, social, and professional development and recognition, contributing to the reduction of the double stigma of women in this field and serving as a source of knowledge, transformation, and approach to the wide accessibility of women's resignification and health.

Nochlin (2001) reminds us that women's equality, well-being (Sanz, 2016), and care depend on institutional structures and the view on the reality that is developed, imposed, and shared through them. Based on this premise, the development of a gender perspective within **Living Museum Madrid** is essential, as an approach from art that advocates for the cultural and political reduction and elimination of gender oppression (Maceira Ochoa, 2005) and which also values the subjective meanings and personal creative processes of women artists.

The feminist standpoint gives value to realities, experiences, and subjectivities that are invisibilized (García-Huidobro Munita and Montenegro González, 2021), and through art, it is possible to collect and acknowledge narratives and experiences of women that serve as an example and support for other women and for society.

5.1.3 Greater visibility and recognition of the *Open Studio*

Regarding *Open Studio* as one of the central axes of this research and as a primary topic of **discussion** from current publications, there emerges the need to **highlight its premises and possibilities,** and to advocate for greater **recognition of its methodology and philosophy**.

Considering its origin in the former concept of asylum or "mental institution" through integrated creation workshops within them, and with the process of deinstitutionalization and the emergence of new forms of treatment through art (Brown and Omand, 2022; Hernández Merino, 2000), this form of artistic practice has sometimes been overlooked in favor of approaches focused on a more psychological interest (Wix, 2010).

With the emergence and development of art therapy, **multiple professional identities** have arisen within the field, some more focused on a clinical approach, and others on a model based on the nature of art (Manchester, 2015; Moon, 2001). Within this apparent **duality** and confrontation between what is considered clinical art therapy and the concept of *Open Studio* as an intervention approach, some publications state the close relationship of both proposals as they converge in the central use of **art as the basis of their nature** (Moon, 2001) and express **that their birth and origin are interconnected** (Brown and Omand, 2022; Wood, 2022).

Based on this reality, numerous publications emphasize **the interdisciplinarity** within this field of study, where the boundaries between science and art, and within the field of artistic intervention and art therapy, are not only permeable, but this dynamism and collaborative work offer great fertility, illustrating wide possibilities for growth, development of new resources and knowledge, and embracing diversity (Kapitan, 2022; Moon, 2001).

Taking into account the existence of pioneering **projects** in the development of the *Open Studio* that are currently operational and have gradually grown (Gate Aways Arts, Creative Growth, and Living Museum among others), and with the wide and growing emergence of new projects of diverse nature that draw from this philosophy and methodology (Lefika la Phodiso, Project Art Works, *ArtEspida*, or *Andar de Nones* among others), it is especially important to study and collect their proposals and benefits, expanding their **contemporary possibility of application and development** (Wix, 2010), and valuing their community **focus and social nature** (Berman, 2011; Guirau Pellicer et al., 2010; Kapitan, 2008).

Within Living Museum, it is possible to observe the growth of **new Living Museums** worldwide due to their extensive benefits in the communities they engage with, with new venues and projects currently being developed in Brazil, Colombia, Switzerland, Germany, among other places.

5.1.4 Confidentiality, anonymity, and authorship in qualitative and Arts Based Research

Due to the proposed methodology and the nature of this research, the need for critical reflection, rethinking, and adjustment of the concepts of **confidentiality and anonymity** within qualitative research and Arts-Based research arises as a topic of discussion, considering the specific nature of each study.

Florence Santi (2016) states that ethical issues in the **social sciences** have been considered from the perspective of **biomedical research** without taking into account the particular characteristics of social research, which has not favored reflection on the ethical issues of this discipline in particular, which need to be rethought for their adequate and updated application.

Considering the proposed methodology, and since many of the people involved in this research are **artists and creators**, anonymity and confidentiality have been topics of debate, discussion, and reconsideration throughout the study. Ávila Valdés (2021) states that the participation of people considered vulnerable in research does not necessarily mean a greater respect for confidentiality and anonymity, but it implies **a profound review of the objectives** and central purpose of the research.

In line with the feminist approach and the research to make visible individuals as artists and agents of subjectivity, knowledge, and their own voice, it has been observed that complete anonymity in some cases could deny their creative identity and contradict the desires expressed in the interviews for their voice and work to be recognized and valued (Jiménez Cortés, 2021). Among the main guidelines of the FEAPA (2024) Ethical Code, **autonomy** stands out as **the right to privacy and freedom of choice** of the individuals participating in practices and research.

Boydell et al. (2012) also emphasize the importance of individual autonomy and informed consent, opening from this right the need to respect the decision of those individuals who want to make their discourse and work publicly visible, thus fostering emancipatory participation. In the same article, Patrick W. Corrigan (2000) is quoted as he exposes an example that shows the tension in mental health between anonymity and the use of a black strip to hide the identity of individuals in photographs, a reality that enhances the image of stigma and marginalization associated with mental health.

Starting from the approach to this topic of current discussion, anonymity on one hand **can protect** individuals by not showing personal and identifying information, but on the other hand, it is currently being questioned in studies with indigenous communities, where **invisibilizing** the individual could mean stealing their voice and making generalizations that take away control over their own discourse

and place the researcher in **a position of power** (Florence Santi, 2016). Considering this reality, some studies propose rethinking anonymity in favor **of a conversation with the individuals involved**, creating their own ethical guidelines, and making their decisions visible (Ávila Valdés, 2021; Florence Santi, 2016). Furthermore they recall the importance of guaranteeing the rights and well-being of the participants (Lune & Berg, 2017).

Within this research, this topic has been a constant source of discussion, reflection, and reconsideration, and a space for debate with numerous informants and participants in it. Finally, the decision has been **to respect the expressed desires of each person** after jointly reflecting on the implications of the research, offering the necessary support for understanding them in the case of those individuals who have required it. From this perspective, each of the individuals who have participated in the research has been considered as protagonists in the understanding of the topic of study and valuing respect for their dignity and desire to participate (González Ávila, 2002).

Support, care, and honesty are indispensable values within the framework of research, for which Ávila Valdés (2021) proposes **dialogue and a spirit of consensus** in the search for new solutions in a joint and shared way that takes into account the participants. In addition, the **artwork itself** has a personal character and usually identifies the creator, so the image also represents a space for debate and discussion about ownership, authorship, and anonymity that must be taken into account (Ávila Valdés, 2021; Boydell et al., 2012).

Throughout this research, numerous works by artists are collected, for whom authorship and rights over the work are especially important given their previous invisibility or lack of recognition. On the contrary, there are also individuals who have preferred to maintain their anonymity and conceal the authorship of the images, a reality that must also be respected and cared for. Beiras et al. (2017) recall the need for research to flexibly explore paradigms and perspectives that promote ethical commitment and consider the necessary changes in contemporary societies.

5.2 Conclusions

The conclusions are developed and constructed through the questions and research objectives outlined at the beginning of the study. It can be observed that the discussion topics are also intertwined as part of the conclusions, as they have emerged from within the questions and objectives.

Regarding the general research question**, *how can the identity associated with the artist be an element that reduces the stigma related to mental health and therefore benefits women with mental illness and an interest in artistic creation psychosocially?***, the study has provided an opportunity for theoretical and experiential exploration confirming that the development of an artist or creator identity is a psychosocial benefit for those interested in artistic creation, especially for women creators due to their double stigma of mental illness and gender, and the specific conception and development of women's mental health.

In relation to the **personal stigma** associated with mental health, which consists of internalized stigma, perceived stigma, and experienced stigma (Bengochea-Seco et al., 2018), the creation of an artist identity involves building a project that gives personal and social meaning to one's life without denying the illness. This personal redefinition fosters the disidentification of the individual solely with the illness or with the definition of the role of women established by society, as observed through the theoretical framework on art outside the canon and especially in the biographies of the five female artists, and in the experiential framework through the testimonies of individuals involved in the Miradas Insólitas, Living Museum, and Living Museum Madrid experiences.

Regarding **internalized stigma or self-stigma**, understood as the identification with negative stereotypes associated with illness and assumed as one's own, the role of the artist entails a **reformulation of the individual's self-perception**, and **a commitment to artistic development and exploration** as a source of transformation, health, or knowledge building, among other possibilities and depending on each case. Through various interviews, it has been observed that the artist identity and the development of one's own visual language provide a space **for acceptance, personal recognition, and self-realization**, promoting the creation of intimacy and internal emotional bonds that strengthen health. In the case of women, the possibility of reformulating this self-perception through their own creation is a possibility of legitimising their own voice, deconstructing identification with imposed gender roles, and a source of empowerment and agency within their life history.

Taking into account that **perceived stigma** contributes to social isolation and distress, conceived as the set of negative beliefs and attitudes that people with mental illness believe society holds towards

them, **strengthening internal perception** through the development of the artist identity offers an essential space for valuation. This fact reshapes the individual's relational space towards a space of empowerment and agency from the possibility of **contributing actively to society** through art. In the case of women artists, this reality is especially important given the historical discrimination and domination to which they have been subjected, and how this is a decisive factor in the construction of their self-perception and self-determination.

Since gender is a cross-cutting aspect with a significant presence in the conception and development of mental health, and the importance of intersectionality that understands the concept of mental health linked to gender among other aspects (Mora-Ríos and Bautista, 2014), it becomes especially evident **that women** face a greater process of **self-stigma and perceived stigma,** as they internalize unequal social and cultural prejudices, values, and norms as their own. From this situation, **the development of a space for self-realization, internal strengthening, improvement of self-esteem, and autonomy** through a vital and creative project becomes very important for women creators, as well as the construction of a personal, intimate, and secure space through art that allows them **to make and value their own decisions, express opinions, needs, and specific ailments, and reformulate self-perception from their own voice and history.** The construction of identity through artistic narrative offers a space for agency over one's own self-perception and offers the possibility of sharing this reconstruction in defiance of imposed patriarchal and homogenising roles. This reality has been particularly observable through the artistic trajectory of the sixteen female artists who are part of this research.

Regarding **experienced stigma**, understood as the experiences of rejection or lack of opportunities and discrimination that individuals experience due to their illness, the artist identity entails a redefinition of the individual's role within society, where beyond their mental illness or condition, **they are recognized as creators of meaning** through art and valued for it. Art offers individuals the possibility to construct a new place within their social, family, and affective context, dissolving isolation through creative activity and reconstructing the devalued and stigmatized definition associated with mental illness.

In the case of women linked to mental illness and/or disability, the situation of inequality and discrimination is exacerbated by their gender, considering the prominent role that stigma associated with mental health has played in historical social prejudices and expectations linked to women. This reality has greatly affected **the conception of mental health associated with femininity,** increasing experiences of oppression, rejection, and lack of opportunities. Throughout the research, it has been observed that the artist role entails a benefit in terms of social and professional development and

recognition, offering significant **alternatives to the established female role,** usually associated with domestic work and caregiving, a reality that is exacerbated in the specific case of women with mental illness or psychological conditions (Álamo, 2020). The reshaping of the relational space within the affective, family, and social context, from a space of empowerment linked to one's own history and personal and social appreciation through art, is especially enriching for women creators within this context.

Additionally, **the artwork** as a physical object represents an external place of dialogue, valuation, and relationship that dignifies the person as an artist permanently, allowing the structuring of new connections and interests through artistic experience. It is remarkable how the artwork itself provides an accessible and subjective space, which highlights the specific discourse **associated with mental illness and disability of women creators**, promoting the visibility of this reality and the creation of meeting places through the artistic piece, the women's own subjective and creative narration, and the cultural and social structure in which it unfolds. It is especially important for women to publicly expose their own experience through artistic creation, which challenges the dominant and discriminatory discourses associated with the female role, and offers the possibility of inhabiting a process of introspection and construction of their own identity.

Given the historical trajectory of discrimination, oppression and domination towards mental illness and women, and the need to foster and support feminist perspectives in the field to a greater extent, currently, the recognition and visibility of women creators' processes require special care and attention, and the development of new respectful and inequality-aware opportunities through art.

Based on the analysis of the various interviews conducted regarding the Living Museum project and from the first specific research question**, *in what way can a project like Living Museum provide personal and social support for people with mental illness or psychological conditions and an interest in artistic creation?*,** it has been possible to gather a large number of aspects that serve as personal and social support for creators with mental illness or psychological conditions.

First, the physical and symbolic space offered by the project stands out as an **atmosphere inviting experimentation** and personal creative development. This **physical space** created and defined itself as an **artistic installation** is accessible in relation to its location and with respect to the materials, techniques, and support the person may need. Its organization in terms of **art workshops or personal creation studios** fosters the identification and sense of belonging of the individual with the space and the development of their visual language. The existence of **other spaces** such as the Living Café or the

library supports the development of social relationships and the construction of knowledge and new experiences around art.

In relation to the **symbolic space**, the development of a **routine** regarding artistic creation in an environment of acceptance, trust, and confidence, as well as the shared space with other individuals focused on their own creation, provides support in self-realization and autonomy, and serves as a **source of inspiration** for personal development and the construction of new identities through art.

As the basis of the Living Museum philosophy, its **free, open, and flexible** structure, built on the premises of **no stress and no hierarchy**, allows the building of a trust environment that is individually adapted to the present needs of each creator, especially to the demands that the illness or condition may require at any given moment, freeing them from associated stigma and allowing their rhythms without judgment, pressure, or expectations.

This space of trust and individualised character defines Living Museum as a space for unrestricted expression through art or people's own needs. This amplitude and openness is a liberation from the stigmas related to mental health and especially imposed on women creators, from their double stigma associated with gender. Furthermore, the premise of non-hierarchy also raises awareness of the existence of power relations that particularly affect women, offering an environment of constant critical reflection that allows for the construction of everyday life from a perspective that is inclusive, respectful and aware of gender roles.

This dynamic of freedom and constant dynamism fosters **independence and autonomy** in the space, where the individual takes **responsibility for their own process**, which may involve more active or less active creation, or even the need for rest and pause among other possibilities. From this reality of respecting the rhythm of artistic production and daily relationship, Living Museum could be defined as **a life laboratory**, where individuals have the opportunity **to experience their creative, personal, and social limits in a safe and caring space** through art.

This possibility of deconstruction, dismantling of established static and hierarchical social and personal dynamics, and the promotion of freedom and independence with support in a safe space, constitutes an especially enriching benefit for women, as the traditional model of illness may **be appropriate to their own subjectivity and specific needs**, fostering the opening of the androcentric and homogenizing view in mental health towards more diverse and inclusive perspectives that consider gender, and reducing structures of inequality. Such an approach helps to reduce structures of

inequality and allows for the construction of a framework that reflects the diversity and importance of feminist approaches.

Living Museum has been described by numerous women artists in interviews as **a bubble of security** or a place to establish **new paths of intimate and respectful relationships** through art. In this sense, speaking of the **freedom and security** offered by this space implies the possibility of reconstructing one's own health outside the oppressions and discriminatory discourses associated with women. This relational reality also offers the construction of a space for internal and external dialogue that embraces the voice of women and makes visible the heterogeneity of their experiences and discourses, building a link that moves away from the hegemonic social discourse and power relations.

Thirdly, Living Museum represents a space for reframing and resignifying one's own perspective and self-definition, where there is a commitment to developing **an identity as an artist** or creative person. From this premise, Living Museum allows individuals to explore their narrative and subjectivity through their personal artistic project, where concepts of **rehabilitation and recovery** are associated with the search for a new vital meaning through art.

This new identity offers individuals the possibility not only to reframe their own perspective towards themselves by reducing internalized stigma but also to structure **a new form of social relationship**, where the individual is recognized as an artist and supported and accompanied by their environment from this reality. In the case of women artists, this social, personal and cultural recognition has to do with the possibility of agency and protagonism from their own creative discourse, and with a reality of social justice.

As previously mentioned, self-stigma as well as perceived and experienced stigma are greater in the case of women associated with mental illness and/or disability. Thus the possibility of resignifying personal and social identity from a life project linked to art and one's own history allows a place of empowerment and helps reduce specific historical, social and cultural barriers related to women, in many cases internalized as their own. **Recovering one's own voice and self-expression** in a space of respect and care fosters autonomy and independence offering women creators the possibility to develop as subjects of agency, and to take action based on their experiences, desires and interests by constructing their own narrative.

From Living Museum, this narrative is recognised from different perspectives, supported in its conservation, exhibition and dissemination, as well as fostering an intimate and subtle space in which to share the details of each discourse. This reality of agency developed in a safe place, aware of the

relations of power and discrimination, nourishes the possibility of constructing and freely sharing diverse stories that nourish the voice of women from diversity, multiplicity and heterogeneity, distancing homogenising and dominant discourses.

Fourthly, and especially in relation to social encouragement and recognition, Living Museum builds its nature **as a supportive community and family structure** through a complex network of relationships. This network represents a safe space for accompaniment, encounter, and relationship through art, which recognizes the illness and its rhythms but places its main focus on **the individual as a creator and artist**. From this perspective, Living Museum offers individuals the opportunity to be part of a large art network that manifests through each of the individuals who coexist in the project. This **support network** emerges as a space of **empowerment and belonging** and develops on a day-to-day basis through conversations and relationships about art, sharing everyday spaces, and various artistic encounters and events, among other realities.

The significant relationship between a person's mental health and social, historical, and cultural factors underscores the importance of caring and conscious community bonds in enhancing quality of life, especially for women creators, given the strict social and cultural roles associated with femininity. In this regard, through interviews conducted with the women artists of Living Museum, the importance of creating solid group bonds around respect, value, participation and promotion of their identity as artists has been evident. Of particular importance is the building of relationships and listening spaces in an environment of peer support and understanding through art.

Additionally, the flexibility and change are also part of the social aspect, **where volunteers and interns** bring new perspectives on art and various opportunities for relationships, support, and **attachment and detachment** work. Given their role, they have **quality time**, free from other organizational tasks specific to the project, to share the process with the artists. This situation provides a space of relationship through art which enhances personal and social development.

Moreover, ***PEER Support*** often occur naturally, as its approach is very close to the concept of personal and social recovery offered by Living Museum. These programs encourage many individuals with previous experience in mental health and an interest in art to approach the project for internships, promoting and offering Living Museum artists a space of close relationship and support that fosters personal recovery through firsthand experiences.

During the creation of Living Museum Madrid, there has been questioning whether Living Museum as a space specifically dedicated to people with mental illness or psychological conditions and an interest

in artistic creation may be stigmatizing, closed, or static. Through the interviews, it has been possible to observe that Living Museum is established as **a community place** ,where artists, professionals, interns, and volunteers interact dynamically through art as the guiding thread. The interviewees express how important it is to experience a welcoming space where they can share, explore, and review their life experiences with peers or individuals sensitive to illness and with the same interest in art. Based on this initial **space of support, acceptance, and care,** Living Museum proposes to open its doors to the outside world and society, offering the **possibility of establishing a relationship** where new forms of personal and social encounter based on horizontality and respect can be redefined with the necessary support.

The possibility of opening the doors of the space to society from a place of care and belonging offers **a link of security from which to deconstruct inequality, prejudices, and oppression** especially towards **women linked to mental illness and/or disability**. This will allow to build new understandings of mental health from a feminist and gender perspective that supports, recognizes, and listens to women's specific needs from their own voice and life history.

Within the framework and structure of this project, **alternative proposals** are emerging with regard to the form of relationship with society, which do not develop in psychiatric institutions but are established in the community environment, in cultural centers, or workspaces through art. Each of these forms has its advantages and disadvantages, which are gradually being assessed. However, currently, it is the funding of the project that usually limits its consolidation. Among these new approaches and alternatives is the case of the *Living Museum Collective* formed by a group of artists, professionals, and interns, the proposal of Living Museum Bennebroek, Netherlands, in a coworking space, or Living Museum Madrid established in a community cultural center and whose foundations are developed from a gender perspective and feminist approach.

With respect to the second specific research question, ***in what way can a project like Living Museum be a place of recognition and professional development for people with mental illness or psychological conditions and an interest in artistic creation?***, it is possible to affirm, based on the analysis of the interviews conducted, that Living Museum is a space of empowerment, dignifying individuals as creators and artists, which enhances **professional development through art and promotion of their work** for those individuals showing such interest.

Throughout the research, it is observed that the possibility of **professional development** gives a sense of purpose, confidence, and achievement to the individual, contributing to their recovery, inclusion, and sense of belonging as an active subject in society. As part of its methodology and nature linked to

art, Living Museum is a space **to develop new personal and professional interests,** and to share and showcase one's own narrative and artistic experience. This analysis has shown the existence of three types of individuals, namely, those with a clear interest **in professional artistic development,** those whose primary goal is **to recover or improve their health**, and finally a third group, whose interest is focused on the artistic experience itself. Living Museum contemplates, cares for, and promotes this diversity of interests.

In relation to professional development, it has been possible to gather the extensive difficulties faced by individuals with mental illness and/or disabilities, with unemployment rates reaching 70% in the case of women with mental health problems, highlighting the importance of expanding the possibility of professional development as an important opportunity and support in improving health, especially for women creators.

With regard to **the promotion of artistic work**, interviews reveal that art exhibitions and shows serve as **spaces for self-recognition and respect** inherent to artistic activity, offering a bridge for personal and **social contact, connection, and communication**. Considering the diverse objectives of individuals, Living Museum values and promotes the display of artwork in various contexts. Firstly, the **workshop itself** serves as a safe space where individuals can establish new emotional bonds with themselves and others through the display and exhibition of their creative language and artwork. Secondly, **various types of exhibitions** are held within and outside the project, in common and open spaces, public venues of various sizes, cultural centers, galleries, fairs, etc., providing a broad framework for visibility and contact through artwork.

A significant portion of the **individuals involved in different Living Museums are women and artists**, and their active participation in setting up, developing, and celebrating exhibitions serves **as a close example** for other female creators within Living Museum. This reality offers close support and understanding when showcasing personal artwork and visualizing discourses specifically related to women's mental health.

The inclusive value of art exhibitions and fairs is also emphasized, providing a shared space for **celebration, enjoyment, and appreciation** of the created object and the person as a creator. This fosters closeness, understanding, and reframing, reducing the stigma associated with mental health.

Within the realm of exhibitions, fairs, and shows, there is also an opportunity to participate professionally and collaboratively in their **organization** with the necessary support in the process, fostering an approach to tasks associated with professional development as an artist.

Furthermore, Living Museum considers the possibility of **collaborating on creation projects** with other artists and participating in national and international fairs and events that promote the establishment of new relationships within the professional field. The interviews with female artists revealed that the opportunity to establish professional and artistic contact with other women in the field offers an opening to new female models in relation to art. These models serve as a close example in personal, social, and professional development through the artist identity and building new group spaces for female empowerment by means of art.

As a current topic **of debate and discussion** regarding professional development within the field, there is a demand for reflection on the terms *Art Brut* and *Outsider Art* from an inclusive, diverse, and respectful perspective. The Living Museum interviews show that this terminology does not define Living Museum artists as they do not identify with the concept. Instead, it is seen as stigmatizing, placing individuals on the fringes of society and culture, denying their desire to be recognized as artists, and reducing the development of artistic work to illness.

As an alternative within Living Museum, the proposal is to speak **of art itself** or Living Museum artists in specific cases where reference to the project is necessary, encouraging an open and inclusive view within the art world and advocating for a model that accepts diversity as part of its own nature.

Regarding the third research question, ***does the Living Museum proposal fulfill a gender perspective that supports the improvement of the health of women with mental illness or psychic condition?*** Specific references to the development of a gender perspective and feminist approach were not found in the Living Museum model.

However, the proposal is seen as inherently inclusive, embracing diversity of situations and accepting subjectivity, rhythm, and freedom of each individual as one of its main premises. Some studies in the research reveal that the feminist approach and the gender perspective are often interpreted as a narrative that responds to neutral and/or inclusive pedagogical proposals that do not specifically address sexual difference.

From Living Museum Madrid, **the feminist approach** is embraced as a necessity of recognising female creators and artists, serving as a situated process that implies constant critical, personal, and community review. Given the importance of women artists' own voice and narratives as subjects of agency in redefining women's mental health and the need to create spaces in the artistic and cultural field that allow artists to think about and visualize their own work, Living Museum Madrid considers

the creation of **a specific women's workshop** and the organization of exhibitions **and artistic events that showcase** their work, claims, and subjectivity.

Another point to consider is the awareness on the part of Living Museum Madrid of the importance of prioritizing **female references** within the fields of psychiatry and artistic creation, as opposed to the historically and currently androcentric discourse and practices linked to mental health and art.

The nature of this approach requires a proposal for deconstruction, which, far from being a reaction to what has not been expressed in the bases of Living Museum, offers a possibility of nourishment and affirmation, enriching its philosophical and intervention context. This observation has been transferred to the **Living Museum Society** network with the aim of creating a space for reflection and debate that nurtures its foundations.

The general objective is ***recognising the potential of artistic identity as a personal and social expression and visualisation that offers paths towards the improvement of mental health, especially for women***. This is part of the research questions and encompasses the nature of all specific objectives, which are further developed through them.

In specific objective 1, ***documenting the state of affairs regarding artistic creation and psychopathological processes, with particular attention to the development of personal identity in the case of women artists***, the historical journey in relation to artistic creation, mental health, and marginalization illustrates a path that has led to various ways of understanding, sharing, and displaying this art, and the emergence of different approaches to mental health through art.

The origin of psychiatry and the ancient asylums have been key points in the **exhibition and preservation of artwork** by individuals with mental illness, and in the development of concepts such as ***Art Brut or Outsider Art***, and their dissemination and visibility in major avant-garde and **contemporary artistic circles**. It is also remarkable how many of the works created in these institutions were taken by the doctors without the permission of the creators.

Currently, there is **a proliferation of exhibitions and fairs** showcasing *Art Brut* and *Outsider Art*, accompanied by an increase in the economic valuation of the works. However, as evidenced by numerous publications, meetings, and interviews conducted in this research, these concepts are emerging topics of **reflection and discussion** regarding their current usage and the ethics of their origins. There is debate over whether their nature may be stigmatizing, reductionist, or fails to represent the reality of the creators and the dignity of their artworks

Spaces for reflection and debate on the intersection and encounter of the concepts of art and mental health are increasing, with particular emphasis on the artistic denunciation and activism of the Mad Pride Movement in spain with the publication of the fanzine *Art Brut, Bruta Tú 100mg* (Masoud, 2023).

Taking into account the **gender perspective** within this reality, the introduction of **feminist approaches** within psychiatry and art has been essential to visualize the double stigmatization to which women with mental illness and psychic conditions have been and are subjected. The birth of alienism and psychiatry led to extensive scientific development, but also to a field of violence, judgment, and strong stigmatization, a reality that has been much more widely, aggressively, and oppressively developed throughout history in relation to women. Currently, there is still a need for the **development, approach, and implementation of feminist perspectives** that promote care and respect towards women's specific ailments and allow for their recognition, valuation, and study.

This reality of inequality and double stigmatization has also affected the development of an artist's identity, with **less documentation of the work of female artists** in relation to mental health. Therefore, it is essential to document and recognise the work of female artists in this context as an act of social justice. The recognition of the work and experience of women artists serves as a **personal and professional example** for women creators today, and in some cases **visualizes and gives voice to the specific ailments and needs of women** and mental health. It is also a possibility to reframe the human experience, and to construct new social meanings from a gendered and diversity-conscious perspective.

In relation to this last reality, through interviews and closeness to female artists of Miradas Insólitas, Living Museum, and Living Museum Madrid, it has been possible to observe that artistic creation and the display of artwork constitute a space for dialogue and support among women. These spaces for participation strengthen the construction of a heterogeneous and shared identity and challenge the hegemonic and androcentric knowledge that feeds the discrimination and invisibilisation of women.

In accordance with Objective 2**, *documenting the work and creative process of different female artists linked to mental illness, marginalization, or disability, with particular attention to their stigma of exclusion, and personal and social recognition through art, promoting research approaches that value artistic narrative as a means of knowledge.*** The study has focused especially on documenting the trajectory of **sixteen female artists**.

The proposed structure for observing the stigma of exclusion and personal and social recognition has been carried out more specifically in the theoretical framework in the case of five female artists,

Leonora Carrington, Josefa Tolrá, Adelina Gomes, Yayoi Kusama, and Kim Noble. This women artists have been selected according to the diversity of their artistic development, the relationship with mental health, illness, or marginalization through art, and intersectionality in their history, trying to collect various perspectives.

The importance of documenting the work of female artists due to their **historically invisibility in this field** and lack of recognition is significant. Studying their artistic development, taking into account the stigma of exclusion and the social dynamics that arise in this context, as well as art as a means of personal, social, and professional development, allows for a broader view of their artistic trajectory and offers new insights into their nature. This initial theoretical approach has served as an example when documenting the artistic trajectory of the eleven women linked to the art projects covered in this research.

Following this study, it is important to highlight that numerous publications emphasize the importance of documenting the biography of artists in relation to mental health, disability, or marginalization, based on the nature of their work and the various factors that are part of their **personal artistic process, rather than focusing on the development of the illness** as a central element. In this sense, the documentation of the artistic development of women has been collected based on their artistic proposal as a place for personal and professional development according to each case and based on their own voice and narrative.

Within the experiential framework, the artwork of five female artists from the Miradas Insólitas art group, three female artists from Living Museum New York, and three female artists from Living Museum Madrid has been analysed. The data about the artists' own narrative and experience were gathered through semi-structured **interviews**. These interviews have allowed for a firsthand and more in-depth understanding of each artist's relationship with their work and artistic proposal, as well as their personal experience around the creation of an artist identity.

A research based on the understanding of the women's personal **voice and narrative** is particularly honest, accurate, and close, since the women's own identity and perspective allows for the collection of possibilities, alternatives, and discourses away from the stigma associated with women's mental health or disability, and dominant gender-related discourses.

Through their personal accounts, it has been possible to identify the importance of having other female models in relation to art, creation, and mental health, where experiences and specific

subjectivity of women within this field can be shared, as well as the importance of building group support networks among female artists.

Regarding Objective 3, ***delving into the nature of Open Studio and the methodology of Living Museum as an example of the same, primarily through the personal and artistic experiences of individuals involved in the project***, it has been possible to closely understand and define the philosophy and main theoretical characteristics associated with open art workshops through the interviews conducted in the different Living Museum projects, and from previous experience in Miradas Insólitas.

The first experience of the artists from *Miradas Insólitas* has been a starting point for understanding the possibilities and benefits of *Open Studio* as an approach. Exploring the Living Museum interviews through **thematic analysis** has allowed the voices of the individuals to organically construct the main themes defining the nature of the *Open Studio* concept. The possibility of understanding the nature of Living Museum through the artworks and images created by the participants in the research has provided an honest and warm approach to the project, given its nature linked to art and the specific interests of the project participants.

Among these themes, some stand out, such as the **free and open structure, the reduction of hierarchy** in relationships, the establishment of a **stress-free and respectful space, the re-signification of one's own identity, the community and family** approach in the relationships established, and the importance of the **creator role and artistic experimentation for all individuals involved in the project**.

After the research, it is possible to confirm that the main emerging themes coincide with the foundations of *Open Studio* developed and specified in the various collected publications. These bases expand their perception stemming from the voices and narratives of the experience of a wide diversity of people who are part of Living Museum. From the testimonials and experiences of the women involved, as well as by documenting the artistic trajectory of three women from Living Museum Madrid, a more specific perspective from a gender view point is also offered.

These conclusions have been emphasized from their recent experience by the female artists of Living Museum Madrid during the interviews, highlighting the particularly important possibility of developing their creative process without external pressure and judgment, of sharing a group and community space built from an interest in art, and the existence of a safe space to showcase their work, in some cases highly linked to the intimacy of femininity and health, and in others, a display of specific interests also related to gender. The nature of this safe space offers the possibility to build a

constant and flexible critical reflection on the construction of power relations and the need for spaces of respect, welcome and self-determination for women.

Of particular importance in the nature of open studio is the emergence of the concept of **deinstitutionalization, anti-psychiatry, and the recovery model**, which allowed the participation of people with mental illness or psychological distress as active agents in their own recovery process, as well as listening to their voices and narratives in the construction of new meanings and visibility of their needs and interests. Based on this historical reality, the oppression and inequality especially towards women diagnosed as "mad" have been a significant stigma and space of violence against women. However, artistic **creation has allowed and continues to allow a place of resignification, expression, agency, and indispensable** storytelling, promoting a reappropriation of life history and stigma reduction for numerous artists, as evidenced by the biographies gathered throughout the theoretical framework of this research and the interviews with the female artists of Living Museum Madrid. Within this reality, the *Open Studio* as an open and art-based creation space becomes greatly important as an **emancipatory methodology** that offers the individual **leadership** in the recovery process from their role as creator or artist.

To describe this type of projects, where a very diverse set of practices coexist in different contexts and with different nuances, it has been observed the existence and use of **numerous concepts** such as *Open Studio*, *Studio Art*, or *Studio Art Therapy*, among others. Thus, it is a field in constant change and reformulation. Given this reality, there does not seem to exist a single or clear concept for its denomination in Spanish, where one possibility adopted throughout this research has been that of "open art workshops."

Publications highlight the need for greater **visibility and recognition of the *Open Studio* methodology**. Through the various national and international *Open Studio* projects collected in the research, it has been possible to illustrate the current growth of this proposal and the broad possibilities of art as a space for personal, social, professional, and community development.

In this sense, the voices collected from **Living Museum** through the interviews reveal the nature of Living Museum as a space linked to **art in all its breadth of possibilities**, where each person is the protagonist in their process, adapting this reality to their needs, interests, and life stage. Specifically gathering the voices and narratives of female artists linked to the project has supported the recognition of the interests, needs, and discourses of women creators linked to psychological distress and has offered the possibility of assessing the benefits of the *Open Studio* as a safe, free, and community-based space for women creators.

Regarding Objective 4, ***validating the proposed research methodology as a source of knowledge and support in the creation of new inclusive art projects with a gender perspective in Spain***, it has been observed that qualitative research and the feminist perspective, as one of the main methodological approaches, has been suitable for the in-depth approach and understanding of the three experiences collected throughout the research, as its nature currently embracing **more participatory, democratic and heterogeneous perspectives** that allow for the collection of **the voices of oppressed, silenced, or stigmatized people**, **with a special focus on women's narratives.** Furthermore, both approaches promote the active reflexive and critical participation of **researchers**. This has allowed for a more humane and conscious approach to understanding the experiences and gathering the voices of the informants, thus providing a situated knowledge of the researcher's role and position.

Taking into account that qualitative research is currently experiencing a paradigm open to the interpretative understanding of human experience, where the researcher faces a duality of being interpretative and critical on one hand, and humanistic on the other, **the feminist approach** in qualitative research has allowed for a more conscious understanding of social and cultural dynamics, in a bid for social justice and the reduction of power relations. Therefore, this approach has offered the possibility of inclusively and respectfully considering the complexity of the **interaction of the various factors** that build these art projects, where factors such as mental health, disability, gender diversity, and social and community relationships, among many others, come into play.

The feminist approach has also provided an opportunity for constant critical reflection in relation to the approach to the methods of data collection, analysis and elaboration of the results, encouraging the construction of a space for reformulation and reconceptualisation shared with the informants. This perspective has made it possible to take into account the agency of the participants themselves over their own narrative, through the possibility (depending on the viability of the process) of **modifying and validating their own narrative** once the results have been constructed, as well as proposing adaptations and changes to the information collection instruments used.

In this sense, framing the research methodology from a gender perspective as an analytical approach has been an indispensable support tool for becoming aware of and making visible relationships, proposals, and realities that may seem natural in these projects but directly affect the dynamics in which people develop on a daily basis. Given this reality, this approach has allowed for a space of constant dialogue and reflection within the **Living Museum Madrid** team about the condition of women within the Living Museum proposal, becoming aware of the importance of explicitly including a **gender perspective**. This position has been shared in the international Living Museum network, opening a new topic of debate and feeding and enriching the foundation of its philosophy.

Regarding the nature of the projects gathered throughout the research and the research objectives, it is observable **the adequacy of combining phenomenology, ethnography, Arts Based Research and feminist methodology** as a way of approaching the knowledge of the nature of experiences. Phenomenology has allowed to understand the structure and subjectivity of the experiences of the people who are part of the projects as the basis for their study and future implementation, while ethnography has allowed an intersubjective approach, building the benefits and opportunities of the projects through the narratives and critical voices of the people who comprise them, and from the perspectives and experiences of the researcher as integrated and accepted in the projects.

Starting from art as the basis of the studied projects, **Arts Based Research** has been a key methodological approach as a source of approach to the study community. Many people have defined and shared their experiences in relation to Living Museum based on their artworks, offering a more accessible and universal way to participate in the research, and to learn about the possibilities and contributions of the projects and the characteristics to be taken into account in their implementation in Spain. The use of artistic creation as a way of approaching the nature of Living Museum arose as a natural need of the environment, where many people with the desire to participate in the research could not do so due to language barriers or their situation of mental distress. However, art, the main thread that unites and defines all projects, has allowed people to **participate in the research from their identity as artists**, and therefore from their professional and personal recognition, in a dignified and destigmatizing way.

Considering art as a form of communication, research through artistic practice has also been a crucial space for **non-hierarchical relationship** between the researcher and the participants, allowing dialogue about the possibilities of the project from **artist to artist** and using the language of art as a method of research with the ability to construct and transmit knowledge in an **inclusive and accessible** manner. This fact is essential to support the creation of new projects and as an ethical respect towards the individuals involved in the proposed study projects.

The a/r/tography has represented a transparent, honest, and self-reflective approach to understanding Living Museum, and also a new space for dialogue with its artists and professionals, which has fueled the creation of natural interconnections and close exchange through art about the possibilities of the *Open Studio* (Irwin, 2013).

Building on the previously discussed topic, **anonymity, confidentiality, and authorship** have been important themes for reflection and reconsideration within the research methodology. In accordance with the objective of making individuals visible as artists and agents of subjectivity, gathering the

wishes of each participant through informed consent, fostering individual autonomy, and promoting access to necessary supports, the decision has finally been **to respect the expressed desire of each person** after reflecting jointly and with the necessary supports on the implications of the research.

Finally, after the development of the research, it is possible to appreciate that **thematic analysis** is highly suitable as a source of knowledge and underpins in the framework of inclusive art projects with a gender perspective, as a data analysis technique that is inclusive and diverse in itself. Its nature allows themes and subthemes to arise from the voices of the participants themselves and examines the specific content that each narrative communicates, as well as the live codes capturing textually the main aspects and characteristics of the projects. This reality allows for a dissemination of information that is more accessible and suitable for the implementation of similar projects in various contexts.

5.3 Limitations of the research

During the stay at Living Museum Wil, **language** posed a limitation regarding the conduction of semi-structured interviews, as the official language in that area of Switzerland is German and the interviews were conducted in English and Spanish according to each case. This reality created a barrier to the participation in interviews for some individuals who did not speak English. Considering that **artistic creation** is the foundation upon which the project unfolds and one of the main interests of the participants, the creation of visual artworks emerged as a natural alternative in the course of the research, allowing the participation of some individuals who would not have been able to do so through semi-structured interviews.

Within the Living Museum project, familiarity and trust are some of the bases for developing relationships**. The three-month research stay** helped to create close and trusting relationships that supported the conduction of interviews. However, the reality of vulnerability, transformation, and change associated with mental illness and psychic distress, and the premise of stress-free environment that nourishes the philosophy of Living Museum, require **longer and more relaxed times**. Thus a longer stay would have complemented the research adequately with more data and information. Time also posed a limitation in the development of interviews at Living Museum New York, where the stay and visit could only take place over a week.

Regarding the assessment of Living Museum's potential as a supportive space for women creators, **the lack of an explicit feminist** perspective has posed a difficulty in delving into the possibilities and benefits of this approach within the project. This reality has also opened the door to future lines of research and implementation of the open studio concept in Spain from a gender perspective.

Considering the richness of Living Museum's **international character**, some interviews were conducted online, mainly with directors of other Living Museums around the world. Although technology has supported capturing this international character, conducting **further research stays** in different Living Museums would have provided a broader range of perspectives and opinions from other artists, and an opportunity to learn about their work, and to give voice and narrative visibility to more women artists from other Living Museums.

In relation to **research ethics**, to the extent possible, the results have been communicated to the participants and stakeholders. In **Living Museum**, this task has mainly been carried out in the case of professional staff; however, considering the linguistic difference and that some artists and volunteers

no longer reside in the Psychiatry St.Gallen Nord clinic facilities or do not attend Living Museum, the possibility of communicating the research results to all involved parties has been a limitation.

In the case of *Miradas Insólitas* and Living Museum Madrid, proximity to individuals has allowed for actively sharing the results and adjusting testimonies and information if necessary. **The complexity of the results** has posed a limitation in sharing the conclusions developed from the art group and their own interviews with the artists of Miradas Insólitas. With the support of professional staff from the Carlos Castilla del Pino Occupational Center, artists have been able to learn about their testimonies; however, creating visual results and/or adapting them to easy-to-read formats would have supported **understanding and accessibility** of the research.

5.4 Future lines of research

Throughout the research process, new questions, actions, and interests have emerged that expand and complement the framework of this study, highlighting its importance and relevance.

Firstly, as part of the theoretical research and creation of Living Museum Madrid, a visit was made to the **Benito Menni Assistance Complex in Ciempozuelos**, a former psychiatric hospital for women with mental illness managed by the *Hermanas Hospitalarias*. Currently, this hospital houses a collection of paintings created by women patients during the 20th century that is not classified or cataloged. As a future line of research and considering the importance of showcasing and preserving the work of women artists, the creation of **a specific archive of women artists and their works** will be proposed, which could be complemented with the clinical histories collected in the institution, and with the testimonies and narratives of some nuns who worked with the artists in the art workshop, and who still carry out their work in the hospital.

From the need to raise awareness about the *Open Studio* and following contact with various projects of this nature in Spain stemming from the creation of Living Museum Madrid, a future course of action is observed in the necessity of **establishing a network among the different national projects based on *Open Studio***. The strength of this network represents a shared opportunity to delve into the benefits, achievements, and emerging challenges, and to promote the visibility of this methodology and support in the construction of new projects. So far, from Living Museum Madrid, an initial contact has been established with Andar de Nones, ArtEspida, Debajo del Sombrero, BERDE, and Col.lectiu Obertament. Building upon this initial contact, it would be interesting to establish an active support network and expand it to other initiatives that have not been included in the research or that may arise later. This same proposal could be carried out at an international level.

Another future line of research is to delve into the **implementation of the feminist approach and gender perspective in Living Museum Madrid** and document the process, resulting changes, and benefits, as well as the araising needs. Beiras et al. (2017) emphasize the need to develop studies and actions that promote feminist dialogue and ethical and political commitment driving progress in this field. Documenting this line of research is a strong starting point to enrich the foundations of the *Living Museum Society's* philosophy and methodology, and to support the creation of new Living Museums currently emerging.

Finally, as a future course of action and development, the possibility of **organizing an exhibition of women artists** from *Miradas Insólitas*, Living Museum, and Living Museum Madrid, as well as from other national and international *Open Studio* projects, is proposed. This exhibition would showcase the artwork, artistic trajectory, narrative, and unique voices of diverse women through art, promoting the development of artistic lines that accept and value diversity as part of their own nature.

Referencias

Abad Vila, M. (2017). Split (2017) M. Night Shyamalan. Trastorno de identidad disociativo: otra vuelta de tuerca. *Revista Medicina y Cine*, *13*(4), 159-170.

Agrest, M. y Druetta, I. (2020). El concepto de recuperación: la importancia de la perspectiva y la participación de los usuarios. *Vertex, Revista Argentina de Psiquiatría, XXII*(95), 56-64.

Aguilar Gavira y Barroso Osuna (2015). La triangulación de datos como estrategia en investigación cualitativa. *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, *47*, 73-88. http://dx.doi.org/10.12795/pixelbit.2015.i47.05

Aguirre-Garcia, J. C. y Jaramillo-Echeverri, L. G. (2012). Aportes del método fenomenológico a la investigación educativa. *Revista latinoamericana de estudios educativos*, *8*(2), 51-74

Ahmed, S. K. (2024). The pillars of trustworthiness in qualitative research. *Journal of Medicine, Surgery, and Public Health,* 2, 100051, 1-4. https://doi.org/10.1016/j.glmedi.2024.100051.

Álamo, M.P. (2020). *Guía de salud mental con perspectiva de género*. ATELSAM Salud Mental.

Albar Mansoa, J. y Antúnez del Cerro, N. (2022). El proyecto Encuentros Creativos como herramienta docente en la Facultad de Bellas Artes. *Estudios sobre Arte Actual*, *10*, 155-165.

Alberth, S. L. (2010). *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art.* Lund Humphries

Allen, P. (2009). *Arteterapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Gaia Ediciones.

Alonso Arana, D. (2017). El desarrollo de las habilidades sociales de las personas con diversidad funcional a través del proceso creativo. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para la inclusión social, 12*, 159-177.

Andar de Nones (2024). *Impar. Libro de arte*. TEAdir-Aragón

Antúnez del Cerro, N., Albar Mansoa, J. y Morla Sánchez, J. (2022). Encuentros creativos: Experiencia colaborativa entre artistas con y sin discapacidad intelectual. *Utopía y Praxis Latinoamericana, 27*(96), 1-20.

Applin, J. (2011). I´m here, but nothing: los ambientes de Yayoi Kusama. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tate Publishing y TF Editores,* 187-191.

Armour, G. (Director). (2018). *The artist with multiple personalities* [Archivo de vídeo]. Vice. https://www.youtube.com/watch?v=u8Oh1L1aN8M

Ávila Valdés, N. (2021). Investigación en salud basada en las artes. *Reflexiones desde la experiencia en Madrid Salud. Revista Colombiana de Ciencias Sociales, 12*(29), 820-845. https://doi.org/10.21501/22161201.3466

Aydin, C. (2015). The Phenomenology of Virtue. *Phenomenology and the Cognitive Sciences, 14*(1), 91-107.

Aztarain Díez, J. (2005). *Nacimiento y consolidación de la asistencia psiquiátrica en Navarra (1868-1954)*. Comunidad Foral de Navarra.

Ballesteros-Urpí, A. (2020). El apoyo mutuo (peer support) en salud mental y su aplicabilidad en niños y adolescentes. *Educació Social. Revista d´intervenció Socioeducativa, 75*, 47-63.

Barba Gassó, M. y Zapata Hidalgo, M. (2018). Semillas y psicofármacos en el contexto vasco. Etnografías sobre cuerpos biotecnológicos y la configuración de la vida. *Revista de antropología iberoamericana*, *13*(3), 407-430.

Barrera, D., Peñafiel, I. (Dir.). (2006). *¿Qué tienes debajo del sombrero? (documental).* Alicia Produce.

Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. *Investigación feminista epistemología, metodología y representaciones sociales. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM*, 67-77.

Bassan, F. (2009). La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura. *Escritura e imagen*, *5*, 135-144.

Beiras, A., Cantera Espinosa, L. M., y Casasanta García, A. L. (2017). La construcción de una metodología feminista cualitativa de enfoque narrativo crítico. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad, 16*(29), 54-65.

Bengochea-Seco, R., Arrieta-Rodrígues, M., Fernández-Modamio, M., Santa-Cabero, I., Gómez de Tojeiro-Roce, J., García-Polavieja, B., Santos-Zorrozúa, B. y Gil-Sanz, D. (2018). Adaptación al español de la escala Internalized Stigma of Mental Illness para valorar el estigma personal.

Revista de Psiquiatría y Salud Mental, *11*(4), 244-254. https://doi.org/10.1016/j.rpsm.2016.01.007

Berliner, R. (2015) *Nise el corazón de la locura*. Brasil

Berman, H. (2011). The Development and Practice of Art Therapy as "Community Art Counselling" in South Africa. *Art Therapy Online*, *1*(3), 1-23. https://doi.org/10.25602/GOLD.atol.v2i2.285

Blázquez Graf, N. (2012). Epistemología feminista: temas centrales. *Investigación feminista epistemología, metodología y representaciones sociales. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades*, UNAM, 21- 38.

Bolaños Atienza, M. (2007). El arte que no sabe su nombre. Locura y modernidad en la Viena del siglo XX. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXVII, *100*, 445-464.

Bonet, P. (14-15 de octubre de 2021). *Médium y artista: Josefa Tolrà (1880-1959*). International Seminar Art of visionary women. Universidad de Barcelona, España.

Bonet, P. (2014). El pensamiento Lateral del Arte Contemporáneo. Josefa Tolrà, Médium y Artista (1880-1959). *Research, Art, Creation*, *2*(3), 256-276.

Bonet, P. (2023a). *La mano guiada. Josefa Tolrà (1880-1959) - Madge Gill (1882-1961) Mujeres visionarias*. Museu Nacional d'Art de Catalunya [catálogo de exposición].

Bonet, P. (Anfitriona). (23 de septiembre de 2023b). Josefa Tolrà y Madge Gill, Manos Guiadas en MNAC [Episodio de Podcast] *Arte compacto en Radio 5*. Rtve audio. https://www.rtve.es/play/audios/arte-compacto-en-radio-5/arte-compact-radio-5-josefa-tolra-madge-gill-manos-guiadas-mnac/6973919/

Borggreen, G. R., (2001). The Myth of the Mad Artist. Works and Writings by Kusama Yayoi. *Copenhagen Journal of Asian Studies*, *15*, 10- 46.

Boydell, K.M., Volpe, T., Cox, S., Katz, A., Dow, R., Brunger, F., Parsons, J., Belliveau, G., Gladstone, B., Zlotnik-Shaul, R., Cook, S., Kamensek, O., Lafrenière D.& Wong, L. (2012). Ethical Challenges in Arts-based Health Research. *The International Journal of The Creative Arts in Interdisciplinary Practice, IJCAIP*, 11, 1-17.

Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, *3*(2), 77–101. https:/doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Brinkmann, M. & Friesen, N. (2018). Phenomenology and Education. *International Handbook of Philosophy of Education*, 591–608. https://doi.org/10.1007/978-3-319-72761-5_46

Broncano Bolzoni, M. (2016). Hacia la recuperación en la salud mental. *Revista de enfermería y salud mental*, ISSN 2385-7021, *3*, 13-20

Brown, C. & Omand, H. (2022). Historical Perspectives. *Contemporary Practice in Studio Art Therap*y, *1*, 11-23.

Caballero Guiral, J. (2008). La femme-enfant: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington. *Asparkía*, *19*, 123-139.

Caballero Guiral, J. (2012). Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura. *Arte y políticas de identidad*, *6*, 117-132.

Caballero Guiral, J. (2017). Leonora Carrington. Una mirada hecha de alma. *Studia Hermetica Journal*, *VII*(1), 30-55.

Caponi, S. (2019). Scientia Sexualis: el lugar de la mujer en la historia de la psiquiatría. *Las locas. Miradas interdisciplinarias sobre género y salud mental*, 19-48.

Cardinal, R. (1993*). El surrealismo y el paradigma del sujeto creador. Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 94-119.

Carrillo Colmenares, M., L. (2014). El arte social de Joseph Beuys. Una visualización desde la Teoría del Arte. *Realistas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Arte 2*(1), 9-15.

Carrington, L. (2023). *Memorias de abajo*. (Décima edición). Héroes Modernos 99.

Carter, C. & Anthony, L. (16 de noviembre de 2017). Mum with 20 split personalities reveals what it's like to switch identity five times a day. *Mirror.* https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/mum-20-split-personalities-reveals-11523754

Castillo, E. y Vásquez, M. L. (2003). El rigor metodológico en la investigación cualitativa. *Colombia Médica*, *34*, 164-167.

Chadwick, W. (1986). Leonora Carrington. Evolution of a Feminist Consciousness. *Woman's Art Journal*, *7*(19, 37-42.

Chamberlain, M. (2020). Making Space Safe at Modern Art Oxford. *Art Therapy in Museums and Galleries. Reframing practice*, *3*, 63-79.

Chesler, P. (2005). *Mujeres y locura*. Continta me tienes.

Cibeira Vázquez, A. y Simón Lorda. D. (2009). Pinacoteca psiquiátrica: 1959-1990. La colección del Hospital de Toén. *Siso saúde*. *Boletín da Asociación Galega de Saúde Mental*, *48-49*, 175-189.

Coles, A., Jury, H. (2020). *Art Therapy in Museums and Galleries. Reframing Practice*. Jessica Kingsley Publishers.

Comisión Europea (2021). Comunicación de La Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Bruselas, pp. 1-34.

Conseglieri, A. y Baquero, M. (2021). Psiquiatrización de la sexualidad femenina: a propósito de los testimonios y las historias clínicas de mujeres del Manicomio de Leganés en el periodo de 1939-1952. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq. [online]*, *41*(140), 209-229.

Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Mac Grau Gill.

Corona Lisboa, J. L. (2018). Investigación cualitativa: Fundamentos epistemológicos, teóricos y metodológicos. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, *144*, 69-76.http://doi.org/10.15178/va.2018.144.69-76

Correa-Urquiza, M., Pié Balaguer, A., Coll-Florit, M., Hernández i Encuentra, E. y Climent Roca, S. (2020). Orgullo loco y metáforas para una disidencia: un análisis lingüístico y simbólico. *Salud colectiva*, *16*, 1-15. https://doi.org/10.18294/sc.2020.2886

Corrigan, P. W. (2000). Mental Health Stigma as Social Attribution: Implications for Research Methods and Attitude Change. *Clinical Psychology Science and Practice,* 7(1), 48-67. https://doi.org/10.1093/clipsy.7.1.48

Cotán Fernández, A. (2016*).* El sentido de la investigación cualitativa. *Escuela Abierta*, *19*, 33-48.

Cotán Fernández, A. (2020). El método etnográfico como construcción de conocimiento: un análisis descriptivo sobre su uso y conceptualización en ciencias sociales. *Márgenes, Revista de Educación de la Universidad de Málaga, 1*, 83-103.

Creative Growth (5 de marzo de 2024). *About*. https://creativegrowth.org/about

Cropley, A. (2022*). Introduction to Qualitative Research Methods: A Practice-Oriented Introduction.* Editura Intaglio.

Cypress, B. S. (2017). Rigor or Reliability and Validity in Quantitative Research: Perspectives, Strategies, Reconceptualization and Recommendations. Dimensions of critical Care Nursing, *36*(4),253-263.http://doi.org/10.1097/DCC.0000000000000253

Da Silveira, N. (2016). *Imagens do Inconsciente*. (2ª Reimpressão). Editora Voces.

DeFelipe, J., Markham, H. y Wagensberg, J. (2010). *Paisajes Neuronales. Homenaje a Santiago Ramón y Cajal.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Denny, E. & Weckesser, A. (2020). *How to do qualitative research? BJOG, 129*, 1166-1167.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (1998). *The landscape of qualitative research.* Sage Publications.

Di Rocco, F. (2020). The Living Theatre and the Italian Culture: a Dialogue (1961-1968). *Italian Contemporary Performance Scene*, s.p.

Domenech, M., Tirado, F. J., Traveset, S. y Vitores, A. (1999). La desinstitucionalización y la crisis de las instituciones. *Revista de intervención socioeducativa*, *12*, 20-32

Donkoh, S. & Mensah. J. (2023). Application of triangulation in qualitative research. *Journal of Applied Biotechnology and Bioengineering, 10*(1), 6–9. https://doi.org/10.15406/jabb.2023.10.00319

Dorado Martínez, C. (2021). Mujeres artistas: locura, pasión y presión social. *Ecos desde las fronteras del conocimiento*, *9*(26).

Dovio, M. A. (2017). La Higiene Mental en Buenos Aires, Argentina (1935-1945). *Revista de Historia y Geografía*, *36*, 45-65.

Drinkwater, M. (11 de septiembre de 2008). Portraits of a divided self. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/society/2008/sep/11/mentalhealth

Durán Úcar, D. (2007). La estética del exceso. Consideraciones en torno al art brut. En torno al Art Brut [Catálogo de exposición]. Área de Ediciones y producciones Audiovisuales, Círculo de Bellas Artes, 25-40.

Eisner, E. (2007). Art and Knowledge. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, *1*, 3- 12.

Estalrich Canet, J. V. (2009). *Arte y psicopatología en la obra de Emilio Mira y López*. Pinacoteca Psiquiátrica en España 1917- 1990 [Catálogo de exposición]. La Nau de la Universitat de València, 262-269.

Fachereau, S. (2007). *En torno al Art Brut. Área de Ediciones y producciones Audiovisuales*. Círculo de Bellas Artes, 9-24.

Fancourt, D. & Finn, S. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review.* World Health Organization (WHO).

FEAPA. (3 de marzo de 2024). *Código Ético*. https://feapa.es/codigo-etico/

Federació Salut Mental (3 de marzo de 2024). *Un poco de historia*. https://www.salutmentalcv.org/un-poco-de-historia/

Ferigato, S., Sy, A. y Resende Carvalho, S. (2011). Explorando las fronteras entre la clínica y el arte: relato de una experiencia junto al Frente de Artistas del Borda. *Salud Colectiva*, *7*(3), 347-363.

Fernández Raone, M. (2017). Psicosis y lazo social: el arte de Yayoi Kusama. *IX Congreso internacional de investigación y práctica Profesional en Psicología. XXXIV Jornadas de Investigación. XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR.* Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 321-327.

Finlay, L. (2011). *Phenomenology for therapists. Researching the lived world.* Wiley Blackwell.

Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata

Flick, U. (2022). *An introduction to qualitative* (7º ed.). SAGE.

Florencia Santi, M. (2016). Controversias éticas en torno a la privacidad, la confidencialidad y el anonimato en investigación social. *Revista de Bioética y Derecho*, *37*, 5-21.

Forero, R., Nahidi, S., De Costa, J., Mohsin, M., Fitzgerald, G., Gibson, N., McCarthy, S., & Aboagye-Sarfo, P. (2018). Application of four-dimension criteria to assess rigour of qualitative research in emergency medicine. *BMC Health Services Research, 18*(120), 1-11.¡. Doi: 10.1186/s12913-018-2915-2. PMID: 29454350; PMCID: PMC5816375.

Foster, H. (2001) *Tierra de nadie. Sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales. La colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*. Museu d´Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 43-72.

Fraize-Pereira, J. A. (2003). Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos avanÇados*, *17*(49), 197-208.

Fraser, N. (2000). ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista. *New left review*, s.p. Disponible en: https:// newleftreview.es/issues/0/articles/nancy-fraser-de-la-redistribution-al-reconocimiento-dilemas-de-la-justicia-en-la-era-postsocialista.pdf

Freire Mallo, M. A., Esteban Leal, P., Argerich Fernández, I., y Margafón Sanez, M. (2010). *Santiago Ramón y Cajal (1852-2003): Ciencia y Arte. Gestión de Centros Culturales, S.A.* Obra Social Caja Madrid.

Fuentes Viera, T. (2012). *El acceso a la cultura como vía a la inclusión de las personas con discapacidad.* El Amauta, 8(9), 1-23. Recuperado a partir de http://amauta.upra.edu/vol8-9/vol8-9dossier/Articulo_Thaniana_Fuentes.pdf

Fuster Guillen D. E. (2019). Investigación cualitativa: método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, *7*(1), 201-229. http://doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1267

Gandarias Goikoetxea, I. (2014). Tensiones y distensiones en torno a las relaciones de poder en investigaciones feministas con Producciones Narrativas. *Quaderns de Psicología*, *16*(1), 127-140.

García Dauder, D. y Guzmán Martínez, G. (2019). Locura y feminismo: viajes de sujeción y resistencia. *Átopos*, *20*, 57-82.

García Dauder, S. (2019). Reseña: Chester, Phyllis (2019). Mujeres y locura. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, *4*(1), 386-401.

García Puig, M. (2023). *La historia de los vertebrados*. Random House.

García, G. (2010). *Procesos creativos en artistas outsider.* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://docta.ucm.es/entities/publication/9f58ef7f-5c09-4cf7-bd6b-0a3a8b9d0dac

García, G. (2015). *Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo*. Sans Soleil Ediciones.

García, G. (25 de enero de 2009). *¿Arte "outsider" vs arte "insider"? El Hombre Jazmín*. https://gracielagarcia.com/arte-outsider-vs-arte-insider/

García-Díaz, C. (2020). Psiquiatría y feminismo desde una perspectiva histórica: herramientas epistemológicas para contextualizar la violencia contra las mujeres. *Psicoevidencias*, *58*, 1-6.

García-Díaz, C. y Jiménez-Lucena, I. (2023). Clasificando mujeres: diagnósticos psiquiátricos y subjetividad femenina en el Manicomio Provincial de Málaga, España, 1909-1950. *História, Ciencias, Saúde - Manguinhos*, 1-20.

García-Huidobro Munita, R. y Montenegro González, C. (2021). Proyectos artísticos pedagógicos con enfoque de género para el trabajo en la escuela. *Foro Educacional, 36*, 101-131. DOI: 10.29344/07180772.36.2738

Garrido-Román, M. (2021). Yayoi Kusama: un universo de puntos infinitos combatiendo entre la vida y la muerte. E. Moreno-Lago (Ed.), *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía* (pp. 429- 444). Dykinson S.L

Geat, A. (2016). Resistencias femeninas. Arte contemporáneo regional desde una perspectiva de género. *Investigaciones Feministas*, *8*(1), 283-298. http://dx.doi.org/10.5209/INFE.52284

Gerber, N., Templeton, E., Chilton, C., Cohen Liebman, M., Manders, E. & Shim, M. (2012). Art-based research as a pedagogical approach to studying intersubjectivity in the creative arts therapies. *Journal of Applied Arts & Health, 3*(1), 39-48.

Gilman, S. (1985). The Mad Man as Artist: Medicine, History and Degenerate Art. Journal of Contemporary History. *Medicine, History and Society*, Vol. 20, *4*, 575-597.

Gilman, S. (1993). *La construcción de la creatividad y la locura. Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 230-245.

Gisbourne, M. (1993). *Jugar al tenis con el Rey: arte visionario en Europa Central durante la década de 1960. Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 176 -197.

Goffman, E. (2001). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Gómez López, Y. (2017). Arteterapia y antipsiquiatría. El arteterapia como una herramienta de cambio. *Revista de Psicología*, *16*, 98-120.

Gómez, C., Leira, A., Cibeira, A. y Casais, A. (2023). *Escoitar con ollos. Arte y Locura* [Catálogo de exposición]. Centro Cultural Marcos Valcárcel y Deputación de Ourense.

González Ávila, M. (2002). Aspectos éticos de la investigación cualitativa. *Revista Iberoamericana de Educación*, *29*, 85-103.

González de Rivera, J., L. (1998). Evolución histórica de la psiquiatría. *Psiquis, 19*(5), 183-2002.

González Madrid, M. J. (2017). Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa. *Studia Hermetica Journal*, VII (1), 116-143.

González, J. (20 de diciembre de 2021). 5 claves sobre Josefá Tolrà, la médium de Cabrils. *Vein, arte.*

Goode, E. (30 de julio de 2002). A conversation with Janos Marton; A protected space, where art comes calling. T*he New York Times*. https://www.nytimes.com/2002/07/30/science/a-conversation-with-janos-marton-a-protected-space-where-art-comes-calling.html

Gordillo, A. M. (2004). ¿Qué es lo novedoso del método de investigación feminista? *Encuentro 2005*, XXXVIII, *70*, 7-16.

Guest, G., MacQueen, K.M., & Namey, E.E. (2011). *Applied Thematic Analysis*. SAGE Publications.

Guggenheim Bilbao (2024). Yayoi Kusama: desde 1945 hasta hoy. *Sabías qué.* https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/yayoi-kusama

Guirau Pellicer, T., López Anquela, P., García trigales, L. y Barquín Sanmartín, P. (2010). El Collectiu Obertament: una Experiencia de Arte, Creatividad y Terapia en Salud Mental (2000-2010). *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 5*, 93-112.

Gutiérrez Galindo, B. (2013). Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, XXXV*(103), 99-140.

Gutiérrez Pérez, J. (2014). La interpretación de la metodología basada en las artes, a la luz de las metodologías cualitativas y cuantitativas en la investigación educativa. *Fundamentación, criterios y contextos en investigación basada en artes e investigación artística, 1*, 25-44.

Gutiérrez Quevedo, M. (2011). “Método” de investigación etnográfica: observación participante. *Estrategias metodológicas en la investigación sociojurídica*, 127-143.

Gutiérrez Rodríguez, E. (2011). *Arteterapia Humanista. Proceso gestáltico a través de los chakras*. Mandala Ediciones.

Gutiérrez-Peláez, M., Herrera- Pardo, E., y Barberena-Garzón, M. A. (2020*). Arte y psicosis. Una revisión psicoanalítica de expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales de Hans Prinzhorn y Locura y arte: la vida y obra de Adolf Wölfli de Walter Morgenthaler*. Pensamiento, palabra y obra, 130-147. https://doi.org/10.17227/ppo.num23-10311

Hablarenarte. (3 de marzo de 2024). (Dis). *Encuentros Vulnerables. V Jornadas en torno a la diversidad funcional*. Museo Reina Sofía. https://www.hablarenarte.com/es/proyecto/id/disencuentros-vulnerables

Hammersley, M. & Atkinson, P. (1994). *Etnografía*. (2ª edición revisada y ampliada). Paidós

Han, B. C. (2021). *No cosas*. Taurus

Harding, S. (1987*). Is there a Feminist Method? Feminism and Methodology*. Indiana University Press.

Heller, R. (1993). *Los antiguos del expresionismo. Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 78 - 93.

Hernández Merino, A. (2000). *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917 – 1986).* [Tesis doctoral, Universitat de València]. https://riunet.upv.es/handle/10251/5846

Hernández Merino, A. (2008). Locos y artistas creadores heréticos. *Cuadernos de Psiquiatría Comunitaria*, Vol. 8, *1*, 47-62.

Hernández Merino, A. (2009). *Pinacoteca psiquiátrica en España, 1917-1990* [catálogo de exposición]. La Nau de la Universitat de València.

Hernández Merino, A., Martínez Azumendi, O. y Pacheco Yáñez, l. (2021). Los grafitis del manicomio de Murcia. Román Alberca Lorente y Gonzalo Rodríguez Lafora. *Neurosciences and History*, *9*(3), 119-127

Hernández, F. (2008*).* La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, *26*, 85-118.

Hernández-Mella, R., D'Meza-Pérez, P., Ramírez-Jiménez, N., Morel-Camacho, J., Peña-Lantigua, L., & Olivier-Sterling, C. (2020). El arte y su poder transformador. Inconsciente, emociones y creación según la perspectiva junguiana. *Ciencia y Sociedad, 45*(1), 25-34. Doi:https://doi.org/10.22206/cys.2020.v45i1.pp25-34

Hollamby, E., Homer, E & Landes, J. (2020). Starting with Art. *Art Therapy in Museums and Galleries. Reframing practic*e, *5*, 108-132.

Holttum, S. (2020). Art Therapy in Museums and Galleries. Evidence and research. *Art Therapy in Museums and Galleries. Reframing practic*e, *1*, 26-43.

Huertas García-Alejo, R. (1988). La comunidad de Gheel: una alternativa de asistencia psiquiátrica en el siglo XIX. *R.A.E.N, VIII*(25), 257-266.

Huertas, M (anfitrión). (27 de enero de 2023). *Salud mental ¡Cómo están nuestras cabezas!* (nº3) [Episodio de podcast]. *Carne Cruda Podcast*. Ivoox. https://www.ivoox.com/salud-mental-como-estan-nuestras-cabezas-todo-incluido-audios-mp3_rf_102052818_1.html

Huss, E. & Cwikel, J. (2005). Researching Creations: Applying Arts-Based Research to Bedouin Women's Drawings. *International Journal of Qualitative Methods*, *4*(4), 44-62.

Hustvedt, S. (2016). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Seix Barral.

Instituto Nacional de las Mujeres. (2007). Glosario de género. *INMUJERES*, México.

Irwin, R. L. & Cosson, A. (2004). *A/r/tography. Rendering Self Through Art-Based Living Inquiry*. Pacific Educational Press.

Irwin, R. L. (2013) La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía, 25*(65-66), 106-113.

Jiménez Cortés, R, (2021) Diseño y desafíos metodológicos de la investigación feminista en ciencias sociales. *EMPIRIA. Revista de Metodología en Ciencias sociales*, *50*, 177-200.

Jiménez de la Fuente, M. (2016). La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, *6*, 149-170.

Jofre, J. (2007). Instalaciones: destino de una tendencia. *Revista Latinoamericana de Ensayo*. https://critica.cl/artes-visuales/instalaciones-destino-de-una-tendencia

Jorgensen, D. (2020). *Principles, Approaches and Issues in Participant Observation.* Taylor & Francis.

Kapitan, L. (2008). "Not Art Therapy'': Revisiting the Therapeutic Studio in the Narrative of the Profession. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 25*(1), pp.2-3.

Kapitan, L. (2010). *Introduction to art therapy research*. Routledge.

Kapitan, L. (2022). The influential idea of the studio in the thinking and practice of US art therapists. *Contemporary Practice in Studio Art Therap*y, *1*, 51-58.

Kim Noble. (6 de marzo de 2024). *Our Work*. http://www.kimnobleartist.com/our-work.html

Kusama, Y. (2022). *La red infinita*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Lambert, C. (2006). Edmund Husserl: la idea de la fenomenología. *Teología y Vida, 47*(4), 517-529. https://di.org/10.4067/S0049-34492006000300008

Latorre. A. (2005). *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa* (3ª Edición). Graó.

Linardelli, M. L. (2015). Salud mental y género. *Revista digital de Ciencias Sociales*, *2*(3), 199-224.

Living Museum Society (15 de febrero de 2024). *Ubicaciones internacionales*. https://living-museum.com/?lang=es

López Fdez. Cao, M. (2014). Aplicando metodologías feministas para analizar la creación: propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres. Dossiers Feministes, *19*, 31-55.

López Fdz. Cao, M. (2015) *Para qué el arte.* Editorial Fundamentos.

López Fdz. Cao, M. (2016). Bio-cartographies of identity: a feminist approach to an intercultural art practice. *The Routledge International Handbook of Intercultural Arts Research*, 182-191.

López Fdz. Cao, M. (2020). Contexto y Fundamentos teóricos. *Autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte. Mujeres en las Artes Visuales*, 9-26. Descargado el 08/06/2024 en https://www.anabad.org/wp-content/uploads/2020/11/MAV_Autodiagn%C3%B3stico11-2.pdf

López Fdz. Cao, M. (2023). Maestras. Recuperar la memoria. *Guía didáctica 37,* [Catálogo de exposición]. Museo nacional Thyssen Bornemisza.

López Fdz. Cao, M. (2024). El museo como espacio de reconocimiento: de la memoria de los objetos a la memoria de las mujeres. *Tendencias y acciones en educación patrimonial*, *III*, 56-78.

López-Barajas Zayas. E. y Montoya Sáenz, J. M. (1994). *La Investigación Etnográfica. Fundamentos y Técnicas*. UNED.

Lousa, T. & Mikosz, J. E. (2022). Nise da Silveira and the revolutionary use of art as Occupational Therapy in the psychiatric context. *Revista Ocupación Humana*, *22*(2), 228-241. https://doi.org/10.25214/25907816.1400

Luján Oberti, M. (2023). Políticas culturales, salud mental y des/institucionalización. Notas para esbozar políticas culturales des/institucionalizadoras en salud mental. *Avatares de la comunicación y la cultura,* 25, 1-17.

Luna Monart, L. E. (2021). Reflexiones en voz alta: investigación teatral entre metodologías feministas y educación popular. *Itinerarios Transdisciplinares. Prácticas artísticas y culturales en Iberoamérica*, 283-297.

Lune, H. & Berg, B. L. (2017). *Qualitative Research Methods for the Social Sciences* (9º Edición). Pearson.

Lupano, N. y Rodríguez, M. (15 al 17 de noviembre de 2017). Efectos clínicos de los dispositivos de taller en los procesos de desinstitucionalización. *VI Congreso Internacional de Investigación*, Ensenada, Argentina.

Maceira Ochoa, L. M. (2005). El sueño y la práctica de sí. Pedagogía feminista. [Maestría en Estudios de Género]. Centro de Estudios Sociológico, Colegio de México.

Macellari, E. (2023). *Kusama. Obsesiones, amores y arte.* Liana Editorial, 2º edición.

MacGregor, J. M. (1989). *The discovery of the art of the insane*. Princeton University Press, New Jersey.

Mack, N., Woodsong, C., Macqueen, Guest, G. & Namey, E. (2005). *Qualitative Research Methods: A Data Collectors field´s Guide.* Family Health International.

Maffei, G. (2014). The Living Museum Theatre. Collection of memorabilia including posters, photographs and books. *Rare Books on 20th Century Arts.* https://www.giorgiomaffei.it/catalogues.php

Magaldi, F. (2018). A metamorfose de Adelina Gomes: gênero e sexualidade na psicologia analítica de Nise da Silveira. *Sexualidad, Salud y Sociedad Revista latinoamericana*, *30*, 119-140. http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2018.30.06.a

Mahlke, C.I., Krämer, U.M., Becker, T., & Bock, T. (2014). Peer support in mental health services. *Wolters Kluwer Health, 27*, 4. www.co-psychiatry.com

Manchester, S. A. (2015). *A Qualitative Study of Art Therapy Open Studios in the United States* [Thesis Master of Arts in Art Therapy Degree, Saint Mary of the Woods College Indiana]. https://scholars.smwc.edu/server/api/core/bitstreams/019f6a5c-60ca-4195-b1f3-1286c855f9e7/content

Manzani, J. L. (2000). Declaración de Helsinki: principios éticos para la investigación médica sobre sujetos humanos. *Acta Bioethica*, *VI*(2), 321. 334.

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y sociedad*, *31*(4), 881-895.

Martín Domínguez, J. (Director). (2012). *Leonora Carrington. El Juego surrealista.* [Documental]. Sonia Tercero Ramiro

Martínez Azumendi, O. (2016). La fotografía como instrumento terapéutico en salud mental. Átopos. *Salud mental, comunidad y cultura*, *17*, 66-83.

Masanet, L. (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Espiral Hispano Americana.

Masoud, F. (16-18 de noviembre de 2023). *Art brut, bruta tú 100mg*. Las *XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen. Transmundos, públicos, arte contemporáneo y salud mental*. Museo Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, España. https://www.youtube.com/watch?v=-ZT9G-RgnSw&list=PLt5Ljo_HFyUjMXhU7wtjuRvRof1S7nZ0k&index=4

Mayayo, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte*. (9º edición). Ensayos Arte Cátedra.

McNiff, S. (2007). Art-Based Research. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, *3*, 29- 41.

Menéndez, E. (2005). El modelo médico y la salud de los trabajadores. *Salud Colectiva*, *1*(1), 9-32.

Mieles Barrera, M. D., Tonon, G., y Alvarado Salgado, S. V. (2012). Investigación cualitativa: el análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social. *Universitas Humanística, 74*, 195-225.

Mies, M. (2002). ¿Investigación sobre las mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y la metodología feministas. *Debates en torno a una metodología feminista* (2º edición), 66-102.

Milmaniene, M. P. (2020). *El arte y los derechos humanos en el trabajo de Nise da Silveira*. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.

Moon, C. (2001). *Studio Art Therapy: Cultivating the Artist Identity in the Art Therapist*. Jessica Kingsley Publishers.

Moorhead, J. (2017). *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. Turner Noema.

Mora, A. S. (2008). Cuerpo, género, agencia y subjetividad. *V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Mora Sánchez, F. (2017). *Los dibujos ocultos de las artistas y médiums Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà.* [Tesis doctoral, Universidad de Granada] http://hdl.handle.net/10481/47398

Mora-Ríos J. y Bautista, N. (2014). Estigma estructural, género e interseccionalidad. implicaciones en la atención a la salud mental. *Salud Mental*, *37*, 303-312.

Morgan, H. (2022). Understanding Thematic Analysis and the Debates Involving Its Use. *The Qualitative Report*, *27*(10), 2079-2091 https://doi.org/10.46743/2160-3715/2022.5912

Murillo, F. J. y Martínez-Garrido, C. (2010). *Investigación etnográfica*. UAM

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2011). *Yayoi Kusama*. Nota informativa. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2011-008-dossier-es.pdf

Museu de Imagens do Inconsciente. (2024). https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/en/sobre

Museu Nacional d´Art de Catalunya. (2022). *La gran teósofa*. Fundació Amics del MNAC. https://www.amicsmuseunacional.org/es/la-gran-teosofa/

Museum Gugging (16 de enero de 2024). *History*. https://museumgugging.at/en/museum-gugging/history

Muzari, T., Sava, G. N. & Shonhiwa, S. (2022). Qualitative Research Paradigm, a Key Research Design for Educational Researchers, Processes and Procedures: A Theoretical Overview. *Indiana Journal of Humanities and Social Science*s, *3*(1), 14-20.

Mwita, K. (2022). Factors influencing data saturation in qualitative studies. *International Journal of Research in Business and Social Science*, *11*(4), 414-420. https://doi.org/10.20525/ijrbs.v11i4.1776

Naciones Unidas. (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*.

National Arts Council. (2 de diciembre de 2018). *Lefika la Phodiso: Art as Trauma Therapy.* https://www.nac.org.za/artisan-post/lefika-la-phodiso-art-as-trauma-therapy/

Nixon, M. (2011). *Política del infinito*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tate Publishing y TF Editores, 177-185.

Noble, K. (2011). *All about me. My incredible story of how I learned to live with the many personalities sharing my body.* Piatkus.

Nochlin, L. (2001) ¿Por qué no han existido artistas mujeres? *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 17-44.

Nowell, L. S., Norris, J. M., White, D. E., & Moules, N. J. (2017). Thematic Analysis: Striving to Meet the Trustworthiness Criteria. *International Journal of Qualitative Methods*, *16*, 1-13. https://doi.org/10.1177/1609406917733847

Núñez Rosas, D. (8 al 12 de enero de 2019). *Una experiencia de arte y cultura en el Hospital Psiquiátrico Dr. Philippe Pinel de Putaendo. Reflexiones en torno a la desinstitucionalización psiquiátrica*. X Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile, Temuco, Chile.

Obiols Llandrich, J. (2009). *Joan Obiols Vié y la psicoterapia por el arte*. Pinacoteca Psiquiátrica en España 1917- 1990 [Catálogo de exposición]. La Nau de la Universitat de València, 270-273.

Okuda Benavides, M. y Gómez-Restrepo, C. (2005). Métodos de investigación cualitativa: triangulación. *Revista colombiana de Psiquiatría*, *XXXVI*(1), 118-124.

Omand, H. & Bumanglag, D. (2022). Literature Review. *Contemporary Practice in Studio Art Therapy*, *1*, 24-36.

Oprah Winfrey Show (13 de octubre de 2011). *One mom, 20 personalities*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=SjPrZIfrLQM

Oranga, J. & Matere, A. (2023). Qualitative Research: Essence, Types and Advantages. *Open Access Library Journal*, *10*, 1-9. https://doi.org/10.4236/oalib.1111001

Organización Mundial de la Salud (28 de septiembre de 2022). *La salud mental en el trabajo*. https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/mental-health-at-work

Organización Mundial de la Salud (31 de marzo de 2023). *Depresión.* https://www.who.int/es/news-room/factsheets/detail/depression?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA0bWvBhBjEiwAtEsoW0nSAV-fTO4_N_YtW25kGGFthfBKfJIGGoFxhBUUyeCrB5vdIdrd9RoCtDoQAvD_BwE

Orgullo Loco Madrid. (2024). *Manifiesto VI Orgullo Loco Madrid 2023 y Revuelta Feminista: mujeres y salud mental*. https://orgullolocomadrid.wordpress.com/

Ortega Ruíz, C. (2011). Las mujeres y la enfermedad mental. Una perspectiva de género a través de la historia contemporánea. *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, *1*(4), 208-223.

Ortega, I. (2014). Nuevas visiones del arte outsider. *Arte, Individuo y Sociedad*, *26* (2), 287-299.

Ortigosa, A. (2023). Philippe Pinel en el contexto. El origen del alienismo desde la antropología filosófica. *Naturaleza y libertad, Universidad de Sevilla*, *17*, 163-187.

Ortiz Gómez, T. (2004). Interacciones entre salud, historia y feminismo. Una revisión historiográfica. *Diálogo Filosófico*, *59*, 229-244.

Parra López, R. (2019). Modelo de recuperación en Salud Mental: ¿es posible en Chile? *Escritos sobre psicología y sociedad, VIII*(15), 65-79.

Paul Hodara (10 de febrero de 2024). *Living Museum*. https://www.paulhodara.com/at-face-value-living-museum

Peiry, L. (2006). *La aventura del art brut. De la clandestinidad a la consagración. Genio y delirio.* Colección de Art Brut de Lausana. Edición y Producciones Audiovisuales, Círculo de Bellas Artes, 16- 30.

Pelayo González, L. (2020). De la clandestinidad al museo. La Colección de L´Art Brut en Lausanne. *Diferents, Revista de museus*, *5*, 56-73. http://dx.doi.org/10.6035/Diferents.2020.5.4

Peral Jiménez, C. (2020). *Arteterapia como vía de abordaje del trauma y la violencia hacia las mujeres.* [Tesis Universidad Complutense de Madrid].

Peralta Martínez, C. (2009). Etnografía y métodos etnográficos. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, *74*, 33-52.

Pereña, H. (2007). Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales. *Átopos. Salud mental, comunidad y cultura*, *6*, 2-16.

Pérez Gavidia, E. y Podolski, L. (2014). La escultura social. Ideas de Joseph Beuys aplicadas en un barrio venezolano. *Boletín Antropológico, 32*(87), 45-60.

Pérez, C. (2007). El art brut en el contexto español. Una extraña propuesta en la tierra de la modernidad imposible. En torno al Art Brut. Área de Ediciones y producciones Audiovisuales, Círculo de Bellas Artes, 147-158.

Pérez-Cíes Bailón, E. C. (2020). Ser genio o ser mujer. Una mirada desde la antropología. *Revista AV Notas*, *10*, 35-54.

Peset, J.L. (2009). *El genio, el artista y el médico*. Pinacoteca psiquiátrica en España, 1917-1990 [Catálogo de exposición]. La Nau de la Universitat de València, 26-31.

Pijaudier-Cabot, J. (2007). *El art brut, ¿un arte moderno europeo? Colecciones y proyecto de ampliación del museo de arte moderno de Lille Métropole, Villeneuve d´ascq. En torno al Art Brut.* Área de Ediciones y producciones Audiovisuales, Círculo de Bellas Artes, 41-66.

Plettenberg, A. & Marton, J. (2019). *The Living Museum. Art Asylum*. (Libro autoeditado) (Material no publicado).

Prisco, J. (22 de noviembre de 2017). Poignant works of art show the reality of mental illness. *CNN Style International.* https://edition.cnn.com/style/article/mental-illness-with-art-in-mind-exhibition/index.html

Quiroga Garza, M. (2018). Joseph Beuys: una visión de las prácticas artísticas contemporáneas y sus posibilidades políticas. *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte, 13*(24), 332-342. https://doi.org/10.14483/21450706.13529

Rada Cadenas, D. M. (2007). El Rigor en la Investigación Cualitativa: Técnicas de Análisis, Credibilidad, Transferibilidad y Confirmabilidad. *Sinopsis Educativa*, *7*(1), 17-26.

Radio La Colifata (16 de marzo de 2024). *Historia - reconocimientos. Institucional.* https://lacolifata.com.ar/historia-reconocimientos/

Ramos-Lira, L. (2014). ¿Por qué hablar de género y salud mental? *Salud Mental*, *37*(4), 275-281.

Reis Amendoeira, M. C. (2008). O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino. *Revista Brasileira de Psicanálise*, *42*(4), 41-54.

Rexer, L. (2005). *How to look at outsider art*. Harry. N. Abrams.

Rey Bueno, M. (2017). "Armada de locura": mi viaje a Leonora Carrington. *Studia Hermetica Journal*, *VII*(1), 150-174.

Rhodes, C. (2002). *Outsider art. Alternativas espontáneas.* Ediciones destino Thames and Hudson.

Rico Caballo, L. (2012). *Frente a la maldición de Babel. Terapia, arte y migraciones. Arte prosocial en sociedades dinámicas.* Psimática Editorial.

Romero Ayuso, D. M. y Moruno Millares, P. (2003). *Terapia ocupacional. Teoría y técnicas*. Masson.

Rubio, J. C. (2015). La sociedad del cansancio. *Revista de Trabajo Social e Intervención Social, 20*, 465-471.

Ruiz, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa* (5ª edición). Universidad de Deusto.

Saltz, J. (1 de febrero de 2013). Jerry Saltz on the Outsider Art Fair - and why there is not such thing as "outsider" art. Vulture, Revista New York. https://www.vulture.com/2013/02/jerry-saltz-on-the-outsider-art-fair.html

Sánchez Moreno, I. y Ramos Ríos, N. (2006). La colección Prinzhorn. Una relación falaz entre el arte y la locura. *Arte, Individuo y Sociedad*, *18*, 131-150.

Sánchez, C. (2019). Orígenes y evolución de la Investigación Cualitativa en Educación. *Investigação Qualitativa: Inovação, Dilemas e Desafios, 2*(3a), 41–74). https://es.ludomedia.org/origenes-y-evolucion-de-la-investigacion-cualitativa-en-educacio/

Sanz Haro, J. y Maruri, N. (2019). Una fiesta contracultural: el espacio doméstico en Andy Warhol y superstudio. *Revista de Investigación y Arquitectura contemporánea. Escuela Técnica superior de Arquitectura*, *9*, 93-108.

Sanz, F. (1995). *Los vínculos amorosos. Amar desde la identidad en la Terapia del Reencuentro*. Editorial Kairós.

Sanz, F. (2016). *El buentrato como proyecto de vida*. Editorial kairos, S.A.

Schalock, R. L. (2009). La nueva definición de discapacidad intelectual, apoyos individuales y resultados personales. *Siglo Cero. Revista Española sobre Discapacidad Intelectual*, *40*(1), 229, 22-39.

Sierra, R. (1995). *Técnicas de investigación social* (10ª edición). Editorial Paraninfo.

Smith, R. (29 de marzo de 2002). Art Review; Who´s to say where inside meets outside? *The New York Times.* https://www.nytimes.com/2002/03/29/arts/art-review-who-s-to-say-where-inside-meets-outside.html

Smith, R. (3 de marzo de 2022). The Outsider Art Fair returns, in top form. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2022/03/03/arts/design/outsider-art-fair.html

Smithbell, P. (2010). *Arts-Based Research in Education: A Review. The Qualitative Report, 15*(6), 1597-1601.

Sosa Sánchez, R. (2013). La construcción cultural de la identidad femenina: la iconografía del cuerpo como propuesta artística desde la sociología del género. *Estudos Feministas, Florianópolis, 21*(3), 10001-1013.

Stagnaro, J. C. (2015). Introducción. En torno al origen del primer alienismo. *Asclepio*, *67*(2), p104. http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2015.22

Stolz, A. (2023). The practice of phenomenology in educational research. *Educational Philosophy and Theory*, *55*(7), 822-834.

Taylor, R. (2011). *Primero años, 1929-1957. Yayoi Kusama*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tate Publishing, TF Editores, 16-152.

Taylor, S. J. & Bogdan, R. (2010). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación.* Paidós.

Teimil García, I. (2012). Identidad femenina: notas para una valoración crítica del concepto de "género" desde la teoría tridimensional de la justicia de Nancy Fraser. *Arenal, 19*(2), 313-328.

Temkin Edelson, R. (s.f). Outsider Art, The Studio Art Movement and Gateway Arts. *Arts based rehabilitation service,* 1-23.

The Brooklyn Rail. *Critical perspectives on art, politics and culture*. (1 de febrero de 2024). Richard Smith. https://brooklynrail.org/2014/06/criticspage/richard-smith

The Living Museum (25 de febrero de 2024). *The artists*. https://thelivingmuseum.org/the-artists/

Tracy, S. J. (2010). Qualitative Quality: Eight ''Big-Tent'' Criteria for Excellent Qualitative Research. *Qualitative Inquiry, 16*(10) 837–851. https://doi.org/10.1177/1077800410383121

Troncoso Pérez, L., Galaz Valderrama, C. y Alvarez, C. (2017). Las producciones narrativas como metodología de investigación feminista en Psicología Social Crítica: Tensiones y desafíos. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, *16*(2), 20-32.

Trujillo Arrogante, P. (2023). Las exposiciones de arte psicopatológico organizadas por Gonzalo Rodríguez Lafora entre 1935 y 1936. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 75(1), 1-14.

Turner, G. (1 de enero de 1999). Yayoi Kusama. Bomb, *66*, 7-12. Recuperado de https://bombmagazine.org/articles/1999/01/01/yayoi-kusama/

Ugwu Chinyere, N. & Eze Val, H. U. (2023). Qualitative Research. International digital Organization for scientific Research. *IDOSR Journal of Computer and Applied Sciences*, *8*(1), 20-35.

Valcárcel, C. (26 de enero de 2024). *Memorias de Abajo de Leonora Carrington: los estados fronterizos de la conciencia* [Ponencia]. Mujeres artistas y el estigma de la locura: una mirada transversal al siglo XX. Fundación Don Juan de Borbón, Segovia, España.

Valdico, L. (2008). O Fundo Preto - Uma análise do Documentário Imagens do Inconsciente, de Leon Hirszman. *Revista Digital de Cinema Documentário*, 4, 104-122.

Vale Nieves, O. (2012). Foucault, el poder y la psicopatologización de las mujeres: coordenadas para el debate. *Teoría y crítica de la psicología*, *2*, 148-159.

Van Loon, J. (2009). Un sistema de apoyos centrado en la persona. Mejoras en la calidad de vida a través de los apoyos. *Siglo Cero. Revista Española sobre Discapacidad Intelectual*, *40*(1), 229, 40-53.

Van Manen, M. (2014). *Phenomenology of Practice: Meaning-Giving Methods in Phenomenological Research and Writing*. Routledge.

Varela, N. (2005). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.S.A.

Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola.* Penguin Random House.

Vargas Pineda, D., Jiménez, M. C. y Samacá Pulido, E. J. (2013). El arte como ocupación, una vía hacia la inclusión. *Grupo de Investigación Capacidades humanas, Salud e Inclusión*, 3-51.

Vargas-Pineda, D. R. y López-Hernández, O. (2020). Experiencias de artistas con discapacidad frente a la promoción de la inclusión social. *Arte, Individuo y Sociedad*, *32*(1), 31-44. https://doi.org/10.5209/aris.60622

Vásquez Rocca, A. (2007). "Joseph Beuys 'Cada hombre, un artista'; Los Documenta de Kassel y el concepto de Arte ampliado". *Revista Margen Cero, 37*. http://margencero.es/biblioteque/joseph-beuys-cada-hombre-un-artista/

Vásquez Rocca, A. (2011). Antipsiquiatría. Deconstrucción del concepto de enfermedad mental y crítica de la razón psiquiátrica. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 31, 3.

Vásquez Rocca, A. (2020). Fluxus y Beuys: de la acción de arte a la plástica social. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1-21.

Viorato Romero, N. y Reyes García, V. (2019). La ética en la investigación cualitativa. *Cuidarte*, 8, 35-43.

Waitz, K. (27 de agosto de 2006). Kim Noble: a woman divided. *Independent.* https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/kim-noble-a-woman-divided-413223.html

Watson, A. C., Corrigan, P., Larson, J. E., & Sells, M. (2007). Self-Stigma in People with Mental Illness. *Schizophrenia Bulletin, 33*(6), 1312–1318. Doi:10.1093/schbul/sbl076

Weiss, A. S. (1993). *Nostalgia del absoluto: obsesión y art but. Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 280-295.

Wilson, S. (1993). *Del manicomio al museo: el arte marginal en París y en Nueva York, 1938-1968. Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 120-150.

Wix, L. (2010). Studios as Locations of Possibility: Remembering a History. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, *27*(4) pp. 178-183.

Wojcik, D. (2016). *Outsider Art: Visionary worlds and trauma*. University Press of Mississippi.

Wood, C. (2022). How might studios help? Further thoughts on the significance of studios. *Contemporary Practice in Studio Art Therap*y, *1*, 37-49.

Xiong, X. (2022). Critical Review of Quantitative and Qualitative Research. *Advances in Social Sciences, Education and Humanities Research*, *670*, 956- 959.

Yamamura, M. (2011). *Nacer y echar a volar bajo el totalitarismo: Yayoi Kusama 1945 -1955*. Yayoi Kusama. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tate Publishing, TF Editores, 168- 176.

Zbranca, R., Dâmaso, M., Blaga, O., Kiss, K., Dascșl, M. D., Yakobson, D., & amp; Pop, O. (2022). *CultureForHealth Report. Culture's contribution to health and well-being. A report on evidence and policy recommendations for Europe.* CultureForHealth. Culture Action Europe.

Anexos

ANEXO I

REGISTRO DE OBSERVACIÓN

Este registro de observación ha sido utilizado durante la estancia en Living Museum Wil, Nueva York y a lo largo de las Residencias Artísticas de Living Museum Madrid.

REGISTRO DIARIO DE OBSERVACIÓN	
Día y nº de taller	
Desarrollo del taller	
Diario personal de observación y reflexión	
Una palabra o frase	

ANEXO II

EJEMPLO DE REGISTRO DE OBSERVACIÓN EN LIVING MUSEUM

A continuación, se presenta un ejemplo de registro de observación llevado a cabo durante la estancia de investigación en Living Museum Wil con la finalidad de mostrar el procedimiento de análisis cualitativo.

REGISTRO DIARIO DE OBSERVACIÓN	
Día y nº de taller	24.06.2022
Desarrollo del taller	

8-12 H

Algunas mañanas las paso en *Kunst und Media* y otros días en el *Papier Atelier*. Rose me dice que ella prefiere que yo esté abajo y viva el ritmo creativo de abajo también, aunque luego me establezca en un taller concreto. Es una oportunidad para empaparme de la experiencia en varios talleres, ya que cada uno tiene una dinámica diferente.

Sin embargo, hoy estaré todo el día en el *Papier Atelier*. En este taller es donde me siento más recogida. A primera hora acompaño a algunas personas artistas que están llevando a cabo sus proyectos creativos personales. Viene también un grupo de personas del área de mayores de la clínica.

Durante otra parte de la mañana, me dedico a ordenar lo que hablamos ayer en la reunión Celia, Marián y yo, y comienzo a revisar las entrevistas que ya tenía hechas.

Antes de comer hablo con Roger de nuevo, acordamos ver las preguntas la semana que viene. Él estará de lunes a miércoles. Me recomienda revisar la información que ya tengo sobre Living Museum, juntarla en un documento de dos o tres caras, para tener claro de dónde parto y no preguntar lo que ya sé a lo largo de las entrevistas.

También decido abordar el proyecto de investigación a través de un diario dibujado. Quiero seguir con mi narración y experimentación sobre el vacío, pero a la vez comienzo con un cuaderno de campo de investigación, donde dibujar un poco y recoger mis reflexiones. Pueden ser *mind maps*, dibujos, collages… La idea es tener un sistema de recogida creativo y experimental, porque es la dinámica que me representa y me siento más cómoda.

13-17H

Hoy la tarde está muy tranquila y el ritmo es mucho más relajado. El *Papier Atelier* destaca especialmente por el cuidado con el que hacen todo y el ritmo lento. Roger trae todos los días unas ramas de hierbabuena y ponemos agua fresca del día con hierbabuena dentro. Cogemos vasos del Living Café y todas las personas pueden beber agua fresquita cuando quieran. Me gustan los detalles, aquí son importantes.

Por la tarde viene *"U"*. Tiene más necesidades de apoyo que otras personas y me doy cuenta de que me es más fácil relacionarme con él. Creo que tiene mucho que ver con que he trabajado muchos años en un centro ocupacional donde las personas tenían más necesidades de apoyo y me desenvuelvo mejor a pesar de que él no habla inglés. Realizamos una creación colectiva.

Sobre las 14:00 viene Tenzin al taller porque "D", la paciente/artista que acompaño en el taller de *Kunst una Media,* al final ha venido hoy a Living Museum. Me bajo para proponerle si quiere subir al *Papier Atelier*. En el camino Tenzin me dice que mañana sábado (es el primer sábado que trabajo) estaremos él y yo, y que el ambiente los sábados es muy tranquilo. Me propone que hagamos la entrevista sobre Living Museum, y así me puede contar los cambios que ha habido. Creo que es una buena forma de empezar, conversar con él, aunque sea simplemente una conversación informal. Tenzin me dice que él lleva un año y medio aquí trabajando pero que se hace muchas preguntas y que cree que ir recogiendo información es muy interesante.

Al final "D" sube al taller. Se siente muy insegura porque no sabe por dónde empezar o qué hacer. Hoy es viernes y la mujer italiana de prácticas que había antes en el *Papier Atelier* solía hacer un rato de apuntes del natural. Le propongo formar parte del espacio del dibujo del natural, así que lo hacemos a las 15:15. LM es muy libre, las personas vienen y hacen lo que necesitan. No hay muchas pautas, lo que para algunas personas a veces es un estrés. El único día que participé del dibujo del natural me di cuenta de que las mujeres que participaron disfrutaron mucho. Disfrutaron compartir ese espacio creativo y poder experimentar, pero sobre todo de forma compartida. Observo que Living Museum es muy especial porque es un espacio de creación compartido, pero en general las personas trabajan de forma individual, en su propio dibujo, proyecto, ideas etc. En la medida de lo posible, me gustaría mantener ese espacio de experimentación a través del dibujo de los viernes, ya que es un espacio de encuentro que es acogido por la gente con mucho gusto e interés.

Diario personal de observación y reflexión

El espacio

Me doy cuenta de que Living Museum tiene muchos espacios diferentes y cada uno tiene una energía. Por ejemplo, el atelier de *Kunst und Media* es mucho más grande y con mucha más gente, está a la entrada, está abierto etc. El *Papier Atelier* está arriba del todo, en el tercer piso y tiene la puerta cerrada, con lo cual tienes que abrirla para entrar. El espacio es más recogido y silencioso. El taller de madera y vidrio está en la segunda planta y lo siento como algo intermedio entre el de *Kunst und Media* y el de *Papier,* ya que normalmente tiene la puerta abierta, aunque el espacio es muy recogido.

Me doy cuenta de que la persona que lleva el taller también condiciona mucho el espacio, el ritmo, la forma... En el *Papier Atelier*, Nicole y Roger son personas más silenciosas, más serias, calmadas… y eso se nota mucho en el ritmo y la forma de trabajar.

Me cuesta más estar en el taller de abajo, en cierta forma se me hace muy grande, y me siento más cómoda en un taller recogido y más familiar. El ambiente familiar me hace sentir mejor y más segura. Ahora entiendo porque cada persona se siente más a gusto en un taller u otro, y la importancia de que existan diversas posibilidades.

Nueva mirada

Hoy entro al *atelier* con otra mirada. Me propongo ser una esponja, empaparme de todo lo que ocurre y recordar que puedo permitirme preguntarme todo. Hablo con Roger del cambio en el objetivo de la tesis. Él me dice que le parece interesante porque es muy útil.

Con respecto a las entrevistas, algunas de las preguntas las puedo aprovechar, pero a partir de la experiencia de las primeras entrevistas, voy a tener que rehacer varias preguntas y pensar el orden. Me frustro un poco, pero me doy cuenta de que esto es un proceso y que el cambio constante es parte de ello. Me gustaría ser más eficaz y más eficiente, pero el proceso tiene sus ritmos.

Las entrevistas

Tras la reunión de ayer, la recomendación fue no estructurar mucho la entrevista, sino dejar a las personas hablar, dejar que las inquietudes emerjan, y proponer temas muy generales. Me cuesta mucho hacer eso, tiendo a estructurar para poder ser concreta, pero a la vez me doy cuenta de que al hacer eso condiciono la conversación, y me alejo del objetivo de la investigación. El proceso me está ayudando a entender la mejor forma de acercarme al proyecto y a las personas.

Decido darme este fin de semana y la semana que viene para reestructurar las entrevistas. También me propongo empezar y dejar a un lado el perfeccionismo, ya que me doy cuenta de que las entrevistas y las preguntas van a ir cambiando sobre la marcha, y que lo más importante es la escucha activa y presente de la persona que tengo delante en cada momento. Recojo el consejo de Roger, voy a tratar de ir recopilando lo que ya tengo de información para no repetirme, sino enfocarme en los emergentes que proponen las personas.

Una palabra o frase
Reflexión y flexibilidad

ANEXO III

EJEMPLO DE REGISTRO DE OBSERVACIÓN EN LIVING MUSEUM MADRID

A continuación, se presenta un ejemplo de registro de observación llevado a cabo durante las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid con la finalidad de mostrar el procedimiento de análisis cualitativo.

REGISTRO DIARIO DE OBSERVACIÓN	
Día y nº de taller	**TA3** 15.11.2023
Desarrollo del taller	
Comenzamos con una bienvenida cercana y presente al espacio. Las personas artistas van llegando progresivamente, y se colocan en el espacio con autonomía y decisión. Eligen los materiales de trabajo del día. Algunas personas muestran más independencia y confianza, y otras presentan más necesidades de apoyo a la hora de elegir materiales o de permitirse coger los materiales que necesitan. Tenemos la visita de Laura Carmona, parte del equipo de Living Museum Madrid. Ha venido desde Suiza a conocer al grupo de personas, el espacio y compartir el comienzo del proyecto. Se propone la visita dialogada de L-ABE a la exposición Hecho en Casa a las 12:30. La visita es opcional por supuesto, ya que es importante que puedan decidir con libertad si quieren ir o no. En la pausa explicamos el consentimiento informado de la investigación y los papeles de los derechos de la imagen relacionados con Living Museum Madrid y con el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque. Resolvemos las dudas de forma individual antes de la firma voluntaria y con los apoyos necesarios en el caso de las personas que requieren de ello. El espacio de taller se desarrolla de manera tranquila. Cada artista escoge su técnica y lugar de trabajo. Con respecto a la exposición, 6 personas acuden a la visita dialogada y 5 personas se quedan en el taller. Preguntamos si quieren música y aceptan la propuesta. El ritmo de trabajo es tranquilo y fluido. El artista “V” llega al espacio muy alterado, no le convencen los materiales porque dice que son escolares. Sólo quiere dos marcas y tamaños concretos. Buscamos con él un lugar donde trabajar tranquilo. Sigue inquieto y al final se marcha junto con la persona de apoyo. Vemos posibilidades para conseguir los materiales específicos que necesita o la posibilidad de que los traiga el mismo. Hanne comienza a tomar fotografías del espacio de trabajo de las personas pidiendo permiso y aclarand la posible utilización de las mismas.	
Diario personal de observación y reflexión	
La dinámica de libertad y autonomía donde las personas escogen sus materiales para trabajar se va creando poco a poco. Todo lleva tiempo, paciencia y pausa. De momento hace falta mucho apoyo y	

construir un clima de más confianza.

Nos planteamos la posibilidad de implicar a las personas en el proceso de montar el espacio y subir los materiales para fomentar la pertenencia al espacio y al grupo.

El grupo se muestra contenido en la creación. Se nota que el espacio no es un taller de arte permanente, sino un espacio diáfano y polivalente que montamos y desmontamos cada día. De alguna forma la identidad del espacio se pierde y desdibuja, y eso no acompaña en el hecho de experimentar y probar.

Nos planteamos la posibilidad del próximo día sacar el caballete y comenzar a pintar o usar pintura pa romper el hielo e ir creando un espacio más creativo y libre a nivel experimental y artístico.

Una palabra o frase
Significando el espacio y el grupo

LIVING
MUSEUM
MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO IV

REGISTRO DE OBSERVACIÓN INDIVIDUAL PARA LIVING MUSEUM MADRID

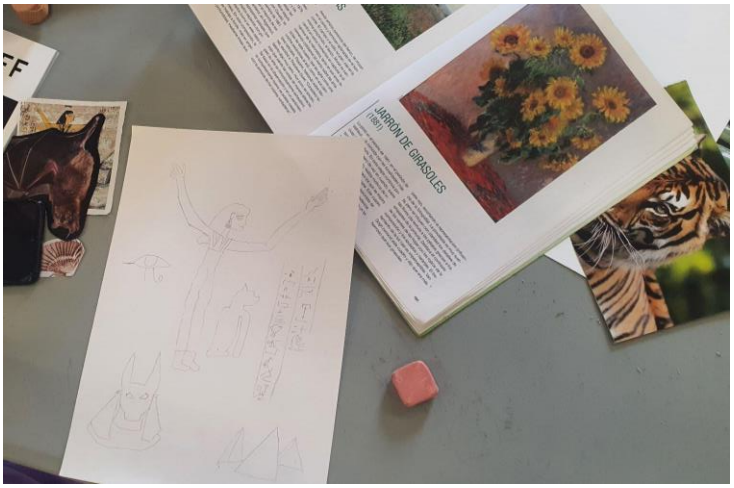
REGISTRO DE OBSERVACIÓN	
Nombre:	**Fecha:**
OBRA	
Foto	
Proceso creativo	
Observaciones sobre la obra	
Verbalizaciones de la artista sobre su obra	
Imagen de sí misma como artista o en relación a su obra	
INTERACCIÓN SOCIAL	
Relación con el resto de personas del grupo	
Relación con las personas responsables de Living Museum	

LIVING MUSEUM MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO V

REGISTRO DE OBSERVACIÓN INDIVIDUAL EN LIVING MUSEUM MADRID

A continuación, se presenta un ejemplo de registro de observación individual llevado a cabo durante las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid con la finalidad de mostrar el procedimiento de análisis cualitativo.

REGISTRO DE OBSERVACIÓN	
Nombre: Andrea	**Fecha: TA11** 31/01/24
OBRA	
Foto	
	
Proceso creativo	
Al llegar al taller, la persona de apoyo nos comparte en privado que Andrea no quería venir porque no sabé qué hacer en el taller y en casa ha mostrado su angustia. Me acerco a ella y se muestra receptiva. Otra veces se ha mostrado cerrada, no abriéndose a la posibilidad de aceptar acompañamiento, cercanía o apoyo. Vemos los dibujos que ha hecho y subimos la biblioteca para que pueda consultar los libros. También cogemos las fotocopias que pidió el día anterior para poder inspirarse en las imágenes. A intenta hacerse un hueco en la mesa de una artista del taller, pero la mesa está muy ocupada. Normalmente a Andrea no le gusta trabajar sola. Le propongo la posibilidad de poner una mesa cerca de su compañera pero que sea una mesa para ella sola. Vamos a por la mesa las dos juntas y la colocamos pero le cuesta ponerse en una mesa aparte. Finalmente se pone en la nueva mesa, aunque muy cerca de su compañera. Me siento a	

trabajar a su lado.

Al bajar al almacén cogemos un lienzo para probar y un caballete, pero me dice que quiere dibujar a carboncillo.
Comienza a buscar fotos. Junto con la persona de apoyo buscamos nuevas opciones. Andrea afirma que quiere hacer una mujer con alas, que ha visto una imagen, pero parece imposible encontrarla de nuevo. Finalmente escoge una imagen de una mujer en Egipto. Recortamos unas alas y las ponemos cerca. Comienza a dibujar con lápiz, elige un soporte pequeño. Hace un primer dibujo pero lo borra.

Cuando acaba el taller comienza a llorar. Dice que a ella no le sale. Parece compararse con el cuadro de su compañera. Hablamos de que ella tiene otro estilo muy diferente, por lo que es normal que haga cosas diferentes, pero que tienen el mismo valor. Me quedo cerca de ella, estoy presente, compartimos el momento de angustia y ambas lo agradecemos.

Acordamos que el próximo día vamos a hacer algo compartido y más experimental, con colores. Para ella parece más fácil trabajar a partir de una propuesta previa ya que sino la libertad se hace abrumadora. Se nos ocurre también la posibilidad de volver a probar con los monotipos porque fue una propuesta que le gustó mucho y se adecua a su interés por el dibujo.

Observaciones sobre la obra

Hace un primer dibujo a lápiz y luego lo borra. Se siente más segura copiando imágenes de la realidad.

Verbalizaciones de la artista sobre su obra

“¿Por qué a mí no me sale como a mi compañera?”

Imagen de sí misma como artista o en relación a su obra

Se siente de menos al compararse con el resto de personas del taller.

INTERACCIÓN SOCIAL

Relación con el resto de personas del grupo

La relación es buena. se relaciona con más naturalidad durante el café y pausa, y le cuesta acercarse al espacio de trabajo de otras personas, preguntar, compartir etc.

Relación con las personas responsables de Living Museum

Poco a poco va mostrando más cercanía y confianza. Agradece mucho compartir el espacio de trabajo y creación.

MIRADAS INSÓLITAS

ANEXO VI

EXPERIENCIA 1. MIRADAS INSÓLITAS
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS A ARTISTAS DE MIRADAS INSÓLITAS

- ¿Qué te gusta dibujar y pintar? (Pon un ejemplo)
- ¿Por qué te gusta pintar? ¿Cómo está tu cuerpo cuando pintas?
- ¿Qué es lo que más te gusta hacer en el taller? / ¿y lo que no te gusta? (Pon un ejemplo)
- ¿Qué es para ti el Margarita Burón? ¿Por qué te gusta ir al Margarita Burón? (Apoyo con fotografías)
- ¿Por qué te gusta ir a la Facultad de Bellas Artes? ¿Qué haces allí? (Pon un ejemplo) (Apoyo con fotografías)
- ¿Qué obras tuyas hay en el catálogo y porque has elegido esas? (Apoyo del catálogo)
- ¿Qué es lo que más te gusta de hacer exposiciones? ¿Por qué? (Apoyo con fotografías)
- ¿Cuál es la obra que más te gusta de las que has hecho? ¿Qué es lo que te gusta de esa obra? (Apoyo del catálogo)
- ¿Qué significa para ti ser artista?
- Ya vamos a terminar, ¿hay algo más que quieras decir? ¿Hay algo que te falta por decir y que es importante?

ANEXO VII

EXPERIENCIA 1. MIRADAS INSÓLITAS
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS A PROFESIONALES

INTRODUCCIÓN

- ¿Cuál es tu trayectoria profesional?
- ¿Cuál es tu función en el Centro Ocupacional?

EL PROYECTO

- Háblame del taller de arte y de Miradas Insólitas (su funcionamiento, estructura etc.).
- ¿Qué cosas crees que son importantes (espacio, herramientas, ambiente etc.) para que las personas del taller creen sus obras?
- ¿Qué hitos destacarías como importantes a lo largo del proceso de creación del grupo de arte?

PROCESO CREATIVO/ CREACIÓN

- ¿Cómo describirías el trabajo/proceso creativo de los y las artistas de Miradas Insólitas?
- ¿Cómo crees que la creación artística ha cambiado sus vidas? (Pon un ejemplo).
- ¿En qué sentido un espacio como el taller de arte ha ayudado a los y las artistas a desarrollar recursos personales que les permitan una mejora de su salud e inclusión social?

ARTISTAS

- ¿Qué cambios has visto en los y las artistas a raíz de desarrollar su obra plástica? (Pon un ejemplo).
- ¿Qué cambios has visto en los y las artistas a raíz de pertenecer a Miradas Insólitas? (Pon un ejemplo).
- ¿Qué ha supuesto para ellos y ellas crearse una identidad de artista? (Pon un ejemplo).

CATÁLOGO Y EXPOSICIONES

- ¿En qué sentido crees que ha sido importante la creación del catálogo de Miradas Insólitas?
- ¿En qué sentido crees que ha sido importante para los y las artistas de Miradas Insólitas realizar exposiciones y eventos artísticos?
- ¿Y participar activamente en las visitas guiadas?
- ¿Qué reacciones recibieron de otras personas hacia sus obras? (Familiares, amigos y amigas, profesionales, público etc.).

CIERRE

- Dime un momento qué destacarías como importante para ti o para algún o alguna artista a lo largo de estos años de Miradas Insólitas.
- ¿Qué has aprendido a nivel profesional con Miradas Insólitas y el proceso de creación del grupo de arte?
- ¿Qué has aprendido a nivel personal con Miradas Insólitas y el proceso de creación del grupo de arte?
- Ya vamos a terminar, ¿Hay algo que te falta por decir y qué crees que es importante?

ANEXO VIII

EXPERIENCIA 1. MIRADAS INSÓLITAS
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS A FAMILIARES

- ¿Qué significa para ti Miradas Insólitas? ¿Y el taller de arte? (Pon un ejemplo)
- ¿Cómo definirías la obra de tu familiar? ¿Qué le gusta dibujar/pintar?
- ¿Qué ha supuesto para él/ella crear sus propios cuadros? (Pon un ejemplo)
- ¿Qué beneficios consideras que tiene formar parte de Miradas Insólitas?
- ¿Qué ha supuesto para él/ella crearse una identidad como artista?
- ¿Qué ha supuesto para él/ella hacer exposiciones y enseñar sus obras? ¿Y para la familia?
- Dime un momento qué destacarías como importante para ti o para tu familiar de estos años de Miradas Insólitas.
- ¿Qué entiendes ahora por arte?
- Ya vamos a terminar, ¿hay algo más que quieras decir? ¿Hay algo que te falta por decir y qué crees que es importante?

ANEXO IX

EXPERIENCIA 1. MIRADAS INSÓLITAS
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS A PERSONAS VOLUNTARIAS IMPLICADAS EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE MIRADAS INSÓLITAS

INTRODUCCIÓN

- ¿Cuál fue tu rol en el proyecto de Miradas Insólitas?

EL PROYECTO

- ¿Qué hitos destacarías como importantes a lo largo del proceso de creación del grupo de arte?

PROCESO CREATIVO/ CREACIÓN

- ¿En qué sentido un espacio como el taller de arte ha ayudado a los y las artistas a desarrollar recursos personales que les permitan una mejora de su salud e inclusión social?

ARTISTAS

- ¿Qué cambios has visto en los y las artistas a raíz de pertenecer a Miradas Insólitas? (Pon un ejemplo)
- ¿Qué ha supuesto para ellos y ellas crearse una identidad de artista? (Pon un ejemplo)

CATÁLOGO Y EXPOSICIONES

- ¿En qué sentido crees que ha sido importante la creación del catálogo de Miradas Insólitas?
- ¿En qué sentido crees que ha sido importante para los y las artistas de Miradas Insólitas realizar exposiciones y eventos artísticos?
- ¿Y participar activamente en las visitas guiadas?
- ¿Qué reacciones recibieron de otras personas hacia sus obras?
  (Familiares, amigos y amigas, profesionales, público etc.).

CIERRE

- Dime un momento qué destacarías como importante para ti o para algún o alguna artista a lo largo de estos años de Miradas Insólitas.
- ¿Qué has aprendido a nivel personal con Miradas Insólitas y el proceso de creación del grupo de arte?
- Ya vamos a terminar, ¿Hay algo que te falta por decir y qué crees que es importante?

ANEXO X

EXPERIENCE 2. LIVING MUSEUM
SEMI-STRUCTURED INTERVIEW

TO THE LIVING MUSEUM ARTISTS

LIVING MUSEUM

- What is Living Museum for you?
- Tell me about the Living Museum space, its opening hours, how it works, etc. What would you say people's daily lives are like at the Living Museum?
- How has the Living Museum experience influenced your life (personally and artistically)?
- What would you miss if the Living Museum did not exist?
- If you had to define the Living Museum with one image, what would it be?

ARTISTIC WORK

- How is your artistic work? What techniques, media… do you normally use? Is there a main topic?
- What do you need or what things are important to you to create your artwork?
- Has your artwork and your creative process changed from the first work you did until now? How has it changed? (Give an example).
- How do you know when your artwork is finished or completed?

EXHIBITIONS/ IDENTITY/ ART

- Have you participated in any exhibitions? What do you like most about doing exhibitions? What do you not like?
- Have you received reactions from other people to your artwork (family, friends, buyers, public, etc.)?
- Is there a connection between your art and that of other artists or artistic styles?
- If you could choose a place to exhibit or show your work, where would it be? Why?
- Do you find it difficult to give value to your artwork (how have you decided on the prices of your work)?

OTHER QUESTIONS

- Do you consider yourself an artist? What does it mean to you to be an artist?
- How does creating your artwork help you in your life?
- Do you consider there is a relationship between your artwork or the artwork that people create at Living Museum and art brut?
- Let's finish, is there anything else you would like to say?

* This model is the standard model used in Living Museum Wil, where most of the interviews were conducted. For other Living Museums, the model was adapted to each specific situation.

ANEXO XI

EXPERIENCIA 2. LIVING MUSEUM
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

A LAS PERSONAS ARTISTAS DE LIVING MUSEUM

LIVING MUSEUM

- ¿Qué es Living Museum para ti?
- Cuéntame sobre el espacio de Living Museum, sus horarios, su funcionamiento etc. ¿Cómo dirías que es el día a día de las personas en Living Museum?
- ¿De qué forma la experiencia en el Living Museum te ha influido en tu vida? (De forma personal y de forma artística).
- ¿Qué echarías de menos si el Living Museum no existiera?
- Si tuvieras que definir el Living Museum con una Imagen, ¿Cuál sería?

OBRA ARTÍSTICA

- ¿Cómo es su obra artística? ¿Qué dirías que es lo que mejor la define, o lo más destacable?
- ¿Qué necesitas o qué cosas son importantes para tí para crear tu obra artística?
- ¿Ha cambiado tu trabajo artístico y tu proceso creativo desde la primera obra que hiciste hasta ahora? ¿En qué ha cambiado? (Pon algún ejemplo).
- ¿Cómo sabes cuando tu obra de arte está terminada?

EXPOSICIONES/ IDENTIDAD/ ARTE

- ¿Has participado en alguna exposición? ¿Qué es lo que más te gusta de hacer exposiciones? ¿Y lo que no?
- ¿Qué reacciones has recibido de otras personas hacia sus obras de arte? (Familia, amigos, compradores, público, etc.).
- ¿Existe una conexión entre tu arte y el de otros artistas o estilos artísticos?
- Si pudieras elegir un lugar para exponer tu obra o mostrarla, ¿dónde sería? ¿Por qué?
- ¿Te resulta difícil dar valor a tu obra? (¿Cómo has decido los precios de tus obras?).

OTRAS PREGUNTAS

- ¿Te consideras artista? ¿Qué significa para ti ser artista?
- ¿Cómo ayuda en tu vida el crear tus obras de arte?
- ¿Crees que existe alguna relación entre tu obra o la obra artística que hacen las personas en LIving Museum y el arte bruto?
- Vamos a terminar, ¿Hay algo más que quieras decir?

* Este modelo es el modelo tipo utilizado en Living Museum Wil, donde se realizaron la mayoría de las entrevistas. Para el caso de otros Living Museum, el modelo fue adaptado a cada situación específica.

ANEXO XII

EXPERIENCE 2. LIVING MUSEUM
SEMI-STRUCTURED INTERVIEW

TO THE LIVING MUSEUM PROFESSIONALS / INTERNS

INTRODUCTION

- What is your professional background?
- What is your function/role at the Living Museum?
- Have you worked in other art places? What makes Living Museum special or different?

SETTING/ LIVING MUSEUM

- Tell me about the Living Museum. What is day-to-day life like?
- What practical things or factors (space, tools, materials, atmosphere etc.) do you think are important for Living Museum artists to create their artwork?
- What would you say is the methodology or working method of the Living Museum?
- With what image or symbol would you define Living Museum?
- In what sense is Living Museum, Living?
- In what sense is Living Museum a Museum?
- Do you have experience of other Living Museums and how do they differ?

RELATIONSHIP WITH THE CLINIC

- What is the relationship between the Living Museum and the clinic? And with the professionals at the clinic?
- Do you think this relationship is essential or could a Living Museum be created in a different setting?
- In what way do you think it would be interesting or beneficial that the Living Museum professionals and the clinic professionals work more closely?

SWOT ANALYSIS

- What are Living Museum's strengths?
- What are Living Museum's weaknesses?
- What threats would you say exist in relation to Living Museum?
- What opportunities does a space and a project like Living Museum offer?

PROFESSIONALS

- Do you have experience in creating your own artwork? In what way do you think your personal creative experience is important at the Living Museum?
- What is the profile of the professionals working at Living Museum Wil?
- Do you think it is important that the professionals have a background in art therapy?
- In what way is it interesting that the professionals and praktikants develop their own artwork at Living Museum?

- What strengths and weaknesses do you see about having practikants at Living Museum?

CREATIVE PROCESS/ CREATION

- How would you describe the artwork/creative process of the people at the Living Museum?
- How do you think the artwork has changed their lives? (Give an example).
- In what way does a place like LM help people develop personal resources that help them to improve their personal health, social inclusion or reduce stigmatisation?
    - o What resources?
    - o How do you think people could transfer those benefits and resources they have acquired in Living Museum to their daily life?
- In which way do you consider “shared artistic creation” important between patients, professionals, praktikants etc.?

EXHIBITIONS

- What exhibitions or art events have taken place so far at the Living Museum?
- In what way do you think it is important for the Living Museum and for the artists to participate in art exhibitions and art events?
- What reactions have received from other people to their artwork (family, friends, professionals, buyers, public etc.)?
- In what way do you think it can be important for the artist's process to sell their artwork?

DOUBTS AND CONTROVERSIAL QUESTIONS

- In what way do you consider it important for patients to create an identity for themselves as artists? Do you consider them to be artists?
- Do you think there is a relation between the work done in Living Museum and art brut? In what way would such a relationship be beneficial for the people and for the Living Museum? In what way would it not be?

PERSONAL

- What have you learned on a professional level so far at Living Museum?
- What have you learned on a personal so far at Living Museum?
- Let's finish, is there anything else you would like to say?

* This model is the standard model used in Living Museum Wil, where most of the interviews were conducted. For other Living Museums, the model was adapted to each specific situation.

***** This model is the standard model used for Living Museum professionals. For interns, the same model was used with some specific questions removed.

ANEXO XIII

EXPERIENCIA 2. LIVING MUSEUM
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

A PROFESIONALES Y PERSONAS DE PRÁCTICAS DE LIVING MUSEUM

INTRODUCCIÓN

- ¿Cuál es tu trayectoria profesional?
- ¿Cuál es tu función/rol en Living Museum?
- ¿Has trabajado en otros lugares diferentes relacionados con el arte? ¿Qué hace que Living Museum sea especial o diferente?

ENCUADRE /SETTING

- Háblame sobre Living Museum ¿Cómo es el día a día?
- ¿Qué cosas crees que son importantes (espacio, herramientas, ambiente etc.) para que los y las artistas de Living Museum creen sus obras?
- ¿Cómo dirías que es la metodología o método de trabajo de Living Museum?
- ¿Con qué imagen o símbolo definirías Living Museum? Descríbelo.
- ¿En qué sentido el Living Museum es Living?
- ¿En qué sentido el Living Museum es Museum?
- ¿Tienes experiencia en otros Living Museum? ¿En qué se diferencian?

RELACIÓN CON LA CLÍNICA

- ¿Cuál es la relación entre Living Museum y la clínica? Y con las personas profesionales de la clínica?
- ¿Crees que es imprescindible esta relación o podría crearse un Living Museum bajo otro escenario?
- ¿En qué sentido consideras que podría ser interesante o beneficioso un trabajo más cercano entre las personas profesionales de Living Museum y las de la clínica?

ANÁLISIS DAFO

- ¿Cuáles son los puntos fuertes de Living Museum?
- ¿Qué debilidades presenta Living Museum?
- ¿Qué amenazas dirías que existen en relación con Living Museum?
- ¿Qué oportunidades ofrece un espacio y un proyecto como Living Museum?

PROFESIONALES

- ¿Tienes experiencia en crear tus propias obras? ¿En qué sentido crees que tu experiencia creativa personal es importante en Living Museum?
- ¿Cuál es el perfil de los y las profesionales que trabajan en Living Museum?
- Con respecto a los profesionales, ¿por qué es importante que vengan del mundo del arte? ¿Crees que enriquece que tengan formación en arteterapia?

- ¿En qué sentido es interesante que las personas profesionales y de prácticas desarrollen su trabajo artístico en Living Museum?
- Con respecto a la gente de prácticas, ¿qué fortalezas y qué debilidades le ves a que haya gente de prácticas?

PROCESO CREATIVO/ CREACIÓN

- ¿Cómo describirías el trabajo/ proceso creativo de las personas en Living Museum?
- ¿Cómo crees que la creación artística ha cambiado sus vidas? (¿Puedes dar algún ejemplo?).
- ¿En qué sentido un lugar como Living Museum ayuda a las personas a desarrollar recursos personales que les permitan una mejora de su salud personal, inclusión social o reducción de la estigmatización?
    - ¿Qué recursos?
    - ¿Cómo crees que las personas podrían trasladar esos los beneficios y recursos que han adquirido en Living Museum a su vida diaria?
- ¿En qué sentido consideras que la creación artística compartida entre artistas, profesionales, personas de prácticas etc. es importante en Living Museum?

EXPOSICIONES

- ¿Qué exposiciones o eventos artísticos se han llevado a cabo hasta ahora en Living Museum?
- ¿En qué sentido crees que es importante en Living Museum y para los y las artistas realizar exposiciones y eventos artísticos?
- ¿Qué reacciones han recibido de otras personas hacia sus obras? (Familia, amigos y amigas, profesionales, compradores y compradoras, público etc.).
- ¿En qué sentido crees que puede ser importante para el proceso de los y las artistas el vender su obra?

DUDAS Y PREGUNTAS CONTROVERTIDAS

- ¿En qué sentido consideras importante para los y las pacientes el crearse una identidad como artista? ¿Consideras que son artistas?
- ¿Crees que existe relación o no entre la obra realizada en Living Museum y el arte bruto?
- ¿Qué beneficios crees que esta relación puede tener para LIving Museum y para las personas que forman parte del mismo? ¿Y qué inconvenientes?

PERSONAL

- ¿Qué has aprendido a nivel profesional hasta ahora en Living Museum?
- ¿Qué has aprendido a nivel personal/creativo hasta ahora en Living Museum?
- Ya vamos a terminar, ¿hay algo más que quieras decir?

* Este modelo es el modelo tipo utilizado en Living Museum Wil, donde se realizaron la mayoría de las entrevistas. Para el caso de otros Living Museum, el modelo fue adaptado a cada situación específica.

* Este modelo es el modelo tipo utilizado para profesionales de Living Museum. En el caso de las personas de prácticas se utilizó el mismo modelo eliminando algunas preguntas específicas.

ANEXO XIV

EXPERIENCE 2. LIVING MUSEUM
SEMI-STRUCTURED INTERVIEW

TO THE PROFESSIONALS OF THE CLINIC

INTRODUCTION

- What is your professional background?
- What is your function/role at the Clinic?
- Which relationship do you have with the Living Museum?

LIVING MUSEUM

- Tell me what you know about the Living Museum (how does it work, what is the day-to-day work for the patients…).
- What would you say is the methodology or working method of the Living Museum?
- What effects does the Living Museum have on patients?

RELATIONSHIP WITH THE CLINIC

- What is the relationship between the Living Museum and the clinic? And between the professionals at the clinic and at the Living Museum?
- In what way do you think it would be interesting or beneficial that the Living Museum professionals and the clinic professionals work more closely?
- Do you know of other ways of working in psychiatry through art? What makes the Living Museum special or different?
- What effect has Living Museum on the institution?
- In what way do you think the Living Museum responds to a social need?

OTHERS

- With what image or symbol would you define Living Museum? (Explain it)

CREATIVE PROCESS/ CREATION

- What do you know about the artwork or creative process of your patients? As far as you know, how would you describe the artwork/creative process of the patients at the Living Museum?
- How do you think the Living Museum has changed their lives? (Example).
- In what way does a place like the Living Museum help people to develop personal resources that help them to improve their personal health, social inclusion or reduce stigmatisation?
    - What resources?
    - How do you think people could transfer those benefits and resources they have acquired in the Living Museum to their daily life?

SWOT ANALYSIS

- What are Living Museum's strengths?
- What are Living Museum's weaknesses?
- What threats would you say exist in relation to LM?
- What opportunities does a space and a project like LM offer?

EXHIBITIONS

- Do you know about the exhibitions that have been held in Living Museum? What has been your experience?
- In what way do you think it is important for the Living Museum and for the patients to participate in art exhibitions and art events?
- What reactions have patients received from other people to their artwork (family, friends, professionals, buyers, public etc.)?
- In what way do you think it can be important for the patients to sell their artwork?

DOUBTS AND CONTROVERSIAL QUESTIONS

- In what way do you consider it important for patients to create an identity for themselves as artists? Do you consider them to be artists?
- Do you think there is a relation between the work done in Living Museum and art brut? In what way would such a relationship be beneficial for the people and for the clinic? In what way would it not be?

PERSONAL

- What have you learned on a professional level so far in relation to the Living Museum?
- Let's finish, is there anything else you would like to say?

ANEXO XV

EXPERIENCIA 2. LIVING MUSEUM
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

ENTREVISTA A LAS PERSONAS PROFESIONALES DE LA CLÍNICA

INTRODUCCIÓN

- ¿Cuál es tu trayectoria profesional?
- ¿Cuál es tu función en la clínica?
- ¿Qué relación dirías que tienes con Living Museum?

LIVING MUSEUM

- ¿Qué sabes de Living Museum? (Cómo funciona, qué hacen los pacientes allí, como es el día a día etc.).
- ¿Cuál dirías que es la metodología o la forma de trabajar en Living Museum?
- ¿Qué efectos o repercusiones tiene Living Museum en la vida de los y las pacientes?

RELACIÓN ENTRE LIVING MUSEUM Y LA CLÍNICA

- ¿Cómo describirías la relación entre Living Museum y la clínica?
  ¿Y con los y las profesionales de la clínica?
- ¿En qué sentido consideras que podría ser interesante o beneficioso un trabajo más cercano entre las personas profesionales de Living Museum y las de la clínica?
- ¿Conoces otras formas de trabajo en psiquiatría a través del arte?
  ¿Qué hace que Living Museum sea diferente o especial?
- ¿Qué efecto tiene en la clínica?
- ¿En qué sentido crees que Living Museum responde a una necesidad social?

OTROS

- ¿Con qué imagen o símbolo definirías a Living Museum? (¿Podrías explicarlo?).

CREACIÓN/ PROCESO CREATIVO

- ¿Qué conoces del proceso creativo y las obras de tus pacientes? ¿Qué conoces de la forma de trabajo o proceso creativo de los pacientes en el Living Museum?
- ¿Cómo crees que Living Museum ha cambiado sus vidas? (¿Puedes dar algún ejemplo?).
- ¿En qué sentido un lugar como Living Museum ayuda a las personas a desarrollar recursos personales que les permitan una mejora de su salud personal, inclusión social o reducción de la estigmatización? (Algún ejemplo).
    - ¿Qué recursos?

- ¿Cómo crees que las personas podrían trasladar los beneficios y recursos que han adquirido a través de su proceso creativo en Living Museum a su vida diaria

ANÁLISIS DAFO

- ¿Qué fortalezas crees que tiene Living Museum?
- ¿Qué debilidades presenta Living Museum?
- ¿Qué amenazas dirías que existen con respecto a Living Museum?
- ¿Qué oportunidades ofrece una propuesta como Living Museum?

EXPOSICIONES

- ¿Conoces las exposiciones que se han hecho en Living Museum? ¿Cuál ha sido tu experiencia?
- ¿En qué sentido crees que es importante o no para los y las pacientes realizar exposiciones y eventos artísticos?
- ¿Qué reacciones han recibido los y las pacientes de otras personas hacia sus obras? (Familia, amigos y amigas, compradores y compradoras, el público etc.).
- ¿En qué sentido crees que puede ser importante o no para los y las pacientes vender sus obras?

DUDAS Y PREGUNTAS CONTROVERTIDAS

- ¿De qué manera consideras importante que los y las pacientes se creen una identidad como artistas? ¿Consideras que son artistas?
- ¿Conoces el art brut? ¿Crees que existe una relación entre el trabajo realizado en Living Museum y el art brut? ¿En qué sentido esta relación sería beneficiosa para las personas y para la clínica? ¿En qué sentido no lo sería?

PERSONAL

- ¿Qué has aprendido hasta ahora a nivel profesional en relación con Living Museum?
- Ya vamos a terminar, ¿hay algo más que quieras decir?

ANEXO XVI

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA IDA VON HOLTUM

LIVING MUSEUM

A continuación se recoge la entrevista con Ida Von Holtum como un ejemplo representativo de todas las demás entrevistas llevadas a cabo y del procedimiento de análisis cualitativo llevado a cabo.

Para el análisis se han utilizado varias categorías de clasificación y colores. El color **negro-negrita** marca las preguntas principales, el color rosa marca la numeración del análisis, el color morado los testimonios de la personas entrevistada, el color verde los testimonios y reflexiones de la personas entrevistadora, y el color azul el testimonio que da nombre a la entrevista y la resume a través de palabras de la persona entrevistada.

(LM: Living Museum)

"I'm more myself than I was before"

J: We are going to have a conversation about the Living Museum. I will ask you some questions. Remember you are doing this as a volunteer. Answer the questions you feel like answering. You don't have to answer questions you don't want to. The first one is **what's your professional background?**

I: **(15.A.0)** I studied philosophy and social science as a bachelor in Berlin. Uhm, yeah, maybe to say that I did a certificate for teaching German for foreigners. **(15.A.1)** And now I'm here, for three months 100%, and in autumn I will study psychology or psychotherapy.
J: OK, perfect and **have you worked in other art places?**

I: No, not like that. I have worked as a volunteer for like a summer camp for children, where we did like art a little bit and had like a shared table where I was, you know? Working with the children on creative stuff. But that's quite a while ago, and it was on the… Yeah, two weeks or something? But that's it.

J: What's Living Museum for you?

I: That would describe the…

J: Yeah, like described Living Museum. **What practical things or factors do you think are important for patients to create their artwork**? Like… I don't know, space, tools, material… whatever you feel it's important.

I: Yeah, I think… **(2.A.0)** Of course it's important to have a space, like physical space. To have a big room with high ceilings, so people feel like light and can breathe. **(2.A.1)** And then to have access or easy access to all the materials, of course, that they're not so shy to not grab the things themselves. But it's like an infrastructure of invitation. Yeah, maybe you can say it like this! **(2.A)** So, that people really feel invited to be creative. And I think this is important.

But **(2.B.0)** the most important thing to me is the people that are there. So, the encounters, the network, uhm… the atmosphere, that is shaped by the people working there. That's why I think it's so **(8.A)** important that three people are there all the time. You know? Like Rose, Sonja, Tenzin, so they really hold the room together. And people know them, and Rose has her, really, enlightened presence for me, I think. And then **(2.C.0)** I feel like the shift of the people coming here, like me as an intern, is also important. That new wind comes in, and someone leaves and lets part of the energy there, and comes back. So, **(2.A.2)** I think this is the most important part for people, to feel safe, and maybe inspired and seen as well. So yeah!

(Min 3:46)

J: Well, **do you think it's important to have so many praktikants in here, or maybe not?**

I: I'm ambiguous about it, not sure because I haven't been here long enough, and I'm an intern myself. So, it's like, you know? Like when you hate tourists, and you yourself are tourist. Yeah, I'm ambiguous. So, on one hand I feel like it's great, **(2.D)** because the space lives of it's freedom. There's always movement, **(2.C.1)** there is no structure that gets stuck because of people being here for a long time, and then maintaining their rhythm, and then everyone else adapts to it. So, if people, new people would come, the older ones would tell them how to do things, and then the structure would maintain. So, this is good because I feel like through that shift there's always new structures coming in, but not manifesting themselves too deep. So there's always the chance to… uhm… or you don't forget the people, the patients coming there, because nothing is set. So you always have to have a look to what people do, and how people react. And **(2.D.0)** you yourself have to adapt every day because you never know what structure builds itself today. So, I feel like every day is a new structure and a new chance to change things. So that's good.

(2.C.2) But then, on the other hand I feel like… It's very difficult for the patients and also the people who work here all the time, I think… What would be difficult for me… That you built up a relationship, and you have a person that you can relate to, that can go, and it's not only the place, but also the people you know, and it makes you feel comfortable, and it can be a huge part of the healing process. To know who is there, and to know their names. And to have an encounter even though you're not interacting all the time. So, could help if you know someone would be there all the time on the desk, but people would know "Oh" she's there, I feel safe". And so, with that I feel like it's a bit difficult, also for me as an intern to come here and to recognise that people are like, "oh again", and you are one, you know? A bit like a Arrhhh!", you know? And then I'm like… "yeah, it's not my fault". So, how can I be, or react, or interact in a way that people don't have their prejudice, or are not scared, or afraid, or too exhausted to make contact with me. So, I felt that. Yeah, so these are the both… extremes, and in the end, I don't know, it's always the question of how much structure is needed? **(2.C.3)** Because I could imagine that one could do it like this, at three months minimum. Uhm, so that people can really adapt and have time to get used in three months. I think it is a good timeframe, and not like 2 weeks or four weeks…

J: Yeah! I think Rose always says, at least three months.

I: But then there are a lot of people being here six weeks, and four weeks, and hospitants being there only two weeks.

J: For me it was like “at least three months”.

I: Yeah, and I think that would make sense because, yeah! **(2.C.3)** I'm here for three months, and I think you need that time with everyone, with yourself, because you yourself make a huge development or I did.

J: Were you here for three months here? I thought that one and a half, but not three months. I think for me it's better to be 3 months, because 1 and 1/2 months… that would be already finished! And now, I'm starting to understand everything, to be comfortable.

(Min 8:30)

I: Yeah, same for me. It took like… yeah 1 and 1/2 months to feel like that. And now my last two weeks are really comfortable, and people know me, even though not all of them know me, but that's OK, you know? Because there's so much shifting. But I feel like I can move comfortably, and make contact, and feel where the boundaries are most of the time. Yeah, which wasn't like that in the beginning, so.

J: **(2.D)** And now that I am listening to you, it comes to my mind that we also, all this change, constantly change of people…. It's interesting also for the setting, because it's so free the setting here… That if you have always the same people, then they stick to a way of working, and if we are changing all the time, it's more easy to maintain this freedom in the way of working.

I: And also, **(2.D.1)** I think it's a chance for people to really learn to stick to themselves. Because they have the room, and the option, they have the safe space there. But with the shifting people, you always have new ideas that people try as an approach, like interns, and so you always have, like new influences, and the only thing that keeps you is yourself. As in life, you know? So, you don't get too… What's the word? Too… Not addictive, but… too…

J: Too sticky?

I: Too sticky to one person, yeah!

J: I think so. This is interesting!

I: Because we do so much relationship work, that it can just be a phase where you are closer to one person. But then, there's another person… and **(2.D.2)** I think that's also good for the healing process, and the recovery. To learn how to interact and to still be yourself and not be so dependent. That is the word. Word codependency, not be so dependent as we are on other people.

(Min 10:45)

J: Because, well, I think you already answered that in a way… but **what would you say is the methodology of or the working method here in Living Museum?**

I: **(2.E.0)** No hierarchical. And in a way so free but… "We all in one boat". So as an intern, and that's why I think the internships are so important… As an intern and as a patient, you come here and you have no clue what's going on. And then you're in this crazy room full of creativity and people, and everyone has their own energy. And because of the non instruction, non hierarchy, it floats everywhere where it wants. You know? People are not bound to a spot or to a time frame of course, but very free. And so, that's why empathy comes in. Because we all know how it feels the first day, or the first week. And with that everyone is only dependent on their own feeling, or intuition of how to interact. So, we all reduced to our human existence in a way. Because it doesn't matter whether you studied, or you have your PHD, or you've never done things like that before, or whether you're patient, or an intern, or whatever… But you're all in this room, as a human, and you have to try to find your place , to interact with people, and be part of this network. And so… **(2.D.3)** I think if there's a method, that's that. To try always to figure out how much structure is needed, and do as less structure as possible. And the… yeah, and at the… at the same time provide the biggest possible creative process. And **(2.E.1)** make people feel seen and not alone, but let them enough space so they can work on for themselves. Very free network.

(Min 13:20)

J: And in what way would you say Living Museum is "living", and in which way is it "museum"?

I: **(2.B.1)** I can quote Hannah Arendt, because I wrote my bachelor thesis about her, and I really like her differentiation between history and story. She's a German philosopher. So, for me it's like that, I will explain. So she says… Uh… She talks about plurality and… that people live their stories in life. So they are born, and they live their own individual stories through their lives, until they die. And then the story is over. But when they're still alive, you can never tell what their story is. It's only… it can only be told once the person has died. And through that story, and interacting in a plurality, you shape… as one individual with your own story, you shape history. So, history is a web of different relationships, and historical events, and throughout time. So, you have that connected weave through time and space, and every individual as they're born and die, they have their story that they weaved into it. So it's all intertwined. And for me, Living Museum is like that.

J: So, **It's like a little example of her theory?**

I: Definitely! So, every person comes in, and they're not born and die here, but they come in for a certain time in their lives, that is very important, or, life changing maybe? And they shape the room with their story, with their idea, with their creative process… And they act and interact in that weave that has been weaved throughout the last 20 years in this place. And I think this is what makes it so special, because you feel all the energy that is in the paintings and in the creative things still in the room. So for me, **(5.A.0)** history is all you can see when you walk inside. Like all the art.

But then, also for me, this art becomes alive when I'm in an encounter with it. So, that's also a second thing. So, **(5.A.0)** I think the history is the art and what has been left there, and the stories are for me the living. And **(5.B.0)** living can mean encountering people that are there, and that are alive in the process of making art. **(5.B.1)** And also for me the living in the Living Museum is when I have the time to encounter with a certain piece of art. So,

I'm fascinated by one piece of art that is part of this history, but then once I interact with it, or look at it for a while it becomes alive for me. So, this is also the living in the Living Museum for me.

J: That's interesting because in that point it's related to the museum part.

I: Yeah, so it's all intertwined for me. **(5.C)** You can't do one without the other. So that's why I thought founding a Living Museum in the beginning is quite difficult, because you start from scratch. You know? You start like… In this example or in Hannah Arendt thinking, you started at zero. You know? You started where humans were created of, you know? So you have this blank room, and that's why **(5.C) (2.A.3)**I think it's a good idea to have a few pieces of art from other Living Museums in the beginning. So that maybe that could be a starting point. Even one piece of art could be like the start. I like that idea. But that it's not started from zero, but maybe with one or two.

(Min 17.40)

J: **(2.A.3)** Yeah! I like this idea. I mean, it's nice. I didn't think about that, that a white room maybe is too much and it doesn't have the idea of Living Museum… Like this art crowded place that's quite inspiring and interesting, I think, for the people.

I: Yeah, I think so too. And I think it's also inspiring to see in the beginning, how much will change through the pieces of art that will be created and collected. And how much the room changes I think in the beginning especially, you will probably see the changes. But I imagine it is a bit difficult, just a blank room. I don't know… Like people come in so white or whatever…

J: "Don't know what to do or how to start". Yeah, OK. I'm trying to do this SWOT analysis, you know? **What do you think are the Living Museum's strengths and weaknesses?**

I: Well, I don't know that.

J: It's like a kind of analysis where we talk about weaknesses of a project and strengths. Like something that really works. And we also talk about opportunities and threats. So, which are the weaknesses of Living Museum?

I: Yeah, it's interesting because I think the things that make it strong also make it weak at the same time. So, as I already told you about the structure, **(2.E.2)** I think the freedom and the non hierarchies can make it very weak. In a way that… When you have, for example, interns that have a huge ego or want to do their own things… or where… Yeah! They don't work with the people, they just work for themselves through the people. They want to make their own art, and they want to be seen by the people. That can change everything. Or patients that are probably, yeah, in a really bad mood, or rather aggressive, or what not other people have to hold it, and endure it. And for me that would be the weak spot. Where there are not enough borders or structures.

But on the other hand, that's the strength as well for me, because interns leave, new interns come, there's new room, new space, everyone is so different… **(2.E.3)** You can find your own boundaries by trying out, and go as far as you can, or hold it back in a safe space. So, I can't really say that's weak, and that's strong. I think it comes all together, yeah.

J: Yeah, I also think this.

I: Because **(2.E.4)** it's a lot about trust. And if you trust people, you always have the risk of… It is not working or people trying to manipulate or do their own thing. But I believe in trust, and I believe in free rooms like this.

J: **(8.B)** Yeah, me too. And I think it's like a real stress to have this freedom as a professional too. It's a weakness in a way that sometimes you are lost, or you feel really tired after that, because you don't have a setting really clear, so you cannot fit into "this is happening today".

I: **(8.B)** You really have to listen to yourself as well, to not forget where your boundaries are, because the structure doesn't tell you where your boundaries are, except that you have to…talk to people in the polite form. I think this is one of the few borders that we have to follow. And that we don't say "du *(you)*, hey", but we say the surname. Uhm… And I think this is important as one little thing that maintains a border.

(Min 22:20)

J: In what way do you think it's interesting that professionals or interns develop their own artworks or something related with art at Living Museum?

I: Really important. **(2.C.4)** I think without it, it wouldn't be the same, because then you have the hierarchy. So, if interns wouldn't do their own creative process, they would have like… Yeah… a boundary or a structure to not be creative in a creative room, "this is only for patients but not for you. So, this is your role, and this is the other person's role". And then the whole concept wouldn't work for me.

J: Sometimes it happens that the professionals are really busy. So, that's maybe… **(2.C.4)** the "praktikants" do that. Like, to go on with their creative process.

I: Yeah, and I think it's super important to interact, to get in contact with people, and with yourself. **(2.C.4)** So, for me personally, it was really important, because before I came here, I was really blocked in my creativity. I did lots of thinking and analysis, and I did the certificate just before I came here for the teaching, and it was just learning, learning, studying… And I haven't done any art piece or writing for myself in a long time. So, when I came here first, I was really lost. I was like… "I'm so confronted with my creativity. I can't approach it". And then I looked around, and everyone was the same, you know? And I feel like… Because of that you can have other encounters because you're in the same process than the other person is. And you might have more strength in that present moment, as the other person is weaker or needs more help in the current situation. But we're all humans and we all have our ups and downs, and I think…

(2.F.0) I like that it doesn't focus on "you're sick and you're healthy", or "you have a mental illness, therefore you should paint". But to be like, "yeah! we're all humans. We're all in this room. Everyone can feel as they want, and we create art in order to get the things out that are stucking us and to make us feel better". And so, therefore I think it's really important that everyone should be creative. And everyone should have the possibility to be open to their own creativity.

J: Yeah, me too. I think this is really important. **How do you think the artwork has changed the life of the patients?** Maybe you have some example, or something. Or do you think it has changed something?

(Min 25:50)

I: Definitely! In my 3 months… I talked to people and didn't see what they were going through, but they told me, or I could even see it with some patients. So, **(2.F.1)** I think it really works against the stigmatisation. Not only for society's glance, **(2.F.2)** but also for the patient itself. So, when people come here often, I feel like they're so pressured by society's images and thoughts, that they even feel like they're only the mental illness. That's their character or something. And they're stuck in their illness, and everyone just sees their illness. But when they come here, I try to see them as a person, and not as the illness. And so, I saw processes where people in the beginning were so insecure, their energy was the illness. And then through that process of trusting the room, trusting the materials, and then finally trusting themselves being in a process of creativity…They became more self-confident. **(2.F.3)** And what I also recognise is in the beginning the first thing… like 80% of the people tell me "oh! I can't paint. I can't draw. I'm not good. It doesn't look good, I don't want to do it". And I try to tell them it's not about that. It's not… you know? it's not this binary thing of "you are good or you are bad". This is only what society tells you and… Then… Watching them over the weeks, and see how they can let go of that binary thinking of right and wrong, and sick and healthy… I'm really grateful for that.

(7.A) And I have another example. A woman, she's old, an old woman, and she's really like… went into this crazy painting process, and I approached, and asked. And she told me, "Oh! You know? Half a year ago I didn't even know I would be so good in painting, and now I have had three exhibitions in summer, and it's so great". You know? Like… she really felt she was an artist, and she is. So, that self-confidence that she could identify rather with her own process than with the sickness, is what I've seen a lot.

(2.C.5) And also the PEER System. I think this is also a pro for a Living Museum like a strength. Uhm… That you have this PEER system of people helping other people. Yeah, you are a patient yourself, but you help another patient. So, that's the PEER network of like formally, mentally or whatever that's… you know?

(Min 29:15)

J: Ah! They are working with that here.

I: Yeah, automatically because people all work together, and they find themselves in friendships, or workships, or whatever... **(7.B)** And so, I saw also one person rather insecure painting but getting better watching his development, and then other people approaching, "Oh! How did she do this technique?", and he was like… he told me like… "Wow! I never thought I could be the expert and people were asking me…". So, there you have this peer network of another understanding. And so, maybe for people staying there, ambulant… it's OK for interns to leave, because you still have your group where you can stick to.

J: And how do you think people could transfer the benefits or resources that they create here to their daily life?

I: Patients or interns? Or doesn't matter?

J: Patients, I would say mostly. **(2.F.4)** But maybe it's the same for interns. I didn't think about that. That's interesting…

I: I think so, maybe not in such a strong way because it's not as intense, maybe, I don't know. Uhm… Or so life changing. But still, for me I learned so much… I will go differently than I came. After three months, I can definitely say that.

J: Me too.

I: **(2.F.4)** I grew closer to myself, to who I am in my inner. And I hope for the patients… or I think, the same. That they come here in a time, in a phase of crisis, and they strengthen, and they experience that they are loved, and that they are creative, and that they are worth, and that they are good as they are, and what potentials they have inside of them. And I think this shift of perspective can change then their daily life as well. To don't adapt to everything society tells you. Or to judge everything.

(Min 31:45)

J: OK. Super nice. And now we are going to talk a little bit about exhibitions. I think this is another thing that is important here. **In what way do you think it's important for Living Museum and for the patients too, to participate in art exhibitions or art events?**

I: I think it's really important, but also… to have a good… **(9.A.0)** To not do it too often. So, I think it's important that it happens, but, uhm… not too often. Because I've seen the Kunstmesse and the preparations for it. And it was pressure. So, also there you have the two sides in one coin. **(9.B)** You have people are seen professionally as well. They can sell their pieces and have money. **(9.C.0)** It's a different form of respect and recognition than working here. Even though here there's respect and recognition. But for the outside world to present what they have done, and what they have created, and feel proud, and feel more integrated again in society, but with that new perspective on themselves. So, I think this is really important, to have like a bridge to society. To like, back to daily life in a way.

(7.C) But then on the other hand, it's a lot of pressure. I talked to a person, and she was really stressed and she's like, “Oh finally this art piece is finished, because I had to make it perfect for the exhibition, and it took so long… And then… now that it's finished, I can finally relax and do what I always did”. And she did just another painting in the same way, but she let go. And with the painting for the exhibition, she didn't let go because it needed to be perfect. And then **(9.A.1)** you have the pressure again, and the stigma, and the norm, and how it should be, and the judgement… You have all that.

(9.C.1) But I think it's really a huge chance to practise. And so, because this is a safe space, and when you have an exhibition that people from outside can see, you have one of the few times where society and how it works, really comes into the safe space. And so for me, as I watched it, or yeah, I've seen it… uhm… It's like an exercise, because you're still in the safe space. You have the people, and the network, and your art, but a little bit of

society comes in, and tries to judge, and to norm… And I mean, that happens in the head. You know? "What would other people think then?". And, "It has to be perfect". But it's the practise and awareness training. Almost how those structures work. And otherwise, you have like inside and outside. And here there's no judgement. And then you leave again, and then you have the full judgement. And I think with exhibitions that could be a bit more integrated, or a softer… flow in between… Uhm… those two things.

J: **(7.D)** **(9.D)** Really interesting. I've talked to a patient, and she told me something that I think it's also interesting. It was about how she felt a little bit too stressed because of the *Kunstmesse*. It is a process for a lot of the people here too.

I: Yeah! **(9.D)** It's a collective process, and **(9.A.2)** that's the other side for the people working here. That we take all the responsibility. Even though that's not even good for anyone. So, we have all the stress, we have to manage everything, and hang all the paintings up, and leave the patients out of all this. And I don't think that's necessarily good. It should be longer, and more integrated, but it's… I don't know how this could happen because it's such a big event. And so, **(9.D.0)** to integrate that process, not just individually on the paintings, or the works, but then also collectively, the event, and the room there.

J: I think so. Yeah, for some patients maybe it was like that, because they were really into the *Kunstmesse*. But for some others, it could be like the hierarchy again.

I: Yeah, yes exactly.

J: And this is interesting. Just for me to think about this, in relation to Living Museum Madrid. **(9.D.1)** As far as I know, for Janos Marton in New York is quite different. He's not doing such big exhibitions, and all people selling. It's just smaller, I think.

I: **(9.D.1)** I think that could work even better. Because then, you have the individuals being part of the process, and going their own process of… stepping a few steps into society, and into the hierarchical system. And being not alone with that, but being very close followed by other people talking, and helping, and making aware of what's happening.

J: **(9.D.2)** Also, what we thought… or at least this patient, she told me that it would be interesting to do, like, a little exhibition, or something inside the Living Museum. Just for the people here. And this is even more safe.

I: Yeah true.

J: So, you can have different steps of safety.

I: Yeah, that's true. That's really nice. Yeah, because **(9.D.2)** then this one person can be seen, but by people that are careful, and follow maybe her own process.

J: And maybe they can talk about techniques, or how to do these… or where did you take this material? Or whatever?

I: Yeah, true.

(Min 38:40)

J: Well, and I also wonder **in what way it's important for the patient's process to sell their artworks or not?**

I: I don't really know either. Uhm… because it can also be an illusion. So, you hear… Let's make an example. Like a person feels very bad, never painted before, came here, did all this process on herself (let's call it her). And becomes more self-confident, and tries to trust in her art, and in life. And then, there's his exhibition. And she gets really into it, but also pressured. And put her artwork there, and then… I imagine it is very difficult to… "I have sold a lot. I'm good. I can exist as an artist in society". For this way going on. So, I imagine it is very difficult to come back to your daily life with that idea. I think it's a really nice idea, and I want… I wish for people to be able to go that path, but it's so tough outside. Uhm… so… **(10.A)** I'm not sure if it's that healthy when money comes in and the capitalistic system of art market.

And then also if they don't sell anything… I have watched that on the art exhibition. Uhm… People not selling were really disappointed and compared themselves. And I think this is really not healthy. I even… I experienced that myself. So, I had like this one little piece there, and I'm like… "Oh, is it sold? Or it's not sold? Or maybe it will be sold?". So, there was a lot of thinking, and I was like… It's dangerous to put the worth of your painting on an amount of money, or whether it is sold or not. So… My painting is not worth, more or less if it's sold or not? And I think this is very dangerous.

But then **(10.B)** on the other hand, a lot of people in here have money problems, and don't have a job, and for them it's a huge help and relief. So, **(7.E)** I know one patient, and for him, he sold two pieces and it was just such a relief to have a bit of money.

J: Yeah, so you always have these two sides. Yeah, and related to this, I wonder… **In what way do you consider it's important for patients to create an identity for themselves as artists? or maybe not?**

(Min 42:00)

I: I have to think about this. I think for me **(2.G.0)** it's not so important that people feel themselves as artists, but that they don't feel like they are mentally ill, and their mental illness is full of negative adjectives like… "I'm bad. I'm not worth, I'm ugly. I'm to this… to that…" So, I think… Or as I have watched, or as I think in those three months, I don't know, but… The most important thing is that they come out of their own stigma. So, they come here and feel like they're only this illness, and not the healthy person that they used to be. So the character is gone, and the sickness is only like… it's the only thing that identifies this person. And so, I think the process from there to being more self-confident, and freeing yourself from that stigma, and saying I'm a human, I'm worth something only because I'm born, I have the right to be here, and I'm as good as everyone else, and I don't judge, and I don't compare because the way I am is perfect. So, I think this process to become human, and to not judge, and not identify with this illness, is very important. I'm not sure how important it is to say "I'm an artist".

J: You have said something very interesting! It's always like, if I'm ill, is so bad everything about me… But sometimes you are that vulnerable moment but I also have these other skills.

I: And to strengthen those skills. So, every person has their inner light. And I believe that strongly. And when I walk through those rooms, in most of the people I can see that light. When a person feels very bad, and doesn't interact in a super close, then it's difficult to see, but in every person there's that light. And I believe that it's important to get some things… to make them feel the light again. Doesn't have to come out, or often it goes hand by hand if you feel it, and can come out. But, you know? A person not smiling, just feeling miserable for a month, and then one day coming there and smiling a little bit, that's also… That's totally a huge process that's part of that light. And **(2.G.1)** for me, it depends on the definition. If you say every human being is creative and has a potential, then I think it's really important because then, being human and being an artist are intertwined, and are the same. But if you define an artist in this very special narrow definition, then I don't think it's so important. For some people maybe, but for me that is becoming human again, and feeling your light. That is the most important, yeah.

J: I think for me too. **Do you know what's *Art Brut*? Do you think there is a relationship between the work done here by patients and the *Art Brut*?**

I: What I heard from **(11.A)** the professionals working here, I mean the long term, they want to… They don't want to be identified with that, and they work strongly for freeing… from being free from that term. Because then you have the hierarchy again, and the structure, and you have that judgement within that term. I think that. So, as a social process, I think often it's important to have a term because then people will get aware of it, and will recognise it as what it is. But then… Also, with the gender debate and everything, **(11.B)** I think it's important to have terms, even though they might be extreme to change something. But at one… and be part of that hierarchy and structure to make it work. But then at one point, it should free itself from it, and become non judgmental again, and it wouldn't work here to use that term because I would never approach a person as mentally ill, or… Or, you know? I don't know. Retarded? Or… That's what I said before. I would… It's not… **(11.A.0)** If the person is in the process of becoming their own light, again becoming human, then you can't tell them this is *Art Brut*, because then they're reduced to their illness again. And for me, that's a huge contradiction. It doesn't work, and I feel it makes me angry as well, that you put that stigma onto people, but then say, “Oh, that's great! They make great art. Those are great, if there if the mentally ill, the crazy ones, they're very creative. Look at it”. It feels like an ethnography, you know? When, when… people colonialized other parts of the world, put people in a cage, and said, “they look so different, that's… that's exotic”. You know? It almost has that cynical downside for me.

J: I came here thinking it was related, and now I realise it's not related.

I: For me too. **(11.B)** Because you need to represent this system to society in order for them to understand and change. And how can you do this? And how can you communicate to the outside that there is no real structure view? Or there is a structure, but the structure is non structure, for me. And so, how can you tell people that live in a society, maybe not so reflective, uhm… not even seeing that it's all judgmental, what's going on here? So, for me it's very difficult to present that to an outside world. And so I think, sentences like that might be kind of the bridge too and still come as close as to what it is without too much stigma. So, I feel like for that system

there's no language, because language is judgmental, and language is also part of this historical weave that shaped us. And so, it's tough to find the appropriate words. As we said, it's so difficult to explain to people outside what's happening, and how we feel, and why we feel so tired, and what is going on, because if I tell people "yeah, I'm here. I have been painted the morning", then like, "Oh! Free time, great! So relaxing!" You know? And it's not that!! It's so exhausting to hold this room, and to do these things. And I think yes, similarly, it's so difficult to represent that concept to an outside public.

J: Yeah, I think so.

(Min 51.25)

I: **(2.F.5)** But here for me it's about becoming human. So, it doesn't matter how you are born, where you are born, how you look like, or which sex you have. You all potentially can go through this process of becoming human, and we're all the same. That's what I believe. But then, what I actually experienced just the last days… Or not experienced, but I followed it, I watched it. For some patients, it's really important to have male interns. So, because a lot of female interns are here, it becomes this female room, which has nice energy, I think, but then you never know what people experienced, whether they were sexually harassed, or have like a difficult relationship to their mother or whatever. If a patient comes in and has difficulties with females it's very hard for them, on top with the shifting interns, to build up relationships. And yesterday I watched like one interaction between a male intern and a male patient. And I have known this male patient since I'm here, and he never opened up. He opened up to another intern that is gone, but it took her weeks and months talking to him, approaching, asking, and he only talks to Rose. But then yesterday the male intern and him, they sat at the table, and the patient started talking to him like… "Ah! Who are you? What's your name? Where you from? Can we paint together? Let's play chess! Let's have coffee break outside!". I watched this and I was just in awe, because I was like… "Yeah! that's the first male intern since weeks and months that is here with a certain kind of energy". So, I think like, we had another male intern, but he was not really aware or here. And the one is here now is very calm and has a positive male energy. And he immediately jumped on the boat, and was there, and made a connection. So, **(8.C.0)** I think it's really important for this intern network to have different people in it. Different ages as well, I think. Different ages, different sexes… to have like this to maintain this plurality that the patients themselves as a group have. But not so much between the patients or the sexes.

J: Yeah, I am with you totally. We have talked in Papier Atelier already about this.

I: Yeah! And it's makes a huge difference, and certain kinds of people approach differently, and really need that. And I can totally understand. And the team, it makes a difference too, you know? There's a shift in energies that is important here.

(Min 55:35)

J: So, we are almost finished, but I want to ask you, **what have you learned on a professional level so far?** Like maybe something really fast that comes to your mind.

I: OK. So much. **(15.B.0)** I learned to find my own role in a space where I could potentially help and encounter, **(15.B.1)** and set boundaries without a structure that was given before. So, that's for me a huge development, because I always had difficulties with setting boundaries during interaction or social rooms and maintaining myself “in brackets”, and although I would interact intensively with other people's emotions and stories. So, I definitely learned that, and I'm so grateful for it, because for me, now that I will study psychology, it will strengthen my path. Because I was always doubting whether I'm able to do that or not. And in those three months I could grasp some feeling of “I will learn that”.

And then just on a very basic level, what the paintings are, you know? or the materials. I never painted with gouache, for instance. **(15.B.2)** So, for me that was also a huge chance to find out about all the materials. And to like a child, or like people supposed to be in there as a child… Just being curious, and trying to find out without thinking before saying “I can't do this”. And so, I learned about material too, which is great.

J: Yeah OK. **What have you learned on a personal level?**

I: Yeah, I learned on a personal level a lot. **(15.B.3) (2.C.6)** I went through my own psychological process, definitely, and it was kind of a part of therapy for me. It was therapeutical to be confronted with my own insecurities… to be mirrored by other people… to act and then get a reaction back. Also to have that interesting thing, where in such a free social context, people will magnetise you that where you have to still practise, you know? So, I had interactions with people that came too close or that, uhm… I had one very bad instance with manipulation, and to figure out where my weak spots are or my wounds, not weak, but my experiences, my wounds, and to protect them and heal them. And on a personal level in those three months, I think there was a lot going on, and is still going on. Yeah.

J: **(2.C.6)** Now that I'm talking with you, I also realise that… we are doing like a process here with ourselves. Maybe that's why we are so tired too. You are making a process as an intern in relation with the patients and with the people, but also your own processes going on there.

I: Yeah, **(15.B.3) (2.C.6)** because it's your whole body, your whole being, and mind, and body is going through a shift, and through a process that patients go through as well.

J: Yeah! I was like… “oh! I'm so tired because I'm in another country, a different language… and it's like no, no… I'm doing a process too.

I: Definitely because of that too. I can say that I went through big shift. Uhm… **I'm more myself than I was before.**

J: So, we have finished. I don't know if you want to say something else that I didn't ask you, that you find it's important to be said, or maybe not.

(1h / 00:18)

I: Yeah. So what I wonder as an open question maybe to you as well, is… **How important is it to have a professional background? And how to find interns or professionals? And what kind of CV they have to have?**

And how much plurality within the professional context is important too? That's an open question, I don't know.

J: I have it there but I didn't ask for it.

I: Ah OK! So for me… **(8.C.1)** I think it's really important to have some people with professional backgrounds in therapeutical… uhm… studies, you know? psychological or artistic studies, like a mix. But maybe it's also important to have people from very different contexts to shift the room, and have a new glance and perspective on things, because patients who come there, don't have all the same background. So then the plurality is not balanced.

J: I was wondering just at the beginning, when I arrived… is it important that the professionals have an art-therapist background? Because for Janos Marton… at the beginning, I think, when they create Living Museum, it was just being artist, you know? but it was like, the professionals should be artists… I was talking with Roger about this and **(8.C.2)** what definitely is important for us is like… that the people that are here, they are open to work in themselves, and they have worked maybe a little bit before I would say also, but I am not sure, because you never know. This is important. And also Tenzin told me, on the other hand, that **(2.H)** he realises that here in Switzerland, it's important to have the title of art-therapy, because if not, they don't value you as a professional.

I: And **(2.H)** that's society again, and the beliefs that are stuck in the head.

J: But, **can we call Living Museum art therapy?**

I: Yeah, again, **(2.H)** no language. For me no language. I think that's maybe a good basis, or **(8.C.2)** like a condition that should every person provides. Like being open to work on themselves, being self reflective and approaching their inner self, and their own creativity. I thing that is the most important, and empathetic.

J: That's really important, yeah. And also what I found is that **(8.C.1)** it's quite interesting to have people from different fields. Because now I'm trying to interview people from different places and perspectives, and it's quite interesting because they have different views.

I: Oh! I believe it, and love to do it. So in a way your work is kind of… How to say that? So, the words that I'm missing, They will miss… how to say that? I try… So, the words that are missing in our conversation, will also be missing in your, in your thesis, because there are no words. But then, through the whole thesis, and the plurality that comes in, people will read it between the lines. That's what I thought. Because now that you say there are different interviews, and everyone has a different perspective… This will explain what Living Museum is probably, and not the words that every person says individually.

J: Yeah, and it's quite nice to talk to patients, to interns, to professionals, even professionals from the clinic.

I: Ah, OK.

J: It's interesting, really.

I: Yeah I believe it.

J: So, thank you very much.

I: Yeah, thank you.

IDA VON HOLTUM / IMAGEN FOR LIVING MUSEUM

J: Imagine you have to define a Living Museum but with an image or with a symbol. So, how would it be?

I: OK, I have to think about it.

J: And also you can think about it and come later, yeah?

I: I think it's better to do it intuitively, because when I think too long it gets too constructed. Actually, the first thing that came into my mind is a womb, you know? **(12.A)** A mother's womb. Like a home. Like a safe space where everyone can be human, you know? Where it's not about stigmatisation, society, norms, being wrong or right, being ill or sick, and just being reduced to that or feeling like my mental illness is the only thing that defines me. But as an image I would say, yeah, like a place where there are no norms, where it's just warm and safe, and where creativity can, can really be felt from within.

J: Nice. You know that you are not the first person that tells me this image. You are like the third one.

I: Wow.

J: A patient told me something similar. I have to show you the photograph. It's like a mum's womb with the baby, and the baby is inside with some flowers too.

I: Yeah, for me it was similar. Like the baby in the womb and like warm colours, like really like… Not two strong colours, but like green and red, and you know? Like warm sunflowers would fit too. Yeah, I think.

TESTIMONIOS, TEMAS Y REFLEXIONES DE LA ENTREVISTA /ANÁLISIS

(1) EDIFICIO Y ESPACIO

(2) LIVING MUSEUM. DEFINICIÓN /CONCEPTO / METODOLOGÍA

- **(2.A)** (2.A) **"An infrastructure of invitation" (an inviting atmosphere):** "that people are really invited to be creative".
    - **(2.A.0) Physical space:** importancia de un espacio luminoso, amplio…
    - **(2.A.1) Easy access:** espacio accesible, que los materiales están a la vista…
    - **(2.A.2) Safe, inspired and seen:** Testimonio muy interesante e inspirador.
    - **(2.A.3)** (2.A.3) **Atmósfera de creación:** es importante que el espacio sea inspirador a nivel creativo, por eso al comenzar un LM de cero sería bueno contar con piezas de otros artistas que inviten a la creación.

- **(2.B) Espacio relacional / contacto con otras personas:**
    - **(2.B.0) The network, the encounter:** lo más importante son las personas que están trabajando allí, creando, eso es lo que da forma al espacio.
    - **(2.B.1) "With your own story you shape history" / a weave:** utiliza la teoría de Hanna Arendt en relación al concepto de historia e historia "personal" para definir lo que es Living Museum. La idea de que es un tejido donde las historias y experiencias de todas las personas son las que crean la historia general de Living Museum, el concepto, lo que queda.

- **(2.C) Personas de prácticas:**
    - **(2.C.0) New wind comes:** El cambio de personas permite que la energía y espacio sea dinámico y cambie, y eso es importante.
    - **(2.C.1) "Through that shift, there's always new structures coming":** "No structure that gets stuck". El cambio de personas permite que el espacio cambie constantemente y que no se estanque. Todo el mundo que llega se tiene que adaptar y eso es un enorme espacio de posibilidad.
    - **(2.C.2) Constante cambio, pérdida del espacio de seguridad:** el cambio constante también hace que la gente se sienta insegura, cansada de las despedidas, no quiera generar vínculos etc.
    - **(2.C.3) 3 meses mínimo:** la estancia mínima que ofrece Rose es de tres meses y tiene sentido por el vínculo y por el tiempo que necesitas también como persona de prácticas para comprender el espacio y adaptarte.
    - **(2.C.4) (2.C.4) Their own creative process:** es importante que hagan su proceso creativo porque es lo que permite el encuentro con las otras personas "al mismo nivel", "hablando el mismo lenguaje", "transitando lo mismo". *(Hablas de creatividad, de bloqueo creativo, de estar perdida etc).*
    - **(2.C.5) (2.C.5) PEER system**
    - **(2.C.6) (2.C.6) (15.B.3) Propio proceso terapéutico "I´m more myself than I was before":** las personas de prácticas hacen su propio proceso terapéutico en LM. Supone un cambio interno muy grande, el mismo proceso que llevan a cabo las personas que están allí como artistas. *(Resulta muy interesante esta idea de proceso vital compartido).*
- **(2.D) Constant movement:** Bonito testimonio. *(Siempre hay movimiento, de personas sino también de proyectos, eventos, obras…).*
    - **(2.D.0) Always have to adapt:** es un espacio donde no sabes qué va a pasar, que movimiento habrá, cada día tienes la posibilidad de adaptarte.
    - **(2.D.1) (2.D.1) A chance to learn to stick to yourself:** el constante cambio hace que sea un espacio de oportunidad para agarrarte a ti misma, eso es lo que nunca cambia y te sostiene.
    - **(2.D.2) (2.D.2) Desapego:** el constante cambio de personas, proyectos etc. Es una posibilidad de aprender el desapego de una forma natural.
    - **(2.D.3) Less structure as possible**

- **(2.E) Space of freedom:**
    - **(2.E.0) No jerarquía:** donde la estructura se va dando sola, y se desdibujan los roles, las relaciones de poder, los ritmos…
    - **(2.E.1) Espacio de libertad con seguridad:** precioso testimonio. Un espacio de libertad pero donde la persona se siente vista y acompañada. Espacio de libertad con un marco de seguridad.
    - **(2.E.2) Freedom and non hierarchy as a weakness:** en algunos casos puede ser un problema la falta de límites para personas que no necesitan.
    - **(2.E.3) Experimentar tus propios límites:** es una fortaleza en el sentido de que la persona puede experimentar sus propios límites y es una oportunidad para probar en un espacio seguro.
    - **(2.E.4) It is about trust:** se trata de dar un espacio de libertad y confiar en las personas, en lo que necesitan, en su autorregulación.

- **(2.F) Foco en las personas y no en la enfermedad:**
    - **(2.F.0) We are all humans:** es un espacio de relación entre personas y a través de la creación y no desde el lugar de la salud o la enfermedad y eso es una de las bases.
    - **(2.F.1) Against stigmatisation in society´s glance:** LM incide en el cambio en la mirada de la sociedad a la salud mental, reducir esa estigmatización.
    - **(2.F.2) Change the own glance (more self-confident /trust yourself):** debido a la presión social y a que la propia persona y las personas de su entorno sólo ven la enfermedad mental, la persona se identifica con la enfermedad. A través de estar en LM, Ida ha visto cómo la persona empieza a confiar en el espacio, los materiales y al final en su propio proceso creativo "trusting themselves being into a process of creativity".
    - **(2.F.3) Let go of that binary thinking:** no se trata de si estoy sano o enfermo, de si está bien o mal, si se o no sé, si estoy sano o enfermo….
    - **(2.F.4)** (2.F.4) **I grew closer to myself, to who I am in my inner:** dejar de identificarte con lo que la sociedad dice que eres, identificarte con lo que realmente eres para ti. Esto es una experiencia compartida para pacientes y para personas de prácticas. La propia Rose vivió eso en LM New York y lo cuenta.
    - **(2.F.5) It's all about becoming human:** se trata de llevar a cabo un proceso de ser una persona.

- **(2.G) Being an artist (identidad):**
    - **(2.G.0)** (2.G.0) **To become human, not identify with the illness (reducir el estigma interiorizado):** no es tan importante ni necesario que la persona se identifique con ser artista, sino que no se sienta la enfermedad" y se defina por todos los adjetivos asociados a ella, que reduzca su propio estigma persona.

- **(2.G.1) Depends on the definition of artist:** depende de se defina el ser artista. Desde la figura de que todos somos creadores sí es importante pero desde la definición "más cerrada", no es tan importante.

- **(2.H) Art Therapy or not:** no hay lenguaje para denominarlo, es más una necesidad social de dar nombrar y de valorar.

(3) ENFERMEDAD MENTAL Y ARTE/ BENEFICIOS O CAMBIOS EN LA SALUD

(4) **ORIGEN E INFLUENCIAS**

(5) SIGNIFICADO DEL NOMBRE

- **(5.A) Museum:**
  - **(5.A.0) Museum is "history":** (Hanna Arendt) es todo el arte que hay en Living Museum, el arte que han creado las personas y que está en los talleres.
- **(5.B) Living:**
  - **(5.B.0) Personas y sus procesos:** Las personas que están ahí y que están en el proceso de crear.
  - **(5.B.1) Encounter with the art pieces:** Cuando te encuentras con una obra de arte e interaccionas con ella, tu historia interacciona con ella y se vuelve vida para ti.
- **(5.C) Living-Museum:** " You can't do one without the other", son un tejido las palabras y tienen sentido la una junto a la otra.

(6) **FINANCIACIÓN / ORGANIZACIÓN / RELACIÓN CON LA CLÍNICA**

(7) CASOS DE PERSONAS ARTISTAS

- **(7.A) She could identify rather with her own process than with the sickness:** Confianza en sí misma, cambio de mirada y foco en su vida.
- **(7.B) Explicarle el proceso a otras personas /empoderamiento**
- **(7.C) (9.A.1) Pressure of exhibitions**
- **(7.D) (9.D) Desire to be in the process of the exhibition**
- **(7.E) Persona que vendió obra**

(8) **PROFESIONALES EN LIVING MUSEUM**

- **(8.A) Hold the room together:** es importante que haya un buen equipo que sostenga el espacio y las necesidades.
- **(8.B) (8.B) Listen to your boundaries:** como profesional no es fácil sostener el espacio de libertad y confianza en el que se basa LM, a veces es agotador, pero es una invitación a estar presente contigo mismo, a la autenticidad y también a explorar tus límites.

- **(8.C) Matein plurality:**
    - **(8.C.0) Different sex, ages..:** es importante que haya diferentes personas en el equipo (también de personas de prácticas), diferentes edades, sexos, momentos vitales etc. para la relación con las personas que están en LM. La importancia de que haya diferentes energías.
    - **(8.C.1) Mix of backgrounds and contexts:** esto da riqueza y ayuda a mantener la pluralidad.
    - **(8.C.2)** (8.C.2) **Approaching their inner self:** es importante tener trabajo personal (a través del arte es muy interesante), queres trabajar sobre ti misma.

(9) EXPOSICIONES

- **(9.A) Again a pressure:**
    - **(9.A.0) Not to often:** preparar la exposición, que todo esté listo es de nuevo una presión, las formas de la sociedad se cuelan de nuevo.
    - **(9.A.1) Stigma, pressure, norm, judgement**
    - **(9.A.2) Pressure for the professionals**
- **(9.B) Money:** oportunidad para ganar dinero para las personas que son profesionales (o lo necesitan).
- **(9.C) A bridge to society:**
    - **(9.C.0) A form of respect and recognition:** emerge como una forma de respeto y reconocimiento social. Una forma de mostrar a la sociedad lo que has hecho, de sentirte parte pero desde una nueva perspectiva de ti misma.
    - **(9.A.0) A chance to practise:** un espacio para practicar el vínculo con la sociedad pero todavía desde una espacio seguro donde te relacionas a través de tu arte, tiene una red humana… *(el arte como espacio seguro de relación con la sociedad).*

- **(9.D)** (9.D) **A collective process:**
    - **(9.D.0) To integrate the process:** es importante que las personas formen parte del proceso de creación de la exposición.
    - **(9.D.1) Small exhibitions:** es interesante hacer pequeñas exposiciones donde las personas formen parte del proceso más fácilmente, como un paso adelante en la relación con la sociedad pero de forma más cuidada y consciente del proceso.
    - **(9.D.2)** (9.D.2) **Exhibition inside LM:** la posibilidad de hacer exposiciones dentro del propio LM o de los atelier.

(10) VENTA DE OBRAS

- **(10.A) Not healthy:** poner a la venta los cuadros hace que las personas se comparen, que su proceso dependa de un valor económico, de si se ha vendido o no…
- **(10.B) (7.E) Ayuda económica:** para algunas personas con dificultades económicas (en estos casos hay muchas) es un alivio tener esta posibilidad, vender alguna obra…

(11) ART BRUT Y LIVING MUSEUM

- **(11.A) Being free from that term:** desde LM se intenta dejar de identificarse con ese término ya que trae de nuevo el juicio, la jerarquía, la estructura, las etiquetas…
    - **(11.A.0) (11.A.0) It reduces to the illness again:** de nuevo reduce a la persona y su creatividad a la enfermedad.
- **(11.B) Importance of having terms:** en esta sociedad es importante tener términos para definir las cosas, para integrarlas, para que forman parte pero a la vez es contradictorio y no hay términos que lo definan.

(12) IMAGEN O SÍMBOLO PARA DESCRIBIR LIVING MUSEUM

- **(12.A) A mother's womb**

(13) BIBLIOGRAFÍA, LIBROS Y PELÍCULAS RELACIONADAS

(14) PROYECTOS E IDEAS A FUTURO

(15) EXPERIENCIA PROFESIONAL, PERSONAL Y OTRAS REFLEXIONES

- **(15.A) Situación profesional:**
    - **(15.A.0) Formación y estudios:** ha estudiado filosofía y ciencias sociales y va a comenzar a estudiar psicología y psicoterapia.
    - **(15.A.1) Situación en la clínica:** está de prácticas a tiempo completo en LM.
- **(15.B) Aprendizajes:**
    - **(15.B.0) Encontrar mi rol**
    - **(15.B.1) Establecer límites:** en un espacio donde no hya límites, es tu propio trabajo desde ti misma.
    - **(15.B.2) Conocer los materiales desde su propia experiencia:** explorar los materiales desde la curiosidad y el permiso.
    - **(15.B.3) Hacer tu propio proceso:** es un experiencia donde haces tu propio proceso como cualquier persona que está en LM.

MIS REFLEXIONES DURANTE LA ENTREVISTA

(2.A) Es importante que los materiales estén visibles y accesibles para que las personas tengan más libertad y puedan cogerlos sin pedirlos. Crear un ambiente que invite a la creación, a la experimentación, a compartir incluso.

(2.D) Dentro de la estructura libre que tiene Living Museum, es interesante cómo esta estructura y funcionamiento se mantienen por sí solas porque siempre hay pacientes que llevan tiempo y les enseñan a las nuevas personas las cosas. Pasa lo mismo con las personas de prácticas.

(2.D.1) (2.D.2) Desapego y laboratorio de relaciones: El cambio constante de personas es parte del *setting* de Living Museum y es algo genuino y curioso. Normalmente en el *setting* de arteterapia la seguridad la da el grupo y el espacio entre otros factores. Aquí se consigue con el espacio y parte de las personas, pero otra parte del personal cambia todo el tiempo. Esto puede ser una desventaja en algunas cosas pero también es una ventaja

en el sentido de que se trabaja el desapego, el que el sostén sea de uno mismo o misma. Y también todas las nuevas personas que vienen, vienen con nuevas ideas, energías, proyectos etc. Esto también te ofrece la opción de aprender a interactuar con las personas y no depender de esa relación. Es un laboratorio de relaciones.

(2.A.3) Blank room: En nuestro caso en Madrid, comenzar un Living Museum supone empezar de cero y ese espacio en blanco, físico y conceptual, puede abrumar a la persona. Ida propone comenzar colgando en la sala algunas obras de artistas de otros Living Museum que acompañen el concepto con su historia personal pero también sirvan de inspiración para los que estén creando. Se alimenta de esta forma esa parte de "museo" que tiene Living Museum.

(2.C.4) Llevar a cabo tu propio proceso creativo: Es importante que las personas de prácticas lleven a cabo su proceso creativo porque ayuda a crear el "espacio creativo" que es la base de Living Museum. En este sentido las personas de prácticas son muy importantes porque están en ese proceso creativo compartido y sostienen esa energía para la que a veces las personas profesionales no tienen tiempo. Los profesionales muchas veces se centran en que el espacio funcione bien, la parte administrativa y también creativa pero con mayor carga de responsabilidad. A través de las personas de prácticas creando se rompe con la idea de "tienes una enfermedad mental, así que tienes que pintar", y se construye sobre la idea de "esto es un taller creativo, y tienes la posibilidad de crear". También te permite relacionarte y hablar con las personas desde la no jerarquía y desde el mismo punto vital, de creación, de frustración creativa, de miedo, de crecimiento etc.

(2.C.5) Muy importante el **PEER SYSTEM**, donde pacientes acompañan a otros pacientes de igual a igual en un proceso que ya han vivido.

(9.D) Las exposiciones como un evento colectivo a preparar donde los y las artistas si quieren pueden formar parte de ello porque es parte de su proceso. Esta forma de proceder lleva más tiempo y dedicación de las personas profesionales en el acompañamiento, apoyo y asesoramiento. Es importante tener cuidado porque a veces las personas profesionales tienen tantas cosas que hacer, que llevan a cabo las decisiones y acciones sin dar los apoyos necesarios.

(9.D.2) Exposiciones internas de Living Museum pueden ofrecer un espacio intermedio de mayor seguridad. Un espacio donde compartir sus obras, mostrarse, hablar del proceso, de materiales etc.

(2.G.0) Lo más importante del proceso no es identificarte con ser artista o no, es salir de forma personal del estigma, es generar internamente otra identidad que te defina, o reformular la que tienes y que la enfermedad no sea el centro o el único centro de tu identidad.

(11.A.0) Usar el término *art brut* para designar las obras de los y las artistas de Living Museum reduce de nuevo a el estigma de la enfermedad mental y a ese hecho como punto de partida, cuando quizás muchos de ellos y ellas no quieren estar relacionados con ello, no se sienten relacionados o identificados, o ni siquiera lo conocen.

LIVING
MUSEUM
MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO XVII

EXPERIENCIA 3. PRIMERAS RESIDENCIAS ARTÍSTICAS DE LIVING MUSEUM MADRID
GUIÓN DE LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

GUIÓN DE LA ENTREVISTA A MUJERES ARTISTAS DE LIVING MUSEUM MADRID

- ¿Cómo es su obra artística? ¿Qué dirías que es lo que mejor la define, o lo más destacable?
- ¿Cuál ha sido tu trayectoria en Living Museum Madrid a nivel creativo?
  ¿Me explicarías la obra que estás realizando?
- ¿Qué beneficios o mejoras has experimentado a nivel personal a raíz de formar parte de Living Museum Madrid?
- ¿Crees que tu desarrollo personal está vinculado a tu desarrollo como artista?
- ¿Te defines como artista o artista en proceso?
- Si tuvieras que definir el Living Museum con una Imagen, ¿Cuál sería?
- ¿Qué echarías de menos si el Living Museum no existiera?
- ¿Hay algo que quieras decir y que no te haya preguntado?

ANEXO XVIII

CORRESPONDENCIA DE NOMBRES Y DESCRIPCIÓN DE LAS PERSONAS ENTREVISTADAS EN LIVING MUSEUM

PERSONAS ENTREVISTADAS	DESCRIPCIÓN
PROFESIONALES DE LIVING MUSEUM	
Alexandra Plettenberg	Conservadora de arte del Living Museum Nueva York durante 20 años y fundadora del Living Museum Graz, Austria
Rose Ehemann	Presidenta de Living Museum Society, directora de Living Museum Wil, Suiza, y artista
Nicole Ottiger	Responsable de Terapias Especializadas en la clínica *Psychiatry St.Gallen Nord*, profesional de Living Museum Wil, Suiza, arteterapeuta, artista e investigadora
Janos Marton	Janos Marton, creador y antiguo director de Living Museum Nueva York, psicólogo y artista
Stefan Resch	Profesional de Living Museum Wil
Tenzin Siegfried	Profesional de Living Museum Wil y artista
Christopher Prinz	Profesional de Living Museum Wil y artista
Helen Roeten	Directora de Living Museum en Holanda y artista
Mitra Reyhani	Directora de Living Museum Nueva York, arterapeuta y artista
Sarah Boger	Directora de Living Museum Alb, Alemania
Natia Panjikdze	Directora del Living Museum en Georgia
Laura Carmona	Profesional de Living Museum Madrid, arteterapeuta y artista
PROFESIONALES DE LA CLÍNICA PSYCHIATRIE ST.GALLEN NORD WIL	
Benno Stastny	Psiquiatra y director de una de las unidades de la clínica
Graziella Berger-Pecora	Trabajadora social de la clínica y profesional de Living Museum Wil, Suiza
Thomas Maier	Thomas Maier, psiquiatra y director de la clínica

ARTISTAS DE LIVING MUSEUM	
SK	Artista de Living Museum
Christina Constantine	Artista de Living Museum
Christoph Bracks	Artista de Living Museum
Corinne	Artista de Living Museum
Sharona	Artista de Living Museum
Margarita González	Artista de Living Museum
Daniel Kaiser	Artista de Living Museum
Raphael Nussli	Artista de Living Museum
FK	Artista de Living Museum
James Kusel	Artista de Living Museum
Joaquín	Artista de Living Museum
PERSONAS DE PRÁCTICAS Y VOLUNTARIAS	
Ida Von Holtum	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Nadia Darani	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Katja Büttner	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Roger Amgwerd	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Christiane Tureczek	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Paul Hodara	Fotógrafo y voluntario en Living Museum Nueva York
Eva Bruhin	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Bettina Schweiger	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Katharina Ede	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza
Lara Weber	Persona de prácticas en Living Museum Wil, Suiza

LIVING
MUSEUM
MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO XIX

REGISTRO GENERAL LIVING MUSEUM MADRID
Primeras Residencias Artísticas

Nº Taller	Fecha	Objetivos	Desarrollo	Asistencia									

LIVING
MUSEUM
MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO XX

REGISTRO DE REUNIONES LIVING MUSEUM MADRID

NOMBRE	
DÍA /DURACIÓN	
PERSONAS QUE ASISTEN	
TEMAS	
CONTENIDOS	
CONCLUSIONES	
TAREAS ASOCIADAS	
IDEAS/COSAS PENDIENTES	

ANEXO XXI

EJEMPLO DE REGISTRO DE REUNIONES LIVING MUSEUM MADRID

A continuación, se presenta un ejemplo de registro de reuniones de Living Museum Madrid con la finalidad de mostrar el procedimiento de recogida de información y el proceso de constitución de la asociación.

NOMBRE	Reunión de equipo
DÍA /DURACIÓN	Miércoles 10.08.2022 / Online 13:00
PERSONAS QUE ASISTEN	Laura Carmona/ Javier Lapuerta/ Julia Morla
TEMAS	Revisión de tareas
CONTENIDOS	● **Cuenta bancaria:** Javi ha consultado la cuenta en Caja de Ingenieros y es una banca ética. Tenemos una consulta telefónica el viernes para ver las condiciones para crear una cuenta para. También hablamos sobre valorar el banco N26. La idea es abrir la cuenta a finales de agosto o comienzos de septiembre. ● **Gestorías:** tanto Julia como Javi han preguntado en las gestorías pero no han tenido respuesta. Ahora en agosto está todo parado en España. ● **Email base:** proponemos hacer un e-mail base para establecer conexión de nuevo en septiembre con los contactos que tenemos y ponerles al día de los últimos cambios y movimientos, y de que ya está constituida la asociación. Laura va a realizar una estructura base y Julia sobre eso detalla el e-mail. ● **Organización:** ya no estamos usando el CODA, usamos el drive pero está desorganizado. Tenemos documentos desactualizados y otros que no sabemos donde están. Decidimos ordenar el drive y hacer un índice explicativo para que sea más fácil el acceso a los documentos. ● **Redes sociales:** nos damos cuenta de que una vez que el proyecto se ponga en marcha es importante que tengamos las redes sociales activas. Vamos a comenzar a planearlas. Decidimos empezar por LinkedIn y por Instagram. LinkedIn está más dedicado a contactos profesionales e Instagram más contactos sociales y artísticos. Las cuentas ya las tenemos creadas. Decidimos poner personas encargadas para enterarse de cómo funciona cada red social y de organizar una reunión específica donde comenzar a tomar decisiones y empezar a organizar. Laura

	se encarga de Instagram (apoyo de su prima), Julia se encarga de LinkedIn (apoyo de Teresa B.). ● **Certificado Digital:** intentamos pedir la cita en la Agencia Tributaria para solicitar el Certificado Digital pero todavía no se puede pedir la cita. Concretamos el lunes 22 de agosto para pedir la cita en Montalbán y solicitar el certificado del Registro de Asociaciones de la Comunidad de Madrid.
CONCLUSIONES	En agosto todo está parado pero dado que son muchas tareas nos viene bien organizarnos y concretar fechas.
TAREAS ASOCIADAS	- Seguir buscando posibilidades para la cuenta bancaria y gestoría. - Crear el e-mail definitivo y organizar toda la información que tenemos hasta el momento. - Pensar un plan para las redes sociales y comenzar a reunirnos. - Solicitar el certificado Digital.
IDEAS/COSAS PENDIENTES	

ANEXO XXII

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
MIRADAS INSÓLITAS /ARTISTAS

Estimado/a padre/madre, familiar o tutor/a:

Mi nombre es Julia Morla Sánchez y soy maestra del taller de arte en el Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino y estudiante de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid. Te escribo esta carta en relación con mi investigación de tesis doctoral sobre los beneficios del arte *outsider* para la identidad y proyecto de vida de los y las artistas.

Me gustaría realizar una serie de entrevistas a personas implicadas en el proceso de creación y desarrollo del grupo *Miradas Insólitas* y por eso me pongo en contacto contigo. A continuación, te explico un poco sobre el desarrollo de la investigación.

¿QUÉ OBJETIVO TIENE LA INVESTIGACIÓN?

El objetivo de esta investigación es recoger qué beneficios ha tenido la creación del grupo de arte *Miradas Insólitas* y qué ha supuesto para las personas implicadas en el desarrollo de este.

¿CÓMO VOY A HACER LA INVESTIGACIÓN?

Tras la creación del grupo de arte y el camino recorrido estos años, ahora la propuesta es hacer una entrevista a algunos/as artistas, familiares y a las personas profesionales implicadas, para conocer su opinión y experiencia sobre los beneficios del desarrollo de *Miradas Insólitas* y de la obra creativa y personal de los y las artistas:

- Grabaré las entrevistas personales mediante audio para recoger mejor la visión general de las opiniones de las personas entrevistadas.
- Para el desarrollo de la tesis utilizaré:
    - Algunos testimonios de las entrevistas realizadas.
    - Fotografías de los y las artistas y de sus obras.
    - Fotografías de las exposiciones, eventos llevados a cabo con *Miradas Insólitas*.

¿SE PODRÁ SABER EL NOMBRE DEL ARTISTA?

Todo lo que cuente en la entrevista será confidencial. Sólo aparecerá su nombre en el caso de que des el consentimiento para ello.

¿LA PARTICIPACIÓN ES VOLUNTARIA?

La participación es completamente libre. Además, si en un principio decides participar, pero luego cambias de opinión, puedes dejar de participar en la investigación cuando lo desees. También puedes participar, pero no contestar a todas las preguntas.

¿QUÉ VOY A HACER CON LAS ENTREVISTAS Y LOS RESULTADOS?

- Escucharé lo que hemos grabado de las entrevistas y escribiré sobre las experiencias de las personas entrevistadas con el objetivo de conocer mejor los beneficios de la creación del grupo de artistas *Miradas Insólitas*.

- Los resultados de este proyecto servirán para comprender mejor los beneficios de identificarse con el rol de artista, así como para apostar por la creación de nuevos proyectos de esta naturaleza en España.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, D/Dª……..

con DNI……....., como padre/ madre/ tutor/a del/la artista ……..

…… del grupo de artistas *Miradas Insólitas*, manifiesto que:

- **He recibido suficiente información sobre la investigación de la tesis doctoral dirigida por Julia Morla Sánchez, y he podido resolver cualquier duda al respecto.**
- **Comprendo que las respuestas serán tratadas de forma totalmente confidencial.**
- **Comprendo que la participación de mi familiar es voluntaria.**

Marque con una cruz:

☐ **Autorizo a que se graben en audio las respuestas de mi familiar en la entrevista, y a utilizar los testimonios para la investigación.**

☐ **Autorizo que aparezca el nombre de mi familiar en la investigación.**

☐ **Autorizo la utilización de las fotografías de mi familiar, de sus obras, y de las exposiciones y eventos llevados a cabo con el grupo *Miradas Insólitas*.**

He sido también informado/a de que mis datos personales serán protegidos y sometidos a las garantías dispuestas en la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (en adelante LOPDP) y que estos datos nunca serán transmitidos a terceras personas o instituciones.

La Universidad Complutense de Madrid garantiza que todos los datos personales y/o de sus familiares representados facilitados por el titular, serán tratados con la mayor confidencialidad, en la forma y con las limitaciones previstas en la LOPDP y demás normativa aplicable.

El presente consentimiento se otorga sin perjuicio de todos los derechos que le asisten en virtud de la normativa antes citada y especialmente de la posibilidad de ejercer gratuitamente los derechos de acceso a la información que nos haya facilitado y de la rectificación, cancelación y oposición en cualquier momento que lo desee. Para ello debe dirigirse por escrito a **Julia Morla Sánchez** (juliamorla@ucm.es).

Tomando ello en consideración, **OTORGO mi CONSENTIMIENTO** para participar en este estudio.

Firma de la persona participante/ tutor o tutora: Firma de la investigadora:

Nombre y fecha: Nombre y fecha:

ANEXO XXIII

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
MIRADAS INSÓLITAS/ FAMILIA- ARTISTA

Estimado/a padre/madre, familiar o tutor/a:

Mi nombre es Julia Morla Sánchez y soy maestra del taller de arte en el Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino y estudiante de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid. Te escribo esta carta en relación con mi investigación de tesis doctoral sobre los beneficios del arte *outsider* para la identidad y proyecto de vida de los y las artistas.

Me gustaría realizar una serie de entrevistas a personas implicadas en el proceso de creación y desarrollo del grupo *Miradas Insólitas* y por eso me pongo en contacto contigo. A continuación, te explico un poco sobre el desarrollo de la investigación.

¿QUÉ OBJETIVO TIENE LA INVESTIGACIÓN?

El objetivo de esta investigación es recoger qué beneficios ha tenido la creación del grupo de arte *Miradas Insólitas* y qué ha supuesto para las personas implicadas en el desarrollo de este.

¿CÓMO VOY A HACER LA INVESTIGACIÓN?

Tras la creación del grupo de arte y el camino recorrido estos años, ahora la propuesta es hacer una entrevista a algunos/as artistas, familiares y a las personas profesionales implicadas, para conocer su opinión y experiencia sobre los beneficios del desarrollo de *Miradas Insólitas* y de la obra creativa y personal de los y las artistas:

- Grabaré las entrevistas personales mediante audio para recoger mejor la visión general de las opiniones de las personas entrevistadas.
- Para el desarrollo de la tesis utilizaré:
    - Algunos testimonios de las entrevistas realizadas.
    - Fotografías de los y las artistas y de sus obras.
    - Fotografías de las exposiciones, eventos llevados a cabo con *Miradas Insólitas*.

¿SE PODRÁ SABER VUESTRO NOMBRE?

Todo lo que se cuente en la entrevista será confidencial. Sólo aparecerá el nombre de la persona artista en el caso de que se dé consentimiento para ello. En el caso de los familiares, aparecerá una referencia del estilo "padre de un artista, hermana de la artista, tutora del artista etc."

¿LA PARTICIPACIÓN ES VOLUNTARIA?

La participación es completamente libre. Además, si en un principio decides participar, pero luego cambias de opinión, puedes dejar de participar en la investigación cuando lo desees. También puedes participar, pero no contestar a todas las preguntas.

¿QUÉ VOY A HACER CON LAS ENTREVISTAS Y LOS RESULTADOS?

- Escucharé lo que hemos grabado de las entrevistas y escribiré sobre las experiencias de las personas entrevistadas con el objetivo de conocer mejor los beneficios de la creación del grupo de artistas *Miradas Insólitas*.
- Los resultados de este proyecto servirán para comprender mejor los beneficios de identificarse con el rol de artista, así como para apostar por la creación de nuevos proyectos de esta naturaleza en España.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, D/Dª……..

con DNI……....., como padre/ madre/ tutor/a del/la artista ……..

…… del grupo de artistas *Miradas Insólitas*, manifiesto que:

- **He recibido suficiente información sobre la investigación de la tesis doctoral dirigida por Julia Morla Sánchez, y he podido resolver cualquier duda al respecto.**
- **Comprendo que las respuestas serán tratadas de forma totalmente confidencial.**
- **Comprendo que la participación de mi familiar es voluntaria.**

Marque con una cruz:

☐ **Autorizo a que se graben en audio las respuestas de mi familiar en la entrevista, y a utilizar los testimonios para la investigación.**

☐ **Autorizo que aparezca el nombre de mi familiar en la investigación.**

☐ **Autorizo la utilización de las fotografías de mi familiar, de sus obras, y de las exposiciones y eventos llevados a cabo con el grupo *Miradas Insólitas*.**

He sido también informado/a de que mis datos personales serán protegidos y sometidos a las garantías dispuestas en la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (en adelante LOPDP) y que estos datos nunca serán transmitidos a terceras personas o instituciones.

La Universidad Complutense de Madrid garantiza que todos los datos personales y/o de sus familiares representados facilitados por el titular, serán tratados con la mayor confidencialidad, en la forma y con las limitaciones previstas en la LOPDP y demás normativa aplicable.

El presente consentimiento se otorga sin perjuicio de todos los derechos que le asisten en virtud de la normativa antes citada y especialmente de la posibilidad de ejercer gratuitamente los derechos de acceso a la información que nos haya facilitado y de la rectificación, cancelación y oposición en cualquier momento que lo desee. Para ello debe dirigirse por escrito a **Julia Morla Sánchez** (juliamorla@ucm.es).

Tomando ello en consideración, **OTORGO mi CONSENTIMIENTO** para participar en este estudio.

Firma de la persona participante/ tutor o tutora: Firma de la investigadora:

Nombre y fecha: Nombre y fecha:

ANEXO XXIV

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
MIRADAS INSÓLITAS / IMAGEN

Estimado/a padre/madre o tutor/a:

Mi nombre es Julia Morla Sánchez y soy maestra del taller de arte en el Centro Ocupacional Carlos Castilla del Pino y estudiante de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid.

Te escribo esta carta en relación con mi investigación de tesis doctoral sobre los beneficios del arte *outsider* para la identidad y proyecto de vida de los y las artistas.

A continuación, te explico un poco sobre el desarrollo de la investigación.

¿QUÉ OBJETIVO TIENE LA INVESTIGACIÓN?

El objetivo de esta investigación es recoger qué beneficios ha tenido la creación del grupo de arte *Miradas Insólitas* y qué ha supuesto para las personas implicadas en el desarrollo de este.

¿LA PARTICIPACIÓN ES VOLUNTARIA?

La participación en el estudio es completamente libre. Además, si en un principio decides participar, pero luego cambias de opinión, puedes dejar de participar en la investigación cuando lo desees.

¿QUÉ HARÉ DESPUÉS CON LOS RESULTADOS?

Los resultados de este proyecto servirán para comprender mejor los beneficios de identificarse con el rol de artista en el caso de los artistas *outsider*, así como a apostar por la creación de nuevos proyectos de esta naturaleza en España.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, D/Dª……..

con DNI……....., como padre/madre/tutor del/ la artista ……..

…… del grupo de artistas *Miradas Insólitas*, manifiesto que:

- **He recibido suficiente información sobre la investigación de la tesis doctoral dirigida por Julia Morla Sánchez, y he podido resolver cualquier duda al respecto.**
- **Comprendo que la participación de mi familiar es voluntaria.**

Marque con una cruz:

☐ **Autorizo que aparezca el nombre de mi familiar en la investigación.**

☐ **Autorizo la utilización de las fotografías de mi familiar, de sus obras, y de las exposiciones y eventos llevados a cabo con el grupo *Miradas Insólitas*.**

He sido también informado/a de que mis datos personales serán protegidos y sometidos a las garantías dispuestas en la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (en adelante LOPDP) y que estos datos nunca serán transmitidos a terceras personas o instituciones.

La Universidad Complutense de Madrid garantiza que todos los datos personales y/o de sus familiares representados facilitados por el titular, serán tratados con la mayor confidencialidad, en la forma y con las limitaciones previstas en la LOPDP y demás normativa aplicable.

El presente consentimiento se otorga sin perjuicio de todos los derechos que le asisten en virtud de la normativa antes citada y especialmente de la posibilidad de ejercer gratuitamente los derechos de acceso a la información que nos haya facilitado y de la rectificación, cancelación y oposición en cualquier momento que lo desee. Para ello debe dirigirse por escrito a **Julia Morla Sánchez** (juliamorla@ucm.es).

Tomando ello en consideración, **OTORGO mi CONSENTIMIENTO** para participar en este estudio.

Firma del participante: Firma de la investigadora:

Nombre y fecha: Nombre y fecha:

ANEXO XXV

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
MIRADAS INSÓLITAS / PROFESIONALES
PERSONAS VOLUNTARIAS

Estimado/a profesional/voluntario/a:

Soy Julia Morla Sánchez, estudiante de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid. En este momento estoy haciendo una investigación en mi tesis doctoral sobre los beneficios de la creación artística en el desarrollo de la identidad y proyecto de vida de las personas de Miradas Insólitas.

Solicito a través de este escrito tu colaboración y consentimiento informado en este estudio, así como tu autorización para la recogida, análisis y publicación de los datos recogidos.

La tesis doctoral lleva por título: La narrativa artística como vehículo de creación de identidad y de transformación personal: mujeres artistas, Miradas Insólitas y Living Museum.

Me gustaría realizar una serie de entrevistas a personas implicadas en el proceso de creación y desarrollo del grupo Miradas Insólitas. A continuación, te explico un poco sobre el desarrollo de la investigación.

¿QUÉ OBJETIVO TIENE LA INVESTIGACIÓN?

El objetivo de esta investigación es recoger qué beneficios ha tenido la creación del grupo de arte Miradas Insólitas y qué ha supuesto para las personas implicadas.

¿CÓMO VOY A HACER LA INVESTIGACIÓN?

Tras la creación del grupo de arte y el camino recorrido estos años, la propuesta es hacer una entrevista a algunos/as artistas, algunos familiares de los artistas y a algunas personas profesionales implicadas, para conocer experiencia sobre el desarrollo de *Miradas Insólitas.*

Grabaré las entrevistas personales mediante audio para recoger mejor las opiniones y testimonios de las personas entrevistadas. Para el desarrollo de la tesis, utilizaré algunos testimonios de las entrevistas realizadas, fotografías de las personas artistas y de sus obras, y fotografías de las exposiciones, eventos llevados a cabo con *Miradas Insólitas*.

¿SE PODRÁ SABER MI NOMBRE?

Con respecto a tu nombre, será confidencial. Aparecerá una referencia del estilo “persona voluntaria de la Fundación Telefónica, psicóloga del centro ocupacional, educadora del centro ocupacional etc.” a no ser que indiques lo contrario.

¿LA PARTICIPACIÓN ES VOLUNTARIA?

La participación es completamente libre. Si posteriormente cambias de opinión, puedes dejar de participar en la investigación cuando lo desees escribiendo a juliamorla@ucm.es.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, D/Dª……

con DNI……....., manifiesto que:

- **He recibido suficiente información sobre la investigación y he podido resolver cualquier duda al respecto.**
- **Comprendo que mis respuestas serán tratadas de forma totalmente confidencial.**
- **Comprendo que mi participación es voluntaria.**

Marque con una cruz:

☐ **Autorizo a que se graben en audio mis respuestas, y a utilizar el audio y los testimonios para la investigación.**

☐ **Autorizo a la utilización de mi nombre y apellidos para identificar los testimonios de mi entrevista. Si no autorizo, podrá utilizarse el siguiente pseudónimo _____**

He sido también informado/a de que mis datos personales serán protegidos y sometidos a las garantías dispuestas en la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (en adelante LOPDP) y que estos datos nunca serán transmitidos a terceras personas o instituciones.

La Universidad Complutense de Madrid garantiza que todos los datos personales y/o de sus familiares representados facilitados por el titular, serán tratados con la mayor confidencialidad, en la forma y con las limitaciones previstas en la LOPDP y demás normativa aplicable.

El presente consentimiento se otorga sin perjuicio de todos los derechos que le asisten en virtud de la normativa antes citada y especialmente de la posibilidad de ejercer gratuitamente los derechos de acceso a la información que nos haya facilitado y de la rectificación, cancelación y oposición en cualquier momento que lo desee. Para ello debe dirigirse por escrito a **Julia Morla Sánchez** (juliamorla@ucm.es).

Tomando ello en consideración, **OTORGO MI CONSENTIMIENTO** para participar en este estudio.

Firma del participante: Firma de la investigadora:

Nombre y fecha: Nombre y fecha:

Lectura fácil

ANEXO XXVI

ENTREVISTA A LOS ARTISTAS DEL GRUPO DE ARTE MIRADAS INSÓLITAS

Yo soy Julia y quiero hacerte unas preguntas.
Tus respuestas me ayudan a saber las cosas buenas de la creación del grupo de arte Miradas Insólitas.
Estas preguntas son para una investigación.
Una investigación es un trabajo que una persona o varias personas hacen para conocer una cosa con muchos detalles.

Esta investigación sirve para hacer más talleres de arte.

Esta investigación también sirve para que más artistas puedan participar en los talleres de arte.

JULIA VA A SEGUIR ESTOS PASOS PARA HACER LA INVESTIGACIÓN

Julia pregunta a los y a las artistas del grupo de arte Miradas Insólitas.
Julia pregunta a familiares de algunos artistas.
Julia también pregunta a: Luisa, Silvia, Manuel y a otros profesionales.
Julia graba la voz de las personas con el móvil.
Las respuestas grabadas sirven para tener la información de forma más fácil.
Luego Julia escribe las opiniones de las personas que han contestado las preguntas.
Julia utiliza fotografías de las obras de los artistas, las fotografías del catálogo y las fotografías de las exposiciones.

ALGUNAS COSAS QUE DEBES SABER:

Tú decides las preguntas que quieres contestar.
Todas las respuestas son buenas.

Por favor, rellena esta hoja y dásela a Julia.

Marca con una X si estás de acuerdo.

☐ **SÍ, YO ENTIENDO TODA LA INFORMACIÓN.**

☐ **SÍ, YO ESTOY DE ACUERDO EN CONTESTAR A LAS PREGUNTAS.**

☐ **SÍ, YO ESTOY DE ACUERDO EN UTILIZAR LAS FOTOGRAFÍAS DE MIS CUADROS Y DE LAS EXPOSICIONES DE MIRADAS INSÓLITAS.**

Nombre:

Apellidos:

Firma: **Fecha:**

***** No hay una casilla específica para dar el consentimiento en el uso del nombre porque resultaba confuso debido a que ya firman con su nombre. Las personas artistas dieron su consentimiento en el uso del nombre al escribirlo. Esta aceptación fue también confirmada y firmada por sus familias.

Living Museum
Kunstwerke

psychiatrie
st.gallen
nord

ANEXO XXVII

Statement of consent for use in arts education and art therapy research and/or training

I

_____

Name, Surname

declare that I have received sufficient information about the research led by Julia Morla Sánchez. I have been able to resolve any doubts about it, and I understand that my participation is voluntary.

I also authorise:

☐ to record by audio my answers and to use my testimonies in writing for this research and for the Living Museum Will (LMW) and Living Museum Madrid (LMM) exhibitions.

☐ that the photographs and videos of my artworks be used for the research and for the LMW and LMM exhibitions.

☐ that my testimonies and opinions be quoted under the name or pseudonym of ....., and be used for this research and for the LMW and LMM exhibitions.

Signed

The person interviewed	The researcher	The responsible PSGN Nord
Place, date	Place, date	Place, date

The place of jurisdiction for any disputes is Wil.

I have also been informed that my personal data will be protected and subject to the guarantees provided for in Organic Law 3/2018, of 5 December, on the Protection of Personal Data and guarantee of digital rights (hereinafter LOPDP) and that this data will never be passed on to third parties or institutions.

The Complutense University of Madrid guarantees that all personal data will be treated with the utmost confidentiality, in the manner and with the limitations provided for in the LOPDP and other applicable regulations.

This consent is granted without prejudice to all the rights that you have under the aforementioned legislation and especially the possibility of exercising free of charge the rights of access to the information you have provided us and the rectification, cancellation and opposition at any time you wish. To do so, please write to Julia Morla Sánchez (**juliamorla@ucm.es**) or to Nicole Ottiger (**nicole.ottiger@psgn.ch**) / Rose Ehemann **(rose.ehemann@psgn.ch).**

The person interviewed	The researcher	The responsible PSGN Nord
Place, date	Place, date	Place, date

Living Museum Kunstwerke

psychiatrie st.gallen nord

ANEXO XXVIII

Declaración de consentimiento para su uso en la investigación y/o formación en educación artística y arteterapia

Yo

_____

Nombre, apellido, dni

Manifiesto que he recibido suficiente información sobre la investigación dirigida por Julia Morla Sánchez, he podido resolver cualquier duda al respecto, y comprendo que mi participación es voluntaria.

También autorizo:

☐ que se graben en audio mis respuestas y que mis testimonios puedan ser utilizados por escrito para esta investigación y para las exposiciones de *Living Museum Will* (LMW) y *Living Museum Madrid* (LMM).

☐ que las fotografías y vídeos de mis obras puedan ser utilizadas para la investigación y para las exposiciones de LMW y LMM.

☐ que se citen mis testimonios y opiniones bajo el nombre o pesudónimo de ……, y pueda ser utilizado para esta investigación y para las exposiciones de LMW y LMM.

Firmado

_____

La persona entrevistada La investigadora Responsable PSGN Nord

_____

Lugar y fecha Lugar y fecha Lugar y fecha

El lugar de jurisdicción para cualquier litigio es Wil, Suiza.

He sido también informado/a de que mis datos personales serán protegidos y sometidos a las garantías dispuestas en la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (en adelante LOPDP) y que estos datos nunca serán transmitidos a terceras personas o instituciones.

La Universidad Complutense de Madrid garantiza que todos los datos personales, serán tratados con la mayor confidencialidad, en la forma y con las limitaciones previstas en la LOPDP y demás normativa aplicable.

El presente consentimiento se otorga sin perjuicio de todos los derechos que le asisten en virtud de la normativa antes citada y especialmente de la posibilidad de ejercer gratuitamente los derechos de acceso a la información que nos haya facilitado y de la rectificación, cancelación y oposición en cualquier momento que lo desee. Para ello debe dirigirse por escrito a Julia Morla Sánchez (**juliamorla@ucm.es**) o or to Nicole Ottiger **(nicole.ottiger@psgn.ch)** / Rose Ehemann (**rose.ehemann@psgn.ch**).

La persona entrevistada	La investigadora	Responsable PSGN Nord
Lugar y fecha	Lugar y fecha	Lugar y fecha

LIVING MUSEUM MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO XXIX

Consentimiento de participación en la investigación y promoción de Living Museum en España

Desde la Asociación Living Museum Madrid y yo, Julia Morla Sánchez como parte del proyecto de Living Museum Madrid, que en estos momentos estoy haciendo una investigación en mi tesis doctoral en relación con el proyecto Living Museum:

Solicitamos a través de este escrito tu colaboración y consentimiento informado en este estudio, así como tu autorización para la recogida, análisis y publicación de los datos recogidos siempre de forma **ANÓNIMA.**

1º El proyecto tiene como objetivo principal recoger esta primera experiencia de las Residencias Artísticas de Living Museum en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque como apoyo para crear más talleres y espacios de Living Museum en España.

2º La investigación tiene como objetivo principal valorar los beneficios del desarrollo de una narrativa artística propia como un espacio de expresión y de reconocimiento personal y social, que ofrece caminos hacia la mejora de la salud mental.

3º La doctoranda está realizando una tesis doctoral que lleva por título: La narrativa artística como vehículo de creación de identidad y de transformación personal: mujeres artistas, Miradas Insólitas y Living Museum.

4º Esta investigación está dirigida por la profesora Marián López Fernández Cao, del Departamento de Didáctica de las Lenguas, las Artes y la Educación Física, y por la profesora Celia Camilli Trujillo del Departamento de Investigación y Psicología de la Educación, ambas de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

5º La información será recogida mediante observación participante, grabaciones de audio y vídeo puntuales sin filmar el rostro de las personas participantes (previo aviso siempre), fotografías de obras artísticas, así como entrevistas y cuestionarios.

6º Nos comprometemos a que en esta investigación no aparezcan datos que revelen su identidad. Sus datos personales son confidenciales y están protegidos por la vigente Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales. Estos datos serán incorporados y utilizados de manera confidencial para esta investigación. Cuando lo decida, podrá rectificarlos o cancelarlos. Así como cuando desee, puede abandonar este estudio.

7º Nos comprometemos a difundir los resultados del proyecto y la investigación, previo visto bueno de las personas participantes, en encuentros, congresos y revistas académicas nacionales e internacionales.

8º Para cualquier aclaración o consulta, podrá puedes en contacto a través de la dirección de correo electrónico **info@livingmuseum.es** o **juliamorla@ucm.es**

9º Por último, queremos agradecer tu colaboración en este trabajo de investigación por la gran importancia de tu testimonio y experiencia, y también por la confianza que nos has depositado.

Declaro estar informada/o, y autorizo a Living Museum Madrid y a Julia Morla Sánchez a la recopilación y al tratamiento de los datos necesarios para el desarrollo de este proyecto y estudio.

En ……, a …… de …… de 2023.

Colaboradora en la investigación	**Presidenta de Living Museum Madrid e Investigadora**
Fdo:……	Fdo.: Julia Morla Sánchez
DNI nº……	DNI nº……

☐ Madre, padre, tutor/a de ……

participante en las Residencias Artísticas de Living Museum Madrid

* La recogida de información es anónima, sin embargo en el caso de dos de las mujeres artistas recogidas a lo largo de la investigación, durante la entrevista expresaron su deseo de que su obra y el desarrollo de su trayectoria artística fuese con su nombre, ya que este es su identidad como creadoras.

LIVING
MUSEUM
MADRID
www.livingmuseum.es

ANEXO XXX

CONSENTIMIENTO PARA PARTICIPAR EN UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LIVING MUSEUM

Hola,

Soy Julia Morla Sánchez de la Asociación Living Museum Madrid.

Estoy realizando una investigación para mi tesis sobre el proyecto Living Museum y necesito tu colaboración.

Aquí te explico de manera sencilla de qué se trata:

¿Por qué? Quiero entender mejor cómo funciona el taller de arte de Living Museum en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque y cómo puede ayudar a crear más talleres y espacios en España.

¿Para qué sirve? Quiero descubrir cómo el arte puede ser bueno para la salud y cómo crea un lugar para que las personas se puedan expresar y ser valoradas por su familia, amigos y la sociedad.

¿Cómo? Estoy haciendo una tesis doctoral llamada "La narrativa artística como vehículo de creación de identidad y de transformación personal: mujeres artistas, Miradas Insólitas y Living Museum".

¿Cómo nos ayudas? Recolectaremos información a través de observación, grabaciones (sin mostrar tu cara), fotos de obras de arte, entrevistas y cuestionarios (siempre preguntándote primero).

¿Tu privacidad? Tus datos son confidenciales y protegidos por la ley. Puedes corregirlos o cancelarlos cuando quieras, e incluso dejar de participar en el estudio.

¿Qué haremos con los resultados? Compartiremos los resultados en encuentros y revistas, pero solo si tú estás de acuerdo.

¿Dudas? Puedes contactarnos en **info@livingmuseum.es** o **juliamorla@ucm.es** para cualquier pregunta.

¡Gracias! Agradecemos tu colaboración y confianza en este proyecto.

Declaración: Entiendo y doy permiso a Living Museum Madrid y a Julia Morla Sánchez para usar mis datos en este proyecto.

Por favor, rellena esta hoja y dásela a Julia.

Marca con una X si estás de acuerdo.

☐ **SÍ, YO ENTIENDO TODA LA INFORMACIÓN.**

☐ **SÍ, YO ESTOY DE ACUERDO EN CONTESTAR A LAS PREGUNTAS.**

☐ **SÍ, YO ESTOY DE ACUERDO EN UTILIZAR LAS FOTOGRAFÍAS, AUDIOS Y VÍDEOS DE MIS CUADROS Y DEL TALLER SIN QUE SALGA MI CARA.**

Nombre:

Apellidos:

Firma: **Fecha:**

LIVING
MUSEUM
MADRID
www.livingmuseum.es

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
CONDEDUQUE

ANEXO XXXI

LIVING MUSEUM Y CONDEDUQUE
OPORTUNIDAD PARA ARTISTAS

INTRODUCCIÓN

Living Museum es un proyecto para ayudar a las personas que les gusta hacer arte.

Living Museum es un proyecto para ayudar a las personas mayores de 18 años con problemas de salud mental o con discapacidad.

Para participar en el proyecto Living Museum es importante ser mayor de 18 años.

Para participar en el proyecto Living Museum es importante disfrutar con el arte.

El proyecto Living Museum está en el Centro de Cultura Contemporánea de Condeduque.

¿QUÉ OFRECEMOS?

1. **Espacio para Crear:** Living Museum te ofrece un espacio para crear arte con otros artistas en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque.
2. **Materiales de Arte:** Living Museum te ofrece las pinturas, los papeles, los lapiceros, los lienzos… para explorar y crear tu arte.
3. **Ayuda Técnica:** Los profesionales te ayudamos cuando necesites ayuda o consejos para crear tu arte.
4. **Ver exposiciones:** Living Museum te ofrece ver otras exposiciones y eventos especiales en Madrid.
5. **Enseñar tu Arte:** Living Museum te ofrece presentar algunas de tus obras de arte en la exposición final en el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque.

FECHAS IMPORTANTES

- Tú tienes que hacer la inscripción, desde el día 22 de septiembre hasta el 16 de octubre de 2023.
- Nosotros te decimos si estás seleccionado o no estás seleccionado, entre el 17 y el 23 de octubre de 2023.
- Los talleres serán todos los miércoles, desde el 25 de octubre de 2023 hasta junio de 2024.
- El horario es de 11 de la mañana hasta las 2 de la tarde.
- Falta poner la fecha de la exposición final.

CÓMO INSCRIBIRSE

Tú puedes hacer la inscripción de dos maneras:

1. Envía un correo electrónico a convocatorias@livingmuseum.es y rellena la solicitud que aparece en este enlace:
https://docs.google.com/document/d/16CnmCAKKHq39r1Q9eaII6V4hxXAEz2-S
2. Rellena la solicitud directamente en:
https://www.livingmuseum.es/proyectos/condeduque/formulario-inscripción
Es muy importante mandar tres fotos de tus obras de arte.

COMPROMISO IMPORTANTE

- Las personas seleccionadas deben ir a los talleres todos los miércoles.
- Las personas seleccionadas deben participar y aprovechar el tiempo.
- Las personas seleccionadas dan permiso para salir en fotos.
- Las personas seleccionadas dan permiso para hacer fotos de sus obras de arte.
- Las fotos sirven para contar el proyecto Living Museum Madrid a otras ciudades y a otros países.
- Las personas seleccionadas deben participar en la exposición final y en otras posibles exposiciones.

CONTACTO

Living Museum Madrid:

- http://www.livingmuseum.es/
- Email: convocatorias@livingmuseum.es
- Teléfono: 614 13 23 55

Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque:

- https://www.condeduquemadrid.es/
- Teléfono: 91 318 44 50
- Dirección: Calle Conde Duque 9-11, 28015 Madrid

Es importante saber que, por ejemplo, si una persona entiende mal el documento en Lectura Fácil, Living Museum o Centro de Cultura Contemporánea CondeDuque sobre la información de las bases generales.
Las normas de la convocatoria están en https://livingmuseum.es/proyectos/condeduque

Índice de anexos

ANEXO I. Registro de observación para Living Museum y Living Museum Madrid 576

ANEXO II. Ejemplo de registro de observación en Living Museum 577

ANEXO III. Ejemplo de registro de observación en Living Museum Madrid 580

ANEXO IV. Registro de observación individual para Living Museum Madrid 582

ANEXO V. Ejemplo de registro de observación individual para Living Museum Madrid 583

ANEXO VI. Guión de la entrevista semiestructurada dirigida a artistas de Miradas Insólitas 585

ANEXO VII. Guión de la entrevista semiestructurada dirigida a profesionales en relación con el grupo de arte Miradas Insólitas 586

ANEXO VIII. Guión de la entrevista semiestructurada dirigida a familiares de artistas de Miradas Insólitas 587

ANEXO IX. Guión de la entrevista semiestructurada dirigida a personas voluntarias en el proyecto Miradas Insólitas 588

ANEXO X. Guión en inglés de la entrevista semiestructurada dirigida a artistas de Living Museum 589

ANEXO XI. Guión en castellano de la entrevista semiestructurada dirigida a artistas de Living Museum 590

ANEXO XII. Guión en inglés de la entrevista semiestructurada dirigida a profesionales y personas de prácticas en Living Museum 591

ANEXO XIII. Guión en castellano de la entrevista semiestructurada dirigida a profesionales y personas de prácticas en Living Museum 593

ANEXO XIV. Guión en inglés de la entrevista semiestructurada dirigida a profesionales de la clínica *Psychiatry St.Gallen Nord*, Suiza 595

ANEXO XV. Guión en castellano de la entrevista semiestructurada dirigida a profesionales de la clínica *Psychiatry St.Gallen Nord*, Suiza 597

ANEXO XVI. Ejemplo de entrevista semiestructurada realizada con Ida Von Holtum en Living Museum 599

ANEXO XVII. Guión de la entrevista semiestructurada dirigida a mujeres artistas de Living Museum Madrid 620

ANEXO XVIII. Correspondencia de nombres y descripción de las personas entrevistadas en Living Museum 621

ANEXO XIX. Registro general de Living Museum Madrid 623

ANEXO XX. Registro de reuniones de Living Museum Madrid 624

ANEXO XXI. Ejemplo de registro de reuniones de Living Museum Madrid 625

ANEXO XXII. Consentimiento informado para artistas de Miradas Insólitas 627

ANEXO XXIII. Consentimiento informado para familias y artistas de Miradas Insólitas 629

ANEXO XXIV. Consentimiento informado para el uso de imágenes de artistas de Miradas Insólitas 631

ANEXO XXV. Consentimiento informado para profesionales y personas voluntarias relacionadas con el proyecto Miradas Insólitas 633

ANEXO XXVI. Consentimiento informado adaptado a lectura fácil para artistas de Miradas Insólitas 635

ANEXO XXVII. Consentimiento informado en inglés para Living Museum 637

ANEXO XXVIII. Consentimiento informado en castellano para Living Museum 639

ANEXO XXIX. Consentimiento informado para las Primeras Residencias de Living Museum Madrid 641

ANEXO XXX. Consentimiento informado adaptado a lectura fácil para las Primeras Residencias de Living Museum Madrid 643

ANEXO XXXI. Bases accesibles de las Primeras Residencias de Living Museum Madrid 645

Índice de tablas

Tabla 1 192
Tabla 2 195

Índice de figuras

Figura 1: *L´Arbre de Vie*, 1928. Obra de Séraphine Louis 44
Figura 2: *Adolf Couronne d'épines de Rosalie en forme de coeur,* 1922. Obra de Adolf Wölfli 45
Figura 3: *Vexierbild Hexenkopf/Landschaft,* 1913-1917. Obra de August Natterer. 46
Figura 4: *Napoléon III à Cherbourg*, entre 1952 y 1954. Obra de Aloïse Corbaz 53
Figura 5: Vista interior de la *Collection de l'Art Brut* de Lausanne 55
Figura 6: Fachada oriental de la Casa de Artistas *Gugging* 66
Figura 7: Sin título (1965), obra de Carlos Pertuis y sin título (1999), obra de Carla Muaze 70
Figura 8: Feria de venta de obra, *Creative Growth* 83
Figura 9: *Lefica la Phodiso* 85
Figura 10: *Residential*, 2023-2024. Exposición celebrada en el *Baltic Center for Contemporary Art* .. 86
Figura 11: *Dying Homeless Project*, 2023. Acción artística 88
Figura 12: Centro de Residencias Artísticas de Matadero. Debajo del Sombrero 89
Figura 13: Taller de arte en la Casa Encendida. Debajo del Sombrero 89
Figura 14: *Produint el llibre Sentiments* 90
Figura 15: El taller en La Harinera ZGZ 92
Figura 16: I*mpar*, 2024.Libro de arte 92
Figura 17: *Razón y locura sin solución de continuidad. Banda de Moebius*, 2023. Obra colectiva 93
Figura 18: *Creación del caos al orden*. Exposición *Escoitar cos ollos. Arte e loucura* 94
Figura 19: *Híbridos*. Mural colectivo creado en la Laboral Centro de Arte en Gijón 95
Figura 20: Proyecto realizado en el Jardín Botánico Atlántico de Gijón para el Día Mundial del Agua 96
Figura 21: Fotografía de Leonora Carrington 114
Figura 22: *Self-Portrait (Inn of the dawn Horse)*, 1937-1938. Leonora Carrington 120
Figura 23: *The House Opposite*, 1945. Leonora Carrington 121
Figura 24: *The Giantess*, 1950. Leonora Carrington 122
Figura 25: *Down Below*, 1941. Leonora Carrinton 125
Figura 26: Fotografía de Josefa Tolrà 127
Figura 27: *La gran teósofa*, 1953. Josefa Tolrà 130
Figura 28: *Dibujo escritura fluídica*, 1954. Josefa Tolrà 131
Figura 29: Fotografía de Adelina Gomes 136
Figura 30: Sin título, 1959. Adelina Gomes. 138
Figura 31: Sin título, 1954. Adelina Gomes. 139
Figura 32: Sin título, 1968. Adelina Gómes. 140
Figura 33: Fotografía de Yayoi Kusama 144
Figura 34: *Lingering dream*, 1949. Yayoi Kusama 149
Figura 35: *Kusama's Peep Show or Endless Love Show*, 1966. Instalación. Yayoi Kusama. 151
Figura 36: *Pumpkins*, 1998–2000. Yayoi Kusama. 155
Figura 37: *Walking Piece*, 1966. Yayoi Kusama 157
Figura 38: Fotografía de Kim Noble 161
Figura 39: *Homeless with Best* Friend, obra de Abi. Kim Noble 165
Figura 40: *Mystries 1V*, obra de Anon. Kim Noble 165
Figura 41: *The Twins*, obra de Bonny. Kim Noble 166
Figura 42: *The Naming*, 102 cm x 77cm, obra de Dawn. Kim Noble 166

Figura 43: *Awkward*, obra de Judy. Kim Noble 167
Figura 44: *Golden Kabbalah*, obra de Key. Kim Noble 167
Figura 45: *Through the Net*, obra de Missy (MJ). Kim Noble 168
Figura 46: *Pathway Down*, obra de Patricia. Kim Noble 168
Figura 47: *My Hands are Tied*, obra de Ria Pratt. Kim Noble 169
Figura 48: *Mother and Baby*, obra de Anon; *Pure One*, obra de Suzy; y *Robot Family*, obra de Bonny. Kim Noble 172
Figura 49: Taller abierto de arte en el Centro Cultural Margarita Burón 216
Figura 50: Asignatura Arte, Individuo y Sociedad, Facultad de Bellas Artes, UCM 217
Figura 51: Grupos de experimentación artística de la Primera Edición de Encuentros Creativos 219
Figura 52: Mandalas de sal.Centros Municipales de Mayores del Ayuntamiento de Madrid 220
Figura 53: Muestra de obras en la Universidad Europea de Madrid 220
Figura 54: Exposición de apertura de la Segunda Edición de Encuentros Creativos 222
Figura 55: *VIII Edición Exposición 2 de Mayo Haciendo Barrio*. Condeduque 223
Figura 56: Obra de investigación colectiva sobre la mirada y logo de Miradas Insólitas 225
Figura 57: Peces en el mar, 2019. Obra de Andrés Navas 226
Figura 58: Casas, 2020. Obra de Manuel Vela 226
Figura 59: El criptolenguaje, 2018. Obra de Lorenzo Gracia 227
Figura 60: Amigos, 2020. Obra de Jefferson Núñez 227
Figura 61: Catálogo de Miradas Insólitas 228
Figura 62: Presentación de Miradas Insólitas en el Auditorio de Fund. Telefónica y exposición 230
Figura 63: Exposición Miradas Insólitas. Centro de las Artes y Teatro Buero Vallejo de Alcorcón 231
Figura 64: Charla en la New York University en Madrid (NYU) 231
Figura 65: Amparo Martínez, artista de Miradas Insólitas 233
Figura 66: Flores, 2018. Obra de Amparo Martínez 233
Figura 67: Díptico Limones y naranjas, 2020. Obra de Amparo Martínez 234
Figura 68: Primavera, 2021. Obra de Amparo Martínez 234
Figura 69: Hassiba Seriak, artista de Miradas Insólitas 235
Figura 70: Peces, 2017. Obra de Hassiba Seriak 236
Figura 71: La composición del agua, 2020. Obra de Hassiba Seriak. 236
Figura 72: La naturaleza, 2021. Obra de Hassiba Seriak 237
Figura 73: Inés Gómez, artista de Miradas Insólitas 237
Figura 74: Mosaico de colores, 2017. Obra de Inés Gómez 238
Figura 75: Puzzle de color, 2018. Obra de Inés Gómez 238
Figura 76: Tríptico de color, 2019. Obra de Inés Gómez 239
Figura 77: Paloma García, artista de Miradas Insólitas 239
Figura 78: El niño, 2017. Obra de Paloma García 240
Figura 79: Casas, 2017. Obra de Paloma García 241
Figura 80: Una casa, dos soles y dos árboles, 2021. Obra de Paloma García 241
Figura 81: Rosa Almendros, artista de Miradas Insólitas 242
Figura 82: Cuadrados, 2019. Obra de Rosa Almendros 242
Figura 83: Globos de feria, 2021. Obra de Rosa Almendros 243
Figura 84: La mujer melena, 2021. Obra de Rosa Almendros 243
Figura 85: *Janos & Bolek. Sony TV 9948*. Obra de Lea Mueller 253
Figura 86: Merzbau, obra de Kurt Schwitters 264

Figura 87: El grupo de artistas de Living Museum Nueva York 267
Figura 88: *Straijackets turn into art* 269
Figura 89: *The garden of Eden* 270
Figura 90: *The garden of lost revolutions* 271
Figura 91: Fragmento de la instalación de televisiones. Sala *Revolution Will no happen on TV* 272
Figura 92: *The tyranny of the clock* . Obra de Frank Boccio 276
Figura 93: Sala central de Living Museum Nueva York 278
Figura 94: Exposición de obras de Living Museum en la *Van Der Plas Gallery*, Nueva York, 2022 ... 279
Figura 95: Una de las entradas de Living Museum Nueva York 280
Figura 96: *The crucifixion* . Obra de Paula Brooks 282
Figura 97: *Butterfly* . Obra de Paula Brooks 283
Figura 98: Combinación de mosaicos. Obras de Christina Constantine 284
Figura 99: Mosaico. Obra de Christina Constantine 284
Figura 100: Combinación de bordados en bastidores circulares. Obra de Christina Constantine 285
Figura 101: Fotografía de Nyla (Paula) Isaac y Bill Isaac 286
Figura 102: Composición de obras de Nyla (Paula) 287
Figura 103: *Transutopia* 2017, Wil, Suiza 291
Figura 104: Ilustración esquemática general de los cuatro temas principales derivados del análisis temático 293
Figura 105: Ilustración esquemática general del apartado *Concepto, definición y metodología* 294
Figura 106: Ilustración esquemática del apartado *An Inviting Atmosphere* 295
Figura 107: Entrada de Living Museum Alb, Alemania 298
Figura 108: Taller de la artista Christina Constantine en Living Museum Nueva York 301
Figura 109: Taller del artista John Tursi en Living Museum Nueva York 302
Figura 110: Bolitas de cerámica utilizadas en el Living Café de Living Museum Wil, Suiza 304
Figura 111: Biblioteca de Living Museum Nueva York 305
Figura 112 Ojo y casa, 2022. Obra de Laura Carmona 307
Figura 113: Sin título, 2022. Obra de Corinne 309
Figura 114: Entrada y jardín con esculturas, Living Museum Wil, Suiza 310
Figura 115: Ilustración esquemática del apartado A Tiny Pause for Being 311
Figura 116: Living Museum, 2022. Obra de FK 313
Figura 117: A hanging flower, 2022. Obra de Raphael Nussli 316
Figura 118: Living Museum, 2022. Obra de Daniel Kaiser 318
Figura 119: Sin título, 2022. Obra de Katharina Ede 320
Figura 120: Ilustración esquemática del apartado de Always Burning: each day a new social sculpture 321
Figura 121: Wonderbag, 2022. Obra de Lara Weber 323
Figura 122: Living Museum. 2022. Obra de Tenzin Siegfried 324
Figura 123: Ilustración esquemática del apartado A self supporting community 326
Figura 124: Living Museum, 2022. Obra elegida por Paul Hodara 328
Figura 125: Alleine - All Eine, 2022. Obra de Bettina Schweiger 332
Figura 126: Ilustración esquemática del apartado New wind comes: internship and volunteers 335
Figura 127: Living Museum, 2022. Obra de Margarita González 336
Figura 128: Ilustración esquemática del apartado Living Museum is About Changing Identities through Art 344

Figura 129: As long as I see the horizon, 2022. Obra de SK 348
Figura 130: Sin título, 2022. Obra de Sharona 351
Figura 131: A piece of clay, 2022. Obra de Stefan Resch 353
Figura 132: Unintentional movements in living life, 2022. Obra de Christopher Prinz 354
Figura 133: Ilustración esquemática del apartado Living Museum is About Creating Art 360
Figura 134: The light at the end of the tunnel, 2022. Obra de Christoph Bracks 361
Figura 135: Four Hands, 2022. Obra de Christiane Tureczek 367
Figura 136: Ilustración esquemática general del apartado Living como nombre 368
Figura 137: Living Museum, 1997. Obra de James Kusel 369
Figura 138: Ilustración esquemática general del apartado Exposiciones, Ferias y Eventos artísticos 376
Figura 139: La Mystérieuse, 2019. Obra de Nadia Darani 381
Figura 140: Obras expuestas tras el encuentro de dibujo del natural, Papier Atelier 2022. Living Museum Wil, Suiza 394
Figura 141: Ilustración esquemática general del apartado Sobre la terminología 398
Figura 142: Mother´s bomb, 2022. Obra de Ida Von Holtum 405
Figura 143: The Living Museum. Born again, 2022. Obra de Joaquín 406
Figura 144: Ilustración 1. El vacío es espeso, no tiene miedo, pero yo sí 415
Figura 145: Ilustración 2. ¿Qué relación hay entre el vértigo y el vacío? 416
Figura 146: Ilustración 3. El vacío interior esconde tanta luz que siento vértigo 417
Figura 147: Ilustración 4. Necesito descansar, vaciarme 418
Figura 148: Ilustración 5. El silencio y la calma abruman pero me alimentan 419
Figura 149: Ilustración 6. Me dejo llevar por una fuerza espesa 420
Figura 150: Ilustración 7. Abrazo al lado izquierdo 421
Figura 151: Ilustración 8. El peso en el vacío es diferente. Me dejo sostener por mí misma 422
Figura 152: Ilustración 9. Si salto al vacío, el vacío ya no está vacío. Estoy yo 423
Figura 153: Ilustración 10. Tengo demasiadas cosas en la cabeza 424
Figura 154: Ilustración 11. ¿Cómo se puede controlar el vacío si no hay nada? 425
Figura 155: Ilustración 12. El vacío está lleno de miedos. Estoy agotada 426
Figura 156: Ilustración 13. ¿Es el miedo un aliado? 427
Figura 157: Ilustración 14. El estar y la presencia habitan el vacío 428
Figura 158: Ilustración 15. Estoy aquí 429
Figura 159: Ilustración 16. La escucha. Escuchar 430
Figura 160: Ilustración 17. El salto. La vida a veces requiere de un gran salto. Gracias por el tiempo compartido juntas 431
Figura 161: Ilustración 18. Saltar para volar. Recorrer el camino sin sufrimiento 432
Figura 162: Ilustración 19. La escucha de lo sutil 433
Figura 163: Ilustración 20. En lo sutil 434
Figura 164: Ilustración 21. Múltiples perspectivas desde el centro 435
Figura 165: Ilustración 22. Donde se unen el cielo y la tierra. La vida en el centro. Corazón 436
Figura 166: Ilustración 23. La belleza de lo flexible 437
Figura 167: Ilustración 24. Háblame de la belleza de lo deforme. De la belleza de lo descontrolado 438
Figura 168: Ilustración 25. Crecer desde la presencia 439
Figura 169: Ilustración 26. Es poderoso estar presente 440

Figura 170: Ilustración 27. Sin título 441
Figura 171: Ilustración 28. Habitar la respiración te da espacio 442
Figura 172: Ilustración 29. La respiración del corazón 443
Figura 173: Ilustración 30. Presentes en la respiración y en la tormenta 444
Figura 174: Ilustración 31. En la niebla 445
Figura 175: Ilustración 32. Formar parte del contexto 446
Figura 176: Ilustración 33. Transparente 447
Figura 177: Ilustración 34. Capas 448
Figura 178: Ilustración 35. Poesía interna 449
Figura 179: Ilustración 36. Desde la ventana 450
Figura 180: Ilustración 37. Movimiento libre 451
Figura 181: Cartel y fotografía de la Kunstmesse Living Museum Wil 2022 456
Figura 182: Sin título. Obra de Julia Morla expuesta en la Kunstmesse 457
Figura 183: Titulación de directora de Living Museum, por Living Museum Society 458
Figura 184: Fotografía del proyecto Living Museum: IA, Arte, Diversidad y Salud Mental 461
Figura 185: Obra experimental comunitaria. Artistas de la Fundación Raíles 463
Figura 186: Cartel de la presentación de Living Museum Madrid y de la presentación del reto Living Museum: IA, arte, diversidad y salud mental. Auditorio de la Fundación Telefónica en Madrid 464
Figura 187: La Inteligencia Artificial ya está aquí, y ¿ahora qué? (Mesa redonda) 465
Figura 188: Visita de Living Museum Madrid a la exposición La Gran Fábula del Capital en Condeduque 469
Figura 189: Taller de arte de las Primeras Residencias Artísticas de Living Museum Madrid 470
Figura 190: Mesa accesible de materiales de creación 471
Figura 191: Presentación Vagas y Maleantes, proyecto artístico de Alicia Utiyama 473
Figura 192: Blanca Valcarce en el taller de Living Museum Madrid 477
Figura 193: Jarrones con frutas, 2021. Interpretación de un cuadro de Cézanne. Blanca Valcarce . 478
Figura 194: Desnudo en el diván, 2021. Interpretación de un cuadro de Henry Manguin. Blanca Valcarce 478
Figura 195: La sirena y los peces, 2023. Acuarela y rotulador acrílico, 31 x 41 cm. Blanca Valcarce 479
Figura 196: Querido Degas, 2024. Acrílico sobre lienzo 65 x 54 cm. Blanca Valcarce 480
Figura 197: La mujer y las mariposas, 2024. Acrílico sobre lienzo 54 x 65 cm. Blanca Valcarce 481
Figura 198: Archaea, 2020. Serie de esculturas. Alicia Utiyama 483
Figura 199: Pesadillas de Benzodizepinas, 2022. Collage nº 7, y pintura nº 5. Alicia Utiyama 484
Figura 200: Piel de mi piel, 2022. Alicia Utiyama 485
Figura 201: Piel de mi piel, 2022. Indumentaria. Alicia Utiyama 485
Figura 202: Grabación de Borderline, 2024.. Alicia Utiyama 486
Figura 203: Alicia Utiyama en el proceso de creación de Quarto de Despejo, 2024 487
Figura 204: Autorretrato. La herida. “Y” 489
Figura 205: Los monstruos existen. “Y” 490
Figura 206: Basta, 2024. “Y” 490
Figura 207: No vamos a dejarte caer, 2024. “Y” 491