

Al voltant d'un audiovisual cooperatiu: trobades entre cinema i economia social



Publicacions de la Càtedra d'Economia Social del TecnoCampus

 **TecnoCampus**

Centre universitari adscrit a la

 **Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona**

 **Càtedra
d'Economia Social**

 **Narratives de
la Resistència**


**Diputació
Barcelona**

**Al voltant d'un audiovisual cooperatiu:
trobadres entre cinema i economia social**

Al voltant d'un audiovisual cooperatiu: trobades entre cinema i economia social

Publicacions de la Càtedra d'Economia Social del TecnoCampus 1

Edició: Jorge Oter.

Textos: Joan Miquel Gual, Belén Sola Pizarro, Sàgar Malé Verdaguer,
Ismael Hernández i Jorge Oter.

Traducció: Miguel Garau Rolandi (del text de B. Sola Pizarro al català).

Disseny: Antonio Blanco i Fran Pinel.

Correcció: Amàlia Medina.

Mataró, 2024.

ISBN: 978-84-09-47354-0



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –excepte que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (Càtedra d'Economia Social del TecnoCampus), no feu d'ells un ús comercial ni obra derivada.

Les jornades sobre cinema i economia social van tenir lloc els dies 17 i 20 de novembre de 2020 al TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra, organitzades per la Càtedra d'Economia Social del TecnoCampus i el grup de recerca Narratives de la Resistència (NR), amb el finançament de la Diputació de Barcelona.

Índex

Presentació

Dr. Ismael Hernández Adell..... 5

Introducció: Un cinema com a punt de trobada

Dr. Jorge Oter..... 8

Cooperativisme i no-ficció creativa

Dr. Joan Miquel Gual..... 13

Creació col·laborativa i pedagogies crítiques. El cas del Laboratori d'Antropologia Audiovisual Experimental (LAAV_)

Dra. Belén Sola Pizarro..... 32

Mapasonor: un model de producció documental associatiu i fora de la indústria

Sàgar Malé Verdaguer..... 48

Presentació

La Càtedra d'Economia Social del TecnoCampus és un espai on s'uneixen la innovació, l'empresa i els valors per a poder contribuir des de l'àmbit acadèmic a la transformació productiva, la sostenibilitat i el benestar de les persones. Amb una perspectiva àmplia, la Càtedra desenvolupa activitats de recerca, formació, transferència de coneixement i difusió dels models d'empresa social.

En l'àmbit de la recerca, la Càtedra indaga no només en els aspectes comuns de la gestió empresarial, sinó també en els factors diferencials que imprimeixen un caràcter especial als projectes d'Economia Social. Així, es desenvolupen recerques interdisciplinàries en factors com la governança democràtica, la gestió participativa, l'impacte en l'entorn, la qualitat de l'ocupació o el consum responsable, que permeten ampliar la base de coneixements sobre aquesta mena d'entitats.

D'altra banda, les activitats de transferència de coneixement han permès a la Càtedra treballar directament amb empreses i institucions

d'Economia Social. En aquest cas, el treball se centra en aportar elements per a desenvolupar projectes d'Economia Social i professionalitzar la gestió d'aquests, així com en dissenyar propostes per a millorar-ne la projecció i l'impacte.

Un altre pilar de la Càtedra és la formació. El coneixement generat amb la recerca i els projectes de transferència de coneixement s'ofereixen al públic interessat mitjançant conferències i diferents programes de formació, entre els quals destaca el Postgrau en Gestió de Cooperatives i Empreses d'Economia Social. L'objectiu és oferir als participants una visió real, actual i professional de les empreses, les entitats i els projectes d'Economia Social.

Finalment, la Càtedra també representa una plataforma per a potenciar la col·laboració entre empreses, universitats, institucions públiques i entitats de qualsevol tipus que treballen en favor de l'Economia Social, així com per a difondre els seus valors i principis. Precisament, fruit de la voluntat de confluència i projecció de l'Economia Social sorgeix aquesta col·laboració entre el grup de recerca Narratives de la Resistència de l'Escola Superior Politècnica del TecnoCampus, el programa d'Impuls de l'Economia Social i Solidària de la Diputació de Barcelona i la Càtedra d'Economia Social.

Desitgem que el lector gaudeixi amb el resultat d'aquesta col·laboració i esperem poder continuar treballant per a acostar nous temes

d'Economia Social des d'enfocaments diversos i innovadors com els que es presenten a continuació.

Dr. Ismael Hernández Adell

Coordinador de la Càtedra d'Economia Social i professor de l'àmbit d'administració d'empreses i gestió de la innovació TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra

Introducció: Un cinema com a punt de trobada

La relació entre cinema i economia social s'ha concretat, en el context de les trobades a ella dedicades al TecnoCampus, en una sèrie de jornades de què es deriven els textos que ara segueixen. Aquests fan aproximaments a aquest contacte, de manera que cadascun determina una relació que materialitza possibilitats d'entre un ampli ventall.

Podem començar, amb Joan Miquel Gual, un dels nostres autors, per fixar un primer punt de partida en la diferenciació bàsica entre pel·lícules que estableixen una relació com la que ens ocupa des de la seva temàtica davant d'altres que allotgen la seva connexió amb l'economia social a la forma d'organització del treball, és a dir, plantejar el contacte segons el contingut del discurs dels films observats o bé segons el mode de producció, tenint en compte que, en efecte, les dues característiques poden coincidir en un mateix cas. Sigui com sigui, la condició d'entrada per a aquests films és introduir, en alguna de les esferes necessàries de o per a la seva existència, aquest vincle que treballi la relació entre un àmbit de creació, l'audiovisual en sentit ampli, i una

forma d'entendre les relacions econòmiques que posa l'èmfasi en la cura de les condicions dels treballadors, la confiança en la solidaritat en el procés productiu i el benefici social (cf. Serrano, 2019).

És així com trobarem en aquest volum una sèrie de pàgines que tracten sobre pel·lícules o iniciatives audiovisuals properes d'una forma o altra a l'economia social o bé, d'un mode o altre, sobre una certa comprensió del treball col·lectiu (audiovisual). Podríem parlar, fins i tot, de pràctiques «col·laboratives» (segons ho ha teoritzat Virginia Villaplana [2015, p. 93]) per referir-nos a unes obres que guarden un compromís ferm i durador amb els qui representen, o que no estableixen divisions entre rols i comparteixen les decisions en la producció, o que incorporen a la producció els representats i comparteixen amb ells les decisions. Els films següents plantegen, a la seva manera, relacions compatibles amb alguna o algunes d'aquestes categories. Es reconeix en tot això que el cinema de què es parlarà és un cinema que proposa una forma diferent de la convencional d'estar en col·lectiu: si s'ha predicat amb freqüència que el cinema és un art col·lectiu per al qual diversos professionals especialitzats aporten la seva creativitat individual (bé que en atenció a diferents realitats aquestes aportacions s'hagin vist subsumides sota figures autorals totalitzadores com la del productor executiu o com la del cineasta al cinema d'autor), en aquests casos les característiques del treball col·lectiu tendeixen a veure's, si més no, interrogades. De tota manera, comprovarem com la signatura de l'autoria es pot sostenir per a aquests cinemes, segons defensarà

més tard el documentalista Sàgar Malé dins d'un context de creació basat en el voluntariat, en l'altruisme i orientat a la transformació social.

Semblaria que, en atenció a les pel·lícules de què parlen els textos següents, es podria plantejar que un cert cinema vinculat amb l'economia social pot mostrar algunes característiques que, per altra banda, són una potència accessible per a qualsevol tipus de cinema. Es tracta, d'una banda, d'un cinema que vol establir una relació amb l'actualitat de les coses, ja sigui a partir d'un acostament el més directe als fets o a partir d'una forta aproximació a persones que hi estan involucrades, com per exemple en alguns dels treballs del LAAV_ que presentarà la investigadora i creadora Belén Sola. En relació amb això, és un cinema que opera sobre els paràmetres del documental i que se centra moltes vegades en temes de l'actualitat del temps present. S'alça, a més, com a la constatació d'un cinema del que és factible, que aixeca els seus discursos al marge de grans estructures de producció i pressupostos, que pot obviar les barreres del coneixement expert i que pot lligar la pobresa de mitjans amb una puresa de resultats. Es tracta, pel que fa a això, d'un model alternatiu que bé pot semblar, a l'entorn acadèmic de l'estudi dels audiovisuals, idees per a modes de producció modestos en la seva complexitat i sòlids en la seva independència, que poden construir el seu discurs compromès sobre la realitat més propera disponible i ignorada. Finalment, ens trobem davant d'unes pràctiques que plantegen una comprensió del cinema com a punt de trobada, que abraça la reunió de persones, paradigmàticament segons

una relació d'horitzontalitat, per desenvolupar projectes basant-se en una confluència d'interessos compartits i que, a més, no limita la participació als integrants d'un equip de producció que pot incorporar amb normalitat els protagonistes de la peça, sinó que contempla els espectadors i també les xarxes de difusió dels films com a part substancial del projecte. No en va, regeix de fons una filosofia que entén que el producte audiovisual no és sinó un mitjà per assolir un objectiu últim que excedeix el mateix audiovisual. Es tracta, per tant, d'un espai propici per a la incorporació de persones a iniciatives que, permeteu-nos dir, ja eren les seves pròpies per endavant.

Si aquest cinema pogués ser entès com un punt de trobada, les seves derivades, com la que representa aquest volum, podrien funcionar com a ampliació del mateix. I aconseguirien del tot el seu objectiu si els lectors entressin finalment en contacte amb les pel·lícules al voltant de les quals aquí tot gira.

Dr. Jorge Oter

***Grup de recerca Narratives de la Resistència
TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra***

Referències bibliogràfiques

Serrano, E. (Coord.) (2019). *Introducció a l'economia i l'empresa social*. Icaria.

Villaplana, V. (2015). Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el espacio digital europeo. *Fonseca, Journal of Communication*, 11, 88-117. <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/13436/13714>

Cooperativisme y no-ficció creativa

Joan Miquel Gual*

Introducció

El present text explora la relació entre organització cooperativa i producció d'obres de no-ficció en el context de l'Estat espanyol. L'escrit està estructurat en tres epígrafs. En primer lloc, «Cooperatives que produeixen documentals» aborda dos casos d'estudi de cooperatives que han elaborat o encarregat a terceres persones una obra que serveixi per relatar el propi procés d'existència i funcionament. En concret, es parla sobre *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1980) i el webdocumental de La Borda (actualment en construcció); en segon lloc, «Cooperatives que es constitueixen per rodar un documental» tracta sobre la creació de cooperatives de treball amb la finalitat exclusiva de materialitzar una peça de no-ficció i que un cop acabada, es dissolen; finalment, «Cooperatives productores de no-ficció» aporta alguns exemples diferents de productores cinematogràfiques, amb voluntat de romandre en el temps, que han escollit funcionar de manera horitzontal a l'hora de prendre decisions –segons la fórmula

* Joan Miquel Gual és doctor i professor col·laborador a la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) en matèries relacionades amb la història del cinema, la noficció audiovisual i el cinema polític.

habitual d'una persona un vot o la d'arribar a consensos a partir de la confiança—, sense que això impliqui necessàriament l'autoria col·lectiva dels treballs.

Més enllà de la qüestió organitzativa emprada per realitzar peces audiovisuals, aquest escrit també posa sobre la taula elements com les llicències de propietat intel·lectual, els canals/circuits de difusió de les obres i la forma de comunicació i relació amb les comunitats interessades a amplificar els missatges dels films, els quals, en tots els casos escollits, encaixen dins de la classificació de cinema polític en el sentit que atorga José Enrique Monterde (2013) a aquest concepte, ja sigui entès com a enunciat polititzat —formalment convencional per arribar al màxim de públic possible— o enunciació polititzada —més arriscat estèticament, amb voluntat trencadora respecte al discurs institucional—.

Cooperatives que produeixen documentals

Numax presenta... fou un dels últims films del moviment obrer ibèric. En paraules de Carles Guerra (2014),

aconseguí articular quelcom més que el testimoni d'uns treballadors. El desmantellament d'aquella fàbrica d'electrodomèstics localitzada a l'eixample barceloní es convertirà,

amb el pas del temps, en el símbol d'un nou model productiu. Fins que a finals dels anys noranta la noció del treball immaterial no va irrompre en el context d'una economia de serveis, *Numax presenta...* va quedar relegada a un limb (sic) d'incomprensió. (p. 52)

Filmat en plena desindustrialització a Catalunya, explica el procés d'autoorganització de les treballadores i treballadors de la fàbrica Numax, així com la venda d'aquesta indústria per part dels propietaris a especuladors immobiliaris amb la intenció d'enderrocar la nau, alliberar el terreny i construir-hi habitatges. Com a part de la transformació de l'empresa en cooperativa autogestionada, sòcies i socis treballadors encarregaren a Jordà la creació d'un testimoni audiovisual, que seria finançat directament amb els beneficis de classificar l'obra dins dels paràmetres del *cinéma-vérité*¹, degut a la predominança d'entrevistes utilitzades per representar el mosaic d'obreres i obrers que componen la fàbrica. Més enllà, la narrativa també està dotada de reconstruccions d'escenes que es produïren abans d'iniciar el rodatge –per exemple, l'icònic vidre trencat a causa d'una pedrada llençada des de fora i filmada des de dins que resum l'ocupació de la fàbrica–, o la hilarant

¹ El *cinéma-vérité* o modalitat participativa de la no-ficció (inicialment coneguda com a «modalitat interactiva») fou desenvolupat principalment per cineastes etnogràfics. El dispositiu de representació principal d'aquesta és l'entrevista. Ensenya la relació entre el director i les persones filmades aportant així una experiència directa que queda reflectida en imatges. Aquesta manera de representació es troba present en *Chronique d'un été* (Jean Rouch i Edgar Morin, 1960) o *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964). (Vegeu Nichols, 1991, pp. 78-93.)

obra de teatre que explica la negociació de compravenda de la nau, tot ironitzant els codis burgesos de diàleg i enteniment econòmic.

Més enllà, també conformen el muntatge final escenes filmades mitjançant el dispositiu observacional²; sense anar més lluny, fragments d'assemblees o la festa final, amb ball i una banda que actua en directe. Aquestes escenes es combinen intercaladament amb les impressions d'algunes persones del col·lectiu. El to, malgrat la derrota, és d'orgull per l'experiència viscuda i l'aprenentatge vital fruit de la resistència proletària davant el gran capital. Significativament, una de les dones afirma que després del que ha viscut no pensa tornar a treballar mai més en condicions d'explotació similars. No obstant, en el seu moment la pel·lícula no fou ben rebuda per una part de les persones que la protagonitzaren. Segons Joaquim Jordà:

Numax presenta... no es va considerar una pel·lícula optimista; tot i que jo penso que sí, que ho era, perquè a Numax tots els personatges acaben deslliurant-se d'una condició proletària que no havien assumit per voluntat pròpia. Així és com aquesta pel·lícula va guanyar-se el rebuig dels sindicats, de CCOO i de partits com el PSUC. Recordo la única (sic) projecció que es va fer un primer de maig. Va

² La «modalitat observacional» consisteix en la filmació amb la mínima intervenció en allò que es mostra. El *Direct Cinema* nord-americà, de directors com Frederick Wiseman, fou el primer en fer ús d'aquesta proposta de noficció, que aparegué degut al fort desacord amb la veu en *off* o veu de Déu sempre present als reportatges clàssics, la qual imposava el sentit de les imatges a través de paraules. (Vegeu Nichols, 1991, p. 66.)

anar-hi tota la gent de Numax i del moviment. Al final va haver-hi un debat molt polèmic, amb protestes de treballadors de Numax, especialment els vinculats al trostkisme. No van dir que la pel·lícula denigrés la classe obrera, però els va semblar que l'exaltava poc. La van veure com una pel·lícula derrotista. Recordo que una de les noies que surt a la pel·lícula que torna a ser protagonista de la segona part, i que pertanyia a l'estructura de la LCR, va dir aquella frase que es deia aleshores: "Con las tripas de un burócrata te ahorraremos". Una frase retòrica, evidentment, que no tenia cap intenció real, però que m'acusava. (Guerra, 2004)

Com a contrapunt del relat de Numax..., resulta molt recomanable el visionament de *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2004). El director va a buscar els i les protagonistes, com en el famós bole-ro homònim, després de passades dues dècades de l'ocupació de la fàbrica, per entendre i apropar al públic quines vides havien desenvolupat algunes de les persones que a finals dels setanta eren joves. Les evolucions biogràfiques resulten variades, i francament interessants i sorprenents.

Per altre cantó, de manera molt diferent, el webdocumental de La Borda es pot visualitzar al propi web d'aquesta cooperativa d'habitatge, la primera de propietat col·lectiva construïda en una ciutat de l'Estat espanyol. Es tracta d'un edifici de fusta de sis plantes on hi ha 28 habitatges i diferents espais comuns (menjador, sala polivalent,

bugaderia, habitació de visitants i 3 terrasses). La forma arquitectònica i el finançament sense bancs del projecte van ser decidits en assemblea per les persones que hi viuen, al voltant d'una seixantena.

El webdocumental es troba ara mateix en fase de construcció. L'estructura del mateix consta de tres parts diferenciades: fonaments, estructura i tancaments, que es corresponen amb l'estructura física i material de l'immoble. Així, cada part apel·la metafòricament al relat que es vol oferir, tant del projecte en si mateix com del cooperativisme en general. En els fonaments s'hi poden trobar els referents cooperatius, comunitaris i habitacionals de La Borda, així com també algunes contradiccions que s'han hagut d'afrontar per portar a terme el projecte. Fins ara, es tracta de l'única part del webdoc conclosa. Les altres dues, estructura i tancaments, es destinaran a explicar la forma d'organització interna i externa del col·lectiu (grups de treball, comissions, consell rector rotatiu, assemblea general i xarxa de relacions) i els treballs d'autoconstrucció pendents per completar l'edifici, després que la comunitat hi entrés a viure el 2018.

Aquest webdocumental ha estat produït, filmat i muntat directament per membres de la cooperativa, en especial per Albert Lozano. La idea perseguida, un cop estigui completat, és que serveixi com arxiu audiovisual adreçat tant a investigacions com, especialment, a d'altres projectes similars. Una narració interactiva, en definitiva, que permeti la comprensió de la iniciativa a qualsevol persona que tingui interès en conèixer-la.

Cooperatives que es constitueixen per rodar un documental

Com en el primer epígraf, en aquest tractarem dues obres de no-ficció de temàtiques relacionades amb les lluites pels drets laborals i el dret a l'habitatge, a partir de dues cooperatives –Lo posible y lo necesario i Inèrcia Docs– que foren creades amb la finalitat de rodar *Lo posible y lo necesario* (Adolfo Dufour, 2019) i *Precaristas. Crónica de la lucha por la vivienda en Gran Canaria* (Marc Garcia i Álex Losada, 2018).

Per entendre la materialització d'aquests títols, resulta fonamental accedir als webs de micromecenatge que han fet servir per finançar-los. En el cas del primer film, una biografia del sindicalista i polític Marcelino Camacho, la plataforma emprada fou Goteo. El mínim necessari per portar a terme el procés de producció, filmació i muntatge era de 33.500 €; n'obtingueren 36.710 €. A banda d'explicitar els diferents premis, en funció de la suma econòmica aportada per cada mecenes, la campanya de captació de fons també ofereix una descripció de l'equip tècnic i artístic responsable de la pel·lícula, així com una sinopsi del projecte, tot especificant els públics a qui va dirigit.

Per la seva banda, *Precaristas* emprà Verkami i 129 mecenes aportaren un total de 4.190 €. La descripció del projecte resulta molt més completa que en el cas anterior, ja que descriu amb riquesa de detalls les comunitats sota perill de desnonament que acabaren protagonitzant el documental. Es tracta d'un moviment social que va néixer en unes

illes on hi ha 138.000 habitatges buits i una mitjana de quinze execucions de la llar diàries. Més enllà, la campanya deixava ben clara la xarxa de persones i organitzacions que participaren d'una manera o una altra en la filmació –com el *Setmanari La Directa*, el col·lectiu de disseny gràfic Bauma o el grup musical Sílvia Tomàs–. Finalment, posava a disposició un calendari de treball i molt material gràfic indicatiu de l'estètica social del treball.

La difusió i l'impacte esperats en cada un dels projectes fou diferent des de l'inici. La reconeguda figura *històrica* del primer permeté que s'estrenés sense massa dificultats a la televisió pública espanyola –arribant, en l'emissió del mes d'octubre de 2020, als 110.000 espectadors–. També assolí un ampli ressò a la premsa generalista i participar en els premis Goya de 2019 amb set candidatures. Per contra, la difusió del segon tingué lloc de manera presencial i autogestionada en espais vinculats al moviment pel dret a l'habitatge, en especial de les Illes Canàries. Cartells i l'arxiu de vídeo foren enviats a les organitzacions que sol·licitaren un passi de la pel·lícula. Per força, el cas de *Precaristas*, no vinculat a grans entitats com el sindicat Comissions Obreres o el partit Izquierda Unida, tingué menys visibilitat, malgrat les eleccions formals i una durada de 76 minuts que el feien perfectament assumible per ser transmès per televisió. No obstant això, cal ressaltar la importància de la comunitat de *Precaristas* a l'hora no només de fer circular el treball, sinó d'aprofitar-lo per fer soroll a les xarxes socials i amplificar la veu dels col·lectius afectats per la violència immobiliària.

Tant un cas com l'altre elegiren alliberar l'obra, després d'un any de circulació, en plataformes de vídeo en línia, si bé només *Precaristas* especifica la llicència Creative Commons que permet difondre i mirar la peça gratuïtament sense obtenir-ne, si no és amb el consentiment previ dels autors, benefici comercial. Una altra coincidència remacable d'ambdós és el format expositiu-argumentatiu clàssic³, que en el cas de *Lo posible y lo necesario* compta amb recursos de gran qualitat com l'abundant material d'arxiu i la música original composta per Pablo Miyar i executada per l'Orquestra de Còrdova.

Finalment, cal esmentar que la fórmula de constituir una cooperativa per realitzar una pel·lícula és habitual, si bé algunes vegades aquesta es produeix només de manera formal i organitzativa, sense arribar a consolidar-se com a persona jurídica, com en el cas d'*Inèrcia Docs* o d'altres que es van crear per fer títols com *Tot inclòs*. *Danyos i conseqüències del turisme a les nostres illes* (Col·lectiu Tot inclòs, 2018) i *Muerte accidental de un inmigrante: el caso de Alpha Pam* (d. a., 2013), ambdues amb formes narratives i processos de finançament, difusió i comunicació similars a *Precaristas*. Per contra, en una línia semblant a *Lo posible y lo necesario* però en l'àmbit de la ficció,

³ La «modalitat expositiva-argumentativa» s'associa amb el documental clàssic basat en la il·lustració d'un argument a través de les imatges. Es tracta d'una modalitat més aviat retòrica que no estètica, dirigida a l'espectador mitjançant l'ús de rètols textuais o de les locucions que guien la imatge i la doten de lògica argumentativa. Destaquen en aquesta modalitat els documentals amb finalitat antropològica, sobretot a partir de l'obra de Robert Flaherty, i el moviment documental britànic amb finalitat social, liderat per John Grierson i altres noms importants de l'escola britànica. (Vegeu Nichols, 1991, pp. 68-72.)

en els últims anys hem vist *La mano invisible* (David Macián, 2016), una crítica severa del món del treball, inspirada en la novel·la homònima d'Isaac Rosa, i *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014), que relata un esbojarrat segrest del president del Banco de España per repartir la seva riquesa, en el context de la crisi financera iniciada el 2008.

Com es veu, hi ha diferents exemples recents en què l'organització cooperativa i la crítica social van de bracet, ja sigui en el marc de la ficció o la no-ficció. En tots els casos esmentats, la cooperativa no és un fi en si mateixa, sinó només un mitjà que desapareix un cop assolit l'objectiu concret de la seva fundació.

Cooperatives productores de no-ficció

El mapa de cooperatives-productores ha crescut notablement en els últims anys. Com a precedent, cal assenyalar la Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA), nascuda com a braç creatiu de la distribuïdora Central del Curt l'any 1974.

La formaven gent provinent dels cineclubs i cineastes intressats en aquestes pràctiques filmiques. També s'hi incorporaren grups que actuaven a Badalona (Archibaldo

Cámara) i a L'Hospitalet de Llobregat (Col·lectiu Penta). Realitzaren diverses cintes alternatives que eren distribuïdes per la CdC, com la primera, el rodatge del mig documental *Can Serra. La objección de conciencia en España* (1975-76), que es convertí en el film marginal més distribuït arreu de l'Estat espanyol, per l'interès del problema i gràcies al nombre de còpies en súper-8 i 16 mm que se'n feren. (Enciclopèdia cat, s. d.)

Algunes de les altres peces importants d'aquesta cooperativa foren *Les energies* (1978-79), un dels primers documentals sobre el moviment ecologista; *Votad, votad, malditos* (Llorenç Soler, 1977), sobre les primeres eleccions espanyoles després de la dictadura; o *Viaje a la explotación* (1974), que deixa constància dels abusos patits pels primers treballadors marroquins que arribaren a Catalunya.

Sin fem un salt cap al present, la trajectòria de Metromuster no pot ser obviada. El film *Ciutat Morta* (Xapo Ortega i Xavi Artigues, 2015) ha estat una de les obres de no-ficció més influents dels últims anys en el context català i espanyol, per múltiples motius. Va començar amb la intenció de reobrir el cas 4F, que suposà l'empresonament de quatre persones sense proves fefaents, i la posterior tortura de totes elles, condemnades després d'haver estat declarades culpables del llançament d'un test que deixà paraplàgic un guàrdia urbà. D'aquestes, Patricia Heras se suïcidà abans de finalitzar la pena.

Encara que no aconseguí el seu objectiu, la pel·lícula arribà a ser estrenada a TV3, després d'una forta campanya a xarxes socials en què molta gent ho exigí. A la meua tesi doctoral (Gual Bergas, 2016) vaig definir *Ciutat Morta* com un film-xarxa, és a dir, el resultat d'un procés que començà el 2006, continuà el 2011 amb un remuntatge posterior a l'ocupació massiva d'un cinema barceloní on es projectà i que permeté, després d'una campanya de micromecenatge, participar i guanyar el premi a millor documental del Festival de Màlaga. Els centenars de milers de visionaments a Youtube, més de 260.000 si se sumen totes les versions, contribuïren al qüestionament profund dels informes existents, la versió mediàtica oficial i la decisió presa en els jutjats. Es pot definir la imatge de *Ciutat Morta* i altres films de Metromuster com una «imatge-desmuntatge», és a dir, un intent de desconstrucció d'un discurs oficial determinat a partir de diferents documents rigorosos i punts de vista rellevants.

En la mateixa línia va adreçada Tarajal. *Desmuntant la impunitat a la frontera sud* (Metromuster, 2017). El 6 de febrer de 2014 com a mínim quinze persones moriren a les aigües de Ceuta, quan intentaven travessar cap a territori espanyol. Els trets de la policia i les bombes de fum dirigides cap a elles quan volien arribar a la costa es posen en relleu per criticar no només el cas concret, sinó la gestió general de la frontera entre el nord d'Àfrica i l'Estat espanyol. En últim lloc, es podria mencionar el darrer llargmetratge de la cooperativa abans de la seva dissolució l'any 2019, *Idrissa: crònica d'una mort anunciada*, així com un ampli repertori de vídeos militants curts

i amb caràcter viral. Sense cap mena de dubtes, el fort impacte, la forma cooperativa, la col·laboració amb comunitats de base i una clara aposta per les llicències Creative Commons van fer de la recentment dissolta Metromuster una experiència pionera i referent.

En clau feminista, la Cooperativa de tècniques, formada per sis sòcies treballadores i set col·laboradores, realitza tot tipus de treballs audiovisuals, abastant des de la no-ficció fins a instal·lacions artístiques, *spots* d'economia solidària o tallers, sempre oferint una mirada crítica amb perspectiva de gènere. Més enllà del punt de vista, també justifiquen la creació de la pròpia organització a partir d'una lògica diversa a la del mercat, especificada en un manifest. En les seves pròpies paraules:

Hem decidit ajuntar-nos per compartir recursos i coneixements entorn de les tecnologies i a allò tècnic. Creiem que és fonamental fer de l'ús de les eines quelcom polític, desenvolupant formes de treball que s'allunyin de les lògiques del mercat, de la competència i l'exitisme, del masclisme. Volem treballar de forma horitzontal i col·laborativa. Volem que se'ns respecti com a tècniques, dones, lesbianes i trans. (Cooptècniques, s. d.-a)

La cooperativa, en aquest cas, també suposa una plataforma que aixopluga el desenvolupament de projectes individuals de cada una de les persones que en formen part. D'aquesta manera, l'autoria no és compartida, però sí que és compartit el bagatge i el prestigi que se'n

deriven: la pàgina web s'ofereix a navegants com un arxiu de treballs signats cada un d'ells de manera diferent, però tots amb el segell de la Cooperativa de Tècniques.

Segurament, una de les obres més reconegudes sigui el curtmetratge d'animació documental *Organizar lo (im)posible* (Tonina Matamalas i Carme Gomila, 2017). Aquest explica el naixement del sindicat de treballadores de la neteja en hotels, degut a la hiperexplotació i les condicions de treball deficitàries que regnen en aquest sector productiu. «Al llarg dels 15 minuts que tenen per netejar una habitació, parlen de salut i medicalització, política turística, feminització de la precarietat laboral, migració, organització i resistència, elements que es van entrellaçant per mostrar la complexitat a la qual s'estan enfrontant» (Cooptècniques, s. d.-b).

Aquesta peça ha sigut seleccionada i multipremiada en nombrosos festivals internacionals. Més enllà, ha servit com a material de recurs per explicar els desafiaments i problemes de les treballadores d'hotel en taules rodones i trobades de moviments socials. Com passa amb la resta d'obres de la cooperativa i els continguts del web, la llicència és Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0), elecció que demostra un compromís amb el coneixement obert i gratuït sense que això impedeixi la professionalització i remuneració de les integrants del col·lectiu.

Altres dues cooperatives destacades són la catalana Compacto i la gallega Cooperativa de cine y documental. El model de negoci de la primera no es redueix al cinema de ficció i no-ficció, sinó que també desenvolupa per encàrrec campanyes de micromecenatge, produeix *spots* publicitaris de temàtiques diverses i distribueix films. En aquest sentit, de totes les experiències que hem mencionat fins ara, és la més plural o diversificada. En un altre ordre de coses, a través del seu web es poden veure o comprar en línia les obres produïdes, redirigint la persona interessada al propi canal Vimeo de la productora, una possibilitat d'accés i consum pròpia que no requereix cap altra plataforma audiovisual externa. Entre els títols de cert impacte, hi trobem: *Sólo para supervivientes. La historia del Víbora* (Guillermo A. Chaia i Javier R. Cortés, 2012) i *Metamorphosis* (Manuel Pérez, 2015).

En últim lloc, la Cooperativa de cine y documental va néixer el 2010 per oferir productes audiovisuals de qualitat, a dia d'avui més enfocats a la televisió que al cinema. Actualment, tal com es pot apreciar al seu portal*, estan treballant en el projecte sobre la Guerra Civil *La luz del olvido*, que anuncien destacant-ne la utilització de materials inèdits i una visió no explorada prèviament sobre el conflicte. També, *Alpuxarras* (Rafael Toba, 2015) descriu la presència musulmana a Galícia després de la conquesta fins a l'expulsió dels moriscos al segle XVII, quan, com a conseqüència, es produí l'ocupació de les Alpuxarras granadines per part de colons gallecs.

* En el moment de la publicació d'aquest volum, la pàgina web referida per l'autor es troba inoperativa. (N. de l'E.)

Conclusions

La relació entre cooperativisme i cinema a l'Estat espanyol encara donaria més de si, ja que es tracta d'una qüestió no massa explorada genealògicament fins a dia d'avui. Moltes són les productores amb vocació d'organització horitzontal i, majoritàriament amb intenció d'intervenir políticament a la realitat, que han produït cinema i televisió, des de la pionera Cooperativa Obrera Cinematográfica, creada el 1936. Aquesta, «afí al PCE i al Sindicat General de la Cinematografia o Sindicats de la Indústria Cinematogràfica de la UGT» (Crusells, 1998, p. 132), fou l'encarregada de produir els films *Julio 1936* i *¡¡¡Pasaremos!!!*, sobre la situació de Madrid durant la Guerra Civil, ambdós dirigits el 1936 per Fernando G. Mantilla.

Si, més enllà de la no-ficció, hi sumem les cooperatives que també han creat ficció, el corpus filmic resultant és notable numèricament i interessant qualitativament. Qüestions vinculades al tema com l'autoria col·lectiva, el vincle amb comunitats i processos de lluita, la reflexió sobre les condicions de treball, les formes de distribució o el debat sobre innovació formal o no –depenent de si es vol arribar a públics majoritaris o es persegueix més l'experimentació–, aflorarien de segur en un estudi aprofundit.

En darrer terme, la majoria d'exemples aquí esmentats provenen del context català. Ampliant el focus geogràfic trobaríem moltes altres

creacions que parteixen d'inquietuds polítiques i estètiques similars. Per tot plegat, aquesta recerca ha significat només una primera aproximació a la qüestió que podria ampliar-se més en el futur.

Referències bibliogràfiques

Cooptècniques. (s. d.-a). *Manifest*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <http://cooptecniques.net/manifest/>

Cooptècniques. (s. d.-b). *Organizar lo (im)posible*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <https://cooptecniques.net/organizarlo-imposible/>

Enciclopèdia.cat. (s. d). Cooperativa del Cinema Alternatiu. A *Enciclopèdia.cat*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <https://www.enciclopedia.cat/ec-cinema-295.xml>

Crusells, M. (1998). El cine durante la Guerra Civil Española. *Comunicación y Sociedad*, XI(2), 123-152. [Consulta: 01 de desembre de 2023] <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8828/1/20100226101014.pdf>

Gual Bergas, J. M. (2016). *De la picota a la piqueta: el Raval com a paisatge d'excepció a la imatge de la no ficció entre La bomba del Liceu (1893) i Ciutat Morta (2015)*. (Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra). [Consulta: 01 de desembre de 2023] <http://hdl.handle.net/10803/392134>

Guerra, C. (2004). Joaquim Jordà entrevistado por Carles Guerra, septiembre 2004. En *Joaquim Jordà Numax presenta..., 1980*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/jorda-joaquim/>

Guerra, C. (2014). La militància biopolítica de Joaquim Jordà. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 5, 50-55. [Consulta: 01 de desembre de 2023] <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/es/22-n-5-pedagogias-de-la-creacion/249-la-militancia-biopoli-tica-de-joaqui-n-jorda>

Monterde, J. E. (2013). Ideologia, cinema i política [Assignatura *Arts en pantalla. El cinema com a dispositiu crític*], UOC [Apunts acadèmics]. [Consulta: 01 de desembre de 2023] https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/71025/4/Arts%20en%20pantalla.%20EI%20cinema%20com%20a%20dispositiu%20cr%C3%ADtic_portada.pdf

Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Webgrafia complementària

Catalan Films. (2021). *Metromuster*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <http://catalanfilms.cat/ca/empreses/metromuster>

Goteo. (s. d). *Lo posible y lo necesario*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <https://www.goteo.org/project/lo-posible-y-lo-necesario>

Verkami. (s. d.). *Precaristas: Crónica de la lucha por la vivienda en Gran Canaria*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <https://www.verkami.com/projects/19422-precaristas-cronica-de-la-lucha-por-la-vivienda-en-gran-canaria>

Creació col·laborativa i pedagogies crítiques. El cas del Laboratori d'Antropologia Audiovisual Experimental (LAAV_)

Belén Sola Pizarro*

Aquest text vol servir per ampliar el debat dels museus i els seus departaments educatius com a espais crítics de creació amb la ciutadania a partir del cas del LAAV_ Laboratori d'Antropologia Audiovisual Experimental, que es posa en marxa en origen al DEAC del MUSAC el 2016 i actualment (des de gener de 2021) funciona com a entitat autònoma.

1. Els orígens del Laboratori. Els museus a la cruïlla entre l'art i la ciutadania

Des dels anys 80 del segle passat, els departaments educatius van ocupar a l'Estat espanyol una àrea dels museus destinada en exclusiva a la relació amb els públics (Sagués, 2006). Visites guiades, tallers

* Belén Sola Pizarro és doctora, codirectora del Laboratori d'Antropologia Audiovisual Experimental (LAAV_) i ha estat responsable del Departament d'Educació i Acció Cultural (DEAC) del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) entre el 2004 i el 2020.

i projectes amb escolars de totes les edats van ser les activitats que més van identificar aquestes àrees que, des del Ministeri de Cultura, van denominar DEAC (Departament d'Educació i Acció Cultural). A finals dels anys 90 i, sobretot, a començaments dels 2000, es fa un gir en la manera d'entendre aquests departaments. Els museus d'art es troben en una doble cruïlla i han de decidir entre vendre's al reclam neoliberal i al *boom* econòmic del *pelotazo*, apareixent en multitud de ciutats com l'espai cultural necessari que ningú no hauria de perdre's per fer de la seva ciutat, província o comunitat, un lloc amb encant cultural i prou a la moda; o ser els espais promesos del maig francès i la revolta contracultural europea, inclosos els moviments feministes, que veieren en els museus un lloc possible per a la confluència de forces i sensibilitats preparades per a un nou atac contra la burgesia neoliberal establerta (Ribalta, 2009). Molts departaments vam quedar atrapats entre aquests dos mons on, per una banda, se'ns reclamava des de la institució ser els tentacles del museu que captessin els públics, esdevenint demiürgs capaços de multiplicar les xifres de visitants amb la inclusió de les files de l'alumnat que visitava assíduament les exposicions; i per altra banda ens creiem capaços de transformar la institució i dotar-la d'un caràcter plural i un sentit social, desplaçant la percepció elitista i l'estigma al voltant de l'art i la cultura contemporània. En aquesta cruïlla es desenvolupa el DEAC del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) entre els anys 2005 i 2012, que treballa en una àmplia i diversa gamma de programes i propostes de col·laboració, amb un equip d'educadores continu i estable fins a l'any 2011 (Sola, 2010).

2. El Laboratori, un espai monstre

Donna Haraway parla el 1991 de la necessitat d'imaginar cossos híbrids entre allò orgànic i allò tecnològic, entre l'animal i la màquina, que neguen l'essencialitat imposada pel positivisme de la Il·lustració i ens permetin elaborar imaginaris per a totes les categories socials excloses de la identitat normativa de l'home blanc occidental, una identitat construïda «a partir de la otredad, de la diferencia y de la especificidad» (2020, p. 35).

La institució museu és l'espai predilecte de la Il·lustració per a un adoctrinament secular i no formal. Secular ja que el positivisme darwinista no donava ja crèdit als altars com a llocs de disseminació de doctrina, i no formal ja que els coneixements que prometia salvaguardar ja no es trobaven als llibres i als mestres, sinó als objectes patrimonials del temps històric de l'home blanc. Des d'aquesta perspectiva, el museu d'art que ha arribat a les nostres mans al començament del s. XXI no difereix gaire de l'heretat de la Il·lustració; segueixen sent uns pocs experts, coneixedors i valedors de la història de l'art occidental i del gust construït sota la diferència entre alta i baixa cultura, art i artesanía, autoria i anonimat, els responsables de gestionar, dirigir i programar aquests temples del bon gust, que a més als nostres temps tenen l'afegit de suposar un atractiu turístic de primer ordre i, en alguns casos, fins i tot es transformen en empreses amb elevats beneficis públics o privats (el Centre Georges Pompidou, el Museu Thyssen-Bornemisza o el Museu Guggenheim en poden ser exemples).

Tornem al DEAC del MUSAC, que, en absolut exempt del marc descrit sobre aquestes línies, sí que va permetre la imaginació d'un cos altre com a resultat de:

- 1) un treball sense referències prèvies, emmarcat en el present com a única premissa (*MUSAC. Col·lecció Vol. I, 2005*);
- 2) l'acomiadament de l'equip d'educadores per la Fundación Siglo a partir del 2011⁴.

És aleshores quan comença una sèrie d'estratègies encaminades a continuar el treball col·laboratiu amb la ciutadania (Sola, 2012) i quan es pensa, l'any 2012 i en estreta col·laboració amb el creador audiovisual Chus Domínguez⁵, el projecte La rara troupe (Sola, 2016), llavor del futur Laboratori d'Antropologia Audiovisual Experimental i proveta de mostres al voltant de la creació col·laborativa, l'audiovisual com a eina d'autoexpressió i d'enllaç intersubjectiu i la investigació dels processos com a horitzó etnogràfic per a explicar-nos.

Aquest grup de treball està integrat per diferents persones usuàries de l'hospital de salut mental, centres de rehabilitació psicosocial, associacions d'amics o familiars de persones amb diagnòstics de malaltia

⁴ Encara que això, evidentment, no vol dir que sigui un fet adequat, aconsellable o desitjable, sinó simplement que va ser una circumstància que va precipitar el departament educatiu cap a la seva màxima experimentalitat quant a maneres de compondre's en comunitat. Per a més informació, vegeu Sola, 2016 i 2019.

⁵ Para más información sobre el autor, ver Domínguez (s. d.).

mental o assidus al museu sense cap inscripció prèvia amb un centre de referència, associació o organisme, que s'uneixen al projecte amb la motivació de la formació en el llenguatge creatiu de l'audiovisual o pel pur plaer de formar part d'un projecte col·lectiu-col·laboratiu de creació. El projecte, que pren forma durant els dos primers anys amb una sèrie de tallers centrats en les capacitats d'autoexpressió i comunicació a través de l'eina audiovisual utilitzada en primera persona (2012-14), comença a mostrar-se com a grup constituït amb idiosincràsia pròpia i autonomia propositiva al museu a partir de les primeres produccions col·laboratives, i s'assigna per si mateix, a partir de l'any 2015, el nom de «La rara troupe», instal·lant-se de forma estable i contínua al DEAC del MUSAC com a grup de creació, fins a l'any 2020 (tota la seva producció pot veure's en obert al seu portal web).

Així arribem a l'any 2016 quan, novament juntament amb Chus Domínguez, es concep el Laboratori d'Antropologia Audiovisual Experimental a partir de les experiències prèvies amb La rara troupe però també amb inquietuds pròpies d'en Chus com a cineasta interessat en els llenguatges creatius i el seu potencial per explorar el comportament humà, o les del propi departament educatiu per desenvolupar una mena de pedagogia crítica performativa a partir de l'experiència compartida de subjectivitats diverses que es troben a l'espai crític del museu d'art (Domínguez i Sola, 2019).

3. El concepte de comunitats de pràctica. La pedagogia crítica com a metodologia per a una cultura del comú

A inicis dels 2000 una sèrie de propostes a mig camí entre l'art i l'activisme s'instal·len al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) recentment inaugurat: parlem de *Les Agències* (Ribalta, 2009), uns tallers que van derivar en una experiència compartida entre grups activistes europeus i persones de la contracultura de Barcelona. Aquest moment inaugura a l'Estat espanyol una manera d'entendre el museu que s'acosta més al centre cultural independent o a l'ateneu llibertari que no pas al temple de les muses i el repòs amb *glamour* dels turistes. Jorge Ribalta, en aquell moment responsable de programes públics del MACBA, i Jordi Claramonte, representant del col·lectiu aliat amb el museu *La Fiambrera Obrera*, són els noms propis d'una història que ha arribat fins a nosaltres amb una càrrega èpica que tal vegada podria ser objecte de crítica en un altre article, però que per a l'actual ens pot servir de referència temporal a dues dècades de desplegament de connexions entre el museu i els seus públics en les quals, principalment de la mà dels seus departaments educatius, aquestes institucions s'esforcen a establir connexions estables i duradores.

Si bé és cert que aquesta genealogia en els museus encara està per escriure, sí que podem dir que, a partir d'aquestes i altres experiències anàlogues i amb el suport teòric sobretot d'un article d'Irit Rogoff (2008), hem adoptat el paradigma del «gir educatiu» per descriure el que passa en aquests nous espais on es conjuga l'art en el sentit

clàssic de *coses per exhibir* amb l'activisme, habitualment de la mà dels espais educatius amb propostes d'educació crítica que entenen l'art com quelcom per activar.

Les comunitats de pràctica són habitualment utilitzades en aquests departaments amb base a la pedagogia crítica, que entén les usuàries dels museus com a persones amb agència pròpia i capacitat per construir els seus propis processos d'aprenentatge i de relació amb el museu. Aquestes comunitats de pràctica són definides en la sociologia per Étienne Wenger (2001) com un «grup de persones que comparteixen un interès i aprofundeixen el seu coneixement i experiència a l'àrea a través d'una interacció contínua que enforteix les seves relacions». Aquesta definició, que porta al context nacional de l'educació en museus el col·lectiu *Transductores* l'any 2009 (cf. Collados i Rodrigo, 2009), serveix al Laboratori com a manera de definir el tipus de relació intersubjectiva que es proposa investigar en els projectes creatius col·lectius.

Un projecte pioner en la creació de comunitats de pràctica al MUSAC⁶ va ser la revista *Hipatia*, una plataforma editorial que va funcionar com

⁶ Per posar algun exemple de fora del MUSAC, podem esmentar el grup de treball Las Lindes, un grup autoorganitzat al voltant del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles, on artistes, educadors i productors culturals de tot tipus se citen de manera periòdica des del 2009. Actualment Las Lindes es defineix com «un grup de recerca i acció sobre educació, art i pràctiques culturals» (CA2M, s. d.). El grup està format per Virginia Villaplana, María José Ollero, Diego del Pou Barriuso, Yera Moreno, Pablo Martínez, Marta de Gonzalo i Pili Álvarez, però en els seus deu anys d'existència la configuració ha variat i han estat centenars les persones que han passat pels seus tallers i sessions dialògiques. Tenen un fitxer de les sessions i relatories a la seva web.

a vincle d'unió entre el museu i la presó provincial de Mansilla de las Mulas entre 2007 i 2010. *Hipatia* va generar una comunitat voluntària dins d'una comunitat obligada, formant un grup editorial entre una mitjana de 8-12 dones que conviuen en aquest mòdul i les persones que ens desplaçàvem a la presó de manera quinzenal (principalment dues treballadores del DEAC); de forma esporàdica també convidàvem diferents artistes per compartir els seus treballs al grup. D'aquesta manera aconseguírem treure a la llum cinc números de la revista *Hipatia*, que a més d'actuar de plataforma i altaveu de veus altament silenciades, ens va servir com a dispositiu d'unió crítica entre persones immigrants, racialitzades, no heteronormatives, de classe treballadora i excloses de la feina, persones amb idees polítiques revolucionàries, artistes, educadores, cineastes, escriptores, dissenyadores...

Fora dels museus i sobretot a partir de la proliferació de laboratoris i mediateques a les grans capitals com Medialab Prado i Intermediae a Madrid o Fabra i Coats i Hangar a Barcelona, les comunitats d'usuaris que s'uneixen per imaginar o construir en comú es tornen més pragmàtiques. Sobretot a partir de la proliferació dels *hackathones* i la producció del programari lliure, és habitual localitzar espais de trobada amb un objectiu comú que els uneixi. És un enfocament més utilitarista del concepte en tant que advoca per resolucions concretes de problemes definits i limitats per endavant, de manera que, en la nostra apropiació en el context de la producció artística, el concepte de comunitat de pràctica ens resulta útil en una primera accepció però necessitem complementar-ho i redimensionar-ho en el camp empíric a través de metodologies crítiques i imaginació política.

4. L'antropologia com a enfocament, l'educació artística com a mètode, l'audiovisual com a eina

El LAAV_ es defineix com un espai per a la investigació i la creació que combina les disciplines artístiques i científiques en l'estudi i la representació de l'ésser humà i els grups socials des d'una perspectiva experimental i crítica (Domínguez i Sola, 2019). El funcionament del Laboratori es basa en grups de treball o comunitats de pràctica, i en l'aplicació de metodologies tant de la mediació i educació artística com de l'antropologia cultural, visual i l'etnografia. Però, sens dubte, la característica principal d'aquest laboratori és l'aposta radical per l'experimentalitat, no només en les metodologies emprades sinó també en l'ús que se'n fa entre disciplines.

D'aquesta manera, podem esmentar una sèrie de punts que defineixen el LAAV_ a les seves cruïlles entre audiovisual, pedagogia, etnografia i investigació social:

- l'experimentació i les formes artístiques contemporànies com a referències tant a l'hora d'investigar com de crear;
- l'emancipació de la imatge i el so del seu ús merament il·lustratiu;
- l'autoetnografia com a forma d'autorepresentació de persones i/o grups socials;

- la reflexivitat, quant a la visibilització tant dels processos (creatiu i de recerca) com de la interacció entre els agents participants;
- la recerca de la igualtat i la responsivitat a la trobada etnogràfica i la reconsideració de la relació jeràrquica entre observador i observat, que també es dona entre mestre i aprenent, entre artista i no artista, etc.;
- la posada en qüestió de la noció clàssica d'autoria i la utilització de pràctiques col·laboratives en la creació;
- la reflexió sobre les decisions ètiques implícites en la feina de representació de les persones;
- la posada en qüestió del concepte d'autoritat etnogràfica i la posada en valor dels sabers profans al costat dels sabers experts;
- la investigació sobre grups o contextos en risc d'exclusió social o de desaparició.

Fins avui, en els cinc anys de vida del Laboratori (2016-20), hem pogut desenvolupar projectes que per a nosaltres són investigacions audiovisuals que posem en circulació tant en espais de cinema com d'art, però també a escoles, instituts i universitats:

Puta Mina. Projecte realitzat amb una comunitat de dones unides per la seva relació amb la conca minera, que es va proposar «excavar audiovisualment» les significacions culturals que els afectaven en el desmantellament d'un dels darrers pous miners en actiu a la conca de Gordón (Ciñera, Lleó). La pel·lícula està essent presentada a diverses mostres de cinema i festivals pel propi grup de dones i va entrar a la Col·lecció del MUSAC l'any 2019.

Teleclub. Projecte realitzat amb un grup de veïnes i veïns de la zona rural de La Sobarriba (Lleó) que, malgrat no haver pogut acabar-se com teníem previst, ens va mostrar les dificultats actuals de fer en comú al medi rural. Amb les reflexions sorgides durant el procés fem un document interactiu amb vídeos i extractes de les converses generades pel grup, amb l'ajuda de Miquel Àngel Baixauli.

Llibertat. A partir del testimoni oral de Josefa Castro, perseguida durant la Guerra Civil i represaliada a la postguerra, formem una comunitat d'aprenentatge composta per professorat i alumnat de batxillerat, artistes i educadores. La pel·lícula resultant en 16 mm, i tota la investigació associada a ella, està essent utilitzada com a unitat didàctica en diversos instituts; i la pel·lícula, com a obra, va ingressar a la col·lecció del MUSAC l'any 2020.

Hostal Espanya. L'última producció del LAAV_ (2019) té lloc dins d'una comunitat ja creada, l'Hostal Espanya, que es troba al

centre de la ciutat de Lleó i que acull persones grans, la majoria provinents de pobles de la província, que necessiten una llar per passar el llarg i fred hivern lleonès. La pel·lícula està essent actualment distribuïda en sales de cinema i festivals, a més d'haver estat adaptada com a unitat didàctica per a diversos graus de formació professional d'atenció sociocultural i geriàtrica. Entrà a la col·lecció del MUSAC el 2020.

A més d'aquests quatre projectes, hem continuat amb *La rara troupe*. Una fita important va ser la selecció de l'obra *La humana perfecta* per a la XI Biennial de Berlín en la seva edició del 2020. Aquesta obra és part de la col·lecció del MUSAC des de l'any 2019. El darrer any (2019-20) el grup s'ha regenerat amb nous membres i s'ha emancipat del MUSAC, buscant fórmules per continuar creant sota la signatura de l'autoria col·lectiva⁷.

5. Conclusions

En aquest breu repàs pel LAAV_ i el seu peculiar recorregut de dins cap enfora de la institució museu, he volgut fer una aportació concreta, des de la visió de l'educació artística, per a l'estudi dels museus i centres d'art al nostre país, però també aventurar un diagnòstic a par-

⁷ Per consultar el darrer projecte, *rodando el limite: autogestión y disparate*, vegeu *La rara troupe* (2021).

tir de la nostra experiència de treball i als desplaçaments que estem vivint.

Tot i que, com hem vist, els èxits del Laboratori estan responent als reptes de superar el museu il·lustrat i reconfigurar un espai d'aliances entre institució i ciutadania, sembla que les resistències a aquest canvi són fortes, i les recompenses que a nivell simbòlic es produeixen, com és l'entrada a la col·lecció del museu de les obres creades al Laboratori, no es continuen amb els compromisos suficients de pressupost i recursos humans. Sense aquest suport serà difícil que aquests espais d'educació i art s'inscriguin de forma legítima i estructural als museus i els ajudin a compondre un nou espai cultural que respongui a la construcció d'una cultura comuna, emancipada i diversa, i seguirem abocats a l'etern divorci entre l'espai institucional i l'espai independent.

Seria interessant seguir pensant alternatives per desplaçar-nos d'aquest binarisme infructuós i donar suport a més exercicis d'«extitucionalització» (Blasco i Insúa, 2016) i experiències «dintrefora» (Pozo Barriuso, 2017) com els que està vivint el LAAV_ i altres projectes afins, i imaginar aliances transversals que s'hibrideixin perquè per fi puguem veure la «nova institucionalitat» com la nova terra promesa que auguraven *Les Agències* al MACBA.

Referències bibliogràfiques

Blasco, S. i Insúa, L. (2016). Exterioridad crítica: comunidades artísticas en la universidad y el museo. A P. Martínez (Ed.), *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada* (pp. 309-324). CA2M, Comunidad de Madrid. [Consulta: 01 de diciembre de 2023] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46698/1/Lila%20y%20Selina%20fin.pdf>

CA2M. (s. d.). *Las Lindes*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://ca2m.org/taxonomy/term/28>

Collados, A. i Rodrigo, J. (Eds.) (2009). *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Centro José Guerrero. [Consulta: 01 de diciembre de 2023] <https://issuu.com/blogguerrero/docs/transductores>

Domínguez, Ch. (s. d.). *Info*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]. <https://www.chusdominguez.com/profile-contact>

Domínguez, Ch. i Sola, B. (2019). LAAV_, una experiencia de investigación y creación en el DEAC del MUSAC. A B. Sola (Ed.), *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica* (pp. 144-152). Los Libros de la Catarata.

Haraway, D. (2020). *Manifiesto Ciborg*. Kaótica Libros.

La rara troupe. (2021). *Portada*. [Consulta: 01 de diciembre de 2023].
<https://raraweb.org/>

MUSAC. Colección Vol. I (2005). Actar, MUSAC.

Pozo Barriuso, D. del (2017). Imaginar comunidades de aprendizaje dentrofuera de las instituciones de arte. A S. Blasco i L. Insúa (Eds.), *Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística*. Ediciones Asimétricas. [Consulta: 01 de diciembre de 2023]
<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019513.pdf>

Ribalta, J. (2009). Experimentos para una nueva institucionalidad. A *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 225-265). MACBA.

Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux journal*, 0. [Consulta: 01 de diciembre de 2023] <http://www.e-flux.com/journal/turning/>

Sagués, R. (2006). Los DEAC: la vivencia de un proceso. A *Actas de las XI Jornadas Estatales DEAC-Museos. Bilbao, 30/09/96-03/10/96* (pp. 9-22). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Sola, B. (Ed.) (2010). *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. Actar, MUSAC. [Consulta: 01 de diciembre de 2023] https://issuu.com/musacmuseo/docs/experiencias_de_aprendizaje_con_el_arte_actual_en

Sola, B. (2012). DEAC MUSAC. Nuevas dificultades, ¿nuevos espacios de posibilidad? A R. Parramon i A. Porres (Eds.), *Mecanismos de porosidad. Intersecciones entre arte, educación y territorio* (pp. 51-60). ACVic.

Sola, B. (2016). *Prácticas artísticas colaborativas. Nuevos formatos entre las pedagogías críticas y el arte de acción: La rara troupe*. (Tesis doctoral, Universidad de León). [Consulta: 01 de diciembre de 2023] <https://buleria.unileon.es/handle/10612/5530>

Sola, B. (Ed.) (2019). *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*. Los Libros de la Catarata.

Wenger, É. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.

Mapasonor: un model de producció documental associatiu i fora de la indústria

Sàgar Malé Verdaguer*

Tercer Sector Audiovisual

Quan a Mapasonor vam iniciar les nostres activitats en el camp del documental, cap a l'any 2000, el món de l'audiovisual es movia sobretot com a indústria, una indústria inflada per uns costos astronòmics i la recerca de les màximes quotes d'audiència. La publicitat era el sector estrella, però també la tele, el cinema o qualsevol altre producte entrava en la lògica del negoci. Portar càmeres o micros (en general, voler fer productes audiovisuals) era fer negoci. No voler fer-ho així, sigui per voluntat, sigui per convicció, era formar part de la immensa minoria. I a Mapasonor no ho volíem fer així. No ens interessava la indústria. Érem part de la immensa minoria.

Vam conèixer el Tercer Sector Audiovisual gràcies a la gent de l'associació Teleduca, una entitat d'educació en comunicació que en aquell moment estava involucrada en un projecte de televisió associativa de barri (Clot TV). Amb la Carme Mayugo, la seva incombustible fundadora, vam participar en una trobada europea a Toulouse on hi

* Sàgar Malé Verdaguer és tècnic de cooperació i drets humans, docent i escriptor, i ha realitzat nombrosos documentals amb Mapasonor, associació de creació documental.

havia televisions associatives, entitats educatives, associacions que treballaven en la comunicació per als drets humans i el desenvolupament...

Tot un poti-poti d'entitats que, deu anys després, sobretot arran de la crisi i el seu impacte en el sector periodístic, constituïrien tot el sector de la comunicació per a la transformació social.

Amb el Tercer Sector Audiovisual vam descobrir el que nosaltres érem. A Mapasonor no ens interessava entrar en les lògiques de funcionament del negoci, ni tan sols ens interessava ser un negoci. Va ser llavors quan vam apostar pel voluntariat com a filosofia d'existència, cosa que en una entitat audiovisual era estrany (ho solen a ser, per exemple, moltes entitats de cultura popular, però no una de producció audiovisual). Vint anys després, veiem com el voluntariat ens ha fet aguantar qualsevol dificultat i mantenir la nostra independència. Amb molts punts dèbils, però ens mantenim amb fermesa.

No ens interessava entrar en la lògica de les produccions audiovisuals dins del negoci de la comunicació. Volíem produir estrictament allò que ens motivava, i fer-ho amb qui connectàvem, amb independència de si era una demanda de la indústria audiovisual o si hi havia al darrere una inversió. Nosaltres partíem de la idea que realitzar un documental (que és el llenguatge predominant del nostre treball, encara que no l'únic) es podia fer amb una inversió relativament baixa en equipaments, molt més baixa del que dictava la lògica de la indústria

en aquells moments. Amb l'avantatge de no tenir despeses de personal a causa del nostre voluntariat, els costos de producció encara eren més baixos.

Activisme

En realitat, tot i ser una entitat dedicada principalment a l'exploració del llenguatge del documental, el que volíem fer era activisme. Jurídicament ens vam registrar com a associació sense ànim de lucre, i no com a empresa. I això implicava un posicionament i un activisme.

Però, a banda de la forma jurídica que adoptàvem, a Mapasonor no volíem ser una entitat amb principis de neutralitat o d'imparcialitat, ni molt menys. Qui busqui produccions audiovisuals neutrals no cal que vagi a Mapasonor, que no és la nostra filosofia de treball. Les nostres produccions pretenien i pretenen promoure una visió crítica, i clarament estem posicionats.

D'entrada els nostres principis es basen en els drets humans, els quals guien els temes i els continguts que tractem. Tot partint de la idea que cal fer una revisió crítica als diversos tractats de drets humans i qüestionar alguns dels seus fonaments (la individualitat, la universalitat, l'home com a centre de la natura, etc.), prenem aquests com a base dels valors que guien les nostres produccions. A més, ideològicament,

la nostra entitat i les nostres produccions són d'esquerres, pels seus valors, enfocaments, lluites... i no tenim cap intenció de justificar posicionaments de dretes en pro de la imparcialitat. Ens posicionem des de l'esquerra, des dels valors de la interculturalitat, des de les lluites feministes, donem veu al poder popular i als contrapoders...

Dignitat humana

A més, ja sigui parlant de músiques populars de Mallorca o de famílies refugiades afganeses al Pakistan, sempre busquem que els nostres documentals parlin del mateix: la dignitat humana (que és el valor guia de la Declaració Universal de Drets Humans). Al pròleg del llibre-DVD *Una persona amb un sac penjant* (Mapasonor, 2011), editat per Caramella i que era un viatge musical (literari i documental) per diverses illes de la Mediterrània, expressàvem la següent declaració de principis:

Parlem de la dignitat de les persones. I de la voluntat de construir una veu com a poble. Com a poble format per persones amb la seva individualitat. No volem parlar d'una veu basada en un poder polític, o en la propaganda, o en el poder econòmic, o en el control mediàtic, o en el control religiós, o en l'orgull racial, o en l'orgull de grups humans tancats i impenetrables... No ens interessa parlar de les

expressions culturals i musicals que han decidit que hem d'escoltar els grups de poder o les indústries del comerç.

Parlem de la cultura que cadascú ha decidit construir. En solitari o en grup, des de l'anonimat o des de la col·lectivitat. Apostem perquè tothom tingui accés a les expressions musicals i que totes siguin igual de vàlides. Parlem de la confiança del poble en la seva cultura, no de l'orgull ni de l'arrogància cultural. Parlem d'una confiança que li permet dialogar, entendre's, barrejar-se, absorbir d'altres expressions sense problemes. No ens interessen els diàlegs falsament dissenyats des de les indústries de mestissatge prefabricat i «accessible a tots els públics».

No parlem de les fronteres sinó que intentem trencar-les. No parlem d'una Mediterrània sinó de moltes Mediterrànies i no ens importa si ens estenem fins a Mauritània o l'Afganistan... No parlem dels grans moviments sinó de les petites expressions de cada racó, d'un poble, d'un grup humà, d'una escola que ens parli de les aspiracions, els dubtes o les inquietuds de les persones. Ens interessa la microhistòria.

No parlem des de l'objectivitat sinó des de la militància i l'activisme. Parlem de la veu plural del poble i la seva sobi-

rania com a constructor de cultura. A més aquest viatge és una aposta per una cultura anticonservadora, progressista i transformadora. Per això no parlem de la veu d'un poble conservador ja que, encara que existeix, sol ser un poble manipulat per aquells que tenen el poder i el sotmeten: el masclisme del patriarcat, el poder econòmic, el poder polític, el poder religiós...

Treball en xarxa

També és propi de la filosofia de Mapasonor treballar en xarxa. Les nostres aliances són més estratègiques que tàctiques, ja que prioritzem la connexió en principis, valors i objectius amb les entitats o les persones amb qui treballem. És a dir, no treballem vinculats a les produccions de la indústria audiovisual, sinó que cerquem una adscripció ideològica i de principis amb les entitats i la persona amb qui treballem. Per exemple, en la col·laboració amb Teleduca des dels nostres inicis, una entitat amb la qual compartim tots els principis ideològics exposats.

També vam servir de plataforma audiovisual de l'Associació per als Drets Humans a l'Afganistan (ASDHA) en el cas de les produccions fetes sobre aquest país, una entitat que treballava, entre d'altres, pels drets més bàsics d'educació i salut, pels drets polítics de les dones o per la denúncia de la interferència de criminals de guerra en la transi-

ció política a l'Afganistan. I, pel que fa a persones individuals, hem treballat amb en Domènec, un artista amb qui hem compartit projectes artísticodocumentals sobre Palestina. Amb ell partim d'una anàlisi sociopolítica similar i compartim posicionaments crítics molt propers.

En un altre eix important del nostre treball, la cultura i música popular, la revista *Caramella* (de música als Països Catalans) és un soci clau amb el qual compartim la convicció que la cultura popular és un espai de creixement de valors de progrés, participació i democràcia. També ho fem amb l'associació Música Nostra, amb la qual el nostre documental *Piazza-Isole-Montagna* (2010), centrat a l'illa de Sicília i de caràcter molt etnomusicològic, ha omplert tot un capítol de la nostra reivindicació de la veu dels pobles.

I pel que fa a persones individuals respecte a la cultura hem compartit projectes amb músics com l'Efrén López. Ell és un imparable explorador, amb un ample espectre de llenguatges musicals, que van des del País Valencià a l'Índia, passant per Creta, Turquia, l'Iran o l'Afganistan. Amb ell hem fet el projecte *Mentre estigues viu, brilla* (Mataró, 2013, i València, 2019), uns concerts audiovisuals de 24 hores sense parar on reivindicàvem l'actitud de l'esforç en l'art per a superar la queixa com a única actitud davant les crisis.

Multidisciplinarietat

Bo i que la realització de documentals sigui la base del nostre treball, experimentem amb tota mena de llenguatges creatius. De fet, el que ens motiva és el projecte concret i els valors que hi podem transmetre, no la producció en si de pel·lícules, i per això molts dels nostres projectes han inclòs diverses disciplines.

Hem fet documentals de format més o menys estàndard com *Joola, el naufragi* (2012), que fins i tot va ser programat per una cadena televisiva, Barcelona Televisió (BTV). L'objectiu, però, era organitzar, amb associacions senegaleses, a Mataró i deu anys després, un homenatge a les víctimes d'un naufragi a les costes de Gàmbia on van morir més persones que al Titanic, i on vam comptar amb la participació d'un supervivent del naufragi que en aquell moment vivia a la ciutat.

Un altre documental de llarga durada, però de format més o menys estàndard, va ser *Silencioses i en palaus* (2002). Aquest reflecteix la vida íntima de dones rurals en unes regions de Tunísia on, anys després de filmar-lo, va esclatar la revolta que va enderrocar el dictador. El documental va esdevenir també un projecte educatiu amb materials inclosos adaptats als currículums escolars (que encara es poden descarregar des de la web; vegeu Mapasonor [s. d.]), i que va ser àmpliament implementat a les escoles per l'entitat Teleduca.

Els projectes educatius han estat una constant a Mapasonor. Per una banda, hem adjuntat activitats educatives als nostres projectes audiovisuals com ara els materials pedagògics dels documentals *48_Cultura* (2007) o *Joola, tout le monde croit à Dieu* (2003). També hem preparat activitats vinculades a les exposicions *Jerusalem ID* (2016) o *Mataró: de Mancos a Djembereng* (2020). I, finalment, hem fet projectes íntegrament educatius com la maleta pedagògica *Oïdes mediterrànies* (2007), que difon la diversitat intercultural de les músiques de la Mediterrània mitjançant un CD-ROM interactiu que conté un circuit de jocs i altres materials pedagògics.

A més, els documentals tenen durades molt diverses, i aquestes no depenen dels formats estàndard, sinó de la necessitat del projecte. Per exemple, dins l'exposició audiovisual *Jerusalem ID*, realitzada amb en Domènec, els vídeos van des dels 7 minuts del curt «Semàfor racista» fins a les 3 hores del vídeo «Tour circular». En ells mostràvem la ciutat com un espai on s'exerceixen violències que no són explícites ni espectaculars, però igual de punitives, i que anomenàvem «violències suspeses». Els documentals en aquests casos estan en funció al projecte artístic o social. En el nostre suport a les activitats de denúncia o projectes pedagògics de l'Associació per als Drets Humans a l'Afganistan vam realitzar documentals per acompanyar actes de campanyes. Per exemple, vam enregistrar els testimonis de dones víctimes de les diverses guerres al país per a denunciar que al nou parlament, després dels talibans, continuava havent-hi criminals de guerra. També vam

fer els vídeos educatius de l'exposició *Golha* (2008), on diverses noies afganeses dibuixen el seu passat i el seu futur.

Un altre format que hem provat és la literatura, amb la publicació per encàrrec de *Caramella* del llibre-DVD *Una persona amb un sac penjant*. Es tracta d'una crònica dels nostres viatges musicals per illes de la Mediterrània des de la mirada de les persones que vam conèixer, i inclou tres documentals. El darrer projecte que hem fet també comprèn un llibre de relats de vides de la ciutat de Mataró, part de l'exposició *Mataró: de Mancos a Djembereng*, on fiquem l'orella als sons de la vida privada i de la vida pública a través del «paisatge sonor». El veritable nom del projecte seria Mataró, simfonia d'una ciutat, ja que té com a referent creatiu la pel·lícula documental *Berlín, simfonia d'una ciutat* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927). El projecte de Mapasonor és un gran retrat documental de la ciutat, però a la inversa del seu referent: mentre que en el film de Ruttmann el retrat de Berlín és imatge acompanyada de música, la simfonia de Mataró és un gran documental de so, un gran paisatge sonor acompanyat de lletra, de testimonis orals i escrits de diverses persones de la ciutat.

El llenguatge del paisatge sonor ja l'havíem explorat als nostres inicis amb dos CD d'art sonor: *Mapasonor UPF* (2001), on passegem per diversos paisatges sonors inspirant-nos en els diversos espais d'una facultat de Comunicació Audiovisual; i *La música dels talibans* (2002), una recreació imaginària, a partir de documents sonors reals, de pseudo-expressions musicals d'un règim que prohibí la música.

Autoria

Finalment, a Mapasonor tenim voluntat d'autoria, de manera que cerquem un segell propi en tot el que fem. De broma nosaltres mateixos parlem d'una producció «mapasonoriana».

La nostra manera de treballar, d'entrada, està més en línia amb el cinema documental que amb el reportatge. Fins i tot és així en les produccions que són més «funcionals», com les pedagògiques o els vídeos de campanyes. Això implica que tenim un seguit de tècniques molt habituals en tots els nostres treballs. Per exemple, busquem en general treballar en espais naturals, és a dir, no preparats prèviament. És estrany que afegim il·luminació a la que ja existeix naturalment, basant-nos al màxim en usar la llum que pot donar el mateix entorn. I, a més, utilitzem molt poques músiques de fons que generin ambients, provoquin sentiments o ressaltin tensions. El que intentem és que la mateixa situació o la relació entre els personatges s'encarreguin de generar aquests resultats. En general, els sons que apareixen es produeixen en el mateix context, sigui en cotxes o altres espais on sona música, i en els vídeos musicals aprofitem la que fan els protagonistes. Aquests trets en imatge i so tenen un principi comú, i és l'intent de tenir una aproximació molt directa a allò que volem filmar.

La tesi del documental no és explicada per una veu en *off* externa, sinó que emprem tots els esforços en la producció perquè aquella sigui directament explicada pels personatges que filmem. Això implica una

manera d'aproximar-nos a les persones filmades perquè naturalment expliquin el que es voldrà defensar al documental. Tampoc ens agrada crear sets d'entrevistes amb «caps parlants», sinó que intentem crear situacions de tensió o emoció, sovint amb la trobada de diversos personatges i el poder que sorgeix de la seva interacció. Més que algú exposant una tesi, busquem, en la mesura del possible, una situació «dialògica» que impulsi una visió crítica.

Ens interessa explicar les històries a través de la construcció de personatges, la història de les quals cerqui el nostre missatge essencial de dignitat humana: des de l'activista de cultura popular fins a la persona afganesa que intenta ser resilient davant d'un context que l'ha «superat». Al darrere d'aquesta recerca hi ha una elecció ideològica que s'allunya de la neutralitat, i és que, malgrat que ens interessi la varietat d'opcions de vida i pensament, partim de la militància per determinats valors (anteriorment explicats).

Per tot plegat, la nostra recerca és la microhistòria, més que la macrohistòria. Posar la càmera no sobre els grans fets i els grans personatges, sinó sobre les persones que lluiten per la construcció de la dignitat personal ja sigui en la seva feina, en activitats artístiques populars o en la defensa dels seus drets humans. La microhistòria, la que forma el 95 % de la vida de les persones, no hi té la mateixa rellevància. Com si la vida, fora de les grans declaracions o dels grans moments de la Història, fos un parèntesi de l'existència. Per a nosaltres, en canvi, la microhistòria ha estat sempre un dels fets definidors de la nostra creació.

Referències bibliogràfiques

Mapasonor. (s. d.). *Silencioses i en palaus*. [Consulta: 01 de desembre de 2023]. <https://www.mapasonor.com/silencioses-i-en-palaus.html>

Mapasonor. (2011). *Una persona amb un sac penjant. Viatge musical per les illes mediterrànies*. Caramella.

Publicacions de la Càtedra d'Economia Social del TecnoCampus I

Mataró, 2024.

ISBN: 978-84-09-47354-0



 **Tecnocampus**

Centre universitari adscrit a la

 **Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona



**Càtedra
d'Economia Social**



**Narratives de
la Resistència**



**Diputació
Barcelona**