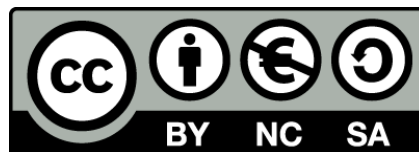




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Entramados críticos entre Arte, Comunidad y Pedagogía. Formas colectivas de acción y participación en el arte y la cultura

Uriel López Martínez



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

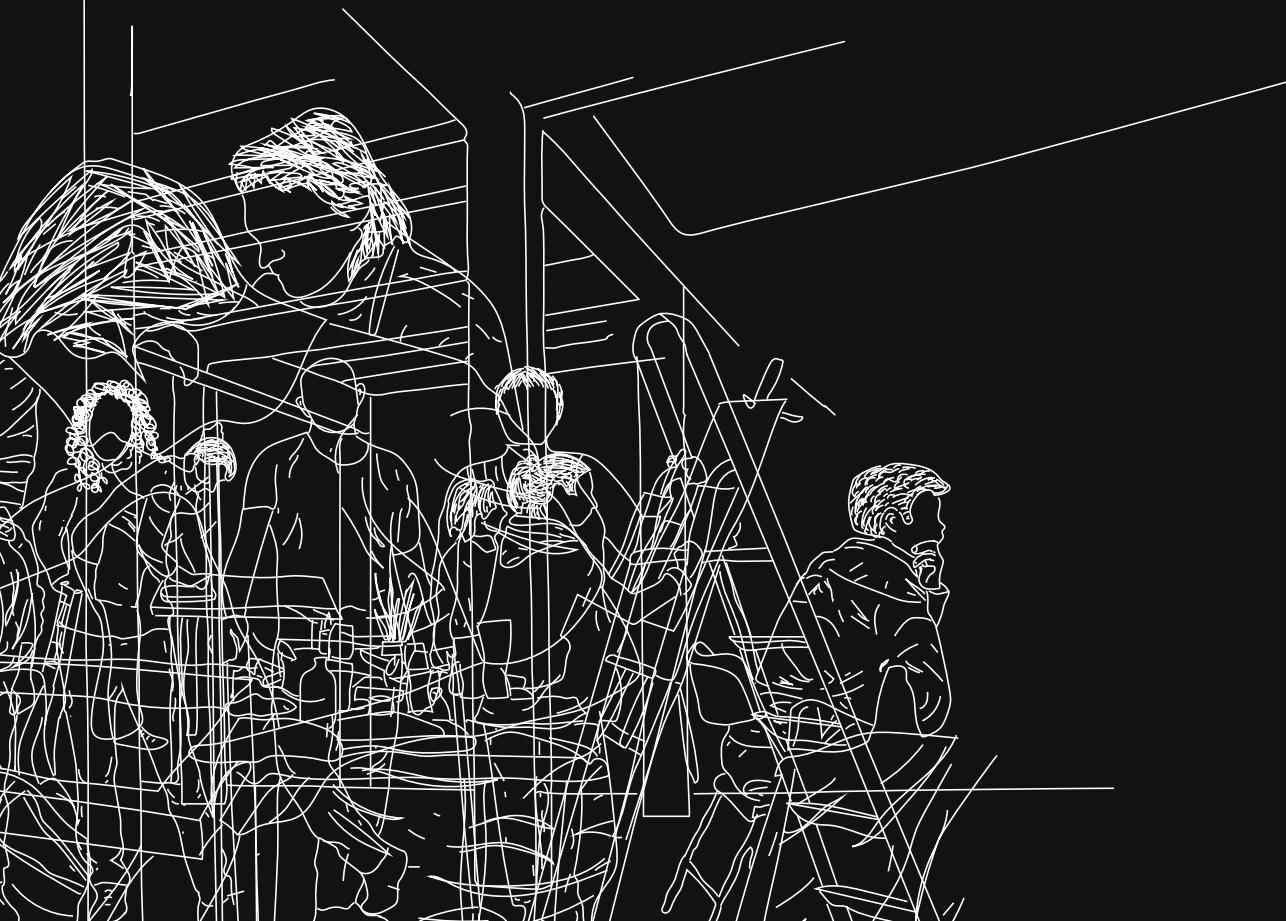
Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

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

Entramados críticos entre Arte, Comunidad y Pedagogía

Formas colectivas de acción y
participación en el arte y la cultura

Uriel López Martínez



Entramados críticos entre Arte, Comunidad y Pedagogía

**Formas colectivas de acción y
participación en el arte y la cultura**

Uriel López Martínez

Director de Tesis:
Fernando Herraiz
Facultat de Belles Arts
Doctorado en Arte y Educación
Universitat de Barcelona

*Sou da geração sem remuneração
e não me incomoda esta condição.
Que parva que eu sou!
Porque isto está mal e vai continuar,
já é uma sorte eu poder estagiar.
Que parva que eu sou!
E fico a pensar,
que mundo tão parvo
onde para ser escravo é preciso estudar.*

*Sou da geração 'casinha dos pais',
se já tenho tudo, pra quê querer mais?
Que parva que eu sou!
Filhos, marido, estou sempre a adiar
e ainda me falta o carro pagar
Que parva que eu sou!
E fico a pensar,
que mundo tão parvo
onde para ser escravo é preciso estudar.*

*Sou da geração 'vou queixar-me pra quê?'
Há alguém bem pior do que eu na TV.
Que parva que eu sou!
Sou da geração 'eu já não posso mais!'
que esta situação dura há tempo demais
E parva eu não sou!
E fico a pensar,
que mundo tão parvo
onde para ser escravo é preciso estudar.*

Deolinda

Escribir una tesis que centra su atención en la colectividad y no mencionar la gran red de afectos y colaboraciones que se ha tejido en torno a ella resultaría paradójico, sin embargo, me encuentro como la mayoría de personas que se enfrentan al reto de escribir una sección de agradecimientos...nervioso. Nervioso de saber que es imposible mencionar en una página todos los nombres que me gustaría. Así pues, de ante mano pido una disculpa ante cualquier omisión que pueda cometer y a cambio ofrezco una honesta declaración: que mi labor sólo ha consistido en traducir al lenguaje académico todo lo que día a día la gente hace para garantizar la producción y reproducción de la vida en muchas partes del planeta. Por lo cual, pienso que el verdadero mérito es de quienes están allá afuera luchando y construyendo otras formas de ser y estar en el mundo, mientras que los investigadores tan sólo nos dedicamos a aportar un poquito de teoría y reflexión, pero nada más.

De este modo, quiero comenzar agradeciendo a mis padres, hermana y sobrinas por todo el cariño que me regalan aún estando lejos; a mis compañeras y compañeros de la Comissió d'Arts y en general a toda la gente de Can Batlló por haber sido cómplices de esta aventura que hasta ellas mismas han padecido; quiero que sepan que si bien intento ser "imparcial" en cuanto a mis opiniones sobre el grupo cuando asumo mi rol de investigador, creo que lo que estamos construyendo es algo realmente paradigmático y transformador ¡Enhorabuena! Quiero agradecer a Thais por haber sido testigo y cómplice del comienzo de

esta aventura; a Maite por lo mucho que aprendí de nuestras incipientes charlas sobre antropología y la cariñosa paciencia que ha demostrado tenerme; a Natalia por el cariño, las risas y el tiempo compartido; a mi hermana gemela Paula por su especial e inspiradora forma de ser; a Estel por su incondicional apoyo y amorosa forma de compartir conmigo; a la familia Gállego Monfort por permitirme escribir algunas partes de este trabajo en la tranquilidad de su hogar; a Florencia Brizuela por su complicidad y revolucionario cariño; a Anna Valerdi por su imprescindible ayuda en el diseño de esta tesis y su solidaria amistad; a mi director de tesis por haber confiado en mi proyecto; a mis compañeras del GRAPA por todo lo que logramos construir sin necesidad de subordinarnos a las absurdas jerarquías académicas; a Florència Vila por su amistad y contagioso entusiasmo profesional; a la gente del OSSMA y del CRAI por haberme ayudado a afrontar el reto de hacer una tesis sin beca, así como por haberme hecho sentir valorado por mi trabajo y no por mi condición de extranjero; a la Editorial Descontrol por ayudarme con la impresión de este trabajo; y en general a toda la gente que diariamente lucha por que este mundo sea ~~un poquito menos~~ radicalmente más justo, quiero que sepan que ellas y ellos son mi verdadera inspiración.

Muchas gracias, moltes gràcies, muito obrigado.

¡Arte, Autogestión y Vida!

Este trabajo analiza de forma crítica cómo el concepto de comunidad ha sido utilizado en relación al arte y la pedagogía a lo largo de las últimas décadas. Parte de la premisa de que el “arte comunitario” ha sido concebido principalmente como una forma de intervención socio-educativa en la que por un lado están los “profesionales” (artistas, educadores, trabajadores sociales, etc.) y por otro las “comunidades” (personas en riesgo de exclusión social); así como, una manera nostálgica de recuperar ciertos lazos comunitarios rotos a partir del surgimiento de las sociedades modernas. Por lo tanto, lo que esta investigación propone es dirigir la mirada hacia aquellas experiencias que basan su trabajo cotidiano en un actuar colectivo. Aquellos espacios donde lo comunitario se entiende como una relación social de cooperación y apoyo mutuo, y no tanto como un conjunto hermético y excluyente definido a partir de criterios identitarios o territoriales. Mediante un estudio de caso se acompañan las labores cotidianas de la Comissió d’Arts, un grupo que se encarga de organizar y gestionar diversas actividades relacionadas con las artes plásticas y visuales al interior del Espacio Vecinal y Autogestionado Can Batlló, en Barcelona. Se hace un especial énfasis en cómo estos procesos de trabajo colectivo devienen en experiencias pedagógicas que generan diversos tipos de aprendizajes, desde saberes técnicos, hasta formas de organización, articulación y construcción de espacios políticos.

Palabras Clave: Arte Comunitario, Pedagogía Crítica, Auto-gestión, Cooperación, Auto-Enseñanza, Auto-Aprendizaje, Colectividad.

1 7	Introducción
2 5	Una mirada Global
	Historia y Contexto
8 1	Organización - Construcción - Conflicto - Aprendizaje
	A pie de campo
1 1 3	Una manera de pensar
	Marco Teórico
1 7 5	Una forma de mirar
	Metodología
2 3 1	Una estrategia de representación
	Experiencia
3 1 5	Trazos finales
3 2 9	Bibliografía

1 7	Introducción	
2 5	Una mirada Global	
	Apostar por un relato dinámico	29
	Similitudes y diferencias	32
	Múltiples maneras	33
	Una historia en construcción	37
	La Fábrica	41
	Una nueva etapa	44
	Los inicios de un movimiento	46
	El día después de la victoria	49
	Un primer paso	50
	Lo temporal y lo inestable	51
	Lo siguiente	54
	El apoyo en red	58
	Nuevas herramientas	62
	La Comissió d'Arts	64
	Afrontar las dificultades	69
	Repensar las cosas	72
8 1	Organización - Construcción - Conflicto - Aprendizaje	
	Organización	85
	Construcción	93
	Conflicto	99
	Aprendizaje	105
1 1 3	Una manera de Pensar	
	Punto de partida	117
	Mirada en retrospectiva	120
	Mirada en contexto	127
	Arte, intervención y comunidad	131
	Arte, colaboración y comunidad	135
	Aprender de la crítica	139

	Los soportes	142
	Entramados críticos	149
	Aprender tejiendo	157
1 7 5	Una forma de mirar	
	El antes del después	179
	Cambio de escenario	183
	Arte y antropología	184
	El arte en cuestión	189
	Arte e investigación	191
	Aproximaciones etnográficas	194
	Meter los pies en el barro	200
	Aproximarse a las cosas	202
	Registrar lo ocurrido	206
	Desconocimientos mutuos	209
	Revivir el campo	220
	Interpretar lo evidenciado	223
	Cerrar con arte	225
2 3 1	Una estrategia de representación	
	Afinar los sentidos	235
	Organización	243
	Construcción	257
	Autogestión	271
	Conflicto	285
	Aprendizaje	299
3 1 5	Trazos finales	319
3 2 9	Bibliografía	329

Para realizar esta tesis he tenido que partir de dos puntos de anclaje que me han servido tanto de guía como de motivación, uno académico y otro personal. El primero ha significado todo un reto a nivel profesional, ya que implica dedicarle varios años de tu vida a un trabajo que en teoría debería hacerte experto en un tema, sin embargo, a mí me pasa que entre más conocimientos acumulo más ganas me dan de seguir aprendiendo nuevas y diferentes cosas. Pienso que esta hiperactividad “epistémica” en parte es inherente a mi personalidad y en parte es el reflejo de una sociedad que cambia a un ritmo acelerado, una donde debes estar atento a todo lo que sucede a tu alrededor, pues al primer parpadeo que des lo más seguro es que algo nuevo ya habrá pasado. Y eso mismo ocurre con la investigación y las prácticas artísticas contemporáneas, que cambian repentinamente y sin avisar.

El segundo punto, el personal, tiene que ver con mi propia trayectoria de vida, la cual se caracteriza por la hiperactividad que he mencionado anteriormente, así como por mis “peculiares” formas de aprender y mi manera de apasionarme por las cosas. Pero también, con el hecho de haber tenido que cargar con el estigma de ser un “mal estudiante” por el simple hecho de no obtener buenas notas, cuando tal vez lo único que necesitaba era la libertad para construir mi propio conocimiento y poder ser más como yo me sentía, que no como las instituciones educativas esperaban que fuera.

Por lo tanto, si unimos ambos vectores puedo afirmar que esta tesis la he construido con el deseo de contribuir mi-

crossópicamente al campo del saber en su forma más expandida, desde los espacios académicos más acartonados, hasta las tertulias callejeras más distendidas. Pues, una de las principales hipótesis de este trabajo es que gran parte de nuestros aprendizajes significativos se generan fuera de los espacios educativos formales, es decir, en nuestra propia vida cotidiana. Sin embargo, sería ingenuo y un poco tramposo afirmar que como los conocimientos están en todos lados y son propios de la condición humana ya no hay mucho qué explorar; ya que, apuesto por estudiar aquellos procesos colectivos cuya propia matriz relacional los vuelven pedagógicos; indagar en esos espacios donde la gente se reúne para hacer diversas cosas; donde se juntan con otras personas para construir algo en colaboración con los y las demás, ya sea un proyecto cultural o político con objetivos claros o una manera informal de relacionarse social y colectivamente.

Así pues, cuando vi que cada vez era más común la existencia de proyectos que se autoproclamaban comunitarios, colaborativos, participativos, etcétera, y que en teoría encontraban su fundamento y razón de ser en la idea de lo “común”, me di a la tarea de observar qué y cómo lo hacían para inmediatamente después darme cuenta de que muchos de ellos no pasaban de ser meros hologramas de la colectividad. Por su parte, el uso excesivo de algunos conceptos, principalmente el de “comunidad”, me hacía sospechar de que algo que parecía que todos y todas entendíamos por igual, no era más que una estrategia de supervivencia de los mismos proyectos; pues, quedaba claro que entre más comunitarios parecieran más probabilidades tenían de recibir subvenciones o legitimidad social para poder seguir trabajando con las “comunidades” desfavorecidas, marginadas, excluidas... o dicho de modo coloquial, con los “otros” que nunca somos nosotros.

De este modo, vi que era posible acercarme al tema que quería estudiar basándome en un caso práctico que pudiera ser mirado desde otra perspectiva. Acompañando las actividades cotidianas de un grupo de personas que se habían congregado en torno al “arte y la comunidad” en su forma más diversa y abstracta, ya fuese organizando talleres, montando exposiciones, produciendo obras de arte, o simplemente reuniéndose para debatir, dialogar o estar en compañía de otra gente. Un grupo al que por cierto yo pertenecía.

De esta forma, la experiencia de la Comissió d’Arts de Can Batlló me permitió explorar las posibles alianzas y colaboraciones que entre los conceptos de arte, comunidad y pedagogía se podían tejer. Gracias a lo cual, pude ver cómo lo artístico funcionaba como un captador y aglutinante de personas diversas en cuanto a sus experiencias y lecturas del “arte”; lo comunitario como un eje estructurador de las relaciones de cooperación e intercambio, y lo pedagógico como la materialización de los encuentros e interacciones entre la gente, así como de la construcción de múltiples saberes colectivos. Por lo tanto, para dar cuenta de esta aventura he decidido dividir este trabajo en cinco capítulos con los cuales intentaré dibujar esto que apenas he comenzado a esbozar.

El primero de ellos lleva por título “Una mirada global”, en el cual explico los marcos contextuales dentro de los cuales se movía la Comissió d’Arts. Es decir, trato de dibujar el panorama que le daba sentido a su existencia como grupo artístico en un espacio no exclusivamente artístico. Hablo de su relación con el proyecto vecinal y autogestionado de Can Batlló, así como de su arraigo a los barrios de Sants y La Bordeta, en Barcelona. Y para lo cual he intentado construir un relato que no sea estrictamente histórico, ni acríticamente celebratorio.

“Organización · Construcción · Conflicto · Aprendizaje” es el capítulo donde escribo a pie de campo, desde la trinchera del investigador y miembro del caso estudiado. Mediante un enfoque etnográfico describo y reflexiono en torno a las categorías de análisis que me han guiado durante el proceso de investigación. Construyo un relato cercano que si bien en ocasiones puede parecer demasiado íntimo, es necesario aclarar que su verdadero objetivo es conectar diversas situaciones y conceptos con problemas y reflexiones mucho más globales.

“Una manera de pensar” es el capítulo que pretende dar cuenta de los referentes teóricos que han informado a esta tesis. Su punto de partida está relacionado con un dilema conceptual surgido a raíz de descubrir que el concepto “Arte comunitario” no era tan amplio ni comunitario como yo imaginaba, es decir, que si bien es un término que se ha popularizado demasiado, basta con escribirlo en un buscador de internet para descubrir que casi siempre se asocia con proyectos de intervención socio-educativa en los cuales suelen convivir, por un lado los/as artistas y educadores/as y por otro “las comunidades”. De esta forma, considero necesario reflexionar en torno a qué entendemos por “comunidad” en relación al arte y la pedagogía.

En “Una forma de mirar”, trato de dibujar los contornos metodológicos con los que he trabajado en esta investigación. Explico muchas de las derivas que me llevaron a decidir que la mejor manera de acercarme a lo que quería estudiar era echando mano de referentes provenientes de las ciencias sociales, especialmente de la antropología y la etnografía. Problematicé algunas posiciones “artísticas” que por un lado muestran cierto rechazo a estas perspectivas al considerarlas demasiado rigurosas para llevar a cabo una investigación y por otro recurren a ellas para el diseño de proyectos artísticos. Intento hacer un esbozo general y en ocasiones

detallado de cómo logré construir esta tesis, en lo que funcionaría como un “detrás de cámaras”.

“Una estrategia de representación” es un dispositivo visual que se inspira en el título del libro de John Berger y Jean Mohr “Otra manera de contar”, y que incorpora una serie de dibujos que cumplen con diferentes roles. Por una parte, son documentos etno-históricos que ilustran el contexto de la tesis y evidencian la presencia de las personas involucradas en este proceso de investigación; por otro lado, son representaciones éticas y críticas que conservan el anonimato de la gente a la vez que les restituye cierta dignidad redibujándolas manualmente mediante líneas imperfectas, todo lo contrario a lo que sucede cuando son retratadas con el lente de una cámara; y por último son un producto artístico y metafórico que intenta jugar con la particularidad de los materiales, en este caso las transparencias, con las cuales busco generar un relato tosco y abigarrado cuando las imágenes se sobreponen y una idea clara y “realista” cuando se leen/ven por separado. (Lo siento mucho por la gente que lee esto en versión digital, pero creo que esa es la gracia de la materialidad, el poder ver, tocar y sentir).

Por último quisiera aclarar algunas cosas que, aunque pequeñas, considero importante mencionar:

· Como se podrá ver, he intentado utilizar el lenguaje femenino inclusivo de la mejor manera posible, no obstante, he de aclarar que aunque soy partidario de la necesidad de darle la vuelta a las narrativas patriarcales en todos los ámbitos de la vida, considero que desde mi posición de hombre no tengo derecho a apropiarme de una lucha que si bien acompaño no me atraviesa de igual manera que a las mujeres. Por lo cual, no he querido

enarbolar la bandera del “aliado comprometido” cuando sé que aún me queda mucho camino por recorrer. Lo que sí es cierto es que, cada que hablo en primera persona de la Comissió d’Arts lo hago en femenino, ya que la mayoría de sus integrantes han y siguen siendo mujeres. En el resto del trabajo he intentado hacer lo más inclusivo posible el lenguaje, pero soy consciente de que siempre se corre el riesgo de fallar.

· En ocasiones para referirme a la Comissió d’Arts, lo hago en términos de La Comisión, el grupo, el colectivo o simplemente Arts, sin embargo, quiero aclarar que son la misma idea pero en versiones diferentes. Lo he hecho así con la intención de generar un lenguaje fluido y no repetitivo.

· He decidido no traducir algunos textos que están en catalán porque considero importante mantenerlos en su idioma original. En parte por el respeto que siento por esta tierra y la gente a la que sé que le gusta leer en su lengua materna, y en parte también, porque al ser un idioma que comparte la misma raíz latina que el castellano pienso que es fácil entender su significado.

Por último, no me queda más que invitar a quienes leen estas líneas a que pasen y vean lo que durante todos estos años he construido con mucho esfuerzo, sudor y lágrimas, pero también, con el entusiasmo de saber que este trabajo puede ser compartido con muchas personas más allá de los espacios puramente académicos. Con lo cual, espero poder aportar algo al pensamiento crítico que en muchas partes del mundo ya se está generando.

¡Adelante pues!

Una mirada global

-

(Historia y contexto)

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo.

Walter Benjamin

APOSTAR POR UN RELATO DINÁMICO

Cuando empecé a esbozar lo que sería la escritura final de la tesis, me di cuenta de la necesidad de incorporar un apartado “histórico” que me ayudara a explicar el entorno en el que había desarrollado la investigación. En un inicio lo había pensado más como un retrato del lugar en el que había trabajado que como un capítulo reflexivo en torno al contexto y la temática abordada. Sin embargo, conforme fui avanzando en la redacción del texto me di cuenta de que narrar algo por el simple hecho de justificar su existencia en el presente no hacía otra cosa que comprometer el carácter crítico que buscaba impregnarle a la tesis. Es decir, que hablar triunfalmente de Can Batlló, la lucha vecinal que lo respaldaba, la Comissió d’Arts a la que yo pertenecía, etc., sin tener en cuenta las complejidades que en torno a dichos eventos se tejían, podía derivar en un reduccionismo celebratorio que aportara poca información en términos epistemológicos, políticos o culturales. Algo que sucede muy a menudo cuando hablamos de proyectos con los que nos sentimos identificados y de los cuales sólo conocemos la versión más actualizada de su historia.

Por otro lado, esta actitud de prudencia con la que buscaba guiar este apartado, no sólo surgía de la necesidad de evitar celebraciones acríticas a la hora de elaborar el texto, sino que la misma experiencia en el campo me advertía de la necesidad de exponer claramente cuáles eran las características y los recorridos hechos por la Comissió d’Arts y el proyecto general de Can Batlló en comparación con otras iniciativas que se le parecían y no tanto. Esto, al descubrir que muchas personas no sabían o querían ver sus diferencias.

Uno de los trabajos clave para repensar el enfoque que quería darle a este capítulo y en general al resto de la investigación, fueron las Tesis sobre

historia de Walter Benjamin (2008). Pues en cierta medida, su visión “pessimista” sobre el estado de las cosas (el progreso de la modernidad capitalista) y su tendencia a mirar desde la óptica de los vencidos y no de los vencedores (la lucha de clases), me permitía “cepillar la historia a contrapelo” (p. 43) para entender de manera dialéctica un pasado y un presente que no acababan de ser ni lo uno ni lo otro, ya que no dejaban de ser un proceso en constante transformación.

En su tesis número VI Benjamin afirma que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’, sino que, significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (p. 40). Esto con la finalidad dice, de no dejar que el pasado caiga en manos del “conformismo”, ni en las de un “enemigo” que casi siempre acaba por vencer.

Pienso que en el caso de los proyectos artísticos y culturales que intentan darle un carácter socialmente transformador a sus acciones, así como en la producción de conocimiento en torno a estos, ese peligro está latente. Ya que, siempre existe el riesgo de su instrumentalización y apropiación por parte de diferentes agentes que ven en ellos la posibilidad de generar un “plusvalor”, así como de otros que intentan desviar su cauce hacia objetivos totalmente diferentes a los planteados originalmente. Por no hablar de las lecturas idealizadas que en ocasiones realizamos de algunos proyectos y con las cuales no hacemos más que comprometer su carácter radical y crítico.

Es así, como me di cuenta de la necesidad de escribir una historia dinámica que pudiera mirar en múltiples direcciones sin dejarse deslumbrar tan fácilmente ante cualquier destello. Y para lo cual era necesario desconfiar de todo aquello que se me presentara bajo la etiqueta de lo novedoso o profun-

damente seductor. Es decir, que si bien esta investigación se insertaba dentro de unos marcos académicos y artísticos específicos, el propio desarrollo de la tesis me fue mostrando que en ocasiones era necesario mantenerse al margen de ciertos lenguajes y conceptos que se habían vuelto de uso común, y que a cambio debía dejarme sorprender por las propias particularidades del contexto¹. Pues volviendo una vez más a la propuesta teórica de Benjamin, habría que tener en cuenta que no basta con establecer nexos causales entre distintos momentos de la historia, sino que se trata de “aprehender la constelación en la que ha entrado nuestra propia época con una determinada época anterior” (p. 58). Con lo cual, el mayor reto que se me presentaba a partir de ese momento, era el de construir un relato que pudiera dar cuenta del presente (el “tiempo del ahora” en términos benjaminianos) a partir del ensamblaje de diferentes momentos. Desde los fragmentos históricos más “convencionales”, hasta las experiencias vivas y los pasajes inacabados.

¹ Con esto no quiero afirmar que Can Batlló sea un proyecto original y único. Pues tal como intentaré explicar a lo largo de la tesis, más que una novedad en el ámbito de la gestión y las políticas culturales, es probable que su origen esté relacionado con prácticas y formas de vida históricamente reproducidas y arraigadas en el territorio, así como su confluencia con los movimientos sociales contemporáneos; y no tanto con “nuevos” modelos de gobernanza y gestión comunitaria (Castro y Rodrigo, 2018) asociados principalmente a la teoría de los comunes urbanos/Procomún (Bollier, 2016), o con proyectos de regeneración urbana, tanto institucionales como alternativos (Harvey, 2014) tan expandidos y desarrollados en las últimas décadas. Que si bien, son importantes para entender las formas de organización colectiva y de resistencia al capitalismo (entre muchas otras cosas), son insuficientes para tener una visión mucho más amplia del fenómeno en términos sociales y antropológicos. Pues me da la impresión de que la mayoría de los trabajos que se han producido en torno a este tipo de experiencias, al menos en el contexto español y más específicamente en Barcelona, se han hecho desde perspectivas extremadamente teóricas, superficiales e idealizadoras, que en ocasiones reducen las complejidades materiales y simbólicas a simples problemas técnicos.

Por otro lado, pienso que a nivel metodológico, el haber podido realizar un trabajo de campo prolongado al interior de un proyecto del cual también hago parte, me ha permitido detectar algunos momentos en que ciertos conceptos elaborados en ámbitos académicos o intelectuales no acababan de encajar en los discursos y las prácticas generadas en el propio contexto. Por lo cual, he preferido trabajar desde la posición de “extrañamiento” que la mayoría de textos etnográficos me recomendaban. Pues tal como Hammersley y Atkinson (2001) afirman: “Uno de los principales requerimientos de la etnografía es que suspendamos momentáneamente nuestro sentido común y conocimiento teórico para así minimizar el peligro de confiar demasiado en presuposiciones engañosas sobre el lugar y la gente que lo habita” (p. 118).

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Cada vez es más frecuente la existencia de proyectos que se autodenominan urbanos, participativos, comunitarios, etc., y que en su mayoría reivindican la recuperación de espacios abandonados, degradados o privatizados, para su futura reconversión en lugares de encuentro, promoción del arte y la cultura o centros de organización política y activista².

Son iniciativas que trascienden las fronteras internacionales tanto en el tipo de discursos que generan como en las prácticas, actividades y formas de organización, al grado de provocar cierta ilusión óptica entre las personas que las miran desde fuera, pues en principio parecen defender las mismas causas y perseguir los mismos ideales. Sin embargo, si uno enfoca bien la lente, es posible detectar esos pequeños matices que en ocasiones las miradas fugaces o periféricas no nos permiten ver.

En el caso de Barcelona podemos localizar algunos ejemplos de esta diversidad de prácticas. Todas ellas surgidas en contextos y temporalidades diferentes, pero insertas en una trama urbana que en cierta medida las homogeneiza, al menos en lo que se refiere a su función social y los impactos directos o indirectos que pudieran tener de cara a su presencia en los diferentes barrios de la ciudad³.

² Cuando digo que cada vez es “más frecuente”, no quiero que se entienda como algo “novedoso”, puesto que muchos proyectos, acciones, prácticas, etc., de este tipo, se vienen desarrollando en el contexto español y diversas latitudes del planeta desde hace mucho tiempo. Lo que sí puedo asegurar es que, a partir del surgimiento del movimiento 15M en 2011 ha habido un repunte de iniciativas que apelan a una mayor participación en la gestión y el debate de los asuntos públicos en las principales ciudades españolas. Ya sea desde plataformas más convencionales, como partidos políticos o asociaciones vecinales, hasta colectivos que carecen de una forma jurídica legal.

³ En relación a la nota al pie de página anterior, donde hago alusión al “resurgimiento” de muchas iniciativas colectivas, ciudadanas, comunitarias, etc. planteadas desde posiciones de izquierda. Ha-

De entre todas ellas, es posible encontrar algunas que han surgido a raíz de querer solventar una necesidad concreta, como la dificultad de acceso a la vivienda o la falta de espacios de ocio no mercantilizado, hasta aquellas que buscan crear sitios específicos para la producción artística al margen de las instituciones culturales hegemónicas o tradicionales. De hecho, si hiciéramos una exhaustiva comparación entre todos estos proyectos, lo más seguro es que obtendríamos una larga lista de similitudes y diferencias donde lo más difícil sería hallar la categoría adecuada para definir a cada uno de ellos.

Sin embargo, he querido centrar mi atención en cuatro de las muchas experiencias que actualmente coexisten en la ciudad para evidenciar algunas zonas limítrofes y de contacto generadas alrededor de esta tesis. Una breve y superficial pincelada de las características principales de cada una de estas prácticas, para después entrar de lleno en el caso estudiado..

MÚLTIPLES MANERAS

Surgidos en los límites de la legalidad y pensados como formas de acción directa, los **espacios sociales okupados** se conciben como lugares de disidencia política en el marco de las democracias representativas. Cuestionan la legitimidad de la propiedad privada y los usos especulativos del patrimonio. Se organizan de forma asamblearia y en la mayoría de casos se auto-financian mediante espectáculos, conciertos, fiestas, etc. Apuestan

bría que añadir la aparición de fenómenos urbanos con objetivos totalmente opuestos, como podrían ser las denominadas economías colaborativas, la “gentrificación” y el urbanismo higienista o regenerador; los cuales promueven modelos de ciudades liberales y capitalistas mediante procesos especulativos y de precarización que en ocasiones logran mimetizarse con las prácticas y discursos más progresistas.

por la autonomía en relación a las instituciones públicas y privadas, por lo cual viven en un estado de alerta permanente. En cuanto a su vínculo con el arte y la cultura, suelen ser espacios abiertos a todo tipo de propuestas, sin embargo se suelen privilegiar aquellas que plantean una lectura crítica de la sociedad de una forma clara; es decir, sin muchas ambigüedades. Es por eso que desde los sectores más intelectualizados se les suele ver como espacios “marginales” donde el tipo de discurso artístico que se genera es más bien “panfletario”.

Por otro lado, los **espacios urbanos recuperados** son proyectos impulsados por gente que reivindica el “derecho a la ciudad” (Harvey, 2014) o un uso alternativo del “espacio público”. Suelen gestionarse de forma colectiva y asamblearia, y se ubican mayoritariamente en lugares abandonados o en desuso (solares, naves industriales, jardines, etc.) que pueden ser tanto de titularidad pública como privada. En muchos casos se obtienen mediante un acuerdo de cesión temporal con los propietarios, lo cual los dota de un carácter semi-estable, pero también existen aquellos que se adquieren por vía de la ocupación. En cuanto a la programación de actividades suelen recibirse todo tipo de propuestas, sin embargo se nota una preferencia por aquellas que de alguna manera proponen formas alternativas de relación con el entorno. Casi siempre devienen en “laboratorios de experimentación” para aquellos colectivos que desarrollan proyectos ecológicos, de diseño y arquitecturas participativas, arte urbano, etc., o cualquier otra actividad que se cuestione la relación entre las ciudades y los/as ciudadanos/as.

Por su parte, las **fábricas de creación** son “un programa municipal basado en la transformación de antiguos edificios industriales en desuso para convertirlos en nuevos espacios destinados a la cultura y la expresión artística”,

en los cuales se promueve “la experimentación, el intercambio, el diálogo e incluso el equívoco y la duda como partes indispensables de un proceso creativo necesario en toda disciplina artística.” (Ajuntament de Barcelona, 2017a). A la par de la programación de actividades públicas, estos centros ofrecen espacios de trabajo para artistas en formato residencia⁴. Es decir, que cada cierto tiempo se ofertan estudios privados que son adjudicados mediante un proceso de selección; el cual suele consistir en la presentación de un proyecto artístico o de investigación, así como de documentos acreditativos de la trayectoria del artista. Algunos de estos espacios son gratuitos, otros son de pago y algunos más ofrecen becas y subvenciones.

Por último, los *coworkings* o talleres de artistas entrarían en la categoría de lo que se conoce como **espacios independientes**. Los cuales suelen ser gestionados por personas o empresas que se encargan de conseguir locales amplios para acondicionarlos y reconvertirlos en estudios de trabajo privados o compartidos que posteriormente son alquilados a terceros. Algunos funcionan bajo la figura de negocio y otros bajo el cobijo de una asociación cultural. La diferencia entre ambas es que en una se generan ganancias y en la otra se satisface una necesidad espacial colectiva, casi siempre desde los límites de la precariedad. A la par del trabajo individual de cada artista, se suelen organizar actividades públicas como exposiciones o charlas que ayudan a que el espacio gane mayor visibilidad de cara a la red cultural en la que se encuentra inserto.

De esta manera, quisiera entrar en materia una vez que he delineado las principales características de cuatro de los múltiples proyectos que se

⁴ En este caso sólo me refiero a las fábricas de creación enfocadas a las artes plásticas y visuales, ya que las residencias para artes escénicas funcionan de otra manera. Se puede encontrar más información en la página del Ayuntamiento: <http://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio>

pueden encontrar en Barcelona y las principales ciudades del mundo. Pues tal como he mencionado anteriormente este fenómeno es de carácter global, lo cual lo hace especialmente interesante para el campo de la investigación. Pues así como plantea retos para entender los flujos de información y la construcción de identidades transfronterizas y virtuales, también supone desafíos teóricos y prácticos para aquellos proyectos que día a día se enfrentan a un capitalismo mucho más “amigable” pero igual de nocivo y depredador que el vivido en épocas anteriores. El cual ha sabido esconderse detrás de los discursos del multiculturalismo, la colaboración, la creatividad, etc., para instalarse en los lugares más remotos del planeta. Por lo tanto, siempre es necesario saber detectar su presencia y evidenciar su distancia con respecto a aquellas iniciativas que intentan luchar contra él.

Si bien este trabajo aborda la experiencia de la Comissió d'Arts de Can Batlló desde sus inicios hasta su etapa actual. Es decir, desde su tránsito como idea a su materialización como grupo (siempre inestable y en constante transformación), centrandó especialmente su atención en las actividades desarrolladas entre el año 2013 y 2015, momento en el que fueron creadas sus principales estructuras organizativas y que hasta el día de hoy siguen vigentes. Es necesario dibujar un panorama general del contexto en el que se ubica, el cual tiene que ver con los barrios de Sants y La Bordeta y su larga tradición asociativa y de lucha social; cuyo último gran logro colectivo podríamos decir que ha sido la recuperación de Can Batlló.

Por lo tanto, en el siguiente apartado más que querer construir un relato histórico exhaustivo, lo que busco es ofrecer algunos puntos de anclaje con respecto a la temática abordada. Lo cual significa que he tenido que realizar algunos saltos cronológicos que en momentos podrían parecer ar-

bitrarios, pero que como ya he mencionado anteriormente, cumplen más con una labor contextual (en el sentido amplio del término) que histórica.

UNA HISTORIA EN CONSTRUCCIÓN

Situado en el actual distrito de Sants Montjuïc, en lo que alguna vez fue la periferia de la ciudad de Barcelona se encuentra La Bordeta, un barrio que creció de la mano de la industria textil de finales del siglo XIX y en cual se ubicó un gran complejo fabril bautizado con el nombre de Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón, Blanqueo, estampados y aprestos de Juan Batlló (Can Batlló). Con la construcción de este recinto no sólo se alteró el paisaje y la geografía del lugar al ocupar una tercera parte del territorio, sino que las propias relaciones sociales y económicas se vieron afectadas al pasar de un modelo esencialmente agrícola a uno industrial. Un reflejo en pequeña escala del cambio de paradigma que las principales ciudades de aquella época venían experimentando.

Una de las claves para entender la incursión de Can Batlló y La Bordeta en el relato de la Barcelona decimonónica la encontramos en la historia de lo que actualmente conocemos como el barrio de Sants. Un sector de la ciudad que al día de hoy se ha caracterizado por su relativa autonomía en relación a ésta, y del cual es posible encontrar evidencias prehistóricas, romanas y medievales de su origen, así como de su constitución como villa rural organizada en torno a la iglesia de Santa María de Sants y su posterior consolidación como municipio independiente.

Sin embargo, es el siglo XIX el momento en el que Sants vive su máximo esplendor social y económico al consagrarse como un enclave principal-

mente obrero, donde las ideas anarquistas y republicanas tuvieron un especial protagonismo. Pero es también, el periodo durante el cual su soberanía quedará afectada por los planes expansivos de la naciente Barcelona moderna y su inminente anexión a ésta en el año de 1897.

El creixement de Sants s'inicia a la meitat del segle XIX, concretament a partir de 1840 quan deixa de ser un poble agrícola i passa a ser un nucli industrial: s'instal·len les grans fàbriques tèxtils i comença a situar-se un proletariat industrial. Aquest procés de creixement i de transformació es deté a finals dels anys 20. Després, arriba la Guerra Civil i entre 1940 i 1965 no passa res al vell barri excepte algunes petites transformacions urbanes. (Martí y Marcé, 1996, p. 35)

A su localización estratégica, como puerta de entrada a la capital catalana y vía de enlace con Madrid, así como su desarrollo industrial encabezado por dos de las fábricas más importantes de la época, el Vapor Vell y la España Industrial⁵; habría que añadir un tercer elemento para entender las características de la naciente sociedad santsenca: su pluralidad interclasista y su afinidad por la construcción de espacios colectivos.

⁵ En relación a la industrialización de Sants, y en general a la sucedida en diferentes partes de Catalunya podríamos señalar algunos aspectos “incómodos” de su historia que si bien siempre han sido conocidos, últimamente han comenzado a ser estudiados en profundidad. Como la consolidación de una burguesía catalana beneficiada por las relaciones mercantiles coloniales y el tráfico de esclavos de África hacia América. Hechos que en cierta medida chocan con el espíritu progresista que ciertos discursos nacionalistas han querido atribuirle a la sociedad catalana moderna (Avià, Avià y Passada, 2016; Nerín, 2016; Rodrigo y Alharilla y Chaviano, 2017).

De este modo, tal como Alberch (1998) nos recuerda: “Tot plegat configura un panorama trepidant que situa la industrialització catalana en una estreta relació amb els guanyos colonials, incloses les gegantines fortunes amassades amb el tràfic d'esclaus; després seran els mateixos mercats colonials els que absorbiran bona part de la producció. En cap cas la industrialització catalana no es pot entendre al marge de Cubà, i els desembarcament, aleatori, del gegantí artefacte de Joan Güell a Sants és una evidència d'aquest procés”. (p. 48)

En relación a estos dos aspectos, la mayoría de autores afirman que la presencia de una población obrera local con unos ingresos más o menos estables en comparación con la incertidumbre económica que ofrecía la vida agrícola; el tránsito de personas y mercancías por la principal carretera del municipio; así como la fiscalidad diferenciada con respecto a la capital, “favorecieron el desarrollo de una próspera menestralia dedicada al comercio y a oficios más o menos artesanales, con lo cual se formó un tejido social mixto donde la gente además de espacios físicos, también compartía ideologías, mentalidades e instituciones de socialización” (Enrech, 2004, p. 17; Alberch, 1998). De esta manera, tal como Enrech (2004) señala:

Aquest aiguabarreig social va crear un fort esperit de solidaritat interclassista, que es manifestà en les lluites polítiques i socials en les quals els santsencs tingueren un paper destacat al llarg de la segona meitat del segle XIX. Un dels principals punts de suport d'aquest aiguabarreig social fou l'existència d'una munió d'associacions o societats de tot tipus: corals, ateneus, casinos, centres recreatius, centres polítics, germandats, etc. que eren el punt de trobada de santsencs de diferent condició social, sovint més enllà de diferències polítiques i religioses. (p. 17)

No obstante, este tejido social interclasista que había caracterizado a muchas villas industriales de Catalunya en la segunda mitad del siglo XIX (incluido el municipio de Sants), entraría en crisis a partir de la década de 1880 a consecuencia de la recesión económica en el ámbito industrial, el aumento de impuestos y la anexión a Barcelona (p. 18). Una coyuntura que si bien afectaría el “idílico” ambiente de pluralidad que hasta ese momento se respiraba, también significaría un reto para demostrar la validez y legitimidad de unas formas organizativas que ya no solo se limitaban a crear espacios de socialización y consumo colectivo, sino que poco a

poco fueron convirtiéndose en lugares de articulación política donde los principios de cooperación y ayuda mutua irían adquiriendo un mayor protagonismo. Pues tal como Alberch (2008) sostiene:

Algunes de les associacions nascudes a Sants al segle XIX, com l'Ateneu, van entrar al segle XX amb bona salut, mentre d'altres s'esllanguien i acabaven desapareixent. Però a les més vitals aviat se'ls van anar afegint moltes altres fins a configurar un dels panorames cívics més rics de la ciutat de Barcelona, que el franquisme va esquerdar però no va aconseguir trencar del tot. (p. 65)

Si bien la tradición asociativa se suele relacionar con la historia de las clases populares, es necesario señalar que no siempre ha sido exclusiva de éstas. Pues tal como algunos autores afirman, ya desde finales del siglo XIX, la propia burguesía (no sólo industrial o comercial, sino también profesional), comenzó a crear sus propias redes organizativas para la difusión cultural, el ocio, y la propagación de ideas (Giralt, 2012), pero también con la intención de participar e incidir en la vida pública mediante otras vías que no fueran las puramente electorales (Vicente, 1997); esto, ante el desencanto por una clase política "profesional" que no siempre velaba por sus intereses, así como por la amenaza que representaba la creciente organización de la clase obrera. Ya que como Vicente Izquierdo (1997) apunta, "disponer de un espeso tejido asociativo formaba parte de una estrategia global de búsqueda de seguridad, dado que facilitaba a la burguesía tener relaciones personales e influencias en las diferentes instituciones" (p. 99).

De este modo, si tuviésemos que hacer un retrato general del naciente distrito de Sants a finales del siglo XIX y principios del XX, podríamos valernos de la descripción que Giralt (2012) hace de éste en relación a su

tejido asociativo y pluralidad ideológica, para inmediatamente después reconectar con algo que ya habíamos comenzado a esbozar a principios de este apartado, y que tiene que ver con la historia de Can Batlló y su importancia como eje articulador de las relaciones sociales, económicas y políticas del barrio de La Bordeta.

Si hi ha un aspecte destacable al llarg de la història contemporània de Sants, Hostafrancs i la Bordeta és la vitalitat i complexitat del seu teixit associatiu. L'any 1930 Sants tenia una població de 70.314 habitants, que arribaria a 110.197 si comptem tot el Districte VII. Per a una població com aquesta el nombre d'ateneus i associacions de tota mena era molt destacable, de manera que totes les creences i ideologies existents a la societat catalana del moment quedaven representades. En aquell període s'hi podien trobar entitats catòliques, conservadores, espanyolistes, lerrouxistes, republicanes, catalanistes, comunistes, anarquistes... (p. 24)

LA FÁBRICA

Como ya he mencionado anteriormente, para cuando la fábrica de Can Batlló fue construida en los terrenos de la Bordeta (1878), existían ya algunos antecedentes industriales en los barrios colindantes, como lo eran el Vapor Vell (1846) y la España Industrial (1849), esta última considerada como una de las más importantes de la península ibérica. Así pues, durante los primeros diez años la fábrica fue dirigida por el mismo Juan Batlló, el cual poseía una gran experiencia en el ámbito textil al haber administrado otras empresas en colaboración con sus hermanos⁶ y haber

⁶ El antecedente más inmediato de la fábrica de La Bordeta lo encontramos en lo que actualmente se conoce como "L'Escola Industrial" ubicada en la calle de Compte d'Urgell, en Barcelona. Este

sorteado muchos de los obstáculos propios de la época, como lo eran los constantes conflictos laborales (a raíz de la consolidación de una clase obrera cada vez más organizada), así como las continuas crisis económicas que se vivían en el sector algodonero.

En 1892 Juan Batlló muere, y al no tener descendientes directos, hereda el negocio a sus sobrinos, los cuales lo rebautizarían con el nombre de “Sobrinos de Juan Batlló”. De esta manera, la fábrica siguió funcionando a pesar de las condiciones desfavorables que el cambio de siglo trajo consigo. Ya que sólo a partir del 1914, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la industria catalana incluida Can Batlló, logró tener un pequeño respiro al trabajar para el sector militar.

Para 1926 un nuevo relevo generacional se hizo presente, convirtiendo la empresa en una sociedad anónima bajo la denominación de “Nietos de Juan Batlló”. No sé si era una tradición de la época evocar a la persona que había fundado la dinastía empresarial o un requerimiento legal, pero hay que reconocer que los nombres con los que era constantemente renombrada la fábrica no se caracterizaban por su originalidad⁷.

edificio ya llevaba el nombre de Can Batlló y fue construido por los hermanos Batlló i Barrera con la intención de centralizar muchos de los trabajos de manufactura que se realizaban en diferentes fábricas de su propiedad; todas ellas distribuidas por diversas partes de Catalunya. En 1876 deciden traspasar la fábrica luego de haber superado varios años de inestabilidad social y económica; momento en el cual Feliu Batlló se jubila y Joan se traslada a Sants para empezar la construcción del nuevo Can Batlló en 1878.

⁷ En un primer momento había escrito este comentario de forma irónica, ya que me resultaba curioso que los constantes cambios de nombre que sufría la fábrica tan solo variaran en el hecho de nombrar al fundador y a los herederos del momento. Sin embargo, de cara a las últimas revisiones de la tesis, me encontré con diferentes textos que hablaban de la historia social de Barcelona en los siglos XIX y XX, así como del momento en que ciertos ideales de familia catalana fueron construidos a partir de la consolidación de una clase burguesa. Para la cual el patrimonio material estaba estrechamente ligado a los lazos familiares y donde la Familia Batlló i Barrera no era más que un ejemplo de ese proceso de construcción identitaria.

En 1936 con la fallida rebelión del ejército en contra del gobierno republicano y el inicio de la “Revolución social” en Barcelona, los propietarios deciden exiliarse en Francia por temor a las represalias que pudieran sufrir por parte de las milicias antifascistas. Un hecho que se replicaría en muchas otras fábricas de la ciudad, generando así una serie de colectivizaciones por parte de los trabajadores y obligando a la Generalitat de Catalunya a tomar cartas en el asunto:

Quan es va reprendre la feina, molts dels patrons de les grans indústries havien fugit i els obrers van prendre el control de la producció. Assumint un fet consumat, la Generalitat de Catalunya va signar un decret de col·lectivitzacions i la situació es va regular. Les empreses es dividien en tres grups: les que tenien més de cent treballadors o havien estat abandonades pels seus propietaris, que eren col·lectivitzades obligatòriament; les empreses que tenien entre cinquanta i cent treballadors, que eren col·lectivitzades si dues terceres parts dels treballadors ho demanaven, i les empreses de menys de cinquanta obrers, que restaven sota control del seu propietari, però eren fiscalitzades per un consell obrer. (Giralt, 2013, p. 47)

Sin embargo, este sueño revolucionario y muchas experiencias de autogestión, incluyendo la de Can Batlló, se acabarían diluyendo con la entrada de las tropas franquistas a la ciudad y el regreso de los anti-

Pues tal como Roigé (1997) afirma: “La majoria de les companyies comercials constituïdes a la Barcelona del XIX estaven fonamentades en lligams de tipus familiars [...] el resultat fou la creació d’una indústria familiar que adoptava els valors tradicionals catalans i es fonamentava en la cohesió de l’elit pels llaços de parentiu; és a dir, va sorgir un grup de poder econòmic unit per connexions familiars. La història de les empreses era, sobretot, en aquella època, una història familiar, de manera que a través de l’estudi de les genealogies de grans famílies burgeses [...] és possible veure l’evolució de les més importants empreses barcelonines de l’època”. (p. 163)

guos propietarios a sus empresas en 1939. No obstante, y a pesar de haber recuperado su patrimonio y continuado con la producción durante la postguerra, no será hasta 1943 que los nietos de Juan Batlló decidan abandonar el negocio y traspasar la fábrica a Julio Muñoz Ramonet, uno de los personajes más turbios y controvertidos de la historia española. El cual, entre muchas otras cosas, monopolizaría gran parte de la industria algodonera en muy poco tiempo.

UNA NUEVA ETAPA

Según coinciden la mayoría de fuentes, los hermanos Muñoz Ramonet eran de origen humilde pero con grandes habilidades sociales (en especial Julio), gracias a las cuales supieron ganarse la simpatía del régimen franquista; algo que se verá reflejado en su rápido ascenso social y la gran fortuna construida en tan sólo unos años. Siempre bajo la sospecha de haberlo conseguido mediante las formas menos legítimas. Pues tal como Giralt (2013) afirma:

En pocs anys, l'Alvaro i el Julio van passar de ser dependents d'El Barato a tenir una fortuna que, entre altres possessions, incloïa quaranta empreses tèxtils, els magatzems El Siglo i El Àguila, diversos bancs i asseguradores, l'hotel Ritz, el Palau Robert i el Palau del Marquès d'Alcella, al carrer de Muntaner, on es trobava una gran col·lecció d'obres d'art, amb 758 pintures, entre les quals hi havia 18 quadres de Goya i 12 d'El Greco. En aquest imperi es calcula que van arribar a treballar-hi 45.000 persones. (p. 50)

Sin embargo, en los años sesenta llegaría la crisis textil y con ella la necesi-

dad de reorientar los negocios. Ante un contexto económico desfavorable y la muerte de su hermano Álvaro en 1962, Julio Muñoz decide cerrar la fábrica y convertirla en una especie de polígono industrial amurallado. Se dice que gracias a las grandes dimensiones de Can Batlló y al hecho de ser un espacio privado, las naves pudieron ser reconvertidas en pequeños talleres para posteriormente ser alquiladas sin tantos trámites burocráticos a más de 200 empresarios. Transformándose así, en lo que a partir de ese momento se conocería como “la ciudad de los oficios”.

La vida en el nuevo microecosistema industrial de La Bordeta transcurriría de manera normal y rutinaria durante varios años, sólo hasta que en 1976 el Ayuntamiento de Barcelona apruebe el Plan General Metropolitano (PGM) y los terrenos que la fábrica ocupaba sean recalificados y destinados a la construcción de zonas verdes y equipamientos para el barrio. Esta reforma en el uso de suelo significó algo más que un asunto puramente técnico, ya que, supuso una fractura en la historia que estaba por venir y que hasta el día de hoy no ha dejado de escribirse. De hecho, podríamos decir que esta es la coyuntura histórica más importante en relación al contexto actual de Can Batlló, pues es el momento en que diferentes formas de hacer y pensar se entrecruzan, dialogan, se entienden, se distancian, se reorganizan... pero sobre todo, entran en conflicto. Ya que, por una parte iniciaría la lucha de los industriales por salvaguardar la supervivencia de sus empresas, ya fuese dentro o fuera del recinto; la de los vecinos y vecinas por asegurar el cumplimiento de los acuerdos en cuanto a la construcción de los equipamientos para el barrio; la del Ayuntamiento por mediar y negociar (en ocasiones de forma contradictoria) entre las diferentes partes; y la de las propietarias de los terrenos (que ahora eran las hijas de Julio Muñoz), quienes algún beneficio debían sacar de la herencia que les había dejado su padre, sobre todo de cara al boom inmobiliario que comenzaba a gestarse.

LOS INICIOS DE UN MOVIMIENTO

La etapa comprendida entre la aprobación del PGM en 1976 y la creación de la Plataforma vecinal en defensa de Can Batlló en el 2009 es quizá la más difícil de resumir, ya que, es un periodo que requiere de una revisión minuciosa de las fuentes si lo que se busca es reconstruir una historia de intriga política y administrativa llena de idas y venidas constantes, de promesas incumplidas y pactos rotos. Pero sobre todo, si lo que se quiere es entender la paciencia que en ocasiones ciertas luchas sociales exigen tener. En mi caso, he decidido dar un salto de más de treinta años para evitar perderme en una laberíntica historia que como bien lo menciona Jordi Soler (2013), no se trataba simplemente de la recuperación de un espacio en desuso, sino que lo que se buscaba era preservar la “lluïta veïnal d’un vida”⁸. Y que tal como lo expresa en el siguiente

⁸ Si bien he decidido hacer este salto cronológico para que la fluidez del relato no se vea interrumpida, hay un hecho que no se puede obviar ni dejar de ser mencionado. Y es la importancia que el Centre Social de Sants ha tenido como eje articulador de muchas luchas sociales y vecinales ocurridas en el distrito de Sants Montjuïc desde los años setenta hasta la actualidad.

Uno de los primeros y más significativos actos organizados por esta entidad sucedió en el año 1973, cuando el Centre Social realizó un primer diagnóstico de las carencias que el barrio tenía, y donde Can Batlló ya era señalado como un espacio ideal para ubicar muchos de los equipamientos que la población necesitaba. En el número 21 dedicado a “La Barcelona de Porcicles”, la revista CAU explicaba de esta manera aquella primera actividad:

“Durante los meses de junio y julio de 1973 ha sido montada en el Centre Social de Sants una exposición denominada Cop d’ull a Sants que en forma de 40 cartones pretende exponer los problemas y presentar gráficamente las reivindicaciones que dicha población plantea”. [...] Las reivindicaciones exigidas en dicha exposición se concretan en: Educación: Enseñanza gratuita, control de métodos pedagógicos, inmediata construcción de las escuelas anunciadas, realización de tres centros de preescolar, un instituto, un centro de enseñanza profesional y un centro de educación especial. Sanidad: Un hospital con 400 camas, constitución de centros de urgencia-dispensarios y modernización de los existentes. Jóvenes: Subvención de actividades de los jóvenes por el Ayuntamiento, eliminación de trabas en la obtención de permisos, construcción de un complejo polideportivo e instalación de una biblioteca pública. Jubilados: Pensiones dignas (100% del salario real), centros sociales y residencias adecuadas. Servicios comerciales: Falta un mercado en la Bordeta y modernizar los existentes. Zonas Verdes: Recuperación de espacios perdidos, promoción de nuevas zonas dado que el déficit es de 40 Ha., reconversión de terrenos industriales en zonas públicas tales como Can

fragmento, la mirada colectiva estaba puesta más allá de la inmediatez de una posible victoria.

Algú creu que després dels neguits, penúries, esforços, treballs i hores invertides per tots nosaltres podran usurpar Can Batlló al barri? Que hi somiïn! Perquè el més important per a nosaltres no és disposar d'un espai, que també, sinó crear un projecte on cercar noves formes de relació, de governança i de construcció d'iniciatives, on assajar aquella societat futura que molts portem als nostres cors. (p. 94)

Si bien el espíritu activista, tanto del movimiento vecinal como de la asociación de industriales, había sobrevivido a la estrategia de desgaste emprendida por el Ayuntamiento y las propietarias hacía ya más de treinta años, consiguiendo que en el 2007 los empresarios llegaran a un acuerdo con ellas para desalojar el recinto⁹ en el plazo de un año. No será hasta el 2009 que se creará la plataforma “Can Batlló és per al barri”, la cual además de incluir a los míticos miembros del Centre Social de Sants y de la Comissió de Veïns de La Bordeta, ambos precursores de la reivindicación, esta vez incorporaría a nuevas y más personas relacionadas con los diferentes movimientos sociales de la ciudad. Un hecho con el cual se dotaba al colectivo de renovadas herramientas teóricas y prácticas, pero sobre

Batlló y La España Industrial para instalar los servicios exigidos”. (Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña, 1973, p. 92)

⁹ Cuando en el año 2002 se creó la Asociación de Industriales de Can Batlló, ésta agrupaba a 213 empresas que daban empleo a 2000 trabajadores y trabajadoras aproximadamente. Para el 2006 ya sólo quedaban noventa a causa del vencimiento de los contratos de arrendamiento, de las cuales sólo veinticinco tenían un contrato indefinido, por lo cual debían ser indemnizadas. Para julio de 2007, cuando se firma el acuerdo para desalojar el recinto durante el 2008 y aceptar la reubicación en el barrio de la Zona Franca, ya sólo sobrevivían 75 empresas, muchas de las cuales habían comenzado a buscar nuevas ubicaciones por miedo a que el contrato venciera antes de que se hiciera efectivo el traslado. (La Col, 2013, p. 77)

todo de un elemento que a partir de ese momento se volvería clave para la legitimidad política y social del proyecto, su **diversidad intergeneracional**. De este modo, tal como Josep Marcé (2013) recuerda:

“Els moviments socials van aportar la gosadia i els elements d’acció directa dels quals en aquells moments no disposava el moviment associatiu veïnal, i el treball dels joves tècnics va permetre plasmar les reivindicacions sobre paper, aportar nous criteris i enfortir molts arguments davant les institucions”. (p. 98)

Una de las transformaciones más importantes que traería consigo la creación de la plataforma sería el cambio de estrategia política, la cual pasaría de ser “pasiva” y “tolerante”, a una mucho más “ofensiva” y “desconfiada”. Es decir, que tras años de promesas incumplidas por parte del ayuntamiento y las propietarias, quienes ahora las hacían parecer aún menos realizables con el argumento de la crisis económica, un nuevo espíritu se apoderaba de la lucha. Uno donde la **autogestión** se planteaba como la vía necesaria para desencallar un conflicto que hasta ese momento se perfilaba eterno.

De esta manera, el primer “ataque” frontal de la plataforma fue el lanzamiento de la campaña “Tic-tac, Can Batlló”. La cual consistió en dar un ultimátum a la administración para que empezaran las obras, aunque fuera de forma simbólica antes del mes de junio del 2011, o de lo contrario el espacio sería ocupado y gestionado por las mismas personas que integraban la asamblea.

Ante tal advertencia, una nueva etapa de negociaciones comenzaría. Una en la cual el grupo motor de la reivindicación ya no se conformaría con cualquier cosa, ni tampoco se creería las promesas hechas de palabra has-

ta que éstas nos se materializaran en algún documento escrito. Así pues, no va a ser hasta unos días antes de la fecha límite que las propietarias decidirán ceder una de las naves del interior del recinto para usos vecinales, no sin antes haber querido engañar a la plataforma ofreciendo otros espacios que tenían los días contados al estar afectados por el plan urbanístico, documento en el cual ya estaba prevista su demolición. Es así como el 11 de junio del 2011, coincidiendo con la toma de poder del nuevo ayuntamiento¹⁰, las puertas de Can Batlló se abrieron sin necesidad de saltar los muros ni forzar las cerraduras. Un evento que se asemejaría más a una fiesta mayor de barrio que a un amago de ocupación.

EL DÍA DESPUÉS DE LA VICTORIA

Luego de tres días de actividades para celebrar la victoria del movimiento vecinal, comenzaba una nueva etapa de construcción material y simbólica del proyecto. Un trabajo que requería del esfuerzo colectivo tanto a nivel físico como reflexivo, pues ahora el reto consistía en rehabilitar y re-habitar un espacio que durante muchos años permaneció abandonado y que tan sólo conservaba algunos fragmentos de lo que había sido su pasado industrial en forma de mugre, grietas y polvo. De esta forma, el Bloc Onze que era la nave cedida por las propietarias, se convertiría en el epicentro del nuevo espacio autogestionado del barrio. Un “laboratorio de experimentación” donde todas las ideas eran bienvenidas siempre y cuando existiera la voluntad de las personas por hacerlas realidad.

¹⁰ En las elecciones celebradas el 22 de mayo de 2011 el Partit dels Socialistes de Catalunya, que había gobernado Barcelona durante 32 años, perdía su hegemonía frente a la candidatura de Convergència i Unió encabezada por Xavier Trias. La ceremonia de investidura estaba programada para el 11 de junio, sin embargo, tuvo que ser aplazada debido a que el Partido Popular interpuso un recurso para que se realizara un escrutinio de votos. (Sierra y Aroca, 2011)

Así pues, conforme iban pasando las semanas el Bloc Onze se fue llenando de vida, y entre asambleas, jornadas de trabajo, comidas populares, consensos y disensos, se decidió crear las primeras comisiones con las cuales se buscaría dotar de una estructura organizativa al proyecto. De este modo, y tal como su nombre lo indica, la Comissió d'Activitats se encargaría de gestionar todos aquellos actos públicos o internos que se quisieran realizar en el bloque; la de Disseny de l'Espai tenía la misión de pensar, recibir y hacer propuestas para la rehabilitación y optimización de los espacios físicos. Cabe señalar que esta comisión al ser de carácter más técnico estaba constituida en su mayoría por arquitectos/as. Por su parte, la Comissió de Negociació mantendría el contacto con la administración y las propietarias, a quienes tendrían que hacer llegar los deseos y las decisiones tomadas en las asambleas. La de Difusió sería la caja de resonancia de las actividades y convocatorias de Can Batlló. La de Manteniment i Infraestructuras custodiaria el material y las herramientas, pero también, se encargaría de realizar gran parte de los trabajos de mantenimiento. Y por último, la Comissió de Model de Gestió, ayudaría a mejorar los mecanismos de toma de decisiones, aportando ideas teóricas sobre procesos asamblearios y recuperando experiencias generadas en otros contextos. En la actualidad, si bien algunas han sufrido cambios y mutado en nuevos grupos, casi todas estas comisiones siguen existiendo y funcionando con criterios similares a los que tenían en su origen.

UN PRIMER PASO

Sin que las obras de rehabilitación estuvieran acabadas llegaba el momento de comenzar a pensar en los posibles usos que se le podrían dar al Bloque Onze. Eran tantas y tan diversas las ideas que en ocasiones se corría el

riesgo de que el espacio resultara insuficiente. Sin embargo, poco a poco se fueron depurando las propuestas y al cabo de unas semanas ya era posible elaborar un esbozo general de lo que sería el futuro equipamiento vecinal.

De esta manera, uno de los primeros proyectos en encontrar alojamiento fue la Biblioteca Popular Josep Pons¹¹, la cual además de adoptar el nombre de un vecino y miembro de la plataforma que moriría meses antes de la entrada a Can Batlló, construiría gran parte de su acervo bibliográfico (más de quince mil ejemplares) a partir de donaciones. Por otro lado, en la planta baja de la nave se habilitaría un auditorio, un “bar” y un espacio de encuentro. A pesar de que hasta ese momento no existía conexión vertical entre las diferentes plantas, se pensó que el primer piso podía acoger a una sala de exposiciones y diferentes aulas polivalentes. Sin embargo, no será hasta un año después que mediante unas jornadas de diseño colectivo se definirían los usos “definitivos” del espacio, y en las cuales la Comissió d’Arts conseguiría su primer taller.

LO TEMPORAL Y LO INESTABLE

Llegado a este punto quisiera hacer una pausa en esta “cronología” para hablar de lo que el proceso de recuperación y rehabilitación del Bloc Onze significó en términos de lo que anteriormente he denominado “laboratorio de experimentación”. Y quisiera hacerlo a partir de dos ideas que durante el de-

¹¹ La biblioteca Josep Pons está considerada como una de las más grandes de las que integran la Xarxa de Biblioteques Socials de Catalunya. Además del servicio de préstamo y consulta en sala, se programan actividades públicas como presentaciones de libros o cuenta cuentos para niños y niñas. Se sostiene gracias al trabajo voluntario de diferentes personas que sin necesariamente haber cursado estudios de biblioteconomía han ido aprendiendo diferentes mecanismos de gestión y catalogación de libros.

sarrollo de la investigación me sugerían rastrear el sentido de la colectividad en el proceso de construcción de un proyecto como Can Batlló: el **tiempo** y lo **inestable**. Todo ello partiendo de otro concepto clave que rescato del pensamiento de Hanna Arendt y que me remite a definir “la acción” como la forma de hacernos presentes en un contexto plural a partir de descubrir nuestras propias diferencias, y que en este caso tendría que ver con el hecho de construir un proyecto conjunto sin que eso suponga la obligación o la necesidad de fusionarse con los/as otros/as. Es decir, conservando la propia particularidad. Arendt (2011) afirma que “con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano”, y que gracias a esa inserción “confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestra original apariencia física” (p. 201). Lo cual significa que a diferencia de la **labor**, la cual realizamos por necesidad, y el **trabajo**, el cual emprendemos por utilidad, la **acción** nos ayuda a estar ahí y actuar en compañía de otras personas. Sin embargo, esta capacidad de acción no es realizable, y quizá ni siquiera pensable sin el **discurso**, pues tal como la misma autora nos advierte:

Mediante la acción y el discurso, los hombres [y mujeres] muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano, mientras que su identidad física se presenta bajo la forma única del cuerpo y el sonido de la voz, sin necesidad de ninguna actividad propia. (p. 203)

Es decir, que gracias a la acción y el discurso nos hacemos conscientes de que nuestra presencia en el mundo no es una razón puramente biológica ni mecanicista, sino que es la confirmación de que como seres sociales somos capaces de emprender algo a partir de nuestra relación con los/as otros/as, de los cuales siempre buscamos diferenciamos y sin los cuales nos sería imposible actuar.

En el caso del Bloc Onze eran tantas las propuestas sobre su posibles usos, como la lectura que cada quien hacía de ellas, que en ocasiones resultaba difícil saber cómo encajarlas en un mismo espacio. Pues tal como los debates lo demostraban, el proyecto estaba constituido por personas de contextos y experiencias muy diversas, desde la militancia comunista, anarquista y cristiana más arraigada en el barrio, hasta el entusiasmo de los universitarios recién egresados, pasando por los activismos contemporáneos y las posturas más “neutrales”. Es por ello que las asambleas devenían en verdaderos foros de discusión y luchas de poder, donde en ocasiones se tomaban decisiones que no siempre satisfacían a todas las personas, pero que casi siempre eran respetadas por la mayoría.

Cuando anteriormente hacía alusión a la idea del **tiempo** y lo **inestable**, pensaba en aquellos espacios dialécticos que surgían a raíz de la toma de decisiones de manera colectiva. Ya que en muchos casos lo temporal, entendido como un proceso de indefinida duración, dejaba ver las diferentes interpretaciones que la gente hacía sobre cómo gestionar el proyecto, así como la propia inestabilidad de su forma. Es decir, cuando en ocasiones era necesario tomar una decisión que en principio debía ser consensuada, había quienes apostaban por soluciones inmediatas y quienes proponían discutir más a fondo la propuesta. Incluso existía la probabilidad de posponer ciertos debates de forma indefinida ante la imposibilidad de llegar a un consenso.

De esta manera, cosas que en principio parecían simples, como el hecho de decidir la ubicación de una sala o el tipo de actividades que se podían realizar en ella, en muchas ocasiones eran la causa para que algunas personas opinaran que Can Batlló crecía de forma apresurada y que quizá había que desacelerar el paso, o quienes optaran por abandonar el pro-

yecto por la lentitud con la cual se decidían las cosas. Sin embargo, casi siempre la primera opción era la que marcaba el ritmo habitual de los debates. Por otro lado, una vez que se tomaba una decisión, había que entenderla como algo revisable y modificable (inestable), pues era posible que con el paso del tiempo las propias dinámicas cotidianas demostraran lo acertado o no de su elección.

Esta dicotomía entre lo **temporal** y lo **inestable** también sería un factor decisivo al enfocar la mirada y orientar mis reflexiones durante la evolución de la tesis, ya fuese al comenzar el trabajo de campo o realizar la escritura final. Pues de alguna manera era consciente de que mi actuar estaba mediado por la incertidumbre de lo que pudiera pasar durante el proceso, algo que me remitía de nuevo al pensamiento de Arendt en relación a lo fortuito de la acción humana. Pues tal como ella me lo advertía: “el hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable”, todo esto como consecuencia de la particularidad que posee cada persona (Arendt, 2011, p. 202), unas palabras que me acompañarían durante mi trayecto y que me servirían para pensar en la siempre problemática relación entre lo particular y lo colectivo, así como en mi esfuerzo por estudiar una realidad social que resultaba compleja.

LO SIGUIENTE

Pocos meses después de la celebración del primer aniversario, en el cual se pudieron mostrar públicamente los avances en la rehabilitación y acondicionamiento del Bloc Onze, surgió la necesidad de comenzar a pensar en cómo se podría organizar la planta primera de cara a una futura co-

nexión con el resto del edificio, ya que hasta ese momento sólo se podía acceder a ella por la parte trasera. Fue así como a partir de una “jornada de reflexión y diseño del espacio” se decidió que el primer piso acogería a cuatro nuevos proyectos: un laboratorio de audiovisuales, una imprenta colectiva, un rocódromo (espacio para escalar) y un taller de producción artística. Los cuales tendrían el reto de hacer compatibles sus labores con el resto de actividades que se organizaran en los espacios adyacentes. Pues tal como quedaría de manifiesto una vez que la planta fuera inaugurada, la convivencia diaria se convertiría en el principal barómetro para saber qué tan acertadas habían sido, o no, ciertas decisiones tomadas en base supuestos abstractos, para inmediatamente después pensar en de qué manera podían ser modificadas.

Sin embargo, el Bloc Onze como laboratorio colectivo (pedagógico) de producción material y simbólica de discursos y prácticas en breve daría sus primeros frutos, pues quienes allí se estaban “formando” pronto tendrían que poner a prueba sus conocimientos de cara a una nueva etapa que comenzaba a gestarse. De este modo, el 2013 se convertiría en el año de expansión de Can Batlló; un momento donde el proyecto crecería exponencialmente por diferentes motivos. Ya que, por un lado, el ayuntamiento se había convertido en el propietario de casi todo el recinto, lo cual significaba una oportunidad para la plataforma de reactivarse políticamente y así poder presionar a la institución para que el tan ansiado plan urbanístico se pusiera en marcha. Y por otro, la legitimidad que el Bloc Onze comenzaba a tener como un espacio social, vecinal y autogestionado, le permitiría reclamar la cesión de más naves para poder acoger a nuevos proyectos.

[...] la Plataforma feia públic el manifest «Can Batlló: si no ho feu vosaltres ho farem nosaltres!», en el qual establia la situació de les

persones afectades pel pla urbanístic, establir un pla d'usos al servei del veïnat, i defensar la nau central com a patrimoni col·lectiu davant la privatització. I el gener de 2013 la Comissió de Projectes de la Plataforma presentava una vintena de propostes per dinamitzar els nous espais de Can Batlló pendents de recuperar, algunes d'elles de gran envergadura. Es vertebraven al voltant de set grans eixos: espais públics i comunitaris, salut, activitat econòmica local, habitatge, educació, cultura i formació, i xarxes veïnals i de suport mutu. (Marcé, 2013, p. 112)

Es así como, aquel metafórico “caballo de Troya” que muchas personas veían en la recuperación del Bloc Onze comenzaba a mostrar que la sensación de fortaleza colectiva que la plataforma experimentaba no era ilusoria. Pues tal como diferentes episodios lo evidenciarían a lo largo de su historia, Can Batlló no sólo había ganado un espacio nuevo en desuso, sino que con sus acciones replanteaba la relación democrática entre las instituciones y las personas organizadas, no tanto como una nueva forma “ciudadanista” de participación política (Delgado, 2016), sino como una manera de recuperar y perpetuar ciertas tradiciones de lucha que apostaban más por la acción directa y la autogestión. Las cuales, más allá de su idealización, exigían un compromiso y una presencia que no siempre era sostenible para todos sus miembros, pero que de alguna manera eran capaces de demostrar su validez y vigencia.

Uno de los actos más significativos de esta nueva etapa reivindicativa fue la campaña “a la primavera ens plantem”, en la cual se retomaba la estrategia del “Tic Tac” que tan buenos resultados había dado a la plataforma en sus inicios. Sólo que esta vez el ultimátum estaba dirigido a presionar a la administración para que comenzaran las obras de apertura del recin-

to mediante la demolición de uno de los muro de la entrada, así como el derribo de una de las naves cuyo valor patrimonial era mínimo, para que en su lugar pudiera ser construido un huerto urbano. La acción consistió en dibujar una línea de corte y picar la pared hasta hacer un agujero, lo cual sirvió para que al cabo de unas semanas los operarios del Ayuntamiento entraran para terminar el trabajo que aquel día los/as vecinos/as habían comenzado. De este modo, se demostraba una vez más que la presión mediática en complicidad con la acción directa funcionaban para desencallar todo aquello que en algún momento quedaba parado o que cierta forma nunca había sido puesto en marcha.

En junio del 2013 se celebraría el segundo aniversario con algunas novedades que evidenciarían la constante evolución de Can Batlló. Ya que, por una parte se había conseguido negociar la cesión de más naves para acoger a nuevos proyectos, y por otra se inauguraba la grada que por fin conectaría todas las plantas del Bloc Onze. La cual pudo ser construida gracias al premio que un grupo de arquitectos/as miembros de la Comissió de Disseny de l’Espai habían ganado, así como por un convenio de colaboración firmado con el ayuntamiento, mediante el cual cada semestre se enviaba una brigada de Barcelona Activa¹² a trabajar a Can Batlló. Pero también, gracias a las jornadas de trabajo colectivo¹³ que se organizaban

¹² Barcelona Activa es una agencia municipal que fomenta la ocupación de las personas, apoya proyectos de emprendeduría y asesora a empresas en diferentes niveles. Desde hace muchos años existe un convenio de colaboración con Can Batlló para que cada cierto tiempo una brigada compuesta por personas en situación de desempleo vengán a trabajar por un periodo máximo de seis meses, dentro de lo que se conoce como “planes de ocupación”. (Ajuntament de Barcelona, 2017b)

¹³ Cada fin de semana se organizaban jornadas de trabajo colectivo a las cuales podía asistir cualquier persona que tuviera ganas de colaborar. De hecho yo comencé a frecuentar Can Batlló gracias a que las convocatorias se hacían públicas mediante las redes sociales.

En relación a la importancia que este tipo de prácticas colectivas tienen para la conformación de lo “comunitario” entendido como forma de acción política, Raúl Zibechi (2015) ha estudiado de forma amplia como el trabajo colectivo ha sido el sustrato de “lo común” y no los llamados “bienes comu-

semanalmente y que al día de hoy siguen siendo un elemento muy importante para el mantenimiento del espacio.

A la par de estos avances y cambios en la estructura global de Can Batlló, la Comissió d'Arts, había comenzado a realizar sus primeras actividades colectivas. Si bien, éstas se habían enfocado principalmente en la rehabilitación y acondicionamiento de los dos talleres que se le habían asignado en la planta primera del Bloc Onze, la gente de "Arts", como comúnmente se le conocía, comenzaba a tener una mayor presencia como grupo.

De hecho, a partir de aquí y hasta la celebración del tercer aniversario, será el momento de lo que yo llamo "la fase constructiva" de la Comisión, y cuyo seguimiento a lo largo de más de un año es el que intentaré que quede reflejado en este trabajo. Pues a mi modo de ver, será el momento más fructífero e importante para la consolidación de las estructuras internas del proyecto, así como la etapa clave para el afianzamiento de una identidad colectiva que se articularía en torno a la práctica artística en su forma más expandida, la autogestión, y los procesos de auto-enseñanza y auto-aprendizaje.

EL APOYO EN RED

Otro de los momentos coyunturales más importantes en la historia de Can Batlló llegaría en la primavera del 2014, cuando el denominado Efecte

nes". Asegura que este tipo de prácticas no son exclusivas de las áreas rurales pobladas por indígenas y campesinos, sino que también se registran en las ciudades por parte de los sectores populares mestizos. Por otro lado, afirma que: "Los trabajos colectivos son un mecanismo que funciona tanto en la producción como en la reproducción de la vida, tanto en la educación y los cuidados de salud, como el ámbito de la toma de decisiones y de la seguridad colectiva". (p. 75)

Can Vies¹⁴, pusiera a prueba la fortaleza del tejido asociativo del barrio de Sants y La Bordeta, y evidenciara la instrumentalización de los proyectos sociales y culturales por parte de las instituciones gubernamentales en los momentos de crisis social y política.

Durante aquella semana de disturbios muchos medios de comunicación se hicieron eco de las palabras del regidor del Distrito y del alcalde de Barcelona, para hacer una diferenciación entre los proyectos “cívicos” como Can Batlló, donde las personas eran capaces de trabajar en colaboración con la Administración, y los “incívicos” como Can Vies, cuyos miembros además de incurrir en actos ilegales, estaban cerrados al diálogo.

Sin embargo, la respuesta por parte de la plataforma no se hizo esperar y mediante el siguiente comunicado se le informaba al ayuntamiento de la ruptura indefinida de las relaciones con él y su total apoyo a las personas afectadas por el desalojo. Pero también se hacía hincapié en que si bien Can Batlló era un proyecto de carácter vecinal, no sentía ningún tipo de animadversión por la “ocupación” como una herramienta de lucha.

¹⁴ Se llamó Efecto Can Vies, a la serie de acciones y protestas que se organizaron a raíz del desalojo del Centro Social Okupado Can Vies, uno de los espacios autogestionados más antiguos de Barcelona. Durante más de una semana hubieron enfrentamientos con la policía en el barrio de Sants y algunas manifestaciones de apoyo en otras zonas de la ciudad, con lo cual quedó en evidencia la existencia de una red de solidaridad compuesta por colectivos muy diversos. Al final el espacio fue recuperado y a día de hoy sigue en funcionamiento.

COMUNICAT DE CAN BATLLÓ SOBRE EL DESALLOTJAMENT DEL CENTRE SOCIAL CAN VIES.

Des de Can Batlló volem condemnar enèrgicament el desallotjament del Centre Social Can Vies. Així com volem manifestar tot el nostre suport a aquest centre social, als seus integrants i al teixit social del barri de Sants. Igualment volem denunciar l'ocupació del nostre barri i l'actuació brutal per part de les forces policials com a conseqüència de les decisions preses per part de la regidoria del Districte de Sants i de l'Ajuntament de Barcelona. Volem recordar que la Plataforma Can Batlló hauria ocupat l'espai en cas de que el districte no hagués accedit a les seves exigències, de la mateixa manera que Can Vies va ser ocupat el seu dia. Ens sembla un exercici vergonyós de demagògia i oportunisme el fet que el Jordi Martí ara vulgui aprofitar l'ocasió i vulgui penjar-se unes medalles que no li pertoquen. No volem ser cap exemple ni formar part d'una gestió política que dirigeix, provoca i, a més, se sent orgullosa d'actuacions com les que s'estan vivint al barri. El senyor Trias ha dit que no pot haver-hi cap mena de negociació un cop s'ha creuat la línia de la "violència". Des de Can Batlló volem dir que violència és el que s'ha fet amb Can Vies; que violència és la repressió i la persecució policial que s'està patint al barri des de fa temps, i especialment durant les últimes 48 hores. Violència és gestionar de manera unilateral i sense cap mena de possibilitat de negociació un conflicte que afecta a la vida social i cultural d'un barri. Degut a aquesta situació, volem dir que hem perdut la confiança amb el, fins ara, nostre interlocutor del districte. Des de Can Batlló volem dir que, a hores d'ara i de moment, trenquem tot tipus de contacte amb el Districte i amb l'Ajuntament de Barcelona.

CAN VIES ÉS DEL BARRI.

Barcelona, dijous 29 de maig de 2014 (Can Batlló, 2014)

Como había pasado en anteriores ocasiones la plataforma de Can Batlló mostraba una vez más su confianza en el poder colectivo que la sostenía. Sólo que esta vez dejaba ver su capacidad para deslegitimar y desobedecer a un gobierno cuyas decisiones consideraba erróneas. Así como para desmarcarse de una etiqueta moral que pasaba por alto muchas de sus principales cualidades y que precisamente eran las que le daban legitimidad al proyecto: su diversidad, su historia y su arraigo al territorio.

De esta manera, la celebración del tercer aniversario se enmarcaría en un ambiente de tensión e incertidumbre. Pues a pesar de que la calma había vuelto a las calles, los hechos sucedidos apenas dos semanas antes, invitaban a reflexionar sobre la importancia de las redes de apoyo entre los diferentes colectivos del barrio más allá de sus diferencias metodológicas. Pero también en la vulnerabilidad/fragilidad que se escondía detrás de la relación “cordial” que existía con el ayuntamiento.

Paralelamente a los acontecimientos de Can Vies, las energías en Can Batlló estaban puestas en el acondicionamiento de la planta primera del Bloque Once, pues si bien ésta había quedado abierta al público desde hacía un año con la construcción de la grada, aún no había sido inaugurada de manera formal. Sin embargo, este acto de apertura significaba también una oportunidad para visibilizar muchas de las actividades que durante el 2014 ya habían comenzado a realizarse en dicho espacio.

Por su parte, la Comissió d'Arts se había comprometido a organizar su primera actividad en la recién habilitada sala de exposiciones, y para la cual se acordó que el contenido de las obras sería el resultado de un *workshop* abierto al público, donde las personas trabajarían en diferentes grupos bajo la premisa de la interacción. De esta manera, la muestra que llevaría

como título “Construint el comú” se articularía en torno a tres ejes temáticos emanados de los debates previos a su montaje: memoria, experiencia y activismo. El equipo de memoria se encargaría de la reconstrucción histórica del recinto de Can Batlló; el de experiencia recuperaría el sentir de las personas participantes en el proyecto autogestionado a tres años de su existencia; y el de activismo reflexionaría en torno a los recientes acontecimientos sucedidos en el barrio desde una perspectiva artística. Así pues, con la celebración del tercer aniversario empezaba una nueva etapa para la Comisión que estaría marcada por su constante actividad y por una mayor visibilidad como colectivo dentro y fuera de Can Batlló.

NUEVAS HERRAMIENTAS

Para el año 2015 muchos de los proyectos aprobados por la asamblea para ocupar un sitio en las naves que se iban recuperando, habían comenzado a organizar actividades públicas, otros tantos invertían su tiempo y energía en rehabilitar lo que sería “su espacio definitivo” y algunos más, los que aún estaban pendientes de ubicación, se dedicaban a realizar gestiones internas. Sin embargo, todos ellos habían asumido el compromiso de entregar un informe anual sobre sus labores; esto con la finalidad de que la asamblea pudiera opinar y cuestionar el desempeño de cada grupo y en caso de considerarlo necesario negar su continuidad en el proyecto general.

De esta manera, la “asamblea de revalidaciones”, surgiría como un nuevo mecanismo para mejorar la gestión de Can Batlló, mediante la cual se buscaba garantizar el cumplimiento de los tres principales ejes y criterios que se habían seguido en el proceso de selección de los proyectos: la viabilidad socio-económica, su contenido y funcionamiento transformador,

y la relación con el entorno y la comunidad. Y que tal como el siguiente texto lo demuestra, uno de los objetivos primordiales era el de promover la interacción entre los diferentes grupos, para evitar su aislamiento y la pérdida del sentimiento de pertenencia colectiva.

Pel mateix que la biblioteca del Bloc Onze o l'auditori no són pensables de forma aïllada respecte al conjunt del projecte del Bloc, tots els projectes que estiguin a Can Batlló haurien de pensar-se no de forma aïllada, sinó en “relació amb”, sigui aquesta vinculació el barri, el veïnat, el conjunt del projecte, etc... No hem de perdre de vista que tot allò que es faci, es fa en espais considerats “equipaments públics”. Més enllà de la discussió (apassionant per altra banda) sobre el terme públic, sí que ens marca que els projectes han de tenir una funció social clara, oberta, i vinculada amb l'entorn, sigui el conjunt de projectes, les persones i col·lectius de Sants i La Bordeta, i també: a banda de defensar el propi projecte de cada grup, i les seves necessitats particulars, com s'estableixen sinèrgies amb els altres? I entre tots? (Can Batlló, 2013)

Es así como la plataforma se fue dotando de nuevas herramientas que le permitirían mejorar su organización interna. Sin embargo, estas transformaciones no sólo tenían que ver con resolver asuntos puramente técnicos, sino que gran parte de los esfuerzos estaban orientados a mejorar la convivencia entre los diferentes grupos y personas. Pues sería ingenuo pensar que a cuatro años de su existencia, la vida en Can Batlló transcurría de forma armónica. Sino muy por el contrario, los conflictos cotidianos, los roles de poder, las disputas políticas y personales, etc., no hacían otra cosa que reafirmar su carácter vivo y dinámico. Más como un retrato en pequeña escala de la complejidad social en la que vivimos, que como una alternativa romántica y utópica libre de conflictos.

LA COMISSIÓ D'ARTS

En relación a la Comissió d'Arts, el proceso de revalidación de proyectos supuso una oportunidad para que el grupo creciera en términos espaciales y organizativos. Esto al presentársele la posibilidad de tener un taller muchas veces mayor del que hasta ese momento gestionaba. Todo a raíz de que otro colectivo de artistas que desde el 2013 trabajaba paralelamente a nuestro grupo y al cual se le había asignado un lugar en una de las nuevas naves recuperadas, no conseguiría ser revalidado. De esta forma, la asamblea general ofreció un plazo de tres meses para presentar un proyecto en el que se justificara la necesidad de utilizar el espacio que quedaba vacante, o de lo contrario éste le sería asignado a algún otro proyecto de los muchos que estaban a la espera de poderse instalar en Can Batlló.

Es así, como en junio de 2015 la Comissió d'Arts en colaboración con dos de las personas que aún quedaban en activo del colectivo artístico no revalidado, presentaría ante la asamblea un proyecto que intentaría sacar el máximo provecho del nuevo espacio, articulando su propuesta en torno a cuatro ejes de trabajo: producción, educación, redes y exposiciones.

Con **producción** se hacía referencia a las posibilidades que el nuevo taller ofrecía para la creación artística, bajo la premisa de que éste debía conservar su carácter público, gratuito y colectivo. Es decir, que no se crearían estudios privados, ni se reproduciría el modelo de gestor/a y usuario/a, ni mucho menos se establecerían cuotas monetarias. Sino por el contrario, lo que se buscaba era que las personas que quisieran utilizar las instalaciones lo hicieran bajo el compromiso de involucrarse en la gestión/cuidado del espacio y las actividades del grupo, así como en generar formas de "pago" que se basaran en la cooperación y el intercambio.

Sin embargo, más allá del optimismo del momento, con el paso del tiempo nos dimos cuenta de lo difícil que era que las personas asumieran estos valores como propios. Lo cual hacía que en ocasiones dudáramos de si el camino que habíamos elegido era el correcto, o de si los/las artistas (en su dimensión más amplia) estaban preparados/educados para trabajar de esta manera. También nos surgía la duda de si muchas de las personas que se acercaban a preguntar por un “espacio artístico” tenían una verdadera necesidad, o si los altos precios en los alquileres y las duras bases de las convocatorias era una ilusión nuestra. Afortunadamente siempre había quien, a pesar de ser minoría, ayudaba a mantener vivo el entusiasmo del grupo en cuanto a su forma de entender las relaciones sociales no jerárquicas, ni mercantilizadas.

El eje de **educación** tenía que ver con esos procesos de autoenseñanza y aprendizaje que ya se venían realizando desde los inicios del grupo, sólo que esta vez se buscaba complementarlos con un programa educativo más dirigido. Es decir, ampliando la oferta de cursos y talleres públicos y gratuitos alrededor de diferentes temáticas. Una de las mayores lecciones que nos dejaría la implementación de este punto, sería el no menospreciar las formas “clásicas” de participación en el arte. Ya que, en muchas ocasiones en nuestro afán por innovar tal como algunas prácticas artísticas contemporáneas lo sugerían, ofrecíamos actividades que no acababan de captar la atención de las personas. Con lo cual nos obligábamos a replantear la propuesta y en muchos de los casos volver a los “orígenes”. Es decir, a la enseñanza de las técnicas artísticas más tradicionales, cuyos niveles de respuesta solían ser óptimos.

Por su parte, el eje de **redes** sería la forma de entender el vínculo que

la Comissió d'Arts buscaba mantener con otros colectivos y experiencias similares tanto a nivel nacional como internacional, para de esta manera explorar colectivamente y en base a la experiencia de otras personas todo aquello que se generaba cuando el arte y la autogestión se encontraban. En este punto la actividad de la comisión era bastante fructífera debido a la "fama" que año con año Can Batlló iba ganando; pues a mucha gente, proveniente principalmente del extranjero, le interesaban conocernos a su paso por Barcelona. A su vez, estos encuentros significaban una gran inspiración para la gente del propio grupo, pues el hecho de escuchar la experiencia de otras personas y colectivos que trabajaban en condiciones mucho más adversas a las nuestras, nos hacían valorar el privilegio de poder vivir a la sombra del aún vigente Estado de Bienestar por más críticos que fuéramos con él.

Por último, y tal como su nombre lo indica, el eje de **exposiciones**, buscaría promover el trabajo de sus participantes, pero también gestionar las propuestas artísticas que quisieran presentarse en alguno de los espacios de Can Batlló. Esta iniciativa fue una de las primeras en mostrar las limitaciones del grupo y por ende una de las que nos ayudaría a replantearnos qué tan conveniente era tener tantos frentes abiertos cuando las fuerzas apenas nos alcanzaban para gestionar el resto de actividades. Es por eso que después de un frenético comienzo, con la programación de una exposición casi cada mes durante el primer año, esta iniciativa quedaría parada durante mucho tiempo.

De esta manera, la obtención del nuevo espacio supondría un gran reto para la gestión y convivencia del colectivo. De hecho, cabe mencionar que desde antes de presentar el proyecto a la asamblea de revalidaciones, existían algunas dudas de si seríamos capaces de asumir el compromiso, ya

que, si algo nos había enseñado la experiencia de los años anteriores, era que en ocasiones sobraban las ideas pero hacían falta manos para ejecutarlas. Pese a todo, la decisión fue seguir sin fijarnos mucho en los posibles fallos que pudiéramos cometer durante el proceso. Así pues, mediante el siguiente texto se exponía de forma breve el funcionamiento del grupo y la manera de entender su relación con el arte y la cultura. Un documento que al día de hoy nos sirve como presentación para las personas que se acercan a colaborar con nosotras.

La Comisión de Artes (Arts CB) la conformamos diferentes personas interesadas en promover actividades artísticas dentro y fuera del recinto de Can Batlló. Nos organizamos de forma horizontal y asamblearia para decidir entre todos y todas el tipo de cultura que queremos generar en nuestro entorno más inmediato, siempre teniendo en cuenta nuestras propias inquietudes y la necesidad de hacer una lectura crítica de la sociedad desde la trinchera del arte.

Entre muchas otras cosas nos gusta organizar talleres, charlas, exposiciones, encuentros con otros grupos y personas, así como producir trabajos artísticos individuales y colectivos. Rechazamos la idea de que sólo existen “gestores y usuarios, expertos y aprendices, producción y consumo, etc.”, y a cambio apostamos por la colectividad, el autoaprendizaje y el apoyo mutuo.

Dinamizamos dos espacios artísticos (Serigrafía + Zona Once) que ponemos a disposición de las personas de manera gratuita, bajo la lógica de la implicación, el intercambio y el retorno social. (Arts Can Batlló, 2017)

Al día de hoy el grupo sigue funcionando de acuerdo a estos ejes, siempre con la flexibilidad de adaptarlos a las nuevas condiciones que se pre-

senten. Pero sobre todo, en concordancia con la energía y el interés de quienes en ese momento participen y gestionen el proyecto. Es decir, que si en algún momento existe un relevo generacional o una rotación de personas, la idea es que las estructuras creadas sirvan de referencia pero no de manual. Lo que sí es cierto es que sea cual sea el destino de la Comisión, nunca podrá alejarse demasiado del marco que el proyecto general de Can Batlló representa. Pues a diferencia de otros espacios artísticos que trabajan con relativa autonomía, el grupo de Arts, hace parte de una trama de colectivos diversos con los que debe convivir y a los cuales debe rendir cuentas de forma periódica.

En cuanto a una posible “evaluación” de cara a sus más de siete años de existencia, la Comissió d’Arts sigue conservando ese carácter experimental y en cierta medida inestable que la ha caracterizado desde el comienzo. Y no porque no se hayan sabido crear estructuras sólidas que garanticen su equilibrio, sino porque su misma matriz asociativa entendida como una relación social de colaboración y “compartencia” requiere ser actualizada, producida y reproducida constantemente (Gutiérrez, Navarro, Linsalata, s.f., p. 7). Pues tal como afirman las integrantes del “Seminario de Entramados Comunitarios y Formas de lo Político”, su vigencia en tanto relación social, al igual que su desaparición o destrucción, depende de “la capacidad de las personas de proponerse fines compartidos y reafirmar, una y otra vez, la vigencia de los vínculos de cooperación y recíproca obligación que les permite realizar tales fines” (p. 9).

De esta manera, desde el enfoque relacional y pedagógico desde donde las miro, creo que este tipo de prácticas colectivas más que enseñar algo en concreto, lo que generan es el espacio adecuado para probar muchas de aquellas formas que el rígido corsé de las instituciones educativas o

los acelerados tiempos de la vida (pos)moderna nos permiten desarrollar sólo si es a costa de calificarlas como improductivas o utópicas. O en los casos más graves, de apropiárselas y reconvertirlas en herramientas que sirvan para la reproducción de la vida liberal y capitalista.

AFRONTAR LAS DIFICULTADES

Como ya he mencionado en diferentes partes del texto, uno de los aspectos fundamentales para alejarse de las narrativas triunfalistas, que en ocasiones no hacen más que entorpecer el deseo de conocer y aprender de los fenómenos sociales contemporáneos, tiene que ver con visibilizar y recuperar el carácter epistemológico que los momentos coyunturales generan. En este sentido, pienso que los proyectos colectivos son ricos en este tipo de experiencias, ya que al ser espacios de confluencia de diferentes subjetividades, ideas y recorridos, los desacuerdos hacen parte tanto de la matriz como del proceso relacional de dichos espacios.

En el caso de Can Batlló y por ende de la Comissió d'Arts, estos momentos de divergencia han constituido uno de los principales ejes de aprendizaje y consolidación del proyecto. Ya que son formas de ruptura que no pertenecen a una temporalidad concreta, pues así como en ciertos momentos cobran un mayor protagonismo, en otros permanecen estables. Es decir, que el conflicto siempre resulta impredecible e inexacto; sin embargo, quisiera hacer mención de tres formas de discrepancia de las que he sido testigo, por su recurrente ausencia y presencia, así como por el desafío organizativo que han supuesto desde los inicios del proyecto hasta el día de hoy.

Por una parte, podríamos hablar de aquellos conflictos que emanan de la

convivencia diaria entre las personas. Esto es, las disputas derivadas del “buen” y “mal” uso de los espacios compartidos, así como del cuidado, o no, de estos, como el hecho de no respetar los horarios establecidos, el uso excesivo de los lugares, el descuido de los mismos, etc. En cierta medida podríamos decir que este tipo de conflictos son los más básicos e inevitables en todas las relaciones interpersonales; no obstante, es posible asegurar que éstos se vuelven aún más complejos cuando existe de por medio la gestión colectiva de algo, llámese proyecto, asociación, grupo, etc., y mucho más si esta intenta hacerse de forma horizontal y asamblearia.

Por otro lado, están aquellos conflictos que tienen que ver con las diversas lecturas que la gente hace de un mismo hecho, así como de sus diferentes posicionamientos políticos respecto a éste. Es decir, la forma en cómo las personas piensan que es mejor realizar las cosas. En el caso de Can Batlló, este tipo de divergencias tenían que ver, entre muchas otras cosas, con la relación que se debía mantener con los partidos políticos, las organizaciones religiosas, las administraciones públicas¹⁵, las empresas privadas, etc.

¹⁵ En cuanto a la relación con los partidos políticos. La victoria de Barcelona en Comú en las elecciones del 2015 para gobernar la ciudad de Barcelona, supuso un gran dilema. Ya que, al haber surgido como una plataforma ciudadana de izquierdas, muchas personas que participaban en Can Batlló, también eran integrantes de ella. Lo cual provocó controversias entre quienes se negaban a realizar actos institucionales en el espacio, y quienes nos tenían ningún problema con ello. Sin embargo, casi siempre se respetó lo que el “Régimen interno” creado en el año 2012 decía al respecto:

¹ Cap partit polític, plataforma política, organització sindical, organització religiosa o qualsevol mena d'entitat jurídica vinculada orgànicament amb ells no podrà establir la seva seu al Bloc Onze, no podrà sol·licitar un determinat espai per fer-ne ús de forma permanent ni es podrà manifestar com a integrant del projecte del Bloc Onze.

² En el cas que un partit polític, plataforma política, organització sindical, organització religiosa o qualsevol mena d'entitat jurídica vinculada orgànicament amb ells sol·liciti un espai del Bloc Onze par a la realització d'una activitat de caràcter esporàdic, dirigirà la sol·licitud a la Comissió d'Activitats. Aquesta comissió la valorarà i traslladarà una proposta a la Comissió de Coordinació, que si ho creu convenient podrà consultar l'Assemblea General.

³ Quan es facin actes puntuals d'organitzacions polítiques, sindicals o religioses amb convocatòria

Así como con la creciente repercusión mediática que el proyecto comenzaba a tener y que en cierta medida se veía reflejada en un mayor número de personas interesadas en escribir artículos periodísticos, realizar investigaciones o hacer visitas turísticas “alternativas” al espacio.

Por último, algunos de los problemas más habituales tenían que ver con la relación de Can Batlló y su entorno más inmediato, así como de su contacto con otras realidades sociales mucho más complejas. Como lo eran, en el primer caso, los destrozos que algunos jóvenes del barrio hacían en los edificios y el mobiliario, pero también, las controversias que se tenían con algunos vecinos que no eran afines al proyecto o que de alguna manera se veían afectados por las actividades que allí se realizaban (principalmente las que generaban ruidos y grandes concentraciones de personas). Y en el segundo, con aquellas situaciones que obligaban a pensar el espacio en relación a las problemáticas sociales inherentes a una ciudad como Barcelona. Donde la distribución desigual de la riqueza, los elevados costes de vida, la estratificación interclasista de los barrios, entre muchas otras cosas, hacían que Can Batlló no quedaría a salvo de los robos, ni fuera ajeno a todas las transformaciones que el barrio comenzaba a sufrir, como la especulación inmobiliaria, la masificación turística y la gentrificación¹⁶.

pública no es podran exhibir símbols partidistes a l'exterior del Bloc Onze ni es podrà utilitzar la imatge corporativa, el logotip o la tipografia del Bloc Onze o de Can Batlló de manera que s'identifiqui la seva imatge amb l'entitat convocant ni amb el contingut de l'acte, a no ser que el Bloc Onze s'hi adhereixi de forma explícita per decisió de l'Assemblea General.

⁴. Cap de les organitzacions que participi en un procés electoral no podrà fer actes en període de campanya o precampanya electoral. (Can Batlló, 2012)

¹⁶ En resumidas cuentas podemos decir que la “gentrificación” es el proceso de transformación (aburguesamiento) de un espacio tradicional y deteriorado, en otro con más y renovadas ofertas de consumo. Lo cual provoca, entre muchas otras cosas, el aumento de los precios de la vivienda y los servicios básicos. Esto deriva en un desplazamiento y sustitución de las clases populares por otras con un mayor poder adquisitivo. Por otro lado, el negocio del turismo hace

REPENSAR LAS COSAS

Si bien Can Batlló había encontrado formas de organización más o menos efectivas y logrado sortear todo tipo de dificultades en sus más de cuatro años de existencia, aún había cosas que era necesario resolver si lo que se buscaba era que el proyecto fuese sostenible con el paso del tiempo. Es así, como el año 2016 traería consigo muchos cambios, principalmente estructurales, que transformarían la fisonomía de algo que hasta ese momento seguía siendo una mezcla difusa entre asociación vecinal, centro social ocupado, ateneo cultural, cooperativa, etc., pero que a ojos de la ley carecía de una forma jurídica válida. De este modo, se decidió que la “Associació Espai Comunitari i Veïnal Autogestionat”, sería el cobijo legal para un proyecto que si bien adoptaba la figura asociativa, no abandonaba las formas horizontales de organización. Por lo cual, los cargos de presidente, tesorero y secretario que era necesario designar para realizar el registro de la entidad, cumplirían más con una función simbólica que representativa, ya que estos quedarían supeditados a los designios de la asamblea.

Por su parte, este proceso de legalización significaba también una oportunidad para pensar en la perdurabilidad de los espacios, ya que hasta ese momento sólo existía un documento que avalaba la cesión del Bloc Onze, pero no del resto de naves. Lo cual hacía que los proyectos que allí se alojaban vivieran con la incertidumbre de no saber cuál sería su destino

parte importante de esta revalorización del suelo; ya que, muchos de los comercios tradicionales son sustituidos por otros que están orientados a satisfacer las necesidades de los turistas.

Sin embargo, tal como Florencia Brizuela y yo señalamos en relación a las narrativas que acusan al turismo de ser el principal causante de estos males, sin tener en cuenta el papel que las clases medias locales juegan en la transformación de las ciudades. No sólo como consumidoras pasivas, sino como productoras y reproductoras de modelos económicos y culturales innovadores (liberales), que generan la “hispterización” de los espacios. También sería importante cuestionar las prácticas de las élites autóctonas en los ámbitos inmobiliarios y turísticos. Así como, la responsabilidad de las administraciones en la no-regulación de ciertos fenómenos especulativos (Brizuela y López, 2018).

final. De esta forma, la Comissió de Negociació comenzó a delinear un futuro convenio de cesión que si bien implicaba colaboraciones mucho más estrechas con la administración, intentaría velar por la autonomía del proyecto dando prioridad a su modelo autogestionado.

Cabe señalar que al día de hoy (2019) este documento aún no ha sido firmado, pero todo indica a que próximamente será votado en el pleno del Ayuntamiento con una gran probabilidad de ser aprobado. Y en el cual se contempla que la asociación vecinal de Can Batlló asumirá la gestión de las naves por un periodo máximo de cincuenta años. Un hecho que sin duda marcará un antes y un después en la historia de los movimientos barriales, ya que, hasta ahora este tipo de cesiones (de espacios públicos grandes y por un tiempo prolongado) sólo se habían hecho a empresas privadas.

Por otro lado, un aspecto que no podía ser obviado si lo que se buscaba era la sostenibilidad integral del espacio, era el tema económico. Cuando en el 2013 muchos proyectos fueron aprobados para ocupar un lugar en las naves que se iban recuperando, había algunos que ya eran considerados como “productivos”. Es decir, eran propuestas que contemplaban la generación de ingresos económicos para poder pagar a sus integrantes y a su vez aportar dinero a la caja común de Can Batlló. Sin embargo, con el paso del tiempo surgió la necesidad de crear un modelo que fuese benéfico para todos los grupos, ya que se corría el riesgo de que la división entre trabajo voluntario y remunerado no sólo afectara las relaciones interpersonales al crear todo tipo de discordias, sino que también imposibilitara la autogestión de muchos otros colectivos; principalmente aquellos que en un inicio fueron creados para garantizar el funcionamiento del Bloc

Onze. De este modo, se conformó un grupo de trabajo con integrantes de diferentes proyectos para elaborar una propuesta, que al día de hoy sigue en proceso de construcción.

Otro de los cambios sucedidos durante el año 2016 que es digno de ser mencionado, tanto por su valor político como por su fuerza simbólica, tiene que ver con la lucha que uno de los integrantes más veteranos de la asamblea de Can Batlló y vecino histórico del barrio, había comenzado meses atrás para reivindicar la instalación de un ascensor que permitiera a la gente mayor y personas con movilidad reducida acceder a la planta primera del Bloc Onze.

Pienso que lo simbólico de este acto radicaba en algo que ya he mencionado anteriormente, y que tiene que ver con la inestabilidad de la acción y el pensamiento al interior de un proyecto colectivo. Esto es, todo aquello que debe ser repensado al cabo de cierto tiempo, luego de que el tránsito de una idea a su materialización como hecho deja al descubierto la necesidad de su reformulación. En este caso, la grada que había sido proyectada años atrás por un grupo de arquitectos miembros de la Comissió de Disseny de l'Espai, no había sido pensada en relación a los futuros usos y limitaciones que ésta pudiera tener. Por lo cual, más allá de las controversias suscitadas en su momento sobre la modificación de una obra ya ejecutada, así como por los gastos derivados de la misma, el ascensor fue instalado. En cuanto a su sentido político, esta demanda visibilizaba el esfuerzo de una persona por evidenciar, argumentar y saber convencer a todo un colectivo sobre la necesidad de construir un espacio que no sólo fuera arquitectónicamente agradable, sino que también que fuese inclusivo. Mucho más si gran parte del sustrato social de Can Batlló se basaba en la diversidad generacional y el aprendizaje de las diferentes experiencias de lucha.

En la misma línea de revisar de forma periódica las dinámicas grupales, durante el año 2017 se decidió hacer énfasis en muchas situaciones que de alguna manera se habían ido “normalizado” con el paso del tiempo, como los diferentes roles de poder que se habían generado y que en cierta medida estaban relacionados, entre muchas otras cosas, con el tema de género. Una de las primeras acciones que se llevaron a cabo, fue la de contabilizar el número de intervenciones que durante las asambleas hacían los hombres y las mujeres, para de esta manera visibilizar muchas de las formas que históricamente han estado asociadas a la masculinidad en los espacios activistas, como podrían ser las argumentaciones violentas, el uso de un tono de voz alto, las interrupciones constantes, los comentarios sexistas, etc.

Por otro lado, se decidió crear un protocolo contra agresiones machistas en ambientes de fiesta; pues si bien, Can Batlló era considerado un espacio feminista, no estaba de más incidir en aquellos momentos donde el alcohol y la aglomeración de personas, pudieran servir de justificación para ejercer cualquier forma de violencia hacia las mujeres. Cabe señalar que para la elaboración de este documento se tomó como ejemplo el trabajo y la experiencia de otros espacios como los colectivos feministas del barrio del Poble Sec, quienes recibieron un reconocimiento de parte del Ayuntamiento por dicha iniciativa. Provocando así que el protocolo también fuese implementando en algunos actos institucionales.

Por último, si damos un salto de un año. En 2018 comenzó a debatirse sobre la posibilidad de cobrar la entrada a algunos eventos, ya que, hasta ese momento todas las actividades que se ofrecían eran gratuitas, lo cual generaba algunos problemas, como el hecho de que las personas abandonaran los talleres a mitad del semestre al no sentir ningún compromiso

con el espacio. O que, en el caso de los conciertos y las fiestas, las ganancias fueran mínimas, dado que los gastos de producción eran mayores.

Ese mismo año se acentuaron los robos, tanto del material eléctrico (cables de cobre) que pasaban por debajo del edificio, así como de algunas naves ocupadas por los proyectos (el taller de artes no fue la excepción). Lo cual provocó que, entre muchas otras cosas, algunas actividades fueran suspendidas ante la falta de luz, o que se acabaran instalando rejas y alarmas a pesar de que en un inicio nos habíamos opuesto a ello. De esta forma, se creó la Comissió de Seguretat con la intención de velar por el bienestar del espacio y con la cual se intentaba crear protocolos de actuación que fuesen más disuasivos que represivos. En algunas ocasiones pudimos detener los robos justo cuando se estaban cometiendo y en otras nos tocó reparar los destrozos que los ladrones dejaban a su paso. No obstante, hubo un momento en que los hurtos se volvieron tan frecuentes, que algunas personas decidieron hacer denuncias ante la policía, mientras que otras comenzaron a cuestionarse los límites de la autogestión, llegando a insinuar que quizá todos esos problemas se acabarían si Can Batlló fuese administrado por el Ayuntamiento; algo que al día de hoy ha sido descartado como una opción.

Como comenté al inicio de este capítulo, la intención de este apartado, era la de contextualizar el trabajo que la Comissió d'Arts ha realizado desde su inicios hasta la etapa actual, centrándome específicamente en las actividades comprendidas entre los años 2013 y 2015. Y para lo cual, he tenido que indagar en la propia historia de Can Batlló, entendida como el marco general (geográfico, político y cultural) que le da sentido a esta experiencia. Sin embargo, de cara a las últimas revisiones que he hecho del texto y en vísperas de la entrega final de la tesis, he decidido incluir algunos

datos actualizados para que la amplitud y complejidad del caso estudiado quede mejor representada. Por lo tanto, creo que este esbozo histórico puede ser interrumpido en estas coordenadas y dejar que la lectura siga su curso. No obstante, quiero apuntar que en la actualidad Can Batlló y la Comissió d'Arts se enfrentan a nuevos retos y desafíos que durante los siguientes años pondrán a prueba su fuerza colectiva y el valor de su historia, por lo cual habrá que estar atentos y atentas a las nuevas derivas que este proyecto pudiera tener.

Organización Construcción Conflicto Aprendizaje

-

(A p i e d e c a m p o)

*La autogestión académica es,
ante todo y esencialmente, una toma de conciencia.
Conciencia de lo que es el estudiar y el conocer, no
como un ejercicio abstracto y al margen del tiempo
y la sociedad que nos rodean, sino como algo que se
produce dentro de ellos y como parte de nosotros,
en relación y condicionamiento recíprocos.*

José Revueltas

ORGANIZACIÓN

A principios del 2013 comencé a frecuentar Can Batlló, un espacio que a diferencia de lo que hoy representa, en ese momento pasaba un tanto desapercibido en la ciudad. Era un lugar que desde que lo conocí me atrajo bastante, en parte por el aspecto lúgubre que proyectaba al estar ubicado en unas viejas naves industriales de finales del siglo XIX y en parte también por todas las actividades que allí se realizaban de forma gratuita. No obstante, había otro aspecto que desde la óptica de los movimientos sociales y las luchas vecinales lo hacía especialmente interesante, y es que a diferencia de la brutalidad policial con la cual había sido desalojada la acampada del 15M en Plaza Catalunya en mayo del 2011, a Can batlló se entró de manera festiva justo dos semanas después. Un acto con el cual se puso fin a más de treinta años de incertidumbre y espera, pero también, un día en el que se comenzó a escribir la historia del actual “Espai Veinal i Autogestionat Can Batlló”.

En un inicio, mi relación con el espacio se limitó a asistir ocasionalmente a los eventos nocturnos que allí se organizaban. Sin embargo, poco a poco me fui interesando por saber algo más de su funcionamiento interno, pues visto desde fuera me daba la sensación de que gestionar un lugar tan grande no debía resultar una tarea fácil, ni mucho menos, de que todo aquello pudiera ser obra de un esfuerzo individual o el resultado de un acto filantrópico. Fue así, como decidí informarme un poco más sobre las actividades, hasta que descubrí que todos los fines de semana se convocaban jornadas de trabajo colectivo en las que cualquier persona podía participar y con las cuales se buscaba rehabilitar gran parte de los espacios recuperados. De este modo, intenté asistir de forma regular con la intención de unirme al proyecto, sin imaginar que al cabo de unos me-

ses acabaría trasladando mi investigación a aquel sitio, que nunca mejor dicho, aún se encontraba en fase de construcción.

Al poco tiempo de haberme incorporado a Can Batlló supe de la existencia de la Comissió d'Arts, un colectivo que según podía intuir, ya que no había mucha información sobre él, organizaba actividades de artes plásticas y visuales al interior del espacio. Un hallazgo que significó una motivación mayor para involucrarme de manera más seria en el proyecto; pues si bien, hasta ese momento había tenido la suerte de ser acogido por la Comissió de Disseny de l'Espai y de haberme cruzado con algunas personas que me hacían sentir menos extraño en un lugar donde no siempre resultaba fácil entrar, sentía que aún me faltaba encontrar el sitio más adecuado desde el cual poder participar.

De esta manera, me puse en contacto con el grupo de artes, pero la respuesta a mi correo no llegó con la misma celeridad con la que lo había enviado, lo cual me hizo pensar que tal vez la Comisión no aceptaba nuevas incorporaciones o que simplemente no se encontraba activa. No obstante, al cabo de un mes recibí un mensaje donde me informaban de forma breve y escueta dónde y cuándo podía encontrar a sus integrantes, que para sorpresa mía, era en las mismas jornadas de trabajo a las cuales ya asistía, sólo que las reuniones las realizaban en la planta primera del Bloc Onze.

El siguiente fin de semana me acerqué al espacio pero sin mucho éxito, ya que, el único grupo de personas que encontré pertenecían a otro proyecto. A partir de ese momento la búsqueda se volvió un juego de escondidas o mejor dicho uno de azar, pues pasaron algunas semanas hasta que por fin conocí a Bernat, uno de los miembros fundadores de la Comissió d'Arts. Comenzamos a hablar mientras bajábamos tabiques por medio de una

polea y le explicaba lo mucho que me había costado dar con ellas; me dijo que el correo no lo revisaban muy a menudo y que la gente no asistía de forma regular a las jornadas de trabajo. Le pregunté que cómo podía hacer para estar al tanto de las actividades y me respondió que tenían una lista de correos en la que si quería me podían agregar. Acepté, y de alguna manera entendí que con ese gesto formalizaba mi incorporación al grupo.

Al poco tiempo de haberme encontrado con Bernat conocí a Marina, otra de las fundadoras del colectivo; ambas eran estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y habían llegado a vivir al barrio a finales del 2010. Según me explicaron, el encuentro con Can Batlló había sido fruto de la “casualidad”, ya que a los pocos días de haberse mudado, se dieron cuenta de que en muchos balcones colgaban pancartas con la consigna: “Volem Can Batlló ja!”; comenzaron a investigar, hasta descubrir que en una plaza cercana a su casa se organizaban asambleas semanales, las cuales además de hacerse al aire libre tenían la particularidad de que la mayoría de sus asistentes eran personas mayores.

Para cuando Bernat y Marina empezaron a frecuentar las asambleas, la Plataforma ya había comenzado a planear la ocupación de Can Batlló en caso de que el Ayuntamiento y las propietarias no dieran muestras de querer solucionar un conflicto que acumulaba tras de sí más de treinta años de historia. Sin embargo, la decisión de última hora de ceder una de las naves para usos vecinales, hizo que el plan fuese postergado y que la estrategia ofensiva y defensiva que se venía elaborando desde hacía semanas, mutase en una nueva táctica de índole más constructiva.

Ya al interior del recinto y una vez que los principales trabajos de rehabilitación del Bloc Onze habían concluido, espacios como la biblioteca, el audito-

rio y el bar pudieron ser abiertos al público, permitiendo así que mucha de la gente que había participado en las jornadas de trabajo colectivo, realizando todo tipo de actividades, comenzarán a perseguir objetivos más concretos. Es decir, que empezaran a proponer proyectos que se adaptaran un poco más a sus intereses o perfiles profesionales. Fue así, como un grupo de personas, entre ellas Marina y Bernat, decidieron crear lo que en ese momento se denominó la “Comissió d’Arts Plàstiques, Artesanies i Restauració”.

Como bien se puede apreciar en el nombre, los objetivos iniciales de la Comisión eran demasiado amplios, en parte por la diversidad de intereses que había en el grupo y en parte también por la complejidad de definir los límites de un término tan amplio como lo es “arte”, ya que bajo su cobijo podían entrar desde las artes plásticas más tradicionales hasta la fabricación de artesanías, e incluso la restauración de muebles u objetos antiguos. De este modo, para finales del 2012 se hizo un primer esbozo de las actividades que el colectivo realizaría, así como de las formas de organización interna y su relación con el resto de grupos que conformaban Can Batlló. Un documento que serviría de base para empezar a delinear la identidad de la futura “Comissió d’Arts”.

1. Objectius futurs

Crear. Com a col·lectiu vinculat a l'àmbit artístic, ens oferim a continuar creant artísticament per Can Batlló (ex. la realització a ganxet de l'altra barana de la biblioteca), crear escenografies, ambientacions per l'auditori.

Crear i gestionar un espai artístic dins del Bloc Onze pel propi ús de la Comissió (per realitzar els punts detallats en l'anterior paràgraf); i on aco-

llir els tallers d'arts plàstiques i artesanies proposats per gent interna i externa al Bloc Onze. Generar dinàmiques i espais de treball artístic a través d'activitats i tallers puntuals i regulars. Col·lectivitzar recursos.

2. Funcionament i relació interna

Inicis: Tot i que des dels inicis al Bloc Onze ja hi havia gent interessada en crear un espai artístic, fins ara hem funcionat de manera individual i autònoma: Taller d'origami, taller d'estampació de samarretes, taller de ganxet, decoració de les festes majors, etc. Però desde les primeres reunions que hi ha hagut sobre planta 1^a hem vist la necessitat i el sentit en unir-nos per crear una nova comissió.

En un futur pensem parlar d'encarregats i encarregades del taller o espai d'arts. Encarregats/des que poden ser tant interns o externs, entenent que ho podran ser els talleristes que vinguin a fer tallers, o la propia comissió d'Arts quan realitzi una activitat o quan faci permanències.

3. Relació amb la resta de comissions

Relació amb Activitats: Una de les funcions de la comissió podrà ser el gestionar les propostes d'activitats que es reben a la comissió d'activitats. Perquè entenem que si han d'utilitzar aquest espai té sentit que siguem nosaltres qui ho gestionem. I tanmateix per tal de treure feina a la comissió d'activitats.

Relació amb el Taller Infraestructures: Tot i que la nostra comissió entenia que el taller infraestructures i el taller d'arts plàstiques i artesanies havia de formar part dins d'un mateix espai, esperem poder crear un

vinde de treball entre els dos espais tot i que estiguin situats en plantes diferents (pensem en la possibilitat de tenir un montacargues entre els dos espais o ambdues plantes).

Relació amb les comissions i col·lectius de Planta 1^a: Entenem que hi haurà un intercanvi i complementarietat de coneixements entorn l'art, el disseny i el món audiovisual, entre d'altres; amb els qui compartirem espais i activitats. (Arts Can Batlló, 2012).

Más allá del entusiasmo del momento y del esfuerzo de algunas de sus integrantes por llevar a la práctica muchos de los objetivos planteados en el texto anterior, la Comissió d'Arts entró en una etapa de inactividad durante varios meses. Un hecho que supuso el desánimo de algunas personas y una de las razones por las cuales me había costado tanto dar con ellas en un inicio, ya que, tal como Bernat me había asegurado al momento de conocernos "la gente no asistía con regularidad al espacio, ni revisaban el correo muy a menudo". Algo que me dejaba ver que para ese momento el grupo aún no estaba lo suficientemente consolidado como para que fuese funcional, al menos no para cumplir con los objetivos que se había propuesto en años anteriores.

No obstante, de cara a las nuevas incorporaciones sucedidas a finales del 2013, la Comisión comenzó a reactivarse y ya para el año 2014 contaba con un sólido grupo de más de siete personas, con las cuales se pudo fortalecer la estructura organizativa del proyecto partiendo de acciones tan básicas como la optimización de los canales de comunicación interna (con la creación de una nueva lista de correos y un grupo de *whatsapp*), estableciendo un día fijo para realizar las asambleas y mejorando el proceso de acogida de las nuevas integrantes; ya que, como me había sucedido a mí varios meses atrás, el hecho de no responder a la gente cuando enviaba

un correo, ya fuese para pedir información o hacer una propuesta, daba una imagen del grupo que invitaba a todo menos a la participación. Un problema que otros colectivos de Can Batlló también tenían y que durante mucho tiempo provocó que el espacio fuese criticado por su hermetismo y poca empatía con las personas interesadas en colaborar.

Uno de los aspectos más representativos de la Comissió d'Arts en cuanto al perfil de sus integrantes es y ha sido su falta de dogmatismo en relación a los conceptos de arte y política (en el sentido más amplio de los términos). Es decir, que a diferencia de otros espacios artísticos como las Fábricas de Creación, gestionadas por el Ayuntamiento; donde la trayectoria y el currículum de los/as artistas es importante para optar por un espacio de trabajo, o de otros lugares donde conviven exclusivamente artistas, con unos códigos y lenguajes comunes que se retroalimentan constantemente. El taller de artes de Can Batlló tiene la característica de que cualquiera que lo solicite puede acceder a él siempre y cuando participe en la organización de las actividades, ayude en el mantenimiento del espacio y se involucre en la gestión del colectivo.

De hecho, es posible asegurar que la mayoría de personas que han participado en el grupo desde sus inicios hasta la actualidad, comparten la característica de no haber cursado estudios formales de arte, o en caso contrario, de no sentirse "artistas profesionales". Al menos no en el sentido elitista del término, en el cual el artista marca una línea divisoria entre las artes cultas y las populares, así como en la reproducción de discursos y formas de socialización basadas en la competitividad y el ego creativo; o la presuposición de que toda disciplina o actividad cultural fuera del campo artístico contemporáneo, es propensa a crear sujetos alienados, acrílicos y excesivamente racionales.

Lo mismo sucede en relación al grado de politización de sus integrantes, ya que, muchas de ellas han asegurado que hasta antes de incorporarse a la Comisión no habían participado en espacios donde las cosas se decidieran de forma colectiva y asamblearia, ni donde la estructura organizativa careciera de cargos verticales (presidente, secretario, tesorero, coordinadores, etc.); ni mucho menos, en un proyecto donde las formas de retribución por hacer uso de un taller u otras infraestructuras, no fuesen monetarias ni estrictamente selectivas.

Por su parte, el hecho de convivir con otras comisiones y proyectos no artísticos ayuda a disolver los discursos codificados que muchas prácticas contemporáneas en ocasiones generan, pues, no han sido pocas las veces en que se nos ha cuestionado sobre el sentido de alguna de nuestras acciones; al grado que hemos tenido que rendir cuentas ante la Asamblea General por la actitud que ciertas personas ajenas al proyecto han tenido al pensar que en Can Batlló se podía hacer “cualquier cosa” sin que nadie dijera nada. Como aquella vez en que una pareja de artistas fue invitada a participar en un festival de murales y que al no estar conformes con el espacio que se les había asignado, decidieron pintar de colores la fachada de una nave con cierto valor patrimonial, para inmediatamente después ser increpados por la gente de Can Batlló. U otra ocasión en que un grupo de estudiantes de Bellas Artes que nos habían pedido el espacio para organizar un festival de performance, recrearon la pieza “Make a salad” de la artista Alison Knowles, que consistía en preparar una ensalada gigante lanzando los ingredientes desde una ventana, lo cual provocó que algunas personas que pasaban por allí hicieran comentarios sobre el sentido artístico de aquella acción.

CONSTRUCCIÓN

La Comissió d'Arts al igual que el resto de proyectos de Can Batlló se organiza de forma horizontal y asamblearia, lo cual significa que ante todo debe haber una figura de representación que rinda cuentas ante el resto de grupos y se haga responsable de cualquier acción que desde el colectivo se impulse. Si bien, pueden existir subcomisiones de trabajo internas o personas que hagan la función de delegadas públicas, el máximo órgano de toma decisiones siempre será la asamblea.

Las reuniones se realizan semanalmente en el espacio de taller y son sesiones abiertas donde cualquier persona puede participar sin importar su antigüedad en el grupo. No obstante, esta excesiva apertura en ocasiones genera problemas, pues nos hemos encontrado con que la gente no siempre está familiarizada con las formas colectivas de organización. Algo que se traduce en que, entre muchas otras cosas, algunas personas dejen de venir al poco tiempo de haberse incorporado, o que otras intenten ejercer su liderazgo desde el primer día en que se presentan.

En el primer caso, la queja apunta a que las cosas deberían ser más ágiles y sin tanta "burocracia"; es decir, que la gente debería tener mayor libertad para hacer sus cosas sin necesidad de reunirse una vez por semana, ni tener que involucrarse demasiado en la gestión del grupo. Y en el segundo, de que deberíamos "profesionalizarnos" un poco más y dejar de ser tan "utópicas", "hippies" o "punkys", esto es, recurrir a las formas de organización ya conocidas (empresariales, asociativas, partidistas, etc.) y no intentar "innovar" tanto.

Sin embargo, más que desmotivarnos, estas situaciones nos han ayudado a mejorar nuestros mecanismos de gestión y toma de decisiones sin abandonar el principio básico de la horizontalidad, sólo que intentando hacer más ágiles las cosas. Por ejemplo, entre los años 2014 y 2015, cuando más actividades públicas se organizaron a raíz de la reactivación del grupo, había compañeras que se quejaban de que las responsabilidades casi siempre recaían en las mismas personas, lo cual provocaba que la gente se cansara y en muchas ocasiones decidiera abandonar el grupo de forma temporal o permanente.

Para intentar resolver este problema implantamos un nuevo mecanismo que se llamaba “si propones gestionas”, el cual consistía en que casi toda las propuestas serían aceptadas siempre y cuando hubiera una persona que se hiciera cargo de ellas. En un principio pensamos que lo más lógico sería que quien ofrecía la actividad asumiría el compromiso de llevarla a cabo; sin embargo, en muchas ocasiones tuvimos que posponer algunos actos ante la falta de alguien que se hiciera responsable.

Por otro lado, al ver que en ocasiones dábamos por sentadas muchas cosas, como que la gente se encontraba en la misma sintonía grupal o que perseguía los mismos intereses, decidimos organizar asambleas especiales que denominamos “espacios de reflexión y cuidados”, con las cuales buscábamos que las integrantes opinaran sobre cómo se sentían al interior de la Comisión y qué pensaban sobre la organización y el funcionamiento de la misma. Estos encuentros servían para poner en común muchos malestares que las personas interiorizaban y asumían como propios, pero que una vez expuestos en público demostraban que había incomodidades o sentires que eran colectivos; como el hecho de querer hacer las cosas de “forma alternativa” y lo complicado que a veces resultaba esto, o

la necesidad de saber repartir las responsabilidades para que no siempre tuviésemos que ir juntas a todos lados y así evitar el cansancio de querer hacerlo todo en colectividad.

Uno de los términos que más se ha utilizado para explicar el compromiso que la Comissió d'Arts espera de las personas que solicitan el uso de los espacios, es el de "retorno social". Es un concepto que nadie sabe a ciencia cierta de dónde salió, pero que ha sido usado en Can Batlló desde los comienzos del Bloc Onze; con él se hace referencia a la forma de pago, no económica, que la gente puede hacer en caso de que necesite organizar un evento, utilizar los talleres o asistir a alguna actividad. En cierta medida, "el retorno social" es sinónimo del trueque, sólo que en este caso no implica la obligatoriedad de dar algo a cambio. Sin embargo, esta ambigüedad conceptual ha supuesto muchos problemas, ya que, muchas personas no acaban de materializar algo que les resulta demasiado abstracto; como el hecho de hacer una contrapropuesta que tenga un valor más o menos equivalente a lo que se recibe, o pagar con "retorno social" algo que de otra manera se debería hacer con dinero.

En nuestro caso, uno de los espacios más solicitados es el taller de serigrafía. Es muy común que recibamos correos de gente que busca un lugar para "producir sus cosas", no obstante, una de las principales normas del taller dice que éste no puede ser utilizado con fines lucrativos permanentes, es decir, que no se pueden hacer encargos para terceros, ni manufacturar productos que después serán vendidos en tiendas, ferias, mercados, etc., sino que lo cedemos para que la gente aprenda y perfeccione la técnica, o en todo caso, para que realice pequeñas autoproducciones.

Pero, más allá de las veces que nos hemos sentido engañadas al descu-

brir que la gente que dice ser principiante acaba sabiendo mucho más que nosotras de serigrafía, o cuando se presentan a la primera asamblea prometiendo que se comprometerán con el colectivo y luego ya no se le ve más que en el taller, lo que queremos que las personas entiendan es que si bien el espacio no cuesta dinero, tampoco es gratuito; es decir, que si bien Can Batlló se ubica en un edificio de titularidad pública, éste le fue cedido a una asociación que antes de eso fue un movimiento vecinal. Es un espacio que se consiguió gracias a una lucha de más de treinta años cuyos precursores aún participan en el proyecto y que a las nuevas generaciones nos toca cuidar y mantener. Por lo tanto, desde nuestra perspectiva, Can Batlló no sólo es un edificio donde los espacios se ceden gratuitamente y donde la gente va, los usa y se marcha, sino que, lo concebimos como una muestra viva del poder colectivo que las personas tienen cuando se organizan y apuestan por proyectos a largo plazo; pero también, es un lugar que necesita del cuidado de la misma gente que lo habita, pues de lo contrario corre el riesgo de desaparecer o de convertirse en un centro cívico o cultural donde la relación con el espacio sea puramente instrumental.

Una de las consecuencias de este tipo de situaciones (de cuando las personas ajenas al espacio nos hacen cuestionar nuestras formas de entender la relación entre el arte, la sociedad y la política) tiene que ver con la necesidad de repensar constantemente la identidad del grupo. Por ejemplo, cuando en el 2014 la Comissió d'Arts empezaba a consolidarse, uno de los mayores retos fue llegar a un consenso sobre el tipo de imagen que queríamos proyectar. En una asamblea que realizamos en casa de Isa, y que comenzó como una charla amistosa pero que acabó con un debate acalorado, estuvimos discutiendo por más de cuatro horas sobre "qué éramos"; es decir, si bien sabíamos que desde sus inicios el grupo de artes era considerado una comisión de Can Batlló, había personas que opinábamos que quizá

debíamos trascender dicha etiqueta. Algo con lo que actualmente no estoy del todo de acuerdo. Pues solo para contextualizar un poco, en Can Batlló existen dos tipos de grupos, por una parte están las Comisiones (Activitats, Disseny de l'Espai, Difusió, etc.) y por otra los Proyectos (Escola Arcàdia, Taller de Cervesa Artesana, Editorial Descontrol, etc.) Si bien, a lo largo de este trabajo he utilizado indistintamente los términos comisión y proyecto cuando me he referido a los diferentes colectivos que integran Can Batlló, es necesario entender la diferencia formal que existe entre estos.

Cuando en el 2011 el Bloc Onze comenzó a ser rehabilitado, se crearon varias comisiones para hacer más eficaz la gestión del espacio. Por ejemplo, gente que contestaba los correos, coordinaba las actividades, hacía difusión por la redes sociales, etcétera; no obstante, a partir del 2013, para cuando ya se habían recuperado muchas más naves, se decidió que éstas fuesen destinadas a algunos proyectos que habían surgido en años anteriores, no sin antes pasar por el respectivo proceso de validación.

Una de las principales diferencias entre las Comisiones y los Proyectos es que, en el caso de los segundos, existe la posibilidad de generar ingresos económicos con los cuales poder retribuir a sus integrantes, cosa que en las Comisiones no sucede, ya que allí la participación es totalmente voluntaria. Por otra parte, podríamos afirmar que en un inicio los proyectos tenían una mayor autonomía en cuanto a su relación con la asamblea de Can Batlló. Sin embargo, con el paso del tiempo estas diferencias se han ido acotando y actualmente tanto Proyectos como Comisiones hacen parte del mismo entramado organizativo, asumiendo los mismos derechos y obligaciones.

Pero, volviendo a aquella tensa reunión en casa de Isa, a la que por cierto también habían asistido Lucía, Eva, Neus, Andrea, Marina y Bernat, lo

cual la convirtió en una de las asambleas más concurridas de aquella época, dos fueron los principales detonantes de la discusión. Por una parte, yo que desde hacía tiempo me encargaba de gestionar el correo electrónico, había diseñado un logotipo para firmar los mensajes de la Comisión sin haber consultado a nadie. Por otro lado, a raíz de mi mala experiencia como recién llegado, cuando meses atrás me había costado mucho recibir una respuesta por parte del grupo, me había ofrecido para redactar un texto que sirviera de introducción y acogida para nuevas integrantes, el cual presenté ese día.

En el primer caso, algunas personas se habían molestado conmigo por no haber preguntado nada sobre si la Comisión necesitaba, o no, un logotipo; en mi defensa sólo pude argumentar que lo había hecho en uno de mis ratos libres, con buena voluntad y sin querer imponer nada a nadie. En el caso del escrito, el texto en general había sido aprobado, sin embargo, había algo que no acababa de convencer a algunas compañeras, y es que, cada vez que debía hacer alusión a la “Comissió d’Arts” lo hacía en términos del “Col·lectiu Arts CB”. No obstante, en relación a este punto sí que me sentía algo culpable, pues de alguna manera en mi deseo por renovar la imagen del grupo y salir del encasillamiento de ser una Comisión, intenté modificar el lenguaje pensando que a nadie le importaría; un hecho que me hizo ver que el valor de la asamblea radicaba justamente en eso, en tratar de evitar que las personas tomásemos decisiones unilateralmente, sobre todo si éstas afectaban el trabajo de todo un colectivo. En cuanto al logotipo, ese mismo día se lanzó una convocatoria para que la gente presentara un diseño en la siguiente asamblea y así poder elegir el que fuese más votado. Sin embargo, de todas las opciones presentadas ninguna obtuvo una mayoría absoluta y casi todas generaban algún tipo de controversia, por lo cual, se decidió

realizar una jornada de diseño colectivo que se repetiría en más de una ocasión; provocando así, que el proceso se alargara más de la cuenta y que al cabo de seis meses por fin pudiéramos tener una imagen que nos representara de forma más o menos satisfactoria.

Sobre la discusión del nombre, la mayoría de personas que estaban en contra de sustituir la palabra Comisión por la de Colectivo, argumentaban que era importante reconocer la trayectoria del grupo; esto es, que la gente nueva supiera que la Comissió d'Arts había sido una de las primeras en crearse al interior de Can Batlló, lo cual la dotaba de cierta legitimidad para asumirse como una pieza importante del proyecto a pesar de que su campo de acción fuese el artístico. Por otro lado, la reticencia a llamarnos colectivo, tenía que ver con que, según algunas compañeras, el término suele asociarse con "grupos de artistas que se caracterizan por su hermetismo y arrogancia", dentro de los cuales la idea de colectividad es más una suma de individualidades, que no tanto, una apuesta por un proyecto común.

CONFLICTO

Desde que la Comissió d'Arts comenzó a tener mayor visibilidad en las redes sociales ha sido mucha la gente se ha puesto en contacto con nosotras para proponernos algún tipo de colaboración; las hay quienes buscan un lugar para juntarse con otras personas y crear en colectivo, u otras que necesitan un espacio para trabajar y que no tienen los recursos económicos para alquilar un taller. Sin embargo, en muchas ocasiones hemos recibido peticiones que han supuesto todo un reto a la hora de ofrecer una respuesta, ya que, nunca hemos sido partidarias de contestar con un no rotundo,

ni con un sí a medias que a la larga pueda generar problemas.

Son tantas las experiencias incómodas que hemos vivido, que resulta difícil elegir una que ilustre de mejor manera lo complicado que ha sido gestionarlas; no obstante, existen ciertas características que son comunes a todas ellas y que están relacionadas, entre muchas otras cosas, con el hecho de que sus protagonistas tienen muy claros los objetivos que persiguen. Es decir, que saben muy bien lo que necesitan de nosotras y lo que no.

Por nuestra parte, somos un grupo que desde el comienzo se ha reivindicado como plural y abierto, el cual asume que si bien Can Batlló es un proyecto autogestionado también es un espacio que consideramos público; por lo tanto, nunca le hemos negado la entrada a nadie, ni rechazado ninguna propuesta sin antes escuchar los argumentos de las personas.

En marzo del 2014 un grupo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes se puso en contacto con nosotras para proponernos una actividad. En su correo nos explicaban que habían llegado a Can Batlló gracias a que uno de sus profesores les había hablado de un nuevo espacio artístico que había en el barrio de Sants; les dijo que él no lo conocía, pero que imaginaba que sería algo similar a otros sitios como Hangar o La Escocesa, ya que, al igual que estos, Can Batlló se ubicaba en unas viejas naves industriales que al parecer estaban siendo reconvertidas en estudios para artistas. Como respuesta les invitamos a pasarse por una de nuestras asambleas para que nos hablaran un poco más de la propuesta.

La siguiente semana vinieron y nos explicaron que eran un grupo de cuatro estudiantes que estaban acabando la universidad y que tenían ganas de organizar un festival de arte, en el cual además de exposiciones, tam-

bién querían que hubiera conciertos, proyecciones, performance, etcétera; algo que en un primer momento nos pareció demasiado ambicioso.

Les dijimos que debido a la reciente reestructuración del grupo, no teníamos la capacidad de organizar un evento tan grande, ya que, hasta ese momento sólo nos habíamos dedicado, entre algunas otras cosas, a realizar asambleas, jornadas de trabajo y encuentros de autoenseñanza en diferentes técnicas artísticas, pero nada que supusiera un gran despliegue logístico. Por lo cual, les recomendamos que se pusieran en contacto con las compañeras de la Comissió d'Activitats, puesto que ellas además de tener mucha más experiencia, eran las encargadas de programar todas las actividades que se realizaban en el Bloc Onze. No obstante, una semana antes ya lo habían hecho y desde allí les habían dicho que lo mejor era que hablaran con nosotras.

Es importante señalar que desde hacía tiempo el grupo había comenzado a delinear el tipo de relación que la Comisión debía/quería tener con el proyecto general de Can Batlló, y en la cual no bastaba con recibir propuestas externas para mantener la agenda llena de eventos, sino que nos interesaba que (casi) toda actividad además de tener un contenido interesante, contara también con la participación de la gente del colectivo, esto, con la intención de no acabar convirtiéndonos en simples gestoras de un espacio que buscábamos administrar de otra manera; una donde la implicación de las personas fuera parte indispensable en el proceso de producción cultural.

De este modo, aceptamos la propuesta con la condición de que pudiésemos participar y decidir sobre la temática y el contenido de la misma, ya que al ser la primera gran actividad pública de la Comisión, nos interesa-

ba que esta fuese coherente con los objetivos de Can Batlló. Ellas por su parte, nos aseguraron que más allá del festival les interesaba participar en el grupo, algo que nos hizo pensar que habíamos llegado a un buen grado de entendimiento.

Los días fueron pasando y como era habitual en nosotras, tardamos mucho en decidir el tipo de aportación que desde la Comisión haríamos para el festival, así como las fechas y los espacios que serían utilizados; no obstante, ellas habían comenzado a venir de forma regular a las asambleas con la intención de poder acelerar el proceso. Sin embargo, pasaron más de dos semanas y apenas habíamos esbozado una posible temática para el evento, algo que parecía preocuparles mucho, ya que, cada que se presentaba la oportunidad nos preguntaban sobre si era posible cerrar la programación.

Justo por aquella época había surgido la propuesta de crear una comisión que se encargara de gestionar la sala de exposiciones de la planta primera del Bloc Onze, y para lo cual, se había convocado a los diferentes colectivos de Can Batlló que trabajaban con temas culturales y artísticos, como era el caso de la Imprenta Colectiva, que realizaba proyectos de comunicación gráfica y técnicas antiguas de impresión, Zona Onze, un colectivo de arte contemporáneo y pensamiento crítico que funcionaba paralelamente al nuestro, y algunas compañeras de la Comissió de Disseny de l'Espai que en su mayoría eran arquitectas o diseñadoras. La idea era crear una especie de equipo comisarial que aceptara propuestas expositivas que se adaptaran a los ejes y criterios que hubiésemos establecido previamente. En una de las primeras reuniones de esta incipiente comisión, una de las estudiantes expuso el tema del festival que desde hacía tiempo intentaban organizar en colaboración con nosotras; sin embargo, también explicó

algo que hasta ese momento no sabíamos, que dicho evento hacía parte de su proyecto final de carrera. Las personas de la Comisión que estábamos presentes quedamos sorprendidas, ya que, eso cambiaba el sentido de muchas otras cosas; no supimos qué responder en el momento y preferimos esperar a hablar con el resto de compañeras. Cuando les explicamos lo que había sucedido, la mayoría se mostraron molestas, ya que, sentían que las estudiantes no habían sido del todo honesta, pues consideraban que la supuesta colaboración con la Comisión, así como su interés por ser parte de ella, era una estrategia para que les cediéramos el espacio sin tantas complicaciones; por lo cual, se acordó que no nos involucraríamos en la organización del festival, y que en todo caso sólo les ayudaríamos con lo más básico. Pero, que si de todas maneras querían realizar el evento en Can Batlló, sí o sí lo tendrían que hacer mediante la Comissió d'Activitats.

Al cabo de un tiempo les preguntamos el porqué no nos habían dicho la verdad desde un inicio, y nos respondieron que no creían que fuese necesario; sin embargo, pensamos que ese hecho tenía que ver con algo que muchas otras personas ya nos habían comentado en anteriores ocasiones. Y es que, cuando la gente leía que Can Batlló era un espacio autogestionado, se imaginaba que también era un lugar hermético en cuanto a su ideología política; es decir, que además de ser un espacio de “okupas” y “radicales”, también era un sitio donde se evitaba mantener cualquier tipo de contacto con las instituciones públicas, en este caso con las universidades.

Si bien, esta afirmación no era del todo cierta, tampoco hay que negar que en ocasiones no fuera necesario mostrar una postura firme ante ciertas situaciones, sobretodo cuando algunos episodios se repetían de forma constante y el grupo comenzaba a cansarse de sentir que las personas acudían a nosotras sólo por interés. Algo que provocaba, que una vez

más nos cuestionáramos si el modelo que seguíamos, la autogestión, era realmente realizable, no tanto en el sentido de ser totalmente congruentes con él, sino por la extraña sensación de sentir que nadábamos contra un corriente que en ocasiones resultaba agotadora. Como cuando al cabo de unos meses una pareja de artistas profesionales (así se autodefinían) nos contactó para proponernos una colaboración. En su mensaje nos explicaron que tenían un proyecto de fotografía para “empoderar a las personas”, y el cual les gustaría que se llevara a cabo en Can Batlló. Al igual que con el resto de personas que nos escribían, les invitamos a venir a la asamblea para que nos conociéramos en persona, y así, nos pudieran explicar mejor de qué trataba su propuesta.

A la semana siguiente se presentaron y con cierto tono arrogante comenzaron a explicarnos su larga trayectoria artística; por nuestra parte, les dijimos lo que a la mayoría, que el taller se gestionaba de forma colectiva, que no existían espacios privados, que no había un grupo gestor y uno usuario, que se tenía que asistir a las asambleas de forma regular, etcétera; a lo que nos dijeron que todo bien, que ellos ya “habían participado en okupas y que sabían de qué iba la cosa”. En un momento, la conversación se empezó a volver tensa, pues ellos sentían que les estábamos poniendo obstáculos y nosotras creíamos saber cuáles eran sus verdaderas intenciones.

Nos preguntaron si teníamos un espacio de fotografía y les dijimos que no, que en algún momento habíamos pensado en montar un laboratorio analógico, pero que la idea no prosperó. Sin embargo, nos hicieron ver que estaban más interesados por el tema digital, para cual sólo necesitaban una sala de ordenadores y un plató donde instalar el equipo de iluminación. Les explicamos que sonaba muy interesante todo, pero que tuvie-

ran en cuenta que la nave al ser tan grande y no tener divisiones internas generaba mucho polvo, por lo cual habría que pensar en cómo proteger un material que era tan delicado. Además de que veíamos difícil poder conseguir equipos tan costosos en tan poco tiempo, que en todo caso tendríamos que ver cómo hacer para financiarlos. Nos dijeron que ese no era problema, pues ellos podían conseguir el patrocinio de *Hewlett-Packard* y en menos de un mes podríamos tener un laboratorio profesional de fotografía... se hizo el silencio, nos miramos entre nosotras y preferimos dar por finalizada la reunión.

APRENDIZAJE

Una de las ideas más consensuadas en la sociedad contemporánea es que todas las experiencias, tanto buenas como malas, devienen en enseñanzas. Algo que en cierta medida es verdad si lo pensamos desde la idea de la acumulación o la perfectibilidad, ya que, se supone que entre más vivencias posees, más herramientas adquieres para afrontar retos futuros. Sin embargo, ¿qué tan acertada es esta afirmación? Es decir, ¿cómo podemos saber en qué momento un aprendizaje es resultado de experiencias previas y en qué medida esa nueva adquisición de conocimientos nos asegura un buen resultado en el presente?

Pienso que en el entramado de relaciones sociales esa ecuación se vuelve mucho más compleja o en ocasiones inocua, ya que si nos ceñimos a la idea de que no toda evolución es ascendente ni necesariamente benéfica, nos damos cuenta de que la acción y el pensamiento humano resulta siempre impredecible y complejo. Y para muestra, sólo hace falta mirar el estado actual del mundo, donde la excesiva confianza en el progreso

de la modernidad capitalista mantiene en vilo a un planeta que parece deteriorarse cada vez más. O quizá, podríamos ver cómo el resurgimiento de los gobiernos autoritarios en Europa y el mundo, así como el renacimiento del fascismo como una “alternativa política”, han ido ocupando cada vez más espacio en lugares donde se suponía que había quedado extinto. De este modo, el aprendizaje no siempre es el resultado de una suma sencilla de conocimientos, ni la certeza de saber/poder resolver lo que aún nos queda por vivir.

Desde que la Comissió d'Arts surgió hace más de siete años, todo tipo de situaciones han pasado. Personas que han ido y venido, conflictos no siempre resueltos, decisiones que en ocasiones han salido bien y otras no tanto, encuentros, decepciones, alegrías... y una infinidad de cosas que sería imposible enumerar. Si tuviésemos que hablar de los aprendizajes que como colectivo hemos generado, tendríamos que pensarlos en términos de su indefinición e inestabilidad, es decir, más que una cosa o hecho en concreto, que también los hay y son importantes, tendríamos que hablar de coyunturas que responden a tiempos, momentos y contextos específicos. Por lo cual, la creación de normas y protocolos son útiles, pero no siempre dan respuesta a todas las situaciones, al menos no, cuando intentas realizar las cosas de forma que no tengas que recurrir a la vigilancia y el control.

En el Caso de Can Batlló, son tantos los ejemplos que se podrían utilizar para hablar de los procesos de aprendizaje de largo alcance, que sería necesario escribir un libro entero dividido de varios tomos. Sin embargo, quisiera realizar una pequeña introspección desde las mismas entrañas del proyecto, para enfocar la mirada en algunos puntos de quiebre que me sirvan de referencia para hablar de la complejidad del propio mundo social.

Para cuando el Bloc Onze empezó a funcionar como un nuevo equipamiento vecinal y autogestionado, la gente que lo frecuentaba era casi siempre la misma; de hecho, más allá de los límites del barrio de La Bordeta su repercusión mediática era mínima. En parte porque el recinto aún se encontraba protegido por los muros de la antigua fábrica textil, y en parte también, porque el tipo de actividades que se organizaban casi siempre estaban enfocadas hacia un público muy específico.

Paralelamente a eso, muchos lugares de la ciudad comenzaron a sufrir las consecuencias de un modelo de gestión que buscaba obtener los máximos beneficios económicos de algo tan básico como lo es la vivienda. Fue así, como algunos barrios que históricamente habían sido considerados como populares u obreros, empezaron a llenarse de pisos turísticos, bares de moda, lavanderías o tiendas especializadas en todo tipo de excentricidades.

Cuando en el año 2014 los muros de Can Batlló fueron derribados, un nuevo panorama se presentó ante nosotras; uno en el cual la gente podía transitar por calles que anteriormente eran inexistentes y habitar un espacio que hasta hace pocos años estaba reservado a unos cuantos. Así pues, lo que antes eran estacionamientos se convirtieron en canchas de baloncesto y fútbol; el suelo de lo que algún día fue una nave industrial tuvo que ser sustituido por tierra fértil para que en él pudieran crecer las plantas y las verduras; las personas que vivían en una de las últimas chabolas del barrio de Sants encontraron su nuevo hogar a tan solo unos metros de su antigua residencia.

Mientras todo eso sucedía, los precios de la vivienda en el barrio comenzaron a subir, al mismo tiempo que se iban abriendo nuevos hoteles y

construyendo más edificios. De hecho, en algunas conversaciones a pie de calle se oía a las personas decir que la burbuja inmobiliaria que había estallado en el 2008 y que provocó una de las crisis económicas más grandes en España, comenzaba a inflarse de nuevo.

Por su parte, los bancos habían perfeccionado sus métodos para desahuciar a las personas que no podían seguir pagando sus hipotecas, quedándose así con las casas y el dinero que hasta ese momento la gente había abonado; todo esto, gracias a la complicidad de los cuerpos policiales y los gobiernos en turno, los cuales “no eran capaces” de plantarle cara a un mercado inmobiliario que reivindicaba cada vez más su libertad criminal.

De este modo, surgieron grupos en defensa de la vivienda en diferentes barrios de la ciudad. Uno de ellos, la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca), creció tanto que empezó a necesitar un espacio para reunirse de forma periódica, así como para atender a todas las personas que estaban siendo acosadas por los bancos. Pensaron en Can Batlló e inmediatamente la propuesta fue llevada a la Asamblea General. Si bien, existía una lista de proyectos que estaban a la espera de poderse instalar en alguna de las naves que se iban recuperando, el consenso fue claro, tenían prioridad todos aquellos colectivos que como la PAH ponían en el centro la vida de las personas y que de alguna manera lograban incomodar al propio sistema. Sin embargo, la urgencia era tanta y la rehabilitación de los espacios se preveía larga, que afortunadamente les fue cedido un local en el barrio vecino de Hostafrancs, ayudando a que la red de colectivos siguiera creciendo.

Para el año 2015, muchos movimientos sociales comenzaron a sufrir las consecuencias del autoritarismo estatal, al mismo tiempo que el Partido

Popular celebraba la aprobación de su impopular “Ley de seguridad ciudadana”, mejor conocida como la “Ley mordaza”. Uno de los colectivos que llevaba años representando el papel de “chivo expiatorio” eran los grupos anarquistas, pues a pesar de que años más tarde las acusaciones de terrorismo que pesaban en su contra serían desestimadas, mucha gente fue detenida tal y como en la agenda de Can Batlló del mes de noviembre se denunciaba: “2012-1205 Zero proves, seixanta-tres anarquistes detingudes”.

Por otro lado, el tema de la “crisis de los refugiados” acaparaba la atención de los medios de comunicación y muchas personas salían a las calles para gritar “volem acollir”, a partir de lo cual, algunos gobiernos progresistas se hicieron eco de la demanda para mostrar su solidaridad con las víctimas de la guerra. Sin embargo, había realidades que los interpelaban de forma directa en las mismas ciudades que ellos gobernaban, ya que, una gran parte de la población migrante (dentro de la cual también había gente que huía de los conflictos bélicos), era obligada a buscarse la vida de múltiples maneras, en una ciudad que no siempre resultaba hospitalaria. De este modo, un grupo de vendedores ambulantes, también conocidos como “manteros”, y que en su mayoría provenían del África negra, comenzaron a organizarse para crear el primer Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes, el cual sería presentado entre aplausos, discursos de solidaridad y el auditorio de Can Batlló abarrotado de personas.

Así pues, iban pasando los años y nosotras seguíamos avanzando de forma zigzagueante; en ocasiones parecía que se nos acababan las fuerzas, pero aún así el proyecto siempre salía a flote. Fuimos perfeccionando muchas cosas y otras se hacían de la mejor manera que se podía. De esta forma, el gesto de aprender se tradujo en el acto de evaluar constantemente

nuestros actos y elecciones, para que en caso de ser necesario probáramos otros modos de hacer que no eran garantía de nada, pero que al menos nos hacían mantenernos de pie y seguir en movimiento.

Una manera de pensar

-

(Marco teórico)

Entendemos pues, los entramados comunitarios como constelación de relaciones sociales de "compartencia" -jamás armónica o idílica, sino pletórica de tensiones y contradicciones- que operan coordinada y/o cooperativamente de forma más o menos estable en el tiempo con objetivos múltiples -siempre concretos, siempre distintos en tanto renovados- que tienden a satisfacer o ampliar la satisfacción de necesidades básicas de la existencia social y por tanto individual.

Raquel Gutiérrez y Huáscar Salazar Lohman

PUNTO DE PARTIDA

En un inicio mi acercamiento a la Comissió d'Arts de Can Batlló estuvo motivado más por un interés personal que por uno académico, dado que mi tesis se dirigía en otra dirección; sin embargo, conforme fui involucrándome en el proyecto más veía la posibilidad de reorientar la mirada hacia lo que allí estaba experimentando. De alguna manera sentía que esta mudanza de planes respondía a la búsqueda de nuevas perspectivas y no tanto a un cambio de intereses, ya que, sabía que quería estudiar los aprendizajes, el arte social, las relaciones pedagógicas, la colectividad, etc., sólo que no tenía muy claro el cómo ni el dónde. Fue así, como al cabo de unas semanas decidí que mi nuevo problema de investigación podía emanar de las múltiples horas que como grupo pasábamos debatiendo, organizando y realizando actividades, en un espacio que se autoproclamaba como vecinal y autogestionado, y donde con frecuencia se mencionaba la palabra comunidad.

De este modo, al trasladar mi investigación al entorno de Can Batlló, decidí englobar mi trabajo en la categoría de "arte comunitario", pues en cierta medida el espacio que estábamos construyendo encajaba bastante bien en las definiciones más básicas de lo que se suponía que era una comunidad; como el hecho de que varias personas se agruparan en torno a unos intereses comunes, así como, que sus acciones estuvieran localizadas en un territorio más o menos delimitado. Por otro lado, la mayoría de personas que conformábamos el colectivo compartíamos la idea de que el arte debía ser algo más que un acto individualista y egocéntrico, es decir, colectivo y crítico.

Así pues, una vez asumido que lo que yo investigaba eran "los aprendi-

zajes que se generaban al interior de un proyecto comunitario” me sentía mucho más seguro de responder cada que alguien me preguntaba sobre el tema de mi investigación; lo único que me seguía causando conflicto era la reacción de las personas al escuchar mi respuesta, ya que, me fui dando cuenta de que al enunciar el término “arte comunitario” la gente tenía una idea más o menos consensuada de lo que esto significaba, ya fuesen personas ligadas al ámbito académico, artístico, social, o simplemente aquellas que habían participado en alguna experiencia donde el arte hiciera de mediador entre artistas y “comunidades”.

De esta forma, me causaba cierta incomodidad que este consenso conceptual encasillara mi actividad y a mí mismo en la figura del artista comprometido que enseñaba a las personas a hacer cosas creativas, como pintar murales con los niños u organizar talleres para “empoderar” a personas en “riesgo de exclusión social”. Y no porque no me gustara trabajar con grupos desfavorecidos, ni mucho menos porque me negara a compartir mis conocimientos artísticos con los/as otros/as, sino, porque yo mismo no entendía cómo alguien desde su individualidad (en este caso yo) y sus condiciones precarias de vida (estudiante extranjero no becado), podía incidir en una “comunidad” empoderando a sus integrantes mediante el arte, cuando yo mismo me sentía en riesgo de ser excluido socialmente si no lograba pagar las facturas y el alquiler a final de mes, o si no conseguía resolver mis conflictos con la oficina de extranjería.

Por lo tanto, a partir de este momento pensé que era necesario y urgente ampliar mis referentes teóricos y prácticos en torno al significado de “arte comunitario” para intentar rastrear el momento en que un concepto que yo suponía mucho más amplio, devino en un imaginario reduccionista y pragmático. Y para lo cual, debía partir de una pregunta básica

que me explicara ¿qué es el arte comunitario? o mejor dicho, ¿qué se dice que es el arte comunitario?

En el artículo “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”, y que en mi opinión es uno de los trabajos precursores y mejor informados del tema en el contexto español, Alfredo Palacios (2009) nos advierte de la complejidad de definir dicho término de una manera holística y a cambio nos propone mirar su dimensión histórica para entender los diferentes matices que éste ha tenido desde sus orígenes hasta la actualidad. Así pues, Palacios afirma que:

El arte comunitario puede ser el nombre que recibe un programa municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, también puede hacer referencia a un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación de diferentes personas vinculadas al arte o no, o puede equipararse en algunos casos a lo que se conoce como la animación sociocultural. (p. 198)

Sin embargo, él mismo nos aclara que esta variedad de situaciones ha provocado que diferentes autores y autoras intenten buscar el término más adecuado para definir dichas prácticas. Por lo tanto, asegura que es posible encontrarlas con el nombre de Community Cultural Development (Desarrollo Cultural Comunitario) o Art Based Community Development (Desarrollo Comunitario basado en el Arte) (Palacios, 2009, p. 198).

Por su parte Mariana Nardone (2012) en una amplia investigación sobre el tema desde el contexto latinoamericano, nos amplía la información resaltando el carácter relacional y social que dichas prácticas poseen, las cuales son llevadas a cabo por grupos y organizaciones (de artistas o

promotores culturales) en espacios con una base comunitaria; entendida la comunidad en términos, tanto de una ubicación geográfica particular como de una situación común, donde se promueve la producción artística a partir del encuentro entre artistas (amateurs o profesionales) y habitantes de aquel territorio. Y donde se pueden perseguir logros estéticos sin que esto sea un requisito obligatorio, ya que, el objetivo principal de estas acciones es la mejora social a través del arte (p. 79).

Es así, como a partir de estas definiciones pude intuir que la relación entre el arte y la comunidad era un vínculo de codependencia, en el que por un lado estaban los artistas o promotores culturales y por otro la comunidad en su forma más abstracta. Sin embargo, tal como Palacios recomendaba, sentía que era necesario saber un poco más del recorrido histórico del término para entender a qué momento social pertenecía, para de esta manera pensarlo en relación con mi objeto de estudio. Por lo cual, inicié una búsqueda conceptual que me llevaría a reafirmar algunas de mis sospechas iniciales, así como a replantearme muchas certezas que en el ámbito académico, social y artístico se asumían como verdades.

MIRADA EN RETROSPECTIVA

La mayoría de la bibliografía coincide en que el arte comunitario surgió a finales de los años sesenta entre Estados Unidos, Gran Bretaña y Australia, principalmente de la mano de artistas con un fuerte compromiso social, los cuales asumieron que su trabajo podría trascender el espacio privado del taller para acercarse más a la gente.

Es necesario entender que el arte comunitario como discurso y práctica

se fue construyendo sobre la marcha, es decir, que se fue transformando y desplazando hacia diferentes lugares, siempre de una manera más o menos parecida entre los diferentes países enunciados anteriormente. Por tanto, para hablar de él, quisiera tomar como referencia el texto que Graham Pitts y David Watt (2001) escribieron sobre las diferentes etapas de gestación del arte comunitario en el contexto australiano, para así poder construir una breve y resumida genealogía que nos informe sobre su estado actual, siempre intentando ponerla en relación con el trabajo realizado en otras latitudes del planeta.

De esta manera, son tres los momentos clave que nos pueden servir de referencia para entender la evolución del arte comunitario: la democratización de las artes en los años setenta, el pluralismo cultural en los ochenta y la asistencia social radical en los noventa (Pitts & Watt, 2001).

La democratización de las artes hace referencia al momento en que diversos artistas se dieron cuenta de que los sectores más pobres de las ciudades, las clases trabajadoras, no tenían el mismo acceso a la cultura que las clases altas; por lo cual, decidieron acercar su práctica artística a aquellas “comunidades” que difícilmente podían asistir a los espacios culturales oficiales o privados. En algunos casos se trataba de realizar intervenciones en lugares públicos con la intención de generar una reflexión sobre ciertas problemáticas que aquejaban al territorio, y donde la participación de la gente quedaba limitada a la función de espectadora, informante o “crítica” del trabajo de los artistas; en otros momentos, las personas eran invitadas a participar de forma directa, ya fuese, aportando ideas o ayudando en la elaboración de la obra. En ambos casos se trataba de sacar al arte de los espacios destinados a éste para ponerlos en relación con otros contextos, principalmente con los barrios populares o periféricos. Es im-

portante señalar que, para este momento muchas de estas intervenciones ya se realizaban con subvenciones públicas y privadas, lo cual significa que comenzaba a gestarse un tipo de mecenazgo que confiaba en que el arte podía ayudar a resolver ciertas problemáticas sociales.

A principio de los años setenta, las artes comunitarias fueron reconocidas de manera oficial por el gobierno australiano; creándose así el modelo de intervención socio-educativa conocido hasta el día de hoy como Desarrollo Cultural Comunitario (Community Cultural Development), cuyo principal objetivo es el de promover actividades artísticas en diferentes comunidades, definidas éstas por “diversos factores como su ubicación geográfica, etnia, género, clase, etc., y por el hecho de agruparse alrededor de una estructura organizativa o una agencia de bienestar social” (Pitts & Watt, 2001, p. 8). De este modo, tal como Casacuberta (2011) afirma, los primeros trabajos realizados bajo esta perspectiva “se centraron en la comunidad aborigen a partir de la recuperación de su artesanía, de su música, de la tradición oral, y mediante profesionales que orientaban este trabajo hacia la discusión y puesta en debate de la situación en que éstos vivían” (p. 16).

Por su parte, en Estado Unidos estas nuevas prácticas artísticas se gestaron en las calles de las grandes ciudades, pero sobre todo en los denominados guetos latinos y afroamericanos, así como, en aquellos barrios que presentaban “serios problemas de pobreza, desadaptación y racismo” (Palacios, 2009, p. 201). El principal método para llevar a cabo estas intervenciones fue la pintura mural, cuya realización estaba a cargo de algún artista local o cercano a la comunidad con ayuda de las personas del propio barrio, ya fuera aportando ideas, votando las propuestas, criticándolas, o en algunos casos participando directamente en su ejecución. Por otro lado, una parte importante de estas nuevas prácticas artístico-comu-

nitarias en el entorno estadounidense, fueron los trabajos realizados por las artistas feministas; las cuales contemplaban la participación de otras mujeres en el proceso de construcción de la obra, principalmente en la performance, sentando así las bases para una nueva etapa del arte público contextual y activista.

Por su parte, en Gran Bretaña los orígenes del arte comunitario estuvieron asociados a la creación de las New Towns, ciudades periféricas construidas después de la Segunda Guerra Mundial con el objetivo de descongestionar los grandes centros urbanos (Palacios, 2009, p. 202). Estas nuevas urbanizaciones fueron concebidas como un laboratorio de experimentación para el arte público, en tanto que su construcción no se redujo a la lógica puramente arquitectónica, sino que, incluyó una mirada estética que se planteaba preguntas sobre cómo mejorar el lugar donde vivirían las clases trabajadoras.

El pluralismo cultural, fue una especie de evolución o afinamiento de la etapa anterior (la democratización de las artes), al darse cuenta de que “las comunidades” no es que carecieran de “cultura”, sino que tenían la propia que había sido marginada por una “cultura dominante”. Esto implicó asumir la pluralidad cultural y su derecho democrático a ser practicada, disfrutada e incluso subvencionada (Pitts & Watt, 2001, p. 9). Sin embargo, este cambio de perspectiva supuso también la redefinición del papel del artista en relación con las comunidades, ya que, si antes la acción giraba en torno a la obra y figura de éste, ahora pasaba a ser una especie de trabajador sociocultural que ponía sus conocimientos al servicio de las personas.

A partir de aquí, se desarrollaron nuevos modelos participativos con los cuales las comunidades dejaban de ser vistas como público -consumidor-

para convertirse en productores de su propia cultura, lo cual fue acompañado por la introducción de la figura del “Animador” desarrollada principalmente en Europa, y cuya labor consistía en “fomentar el sentido de confianza que las comunidades desmoralizadas podrían necesitar, así como romper el nexo de consumismo cultural alentado tanto por el arte elitista como por la cultura de masas” (Pitts & Watt, 2001, p. 9)

Visto desde una dimensión estética, el arte comunitario supuso un momento de incertidumbre en cuanto a la calidad de las obras, ya que, éstas eran creadas por personas ajenas a los ámbitos académicos donde muchos artistas/trabajadores habían sido formados; sumándole a esto la complejidad que la creación colectiva suponía. Es por eso que, muchos autores coinciden en que hasta ese momento el arte comunitario era mirado con cierto desprecio por parte de algunos espacios culturales legitimados, ya que, se le asociaba más con el activismo y la labor social, que con el campo del arte.

Sin embargo, ese “menosprecio” por un tipo de arte de carácter más social, no tardó mucho en ser visto como una oportunidad para incorporar dichas prácticas a la programación de algunas galerías o sitios tradicionales del mundo artístico; con lo cual, más que alterar el status de privilegio que dichos espacios tenían, se acabó preservando el carácter exclusivo que el arte comunitario de calle buscaba subvertir mediante la participación de las personas. En el caso estadounidense de los años ochenta, había surgido una corriente de artistas/activistas que recuperaron las críticas feministas sobre la representación para proponer una crítica de las representaciones culturales del poder. Paradójicamente estos artistas “comprometidos” hacían parte de una nueva corriente cuyo trabajo no era accesible para todas las personas, tanto por los espacios donde eran

expuestos sus trabajos, como por el tipo de discurso intelectual que manejaban (Blanco, et al., 2001, p. 89).

La asistencia social radical, hace referencia al momento en que la función central del Desarrollo Cultural Comunitario se tradujo en menos producción de arte y más consolidación y desarrollo de “comunidades capaces de actuar en pos de su propio interés” (Pitts & Watt, 2001, p. 9). Por lo tanto, esta etapa supuso pensar al arte y a los artistas como mediadores que ayudaban a resolver ciertos conflictos sociales que se presentan en las comunidades, ya que, como George Yúdice (2002) ha señalado, la cultura dejaba de ser un espacio neutral y autónomo, para convertirse un recurso aprovechable por los capitales financieros y estatales en su intento por resolver aquellos problemas que antes se solucionaban con políticas sociales.

De esta manera, Palacios (2009) asegura que “los años noventa son testigos de un interés renovado por la financiación de asuntos comunitarios hasta el punto de que los límites entre arte y política social se desdibujan” (p. 205). Por su parte, Grant Kester (2004) citado por Palacios, afirma que “la figura del artista comunitario propiciada por las políticas gubernamentales en los años noventa podría ser comparada con la del trabajador social e incluso a la de un “evangelizador estético”, debido a la lectura del modelo de pedagogía moral que realizó el neoliberalismo en esa década” (p. 205).

Es por eso que, a diferencia de las etapas anteriores, donde las cosas sucedían por iniciativa de los propios artistas/activistas, los cuales habían actuado en base al ensayo y el error, para este momento había nacido un tipo de metodología con la intención de garantizar el óptimo desarrollo e implementación de los proyectos. Algo que cobraba mucho sentido si pensamos que los nuevos mecenas necesitaban conocer el impacto y la

viabilidad de las intervenciones, medidas éstas en relación a diferentes parámetros de evaluación. Por su parte, algunas instituciones educativas de nivel superior habían comenzado a ofrecer cursos de formación para futuros artistas comunitarios o mediadores sociales que quisieran utilizar herramientas artísticas para trabajar con las personas. La mayoría de estas instituciones fueron fundadas en países del norte con enfoques más o menos similares sobre cómo se debía intervenir en las comunidades, ya fuese, desde un enfoque más social u otro más artístico.

En este sentido, pienso que es importante hacer énfasis en estas diferencias, que aunque sutiles, representan dos formas de mirar la práctica artística en relación con lo social; así como, el papel que juegan los artistas o educadores con respecto a las personas o “comunidades” que participan en los proyectos. De alguna manera, son dos enfoques que han ido evolucionando de manera paralela desde los inicios del denominado arte comunitario, con momentos de mayor cercanía y otros de mayor distancia, y que en cierta medida han perdurado hasta nuestros días.

A modo de ejemplo, podemos mencionar los estudios que la Universidad de Strathclyde en Escocia, ofrece desde el año 1989. Donde se concibe al arte comunitario como una forma de desarrollo cultural, cuyo objetivo a nivel curricular es formar profesionales que ayuden a implicar activamente en las artes a individuos, grupos o comunidades para intentar mejorar sus condiciones de vida (Palacios, 2009, p. 205). Por otro lado, podemos mirar la oferta educativa de la Universidad de Laponia, en Finlandia, institución que ha desarrollado una concepción social y contextual del arte y la educación artística a través de prácticas comunitarias, y donde el arte público es entendido en relación con el medio ambiente en su sentido más amplio: físico, pero también social y cultural (p. 205).

Por lo tanto, una vez realizado este breve repaso genealógico en torno al arte comunitario como práctica y concepto, quisiera abordarlo más allá de la tradición angloamericana para situarlo en el contexto en el que he desarrollado esta investigación, intentando incorporar algunas sugerencias para cubrir el vacío bibliográfico que me he encontrado. Sin embargo, quisiera hacer énfasis en que mi interés por revisar de manera crítica la construcción del concepto “arte comunitario”, responde a la necesidad de obtener una mayor riqueza epistemológica del encuentro entre el arte, la comunidad y la pedagogía, ya que, a más de tres décadas de su aparición pienso que aún quedan muchos caminos por explorar y que en cierta medida espero que este trabajo pueda contribuir en algo.

MIRADA EN CONTEXTO

Al empezar a delimitar mi problema de investigación y realizar una búsqueda de referentes en torno al término arte comunitario, me fui dando cuenta de que el caso que yo estudiaba tenía algunas similitudes y a la vez muchas diferencias con lo que se suponía que era la práctica artística comunitaria. Por lo cual, no sabía hasta qué punto era conveniente caminar por una línea conceptual que no me decía lo que yo quería escuchar o seguir explorando otras rutas. Al final tomé la decisión de continuar, pues si bien, las definiciones que había encontrado no se amoldaban al cien por cien a mi trabajo, sí que suponía todo un reto teórico y epistemológico para esta investigación. Por otra parte, me resultaba complicado y hasta cierto punto arrogante, pensar que lo que yo planteaba era tan novedoso que necesitaba de una nueva conceptualización; una que al menos yo me veía incapaz de realizar más allá de cambiar el orden de las palabras o echar mano de algún anglicismo.

Por lo tanto, una vez superado este dilema no tardé mucho en enfrentarme a otra situación incómoda, que era el hecho de que la mayoría de información que había encontrado en relación al arte comunitario en el contexto en el que desarrollaba la tesis (España-Catalunya), además de ser escasa, en su mayoría estaba construida desde una perspectiva con la que no congeniaba mucho, al menos no con su construcción histórica. Pues estaba convencido de que la propia genealogía ya determinaba muchas de las características conceptuales del término.

Pasando al plano de lo concreto y a modo de crítica y propuesta, pienso que hablar de la relación entre arte y comunidad en el contexto catalán, merece la construcción de una genealogía que sin obviar los orígenes angloamericanos del término “arte comunitario”, indague en la historia del propio territorio; así como, en muchas experiencias latinoamericanas de las que pienso que se podría nutrir.

Considero necesaria esta revisión por diferentes motivos, pero son dos los aspectos que quisiera resaltar por estar relacionados con los objetivos de esta tesis.

1) Por una parte, creo que sería importante repensar la importancia que algunos movimientos populares han tenido en la construcción de espacios culturales más allá del beneplácito de las instituciones del estado; que en el caso español estarían representados, entre muchas otras cosas, por los ateneos populares, las cooperativas, las asociaciones vecinales, etc., y en el latinoamericano por aquellas experiencias de enseñanza popular y resistencia artístico-cultural a las dictaduras. A mi manera de ver, la relevancia epistemológica de estas y muchas otras situaciones, radicaría en el quehacer colectivo y el carácter emancipatorio de dichas prácticas, sobre

todo si se llevaron a cabo bajo regímenes totalitarios. Si bien, en algunos textos que hablan sobre arte comunitario se hace mención de estos momentos, no deja de ser “anecdótica” su presencia en el corpus genealógico, prevaleciendo así, el origen angloamericano del término.

2) Por otro lado, pienso que el recuperar experiencias fuera del radar de Europa y el Norte global, más que una proclama decolonial¹, a la que por cierto también me suscribo, nos permitiría expandir nuestros horizontes analíticos e históricos, ya que, no sería lo mismo estudiar las prácticas artísticas comunitarias bajo las políticas de un estado benefactor, que bajo las de un gobierno totalitario; así como, no sería lo mismo entender su impacto y hasta cierto punto su conveniencia, sin tener en cuenta el contexto en el que éstas se desarrollan. De este modo, esa ecología de experiencias comunitarias, o haciendo alusión al término propuesto por Boaventura de Sousa (2010), esta “ecología de saberes”, nos ayudaría a pensar en la complejidad que dichas prácticas poseen, y por ende, en lo difícil de abordarlas desde un reducido marco de referencias.

Sin embargo, como he mencionado anteriormente, estas ideas son tan solo algunas sugerencias que podrían servir para una futura reconstrucción histórica del denominado arte comunitario en el contexto español y en otras latitudes del planeta. Partiendo de la premisa de que la relación conceptual entre arte y comunidad es compleja y que por lo tanto, si la entendemos como una práctica colectiva, lo interesante sería aportar expe-

¹ El pensamiento decolonial es una propuesta de autores y autoras, principalmente latinoamericanas, que cuestionan las lógicas de dominación colonial incrustadas en el pensamiento occidental. Con lo cual se busca “descolonizar” múltiples aspectos de la vida incluyendo la propia academia, la cual ha reproducido el pensamiento eurocéntrico mediante la consolidación de ciertas teorías y autores que han excluido de sus análisis a la gente de la periferia o perteneciente al sur global (Dussel, 2015).

riencias concretas para su análisis; situándolas en un contexto histórico, político y geográfico determinado.

Por ahora, he decidido trabajar a partir de la literatura existente para explicar brevemente cómo el arte comunitario entendido como práctica y teoría se instauró en el territorio catalán a partir de los años noventa, y que en cierta medida su génesis es el resultado o continuación de muchas de las prácticas angloamericanas mencionadas anteriormente. De esta forma, he podido identificar dos vertientes que al día de hoy siguen vigentes, y que ya se han dibujando en los apartados anteriores; una cuyo origen está ligado al campo del arte y otra que emana de la práctica socioeducativa.

Al afirmar que estas formas de arte comunitario son consecuentes con la genealogía esbozada en el apartado anterior, no quiero que se entienda que las acciones llevadas a cabo en el contexto español fueron una copia de lo que ya se había hecho en los países del norte, ni mucho menos de que hayan respondido a una “moda” artística del momento. Ya que, como intentaré explicar más adelante, dichas prácticas emergieron en una coyuntura histórica marcada principalmente por la transición democrática y el desencanto de ciertos sectores de la población en relación a las políticas culturales de los gobiernos en turno. Lo que sí creo que es conveniente volver a mencionar, es la necesidad de pensar cómo se podría re-articular una historia del arte y la comunidad en el Estado español, incluyendo momentos previos y paralelos al surgimiento del término angloamericano “arte comunitario”; para darle una dimensión mucho más amplia y nutrida al tema, así como, un valor epistemológico a las prácticas locales y a las experiencias periféricas (no eurocéntricas).

ARTE , INTERVENCIÓN Y COMUNIDAD

Algunas de las prácticas artístico-sociales más conocidas hasta nuestros días son aquellas que utilizan al arte como una herramienta de intervención educativa en lugares o grupos donde previamente se ha detectado alguna carencia o problemática social. Si bien, a estas formas de mediación se les conoce con muchos nombres, es quizá el de Desarrollo Cultural Comunitario (DCC) el término que más luz nos puede dar sobre el tema en el ámbito local, ya que, como he mencionado anteriormente habría que remitirnos a su creación en los años setenta, como una metodología de acción socioeducativa que pasó de ser una iniciativa no formal a un programa cultural incentivado por el propio gobierno australiano (Casacuberta, et al., 2011).

La mayoría de autores y autoras consultadas, coinciden en que en el territorio español ya existían precedentes de este tipo de prácticas, como lo eran la animación sociocultural y el trabajo comunitario. Ambas formas de acción eran impulsadas desde contextos informales (no institucionalizados), y por lo tanto, desde la vocación ciudadana por promover la educación y la autogestión. No obstante, no será hasta finales de los años noventa cuando surja la diplomatura en educación social como una alternativa profesional para aquellas personas que deseaban formarse y trabajar en los ámbitos educativos no formales; una enseñanza que actualmente se ofrece como grado en distintas universidades del estado español.

En cierta medida, la educación social nació en un panorama histórico que planteaba nuevos retos, ya que, con la llegada de la democracia y la paulatina decadencia de los estados benefactores, surgieron nuevas problemáticas de convivencia y desigualdad en la sociedad (Moreno, 2013). Si bien, el

Ayuntamiento de Granollers ya venía apostando por un modelo de acción sociocultural de proximidad desde mediados de los años noventa, con la creación de una red de centros cívicos que velaba por la colaboración entre artistas y comunidades territorialmente establecidas (Casacuberta et al., 2011), no será hasta el año 2005 cuando se organicen las Primeras Jornadas Internacionales de Desarrollo Comunitario, para intentar consensuar una definición local de un concepto que había sido importado; y es que, en cierta medida lo que el DCC proponía era una metodología de trabajo que se podía aplicar a diferentes lugares siempre y cuando se hicieran los ajustes contextuales necesarios.

De este modo, tal como Ascensión Moreno (2013) señala, en dicho encuentro se definiría al DCC como un “conjunto de iniciativas llevadas a cabo a partir de la colaboración entre artistas y comunidades locales con el objetivo de expresar a través del arte, identidades, preocupaciones e ideas, mientras se construyen capacidades culturales y se contribuye al cambio social” (p. 98). Por lo cual, no será hasta el año 2007 cuando se organicen de nuevo en Granollers las segundas jornadas sobre el DCC, pero esta vez haciendo alusión específica al arte como un elemento protagónico de dicha metodología de intervención.

Sin embargo, cabe señalar, que para ese momento un nuevo reto se sumaría al panorama social existente, uno que tenía que ver con los problemas emanados de la convivencia “multicultural” en diferentes barrios de las ciudades; los cuales se complicarían aún más con el advenimiento de la crisis económica, pues a mucha de la mano de obra migrante que había sido recibida durante la “burbuja inmobiliaria”, ahora se le veía como una carga para el estado, convirtiéndose así, en el principal blanco de ataque de los discursos más racistas y xenófobos.

De esta forma, podríamos afirmar que los principales objetivos de la DCC y de otras iniciativas artísticas de intervención comunitaria, son los de reducir la brecha de exclusión a la que se enfrentan diferentes “comunidades”, ya sean territoriales o identitarias, como podrían ser los barrios marginados o las minorías desfavorecidas como los jóvenes, las mujeres, los migrantes o la personas con diversidad funcional, entre muchas otras. Por su parte, el éxito de cada proyecto depende en gran medida del interés y la motivación de las personas que participan en él; pero en general, se considera que gracias al arte es posible lograr un mayor grado de atracción que el que podría tener cualquier otra actividad lúdica, ya que aquí, se combinan elementos visuales, sensoriales, pero sobre todo grupales, que hacen que el resultado sea impredecible.

En cuanto al papel que el artista juega en el Desarrollo Cultural Comunitario, cabe señalar que al ser una metodología de intervención educativa, la importancia se centra en el proceso relacional que se establece con los participantes, más que en el resultado en sí; por lo que, en muchos casos la presencia del artista no es del todo necesaria, pudiendo ser reemplazado por un educador con algunas nociones básicas de arte. No obstante, existen proyectos que sí que requieren de ciertos conocimientos artísticos específicos, como aquellos que trabajan con materiales audiovisuales o que se especializan en alguna técnica artística. En todo caso, es importante recordar que esta metodología ve al arte más como una herramienta que como un objetivo a cumplir.

Como ya he mencionado anteriormente, esta forma de intervención comunitaria está ligada a un método que intenta garantizar su efectividad educativa, y con el cual se intenta tener un mayor control sobre su dimensión temporal al marcar unos objetivos iniciales y finales que permitan saber

en qué momento la mediación debe ser concluida. Sin que esto sea una regla general, podemos decir que la mayoría de los proyectos comienzan con la realización de un diagnóstico sobre la situación de la comunidad con la que se desea trabajar, para así detectar aquellas problemáticas que se intentarán solucionar; posteriormente se realiza una planeación sobre el tipo de intervención que se quiere hacer, para después dar paso al desarrollo del proyecto, cuyo proceso tendrá que ser documentado en todo momento; esto con la intención de poder realizar una evaluación final de la experiencia, ya sea, recopilando testimonios de los agentes involucrados o comprobando si se ha cumplido o no con los objetivos.

Considero que en el ámbito de la investigación, existen pocos trabajos que aborden esta temática desde una mirada crítica, es decir, estudios que profundicen en la relación que dichas formas de intervención establecen con otras esferas sociales como las políticas o económicas, al igual que el tipo de relación pedagógica que se construye con los participantes. Y es que, en cierta medida es fácil caer en la celebración de los resultados si estos han de satisfacer a aquellas personas u organismo que los apoyan, así como, privilegiar la narrativa de quienes dinamizan el proyecto por encima de la voz de quienes participan en él.

En este sentido, las reflexiones realizadas por el “grup de treball sobre Joves, creació i comunitat” (Mayugo, et. al, 2004) entre los años 2002 y 2003, que fueron plasmadas en un extenso documento sobre las prácticas artísticas de intervención social; si bien, no son una investigación formal vista desde ciertos criterios académicos, sí que es, un trabajo importante para entender el desarrollo de dichas prácticas en el contexto catalán; así como, para conocer el marco teórico y metodológico que las envuelve. Por su parte, considero que la tesis de doctorado de Aida Sánchez de Serdio

(2008), es una aportación relevante para el campo del arte comunitario (colaborativo), ya que pone sobre la mesa de análisis un caso concreto que nos permite visualizar cómo se tejen las relaciones políticas al interior de dichos proyectos; y cómo de alguna manera, es necesario abordarlos desde una mirada crítica que nos permita tomar una distancia prudente, para así, poder construir un conocimiento que nos sea útil.

ARTE , COLABORACIÓN Y COMUNIDAD

Al inicio de este apartado mencioné que mientras iba realizando la reconstrucción histórica del término “arte comunitario” en el contexto español, me fui dando cuenta de que era posible identificar dos posibles puntos de fuga para entender dichas prácticas; por un lado, estaban aquellas que provenían del campo artístico y por otro las que surgieron en el seno de la educación social. Las segundas ya las he abordado anteriormente, resaltando la figura del arte como una herramienta de intervención social más que como un proyecto artístico, y las primeras las intentaré explicar a continuación; aclarando que al no ser una metodología estructurada y consensuada como en el caso del Desarrollo Cultural Comunitario, resulta mucho más complejo revelar su genealogía.

La mayoría de los textos que hablan sobre este tema, coinciden en que los años noventa marcaron un punto de quiebre en las prácticas artísticas españolas. Sobre todo por la distancia que muchas personas tomaron con respecto a las instituciones culturales, así como, por la recuperación del quehacer colectivo en cuanto forma política de ser y estar en la sociedad. Estos cambios fueron mucho más evidentes en ciertos sectores juveniles que se agruparon en torno a los nuevos malestares sociales, como el des-

crédito de la política representativa y la limitada oferta cultural del estado a más de una década de inaugurada la vida democrática. En cierta forma, su principal crítica apuntaba hacia las instituciones que habían cambiado de forma pero no de contenido, como lo eran aquellas encargadas de gestionar los asuntos culturales.

Fue así, como esta nueva generación de artistas experimentó un cambio en la concepción del arte y la política que les obligó a buscar alternativas a las formas tradicionales de actuar en el ámbito cultural, como fue la creación de colectivos interesados en trabajar con grupos desfavorecidos y comunidades territorialmente establecidas (barriales, rurales, etc.), o aquellos que buscaban la colaboración con los movimientos sociales. De esta manera, estas nuevas formas colectivas de trabajo artístico se podrían enmarcar en lo que en un inicio se nombró como “arte público de nuevo género” (Lacy, 1995) y que actualmente pervive bajo la denominación de “prácticas artísticas colaborativas”. Pues tal como Paloma Blanco (2005) señala:

Los artistas o colectivos de artistas, activados por una serie de conflictos de intereses económicos y políticos, buscan generar estrategias de actuación colectiva con las comunidades afectadas que pongan de manifiesto la situación existente y tengan consecuencias efectivas a corto o largo plazo. Ya no se trata de buscar el ideal utópico de transformación total de la sociedad y sus estructuras, sino que, en su mayoría, son acciones particulares referidas a problemáticas locales, puntuales, a menudo relacionadas estrechamente con los mismos artistas, pero que demandan abrirse a un pensamiento global, extenderse más allá de su ámbito y salir del peligro que supone el aislamiento, aprovechando y compartiendo todo el potencial subversivo y contestatario que poseen. (p. 192)

A pesar de que el nombre de prácticas colaborativas no hace alusión directa a lo comunitario, sí que es posible encontrar en muchos textos producidos por los mismos proyectos o trabajos teóricos entorno a estos, un interés por discutir lo que significa el trabajo en comunidad, solo que visto desde una mirada mucho más amplia. Pues, a diferencia de los proyectos de intervención educativa expuestos en el apartado anterior, lo que estas prácticas proponen, es una colaboración mucho más estrecha entre diferentes agentes insertos en el territorio, llámense artistas, comisarios, asociaciones, educadores, técnicos, asociaciones, etcétera.

De hecho, se podría decir que un proyecto colaborativo se vuelve mucho más rico y por ende más complejo, cuando hay una mayor diversidad de personas inmersas en el proceso de construcción. Lo cual nos permite ver que lo comunitario trasciende el aspecto puramente territorial o identitario, transformándose así, en otras formas de trabajo colectivo entendidas como espacios multidisciplinarios, donde el arte puede ser relacionado con la política y la educación. Por lo tanto, con la aparición de este otro enfoque podríamos afirmar que el arte ya no sólo funciona como una herramienta de intervención comunitaria, sino como una forma de organización para la “construcción de comunidad”.

Otro aspecto que diferencia a estas prácticas de las mencionadas anteriormente, es que la relación que se establece entre las personas colaboradoras se teje en forma de red, es decir, que al apostar por una manera multidisciplinaria de trabajo, no hay un conocimiento que se privilegie por encima de otro, pues se entiende que todas las personas aportan algo al proyecto común. En general, se intentan establecer relaciones horizontales donde quede de manifiesto que el potencial de estas prácticas no radica en la enseñanza y el aprendizaje de conocimientos artísticos, sino en el inter-

cambio de múltiples saberes (Collados y Rodrigo, 2010).

Tomando como base las ideas que articulan el denominado “arte público de nuevo género”, donde se incluye a las prácticas colaborativas, podemos decir que las principales características de estas formas de acción cultural parten de una idea multidisciplinar que procura ser inclusiva, cercana y participativa. Por otro lado, la concepción temporal es relativa, ya que, algunos proyectos pueden plantearse ciertos objetivos a cumplir en un plazo determinado, o por el contrario accionar una deriva que resulte incierta; a partir de esto, podemos deducir que son el proceso y las relaciones que se generan durante éste, la parte más importante del proyecto en cuanto a un valor simbólico conferido al tiempo. Por último, el rescate de las narrativas locales, así como, el trabajo en red con otras comunidades, grupos y personas, lo dotan de una espacialidad concreta que nos permite entenderlos dentro de una lógica territorialmente situada.

En cuanto al papel que el artista desempeña al interior de estas iniciativas, podríamos afirmar que si bien éste pierde cierto protagonismo como tal, es necesaria su presencia como catalizador de las ideas y energías de los diferentes colaboradores; pues tal como Blanco (2005) señala, su labor rompe con la idea clásica de artista-público y la sustituye por la de un organizador-cooperador de múltiples actores sociales (p. 192).

Sobre cómo se ha reflexionado en torno a las prácticas colaborativas en el ámbito local, me gustaría mencionar la labor realizada por Transductores (2010), un proyecto editorial y cultural que funciona como una especie de archivo/observatorio donde se investigan y promueven aquellas iniciativas que desde el quehacer colectivo articulan prácticas artísticas con intervenciones políticas y educativas. Me interesa especialmente esta pro-

puesta, por la metodología que utiliza a la hora de analizar los proyectos; pues pienso que, ayuda a reducir los riesgos celebratorios que he mencionado en apartados anteriores, dado que promueve una mirada crítica que toma en cuenta las características de los diferentes agentes involucrados.

De esta manera, tanto las prácticas [artísticas] colaborativas como los proyectos [artísticos] de intervención socio-educativa, y en general todas aquellas actividades que podrían agruparse bajo la denominación de “arte comunitario” se mantienen vivas y vigentes hasta nuestros días. De hecho, podríamos afirmar que desde su origen hasta la fecha son pocos los cambios sustanciales que han sufrido; con lo cual, es posible elaborar diversas hipótesis sobre la razón de su subsistencia a casi cuatro décadas de su aparición en la escena cultural. Por ahora, me gustaría rescatar algunas críticas que se han elaborado en torno a dichos proyectos por considerarlas importantes en el proceso reflexivo y de análisis que se ha de construir si lo que se busca es rescatar sus aportes epistemológicos.

APRENDER DE LA CRÍTICA

En un intento por sintetizar al máximo las opiniones críticas que hasta el día de hoy se han hecho en torno al “arte comunitario” en todas sus posibles variantes, he decidido agruparlas en tres categorías que cumplen con una función organizativa más que analítica; las cuales me han servido para afinar la mirada desde la cual me interesa abordar mi caso de estudio. Por tanto, más que evidenciar los “fallos” de los proyectos comunitarios, lo que me interesa es mostrar los posibles puntos de fuga desde donde podemos mirarlos/pensarlos. De esta manera, la dimensión política, ética y pragmática serán los tres escenarios que me ayudarán a

articular de forma ordenada estos argumentos.

La **dimensión política** contempla aquellas opiniones sobre qué papel juega el arte comunitario al ponerlo en relación con otras esferas sociales más allá del campo artístico. Las críticas desde esta trinchera están encaminadas a preguntarse ¿quién se beneficia de estas prácticas más allá de los agentes directamente involucrados? En cierta forma, es una manera de interpelar a los proyectos sobre su posicionamiento político respecto al origen de las subvenciones que reciben, el papel que ocupan dentro de las política estatales y sus posibles colaboraciones directas o indirectas con ciertas organizaciones privadas, asistencialistas, empresariales, etc. A este respecto, trabajos como el de George Yúdice (2002) y Grant Kester (2010), nos ayudan a trazar un mapa crítico para ubicar al arte comunitario en un plano mucho más general; en el cual lo micro cobra otro sentido desde lo macro y donde lo artístico deja de ser un asunto puramente cultural.

La **dimensión ética** es aquella que centra su atención en las relaciones personales que los artistas o colectivos establecen con las comunidades beneficiarias, puesto que, en muchos de los casos se hace una proyección sobre el tipo de “comunidad” con la que se pretende trabajar desde antes de que se formalice el encuentro. Esta forma de preconcepción identitaria ha sido bastante criticada, ya que, desde el principio se traza una línea de asimetría entre los artistas y las comunidades; pues se dice que por muy buena voluntad que tengan los primeros, siempre existe la posibilidad de construir una mirada estigmatizadora, paternalista, racista o instrumental sobre las personas a las que se pretende ayudar (Nardone, 2012; Palacios, 2009).

Sin embargo, el problema no sólo radica en el diagnóstico previo que se

hace de las comunidades, sino que, el fallo también se presenta en la fase de desarrollo y conclusión del proyecto; cuando los mismos participantes se dan cuenta de que la representación que se ha hecho de ellos no sólo es errónea, sino que también ayuda a perpetuar el estado de marginalidad en el que viven, pues en cierta medida, su situación desfavorecida es necesaria para que esta prácticas puedan existir (Wald, 2009).

Otras opiniones críticas que podríamos incorporar en este apartado, son aquellas que se cuestionan el uso de lo comunitario como sinónimo de lo “bueno y armónico”. De aquella bandera que hay que enarbolar si lo que queremos es que un proyecto artístico o social sea bien recibido (Guerra, 2005, p. 275; Sánchez de Serdio, 2008, p. 86).

La **dimensión pragmática** reúne aquellas opiniones que se cuestionan sobre la funcionalidad y efectividad de los proyectos comunitarios, ya que, al ser concebidos como formas de intervención o colaboración en comunidades “desfavorecidas” que presentan alguna problemática a revertir, lo más lógico, por decirlo de alguna manera, es preguntarse si dichas acciones sirven de algo. Sin embargo, a pesar de que muchos proyectos incorporan parámetros de evaluación, ya sea, desde un enfoque cualitativo o cuantitativo, siempre resulta problemático definir el lugar desde dónde deben ser mirados.

En relación, a las prácticas colaborativas, Paloma Blanco (2005) propone una manera de evaluar los resultados más allá de una visión pragmática y reduccionista, en la que identifica dos formas de efectividad: una táctica y otra estratégica, y de las cuales se desprenden dos valores más que son la efectividad política y la estética. Esta misma autora afirma que “la función social de toda intervención artística no debe buscarse sólo en su

pretendido cometido político, sino también en el modo en que recupera la posibilidad de autonomía y es capaz de sacarla fuera del dominio acotado y esterilizado del mundo del arte” (p. 194).

De este modo, una vez llegado a este punto de la investigación y luego de haber revisado las diferentes aristas que daban forma al término “arte comunitario”, me di cuenta de que aquella imagen de consenso y estabilidad que este concepto proyectaba hacia el exterior, no iba más allá de ser una ilusión que se había instalado en el imaginario colectivo. De hecho, estoy casi seguro que de haber interpelado a muchas de las personas que reaccionaban con cierto gesto de familiaridad cuando les decía que me interesaba estudiar la relación que existía entre el arte, la comunidad y la pedagogía, la conversación habría derivado en un largo debate sobre los diferentes y posibles significados del término.

No obstante, estaba agradecido que esto fuera así, ya que, me permitía entrar en escena por una de las múltiples puertas que se habían abierto y que según yo no estaba del todo explorada. Me refiero a poder estudiar el arte comunitario desde la propia experiencia de un grupo de personas, que si bien se imaginan un posible público receptor, eran ellas mismas quienes experimentaban el proceso de construcción y reflexión de una práctica que se basaba en una idea general y en ocasiones abstracta de lo que podría significar lo artístico en relación con lo comunitario y lo pedagógico.

LOS SOPORTES

Hablar del trasfondo teórico que sostiene a este trabajo, significa pensar en un entramado de ideas cuyos hilos se hacen presentes de múltiples ma-

neras. Algunos permanecen visibles, otros quedan ocultos y unos más se visualizan sólo de manera parcial, pero nunca es posible mostrar el tejido en su conjunto. Pienso que en una tesis se debería poder hablar de todas aquellas ideas que quedan fuera de la impresión final y que son excluidas no por falta de espacio, sino por la dificultad de justificar su presencia en el texto; creo que al menos se les podría nombrar por el simple hecho de haberles dedicado tiempo y esfuerzo.

Hago mención de esto, al recordar todas aquellas lecturas que durante el proceso de investigación realicé, pero que por una cosa u otra preferí no incorporar, en ocasiones por contradecir otras ideas que consideraba más válidas o simplemente por no querer abarcar más temas de los estrictamente necesarios. Sin embargo, es importante mencionar que hay decisiones que no siempre son fáciles de tomar, sobre todo si trabajas en un ámbito donde la renovación de ideas y la mutación de narrativas transcurre de forma acelerada; me refiero al campo del arte y la educación, donde los paradigmas de investigación se han flexibilizado tanto que a veces es difícil posicionarse de manera contundente respecto a ciertos temas, sobre todo, si se evita parecer demasiado líquido o extremadamente estructurado.

Si bien, no tenía claro cómo resolver este dilema, había una cosa de la que estaba seguro, y era que, no quería refugiarme en la supuesta libertad que el arte me daba para construir un relato que fuese ambiguo y relativista, sino muy por el contrario, quería apostar por trabajar con cierto rigor, sin negar la posibilidad de fallar en el intento. Y es que, desde mi ahora distante adolescencia, había unas palabras que siempre me invitaban a comprometerme de una u otra manera con aquello que consideraba importante; estas ideas estaban esbozadas en el libro de “Los condenados de la tierra”, donde Frantz Fanon (2007) afirmaba que “no

hay manos puras, no hay inocentes, no hay espectadores. Sino que todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y el vacío tremendo de nuestros cerebros". Y que por tanto, "todo espectador es un cobarde o un traidor" (p. 158). Una consigna que aunque pueda parecer tajante, me ha ayudado a no ser indiferente ante muchas problemáticas que afectan a la sociedad contemporánea.

Es por eso, que para hablar desde una posición "comprometida" y mostrar el entramado teórico que sostiene esta tesis, quisiera valerme de un concepto que Silvia Rivera (2010), socióloga boliviana, recupera de la tradición Aymara para cuestionar el concepto de "hibridación cultural" de Néstor García Canclini (García, 2001), que es la noción de *ch'ixi*. Rivera nos explica que lo *ch'ixi* responde a la idea de lo que es y no es, es decir, a la lógica del tercero incluido. Es un término que sirve para hablar de lo mestizo no como una mezcla, sino como la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que se antagonizan o complementan (p. 69).

De esta manera, lo *ch'ixi* me sirve para hacer referencia a las diferentes corrientes de pensamiento que confluyen en este trabajo, y que para hablar de ellas las he agrupado en tres categorías que no necesariamente se suceden en el siguiente orden de enunciación. Así mismo, de forma muy breve, hago alusión a sus debilidades y fortalezas en cuanto a formas de pensar e interpretar la realidad, así como, a su relación histórica y contextual. Por lo tanto, este "mestizaje" epistemológico es el que traza las formas de esta tesis, cuyo ejercicio dialéctico es el que germina al interior de mi persona.

El **idealismo utópico** podría estar representado por aquella frase zapa-

tista que reclama “un mundo donde quepan otros mundos”, o quizá por aquella respuesta de Eduardo Galeano ante la pregunta ¿para qué sirve la utopía?, para caminar, decía.

Así pues, pienso lo utópico como algo que no existe en lo material, pero que me sirve de guía en la búsqueda de su realización. Pensar desde la utopía implica la incorporación de ideas “radicales” en los espacios académicos, para así, poder establecer diálogos con referentes mucho más normalizados. Sin embargo, creo que esto no es ninguna novedad, pues en cierta medida ya existen esfuerzos por hacer realidad dicha demanda, como es el caso de las personas que reclaman una mayor presencia de las ideas anarquistas en las universidades (Graeber, 2011; Roca, 2010) o las que reivindican una investigación militante que se genere en la misma práctica de los movimientos sociales (Malo de Molina, et al., 2004).

En este sentido, durante los últimos años he tenido un acercamiento al denominado “giro decolonial”, el cual intenta rastrear todos aquellos saberes que se han generado desde la periferia, es decir, más allá de pensamiento occidental hegemónico, para de esta manera, evidenciar el carácter excluyente y opresor de éste (Santos, 2010; Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007; Dussel, 2015). No obstante, cuando anteriormente mencionaba lo complicado que en ocasiones resulta asumir una posición teórica clara y definida, me refería a la habilidad que se necesita para conciliar diferentes formas de interpretar la realidad, ya que, al no ser neutrales ninguna de estas posturas, pienso que más que una destreza intelectual, lo que se necesita es tener claro el compromiso que asumimos con el mundo (Garcés, 2013), un lugar evidentemente globalizado y diverso, que cada vez más, nos interpela para salir de nuestros refugios académicos y hacer parte de su necesaria re-construcción.

Por lo tanto, si bien esta tesis no aborda temas estrictamente decoloniales,

sí que he de reconocer que dicha perspectiva me ha servido para tener una mirada mucho más amplia en relación a cómo se estructura este sistema-mundo; algo que, más allá de las críticas que se le puedan hacer a dichos esfuerzos intelectuales, creo que me ha ayudado a cubrir ciertos vacíos teóricos que otras posturas críticas y radicales han dejado a su paso.

La **ilusión posmoderna** no la puedo imaginar de otra manera que no sea en su estado líquido, tal como Bauman (2010) lo anunció hace varios años. Pues pienso, que muchas de las ideas que se produjeron bajo el cauce de esta corriente supieron colarse por los rincones más recónditos e inimaginables de las instituciones culturales y académicas, por lo tanto, es necesario reconocer su influencia.

En el campo del arte y la educación, estas otras maneras de ver y pensar el mundo nos han ayudado a probar nuevas formas de hacer investigación, principalmente, a la hora de concebir el texto como algo más que una pura descripción de la realidad, poniéndolo en conflicto con la propia idea de sujeto (Clandinin, 2007; Clifford & Marcus, 1986). De esta manera, el problema de la representación nos obliga a tener en cuenta el carácter constructor y polifónico de las narrativas, lo cual implica un gran reto a la hora de investigar y más concretamente al momento de escribir.

Reconozco la deuda que tengo con muchos autores y autoras que podríamos ubicar en esta corriente, la que por cierto es bastante heterogénea, pero también pienso en los posibles riesgos que se corren si no se abordan con cautela. Pues, creo que en el afán por hacer mucho más inclusivos los relatos, corremos el riesgo de volverlos excluyentes, sobre todo, si los trabajamos desde una dimensión abstracta. Por otra parte, me da la impresión de que ante la prudencia de no querer construir relatos totaliza-

dores, ni hacer uso de conceptos generalizantes, creamos un ambiente de paranoia eufemística donde más vale ser políticamente correcto, que no un poco osado.

El **rigor necesario** es la forma en que hago alusión a las ideas que he tomado prestadas de otras disciplinas, principalmente de las ciencias sociales, y que de alguna manera me han servido para darle un cauce a esta investigación sin tener que perderme en los intrincados caminos que ciertos lenguajes del campo del arte han trazado. Siento y reconozco una especial deuda con autores/as y profesores/as marxistas que me han ayudado a hacer una lectura crítica del mundo desde sus respectivas trincheras, ya sea, desde la antropología, la filosofía o la estética. Pues en cierta medida, pareciera haber una campaña de odio y desprestigio en contra de todo aquello que suene a marxismo o “racionalidad moderna” en su versión más abstracta; una que al menos yo no suscribo por diferentes razones.

Por ejemplo, si bien he mencionado que muestro simpatía por algunos trabajos que analizan la sociedad desde la lente anarquista, pienso que el dirimir diferencias políticas, ontológicas o estratégicas basadas en la censura, no son sino formas “autoritarias” de querer imponer una verdad. Por otro lado, pienso que se corre el riesgo de producir un sesgo epistemológico si intentamos excluir teorías que han servido para construir gran parte del pensamiento crítico contemporáneo.

Considero que muchos autores y autoras que se asumen como marxistas siguen produciendo trabajos relevantes desde enfoques materialistas, que a su vez, han servido de guía para muchos movimientos sociales; pues, sólo por poner un ejemplo, en el caso del denominado “giro decolonial” mencionado anteriormente, y del cual se ha comenzado a hablar bastante

en el ámbito cultural y académico europeo (sobre todo por su parecido con las teorías postcoloniales), ha habido un esfuerzo exhaustivo y riguroso de varios/as investigadores/as por reconstruir históricamente el “mito de la modernidad”, que tal como Enrique Dussel (1994) afirma, se basa en la conquista violenta del “otro” (la colonización), la cual estaría representada por la historia de las periferias mundiales que no entran en el relato crítico de la modernidad eurocéntrica; desarrollada tanto por autores de la Escuela de Frankfurt (Habermas, 1998) como de la corriente posmoderna (Lyotard, 1989). Lo cual nos revela la existencia de dos paradigmas contradictorios en torno al análisis de la modernidad, y por lo tanto de una lectura diferenciada de muchos conceptos que al día de hoy son muy utilizados tanto en las prácticas artísticas como en las educativas, así como en la investigación en torno a éstas; como serían la idea del sujeto, la crítica a la racionalidad moderna, la otredad, entre muchos otros. Así pues, esta diversidad epistemológica me permite advertir de los peligros de generar un conocimiento cerrado y excluyente, así como, de reproducir un discurso inclusivo en la forma, pero no en el contenido.

De este modo, estos tres momentos teóricos que he expuesto sirven para delinear los marcos de pensamiento desde donde desarrollo la investigación. Si bien, como lo mencionaba en un inicio y valiéndome de la metáfora de lo *ch'ixi*, muchos de estos referentes podrían parecer contradictorios si se despliegan en un mismo plano, pienso que la labor de los investigadores y en general de las personas que se interesan por la producción de conocimiento, consiste en saber articular sus diferencias con estrategias argumentativas, más que con la omisión de sus contradicciones. Por lo tanto, pienso que para hacer operativos muchos conceptos, es necesario tratarlos cuidadosamente, lo cual no significa que deban ser manipulados con miedo, como si estuvieran hechos de algún material frágil; más bien,

propongo imaginarlos en forma de arcilla, como si quisiéramos hacer de ellos una escultura que nos obliga a ensuciarnos las manos y a la vez cuidar la fuerza que imprimimos en ellos.

De esta manera, quisiera acercarme aún más al cuadro y analizar con detalle la trama conceptual que sostiene esta tesis. Si bien al inicio de este apartado hice mención de que nunca se puede conocer el tejido en su totalidad, sí que es posible detectar algunos puntos de anclaje que dotan de sentido al discurso; por tanto, lo que viene a continuación es una aproximación microscópica a la posible relación de complicidad que se ha tejido entre arte, comunidad y pedagogía.

ENTRAMADOS CRÍTICOS

Mieke Bal (2006) afirma que los conceptos vistos desde una postura convencional se entienden como herramientas intersubjetivas que facilitan la conversación, apoyándose en un lenguaje común. Sostiene que para alcanzar tal objetivo es necesario que los conceptos sean explícitos, claros y definidos, ya que, de esta manera todo el mundo podrá adoptarlos y utilizarlos. Advierte que esta acción clarificadora no resulta sencilla si se toma en cuenta la flexibilidad de los mismos y se asume que cada uno de ellos forma parte de un marco, “de un conjunto sistemático de distinciones y no de oposiciones, que en ocasiones se pueden poner entre paréntesis o incluso ignorar, pero que jamás se podrán transgredir o contradecir sin causar serios problemas al análisis en cuestión” (p. 29).

No obstante, tomando distancia de esta definición convencional y siguiendo la línea trazada por Deleuze y Guattari (1999) en su libro *¿Qué es la*

filosofía?, lo que Bal nos propone es entender que los conceptos se parecen a las palabras, es decir, que necesitan de muchos otros elementos para que funcionen de manera interactiva entre los sujetos y los objetos.

Afirma que debemos asumir que los conceptos no son ni están fijos, sino que viajan entre diferentes disciplinas, estudiosos y estudiosas, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas; por tanto, hay que tener en cuenta que el significado, alcance y valor operativo de los conceptos difiere de un contexto a otro, lo cual nos obliga a evaluar estos procesos de diferenciación antes, durante y después de cada viaje (Bal, 2006, p. 31).

De esta forma, al tomar como referencia la metáfora analítica que Mieke Bal propone, he podido detectar algunos “conceptos viajeros” relevantes para esta tesis; sin embargo, hay uno que sobresale por el valor estructural que ha cobrado durante este recorrido, así como por las múltiples lecturas e interpretaciones que se han hecho de él.

El concepto “comunidad” es un término que ha recorrido muchas y largas distancias, no sólo de forma lineal y evolutiva, sino que ha aparecido y desaparecido de la historia del pensamiento occidental, pero siempre con la intención de volver y reafirmar su importancia. En las últimas décadas ha cobrado un especial protagonismo en diferentes ámbitos de la sociedad, sobre todo por estar vinculado a diversos proyectos re/innovadores de amplio espectro (Harvey, 2014; Federici, 2013; Garcés, 2013; Laval y Dardot, 2015).

Sin embargo, muchas autoras y autores nos advierten de los riesgos que se corren si adoptamos a “la comunidad” de forma acrítica, pues, así como nos puede remitir a un lugar cálido y acogedor en donde sentirnos segu-

ros/as (Bauman, 2009), también nos puede mostrar el lado más cruento de la humanidad, cuando en nombre de ella se han llevado a cabo las obras de muerte más relevantes del siglo XX (Esposito, 2007; Garcés, 2013).

En este sentido, la filosofía política es quizá el campo donde más se ha discutido el concepto de comunidad durante las últimas décadas, ya que, es allí donde se ha denunciado la instrumentalización que se ha hecho de él por parte de diversos proyectos políticos y filosóficos, que lejos de pensar lo comunitario como una forma de emancipación colectiva, la han concebido como un refugio identitario y esencialista que no puede sostenerse sino a base de la exclusión, el sometimiento o exterminio de los “otros”, es decir, de aquellos que no hacen parte de “nosotros” (Esposito, 2007; Garcés, 2013; Groppo, 2011).

A este respecto, Roberto Esposito (2007) afirma que la comunidad no puede traducirse al léxico filosófico-político más que a costa de una insostenible distorsión –o incluso- perversión de la que el siglo XX tuvo algunas experiencias trágicas (p. 21). Esto en alusión a algunos hechos históricos catastróficos como el nazismo y las posteriores guerras identitarias/comunitarias sucedidas en Europa del Este, África, Asia y Medio Oriente (p. 12). Sin embargo, la comunidad en su versión “negativa”, no sólo ha sido instrumentalizada por parte de los proyectos totalitarios o los nacionalismos reaccionarios, sino que también ha servido para crear “refugios comunitaristas” donde sólo unos cuantos buscan quedar a salvo de las perversidades del mundo capitalista o la desestructuración moral de la sociedad contemporánea.

De este modo, Esposito asegura que, a pesar de que estos discursos parten de enfoques diferentes, es posible hallar el punto donde todos ellos

se encuentran, y que es justo el lugar donde brota el carácter conflictivo de lo comunitario.

Lo que en verdad une a todas estas concepciones es el presupuesto no meditado de que la comunidad es una “propiedad” de los sujetos que une: un atributo. Una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto. O inclusive una “sustancia” producida por su unión. En todo caso se concibe a la comunidad como una cualidad que se agrega a su naturaleza de sujetos, haciéndolos también sujetos de comunidad. Más sujetos. Sujetos de una entidad mayor, superior o inclusive mejor, que la simple identidad individual, pero que tiene origen en esta y, en definitiva, le es especular. (p. 22-23)

Por otro lado, en el ámbito de la sociología clásica, surgió una de las obras más influyentes respecto al concepto de comunidad, y en torno a la cual, muchos autores coinciden en que no se ha sabido interpretar del todo su contenido; principalmente por pensarla fuera del contexto en el que fue concebida originalmente (Delgado, 2008, de Marinis, 2005).

En 1887 Ferdinand Tönnies (1979), escribió el libro *Gemeinschaft und Gesellschaft*, (comunidad y asociación), con el cual buscaba sentar las bases científicas para pensar los dos tipos básicos de organización social, la natural (organicista-comunitaria) y la artificial (mecánica-societaria). De este modo, Manuel Delgado (2008) afirma que:

La *Gemeinschaft* es esa sociedad imaginada como natural, que se caracteriza por el papel central que en ella juega el parentesco y la vecindad, y donde sus miembros se conocen y confían mutuamente entre

sí, compartiendo la vida cotidiana y el trabajo, en un entorno que tiene como fondo un paisaje al que aman. Por su parte, la *Gesellschaft* se funda en la voluntad arbitraria de sus miembros, ya que estos comparten más el futuro que el pasado, subordinando así los sentimientos a la razón, calculan medios y fines y actúan en función de ellos. (p. 1)

Por su parte, Daniel Álvaro (2010) asegura que es posible identificar las dos líneas interpretativas a las que suelen referirse los comentaristas cuando analizan los conceptos de Tönnies. Ya que, “por un lado, se considera que la comunidad es lo antiguo y la sociedad lo nuevo, como cosa y nombre”. Es decir, “que la comunidad es la vida en común duradera y auténtica, y la sociedad es sólo una vida en común pasajera y aparente” (p. 16). En relación a esto, Delgado nos advierte que, entender la comunidad como *Gemeinschaft* “no puede hacerse al margen del contexto en que es concebida por Tönnies, así como de la herencia inequívocamente romántica a la que esta responde” (p. 2).

Por lo tanto, cabe señalar que si bien la sociología clásica ha generado muchos conceptos que han servido para estudiar las sociedades modernas, lo han hecho siendo conscientes de los riesgos que eso supondría; esto es, que aunque se puede intuir cierta nostalgia o pesimismo respecto al cambio de orden social en las ideas de Tönnies (el tránsito a la vida moderna), estos planteamientos lo que en realidad buscaban, era generar cuestionamientos dinámicos y no estáticos sobre la realidad estudiada; en algo que podría ilustrarse como una relación de amor y odio, o de tensión, entre los deseos personales y el trabajo intelectual.

En el caso de lo comunitario versus lo asociativo, Pablo de Marinis (2005) nos da algunas pistas de los dilemas que los sociólogos clásicos pudieron

haber tenido al momento de explorar la esencia de lo comunitario más allá de la idea romantizada de su desaparición.

[Los sociólogos clásicos] pudieron constatar que todo lo que se gana por un lado (con el avance de la *Gesellschaft*), puede perderse por el otro (al caerse las certezas ordenadoras que suministraba la *Gemeinschaft*). ¿Qué se ganaba? Eficiencia organizacional, productividad, racionalidad formal en el ejercicio del dominio político y jurídico, espacio libre para el uso de la razón, etc. La vieja comunidad daba certezas, construía identidades fijas, y permitía (en un plano existencial, ya que no material) existencias más o menos aproblemáticas. Pero era tremendamente opresiva, sostenían estos modernos. Y una vez que se ha comido del árbol de las libertades, imposible, ilusorio y además francamente reaccionario resulta volver atrás. Por eso, el posicionamiento de los sociólogos clásicos dista mucho de pretender la rehabilitación de la vieja *Gemeinschaft*, porque entonces tampoco podría accederse a los beneficios de la *Gesellschaft*. (de Marinis, 2005, p. 7)

Así pues, podríamos afirmar de manera muy general que muchas de las posibles visiones nostálgicas o conservadoras asociadas a idea de comunidad que se reproducen actualmente, podrían estar inspiradas en una lectura distorsionada de los aportes de la sociología clásica y más específicamente en las ideas de Tönnies. El cual supo articular teóricamente algunas reflexiones provenientes de otros campos como la filosofía o la teología, pero que vistas fuera de contexto pueden prestarse a malas interpretaciones; sobre todo de cara a la búsqueda de alternativas en un mundo cada vez más fragmentado, donde si bien el capitalismo ha arrasado con (casi) todas las formas de vida comunitaria, no debemos concebir ésta sólo en relación a lazos de parentesco o afinidad, sino que, habría que

indagar un poco más a fondo en torno a qué significa recuperar lo comunitario como un proyecto de vida colectiva no coercitiva.

A este respecto, algunos autores y autoras han centrado su atención en muchas prácticas contemporáneas, principalmente en el ámbito de los movimientos sociales, para intentar rastrear y construir una noción diferente de lo que podría significar “lo común” y lo “comunitario” más allá las concepciones esencialistas y excluyentes con las que tradicionalmente se ha asociado a estos términos. Condicen en que el concepto de “lo común” ha ido cobrando fuerza desde finales de los años noventa como una forma de acción política y un punto de encuentro entre los diferentes movimientos sociales del mundo; mediante la cual se intenta dar respuestas efectivas y prácticas al avance del capitalismo neoliberal y los desastrosos efectos que éste tiene sobre la vida colectiva de las personas (Federici, 2013; Gutiérrez, 2017; Laval y Dardot, 2015).

De este modo, Silvia Federici (2013) afirma que esta reactivación de lo común como una forma de lucha aparentemente arcaica responde a dos factores principales:

Por un lado, se ha producido la desaparición del modelo revolucionario estatista que durante décadas había conformado los esfuerzos de los movimientos sociales radicales para construir una alternativa al capitalismo. [y] Por otro, el intento neoliberal de subordinar todas y cada una de las formas de vida y de conocimiento a la lógica del mercado, ha incrementado nuestra conciencia del peligro que supone vivir en un mundo en el que ya no tenemos acceso a lo mares, los árboles, los animales, ni a nuestros congéneres, excepto a través del nexo económico. (p. 144)

Es decir, que una de las características principales de las “políticas de lo común” es que se mueven estratégicamente entre el poder del estado y el poder del mercado. Sin embargo, diversos autores/as advierten que es necesario no confundir esto con una salida fácil que nos sirva de escapatoria individual, ya que, la propia idea de lo común puede ser secuestrada por organismos que nada tienen que ver con una lucha anticapitalista; como es el caso de los discursos del Banco Mundial o la ONU, o las empresas “socialmente responsables” que por una parte abogan por la protección de los recursos naturales, mientras que por otra permiten o se benefician de su expolio. (Navarro, 2015; Federici, 2013). Por lo tanto:

Los comunes tienen que ser el medio para la creación de una sociedad igualitaria y cooperativa o se arriesgan a profundizar las divisiones sociales, creando paraísos para quienes se lo puedan permitir y que, por ende, puedan ignorar más fácilmente la miseria por la que se encuentran rodeados. (Federici, 2015 p. 66)

Es así, como podemos ver que estas propuestas lejos de buscar generar alternativas de salvación aisladas; esto es, crear comunidades cerradas de gente a fin que busca restablecer los lazos comunitarios rotos una vez que las sociedades modernas se hicieron presentes, tal y como desde la filosofía política se denunciaba en relación a las lecturas esencialistas de la comunidad posiblemente inspiradas en trabajos como los de Tönnies. Lo que se proponen es fijar la atención en aquellas prácticas que día a día se encargan de “garantizar la producción y reproducción de la vida humana y no humana” gracias al tipo de relación que establecen entre ellas; recuperando así la capacidad política de los seres humanos de darse forma colectivamente (Gutiérrez, 2017). Por su parte, Raquel Gutiérrez, Mina

Navarro y Lucia Linsalata (s.f.), nos ofrecen un esbozo de lo que podría significar lo común visto desde esta perspectiva:

Lo común no es –o nunca únicamente es- una cosa, un bien o un conjunto de bienes tangibles o intangibles que se comparten y usan entre varios. Lo común se produce, se hace entre muchos, a través de la generación y constante reproducción de una multiplicidad de tramas asociativas y relaciones de colaboración que habilitan continua y constantemente la producción y el disfrute de una cantidad de bienes –materiales e inmateriales- de usos común. (p. 8)

De esta manera, lo común entendido como una relación social de cooperación, nos puede dar algunas claves para ver en qué medida lo comunitario puede ser pensado más allá de la fórmula inclusión-exclusión. Es decir, preguntándonos si muchos de los proyectos artísticos, culturales, educativos, etc., que se asumen como comunitarios, lo hacen desde una posición “comprometida”, esto es, que si se cuestionan el propio significado del término, o simplemente reproducen un discurso que en cierto sentido se ha vuelto cómodo al ser fácil de encajar en todo tipo de narrativas.

APRENDER TEJIENDO

Tal como sucede con la noción de comunidad y muchos otros conceptos que son puestos en relación con diferentes campos de saber ajenos a su lugar de origen, es posible identificar un tránsito constante de ideas en el espacio existente entre las prácticas artísticas y las educativas. Son relaciones que no se limitan a un uso instrumental de los términos, sino que, en cierta medida ayudan a pensar y repensar los lugares desde donde son

abordados. De alguna manera, podemos asegurar que estos intercambios interdisciplinarios y conceptuales no son algo nuevo o característico de nuestro tiempo, no obstante, lo que sí podemos resaltar como novedoso es su acelerada y desmedida producción y distribución en la denominada “sociedad red” (Castells, 2017). En este sentido, Aida Sánchez de Serdio (2010) al analizar la relación existente entre el arte y la educación, nos propone mirarla desde la complejidad, es decir, estudiarla desde un punto de vista que tenga en cuenta las diferencias y los antagonismos que surgen en el encuentro de ambas esferas. Esta clave dialéctica es la que me ha servido para afinar el foco de mi investigación y desarrollar teóricamente las problemáticas relaciones que emergen del encuentro entre el arte, la pedagogía y la comunidad, así como, los espacios de posibilidad que afloran en los límites de sus fronteras.

Cuando en un inicio exponía cuáles eran las principales motivaciones de esta tesis, hacía alusión a mi interés por indagar en los espacios de aprendizaje y conocimiento que se generaban, o mejor dicho se construían, a partir de la práctica cotidiana de un grupo de personas interesadas en el arte puesto en relación con una idea política y social comunitaria no definida. Es decir, que a diferencia de muchos proyectos o colectivos que se inspiraban en la noción de “arte comunitario” expuesta anteriormente, cuyo potencial educativo se hallaba en el vínculo creado entre “artistas” y “comunidades”, la Comissió d’Arts representaba un espacio en constante transformación donde lo pedagógico emergía de las propias relaciones que sus integrantes establecían de forma cotidiana. No obstante, cabía preguntarse si la simple interacción entre los miembros del grupo ya suponía un proceso de aprendizaje o si era necesario indagar un poco más a fondo.

Así pues, hablar actualmente de la relación que existe entre arte y educación significa mirar más allá de un simple intercambio de herramientas y conocimientos entre disciplinas, ya que, implica prestar atención a los múltiples diálogos, desencuentros y negociaciones que puedan surgir si pensamos ambas esferas como poseedoras de sus propias lógicas, prácticas, agentes e instituciones (Sánchez de Serdio, 2010, p. 48). Sin embargo, ¿cómo podemos pensar lo pedagógico en relación con el arte sin tener que remitirnos a un programa de formación artística? o ¿cómo podemos imaginar un arte educativo sin tener que pensar en sujetos espectadores o simples participantes del hecho artístico?

Algunos autores hallan la respuesta a estos cuestionamientos en aquellos proyectos colaborativos y/o comunitarios que trabajan en forma de red, esto es, aquellas prácticas en las que el trabajo educativo se despliega a través de diversos agentes, medios, instituciones y políticas (Collados y Rodrigo, 2010; Sánchez de Serdio, 2010); pues, es en estos espacios donde la dimensión pedagógica cobra otro sentido, sobre todo al estar ligada a una forma colectiva de acción. En Palabras de Javier Rodrigo (2010), la pedagogía vista desde esta perspectiva “ya no es una parte complementaria o secundaria del proceso de producción cultural, sino que emerge como una parte estructural del trabajo de grupos y colectivos” (p. 67). De esta manera, el hecho pedagógico ya no se limita a la transmisión de saberes, sino por el contrario, “las pedagogías colectivas responden al trabajo de conversaciones y negociaciones culturales donde emerge una producción colectiva de conocimientos que se estructuraría y circularía en la red” (p. 67).

Si bien, este tipo de proyectos no han quedado libres de críticas, sobre todo por la celebración que hacen de lo colaborativo en función de su capacidad política y transformadora, así como por las aspiraciones de

horizontalidad en sus formas de organización; la definición de pedagogía que emanaba de sus entrañas, y que en cierta medida dejaba ver las influencias de la pedagogía crítica, cuyo precursor y máximo exponente podríamos decir que ha sido Paulo Freire, me servía para reafirmar algo que ya venía sospechando, y es que, muchos de los conceptos que se utilizaban de forma cotidiana en el entorno de la Comissió d'Arts, no sólo pedían una revisión urgente de su significado, sino que también, era necesario habitarlos para poder experimentar sus contradicciones. Pues tal como el mismo Freire señala, este acto de enunciación es el que genera la toma de conciencia histórico-antropológica de las personas, es decir, es el momento en que se asume que la “palabra, como comportamiento humano, significante del mundo, no sólo designa a las cosa, sino que, las transforma. Por lo cual, no es sólo pensamiento, sino praxis” (Freire, 1970, p. 17). O como Ernani María Fiori (1970) reafirma en el prólogo a la “Pedagogía del oprimido”:

Con la palabra el hombre [y la mujer] se hace hombre. Al decir su palabra, el hombre asume conscientemente su esencial condición humana. El método que le propicia ese aprendizaje abarca al hombre todo, y sus principios fundan toda la pedagogía, desde la alfabetización hasta los más altos niveles del quehacer universitario.

La educación reproduce de este modo, en su propio plano, la estructura dinámica y el movimiento dialéctico del proceso histórico de producción del hombre. Para el hombre, producirse es conquistarse, conquistar su forma humana. La pedagogía es antropológica. (p. 9)

Por lo cual, es necesario aclarar que la pedagogía tal y como es concebida en el contexto de esta tesis, debe ser entendida como algo más que un esfuerzo por estudiar los aportes educativos de los “proyectos comunita-

rios”, esto es, que debe ser pensada más como un “paradigma epistemológico” que como una “enseñanza crítica”. Pues de acuerdo a lo que Weiner (2008) señala, “la pedagogía crítica vista como un paradigma epistemológico, da un marco a proyectos pedagógicos, a la evaluación educativa y, de modo más general, a la evaluación de lo social, lo político y lo cultural” (p. 101). O visto desde un plano mucho más amplio y “comprometido”, cabe señalar que:

La pedagogía crítica revolucionaria opera desde una comprensión de que la base de la educación es política, y que se hace necesario crear espacios en los que los alumnos y alumnas [la sociedad en general] puedan imaginar un mundo diferente ajeno a la ley capitalista del valor (o sea, la forma social del trabajo), en los que las alternativas al capitalismo y a las instituciones capitalistas puedan discutirse y debatirse, en los que pueda tener lugar un diálogo acerca de los motivos que han hecho que tantas revoluciones del pasado se hayan convertido en algo opuesto a lo que proponían. (McLaren, 2008, p. 423)

De este modo, en el ámbito de los proyectos y colectivos artísticos que trabajan con una visión “política y comunitaria” clara, es fácil detectar el uso de términos provenientes de otras disciplinas o prácticas sociales ajenas al campo del arte. Pues sólo por mencionar algunos ejemplos, es común hablar de participación, diálogo, empoderamiento, colaboración, transformación, etcétera, sin saber a ciencia cierta a qué nos referimos. No obstante, la mayoría de estos conceptos tienen su origen en experiencias concretas donde el mismo contexto ya los dota de valor o sentido; por lo tanto, ¿qué sucede cuando esas ideas han recorrido largos caminos y convivido con diferentes realidades que no sólo los modifican, sino que también los interpelan?

En el caso específico de la Comissió d'Arts, muchas de las disputas generadas en torno a ciertos términos, no se limitaban a su uso ambiguo o contradictorio, sino, a su propia materialización en el trabajo diario; es decir, eran conceptos con los que convivíamos de forma cotidiana y a los cuales solíamos poner en tensión con nuestra propia práctica. Así pues, para cerrar este capítulo y en un intento por ilustrar mejor esto que estoy diciendo, quisiera dibujar tres escenarios en los que algunos de los conceptos mencionados anteriormente (participación, diálogo, transformación) cobraban un especial protagonismo, principalmente, cuando el grupo habitaba, cuestionaba y dotaba de sentido a unas nociones que antes eran utilizadas sólo de forma abstracta.

Participación

Desde su origen la Comissió d'Arts se ha concebido como un grupo abierto al que cualquier persona puede acceder, ya que no se necesita tener un título en bellas artes, ni una carpeta de trabajos para poder participar en él. Es más, ni siquiera hace falta que las personas tengan experiencia en el campo del arte, puesto que, el único requisito más o menos obligatorio es la asistencia regular a las asambleas. Esta apertura a la participación siempre ha estado ligada a la idea del compromiso, lo cual significa que más allá del simple uso de los espacios, se espera que las personas se involucren de forma activa en la gestión del grupo, así como en las dinámicas internas del proyecto general de Can Batlló (grupos de trabajo, organización de eventos, comisiones, etc.).

Si pensamos la participación más allá de la idea de pertenecer a un grupo o vivir una experiencia en compañía de otras personas, podemos ob-

servar la estrecha relación/tensión que puede surgir entre los intereses personales y los colectivos; algo que no siempre se da en las condiciones deseadas, ya que, en dicha relación dialéctica quedan de manifiesto las múltiples lecturas que en torno a un mismo acontecimiento se pueden hacer. En nuestro caso, estas tensiones participativas se hacían evidentes cuando algunas personas se acercaban por primera vez al grupo y hacían propuestas que no siempre coincidían con la “esencia” del colectivo; pues en muchas ocasiones, estos encuentros no sólo generaban debates acalorados entre sus miembros, sino que también, nos obligaban a pensar en cómo se podía priorizar una idea común de proyecto por encima de los intereses de cada participante.

Gabriela Fernández y Javier Corvalán (2000) afirman que el concepto de participación se ha vuelto uno de los más utilizados en la investigación y la política social actual, pero al mismo tiempo uno de los menos definidos en la discusión sobre estos temas. Aseguran que ante la euforia participativa en la que vivimos, se ha generado un “consenso posmoderno” en el que confluyen diversas ideologías que no siempre son afines entre ellas, y que por el contrario, muchas veces resultan contrarias (p. 10).

Pues, tal como he señalado anteriormente en relación a la noción de “comunidad”, cuando sugería que ésta se había convertido en una especie de “comodín” para todas aquellas iniciativas artístico-educativas que querían proyectar una imagen mucho más comprometida y social de sus acciones; dichos autores aseguran que el concepto “participación” se ha vuelto de uso obligado, principalmente en los ámbitos de la planificación, la intervención y la política social, para demostrar el nivel de éxito o fracaso de muchos proyectos (p. 10). Por lo cual, nos invitan a hacer un repaso teórico del término a partir de cuatro tradiciones de las ciencias sociales

que nos explican “la conducta participativa del individuo y cómo se interpretan las consecuencias concretas y posibles, para sí mismo y para la sociedad, de tal participación” (p. 12).

De este modo, tomando como base los aportes de Fernández y Corvalán, podemos afirmar que dentro de la *tradición liberal* la conducta individual se prioriza por encima de la colectiva, es decir, que la participación de los individuos se entiende como una agregación a otras individualidades, generando así un efecto de colectividad, pero manteniendo su esencia individualista (p. 15). Por su parte, la *acción integradora*, se concibe como un conjunto de iniciativas de política e intervención social que se toman al margen de las necesidades específicas de las personas, mediante las cuales se asegura su participación en espacios que aportan beneficios al sistema; como podrían ser el aumento de la productividad, la dinamización de los mercados o la cohesión social (p. 17). Por otro lado, la *movilización colectiva*, es aquella donde los individuos se asocian de manera consciente y voluntaria con otras personas a quienes interpretan como similares o afectadas por una misma problemática, y de cuyo encuentro nace un posible proyecto colectivo (p. 20). Por último, la participación vista desde la *perspectiva de la alienación*, se desarrolla a partir de las ideas de Marx en torno a la alienación de los individuos (el proletariado), los cuales experimentan una representación falsa de la realidad ya que esta no se corresponde con las condiciones objetivas en que se desarrolla su existencia, y quienes al cobrar conciencia de esto deciden movilizarse colectivamente y participar en la lucha revolucionaria contra su adversario de clase. (p. 22)

Considero que este ejemplo resulta clarificador para las cuestiones que he planteado anteriormente y que tienen que ver con cómo los concep-

tos pueden cobrar diferentes significados dependiendo del contexto en el que son activados y la perspectiva teórica desde donde son pensados. Pues, uno de los conflictos que el grupo experimentaba de forma recurrente en relación a la idea de participación, tenía que ver con no saber muy bien cómo conciliar las expectativas colectivas e individuales sin que eso supusiera la necesidad crear estructuras de identificación rígidas y excluyentes; ni de tener que repensar constantemente los objetivos del grupo en función de los intereses personales de cada nueva integrante.

Diálogo

Si el concepto de participación resulta problemático por las múltiples lecturas que se pueden hacer de él, sobre todo porque deja en evidencia la complejidad de gestionar las acciones colectivas en relación a los intereses individuales, habría que preguntarse cuál será el mecanismo más adecuado para hacer de ella una herramienta que potencie la acción y al mismo tiempo el aprendizaje. Una posible respuesta podría estar relacionada con la forma en que las personas dotamos de sentido al mundo a través de la interacción y la reflexión, lo cual supone también un proceso de construcción de nuestras propias subjetividades.

La asamblea de la Comissió d'Arts surgió de la necesidad de crear un espacio para coordinar las diferentes actividades organizadas por el colectivo. Desde un inicio fue concebida como la forma más efectiva para la organización y el encuentro de sus integrantes. Sin embargo, este espacio cumplía con otras funciones más allá de las puramente organizativas, pues era el lugar donde se dirimían muchas diferencias ideológicas, políticas, metodológicas, etc., pero también, el sitio donde se generaban muchos deseos y anhelos comunes.

El diálogo es un concepto que se ha abordado desde diferentes disciplinas, pero han sido las pedagogías críticas las que han hecho de él un eje estructural de su teoría. En sus primeros escritos, Paulo Freire (1984) se refería al diálogo como “una relación horizontal entre dos polos (sujetos), que al nutrirse de amor, humildad, esperanza, fe y confianza, generaban comunicación” (p. 104). Pero, no será hasta la publicación de una de sus obras más célebres, la *Pedagogía del oprimido*, que desarrollará el cuerpo teórico de la dialogicidad en la educación o lo que también se conoce como la “teoría de la acción dialógica”; que como ya he mencionado anteriormente, era entendido (el diálogo) como un fenómeno humano mediante el cual era posible revelar la palabra, la cual no se podía concebir si no como acción y reflexión, es decir, como praxis (Freire, 1970). Por lo cual, pronunciar la palabra (verdadera) significa transformar el mundo, dado que las personas problematizan la realidad enunciándola y compartiéndola con otros sujetos.

De este modo, es posible encontrar cierta similitud entre los postulados de Freire y las formas de organización asamblearia en su afán por construir relaciones horizontales e igualitarias. Sin embargo, la ecuación crítica que he venido proponiendo durante todo este trabajo, quedaría incompleta si no tuviéramos en cuenta aquellas voces disidentes que piensan que los postulados emancipatorios de la pedagogía crítica no hacen más que reproducir las formas de dominación y control, ya que, al moverse en un nivel abstracto y racionalista, no tienen en cuenta las relaciones de poder y asimetría que se generan en los espacios pedagógicos (Ellsworth, 2005). Si bien, estas críticas se han elaborado en el ámbito educativo, es decir, que han sido pensadas a partir de las relaciones que se establecen al interior de las aulas, es posible trasladar algunas de sus reflexiones a los denominados espacios “no formales”, como podrían ser las asambleas.

Elizabeth Ellsworth y María Acaso (2011) proponen las pedagogías regenerativas como una alternativa teórica que no se centra en la crítica o en el análisis crítico de lo que debe ser cambiado por ser opresivo, sino por el contrario, “fomentan la estructura de sentimientos, flujos semánticos y sociales, que toman y crean algo nuevo y diferente a partir de nuevas fuerzas vigentes” (p.38). Por lo tanto, según estas autoras, se trataría de actuar a partir de propuestas regenerativas que construyan otras posibilidades y no a partir de la negación de aquello que ya es conocido.

Así pues, quedaba claro que el diálogo que se establecía entre las integrantes de la Comisión no podía pensarse únicamente como un intercambio de argumentos para solucionar situaciones problemáticas, sino que el mismo espacio asambleario devenía en un vivero pedagógico que se iba construyendo en el propio hacer cotidiano a partir de las propias diferencias de sus integrantes. Pues tal como la misma Ellsworth (2005) afirma en relación al diálogo analítico como alternativa a la “rigidez” y “excesivo control” del diálogo comunicativo:

Debido a que los significados del mundo, los acontecimientos y nuestras experiencias de éstos no se pueden extraer de forma directa del mundo o de nosotros mismos, los significados que creamos son los productos de una interpretación -de rutas particulares de lectura—. No son productos de una representación absoluta o de comprensión directa. (p. 131)

De este modo, más que pensar que las discrepancias surgidas a partir de las lecturas diferenciadas que se hacían de los conceptos eran fallos comunicativos o deficiencias organizativas; sobre todo cuando éstos eran

puestos en relación con la propia práctica del colectivo. Dichos desacuerdos se podían entender como oportunidades para generar aprendizajes que no sólo respondieran a la lógica del entendimiento, la representación absoluta o la comprensión directa, sino, que también fueran producto de la ruptura, la discontinuidad y la diferencia. O como Ellsworth señala, “pensar en la pedagogía no como una práctica representacional, sino como un acto performativo, ya que, como acto performativo, la pedagogía constituye un acontecimiento en sí y para sí –no una representación de algo más «en otro lugar»–” (p. 25).

Transformación

De la lista de conceptos que son utilizados de forma reiterada por los proyectos artístico-comunitarios, sobresale el de “transformación social”. Un término que puede generar muchas incertezas ante la ambigüedad de su significado, pero también muchas posibilidades si se le ve como la razón que motiva a la propia acción. ¿Pero cómo podríamos definir lo que es o no es la transformación? Pienso que al ser una noción que evoca un cambio, sólo podemos explicarlo en función de las propias expectativas de quien desea subvertir una situación, o reconociendo que la misma práctica es en sí una forma de transformar la realidad.

En el caso de la Comisión, y tal como sucedía con la idea de participación, existían algunas divergencias en torno a los objetivos que se perseguían como grupo. Entre otras posiciones, había quienes opinaban que el arte debía servir para elaborar una crítica radical de la sociedad evitando el máximo contacto con las instituciones culturales públicas y privadas; así como, quienes pensaban que las aspiraciones como colectivo debían ser mucho más modestas y sin tanto miedo al “contagio”. En todo caso, la mayoría

coincidiáramos en que Can Batlló debía funcionar como un espacio donde se promovieran las relaciones de cooperación y se evitara al máximo la obtención de beneficios individuales, pensados estos en forma de lucro.

Como veíamos en el apartado anterior, una de las consecuencias y finalidades de establecer relaciones dialógicas es la propia idea de la transformación. En la misma línea crítica de Freire, Ramón Flecha (2008) asegura que “el aprendizaje dialógico transforma las relaciones entre la gente y su entorno, a pesar de que haya teorías que se nieguen a aceptarlo” (p. 28). Afirma que las perspectivas de la modernidad tradicional, posmodernidad y dialogicidad siguen líneas muy distintas respecto a la idea de transformación y las explica de la siguiente manera:

En la tradicional, la finalidad es definida por alguien que se atribuye el papel de sujeto y considera a las demás personas objetos a transformar. Por su parte la posmoderna, niega tanto la posibilidad como la conveniencia de la transformación. Por último, la perspectiva dialógica defiende la posibilidad y la conveniencia de las transformaciones igualitarias que sean resultado del diálogo, sin que nadie imponga sus propias ideas a las demás personas del colectivo. (p. 30)

Sin embargo, al interior de esta última perspectiva, este autor identifica dos formas de acción (movimientos sociales) que si bien luchan por la transformación, difieren en su metodología. Por lo tanto, bajo el manto de la dialogicidad como marco de pensamiento, coexistirían los movimientos corporativos y los solidarios.

Los primeros se caracterizarían por la presión que ejercen para la distribución de los recursos o por el cambio de sentido en favor de

determinados sectores de la sociedad, excluyendo a la gente más necesitada; y los segundos lucharían por la distribución de los recursos y por el cambio de sentido en favor de toda la sociedad, priorizando a la gente más necesitada (p. 30).

De esta forma, queda claro que la transformación vista desde lo social está estrechamente relacionada con las relaciones (pedagógicas) que se establecen entre las personas, lo cual significa que estas se construyen en la práctica y el hacer cotidiano, más que en un proyecto transformador concebido previamente. Por lo tanto, este enfoque me permitía interpretar la función y el valor epistemológico que tenían las asambleas de la Comissió d'Arts, no tanto por los discursos que en ellas se generaban, sino por las relaciones que se establecían a partir de desplegar estrategias dialógicas; en las cuales podían converger muchas de las discrepancias políticas o metodológicas que en el camino iban surgiendo.

Así pues, para concluir con este apartado quisiera recuperar la noción que Raquel Gutiérrez y Huáscar Salazar (2015) han elaborado en torno al posible significado de la "transformación social", y que en cierta medida coincide con el carácter relacional y pedagógico expuesto anteriormente. Me interesa especialmente su perspectiva al estar relacionada con la noción de comunidad desde donde he querido articular esta investigación. Y que tiene que ver con no mirar al pasado desde una posición de nostalgia (comunidad pre-capitalista), ni construir un futuro a partir de la dicotomía posible/imposible (comunidad post-capitalista), sino trabajar desde el mismo presente que ya se está construyendo (comunidad trans-capitalista).

De esta manera, ante la pregunta ¿es posible la transformación social?, las autoras responden afirmativamente, siempre y cuando se tome en cuenta

su denuncia de que dicho cuestionamiento resulta estéril e impreciso si se lanza hacia el futuro. Es decir, si se concibe al mundo como algo que está dado o que se ha establecido y que por tanto resulta inmóvil, configurado y terminado (p. 18). Como alternativa, nos proponen la elaboración de preguntas más útiles que escapen de las definiciones típicas de diccionario, para las cuales la transformación significaría “convertir una cosa en otra mediante un proceso determinado” (p. 19). De este modo, al asumir etimológicamente que “trans” hace referencia a un “más allá” o “al otro lado”, la trans-formación social devendría en la capacidad humana de producir y reproducir formas colectivas de habitar el mundo desde otro lugar, que no pase por las lógicas de dominación, explotación y despojo. Y para lo cual es necesario fijar la mirada en todos aquellos esfuerzos colectivos y transformadores que ya se están realizando en diferentes partes del mundo.

Una forma de mirar

-

(Metodología)

Más que nunca, precisamos de las situaciones no sólo como concepto llave de la articulación entre pensamiento y práctica, sino también como realidad concreta en que la potencia política se descubre, se inicia y nos lleva más allá de los saberes.

Colectivo Situaciones

EL ANTES DEL DESPUÉS

Como ya he mencionado anteriormente, a lo largo de todos estos años la tesis ha sufrido muchos e importantes cambios, algo que a ojos de cualquier investigador/a experimentado/a quizá resulte demasiado obvio. Sin embargo, para los fines pedagógicos que este trabajo persigue, así como por la importancia que muchas de esas coyunturas tuvieron en el momento de su aparición, considero necesario desarrollar este capítulo explicando algunas de las principales derivas metodológicas que me han traído hasta aquí. Y para lo cual he tenido que echar mano de múltiples vivencias, recuerdos, anotaciones y experiencias que han hecho parte importante de este proceso de aprendizaje.

Pienso que al igual que la vida, una investigación supone un ejercicio de idas y venidas constantes, tropiezos y descabros, así como de encuentros y desencuentros que a menudo generan problemas, para los cuales casi siempre hallamos soluciones. Este andar zigzagueante (Olabuénaga, 1996) o rizomático (Deleuze y Guattari, 2013) en el ámbito académico, resulta reconfortante para quienes nos cuesta trabajo permanecer sentados en una silla y seguir al pie de la letra las indicaciones de los manuales. Por lo cual, celebro la existencia de formas cada vez más flexibles de proceder en lo que a investigación y producción de conocimiento se refiere. Sin embargo, no quiero que esto se interprete como una celebración del “anarquismo epistemológico” de aquellas investigaciones que abogan por toda ausencia de rigor (Roca, 2010, p. 14), o el “todo vale” (Vicente, 1989) que tanto se le ha criticado a ciertas tendencias posmodernas vinculadas principalmente al arte contemporáneo.

Lo que quiero decir es que, muchas de estas pérdidas de rumbo y salidas

de guión son las que realmente me han enseñado el valor de la investigación. Pues si, pensamos que (casi) todo proyecto indagatorio comienza con las mínimas nociones de algo (lo que se pretende conocer), formulando las preguntas más abstractas y en ocasiones inocentes, pasando por los procesos de afirmación, sorpresa o desconocimiento, e incluso experimentando los sentimientos más encontrados como la decepción y la alegría; es algo que al menos yo encuentro apasionante. Y por lo cual, este apartado más que confesional o autobiográfico, lo que busca es compartir en primera persona la experiencia de un recorrido azaroso, reflexivo y en ocasiones agotador, pero que ante todo considero pedagógico.

Uno de los principales cambios hechos en el plan de investigación original, y quizá el más importante, sucedió en el primer año de doctorado, justo cuando pensaba que tenía todo listo para empezar a construir algo en serio. Es decir, cuando la pregunta que había formulado era lo suficientemente clara como para intentar responderla. Sin embargo, algo inesperado sucedió y esa seguridad se fue diluyendo, provocando así que una serie de dudas comenzaran a brotar.

En un inicio me había planteado estudiar los aportes educativos y transformadores del arte cuando este se realizaba en colaboración con otras personas, centrando mi atención en los posibles cambios sociales que se podían generar a partir de un proyecto artístico participativo; y para lo cual se me había presentado la oportunidad de trabajar con un grupo de migrantes sin papeles que (mal) vivían en una nave industrial del barrio del Poble Nou, en Barcelona.

Desde las primeras visitas que hice al lugar, comencé a pensar en el potencial que el espacio y las personas que lo habitaban tenían para poder

desarrollar un proyecto artístico y educativo que a su vez sirviese como herramienta de investigación. No tenía muy claro cuál sería la temática ni el formato, ni mucho menos de dónde obtendría los recursos para ejecutarlo, pero aquellos espacios amplios y degradados me invitaban a imaginar todo tipo de intervenciones (murales, instalaciones sonoras, esculturas hechas con materiales reciclados, proyecciones etc.), así como a elucubrar en torno al impacto social que dichas acciones podrían tener.

A la par de estas primeras inmersiones en mi posible campo de estudio, había comenzado a leer algunos textos sobre Investigación Acción Participativa (IAP) e Investigación Militante que se amoldaban bastante bien al tipo de mirada que quería construir, o al menos eso pensaba. Pues tal como algunos autores afirmaban en el caso de la IAP, dicha metodología buscaba “reformular las relaciones entre teoría y prácticas e incluir a los actores sociales en la construcción del conocimiento” (Roca, 2010, p. 14). Esto con la finalidad de pasar de la relación sujeto/objeto a la relación sujeto/sujeto; partir de las demandas o necesidades vividas por los afectados; unir la reflexión y la acción; así como comprender la realidad social como una totalidad, concreta y compleja a la vez (Colectivo Ioé, 2003, p. 6) Por su parte, desde la investigación militante entendida como un abanico amplio de prácticas diversas, Marta Malo (2004) nos plantea las siguientes preguntas:

Cómo romper con los filtros ideológicos y los marcos heredados, cómo producir conocimiento que beba directamente del análisis concreto del territorio de vida y cooperación y de las experiencias de malestar y rebeldía, cómo poner a funcionar este conocimiento para la transformación social, cómo hacer operativos los saberes que ya circulan por las propias redes, cómo potenciarlos y articularlos con la práctica... en definitiva, cómo sustraer nuestras capacidades men-

tales, nuestro intelecto, de las dinámicas de trabajo, de producción de beneficio y/o gobernabilidad, y aliarlas con la acción colectiva (subversiva, transformadora), encaminándolas al encuentro con el acontecimiento creativo. (p. 15)

Si bien estaba de acuerdo con la mayoría de postulados defendidos por estas perspectivas, desde la necesidad de construir un enfoque horizontal, hasta la búsqueda de objetivos transformadores, sobre todo, después de haber revisado algunos trabajos que me demostraban que era posible investigar desde el compromiso total sin comprometer el rigor de la investigación¹. Me había dado cuenta de algo que quizá suene simple pero que para mí fue revelador, y era el hecho de encontrarme solo. Es decir, que más allá de mis ideales políticos y mi deseo por ayudar a la gente, había algo que objetivamente resultaba innegable, y era que el proyecto y la investigación que yo proponía sólo me interesaba y beneficiaba a mí. Pues la realidad de las personas que allí sobrevivían exigía otro tipo de respuestas que desde el campo académico y artístico me era imposible ofrecer; mucho más, si el compromiso colectivo que se necesitaba para desarrollar dichas metodologías era inexistente. De esta manera, me di cuenta de que si bien mi situación en la ciudad no era la más privilegiada, había encontrado a gente cuya pobreza extrema me había llevado a reproducir una mirada altruista y paternalista con la cual no me sentía cómodo. Por lo tanto, debía tomar una decisión sobre el futuro de la tesis lo antes posible.

Fue así como por “azares del destino”, justo cuando más dudas tenía entorno al enfoque que le daría a la investigación en caso de continuar con

¹ Uno de los precursores y mayores exponentes de la Investigación Militante ha sido el colectivo argentino Situaciones, el cual tiene una basta producción de textos que se puede consultar o bien adquirir en su página web: <https://www.nodo50.org/colectivosituaciones/>

el plan original, el espacio fue desalojado y las personas que lo habitaban obligadas a vivir en la calle. Con lo cual, muchos de los dilemas que habían comenzado a desestabilizar el endeble andamiaje que había construido, se convirtieron en reflexiones éticas y políticas que me acompañarían durante el resto de la investigación.

CAMBIO DE ESCENARIO

Más o menos por aquella época había comenzado a frecuentar Can Batlló, un espacio vecinal y autogestionado, que como ya he explicado antes, se consiguió gracias a una lucha de más de treinta años. Y el cual estaba siendo construido (material y simbólicamente) con el trabajo voluntario de muchas personas.

El ánimo colectivo que descubrí en aquel lugar, visto desde la lente pedagógica, me hizo conectar con algunos conceptos que había leído en las obras de Paulo Freire y otros autores y autoras, que centraban su atención en los procesos grupales de emancipación y aprendizaje (Freire, 1970; 1984; 1993; Flecha y Larena, 2008; Giroux, 2003). No obstante, casi todos ellos, hablaban de experiencias donde coexista la figura del profesor y el alumno, por lo cual, comencé a preguntarme si el acto educativo entendido como un encuentro dialéctico y multidireccional sólo se daba al interior de las instituciones de enseñanza, o si este podía emanar de las propias relaciones e interacciones que las personas establecían al desarrollar un proyecto común donde la figura del mediador no existiera, al menos no como árbitro o dispositivo docente.

De esta forma, me di cuenta de que mi interés por lo artístico y lo peda-

gógico podía ser estudiado de otra manera, una que de hecho era mucho más congruente con mi forma de ser y pensar. Por lo cual, Can Batlló y en especial la Comissió d'Arts, se presentaban como una oportunidad para reactivar la investigación desde un lugar diferente, uno desde donde poder cuestionar muchos de los supuestos ontológicos y metodológicos que me habían guiado anteriormente; cuando buscaba resolver la incógnita en torno a cómo el arte podía transformar a la sociedad y de qué manera esta transformación se traducía, o no, en una mejor vida para las personas.

Es así como este cambio de escenario no solo afectaría la manera de entender el nuevo objeto de estudio, sino que también, trastocaría la forma en cómo debía acercarme a él. Ya que, si en un inicio me había planteado la posibilidad de realizar una especie de co-investigación donde las personas asistentes a los talleres tuvieran un mayor protagonismo, compartiendo sus reflexiones en torno a las actividades artísticas realizadas, en lo que funcionaría como una especie de *work in progress*. Esta vez me enfrentaba a una realidad donde sus participantes ya estaban lo suficientemente “empoderados/as” como para que mi presencia como miembro o investigador les resultara relevante. Por lo tanto, ¿cuál era la mejor manera de estudiar aquellos actos colectivos que a su vez se antojaban pedagógicos y de los cuales yo hacía parte?, ¿qué tipo de preguntas eran las que debían orientarme?, ¿cómo haría para interpretar todo aquello de lo que era testigo en vísperas de la realización de esta tesis?

ARTE Y ANTROPOLOGÍA

En el año 2014 me incorporé a un grupo de investigación cuyo principal objetivo era intentar explorar la relación existente entre el arte y la antropo-

logía de múltiples maneras. Ya fuese conociendo la experiencia de artistas que trabajaran con enfoques antropológicos o revisando el trabajo de antropólogos que estudiaran el arte desde la visión de los artistas. En lo personal me interesaba mucho indagar qué sucedía en el espacio intermedio generado entre ambas disciplinas; sin embargo, esto no siempre resultaba fácil, pues casi siempre me encontraba con que la mayoría de personas acababan haciendo investigaciones antropológicas sobre prácticas artísticas o bien investigaciones artísticas con tintes antropológicos; lo cual me hacía dudar de si ese lugar de intersticio que había imaginado realmente existía.

Nestor García Canclini (2010), afirma que en la actualidad a los artistas y los científicos sociales los reúne la incertidumbre de no poder definir claramente cuáles son sus objetos de estudio una vez que muchos de los supuestos universales en los cuales basaban sus afirmaciones fueron descalificados y puestos en duda (p. 41). No obstante, más allá de caer en el pesimismo y la apatía, lo que este autor nos propone es concebir a la investigación desde enfoques transdisciplinarios que centren su mirada en las relaciones “intermediales” y “globalizadas”, y para lo cual, es necesario transformar el tipo de preguntas que nos hacemos en torno a la realidad que queremos estudiar. De esta manera, Canclini sostiene que es necesario saber que “no es lo mismo preguntar qué es arte, de qué estamos hablando cuando hablamos de arte o qué estamos haciendo cuando decimos que estamos haciendo arte” (p. 40), pues:

quienes aún buscan la esencia o una definición universal del arte se dirigen a las estéticas filosóficas. Otros juzgan que son los discursos los que definen lo artístico: el impacto de la semiótica y de los *visual and cultural studies* llevó a sobrestimar la conformación de las prácticas sociales a partir de relatos o procesos de significación; [por

lo cual] el sentido del arte había que averiguarlo deconstruyendo o interpretando los modos en que se lo nombraba. [Mientras que la perspectiva antropológica propone que] para saber qué es el arte, es necesario observar los comportamientos de los artistas y escuchar cómo los representan. (p. 40)

Es así, como la antropología me ayudaría a poner de nuevo los pies en la tierra (nunca mejor dicho si consideramos que su origen se remonta a las expediciones que los antropólogos realizaban a las ex colonias, allí donde se ensuciaban los pies con barro), es decir, que con la aparición de este enfoque, no sólo resolvía la orfandad metodológica en la que había dejado a la investigación, sino que, también me ayudaba a que mis objetivos fueran mucho más claros y humildes. Pues ya no buscaría cambiar el mundo desde la trinchera del arte y la académica, pero sí que podría estudiar unas dinámicas colectivas que quizá ya se estaban encargando de ello.

Es por eso que, obviando muchos de los dilemas existenciales en los cuales habían caído los filósofos, sociólogos y antropólogos en relación a las nuevas prácticas artísticas (p. 29), así como de los surgidos a raíz de la incursión de las ideas posmodernas (crisis de la representación, multiculturalismo, etc.), decidí continuar mi camino partiendo de las definiciones más básicas de la antropología y estableciendo encuentros e interacciones cara a cara (Goffman, 2012) desde donde construir un conocimiento que al parecer sólo era posible desvelar en el contexto de una situación (Goffman et al., 2000). Y que tal como Roca (2010) señala:

A grandes rasgos, podemos afirmar que la antropología es un campo de conocimiento científico que estudia los sistemas socio-culturales, es decir, la sociedades y las culturas. Esto no presenta ninguna parti-

cularidad respecto a otras ciencias sociales. Sin embargo, una de las cosas que caracteriza a la antropología es la manera de aproximarse a su objeto de estudio: presta una atención especial a la diversidad cultural. Otro rasgo distintivo de la antropología es su método de investigación: la etnografía, que consiste a grandes rasgos en producir interpretaciones sobre los individuos, grupos y sociedades en base a descripciones detalladas de sus discursos y prácticas. (p. 10)

De esta manera, una vez que había encontrado un marco metodológico en el cual encuadrar mi trabajo, me di a la tarea de investigar qué, cómo y cuándo se realizaba una etnografía. Pues si bien, tenía nociones básicas de lo que esto significaba, sobre todo, al haber sido testigo de la llegada y consolidación del “giro etnográfico” en el arte contemporáneo (Foster, 2001) y haber leído algunas monografías sobre pueblos indígenas en Latinoamérica. No estaba muy seguro de saber cómo utilizarla en caso de que fuese una herramienta, o cómo pensarla si es que era un marco de comprensión, ni mucho menos en cómo representarla si es que debía hacerlo.

Así pues, llegaba el momento de poner a prueba mis habilidades como *Bricoleur* (Denzin & Lincoln, 1994, p. 2) para realizar un ensamblaje metodológico que pudiera articular la etnografía con otras formas de indagación, para de esta manera dar cuenta de la historia de un proceso que se tejía en torno a lo cotidiano; centrando mi atención en el día a día de un grupo de personas, su formas de organización, los conflictos que surgían a partir de sus encuentros; y en general, en la construcción de un espacio plural con gente proveniente de diferentes contextos, edades, formaciones y experiencias. Para lo cual no sólo hacía falta presentarse allí y registrarlo todo, sino que había que pensar en el sentido que quería darle a lo observado de cara al enfoque antropológico que había elegido para investigar.

Sin embargo, una nueva duda me surgiría al conocer las múltiples corrientes y transformaciones que la antropología había sufrido a más de un siglo de su existencia. Pues si bien, era capaz de diferenciar entre lo que Norman Denzin e Yvonna Lincoln (1994) llaman los cinco momentos de la investigación cualitativa (p. 7), no sabía si era necesario comprometerme con alguno de ellos o si era posible navegar entre sus múltiples controversias. Para lo cual un artículo que Manuel Delgado escribió a raíz de los cien años del nacimiento de Lévi Strauss, quien por cierto era el principal blanco de ataques en muchas lecturas que había empezado a realizar (Clifford y Marcus, 1991; Geertz, 2008), me resultó clarificador por la sencillez con la que explicaba la esencia básica de la antropología más allá de los debates generados en torno a esta. De este modo, Delgado (2009) afirma que:

Lo que Lévi-Strauss nos ha transmitido es un conocimiento que no es sólo resultado de una honda reflexión sobre el vivir juntos humano, sino de los testimonios que una determinada ciencia social ha podido establecer acerca de hombres y mujeres concretas, cuya vida concreta -en tiempos y lugares no menos concretos- otros hombres y mujeres fueron a conocer de cerca. Seres humanos estudiando seres humanos, conociendo y dándose a conocer, recolectando tecnologías y sabidurías ajenas y lejanas, aprendiendo de gentes que siempre sabían más que quienes les estudiaban. Una disciplina -la antropología- que nació y existió para que pudiéramos instalar nuestra sociedad entre todas las demás sociedades y elaborásemos, con el conjunto producido, algo parecido a una cartografía de la condición humana en toda su amplitud.

De este modo, no quedaba más que continuar por el camino que había

elegido, y para lo cuál sólo hacía falta afinar algunos detalles que me permitieran pasar del trabajo de escritorio al trabajo de campo, siempre con la consigna de saber que toda investigación, en tanto humana, resultaba impredecible.

EL ARTE EN CUESTIÓN

Justo por aquella época, cuando habíamos comenzado a organizar los primeros seminarios públicos del grupo de investigación y empezado a discutir el sentido que queríamos darle a nuestro proyecto, asistí a la inauguración de una exposición en el museo Arts Santa Mónica. Allí conocí a una artista que según pude saber al cabo de unos días era bastante famosa, al menos en el circuito de artistas emergentes de Barcelona. Estuvimos hablando de todo un poco, de la muestra, de sus proyectos, del clima... hasta que en un momento me preguntó que a qué me dedicaba. Le respondí que a sobrevivir, intentar ser feliz y a hacer una tesis de doctorado en arte y educación. Lo primero lo ignoró, lo segundo le hizo gracia y lo tercero le interesó sólo momentáneamente. Me preguntó que cuál era el tema y le dije que aún no estaba muy claro, pero que tenía que ver con el arte, los aprendizajes y el concepto de comunidad. Es decir, que me interesaba saber cómo los proyectos comunitarios podían devenir en espacios de aprendizaje autónomo y colectivo, todo eso a partir de mi experiencia como miembro de un grupo de personas interesadas en el arte, que a su vez hacíamos parte de un proyecto vecinal y autogestionado en el barrio de La Bordeta. Me dijo que sonaba muy interesante, pero que no le quedaba muy claro qué tenía que ver eso con el arte más allá de investigar a un grupo de artistas. Le expliqué que mi objeto de estudio no era en sí “el

Arte”, sino que me enfocaba en lo que un conjunto de personas reunidas alrededor de prácticas artísticas diversas hacían, ya fuese organizando talleres, produciendo obras, montando exposiciones, ofreciendo charlas, etc., y que por lo tanto, había decidido echar mano de la etnografía como forma de aproximación metodológica. A lo cual me replicó –ahhh, la etnografía, eso ya se ha usado mucho ¿no?-. Le respondí que sí, que mi intención no era innovar en el campo de la investigación, sino utilizar una metodología que me permitiera conocer algo desde un enfoque más cercano. No obstante, me di cuenta de que entre más hablaba de ciencias sociales más perdía su atención, por lo cual decidí cambiar de tema, ya que, comenzaba a sentirme incómodo al ver que mi discurso resultaba demasiado “cuadrado” para el ambiente artístico que allí se respiraba.

Más tarde me la volví a encontrar y me contó que en un par de semanas viajaría a una bienal de arte en Cuba, donde tenía ganas de hacer un proyecto en el que las personas pudieran participar contando sus historias sobre las problemáticas vividas en la ciudad, y que tal vez podría probar de hacer algo con la etnografía. Me pidió que le recomendara alguna lectura que fuera más o menos sencilla y le respondí que en la biblioteca había muchos manuales para estudiantes de antropología que no eran fáciles pero que quizá le podían servir. O que también podía revisar algunos artículos que circulaban por internet, pero que no estaba muy seguro de si todo ese material le serviría, ya que, no tenía muy claro cómo es que la quería utilizar (a la etnografía).

Ese día me quedé con la sensación de que tal vez me tomaba muy en serio mi papel como investigador, cuando el campo artístico en el que me movía me permitía ser un poco más flexible con respecto a lo que tomaba prestado de otras disciplinas. Sin embargo, debo reconocer que me costa-

ba mucho trabajo entregarme a la experimentación y la ambivalencia por el riesgo de volver complejo algo que en realidad quería que fuese claro. Por lo tanto, sentía que debía sacrificar ciertas virtudes creativas con el fin de transmitir un mensaje inteligible.

ARTE E INVESTIGACIÓN

Si bien este hecho sucedió paralelamente al proceso de elaboración de la tesis y en un ámbito no académico, me parecía muy representativo de muchos de los debates que comenzaban a surgir en diferentes facultades de artes a nivel mundial. Y que tenían que ver con el reconocimiento de la “investigación artística” o “investigación en las artes” como una forma válida de estudiar la realidad mediante otros medios y formas que no fuesen las tradicionalmente usadas por las ciencias naturales o sociales. Y para lo cual, era necesario resolver la incógnita de si la producción artística podía considerarse parte fundamental de la investigación o si la obra de arte era en parte resultado de una investigación (Borgdorff, 2006). Sin embargo, esta controversia no tenía tanto que ver con los valores intrínsecamente epistemológicos del arte (Wenger, 2011), ni con las características propias de este para pensar, adquirir y ordenar el conocimiento (Camitzer, 2014). Si no que, pienso que lo que la mayoría de estas discusiones buscaban era llamar la atención de las instituciones educativas, comunidades académicas e indirectamente del Mercado, para que reconocieran que la investigación en artes merecía ser valorada, apoyada y subvencionada (Gómez et al., 2006). Por lo cual, era necesario dotarla de un cuerpo teórico y metodológico que a ojos de los demás resultara convincente. De este modo, tal como Henk Borgdorff (2006) afirma:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio. (p. 27)

Sin embargo, más allá de su legitimidad como (no)ciencia y de las posibles novedades que estos modos de investigar pudieran tener, había un requisito que debían cumplir si querían ser reconocidos por los institutos y las universidades; y que tenía que ver con demostrar cierto grado de rigor y ética en las formas, medios y contenidos con los cuales generaban conocimiento, o de lo contrario corrían el riesgo de auto excluirse de los propios espacios a los que aspiraban entrar (Blasco, 2013; Gómez et al., 2006).

De esta manera, tanto la forma superficial en que yo sentía que algunos métodos cualitativos eran empleados en los proyectos artísticos, como los debates en torno a un tipo de investigación que en cierta medida reivindicaba su “autonomía”, me obligaban a pensar en el trasfondo ético y crítico que toda actividad académica por muy libre y radical que fuera, debía tener. Pues el problema ya no sólo consistiría en hacer un buen uso del lenguaje o una correcta implementación de las herramientas metodológicas, mucho menos de cara a la sociedad transdisciplinar e híbrida

en la que vivimos (Canclini, 2010), sino que, de lo que se trataba, era de desvelar las razones y posibles consecuencias de asumir ciertas perspectivas. Pues tal como Hall Foster (2001) afirmaba en relación al enfoque deconstructivo-etnográfico que las prácticas artísticas habían adoptado a partir de los años noventa. Se corría el riesgo de que algo que nacía con una voluntad crítica y transformadora acabara perpetuando las desigualdades y afianzando el poder de unos pocos; eso sin hablar de papel de impostura que algunos artistas podían tener. De este modo, tal como el mismo Foster señala:

El enfoque deconstructivo-etnográfico puede convertirse en una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente, donde se ensaya un criticismo desdeñoso. [...] La ambigüedad del pensamiento deconstructivo, a la vez dentro y fuera de la institución, puede incurrir en la duplicidad de la razón cínica en que el artista y la institución han incurrido de dos modos: conservando el status social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica, una cosa como complemento o compensación de la otra. (p. 200).

Así pues, volviendo a la conversación con aquella artista donde intentaba explicarle el por qué había elegido a la etnografía para acercarme a mi objeto de estudio, más allá de si el método era actual o no, o de si este era compatible con la propia noción de arte, pensaba en lo acertado de mi elección, no tanto en términos de suerte o casualidad, sino tal como José Ruiz Olabuénaga (1996) afirma, “el acierto del investigador depende no de la metodología que utiliza sino del acierto en aplicarla en aquellos casos específicos para los que está más adaptada” (p. 17).

De este modo, asumir públicamente que la etnografía constituiría uno de los ejes metodológicos de esta tesis implicaba dejar claras dos cosas: que por un lado era necesario reconocer las posibles limitaciones que mi investigación pudiera tener de cara al proceso de autoformación antropológica que había comenzado a hacer, y por otro, que era preciso aclarar que el resultado de este esfuerzo no se materializaría en una monografía como las que los etnógrafos profesionales producen. Esto con la intención, por una parte, de valorar el trabajo que otros colegas especializados en el tema realizaban, y por otra, evitar generar una expectativa que al final no fuese sostenible.

Por lo tanto, había una última cuestión que aún debía ser resuelta, y era el tipo de relación ética, metodológica y epistemológica que establecería con la etnografía. Pues si bien, no la quería ver como una herramienta que fuese útil y desechable, ni tampoco buscaba desarrollarla con la profundidad con la que un experto en la materia lo haría, ni mucho menos deseaba adoptar la imagen de impostura que yo mismo criticaba en otras personas, principalmente en los/as artistas, debía cuestionarme el tipo de pacto o alianza que establecería con ella.

APROXIMACIONES ETNOGRÁFICAS

La obra de Paul Atkinson y Martin Hammersley (Atkinson y Hammersley, 2001) es quizá una de las más consultadas y citadas en los trabajos de quienes se embarcan por primera vez en la aventura de hacer etnografía, al menos en lo que al contexto iberoamericano se refiere. Lo cual puede ser consecuencia de su clara y sistematizada forma para exponer los contenidos de lo que ellos consideran un método de investigación social.

Estos autores reconocen que definir a la etnografía ha sido siempre un motivo de controversia, ya que, para algunas personas esta se concibe como un paradigma filosófico con el cual se debe asumir un compromiso total, y para otras designa un método que se usa como y cuando es necesario; además, claro está, de las posturas que se mueven estratégicamente entre ambas posiciones. (Atkinson y Hammersley, 1994, p. 248). No obstante, aseguran que más allá de estos debates, la etnografía puede ser definida en términos más prácticos como una forma de investigación social que tiene un número sustancial de las siguientes características:

- 1) Un fuerte énfasis en explorar la naturaleza de fenómenos sociales particulares, en lugar de exponerlos a la comprobación de hipótesis elaboradas en torno a ellos.
- 2) Una tendencia a trabajar principalmente con datos “no estructurados”, es decir, datos que no se han codificado en el punto de recopilación de evidencias, en términos de un conjunto cerrado de categorías analíticas.
- 3) La investigación de un pequeño número de casos, y en ocasiones solamente de uno, en detalle.
- 4) El análisis de datos implica una interpretación explícita de los significados y funciones de las acciones humanas, cuyo producto toma principalmente la forma de descripciones verbales y explicaciones con cuantificación y análisis estadístico que desempeñan un papel subordinado como máximo. (p. 249)

De esta manera, si agrupamos todos estos elementos e intentamos esbozar una definición más o menos resumida de lo que es la etnografía, estos mismos autores afirman que:

Entendemos el término como una referencia que alude principalmente a un método concreto o a un conjunto de métodos. Su principal característica sería que el etnógrafo participa, abiertamente o de manera encubierta, en la vida diaria de las personas durante un periodo de tiempo, observando qué sucede, escuchando qué se dice, haciendo preguntas; de hecho, haciendo acopio de cualquier dato disponible que sirva para arrojar un poco de luz sobre el tema en que se centra la investigación. (Atkinson y Hammersley, 2001, p. 15)

Por otro lado, David Graeber (2011), quien se asume como un antropólogo anarquista y quien habla desde una postura política mucho “más comprometida”, asegura que “la etnografía proporciona algo más o menos equiparable a un modelo, aunque muy rudimentario, de cómo podría funcionar una práctica intelectual revolucionaria no vanguardista” (p. 17). Ya que, mediante esta forma de investigación lo que el etnógrafo hace es observar las prácticas de las personas “tratando de extraer la lógica simbólica, moral o pragmática que subyace en sus acciones; intenta encontrar el sentido de los hábitos y de las acciones de un grupo; un sentido del que el propio grupo muchas veces no es completamente consciente” (p. 17)

De este modo, Graeber afirma que de cara a repensar la teoría social como un proceso democrático directo, el cual pueda derivar en la construcción de un proyecto revolucionario que articule un momento etnográfico y uno utópico, el rol del intelectual radical debería ser:

Observar a aquellos que están creando alternativas viables, intentar anticipar cuáles pueden ser las enormes implicaciones de lo que (ya) se está haciendo, y devolver esas ideas no como prescripciones, sino como contribuciones, posibilidades, como regalos. (p. 18)

Por su parte, Rosana Guber (2011) desde una visión más conciliadora, pero no menos comprometida, afirma que cada vez más personas, principalmente los profesionales de las ciencias sociales, se abocan a realizar trabajo de campo “ante la perplejidad que suscita la extrema diversidad del género humano”. Esto, con la intención de “no solo explicar el resurgimiento de los etnonacionalismos y los movimientos sociales, sino también para describir y explicar la globalización misma, y restituirles a los conjuntos humanos la agencia social que hoy parecería prescindible desde perspectivas macroestructurales” (p. 16). De esta manera, uno de los medios más adecuados para lograr dichos objetivos es abordar la etnografía desde su triple acepción, como enfoque, método y texto.

En tanto enfoque [la etnografía] constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”). La especificidad de este enfoque corresponde, según Walter Runciman (1983), al elemento distintivo de las ciencias sociales: la descripción. (p. 16)

Como un método abierto de investigación donde caben las encuestas, las técnicas no directivas -fundamentalmente, la observación participante y las entrevistas no dirigidas- y la residencia prolongada con los sujetos de estudio, la etnografía es el conjunto de actividades que suele designarse como “trabajo de campo”, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción. (p. 19)

La tercera acepción del término etnografía, es la descripción textual del comportamiento en una cultura particular, resultante del trabajo de campo (Marcus y Cushman, 1982; Van Maanen, 1988). En esta presentación generalmente monográfica y por escrito (y, más recientemente, también visual), el antropólogo intenta representar, inter-

pretar o traducir una cultura o determinados aspectos de una cultura para lectores que no están familiarizados con ella (Van Mannen, 1995: 14). Lo que se juega en el texto es la relación entre teoría y campo, mediada por los datos etnográficos (Peirano, 1995: 48-49). (p. 21)

Así pues, estas tres posiciones tan cercanas y a la vez tan diversas en torno a la definición de lo que debería ser y hacer una etnografía, me hacían pensar en que la metodología no sólo consistía en dotarse de herramientas, escuchar consejos y entregarse a la experiencia impredecible del campo. Sino que, también se trataba de problematizar las diferentes ideas, visiones y propuestas esbozadas en muchas de las lecturas que iba realizando. Pues más allá de cualquier dogmatismo contextual, había que reconocer que los mismos autores y autoras que escribían manuales, ensayos y obras maestras en torno a la labor antropológica y etnográfica, estaban influidos por sus propias experiencias profesionales y de vida. Un poco en la línea de lo que algunas feministas han denominado el “conocimiento situado” o “encarnado”. Ideas mediante las cuales se pone en cuestión la objetividad e imparcialidad en el ámbito de la investigación y la teoría social (Sandoval, 2010; Moraga y Castillo, 1988; Haraway, 1995).

Pues a modo de ejemplo, en el caso de Atkinson y Hammersley, quienes intentaban darle un carácter más imparcial y pragmático al método etnográfico, pienso que tal vez su condición de profesores universitarios en Inglaterra les permitía abogar por un compromiso con la ciencia y la producción del conocimiento que estuviera libre de cualquier dilema social. Por su parte David Graeber, quien es conocido por su activa militancia en el movimiento anarquista y reconocido por sus ensayos de crítica social realizados desde la lente antropológica, se muestra mucho más preocupado por llevar los conocimientos universitarios a las calles y las experiencias cotidianas a

las aulas, con el fin de romper con el monopolio epistémico de las instituciones educativas. Y Rosana Guber, una mujer formada en una universidad pública latinoamericana y criada en un país que ha conocido de cerca los efectos más desastrosos del neoliberalismo (Argentina), nos invita a meter lo pies en el barro y dejar la comodidad de la oficina y las elucubraciones del ensayo, para descubrir que la etnografía “nos ofrece medios inmejorables, porque que desde su estatura humana nos permite conocernos, aun bajo la prevaleciente pero engañosa imagen de que todos pertenecemos al mismo mundo de una misma manera” (Guber, 2011, p. 22).

Sin embargo todos ellos, más allá de sus orígenes y de la posición que ocupan en la estructura social, abogan por una etnografía que a diferencia de las posiciones postmodernas más textualistas, profundice en las cuestiones metodológicas, epistemológicas y teóricas que comporta la realización de un trabajo de campo. Así como, de realizar una antropología bastante acorde a la definición que Marc Augé (2007) hiciera de esta:

Como un análisis crítico de los etnocentrismos culturales, locales o, dicho de otro modo, que su principal objeto, su foco, es la tensión entre sentido y libertad (sentido social y libertad individual), tensión de la que proceden todos los modelos de organización social, desde los más elementales hasta los más complejos. (p. 62)

Por otro lado, la tarea de construir un andamiaje metodológico que supiera articular los aportes de la etnografía con mi problema de investigación, no solo dependía de las características contextuales de los autores y autoras consultadas; sino que había una parte importante del trabajo que me correspondía a mí. Y era el hecho de saber mediar entre las diferentes posturas, escuelas y tradiciones antropológicas, por muy antagónicas

que estas fueran; todo esto, de cara a demostrar que era capaz de construir mi propia mirada.

METER LOS PIES EN EL BARRO

Al momento de integrarme a la Comissió d'Arts, el grupo pasaba por un momento de relativo abandono, esto es, que a pesar de que llevaba más de un año de haberse creado, sus integrantes además de ser pocos, no habían logrado construir una estructura organizativa que ayudara a gestionar eficazmente las actividades públicas y las dinámicas internas del colectivo. Lo cual significaba una buena oportunidad para comenzar a investigar en un momento donde todo estaba por hacerse, es decir, que por un lado se me presentaba la posibilidad de incorporarme a un grupo que empezaba organizarse desde cero, y por otro tenía el reto de preparar lo que sería mi campo de estudio a partir de las cosas que iba experimentando. Sin embargo, más allá de mis buenos deseos o proyecciones de lo que podría hacer en aquel espacio en construcción, aún hacía falta lo más importante, negociar el rol que como miembro e investigador tendría al interior del grupo (Atkinson & Hammersley, 2001; Adler & Adler, 1994).

A diferencia de muchos textos que había leído en torno a las posibles complicaciones para negociar el acceso al campo, la mía se había dado con una relativa facilidad. En parte porque a las personas del colectivo les parecía interesante el que yo pudiera observar desde "afuera" las dinámicas del grupo, y en parte también por la confianza que ya existía entre nosotras. No obstante, he de reconocer que en muchas ocasiones me cuestionaba si la buena acogida que había tenido mi proyecto de investigación respondía al hecho de que mi doble presencia (como miembro e investigador) no

les resultaba problemática, o a que no acababan de entender del todo qué era lo que investigaba. Pues, esto último se hizo evidente al cabo de unos meses, cuando nuevas personas ingresaron al grupo y mis compañeras intentaban explicarles que yo además de ser parte del colectivo, también realizaba una investigación en “algo de artes y educación”. Cosa que me hacía pensar que quizá el problema derivaba de no haberles expuesto de forma clara y acertada unos objetivos que ni siquiera yo tenía muy claros.

Cabe señalar que la *Comissió d'Arts*, al considerarse un espacio plural y abierto, aceptaba de forma regular el ingreso de nuevas personas, lo cual significaba que con cada nueva incorporación, debía desvelar mi faceta de investigador y renegociar los roles de campo; algo que más que volverse una carga, se convirtió en una herramienta útil para ir afinando mis objetivos, así como, en un entrenamiento para poderlos explicar cada vez mejor.

De algún modo, sentía que estos cambios, dudas y confirmaciones, eran señales de que algo comenzaba a moverse al interior de la investigación, es decir, que más que dilemas propios de un investigador novato y de los posibles fallos de diseño que pudiera tener mi proyecto, lo que estos acontecimientos me sugerían era que, una vez que había decidido aterrizar en aquel escenario (contexto), el campo (la realidad social estudiada) comenzaría a dar sus frutos (Guasch, 1997, p. 36). Algo para lo cual debía estar preparado, pues era posible que muchas de las cosas a las que prestaba una mayor atención, fueran mucho menos relevantes que otras que a simple vista parecía superfluas. Por lo tanto, debía pensar en términos de lo que Olabuénaga (1996) llama la estructura zigzagueante de la investigación cualitativa. Esto es, concebir los cambios de rumbo no como errores, sino como posibilidades de acción e interacción.

No sólo se observan y graban los datos, sino que se entabla un diálogo permanente entre el observador y lo observado, entre inducción (datos) y deducción (hipótesis), al que acompaña una reflexión analítica permanente entre lo que se capta del exterior y lo que se busca cuando se vuelve, después de cierta reflexión, de nuevo al campo de trabajo. En todo momento este intercambio de fuera a dentro y del observador al campo de observación adquiere una estructura zigzagueante en la que se impone una flexibilidad completa para cambiar, en cualquier momento, la hipótesis orientada de trabajo, la fuente de información, la línea de interpretación. (p. 24)

De esta manera, una vez que ya tenía más o menos claro cuáles eran los objetivos y el contexto en el que debía buscarlos, nuevas dudas comenzaban a surgir. Muchas de las cuales tenían que ver con la amplitud del campo y los escenarios, así como con la imposibilidad de abarcarlo todo. Por lo tanto, era necesario pensar en cuál sería la mejor manera de ir cerrando el plano, para de esta manera decidir en qué tipo de cosas debía fijarme y en cuáles no tanto.

APROXIMARSE A LAS COSAS

Si nos remitimos a las tres acepciones de la etnografía (enfoque, método, texto) esbozadas por Rosana Guber (2011) podríamos hablar de ciertas similitud con el concepto de “observación participante” en cuanto a que este puede adquirir varios significados. Y que tal como Atkinson y Hammersley (1994) señalan, si bien las controversias elaboradas en torno ésta (la observación participante) son menores, eso no se traduce en que su definición sea mucho más fácil de precisar (p. 248). Puesto que, la mayoría

de textos sobre métodos de investigación social coinciden en que el término observación participante encierra una relativa paradoja al interior de su nombre, lo cual suele ser motivo de confusión o debate entre algunos/as investigadores/as. Pues casi siempre implica desmembrar el concepto para intentar definir por separado lo que significa una u otra idea (observar y participar).

No obstante, y a pesar de la contradicción que pueda suponer el trabajar con un término que por una parte sugiere distancia y por otra evoca cercanía. Restrepo (2018) señala que es productivo pensar este conflicto binario como algo que “implica un saldo favorable para el etnógrafo y su capacidad de comprensión, ya que, lo distante se hace familiar mediante la experiencia (participación) al tiempo que aquello que se comprende se contextualiza en las situaciones atestiguadas por el etnógrafo (observación)” (p. 58). De esta manera, si echamos mano de una de las definiciones más clásicas del término, podríamos afirmar que la observación participante, tal y como hasta ahora ha sido entendida, es:

Uno de los modos de investigación que permite prestar mayor atención al punto de vista de los actores. Tal y como pretenden los clásicos. Se trata de que el investigador se convierta él mismo en un *nativo* a través de la inmersión en la realidad social que analiza. De este modo el investigador pretende aprehender y vivir una vida cotidiana que le resulta ajena. Para ello se ocupa de observar, acompañar, compartir (y en menor medida participar) con los actores las rutinas típicas y diarias que conforman la experiencia humana. (Guasch, 1997, p. 35)

Sin embargo, desde los inicios de la etnografía hasta el día de hoy, muchos de estos fundamentos metodológicos han sido desplazados, cuestionados

e incluso perfeccionados. Pues en cierta medida, la relación de distancia que los etnógrafos clásicos buscaban establecer con sus objetos/sujetos de estudio, respondía a una realidad totalmente diferente a la actual, no tanto en cuestión de asimetrías y posiciones de poder entre investigadores y “nativos”, que también, sino en la misma configuración social, cultural y económica del mundo contemporáneo.

De este modo, pienso que abordar las tensiones que existen entre la observación y la participación en el contexto actual, no significa hablar de lo que debe o no hacer quien aspira a obtener cierto reconocimiento académico, sino más bien, en términos de lo que su realidad le permite desarrollar. Esto, no como un acto de subordinación o lealtad al entorno, sino como un reto para demostrar la capacidad de encontrar y generar valor epistemológico en toda aquella situación que se le presente. Pues tal como Guber (2011) afirma:

La diferencia entre observar y participar radica en el tipo de relación cognitiva que el investigador entabla con los sujetos/informantes y el nivel de involucramiento que resulta de dicha relación. Es cierto que la observación no es del todo neutral o externa, pues incide en los sujetos observados; asimismo, la participación nunca es total, excepto que el investigador adopte, como “campo”, un referente de su propia cotidianidad. Pero aún así, el hecho de que un miembro se transforme en investigador introduce diferencias en la forma de participar y observar. Suele creerse, sin embargo, que la presencia del investigador como “mero observador” exige un grado menor de aceptación y de compromiso tanto por su parte como por parte de los informantes, que el requerido en el caso de la participación. (p.57)

En mi caso, era consciente de que mi excesiva participación en un grupo que a la vez hacía parte de mi campo de estudio, podía interpretarse como un fallo o una oportunidad metodológica. Pues, he de confesar que en un inicio tenía serias dudas de si esa doble faceta (miembro-investigador) sería sostenible con el paso del tiempo, o de si llegaría el momento en que tendría que decantarme solamente por una; no obstante, mientras fue pasando el tiempo, me di cuenta de que en lugar de preocuparme por qué tanto podía “contaminar” la investigación o qué tan subjetiva podía ser mi mirada, debía sacar provecho de la posición de privilegio en la que me encontraba (Restrepo, 2018, p. 57). Es decir, que gracias a mi estrecha relación con el grupo podía ver y experimentar cosas que desde otra posición mucho más externa, flotante o esporádica, me hubiese sido imposible retratar.

De hecho, pienso que esta excesiva proximidad le aportaba algo a mi trabajo que otras investigaciones o artículos que se escribían sobre Can Batlló no tenían, pues casi todas ellas en su afán por buscar y estudiar “alternativas políticas novedosas”, acababan realizando lecturas idealizadas de lo que para nosotras era nuestro día a día; esto es, que casi ninguna de ellas tomaba en cuenta aspectos que sólo se podían vivir y experimentar desde la trinchera, como por ejemplo, los cientos de horas que invertíamos en las asambleas, los dilemas y tensiones surgidos entre las lógicas de un modelo de gobernanza estatal y uno autogestionado, la resistencia a las modas culturales de la ciudad que apostaban por mercantilizar todo indicio de creatividad, etcétera. Por no hablar de los conflictos cotidianos que se resolvían con las herramientas que estaban al alcance, es decir, sin la existencia de manuales o protocolos que nos dijeran qué hacer, ni cómo actuar ante la propia complejidad social.

Por otro lado, este doble rol que jugaba al interior del grupo me hacía pensar en el grado de teatralidad que tanto yo como mis compañeras le impregnábamos a nuestros encuentros (Goffman, 2012), más o menos en la línea de lo que Erwing Goffman (2000) llamaba el “encuentro social”. El cual centra su atención en “las interacción cara a cara, que empiezan cuando los individuos reconocen que han entrado en la presencia inmediata uno del otro y que termina con una retirada señalada de la participación mutua” (p. 43).

De esta manera, mirar desde el marco de las situaciones (Goffman et al., 2000), así como pensar desde la relatividad epistemológica que se colaba entre los términos participación y observación, me invitaba a enfrentar mis dilemas no generando más dudas, sino formulando preguntas que fuesen mucho más productivas, por ejemplo, ¿qué puedo ver desde aquí que no vería si ocupara otra posición?, ¿en qué momento uso la máscara de investigador y en cuál la del miembro?, ¿qué tipo de información genero a partir de esta cercanía?, ¿qué tratamiento ético le doy a muchas de las cosas que observo pero que tal vez no debería contar?

REGISTRAR LO OCURRIDO

El principal punto de encuentro de las integrantes del grupo era la asamblea. Allí nos reuníamos una vez por semana para hablar de múltiples cosas, casi todas ellas relacionadas con la gestión del espacio, los compromisos de La Comisión con el proyecto general de Can Batlló y el seguimiento de las actividades que ya realizábamos u otras que nos gustaría proponer. Había veces que teníamos tantos puntos a tratar que en ocasiones preferíamos postergar algunos debates para otro momento,

pero en general, teníamos un modo de operar bastante rutinario: quedar a las siete de la tarde, entrar al taller, decidir quién tomaba las notas, escoger los puntos a examinar, discutirlos, irnos a beber una cerveza y esperar a que la persona que había hecho las anotaciones enviara el acta en los días posteriores.

Por mi parte, si bien en casi todas las reuniones tomaba apuntes, estos tenían que ver más con las cosas internas del grupo que con los asuntos propios de la tesis. Es decir, que desde que comencé a realizar “oficialmente” el trabajo de campo, esto es, desde que negocié con mis compañeras la posibilidad de desarrollar la investigación al interior del grupo, tenía claro que no quería representar la típica figura del investigador que va con su libreta apuntando todo lo que ve, ni mucho menos, la del que hace fotografías o grabaciones de casi todo lo que se le atraviesa; lo cual no significaba que al llegar a casa o al estar en otros escenarios no hiciera registros de las cosas que había observado y que de alguna manera consideraba relevantes.

Esta resistencia a realizar anotaciones in situ respondía a un hecho muy simple pero no menos problemático, y era que, dada mi relación de proximidad y confianza con la gente del grupo había umbrales que no deseaba traspasar. Es decir, que a diferencia de lo que la mayoría de manuales etnográficos recomendaban, sentía que el hecho de anotar tan detalladamente las cosas en presencia de las demás, así como de colocarme la máscara del investigador formal, en ocasiones me resultaba contraproducente. Por una parte, generando una sensación de extrañeza, incomodidad o distancia entre mis compañeras y yo, y por otra, obstaculizando una relación que de manera natural era mucho más fluida.

No obstante, esto que hasta ese momento era una sospecha, quedaría confirmado al decidir echar mano de otras técnicas de recopilación con las cuales buscaba triangular mucha de la información que ya poseía. (Guber, 2011; Atkinson & Hammersley, 2001; Restrepo, 2018); esto es, que hasta ese momento casi todos los datos provenían de las cosas que yo mismo había vivido, observado o escuchado. Sin embargo, sentía que a pesar de que casi todo eso se había generado en contextos de interacción, es decir, que no solo eran reflexiones mías si no que eran el resultado de una relación prolongada con las integrantes del grupo, creía necesario saber lo que ellas mismas pensaban en torno a ciertos conceptos e ideas que yo consideraba importantes, por lo cual decidí aventurarme a probar nuevas cosas, esta vez, a realizar entrevistas semidirigidas (Guber, 2011, p. 69).

No obstante, y en relación al argumento anterior (el de la distancia y el bloqueo entre las compañeras del grupo y yo a partir de asumir ciertos roles), estas entrevistas no saldrían como yo esperaba, o al menos no como las había proyectado luego de haber consultado varios textos sobre métodos de investigación cualitativa, ya que en casi todas ellas se hizo presente la sensación de extrañeza y desconcierto de la que he hablado anteriormente. Lo cual se tradujo en el surgimiento de momentos incómodos y silencios prolongados, pero sobre todo en un juego de tránsitos identitarios fugaces, es decir, en tener que pasar de la posición del colega y amigo a la del investigador, así como del de la compañera y amiga a la de la informante o sujeta de estudio. Algo que no dejaba de representar todo un reto en cuanto a la necesidad de mediar entre lo íntimo y lo profesional; entre el siempre conflictivo debate de la subjetividad desbordada en el ámbito de la investigación.

DESCONOCIMIENTOS MUTUOS

31 DE MARZO DE 2015 · 15:00

Es el inicio de la Semana Santa y a pesar de que mucha gente de la Comisión se va de vacaciones, he pensado que quizá puedo aprovechar para entrevistar a varias compañeras que sé que aún estarán algunos días por la ciudad. Llamo por teléfono a Isa y le pregunto si es posible encontrarnos antes de que marche a su pueblo. Me responde que sí, que si quiero puedo ir a comer a su casa, ya que el resto del día estará muy ocupada. Al llegar, la encuentro en la cocina e inmediatamente después de saludarnos me dice que si hay algún problema en que hablemos mientras ella acaba de preparar la comida y le respondo que no. Me hace algunas preguntas sobre el sentido de la entrevista y de forma irónica me cuestiona sobre si es verdad que ellas son mis “objetos de estudio”. Le explico que las preguntas me sirven para conocer su visión de las cosas, y así, no tener que hablar sólo de lo que yo he visto. Nos cuesta trabajo empezar pues sentimos la incomodidad de tener que asumir una posición “seria”, cuando solemos relacionarnos de una forma más distendida. Sin embargo, le explico que he preparado unas preguntas que espero que nos sirvan de guía. Que ella intente hablar de forma natural.

-Cómo explicas Can Batlló?

-¿Cómo lo explico?, ¿Qué quieres decir?

-Sí, explícame de qué va.

-Bueno, creo que es un proyecto social y de colaboración que se basa en el trabajo comunitario...colectivo.

Su respuesta es demasiado corta y la miro con cara de que espero escuchar un poco más.

-¿Me tengo que enrollar?, me pregunta.

-Sí, puedes decir lo que tú quieras. Enróllate. Yo lo que quiero saber es qué piensas, cuál es tu visión general de Can Batlló y cómo lo explicas.

-Vale, entonces deja que lo piense un poco. Bueno, creo que es un espacio que se construye al gusto y las necesidades de la gente. Son equipamientos autogestionados donde lo que hay es porque la gente así lo ha querido. No es como los centros cívicos institucionales donde el usuario se tiene que adaptar a lo que hay, aquí si surge un grupo que quiere hacer algo lo hace. Para este momento la tensión, tanto suya como mía, aún se puede sentir, ya que, ella acaba las frases muy rápido, mientras yo intento entablar un diálogo casual que evite tener que dirigir la entrevista. Sin embargo, hay algo que no funciona y se crea un silencio prolongado. Por lo cual decido pasar a la siguiente pregunta.

-¿Qué papel juega el arte en estos proyectos?

-¿El arte? Vaya pregunta más amplia.

-Sí, ¿por qué proyectos como Can Batlló necesitan de un grupo que haga arte o que esté relacionado con este concepto?

-Considero que hay varias formas de entenderlo, algunas más prácticas y otra más "abstractas". Como comisión hemos logrado construir un espacio dotado de herramientas donde la gente puede venir a trabajar y encontrar a otras personas con las cuales compartir conocimientos e ideas. Por otra parte, creo que dotamos al proyecto general de arte. Hemos pasado mucho tiempo gestionando y construyendo un espacio y creo que nos hace falta hacer más cosas artísticas.

Tal como sospechaba al elaborar el cuestionario, me doy cuenta que esta es una de las preguntas que más respuestas cortas puede generar, pues como afirma Isa, el "arte" es un concepto tan amplio que es difícil explicarlo. No insisto más y decido continuar.

-¿Cuáles han sido tus aprendizajes individuales?

-Creo que han sido básicamente de dos tipos. Técnicos y personales. Por ejemplo, la serigrafía es una de las cosas que más hemos hecho y he tenido la oportunidad de practicarla; así como de recordar cosas que se me habían olvidado. El compartir un espacio con gente que hace cosas similares te permite aprender de ellas, reforzar conocimientos o adquirir unos nuevos. Por otra parte creo que he aprendido que hay otras formas de organizarse, otros sistemas a los cuales no estamos acostumbradas. He aprendido el valor del compañerismo dentro de un proyecto común, no aquel que solemos tener más individualmente. Sino, el que se da cuando hay algo en medio que nos interesa a todas. También he aprendido a ser paciente y ver que hay cosas que se hacen de manera más lenta, que llevan su tiempo y que muchas veces son producto del consenso. En Can Batlló me siento parte de algo donde participar activamente y donde mi opinión sea tomada en cuenta al igual que la de las otras personas.

-Y en cuanto al grupo ¿qué aprendizajes colectivos piensas que se han generado?

-En primera, creo que hemos aprendido a organizarnos. Lo cual implica gestionar los problemas que van surgiendo. Buscamos la manera de solucionar los conflictos. Creo que hemos aprendido que las cosas personales no deben afectar al colectivo, me refiero a los conflictos propios; no tienen porque ser un problema para el resto. También hemos aprendido a ser más efectivas, a resolver las cosas de manera más eficaz.

-Y si te pregunto si Can Batlló es un proyecto comunitario ¿qué opinas?

-Creo que yo al principio dije que era un proyecto comunitario ¿no?, pero, ¿qué significa eso? Mmm, déjame pensarlo... Sí, creo que sí. Somos un grupo de gente que intercambia información y que genera relaciones nuevas. Creo también que producimos cosas para el resto de las personas que están dentro del proyecto. Es una comunidad horizontal, donde las decisiones se toman entre todas. Pero también hay que aceptar que existen

ciertas jerarquías que están relacionadas con la experiencia y el tiempo que lleva la gente participando. No quiero decir que esto sea malo, sino que es el reflejo de cómo la gente entre más tiempo lleva participando más involucrada está.

-¿Cómo ves Can Batlló en un futuro, en relación a ti y al propio proyecto?

-Creo que habrá más actividad y que seguirá creciendo. Se mantendrá el mismo formato de toma de decisiones, pero cada vez con más alternativas. Lo que tiene Can Batlló es que es un espacio dinámico, donde si surge un grupo de personas que quiere montar algo lo puede hacer. En lo personal creo que yo seguiré participando por mucho tiempo.

Pasados unos cuarenta minutos, las preguntas se acaban, casi al mismo al mismo tiempo que terminamos de comer. Le agradezco su tiempo y el hecho de haberme invitado a comer.

31 DE MARZO DE 2015 · 17:00

Unas horas después de haber entrevistado a Isa quedé de verme con Marina en la Plaça de Sants. En la mañana cuando hablamos por teléfono, hacíamos la broma de que nos veríamos en el mismo sitio donde nos habíamos conocido y donde planteé por primera vez mi intención de hacer la tesis sobre nuestra experiencia con la Comissió d'Arts. Aprovechando que hace buen clima, nos sentamos en una terraza y comenzamos a hablar. Me hace ver que tiene algunas dudas sobre mi tesis y el sentido de la entrevista. Sin embargo, le explico que las preguntas no tienen mayor pretensión que conocer lo que ella opina sobre ciertos temas que investigo. Le hago ver que alrededor de mi tesis no hay ningún misterio, pues como ha sido hasta ahora, me esfuerzo porque todo el proceso sea ético y transparente. Después de la explicación vuelve su cara de confianza, la de siempre, la de los colegas.

Cabe señalar que Marina es una de las fundadoras del grupo, y que en poco tiempo se irá a vivir fuera de Barcelona.

-¿Cómo explicarías Can Batlló, desde una visión general?

-Es un proyecto que se ha ido construyendo poco a poco, donde existe una idea de lo común. Ahí se toman decisiones según las necesidades de la gente. Es un espacio que se gestiona de otra manera, no como en otros centros culturales ¡Es algo muy potente!

-Y qué papel juega el arte dentro de él

-Creo que en su mayoría ha sido un papel práctico y funcional. O sea, de hacer camisetas, fabricar cosas, etc. Can Batlló es un espacio muy serio y creo que a veces nos deberíamos “flipar” más, pues eso es lo que podría proporcionar el arte. Experimentar con materiales y hacer por hacer. Creo que en un proyecto como este no es necesario que haya un espacio de artes, pero si lo hay qué guay. En el espacio que ahora tenemos la idea siempre ha sido hacer cosas conjuntas y aprender de las otras. En general creo que la concepción de arte es pobre, pero puede ser por lo que ya he dicho, que es un lugar muy funcional y práctico.

-Y sobre tus aprendizajes individuales, qué me puedes decir.

-Bueno, creo que he aprendido que hay otras maneras de trabajar y organizarse. A decidir cosas en conjunto y saberse poner de acuerdo...

-Y ¿sobre los aprendizajes colectivos?

-A respetar a los otros y tener en cuenta su opinión; saber rectificar. Entender que nadie tiene más voz que el resto. También creo que hemos aprendido a tener iniciativas sobre cosas a las que no estábamos acostumbradas, sobre todo, las que tienen que ver con construir un lugar común. También hay que aceptar que estas otras formas de hacer las cosas son muy difíciles, cuestan mucho trabajo y te absorben mucho tiempo...

-Si te pregunto ¿es Can Batlló un proyecto comunitario? qué me puedes decir.

-Creo que es un espacio donde todas tienen la posibilidad de participar, con una manera de funcionar clara. También pienso que no es un espacio abierto, pero sí un espacio comunitario. Lo que quiero decir es que, al estar tan bien organizado no es que cualquiera pueda venir a hacer lo que quiera. Existen unas normas de convivencia, por lo cual pienso que debería haber un respeto al entrar. La comunidad decide qué quiere que se haga; ellas lo construyen y no esperan a que venga alguien de fuera a hacerlo. Desde mi punto de vista creo que ha habido decisiones que no han sido del todo acertadas, pero que al final de cuentas la mayoría hemos apoyado. Muchas de las cosas también se hacen sobre la marcha. Lo que creo que es interesante de Can Batlló es la convivencia de diferentes generaciones; creo que la gente mayor en especial se lo pasa muy bien, es un espacio donde buscan y encuentran compañía. Por tanto, el proyecto no es impersonal. Son muy importantes las relaciones humanas.

-Para acabar quisiera preguntarte ¿Cómo ves el futuro de Can Batlló, con respecto a ti y el proyecto mismo?

-Creo que es un proyecto de paso. En el que cada quien encuentra su momento para participar. En mi caso, la etapa en Can Batlló ya ha terminado. Pero me marchó con la satisfacción de haber hecho cosas y conocido a mucha gente. Creo que es un espacio que puede funcionar por sí mismo sin importar la rotación de las personas. Yo he estado desde el comienzo y te puedo asegurar que la evolución ha sido positiva. Es necesario que cada quien busque su lugar ahí dentro y que entienda que los procesos son lentos. Pienso que lo que se hace con paciencia es lo que verdaderamente funciona...

Sus palabras nos conmueven y con esa bonita sensación decidimos terminar la entrevista. A pesar de que ha sido mucho más breve que la de Isa, optamos por quedarnos un rato más para seguir hablando de Can Batlló, de nuestras vidas, del futuro y de muchas cosas más, que solo la confianza permite conocer.

31 DE MARZO DE 2015 · 22:00

Al terminar la entrevista con Marina me siento un poco cansado, pues nos hemos quedado un rato más bebiendo cervezas y hablando de su futuro fuera de Barcelona, así como de mi planes para cuando acabara la tesis. Nos despedimos sobre las siete y justo cuando pensaba irme para casa, recibo un mensaje de Neus preguntándome por una llamada perdida mía que tenía registrada en el móvil. Le explico que ese día estaba haciendo las entrevistas que le había comentado, y que por eso le había llamado, para ver si podíamos quedar. Me propone vernos esa misma noche y a pesar de mi cansancio le digo que sí. Neus es una de las persona que también ha participado en Can Batlló casi desde, sólo que últimamente ha estado un poco distante por temas personales. También es alguien que siempre me interpela sobre las cosas que hago, tanto por mis opiniones en las asambleas como por el tema de mi tesis. Muchas veces me hace bromas acerca de si veo al grupo como mi objeto de estudio y me cuestiona sobre si estoy en él por convicción o interés. Así pues, decidimos ir a un bar donde suele haber mucho ruido, pero que justo ese día está vacío, por lo tanto, es posible escuchar las conversaciones de las otras mesas. Nos cuesta trabajo comenzar, ya que, nos da vergüenza que alguien más pueda escuchar nuestra entrevista/ conversación.

-¿Cómo explicas Can Batlló?

-Es un espacio recuperado y autogestionado que brinda servicios al barrio. Así es como suelo explicarlo.

-Pero, ¿me podrías explicar un poco más? Relájate, no es un cuestionario, sólo quiero que hablemos.

-Bueno, es un espacio intergeneracional con gente del barrio a donde puedes ir a aprender cosas. El sistema de toma de decisiones es asambleario y todo se ha construido desde abajo. Los procesos son muy lentos e

implican que le tengas que invertir mucho tiempo, lo cual genera en las personas un sentido de pertenencia. Pienso que en ocasiones el proceso asambleario es poco práctico, sobre todo, para que pasen ciertas cosas.

Siento que la tensión continúa y decido dejar de tomar notas. Me explica unas cuantas cosas más, e inesperadamente me pregunta que si no voy a anotar lo que me estaba diciendo. Cojo de nuevo el bolígrafo y continuamos.

-¿Qué papel juega el arte dentro del proyecto general de Can Batlló?

-Qué preguntas más generales haces.

-Bueno, es para que puedas decir lo que quieras, yo solo quiero saber cómo piensas las cosas.

-Desde un inicio deseábamos crear un espacio con herramientas a donde la gente del barrio pudiera ir a trabajar. También queríamos promover el arte dentro de Can Batlló y servir de taller para producir las cosas que el proyecto necesitara. Por otra parte, creo que el arte puede ser una vía de transformación social.

-Y dime, ¿cuáles han sido tus aprendizajes individuales?

-Creo que lo que más he aprendido tiene que ver con las dinámicas asamblearias, sobre cómo organizar un grupo. He descubierto que este tipo de proyectos requieren de tiempo, pues su procesos son muy lentos. También es necesario reconocer que dentro de ellos se asumen muchos roles diferentes. Otra cosa es que me he dado cuenta de cómo funciona el politiquero de la ciudad. Por ejemplo, cómo un grupo organizado que buscaba cosas, si lucha, al final lo consigue. La experiencia de Can Batlló me ha hecho sentir más integrada al barrio en el que siempre he vivido, pero en el cual hacía poca vida.

-Y sobre los aprendizajes colectivos qué me puedes decir

-Básicamente aprendemos a relacionarnos, lo cual ayuda a mejorar las formas de trabajo grupal, pues pase lo que pase siempre se tiene que llegar a acuerdos. La asociación de personas sirve para conseguir cosas, en

este caso, un espacio que era privado pasó a ser público. Pasó a ser de los vecinos. También creo que te das cuenta de las dinámicas que se establecen dentro de los grupos y las diferentes formas de ser de las personas. Yo veo que hay quienes se mueven más y son esos los que a veces consiguen más cosas. Descubres que no siempre se toman las mejores decisiones, muchas veces por falta de análisis o reflexión de las verdaderas necesidades del barrio.

¿Crees que Can Batlló es un proyecto comunitario?

Creo que es una comunidad diversa donde se poseen responsabilidades compartidas. También creo que se ha vuelto un referente en la ciudad, ya que se ha construido un centro cultural autogestionado que va más allá de ser un espacio cerrado para unos cuantos. Pienso que es fruto de la crisis, ya que, si se hubieran construido los pisos que originalmente se habían planeado, la cosa sería diferente. Por eso creo que Can Batlló responde a un momento histórico. En principio es un espacio abierto a donde cualquiera puede acceder, no existe un derecho de admisión.

-Para terminar me gustaría preguntarte ¿Cómo ves el futuro de Can Batlló con respecto a ti y el proyecto mismo?

-Creo que cada vez va cogiendo mayor fuerza, antes existía cierto miedo de qué tanto se podía lograr y cuánto tiempo duraría. Pero ahora parece que la plataforma es más fuerte. Lo que pasó con Can Vies es antecedente importante para acabar con la incertidumbre. Con respecto a mí, quisiera tener más tiempo y poder participar más. Mis condiciones económicas dificultan que me incorpore de lleno en el proyecto. También creo que se necesita tiempo para disfrutarlo. Creo que lo ideal es que existiera la posibilidad de poder trabajar remuneradamente. Pero también creo que una de las características de Can Batlló es que se ha generado una red de intercambio de conocimientos sin que haya dinero de por medio.

Son casi las 11 de la noche y para esta hora ya me siento bastante cansado.

Al final he podido coordinarme con tres personas para poderlas entrevistar en un mismo día y eso me reconforta. También he visto que en los tres casos nos ha costado mucho empezar con la entrevista, algo que atribuyo a la cercanía que existe entre nosotras.

1 DE ABRIL DE 2015 · 11:20

Como en los casos anteriores el inicio de la entrevista resulta algo complicado; en esta ocasión Laura está muy nerviosa porque siente que debe decirme lo que yo quiero escuchar. Le explico que no hay respuestas buenas ni malas, que no es un formulario, que sólo quiero que me hable de ciertas cosas desde su experiencia.

-¿Cómo explicas Can Batlló?

-Bueno, yo suelo explicar que es un espacio recuperado por los vecinos y vecinas en el cual se ha creado un centro social que se mantiene con el trabajo voluntario de muchas personas. También lo concibo como un espacio donde se puedes conocer gente, implicarte y participar en los movimientos sociales. En lo personal creo que es un lugar donde aprendes mucho, sobre todo del movimiento asambleario.

-¿Qué papel crees que juega el arte en este tipo de proyectos?

-Yo entré por medio de la Comissió d'Arts a pesar de que no soy artista, pero me sentí cómoda en el grupo; además de que vi la posibilidad de aprender nuevas cosas. Creo que mediante las actividades artísticas se puede explicar el proyecto general. Es un espacio que se ha vuelto importante en mi vida; lo asumo como algo personal. Gracias a él me incorporé a un barrio que no es originalmente el mío. Nunca me había preocupado tanto por mi relación con un territorio hasta que llegué aquí. Sin embargo, sería absurdo pensar que todo es bueno, por eso creo que es importante tener mecanismos para regular los conflictos.

-¿Cuáles han sido tus aprendizajes individuales?

-Yo no tengo formación en artes, pero aquí he practicado y aprendido diferentes cosas. Una de las más recurrentes ha sido la serigrafía. He tenido aprendizajes que no tienen que ver tanto con el arte pero sí con la organización. En las asambleas he aprendido a escuchar, opinar, ordenar ideas y respetar la opinión de las otras. En lo personal creo que el proyecto me ha enseñado mucho.

-¿Qué aprendizajes colectivos crees que se han generado?

-Creo que estamos en un proceso de aprendizaje constante. La asamblea es un momento muy importante; allí hemos aprendido a organizarnos mejor y dividirnos el trabajo. Creo que son aprendizajes lentos, a veces tenemos que ir para adelante y otras veces para atrás; lo cual significa que aprendemos a partir de la experiencia.

-¿Crees que Can Batlló es un proyecto comunitario?

-Sí que lo es. Acoge a todo tipo de personas y proyectos que tienen un objetivo común, además de que es horizontal. Creo que si no encuentras lo que buscas hay un espacio para generarlo; tienes la libertad de proponerlo. Es un espacio abierto donde todo puede pasar, no quiere decir que sea fácil, ya que, implica mucho trabajo. Sin embargo, pienso que no todo es trabajar, también hay espacio para disfrutar, te proporciona espacios de placer y recreación; como los espectáculos, los conciertos, beberse unas cervezas con los colegas... Pienso que su principal riqueza es la red que genera, y que se basa en las relaciones sociales.

-¿Cómo ves el futuro de Can Batlló en relación a ti y el mismo proyecto?

-Creo que es un espacio que te permite regular tu participación, pues no siempre has de estar ahí; no hay que cumplir con unos requisitos mínimos. Yo creo que estaré vinculada por un largo tiempo. El proyecto se quedará aunque la gente tenga que marchar. Me lo imagino como una bola de barro que se va moldeando según las formas que tienen contacto con él.

Acabamos la entrevista y Laia me comenta que el encuentro le ha servido para reflexionar cosas, ya que no todos los días alguien te cuestiona sobre lo que haces cotidianamente. Menciona que es bueno ver cómo las verbalizas y se las explicas a los demás.

REVIVIR EL CAMPO

A pesar de que las entrevistas no resultaron como las había imaginado, al menos no en cuanto a su formato; es decir, que en lugar de las respuestas cortas y en ocasiones telegráficas que recibí hubiese tenido que ordenar páginas enteras de notas y transcripciones, tal como la mayoría de los manuales metodológicos me lo sugerían. Pienso que su valor radicaba en otro aspecto que en ese momento no era capaz de ver, ya que para mí habían resultado un fracaso. La misma sensación tenía en relación a muchos otros registros que había hecho, sólo hasta darme cuenta que quizá su aporte individual era mínimo, pero que puestos en conexión con el resto de materiales podían desvelar grandes sorpresas.

Para cuando abandoné el campo, que no el escenario, me senté a revisar todo el material que había recopilado, sin embargo, visto en términos cuantitativos sentía que tal vez hubiese podido traer una mayor cantidad de recuerdos de un viaje que había durado un poco más de un año. Fue así, como decidí volver al campo pero de otra forma, una que de hecho ilustra bastante bien algo que he mencionado anteriormente cuando hablaba de la distancia que existía entre nuestro contexto y la realidad que les había tocado vivir a los etnógrafos clásicos. Me refiero a la información que subsiste y transita de forma digital.

Una de las (des) ventajas de vivir en la era de la información (Castells, 1997; 2017), donde muchas de nuestras relaciones se “materializan” virtualmente, es el rastro que dejamos a nuestro paso. Generamos una gran cantidad de documentos que se almacenan en servidores (que no sabemos quién los administra, pero en los que de alguna manera confiamos) que nos permiten recuperar datos que de forma análoga nos sería muy difícil encontrar. En mi caso, luego de darme cuenta de que algunas cosas que había apuntado en mi cuaderno de campo me eran insuficientes, sobre todo en relación a la necesidad de contextualizar ciertos momentos que había retratado de forma microscópica, decidí recuperar gran parte de las interacciones virtuales que el grupo había tenido, así como, muchos de los documentos que durante todos estos años se habían generado.

Podemos afirmar que una de las mayores virtudes que tienen los movimientos sociales y las formas de organización asamblearia, es la gran cantidad de material que producen, ya sea textual o gráfico. Pues si pensamos que por cada reunión que se convoca se elabora un acta, o al menos eso se intenta, por no hablar de los carteles, las pancartas, los registros fotográficos y audiovisuales, etc., al final obtenemos un archivo que puede volverse inconmensurable. En este sentido, ni Can Batlló ni la Comissió d'Arts eran la excepción a la regla; por lo cual decidí hurgar en el pasado/presente, con la intención de recuperar el máximo de información posible, ordenándolas en cinco categorías diferentes: noticias, grupos, internas, coordinación y generales.

Noticias hacía referencia a todo el material recuperado de los principales medios de comunicación, ya fuesen convencionales o alternativos. Aquí pude encontrar una gran cantidad de artículos y reportajes que se habían escrito sobre Can Batlló entre el 2009 (año de la creación de la

Plataforma) y la etapa actual.

Generales era la información rescatada de las interacciones virtuales, es decir, de aquellos mensajes que se enviaban mediante la lista de correos. En este caso, tuve que actuar con cautela para no perderme en esa inmensidad de datos; por lo cual sólo revisaba aquellas conversaciones cuyo título me resultase sugerente para lo que estaba buscando.

Internas eran las actas de las asambleas de la Comisión. El principal problema que hallé aquí, es que muchas de ellas no se enviaron por correo o simplemente no se elaboraron, por lo cual, había algunos saltos en su cronología. Cabe señalar que las asambleas se realizan semanalmente, con lo cual se puede deducir que pese a que no estaban todos los documentos, el repertorio era bastante amplio.

Coordinación y generales son las actas de las asambleas del proyecto general de Can Batlló. Una de ellas (coordinación) es quincenal y la otra (general) es mensual. Es preciso señalar que estos documentos son públicos y se pueden consultar en la página web del proyecto.

De esta manera, al acabar con este proceso de recuperación, selección y depuración, me di cuenta de que la carpeta que llevaba por nombre “trabajo de campo”, había crecido exponencialmente; algo que se me presentaba como un nuevo reto al preguntarme ¿y ahora qué hago con todo esto? Quiero señalar que mientras iba haciendo este trabajo de arqueología virtual, había un pensamiento que me interpelaba de forma recurrente, y que tenía que ver con un sentimiento de deuda y agradecimiento hacia todas aquellas personas que se habían encargado de generar, recopilar y ordenar gran parte de los materiales que iba recuperando. Pues en el

caso de las actas de Can Batlló, así como de las notas de prensa, había un meticuloso trabajo de archivo, que en cierta medida me ahorraba tiempo y esfuerzo; esto, por no hablar de la sensación de ser un poco *voyeur* cuando pasaba horas y horas revisando conversaciones ajenas a través de la lista de correos. A raíz de esto, comencé a preguntarme en qué medida una investigación se construye con el trabajo de otras personas; pues si bien, el incluir citas y referencias de las obras de otros/as autores es una forma de evidenciar estas colaboraciones invisibles, hay muchas más que permanecen en el anonimato.

INTERPRETAR LO EVIDENCIADO

A los cinco diferentes tipos de materiales mencionados anteriormente, se sumaron tres más: mis notas de campo, las entrevistas y alguna que otra imagen que había encontrado en las carpetas del ordenador; por lo cual, sentía que llegado a este punto tenía todo listo para comenzar a construir algo, sólo me hacía falta saber el qué. En una de las largas jornadas que realizaba para intentar resolver el misterio de la interpretación, me di cuenta del valor etnográfico que muchos de estos documentos virtuales tenían; no tanto por el rol que jugaban al interior de la red, ni por la forma de acercarme a ellos, en lo que bien podría parecer una etnografía virtual (Hine, 2004), sino por lo que estos despertaban en mí. Esto es, que en ocasiones me servían para revivir momentos que incluso no había vivido pero de los cuales conocía el contexto y a las personas involucradas; algo que me dotaba de cierta legitimidad para estar allí, viéndolas y escuchándolas, a diferencia de quien lee algo que no le sugiere nada.

Sin embargo, para ilustrar una de esas largas jornadas de “trabajo de cam-

po” que realizaba al interior de la biblioteca, me gustaría compartir un relato que escribí justo por esos días. Es un fragmento que ilustra bastante bien el momento en que ese montón de documentos, en apariencia estáticos, comenzaron a cobrar vida. Una etapa en la cual descubrí que gran parte de las sugerencias que los manuales de metodología me hacían, no eran más que invitaciones a labrar mi propio camino, es decir, que debía tener en cuenta todo lo que Can Batlló y mis compañeras de la Comissió d’Arts me habían regalado, para pensar en de qué manera se lo podía devolver a la sociedad en general.

Una de las maneras de reconstruir los recuerdos fragmentados tiene que ver con el ensamblaje de diferentes tipos de materiales. He tenido que recurrir a esta forma de proceder al darme cuenta de que los registros en mi cuaderno de campo en ocasiones eran pobres. Ya que, en muchos de ellos sólo atiné a mencionar algunas palabras que no ofrecían mayor información que un nombre o un lugar. Sin embargo, me puse a recopilar más material que consideraba importante, como las comunicaciones vía mail, las actas de las de las asambleas, tanto de la Comisión como de Can Batlló, también las de prensa, las entrevistas y al final las imágenes. Descubrí que a diferencia de una investigación que trabaja con material de archivo, como lo podría ser una histórica, estos materiales tenían un carácter etnográfico; ya que, al ser puesto en relación con el resto de documentos y con mis propias notas, se reactivaba mi experiencia en el campo. Uno de los ejemplos es la imagen del logotipo del grupo, la cual tenía la fecha alterada, dado que había sido descargada de internet con posterioridad. Para poderla ubicar temporalmente tuve que investigar el momento en que se había creado el diseño, del cual sólo recordaba que se había hecho de forma colectiva. En mis notas de campo se men-

cionaba que las primeras reuniones para hablar de él habían sido en mayo. Sin embargo, recordaba que habíamos tardado mucho en escogerlo, como otras tantas cosas que queríamos que fueran fruto del consenso. Me sumergí en las actas del grupo para dar con la que decía “¡Hemos tomado la decisión de que ese será nuestro logotipo!”. Al ver la distancia entre la primera mención y el día de la elección habían pasado seis meses. Seis meses que el grupo había tardado en escoger algo que podría parecer tan básico, como un logotipo. Allí me di cuenta de que esa era una dinámica muy recurrente; que el tiempo era un factor que cobraba mucha importancia; el tiempo que se tardaba en tomar decisiones mínimas. Un tiempo que puede plantear diferentes cosas, como el dinamismo, la lentitud, etc. pero en este caso tenía que ver con la organización. Con como el grupo sin seguir manuales construía sus propias formas de actuar, aunque muchas de ellas pudieran parecer las menos “efectivas” si las pensamos en términos de productividad.

De esta manera, tal como mencionaba en el relato anterior; el sumergirme en esa montaña de documentos no sólo representaba adentrarme a un bosque repleto de papeles mal recortados, archivos digitales bien ordenados, notas escritas con letra de doctor, actas y más actas, sino que también significaba empaparme de muchos recuerdos y momentos que sólo con un buen “chapuzón” podían volver a hacer míos.

CERRAR CON ARTE

Recuerdo que al inicio del doctorado asistí a algunos seminarios donde casi siempre salía a relucir el tema de si una tesis en Bellas Artes debía

hacerse con el mismo formato que la de cualquier otra disciplina, o si había la posibilidad de experimentar con otros soportes y lenguajes. Entre muchas otras cosas, nos cuestionábamos si una performance, un vídeo, una instalación o una pintura podían sustituir a las formas clásicas de presentar una investigación.

Sin embargo, casi siempre llegábamos a la conclusión de que exponer una pieza artística como investigación sería insuficiente para dar cuenta de un proceso que había requerido de un tiempo y un esfuerzo prolongado; además de que con esto negábamos la posibilidad de que otras personas entablaran diálogos críticos con nuestro trabajo, por lo cual no quedaba de otra que guardar el entusiasmo creativo para otro momento.

En mi caso, solía preguntarme por el lugar que ocupaba el arte en mi tesis más allá de cualquier formato visual y experimental que pudiera utilizar para presentarla. Sin embargo, la respuesta no llegó por ahí, ya que, al poco tiempo de haber comenzado con la interpretación de las evidencias, con lo cual podía pasarme varias horas ocupando una de las mesas más grande de la biblioteca, me di cuenta de que mi manera de moverme entre todos esos documentos, así como de pensarlos, intervenirlos y ponerlos en relación, era muy similar a la manera en cómo trabajaba cuando pintaba, dibujaba o “hacía arte”.

Sentía que a pesar de haberme empapado de tantos conocimientos provenientes de disciplinas que se podrían considerar poco artísticas, mi manera de mirar las cosas no dejaba de estar relacionada con el arte, sea que sea lo que eso signifique. Por lo cual más que sentirme avergonzado por tener que explicar que había pasado varios años de mi vida escribiendo una tesis para obtener un título en Bellas Artes cuando podía haber estado

produciendo arte, me sentía agradecido con todo ese entramado de conocimientos que en torno a mi persona se iba tejiendo; mucho más cuando ese acto pedagógico me obligaba a salir de los espacios y discursos ya conocidos para entregarme a la incerteza de aprender cosas nuevas. En realidad creo que el mejor favor que le pude haber hecho al campo del arte y a mi formación como artista y educador, fue haberme rehusado a hablar en términos estrictamente artísticos y darme la oportunidad de escuchar otras voces, así como mirar con otros ojos.

Una estrategia de representación

-

(Experiencia)

La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales.

Silvia Rivera Cusicanqui

AFINAR LOS SENTIDOS

Hoy le he explicado a una amiga los avances de mi investigación y me ha preguntado si pensaba incorporar imágenes o algo más artístico y menos teórico. Le he dicho que no. Ya que, durante el proceso no he utilizado ningún método visual ni mucho menos he pensado en darle un formato especialmente artístico a la tesis. Y no porque no quisiera, sino, porque no me he visto con la capacidad y el valor de “experimentar” tanto, pues si bien, toda mi vida académica se ha caracterizado por la conflictiva relación que he tenido con las instituciones educativas, en esta etapa final de mi formación he decidido adaptarme un poco a la “norma”. En parte, por todo el estigma social que ha supuesto ser una persona hiperactiva, o como se dice actualmente, tener un Trastorno por Déficit de Atención, y en parte también, por haber conocido en primera persona las consecuencias de ser un “rebelde” en un mundo donde valen más las notas y el buen comportamiento, que la espontaneidad y los procesos de aprendizaje a largo plazo. Sin embargo, hay algo que me desconcierta un poco, y es que justo cuando he decidido dejar de nadar a contracorriente, pareciera que las instituciones educativas comienzan a flexibilizarse un poco, o más bien, que las personas (la mayoría de ellas con trayectorias académicas impecables), comienzan a interesarse por explorar “otras formas de hacer las cosas”. Una situación que no deja de resultarme un tanto paradójica.

Este fragmento lo escribí en un momento donde comencé a experimentar serias dudas sobre si el camino por el cual había elegido llevar la tesis era el adecuado o no. Es decir, cuando diversas situaciones, principalmente encuentros con colegas que también hacían doctorados, me hacían preguntarme si los espacios académicos eran susceptibles de ser transformados desde dentro. Esto es, hacerlos menos jerárquicos, dotar-

los de un contenido mucho más “político” o volverlos más experimentales y flexibles de acuerdo a muchos postulados rupturistas que algunas teorías “post” habían dejado a su paso.

En el primer caso descubrí que las universidades, al menos las que yo conozco, no han dejado de ser ese espacio vertical y hermético a donde sólo unas cuantas personas pueden acceder una vez que han concluido con su formación. Pienso que, entre muchas otras cosas, este hecho tiene que ver con que por muy progresistas que sean los planes de estudio, dichas instituciones siguen reproduciendo modelos competitivos donde la idea de éxito liberal es aún predominante; y donde los criterios de aceptación más que basarse en tu capacidad crítica y reflexiva, toman en cuenta tu disposición para “empezar desde abajo” exigiéndote producción y sacrificio, para a cambio pagarte con precarización y “renombre”.

En el segundo caso, veo que a pesar de que en la actualidad, y en parte gracias al movimiento feminista, hablamos de que todos los ámbitos de nuestra vida son “políticos”, me da la sensación de que el mundo académico sigue siendo un tanto ajeno a lo que sucede fuera de las aulas y los institutos. Algo que quizá esté conectado con el punto anterior, pues, una vez que las personas han superado los obstáculos para acceder a un puesto de trabajo en las instituciones educativas, se olvidan de muchos de los problemas que anteriormente les preocupaban, como las opresiones, las desigualdades, las injusticias, etc. Y que tal como Kincheloe (2008) señala en relación a la función social de la pedagogía crítica. A pesar de que esta “se sigue desarrollando y actúa para lograr una comprensión mucho más sofisticada del mundo y del acto educativo, este criticismo en evolución, aplicado a la educación, no debería perder nunca de vista que su preocupación fundamental es el sufrimiento huma-

no” (p. 40). Una reflexión que puede ser extrapolable a todos los ámbitos educativos y académicos.

En el tercer caso, que es el que tiene mayor relación con este capítulo, me he dado cuenta de lo frustrantes que pueden resultar ciertas teorías que nos invitan a pensar la sociedad, el arte y la política de forma “radicalmente” diferente de cómo han sido pensadas hasta ahora. En parte, por la lucha que mantienen contra todo aquello que pueda sonar clásico, hermético, totalizador, continuo, etcétera; y para lo cual nos sugieren desplazarnos entre la ambigüedad, el escapismo, la deriva o lo inacabado; y en parte también, por el grado de abstracción en el que han decidido moverse, una vez que le han declarado la guerra a cualquier forma de “realismo”. De este modo, en un intento por contrarrestar la desilusión que he sentido por muchas de estas ideas y en consonancia con lo que Rancière (2005) afirma cuando habla de cómo evitar que el arte y la política sean reinscritos en el orden consensual a partir de definir una política del arte. Coincido con él en que, “lo que hay que oponer a esta asignación, no es la fácil afirmación de las virtudes de lo indeterminado. Es más bien la tentativa de pensar una nueva clase de espacio colectivo, a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación y sobre las capacidades de lo anónimo” (p. 66). Pues, de lo contrario corremos el riesgo de fragmentar tanto la realidad y los sueños que al final acabaremos no creyendo en nada, o peor aún, perdiendo de vista los verdaderos problemas de este mundo.

Así pues, a partir de enunciar y reflexionar muchos de estos dilemas, me di cuenta de que mi decisión de no darle un formato mucho más artístico a la tesis, sea lo que eso signifique, respondía a una estrategia de supervivencia en el mundo académico. Pues tal como he mencionado al inicio de este capítulo, preferí actuar con humildad y cautela ante el

riesgo de elaborar una investigación que resultase confusa y enredada; algo que ya me ha sucedido en anteriores ocasiones cuando me he aventurado a realizar trabajos mucho más “experimentales” que no han sido bien evaluados. Quizá porque no estaban bien hechos, o tal vez, porque a pesar de que haya quien opine lo contrario, la investigación en su forma más amplia aún debería cumplir con ciertas convenciones sociales que la hagan inteligible, mientras que el arte en su forma más abstracta debería seguir siendo un espacio de libertad creativa que no esté supeditado a las exigencias de producir “conocimiento”, ni a la necesidad de demostrar su valor epistemológico. Por otro lado, y a riesgo de sonar anticuado, he de confesar que desde hace tiempo experimento cierta desilusión por el uso de las imágenes (fotografías y vídeos) como medio para reafirmar y demostrar nuestra presencia en el mundo, ya sea en la vida cotidiana o en la investigación. Pues, creo que las redes sociales y los dispositivos móviles nos han provocado la necesidad de querer compartir muchos aspectos de nuestra vida de forma impulsiva con la intención, pienso yo, de confirmar que (aún) hacemos parte de esta sociedad, así como para calmar la ansiedad que las pantallas nos generan una vez que se han vuelto parte indispensable de nuestras vidas.

De este modo, cuando tomé la decisión de incorporar este capítulo, lo hice con la certeza de que la investigación ya cumplía con los requisitos necesarios para poderla llamar así; y que por lo tanto, este apartado vendría a ser una especie de complemento visual que merecía ser incorporado en la estructura principal de la tesis y no ser relegado a la sección de anexos. Pues coincido con John Berger (2002) cuando afirma que los ensayos puramente visuales, pueden suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales (p. 11). Sin embargo, y a pesar de que en un inicio contemplé la posibilidad de agregar el capítulo (las imágenes) sin ofrecer mayor infor-

mación sobre él, esto es, como una forma de decir “que la obra hable por sí misma”, más tarde me di cuenta de que sin tener que explicar literalmente su contenido (algo que iría en contra de su esencia), era oportuno dedicar algunas líneas que justificaran su presencia en la investigación.

Así pues, tal como he mencionado en la introducción, este dispositivo visual se compone de una serie de dibujos que cumplen con diferentes roles, como documentos etno-históricos, representaciones éticas y productos artísticos. Y que han sido elaborados a partir de cinco de los principales conceptos (categorías analíticas) emanados del proceso de investigación (organización, construcción, autogestión, conflicto y aprendizaje). De los cuales cuatro de ellos ya han sido desarrollados de forma textual en el segundo capítulo.

En cuanto a su función como **documentos etno-históricos**, quisiera resaltar su valor estimulador y detonante de la memoria. Es decir, que a pesar de haber prescindido del uso de imágenes durante el proceso de investigación, cuando comencé a realizar el ensamblaje final de la tesis, me di cuenta de que las pocas fotografías que poseía, casi todas ellas de dudosa calidad artística o recuperadas de las redes sociales del grupo, me ayudaban a recordar y resignificar muchos momentos que había olvidado y que otros documentos no me dejaban ver. Esto es, que puestos en relación con el resto de materiales, me permitían reconfigurar visualmente algunos escenarios, sensaciones e interacciones que de otra manera hubieran pasado desapercibidos. Pues tal como Ardèvol y Muntañola (2004) afirman, una fotografía o una pintura son siempre una selección y una abstracción del entorno, una descontextualización de la inmediatez del momento. Por lo tanto, la forma de mirar una imagen implica siempre una recontextualización del objeto representado (p. 19). O como ellas misma señalan:

El valor de la fotografía etnográfica no está, pues, en el hecho de que sea una reproducción fiel de la realidad, un documento histórico o un registro objetivo. El valor etnográfico no es una propiedad del objeto, sino el producto de una relación entre el investigador, lo que investiga y sus mediaciones técnicas. (p. 22)

En cuanto a su rol como **representaciones éticas**, me gustaría aclarar que no me refiero tanto al papel negativo que se le ha atribuido a la visión o las tecnologías visuales a lo largo de la historia moderna occidental. Es decir, que no me centro en la función de la mirada como una forma de control, enajenación o fuente de placer masculino (Foucault, 2009; Debord, 2012; Garcés, 2013; Jay, 2003; Cary, 2008), sino que me remito algo un poco más básico y que ya he mencionado anteriormente. A nuestro excesivo uso de las imágenes para reafirmar/demostrar nuestra presencia en la sociedad en vísperas de la “democratización” de los dispositivos fotográficos y el acceso a las redes sociales. Ya que, pienso que cada que hacemos una fotografía para justificar nuestra presencia en algún sitio, lo único que buscamos es hablar de nosotros mismos sin tener en cuenta al resto de agentes participantes. Por lo cual, creo que una buena manera de evidenciar la coexistencia de cuerpos y escenarios es redibujando las fotografías de forma manual y prescindiendo de los rostros. Algo que a mi parecer, cumple con la misma función que el retrato “realista”, sólo que dejando a salvo a las personas de volverse un objeto fetichizado o menospreciado.

Por otro lado, pienso que debido a la facilidad con la que actualmente se pueden hacer fotografías, hemos dejado de ejercitar otros sentidos que también nos podrían aportar su propia “visión” del mundo. Y que en mi caso, concibo más como una forma perezosa de relacionarme con la realidad, que no tanto, con un menosprecio por otras formas de percepción

histórica y culturalmente situadas. Pues coincido con Martin Jay (2003) cuando señala que “en lugar de esencializar la vista, el oído o cualquier otro sentido, es mucho más provechoso entrelazar sus múltiples y hasta contradictorios potenciales y reconocer que, en diferentes momentos, las diferentes culturas pusieron énfasis en uno u otro sentido” (p. 204). Y que como él mismo afirma, “escarnecer la imagen no es ningún antídoto contra la humillación de la palabra. Mucho más saludable es que ambas se nutran en lo que convendría denominar una considerada mirada mutua” (p. 220).

Por último, el rol que estos dibujos cumplen como **productos artísticos**, está relacionado con el deseo de evidenciar que si bien esta tesis es mucho más teórica que práctica a nivel formal, detrás de ella hay todo un entramado de ideas que no hubiera sido posible pensarlas, cuestionarlas y ordenarlas si no fuese de forma artística. Es decir, que a pesar de que su formato “tradicional” y textual dista mucho de parecer una obra de arte, considero que toda ella está construida gracias a las huellas que el arte y el pensamiento artístico han dejado en mí. Por lo cual, considero que una buena manera de reconocer estos aportes tanto en mi vida profesional como personal, es recurriendo a un modo de trabajo que disfruto mucho, el manual.

Así pues, este dispositivo visual ha sido creado con la intención de ser explorado manualmente. Es decir, que las personas que lean esta tesis en formato impreso, puedan ver, sentir y jugar con cada dibujo para poderse hacer tantas preguntas como ellas quieran, ya sea leyendo cada figura por separado o relacionándolas con el resto de imágenes. En cuanto a la metodología que he seguido para su construcción, es importante señalar, que si bien he recurrido a las transparencias para hacer que los trazos se superpongan y generen relatos toscos cuando están juntos, en un esfuerzo por romper con su sentido claro y solitario cuando se leen de forma

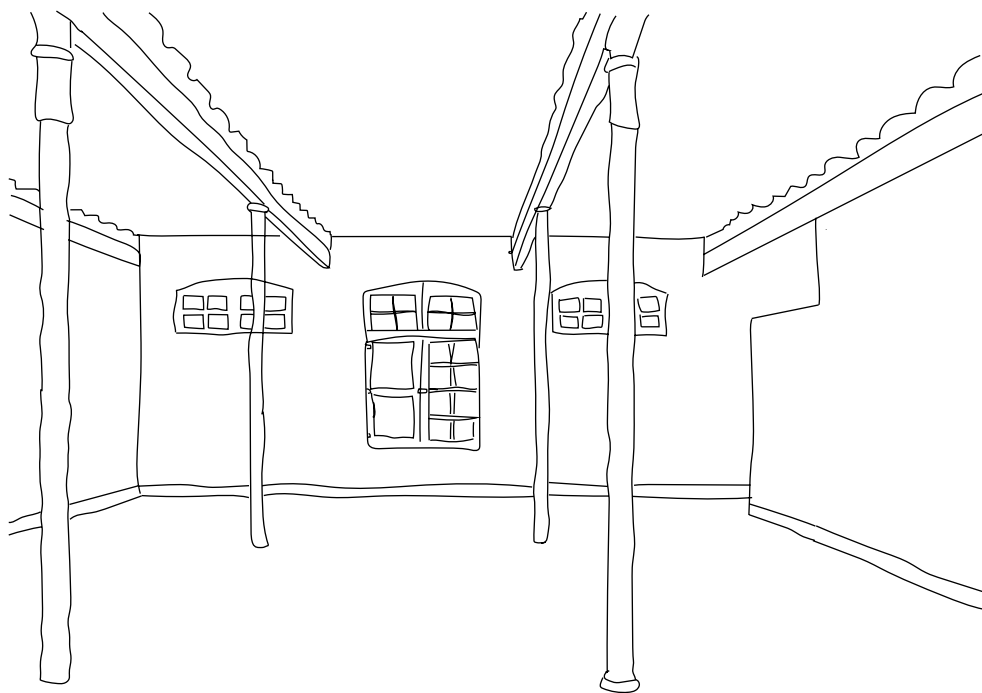
aislada. Me he inspirado más en la idea de “montaje” entendida como una forma dialéctica de trabajo intelectual, que no en la de “yuxtaposición” como un mecanismo estético propio del arte y la teoría posmoderna (Ellsworth, 2005). Pues, a pesar de que esta segunda opción resulta bastante interesante, ya que centra su atención en las libres asociaciones que los espectadores/as y lectores/as puedan hacer más allá de las rígidas fronteras que el autor construye (p. 22). He preferido pensar en una forma de trabajo que no sólo deconstruya, sino que también edifique a partir de la unión de diferentes fragmentos. O como Didi-Huberman (2008) afirma, pensar que el montaje no se logra más que desmembrando los documentos y volviéndolos a ensamblar.

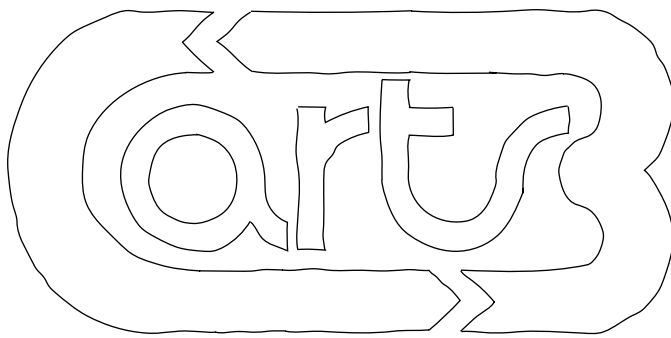
No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas –ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo–, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos [...] Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades [...] No se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero, No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás (p. 97)

Por lo cual, si nos hacemos eco de aquel dicho popular que dice que “una imagen vale más que mil palabras”, habrá que pensar que en este capítulo encontraremos un catálogo de narrativas diversas, para lo cual sólo hace falta acercarse y mirar.

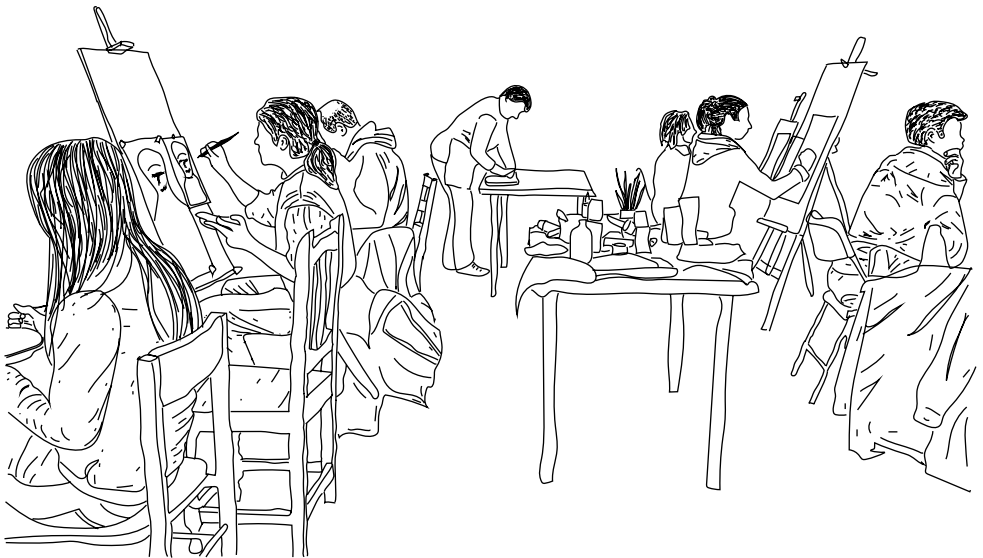
Organización









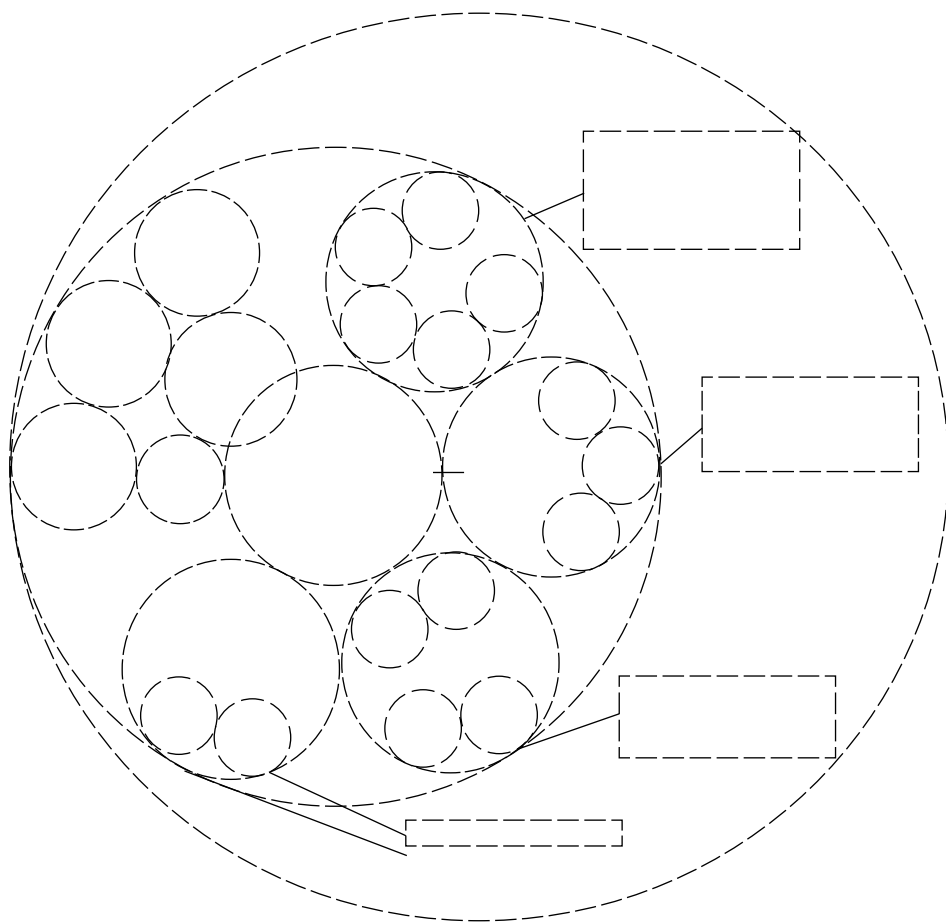


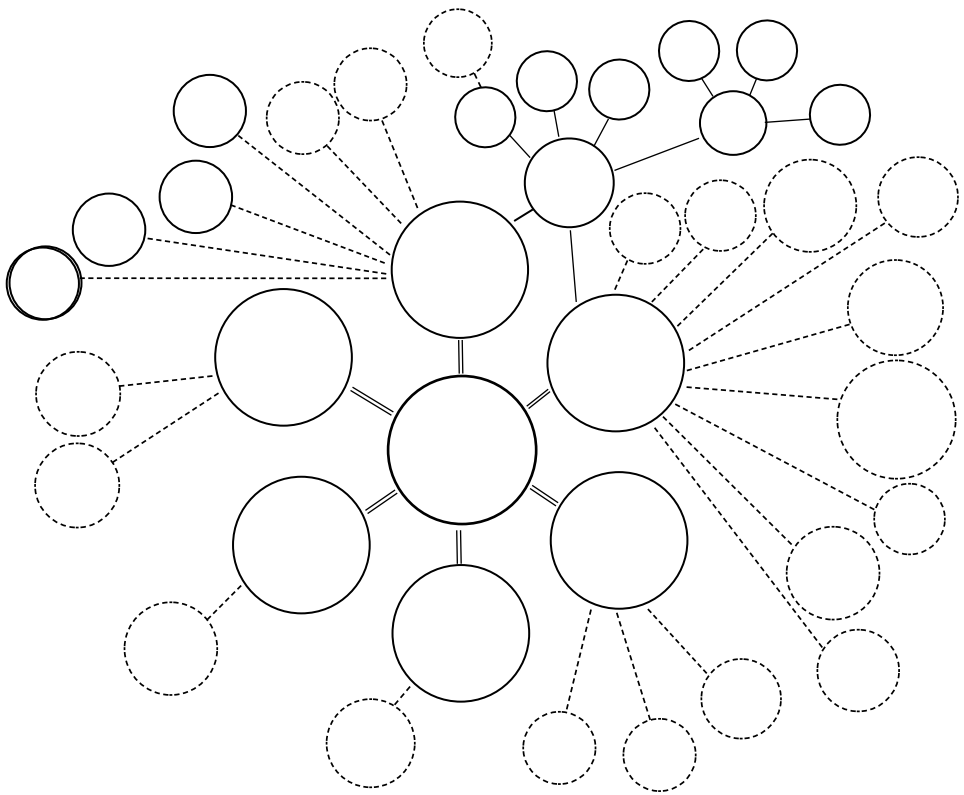
Construcción



B	L	O	
C	O	N	
Z	E		



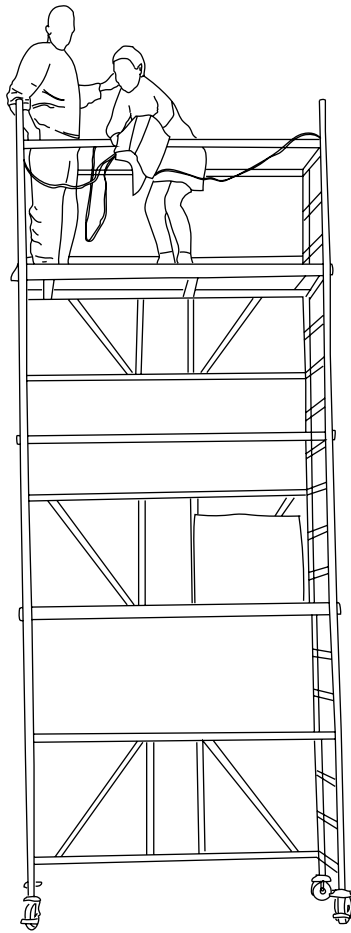




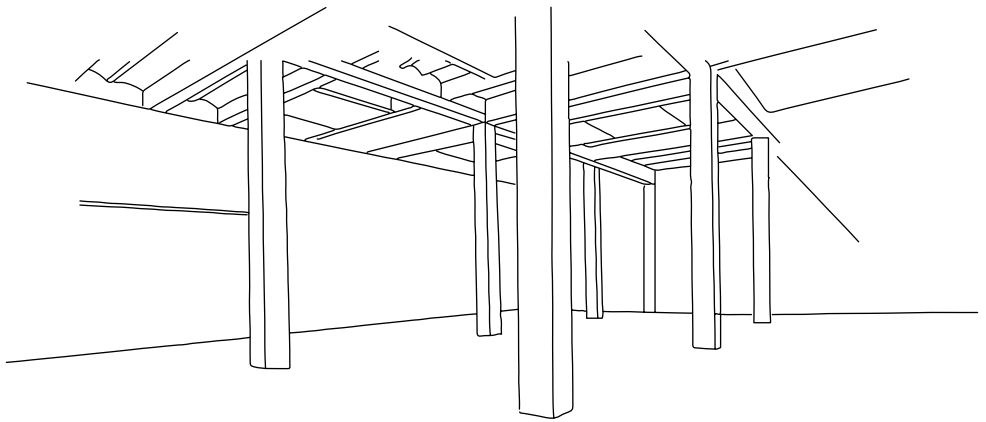
A u t o g e s t i ó n





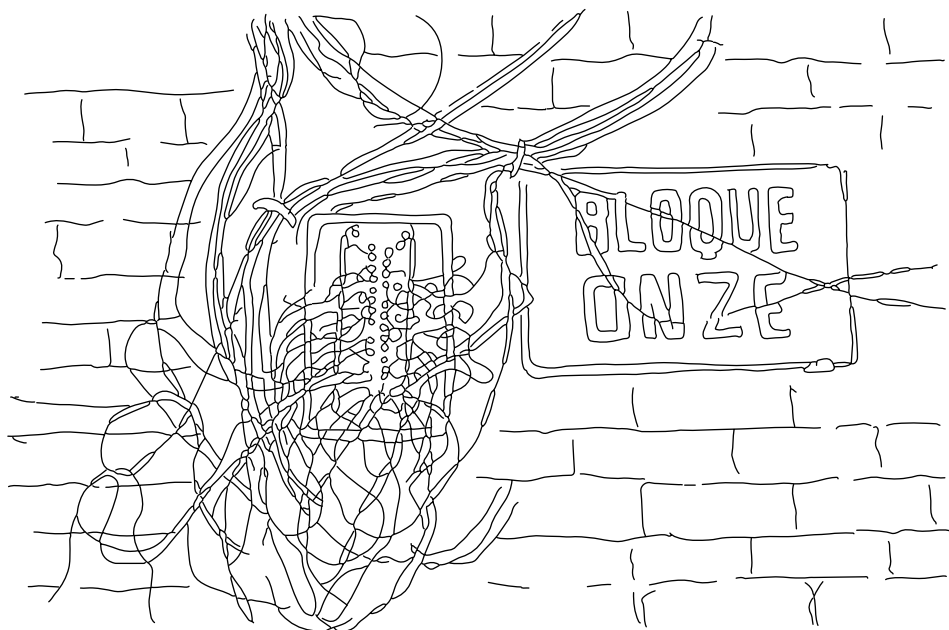


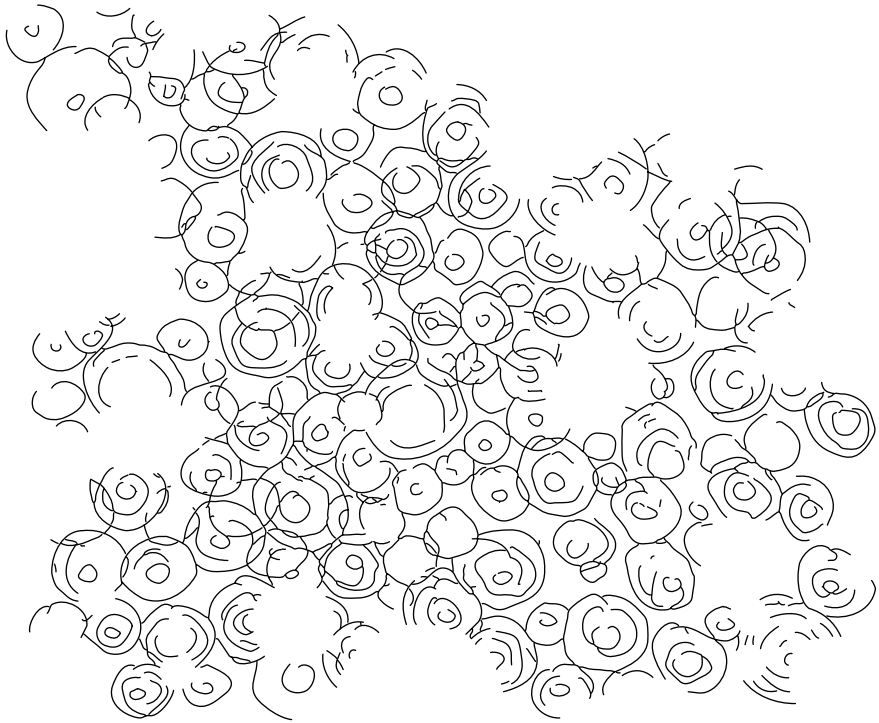




Conflict o



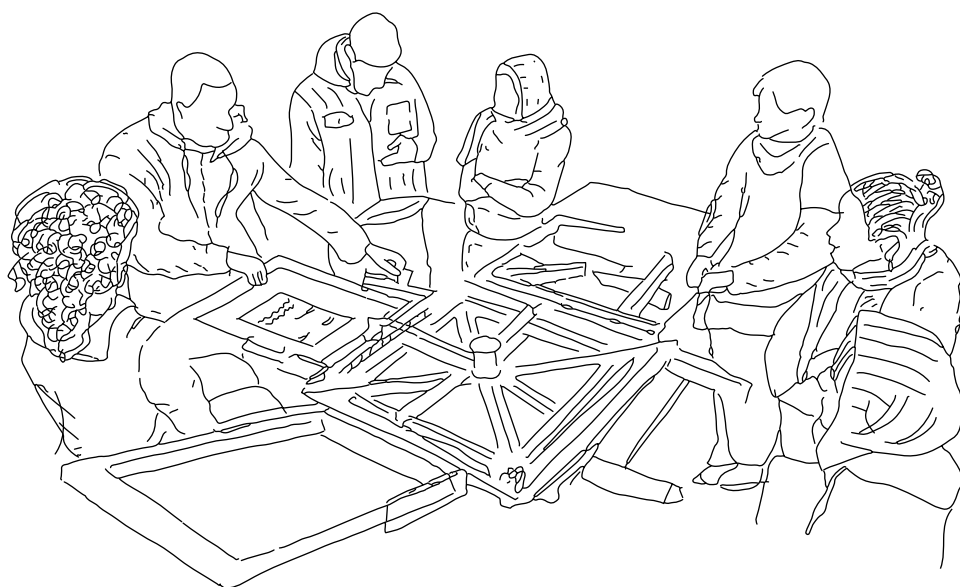




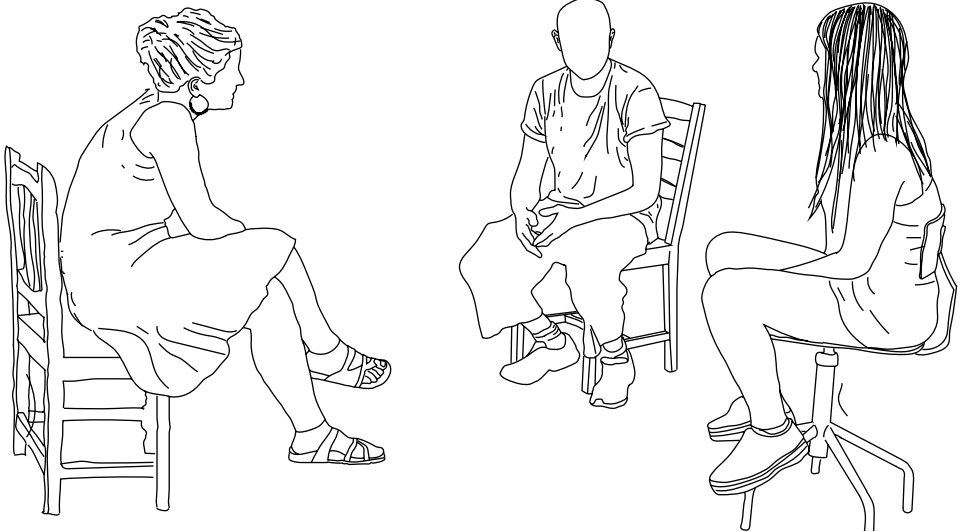


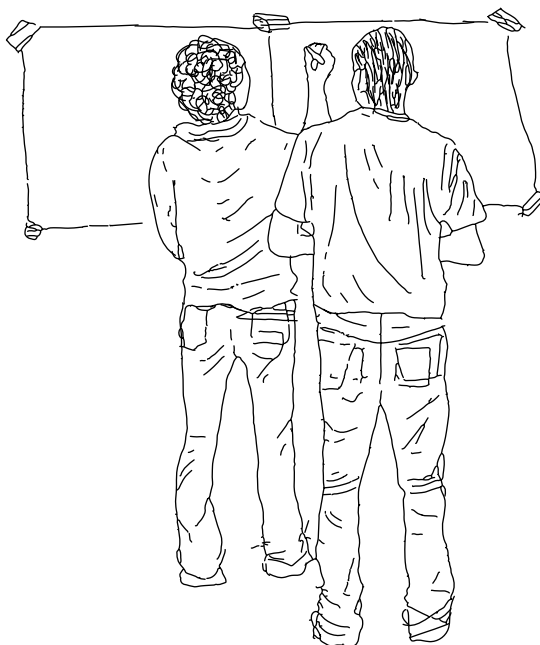


A p r e n d i z a j e











Trazos finales

-

Si el «bien común» tiene algún sentido, debe ser la producción de nosotros y nosotras mismas como sujeto común. Este es el significado que debemos obtener del eslogan «no hay comunes sin comunidad». Pero entendiendo «comunidad» no como una realidad cerrada, como un grupo de personas unidas por intereses exclusivos, que los separa de los otros, como las comunidades basadas en la etnicidad o en la religión. Entiendo comunidad como un tipo de relación, basada en los principios de cooperación y de responsabilidad entre unas personas y otras y el respeto a la tierra, los bosques, los mares y los animales.

Silvia Federici

TRAZOS FINALES

Para desarrollar este último apartado, he tenido que apoyarme en la firme convicción de que las investigaciones no se concluyen, sino que se interrumpen momentáneamente; o como algún día le escuché decir a un profesor que siempre alienta a sus alumnos para que no perezcan en la travesía del doctorado, “la tesis nunca se acaba, si no que se abandona”. Es por eso, que esta última sección, he preferido pensarla más como unas “reflexiones finales” que no como una “conclusión”. Pues, me resisto a pensar que aquí concluye algo que tal vez apenas comienza.

Como mencioné al inicio de este trabajo, para desarrollar esta investigación he partido de dos motivaciones principales, una personal y una académica. Sin embargo, más allá del encasillamiento y la dicotomía lingüística considero que ambas cosas hacen parte de una misma sustancia. Por lo cual, me gustaría realizar estos trazos finales partiendo de los mismos puntos de anclaje, pero pensándolos como parte de un mismo cuerpo, el cual he decidido desdoblar en tres diferentes fragmentos: la trinchera, los marcos y los caminos.

...

Escribir desde la trinchera significa hablar desde mi propia experiencia como artista, educador y activista, pero en diálogo con los conocimientos que esta experiencia llamada tesis ha generado. Y para lo cual quisiera situarme en una posición crítica frente a muchos fenómenos sociales, culturales y artísticos que se han desarrollado en las últimas décadas.

Vivimos en un mundo cada vez más convulso, donde los expertos en me-

dio ambiente aseguran que gran parte de los daños que se le han hecho al planeta son irreversibles. Por otro lado, desde hace siglos, la raza humana ha demostrado su capacidad autodestructiva, haciendo que la ideas humanistas parezcan más un deseo que una realidad. Por su parte, la violencia contra las mujeres se ha incrementado y el despojo de los territorios periféricos (tercer mundo) por parte de los centros (primer mundo), se ha hecho con tal descaro que ya no es posible ocultar el carácter colonial del capitalismo. Por lo cual, me pregunto: ¿ante este panorama, quién no va a querer buscar alternativas?

Es así, como se hace urgente tener más o menos clara la posición que queremos asumir en esta lucha, que como bien lo anunciaron los/as Zapatistas hace más de veinte años, es por la vida. Y para lo cual, es necesario dotarnos de una mirada crítica que nos ayude a discernir entre los espejos y los espejismos.

Como he intentado desarrollar a lo largo de este trabajo, durante las últimas décadas han surgido muchos proyectos e iniciativas que han encontrado refugio bajo el paraguas de un concepto que, de no tener muy claro su significado, puede resultar problemático, el de comunidad. Y el cual, ha sido usado de forma indiscriminada para hacer alusión a casi cualquier actividad realizada en colectivo sin tener en cuenta sus múltiples y conflictivas acepciones.

En el campo del arte y la educación, el concepto de comunidad que más se ha utilizado proviene del ámbito de la intervención socioeducativa y el trabajo social. Algo que ha provocado que un término que también ha sido abordado desde la antropología, la sociología, la filosofía y la política, acabe constriñéndose tanto, que corre el riesgo de perder su sentido original, así como su potencial radical y crítico.

Una de las principales consecuencias de este limitado uso, ha sido la construcción de un imaginario colectivo que asocia a la dupla “arte y comunidad” con programas sociales o asistencialistas, donde por una parte están los artistas o educadores y por otra las comunidades; definidas éstas en función del papel “marginal” que juegan en la sociedad (migrantes, trabajadoras domésticas, personas con diversidad funcional, mujeres y jóvenes de barrios periféricos, etc.). Lo cual ha provocado el surgimiento de un sin número de proyectos culturales y artísticos con los que se busca la “integración” de estas personas.

En este sentido, creo que es necesario que como artistas y educadores tengamos en cuenta algunos aspectos. Por un lado, es importante saber reconocer los límites de nuestras acciones, que por muy buenas intenciones que tengamos, siempre será mejor actuar desde la honestidad con nosotros/as mismas. Es decir, no debemos renunciar a nuestras motivaciones altruistas, pero sí que debemos ser críticos con el tipo de valores que promovemos, el lugar que ocupamos dentro del organigrama social, así como con las formas en que afrontamos ciertas problemáticas que, al ser de carácter estructural, requieren de otra clase de respuestas.

Por su parte, creo que también es necesario salir del fetichismo procesual en que muchas prácticas contemporáneas han caído, ya que, si bien es importante intentar romper con las formas clásicas de enseñanza y producción de conocimiento; es decir, evitar que la educación se limite a un acto de transmisión de saberes entre expertos y principiantes, o que los resultados de toda investigación tengan que ser medibles según los parámetros positivistas. Pienso que es necesario que los proyectos persigan objetivos concretos (ya sea que se cumplan o no), porque de lo contrario corren el riesgo de volverse anecdóticos.

Por último, es importante saber diferenciar entre las múltiples y posibles relaciones que se pueden establecer entre dos conceptos tan potentes como lo son el arte y la comunidad en relación con la pedagogía. Pues, a mi modo de ver, pienso que no es lo mismo desarrollar proyectos donde por un lado tenemos a los/as artistas que ayudan a resolver los problemas de otras personas mediante procesos creativos, gracias a las subvenciones o patrocinios que reciben, y por otro, a las comunidades desfavorecidas que conocen mejor que nadie cuál es el origen de su desgracia, y a las cuales se les suele mantener en la posición de víctimas perpetuas. Como tampoco, es lo mismo promover iniciativas que trabajan desde la precariedad, pero con una fuerte convicción de querer disolver el protagonismo de los artistas y educadores al interior de un grupo diverso. Así como, no son iguales aquellas propuestas que apuestan por un actuar colectivo, donde la cooperación y el apoyo mutuo hacen parte importante en el proceso de emancipación social; todo esto, entre muchas otras experiencias tanto a nivel local como internacional.

...

Delinear los marcos, implica escribir y reflexionar a partir de mi posición de investigador durante el proceso de confección de esta tesis. Así como hablar, desde algunos momentos de sorpresa y redescubrimiento que he vivido a lo largo de este recorrido.

Una de las principales lecciones que este trabajo me ha dado, es que nunca podemos partir de la nada teórica, es decir, que por muy originales que creamos que son nuestras ideas, lo más probable es que alguien ya ha pensado algo similar en algún otro momento histórico o rincón del planeta. Por lo cual, considero que para realizar cualquier tipo de investigación,

es necesario hacer una búsqueda exhaustiva de muchos conceptos que utilizamos de forma cotidiana y de los cuales desconocemos sus diferentes connotaciones u orígenes contextuales.

Algo así me sucedió con el concepto de “Arte comunitario”, ya que, desde el inicio creía saber cuál era su significado, pues yo mismo lo había utilizado en mi práctica como artista y educador. Sin embargo, me di cuenta de que visto desde las definiciones más convencionales del término, muchos proyectos que aseguraban trabajar desde esta perspectiva acababan siendo todo menos comunitarios. Por lo cual, tuve que sumergirme en un mar de referencias que me ayudaron a confirmar muchas de mis sospechas iniciales, que la noción de “arte comunitario” había surgido en contextos y latitudes que, en ocasiones, no tenían nada que ver con las realidades de los lugares donde se buscaba ponerlo en práctica.

En el caso español y más concretamente en Catalunya, me sorprendió mucho el no haber encontrado investigaciones contemporáneas que desde el campo del arte indagaran en un tema que ningún otro territorio en el mundo conoce mejor que este, la historia del anarquismo y las prácticas de autogestión. No obstante, me atrevo a decir que son dos los principales factores que han contribuido a que esto sea así. Por un lado la “colonización del pensamiento” que desde hace muchos años varios autores y autoras han estudiado; y que tiene que ver con el poder epistemológico que las grandes capitales del “norte global” ejercen sobre el resto del mundo. Y por otro, el menosprecio de las nuevas generaciones por una historia que al no tener nada que ver con sus condiciones de vida actuales, es relegada al cajón de los relatos añejos o las historias superadas.

Sin embargo, también es necesario advertir que en caso de querer recu-

perar un pasado que nunca ha acabado de desaparecer, es fundamental hacerlo con cierta cautela y desde una posición crítica. Pues hoy más que nunca, se corre el riesgo de que todo aquello que enarbole la bandera de la “libertad” o reivindique el antagonismo en contra de las instituciones públicas, acabe siendo cooptado, confundido o aprovechado por aquellos que han hecho del neoliberalismo su principal estandarte.

...

Recorrer los caminos, supone la necesidad de compartir algunas reflexiones metodológicas que le puedan ser útiles a quien lea esto, principalmente a aquellas personas que se mueven estratégicamente entre los campos del arte y las disciplinas sociales.

Pienso que al igual que en las sociedades, la diversidad es buena y sana en el ámbito de la investigación, ya que, como he comentado a lo largo de la tesis, durante todos estos años he visto un incremento de las voces que desde el campo del arte reivindican una mayor autonomía en relación a las forma de pensar, investigar y crear conocimiento.

Sin embargo, más allá de las críticas que se le puedan a hacer dichas posturas, que en cierta medida son evidencia de que hay ideas que van y vienen, que desaparecen, cobran fuerza y vuelven a aparecer. Lo que creo que hay que tener en cuenta es que, sea cual sea la forma que adquieran estas maneras de investigar, no pueden hacerse con la pretensión de crear lenguajes codificados que sólo unas cuantas personas “entiendan”. Ni mucho menos, trabajar desde el no-compromiso, es decir, no se puede aspirar a que la investigación en el campo del arte sea reconocida por la sociedad, la academia, el mercado, etc. desde una postura que eluda toda responsa-

bilidad intelectual. Pues, pienso que es posible hacer investigación para, sobre y desde el arte, sin tener que despreciar los aportes que desde otras disciplinas, incluso las más racionalistas, nos ofrecen. Pues justo allí es donde está el reto, que seamos capaces de construir conocimiento relacionándonos no sólo con quienes hablan nuestro mismo lenguaje, sino intentando dialogar con todo aquello que nos incomoda. Pues tal como Bolívar Echeverría (2004) asegura a partir del trabajo de Walter Benjamin y su idea sobre la “alta calidad” de una obra de arte.

La calidad se mide de acuerdo a un criterio muy especial: la capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inminencia de un cambio radical. (p. 12)

Por último, quisiera acabar este texto haciendo una recomendación a todas aquellas personas que se embarcan por primera vez en la aventura de la investigación, y que están interesadas en estudiar formas colectivas de organización que intenten ofrecer alternativas a muchas de las problemáticas de la sociedad contemporánea. Creo que es importante que en la medida de lo posible, se realicen trabajos a pie de campo que permitan permanecer en el lugar por un tiempo prolongado; al menos el suficiente como para captar la complejidad del caso y establecer relaciones “honestas” y éticas con la gente que nos acoge, pues de lo contrario, corremos el riesgo de que las personas y los proyectos comiencen a negar la entrada a sus espacios a los y las investigadoras ante el hecho de sentirse objetos de estudio de alguien que llega, obtiene lo que quiere y se va.

Por otro lado, me preocupa mucho el “efecto rebote” que se puede generar cuando desde una mirada fugaz y superficial se escribe sobre algún “proyecto alternativo”, ya que, el hecho de no visibilizar las complejidades, los conflictos o las contradicciones, provoca cierta idealización que presenta a dichas iniciativas como algo relativamente fácil de aplicar, como si fuese una receta o un programa político. Sin embargo, pasa que cuando las personas se enfrentan al reto de ponerse manos a la obra e involucrarse en algún proyecto colectivo, se dan cuenta de la complejidad que eso comporta y en el mejor de los casos acaban abandonandolos al poco tiempo de haberse incorporado, pero en el peor, terminan reafirmando los modelos hegemónicos de vida que antes criticaban. De este modo, es importante pensar que no existen “alternativas” fáciles, sino esfuerzos humanos susceptibles al fracaso. Para lo cual sólo hay un remedio, seguir trabajando con el deseo y la convicción de que algún día las cosas cambien.

- Acaso, M., Ellsworth, E. y Padró, C. (2011). *El aprendizaje de lo inesperado*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Adler, A., & Adler, P. (1994). Observational Techniques. En N. Denzin y Y. Lincoln (Ed.). *Handbook of qualitative research* (pp. 377-392). Londres: Sage Publications.
- Ajuntament de Barcelona. (2017a). Fábricas de creación. [En línea] <http://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/es/fabriques/fabrica-a-fabrica> [Consulta del 17/01/2018]
- Ajuntament de Barcelona. (2017b). Barcelona Activa. [En línea] <http://www.barcelonactiva.cat/barcelonactiva/cat/> [Consulta del 17/01/2018]
- Alberch i Fugueras, R. (Ed.). (1998). *Els barris de Barcelona*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Álvaro, D. (2010). Los conceptos de «comunidad» y «sociedad» de Ferdinand Tönnies. Papeles del CEIC N. 52, 1(52), 1-24. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/52.pdf>
- Ardèvol, E., & Muntañola, N. (Eds.). (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.

- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arts Can Batlló. (2012). *Valoració 1er any Can Batlló: Comissió d'Arts Plàstiques, Artesanies i Restauració*. Barcelona
- Arts Can Batlló. (2017). *Comissió d'Arts de Can Batlló*. Barcelona
- Atkinson, P., & Hammersley, M. (1994). Ethnography and Participant Observation. En N. Denzin y Y. Lincoln (Ed.). *Handbook of qualitative research* (pp. 248-261). Londres: Sage Publications.
- Atkinson, P., y Hammersley, M. (2001). *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Augé, M. (2007). *El oficio del antropólogo: Sentido y libertad*. Barcelona: Gedisa.
- Avià, S., Avià, J., y Passada, J.M. (2016). *Perles catalanes: Tres segles de col·laboracionistes*. Barcelona: Viena Edicions.
- Bal, M. (2006). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios Visuales* #3, (pp. 28-77). Recuperado el 30 de mayo de 2017, de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/Mieke_Bal_concepts.pdf
- Bauman, Z. (2009). *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2010). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Beck, H. (2017). *Otra modernidad es posible: El pensamiento de Iván Illich*. Barcelona: Malpaso Ediciones.

Benjamin, W. (2004). *El Autor como productor*. México: Ed. Itaca.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Itaca: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blanco, P. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. En Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa (Ed.), *Desacuerdos 2. sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* (MACBA, Vol. 2). Barcelona.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., y Expósito, M. (Eds.). (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Blasco Castiñeyra, S. (Ed.). (2013). *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Bollier, D. (2016). *Pensar desde los comunes*. Recuperado el 5 de enero de 2018, de https://sursiendo.com/docs/Pensar_desde_los_comunes_web.pdf

Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Recuperado el 20 de marzo de 2018, de <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>

- Brizuela González, F., y López Martínez, U. (2018). *Descentrar la mirada para ampliar la visión: Reflexiones en torno a los movimientos sociales desde una perspectiva feminista y antirracista*. Barcelona: Descontrol.
- Camitzer, L. (2014). ¿Qué y para quién es la educación artística? [En línea] <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/%C2%BFqu%C3%A9-y-para-qui%C3%A9n-es-la-educaci%C3%B3n-art%C3%ADstica> [Consulta del 12/06/2018]
- Can Batlló. (2012). BLOC ONZE, DOCUMENT DE RÈGIM INTERN. Barcelona.
- Can Batlló. (2013). Dossier de projectes. Barcelona.
- Can Batlló. (2014, mayo 29). Can Vies és del barri. Barcelona.
- Canclini, N. G. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Casacuberta, D., Rubio, N., y Serra, L. (Eds.). (2011). *Acción cultural y desarrollo comunitario*. Barcelona: Graó.
- Casacuberta, J. (2011). *Aproximación histórica y conceptual al desarrollo cultural comunitario*. En D. Casacuberta, N. Rubio, y L. Serra (Eds.). *Acción cultural y desarrollo comunitario*. Barcelona: Graó.
- Castells, M. (1997). *La Era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.

Castells, M. (Ed.). (2017). *La sociedad red: Una visión global*. Madrid: Alianza.

Castro, M., y Rodrigo, J. (2018). *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona. Valores, retos y propuestas*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona

Castro-Gómez, S., y Grosfoguel, R. (Eds.). (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.

Clandinin, D. J. (Ed.). (2007). *Handbook of narrative inquiry: Mapping a methodology*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.

Clifford, J., y Marcus, E. (1991). *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar.

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar*. Berkeley: University of California Press.

Colectivo Ioé. (2003). Investigación acción participativa: propuesta para un ejercicio activo de la ciudadanía. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de <https://www.colectivoioe.org/uploads/89050a-31b85b9e19068a9beb6db3dec136885013.pdf>

Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña. (1973). SANTIS, SENTIS AFRUNS. CAU, 21. Recuperado el 20 de

diciembre de 2018, de http://www.apabcn.es/ca_es/serveicolegiat/publicacions/cau/Pagines/revista-cau.aspx

Collados, A., y Rodrigo, J. (Eds.). (2010). *Transductores: Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.

Corvalán, J., y Fernández, G. (2000). Apuntes para el análisis de la participación en experiencias educativas y sociales. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. (pp. 9-50). Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27030402>

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

De Marinis, P. (2005). 16 comentarios sobre la(s) sociología(s) y la(s) comunidad (es). *Papeles del CEIC N. 15*. Recuperado el 30 de mayo de 2017, de <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/15.pdf>

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2011). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2013). *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos.

Delgado, M. (2008). Lo común y lo colectivo. Presentado en *Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio para la comunicación*, Medialab Prado.

- Delgado, M. (2009). Lévi-Strauss y el lugar de la antropología. El País. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de https://elpais.com/autor/manuel_delgado_ruiz/a/
- Delgado, M. (2016). *Ciudadanismo: La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Denzin, N., & Lincoln, Y. (1994). Introduction. Entering the Field of Qualitative Research. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 1-19). Londres: Sage Publications.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia*, 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dussel, E. (1994). *1492 : el encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Plural Editores.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur: Descolonización y transmodernidad*. España: Akal.
- Ellsworth, E. (2005). *Posiciones de la enseñanza: Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal.
- Enrech, C. (2004). *Entre Sans i Sants: Història social i política d'una població industrial a les portes de Barcelona (1839-1897)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Arxiu Municipal, Districte de Sants-Montjuïc.

- Esposito, R. (2007). *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fanon, F. (2007). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Federici, S. (2013). *La revolución feminista inacabada. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común*. México: Taller Editorial Escuela Calpulli.
- Flecha, R., y Larena Fernández, R. (2008). *Comunidades de aprendizaje*. Sevilla: Fundación ECOEM.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (1984). *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (1993). *Pedagogía de la esperanza: Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Freire, P., Fiori, H., Fiori, J.L., y Gil, J.O. (1992). *Educación liberadora. Bases Antropológicas y Pedagógicas*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, C. (1996). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. (2008). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Giralt, A. (2013). Dels Batlló als Muñoz. En E. Espinàs, J. Soler, R. Vilalta, y M. V. Parisi (Eds.), *Inventari de Can Batlló* (pp. 39-54). Barcelona: Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i la Bordeta.
- Giralt Anales, A. (2012). *Del somni al silenci: Segona República i Guerra Civil*. Barcelona: Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i la Bordeta.
- Giroux, H. A. (2002). *Los profesores como intelectuales: Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona; Madrid: Paidós.
- Giroux, H. A. (2003). *Pedagogía y política de la esperanza: Teoría, cultura y enseñanza : una antología crítica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Goffman, E. (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E., Sacks, H., Cicourel, A. V., y Pollner, M. (2000). *Sociologías de la situación*. Madrid: La Piqueta.
- Goikoetxea Piérola, J., García Peña, J., y Bernstein, B. B. (Eds.). (1997). *Ensayos de pedagogía crítica*. Madrid: Editorial Popular.

- Gómez Muntané, M. del C., Hernández Hernández, F., y Pérez López, H. J. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- Graeber, D. (2011). *Fragmentos de antropología anarquista*. Barcelona: Virus.
- Grosso, A. (2011). Tres versiones contemporáneas de la comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 42, (pp. 49-68). Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5104/pr.5104.pdf
- Guasch, O. (2002). *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Guber, R. (2011). *La etnografía, Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guerra, C. (Ed.). (2005). El giro educativo en el Estado español. Mesa redonda moderada por Carles Guerra con la participación de Imanol Aguirre, Fernando Hernández, Carla Padró, Claudia Zulián y Sitesize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig). En *Desacuerdos 6. sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* (MACBA, Vol. 6). Barcelona.
- Guinea-Martin, D. (Ed.). (2012). *Trucos del oficio de investigador: Casos prácticos de investigación social*. Barcelona: Gedisa.

- Gutiérrez Aguilar, R. (2017). *Horizontes comunitario-populares: Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gutiérrez, R., Navarro, M., y Linsalata, L. (s.f.). *Repensar lo político, pensar lo común*. Recuperado el 20 de septiembre de 2018, de <https://archive.org/details/RepensarLoPoliticoPensarLoComnArticulo>
- Gutiérrez, R., y Salazar Lohman, H. (2015). Reproducción comunitaria de la vida. Pensando la transformación social en el presente. En L. Linsalata y H. Salazar Lohman (Eds.), *El Apantle. Revista de estudios comunitarios. ¿Común para qué?* (pp. 15-50). Puebla, México: Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos.
- Habermas, J. (1998). *La modernidad. Un proyecto incompleto*. En H. Foster (Ed.) *La posmodernidad* (pp. 19-36). Barcelona: Ed. Kairós.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hardt, M., y Negri, A. (2011). *Commonwealth: El proyecto de una revolución del común*. Tres Cantos: Akal.
- Harvey, D. (2014). *Ciudades rebeldes: Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hernández, F. (2007). *Espigador@s de la cultura visual: Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.

Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC.

Jay, M. (2003). *Campos de fuerza: Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Carrillo, J., Estella Noriega, I., y García Meras, L. (Eds.). (2004). *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (Vol. 6). Barcelona: MACBA.

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

Kester, G. (2010). Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo. En A. Collados y J. Rodrigo (Eds.), *Transductores*. Granada: Centro José Guerrero.

Kincheloe, J. L. (2008). La pedagogía crítica en el siglo XXI: Evolucionar para sobrevivir. En P. McLaren y J. Kincheloe (Eds.). *Pedagogía crítica: de qué hablamos, dónde estamos* (pp. 26-69). Barcelona: Graó.

La Col. (2013). L'afer Batlló: contra la ignomínia i en defensa de la ciutat d'oficis. En J. Soler, M. V. Parisi, y E. Espinàs (Eds.). *Inventari de Can Batlló* (pp. 67-77). Barcelona: Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i la Bordeta.

Lacy, S. (Ed.). (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle, Wash: Bay Press.

- Laval, C., y Dardot, P. (2015). *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lyotard, J.F. (1989). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Malo de Molina, M., Devillé, A., y Vereecken, A. (2004). *Nociones comunes: Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Revista Derive Approdi, Precarias a la deriva, Revista Posse, Colectivo Situaciones, Grupo 116, Colectivo Sin Ticket. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Marcé, J. (2013). Dos anys a Can Batlló: somnis que es fan realitat. En J. Soler, M. V. Parisi, y E. Espinàs (Eds.). *Inventari de Can Batlló*. Barcelona: Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i la Bordeta.
- Martí Gómez, J., y Marcè i Fort, J. (1996). *Centre Social de Sants una experiència associativa*. Barcelona: Llibres de l'Index.
- Mayugo, C., Pérez, X., y Ricart, M. (Eds.). (2004). *Joves, creació i comunitat*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill.
- McLaren, P. (2008). El futuro del pasado: Reflexiones sobre el estado actual del imperio y de la pedagogía. En P. McLaren y J. Kincheloe (Eds.). *Pedagogía crítica: de qué hablamos, dónde estamos*. Barcelona: Graó.
- Moraga, C., y Castillo, A. (Eds.). (1988). *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: ISM Press.

Moreno González, A. (2013). La Cultura como agente de Cambio Social en el Desarrollo Comunitario. *Arte, Individuo y sociedad*, 25(1), (pp. 95-110). Recuperado el 29 de mayo de 2017, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/41166/39375>

Nardone, M. (2012). *Vínculos creativos : las oportunidades en redes de arte comunitario y el capital social*. Flacso, Buenos Aires.

Navarro Trujillo, M. L. (2015). *Luchas por lo común: Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales en México*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego»: Bajo Tierra Ediciones.

Nerín, G. (2016). *Traficants d'ànimes: Els negrers espanyols a l'Àfrica*. Barcelona: Pòrtic.

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211. Recuperado el 25 de mayo de 2017, de <http://revistas.ucm.es/edu/18866190/articulos/ARTE0909110197A.PDF>

Pitts, G., & Watt, D. (2001). The imaginary conference. *Artwork Magazine*, 50, (pp. 7-14). Recuperado el 12 de mayo de 2017 de http://www.ccd.net/pdf/art50_imaginary_conference.pdf

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA.

- Restrepo, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Roca Martínez, B. (2010). *Anarquismo y antropología: Relaciones e influencias mutuas entre la antropología social y el pensamiento libertario*. Madrid: La Malatesta.
- Rodrigo, J. (2010). Las pedagogías colectivas como trabajo en red: itinerarios posibles. En A. Collados y J. Rodrigo (Eds.), *Transductores*. Granada: Centro José Guerrero.
- Rodrigo y Alharilla, M., y Chaviano Pérez, L. J. (Eds.). (2017). *Negreros y esclavos: Barcelona y la esclavitud atlántica (siglos XVI-XIX)*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Roigé i Ventura, X. (1997). Família burguesa, família obrera. Evolució dels models de parentiu i industrialització a Barcelona, s. XIX-1930. En BCN biblioteca històrica: Vol. 4. *L'articulació social de la Barcelona contemporània*. Barcelona: Institut Municipal d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura: Proa.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sánchez de Serdio Martín, A. (2008). *Política relacional en las prácticas artísticas colaborativas*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado el 20 de mayo de 2017, de <http://www.tdx.cat/TDX-0604108-122713/>

- Sánchez de Serdio Martín, A. (2010). Arte y educación: diálogos y antagonismos. *Revista Iberoamericana de educación*, 52, 43-60. Recuperado el 12 de septiembre de 2018, de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/59348/1/576791.pdf>
- Sandoval, C. (2010). *Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. En Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*. Madrid.
- Santos, B. de S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce Extensión Universitaria.
- Sierra, L., y Aroca, J. (2011). Aplazada la constitución del Ayuntamiento de Barcelona hasta el 1 de julio. *La Vanguardia*. Recuperado el 28 de junio de 2018, de <https://www.lavanguardia.com/politica/20110606/54166010937/aplazada-la-constitucion-del-ayuntamiento-de-barcelona-hasta-el-1-de-julio.html>
- Soler, J. (2013). La lluita veïnal d'una vida. En E. Espinàs, J. Soler, R. Vilalta, y M. V. Parisi (Eds.), *Inventari de Can Batlló* (pp. 81-94). Barcelona: Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i la Bordeta.
- Tonnies, F. (1979). *Comunidad y asociación: El comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Barcelona: Península.
- Velasco, H. (1997). *La lógica de la investigación etnográfica: Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Madrid: Trotta.
- Vicente Delgado, A. (1989). *El arte en la postmodernidad: Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac.

- Vicente Izquierdo, M. (1997). La Societat d'obrers tipògrafs de Barcelona, 1883-1890. Més enllà del mite. En BCN biblioteca històrica: Vol. 4. *L'articulació social de la Barcelona Contemporània*. Barcelona: Institut Municipal d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura: Proa.
- Wald, G. (2009). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista Oficios Terrestres*. (pp. 53-63). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social-UNLP. Recuperado el 30 de mayo de 2017, de https://perio.unlp.edu.ar/oficios/documentos/pdfs/ofi_24/ofi24_armado.pdf
- Weiner, E. J. (2008). La pedagogía crítica y la crisis de la imaginación. En P. McLaren y J. Kincheloe (Eds.). *Pedagogía crítica: de qué hablamos, dónde estamos*. (pp. 90-116). Barcelona: Graó.
- Wenger Calvo, R. (2011). *Arte y conocimiento: Ensayos de filosofía del arte*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zibechi, R. (2015). Los trabajos colectivos como bienes comunes material/ simbólicos. En L. Linsalata y H. Salazar Lohman (Eds.). *El Apantle. Revista de estudios comunitarios ¿Común para qué?* (pp. 73-98). Puebla, México: Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos.

