



REUCEROOCHO

REUCEROOCHO

Un trabajo en proceso entre prácticas artísticas - políticas - poéticas, hacia la experiencia de lo común.



Editorial

Diario del proyecto

Presentaciones

Actividades, trabajos y proyectos realizados por las autoras y grupos promotores de REU08

Coinvestigación

Propuesta de estudio sobre las condiciones materiales, dificultades y paradojas del hacer/producir creativo y su relación con las políticas culturales

Málaga y Córdoba. Representación cartográfica.
Estado del asunto a finales del año 2009

Afines

Extractos de textos, imágenes y enlaces a otros proyectos que han sido discutidos durante el proceso de creación de REU08, que constituyen sus afectos y lo sostienen conceptualmente

Fase 1.0 de la coinvestigación

Cartografías

Citaciones

Reseñas

006

012

019

BNV Producciones / c a l c / La Casa Invisible / Creador@s Invisibles Córdoba /
FAQQ / Intervenciones en Jueves / Oopart / Berta Orellana /
pOLLO / Manuel Prados Sánchez / s_puma / ZEMOS98

069

¿Quién está detrás de la cultura?
Cuestionario

078

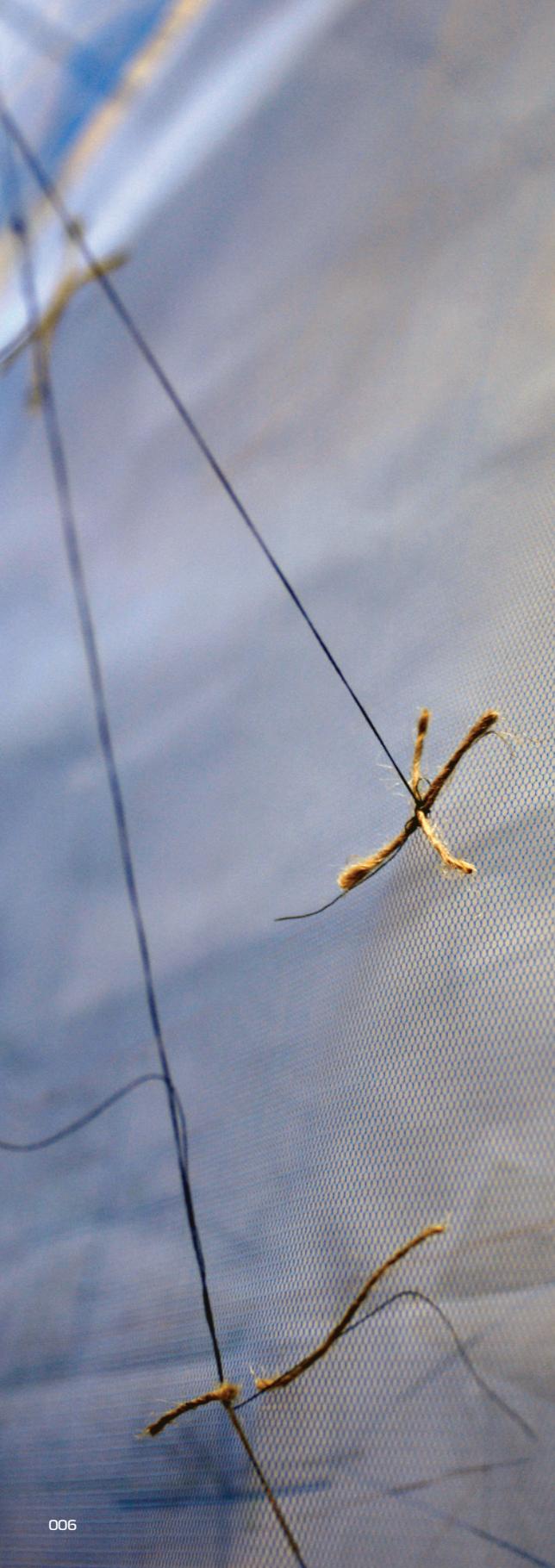
¿Qué hemos representado? ¿Cómo se ha desarrollado? ¿Qué nos ha interesado?
Málaga - El arte del mal gobierno
Córdoba - Valoración sobre el proceso de investigación

105

Georges Didi-Huberman / Ashley Hunt / Judith Butler / VV.AA. /
Isabell Lorey / Marion von Osten / Jaron Rowan y María Ruido /
Henry Jenkins / Beatriz Sarlo / Jan Ritsema

112

Bruyer / Pony Bravo / Cartac / Efrén Álvarez / CUP / LaFundició /
La Acequia / CSOA Pabellón Sur / Dig Me Out / Susana Velasco /
EXGAE / Universidad Nómada / La Fábrica de Sombreros / VulgarisARTE /
L - able / Iapanadería / Ladyfest Sur / Iconoclasistas / Fran MM / YProductions



Editorial

Las prácticas artísticas generadas en el Estado español y en Andalucía a finales del siglo XX y principios del XXI, así como las políticas culturales impulsadas por las instituciones, deberían analizarse teniendo en cuenta las transformaciones producidas en la relación entre economía y cultura y el nuevo rol asignado a las llamadas industrias creativas.

Es evidente que el ámbito de la producción artístico-cultural no sólo ha dejado de situarse en los márgenes de la economía, sino que actualmente se presenta como un sector privilegiado para la dinamización del tejido productivo metropolitano. A su vez, el capitalismo contemporáneo ha sido capaz de metabolizar de forma eficaz los lenguajes, signos y modos de hacer de buena parte de la llamada crítica cultural, incorporando a la lógica mercantil una amplia gama de representaciones que eran propias de la contracultura y de las llamadas vanguardias artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

Este doble movimiento –neointustrialización de los sectores creativos e integración de buena parte de la crítica cultural– ha moldeado un sistema de gobernanza cultural mediante el que la innovación, lo emergente y la creatividad social devienen en instrumentos clave para la activación de las economías y las democracias urbanas. Este proceso modifica de forma sustancial el papel de la crítica y el espacio de las representaciones opositoras. Como bien señala el colectivo Situaciones: “A diferencia de lo ocurrido en otras épocas, la rebelión ha sido sometida a un tipo de tratamiento completamente nuevo: ni triunfo ni derrota”. El valor de la transgresión tal y como era entendida por el modernismo se ve arrastrado por la necesidad del capitalismo contemporáneo de producir permanentemente nuevos registros, corrientes, públicos, géneros, lenguajes y representaciones artísticas.

La nueva interrelación entre economía y cultura, y sus consecuencias sobre las políticas institucionales, se pueden apreciar con claridad en Andalucía a través de la puesta en marcha de una serie de iniciativas que, presentadas como apoyo e impulso al arte más inno-

vador, esconden la aplicación de recetas de corte neoliberal (estímulo de la forma-empresa y la inversión privada, fortalecimiento de la figura del emprendedor cultural, externalización de funciones de lo público, extracción de rentas inmobiliarias a través de planes aplicados a los llamados “distritos creativos”, etc.) al ámbito de la producción cultural.

En este marco hay que situar la celebración de bienales, la creación de nuevos centros de arte, espacios, programas (CAC, C4, Iniciarte, Proyecto Lunar, etc.), la organización de congresos y encuentros sobre industrias culturales o algunas reestructuraciones administrativas, como la llevada a cabo en el nuevo organigrama de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con una reformulada Dirección General, ahora denominada de Museos y Arte Emergente.

Sin embargo, estas dinámicas institucionales no son suficientes para terminar de conformarse como dispositivos de producción de orden, y por ello se sigue recurriendo a otras orientadas a censurar, descalificar y eliminar movimientos y programas que se sitúan en los límites de su alcance. Políticas represivas contra movimientos que, comprendiendo la fuerza del anonimato, no se agotan en la búsqueda de su reconocimiento o

CREEMOS QUE ES NECESARIO Y DESEABLE CONTRIBUIR A RENOVAR DE FORMA RADICAL NO SÓLO LOS LENGUAJES Y LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SINO TAMBIÉN LAS POLÍTICAS CULTURALES.

visibilización, y contra instituciones que se preocupan por escuchar lo “social”. La radicalidad en esta toma de posición de instituciones y movimientos es lo único que puede posibilitar un encuentro “que no sea mera oportunidad (la oportunidad genera oportunismo, y el oportunismo instrumentalización mutua) sino la apertura de un proceso”, y éste también es el límite que determinadas políticas culturales no pueden tolerar. Ejemplos recientes en Andalucía de las ofensivas contra estos espacios de posibilidad son el desmantelamiento del caS, las amenazas de clausura sobre Aulabierta y el Centro José Guerrero en Granada, el desalojo y eliminación de una experiencia como La Fábrica de Sombreros en Sevilla, las coacciones sobre La Casa Invisible de Málaga, o las descalificaciones contra la Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (PRPC).

Otra política cultural

Creemos que es necesario y deseable contribuir a renovar de forma radical no sólo los lenguajes y las prácticas artísticas sino también las políticas culturales. Esta renovación será posible a través de la crítica reflexiva y fundamentalmente poniendo en marcha un proceso que permita prefigurar un modelo distinto. Con esta voluntad, REU08 se propone atender e interpelar a aquellas prácticas que se caracterizan por los cruces disciplinares, las asociaciones colectivas, la autoría compartida, la interdependencia intelectual, la construcción de saberes, infraestructuras y experimentaciones que se sitúan al servicio de lo común.

Prácticas que se esfuerzan por generar nuevos enunciados, definir otros escenarios, avanzar en el conocimiento del mundo contemporáneo –forzando al mismo tiempo cierta ruptura con él–, produciendo nuevas formas de representarlo y posibilidades de acción para la transformación de lo existente. Se trata de contribuir a la formación de archipiélagos entre islas de producción y creatividad colectiva que buscan situarse más allá de la regulación estatal y mercantil.

REU08 es el nombre que hemos dado a un terreno de encuentro y colaboración entre proyectos e iniciativas relacionadas con el arte, la política y la producción cultural de distintos puntos de Andalucía; un grupo heterogéneo, flexible en su composición y con vocación de disolverse en un movimiento aún más amplio.

¿Cómo imaginamos el proyecto?

A lo largo de año y medio hemos ido esbozando y en algunos casos poniendo a funcionar algunas líneas de trabajo imaginadas y deseadas. El punto de partida voluntariamente indefinido, no acotado, de los comienzos se ha ido construyendo de forma progresiva por los ámbitos en los que se ha transitado. La sugerente heterogeneidad de las convocadas, proporcional a las preocupaciones y deseos vertidos, es una acumulación de expectativas, una lluvia de ideas que asume y respeta la diferencia. El proceso elegido, que apuesta por una relación con la institución que ofrezca garantías con respecto a la independencia y estabilidad del proyecto, muestra una clara intención de **transformar ciertos modelos institucionales**. Se pretende que estos modelos cumplan con lo que Santiago López Petit ha llamado “función constructiva”. Es decir, que permitan la “continuidad, frente a la invasión del acontecimiento”, para que merezca la pena la gran inversión de energía que requiere un “proceso de desarrollo colectivo”; que funcionen autoinstituyendo una propuesta con calendario propio, no necesariamente sujeta a dinámicas predeterminadas.

QUISIÉRAMOS CONFECCIONAR UN ENCUENTRO PROPOSITIVO Y NO SÓLO REFLEXIVO.

Quisiéramos confeccionar un encuentro propositivo y no sólo reflexivo. Que permita producir proyectos articulables a largo plazo que mantengan y potencien el compromiso de todos los nodos participantes (sumando los que vayan incorporándose).

Imaginamos contribuir a

Estimular la creación de **proyectos en común que trabajen por lo común**. Impulsar campos de actuación donde sea posible la crisis, el debate y la alternancia. Intentar la definición de herramientas que posibiliten políticas culturales constituidas, y atravesadas, por una –incluso conflictiva– pluralidad de actrices, que propongan miradas y activen relaciones; sin que nadie tenga la capacidad de usurpar la palabra y las representaciones, de arrogarse el privilegio de tener la exclusividad en la tarea de definir y cualificar los objetos y temas de estudio.

Amortiguar la polarización que, en estos momentos y en diversos ámbitos, se produce **entre prácticas políticas y prácticas estéticas**, reconduciendo un debate interesado –que ha perdido orientación y capacidad crítica– hacia otro donde la referencia y la conexión a lo político y lo social, antes que apartarnos de las expresiones y lenguajes contemporáneas, nos permita introducirnos más profundamente en ellas. Es voluntad del proyecto no quedar dominado, en sus contenidos y visualización, por un solo tipo de prácticas, ya que asumimos que, cada una a su modo, funcionan como dispositivos político-estéticos y éste es el espacio de encuentro que nos interesa poner a funcionar aquí: cómo se despliegan, cómo se comparten, dónde se validan, etc.

Lo que se propone

Es **preguntar y mapear** para saber cuáles son las condiciones, tanto reflexivas y propositivas como de sustento de la vida, en las que se mueven las creadoras. Preguntarnos sobre las necesidades más inmediatas de la producción cultural, la precarización de su actividad, la escasez de recursos para afrontar sus prácticas, sus necesidades formativas, reconociendo su potencial discursivo y técnico. Los creadores, productoras culturales o trabajadoras del sector cultural se nos presentan como una especie paradójica (emprendedoras, empresarios de sí, autónomas, precarios, etc.) a la cual queremos interpelar, analizándonos de forma conjunta, problematizando la realidad en la que vivimos, creamos y trabajamos.

Desarrollar una **coinvestigación** sobre las condiciones materiales de la creación, las políticas institucionales y nuestra potencia para imaginar una transformación radical de la actual situación.

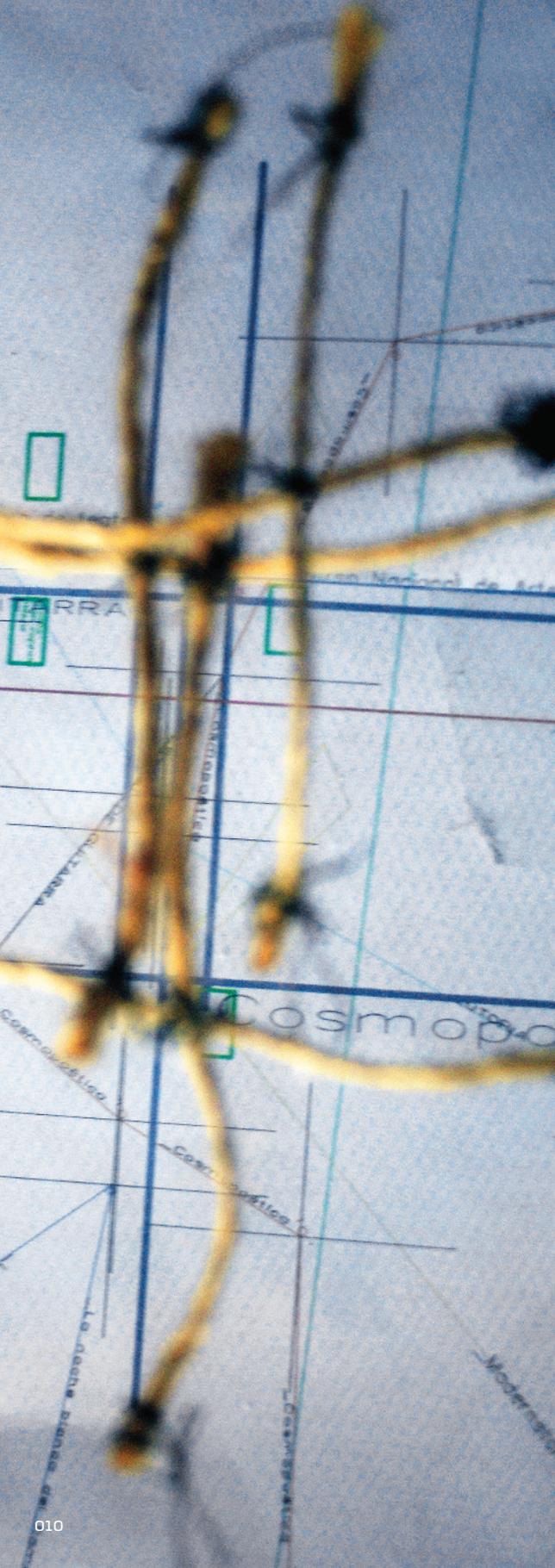
Crear una **estancia o espacio de transacción** que ayude a revisar conceptos, concretar posiciones, promover puntos de acercamiento, equilibrar capacidades enunciativas, establecer cierta referencialidad, activar aquellas prácticas que generan imágenes, alegorías y textos que resaltan las dimensiones pedagógicas y cognitivas de la cultura.

Consideramos que estas **dinámicas de trabajo colectivo** han de tener **la capacidad de ir y venir** y que por ello requieren de un espacio (“el espacio constituye hoy la palanca necesaria para hincar el gesto radical”), entendido como el lugar donde experimentan los nodos, el lugar verdaderamente común de práctica y ensayo. REU08 define este espacio constituyéndose como una plataforma editorial y creando una publicación periódica impresa y un sitio en la Red, donde despliega una serie de contenidos propios (textos, imágenes, documentos, señalamientos, presentaciones de proyectos) y diversas estrategias para nutrirse de contenidos ajenos (investigaciones, cartografías, cuestionarios, invitaciones, fórmulas para la recepción de materiales).

Estas herramientas no excluyen otras propuestas ya planteadas (talleres, seminarios, laboratorios...), sino que son instrumentos para seguir debatiendo sobre el dispositivo autónomo que también debe ser REU08. Se abre un proceso de reflexión y experimentación colectiva que puede ser definitorio en sí mismo, en cuyo interés confiamos incluso si no llegara a definir un modelo concreto y emancipador.

Dado que el territorio en el que habitamos es tan extenso como profundo, desconocemos por el momento la capacidad desplegable de esta conexión que lanzamos.





Permanecemos en espera de acople y resonancia. La centralidad de los nodos metropolitanos y urbanos no ha de soslayar las potencialidades relacionadas con los ámbitos periféricos que este territorio contiene. Así pues, buscamos ensamblar una vinculación generatriz que según camine, crezca en adherencia y disponibilidad. Tratamos de posibilitar que la puesta en valor de estas existencias, surja desde ellas mismas de manera generosa y redunde en el conjunto; (que insistimos, no es clausurado, y sí atento a lo presente); más que por la semántica de la innovación por la articulación de lo diferente.

ES AMBICIOSO, LO SABEMOS,
PERO NUESTRA APUESTA NO VA
MÁS ALLÁ DE ESAS PASIONES Y
DESEOS QUE CONVIVEN EN
NOSOTRAS Y EN VOSOTROS
QUE ESTÁIS LEYENDO ESTO.

FRENTE A LA SENSACIÓN DE
QUE LA FORMA EN QUE ESTÁ
SIENDO GESTIONADA LA PRODUCCIÓN
CULTURAL POR LAS INSTITUCIONES
Y EL ESTABLISHMENT ES CADA
VEZ MÁS INTOLERABLE,
REIVINDICAMOS LA VOLUNTAD DE
CONSTRUIR JUNTAS HORIZONTES DE
LIBERTAD, CREACIÓN COLECTIVA Y
ALEGRÍA COMPARTIDA.

nota editorial [género]

Es probable que al leer algunos de los textos siguientes llame tu atención el que no se ajusten a las normas gramaticales de género ortodoxas del castellano. Ello es debido a que hemos puesto en juego un artilugio mecánico que opera de manera automática mediante la alternancia de las vocales finales de palabra (a/o), aplicada a lo largo del texto al género gramatical. Es decir, encontrarás conceptos y vocablos en femenino que a priori esperas o prescribes como masculinos y viceversa. Esto responde a la necesidad de representar a la otra mitad de la población en el lenguaje, sin que por ello nos dificulte la comprensión, o nos pese su lectura. Este mecanismo posee una función neutralizadora de la reducción de la identidad de género al icono masculino. También abre a opciones semánticas divergentes de la regla de asignación de género que probablemente hemos obviado por costumbre. Así pues, te animamos a que paulatinamente le cojas el tranquillo mientras disfrutas de una lúdica lectura.

Diario del proyecto

Para llegar a esta publicación

Santiago Barber

Para llegar a esta publicación le hemos tenido que dar varias vueltas y ha pasado casi un año y medio. Y es que, como se podrá observar, esto que tienes entre manos no es más que una parte de un proyecto con más amplias miras. Este texto pretende relatar de forma breve cómo surge esta iniciativa, en qué contexto y cómo hemos hecho para llegar aquí. Su intención última es hacer transparente y poner en valor el proceso de constitución de lo que llamamos REU08, porque pensamos que es importante contar cómo nacen las cosas, y porque más allá de la publicación hay todo un proceso que no queremos dejar invisible, al amparo de interpretaciones o deslumbrado por el brillo del papel. Y fundamentalmente dejar constancia también de nuestras dificultades, y no sólo de los posibles logros, nos pone en posición de compartir y dimensionar honestamente esta aventura.

Nos parece relevante remarcar que esto no es un trabajo de encargo. Siendo como se trata de una de las modalidades más frecuentes de relación, no partimos aquí de una invitación desde "arriba" para reunir en una suerte de proyecto/libro a creadores, llamémosles, a modo de ejemplo habitual, "emergentes", o cualquier adjetivo más o menos cool o "alternativo", del panorama andaluz. Nada más lejos. De entrada porque las aquí reunidas no compartimos los criterios manidos de lo emergente, hace ya más o menos tiempo que felizmente estamos, habitando, además, un abanico de prácticas que se mueven en espacios de lo cultural de diversas maneras, tiempos e intenciones. Difícil, por tanto, encasillar bajo un palabra todo esto. También porque no creemos que se trate de que ningún dedo señalador, por muy alabador, seductor o bienintencionado que pueda presentarse, deba decidir cómo nombrar(nos) y si eso es realmente lo que queremos y necesitamos, y más aún, el modo en que hay que hacerlo. Otra aclaración inicial importante es hacer hincapié en que los que conformamos REU08 no la percibimos como una vía de difusión de trabajos ni obras propias, sino como una necesidad mutua de experimentar otros modelos de poner en común la experiencia de lo colectivo y activarlo.



Para ello hemos puesto en marcha un proceso, una conjunción “novedosa” por su carácter de experimento posible, que pone a trabajar prácticas que se esfuerzan (no sin contradicciones) por ocupar escenarios donde lo artístico, político y social son recombinados, junto a una institución de difusión de la cultura en disposición de actualizar las reflexiones y cuestionamientos sobre su papel y función propiciadora. Estamos frente a un desafío compartido que se define desde “esos” abajos.

En los meses que llevamos trabajando hemos tenido que poner gran parte del esfuerzo en crear las condiciones más idóneas que puedan garantizar un proceso de colaboración como el que aquí estamos esbozando, reconociendo como una tarea fundamental la puesta en valor del debate y la negociación desde metodologías horizontales, como la posibilidad radicalmente plural de afianzar unos cimientos compartidos.

¿Qué hubo antes?

Si la aspiración de REU08 es detectar y accionar prácticas desde el territorio andaluz, el precedente más cercano en cuanto a su composición, colaboración institucional y objetivos fue *Reunión 03, Ceci n'est pas un congrés* (2003) que, auspiciada por UNIA artepensamiento, trataba de facilitar un encuentro de debate entre colectivos e individualidades que, operando en los márgenes de la institución, creaban dinámicas de interferencia social conectadas con planteamientos artísticos. Las prácticas colaborativas, la experimentación del media-activismo, el intercambio de flujos y cooperación desde la Red sumados a los ricos cruces entre arte y política, fueron algunas de las convergencias que estaban empezando a palpase de forma más consistente en el territorio sur y que estaban redefiniendo nuevos espacios y tiempos para la creatividad social. Toda esta eferescencia de prácticas se encontraba ávida de espacios de confluencia y contagio, y por qué no, de cierta visibilidad y reconocimiento, de forma que todo ello contribuyó a que se abriera la posibilidad “primeriza” de trabajo conjunto, teniendo en cuenta la “conflictiva” relación con la institución (cuando no la ausencia de contacto) en la que muchos de los colectivos allí reunidos se desenvolvían.

Reunión 03 se concretó en una intensa semana de encuentro en La Rábida (Huelva) y su estructura se conformó a partir de dos talleres, *La multitud conectada* (realizado por el colectivo Hackitectura y ZEMOS98) y *Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo* (Fiambarrera Barroca), además de las actividades de presentación de los trabajos del medio centenar de colectivos participantes. En los meses previos de preparación, las responsables de los talleres y los coordinadores del encuentro realizaron la tarea de mapear qué colectivos y prácticas podían ser invitadas a participar. La dificultad de la selección se topaba con dos factores en algún punto contrapuestos: por un lado, la necesidad de satisfacer ciertos criterios de representabilidad y “cupo territorial”, con la intención de llegar a los no conocidos y abrir la convocatoria como espacio de muchas; y por otro, atender a uno de los objetivos que impulsaron esta reunión, y en concreto el taller *Ora et colabora*, que partía de la voluntad de crear un espacio desde experiencias reconocibles donde poner en común y atender a las preguntas, necesidades y tensiones específicas que caracterizaban al campo conflictivo de las prácticas colaborativas. En última instancia, los talleres acabaron siendo los espacios posibles de confluencia entre todas las participantes del encuentro, y ello mermó algunos objetivos relevantes que no pudieron ser profundizados desde los talleres, por haber sido desbordados en su composición y capacidades. Esta sensación agrídulce se produjo por la colisión entre la alegría de observar, por un lado, la multiplicidad de actores que operaban desde prácticas anómalas y su necesidad de visibilización y conocimiento mutuo; y por otro, la constatación del grado de dificultad que conlleva la puesta en marcha de dispositivos de autocrítica y evaluación que pretendan una cierta profundidad, de procesos colectivos que permitan la “acumulación” de las experiencias de aprendizaje y del conocimiento generado y, en definitiva, de espacios y proyectos que procuren una relativa presencia y viabilidad de acuerdo a sus propios calendarios, objetivos y prioridades marcadas desde dentro.

Aún observando estos límites podemos señalar, a modo de resumen, que el encuentro propició en su versión de mínimos un espacio abierto y exuberante,

de enorme utilidad para trabar redes, reconocer desafíos compartidos y relacionar iniciativas y procedimientos, principalmente (aunque no solo) desde experiencias del ámbito andaluz. Su relevancia, en este contexto y a vista del presente, resultó muy significativa para la evolución y fortalecimiento de las incipientes dinámicas de confluencia entre arte, política e Institución.

¿Cómo se ha gestado? ¿Quiénes?

No se trata ahora de reeditar un formato ya conocido ni de arrastrar inercias del pasado. Hemos aprendido que el “cómo lo hacemos” es siempre una tarea a inventar, una escucha al contexto, y que se cuece al ritmo de las propias necesidades y potencialidades del presente. Por tanto nuestra elección no es posibilitar únicamente una reunión de distintos grupos, agentes, autoras que operan en el territorio sur, sino constituir colectivamente una plataforma permanente y útil que permita visibilizar, interrelacionar, interactuar a estas prácticas contemporáneas de forma que puedan dar pie a espacios y marcos de trabajo comunes. Es por ello que vemos más necesario generar un ámbito de encuentro que aspire a cierta estabilidad y consistencia que, por ejemplo, repetir un formato de seminario o taller limitado en tiempo y recursos y que, observamos, no se ajusta al perfil metodológico del proyecto.

Dicho lo anterior, es fácil observar que se procuraba dotar de continuidad a líneas de colaboración ya emprendidas. Los primeros contactos informales, más bien preguntas al aire, se empiezan a dar a principios de 2008 entre algunos espacios e iniciativas que habían colaborado estrechamente en *Reunión 03* y que dan lugar a una primera convocatoria con otros colectivos y personas interesadas. Se acordó iniciar un proceso de trabajo y consulta en Andalucía con algunas experiencias y autores que entendíamos compartían estas mismas motivaciones, de cara a estudiar la posibilidad de abrir un nuevo espacio de encuentro entre diferentes prácticas artísticas que superara lo que a nuestros ojos se empezaba a dibujar como un único marco de trabajo y actuación: la integración al “sistema del arte contemporáneo” o la oposición militante, lo que a nuestro entender está provocando que un segmento de artistas se vea obligado a abandonar la búsqueda que emprendió

en su día o a sucumbir a la especulación y banalización a las que el mercado y “la institución arte” reduce las razones de su trabajo.

Los proyectos inicialmente convocados partíamos, pues, de cierto conocimiento mutuo desde ámbitos de producción diversos que se mueven entre: las prácticas colaborativas y el binomio estética-política (s_puma), la comunicación y la cultura bajo las coordenadas de lo relacional y espacial (c a l c), la educación y comunicación en el contexto de la cultura digital (ZEMOS98), la creación de metodologías de autoformación en los ámbitos del arte, la arquitectura y la educación (FAAQ), la investigación sobre el territorio a partir de su traducción cartográfica (Oopart), el trabajo con signos urbanos y productos encontrados de la industria cultural (Manuel Prados), la performance como herramienta de investigación para intervenir la realidad (Berta Orellana y pOLLO) y la producción cultural a través de actividades que intentan expandir diálogos entre arte, pensamiento y espacio social (BNV Producciones). Siendo estos los proyectos iniciales y como resultado de los primeros encuentros de trabajo, se valoró colectivamente la necesidad de apertura a otras iniciativas relevantes del ámbito andaluz; las caracterizadas por la experimentación y la gestión colectiva de la cultura libre y colaborativa, tanto desde espacios sociales autogestionados (La Casa Invisible) como desde plataformas de creadoras con un fuerte contenido crítico (Creador@s Invisibles Córdoba), y un colectivo/evento (Intervenciones en Jueves) que desarrolla prácticas artísticas participativas en lo social.

Vemos, pues, que la composición inicial del proyecto no es casual ni antojadiza. Se origina a partir de dinámicas y encuentros (y por qué no, también de desencuentros) que de una forma u otra, y desde otros espacios y confluencias, han resultado fructíferos para imaginar líneas de colaboración comunes. Los vínculos se van trabando en los últimos años a partir de la confianza en que nuestras diferencias no nos alejan lo suficiente y nuestro roce nos alimenta y nos cuestiona. Por último, creemos que no hay que dejar de lado la labor, enunciativa y contagiosa, realizada por las agentes culturales aglutinadas en la PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales) que, desde 2004, vienen formulando una crítica tenaz al estado actual de las políticas culturales

¿COMO SE HA GESTADO? ¿QUIENES?



hegemónicas en el territorio andaluz.

Este espacio de crítica tiene su relevancia, en el germen de este proyecto, en la medida en que desvela públicamente cuestiones que permanecen eclipsadas por los grandes fastos culturales, actuando como estimulador de un tejido demasiado acostumbrado al inmovilismo acrítico. En semejante hervidero coincidieron, o se sintieron interpelados por su resonancia, numerosas gentes con voluntad de compartir esfuerzos, reflexionar y accionar sobre el estado de la cosa pública en materia de cultura desde empoderadoras prácticas de agitación cultural colectiva, y creemos que algo de esto también tiene REU08.

Proceso: virtudes y atascos

Poner en marcha un proyecto tan ambicioso es una tarea apasionante que nos muestra los límites, nos cuestiona y nos pone en posición de inventar trayectos y resolver incógnitas a las que hay que hacer frente.

Obviamente, la heterogeneidad de la composición de REU08 refleja, en la práctica, un abanico de modalidades de implicación en el proceso. Este papel desigual en cuanto a las maneras de sentir y hacer suyo el proyecto es la base de la riqueza de este encuentro, siendo, por contra, un elemento a tener en cuenta de cara a la dinamización colectiva de los deseos. Por más que la intención de atender a lo común sea un objetivo principal, no se pretende con ello, más bien al contrario, oscurecer subjetividades ni miradas propias que, bien canalizadas, pueden acabar dotando a REU08 de una capacidad polisémica potente.

Atendiendo al objetivo de socializar al máximo todo el proceso de trabajo interno, se ha elaborado una herramienta wiki como sitio web editado por los usuarios/participantes. Es un espacio colaborativo que provee al proyecto de documentación, textos, imágenes, enlaces a otros proyectos online, etc., y que permite, paralelamente, construir un archivo temporalizado de todas las aportaciones y novedades incluidas. El potencial de gestión colectiva de un wiki ha sido aprovechado por el grupo pese a que la herramienta no posibilita, por el momento, una capacidad de discusión en tiempo real; es un espacio que, por lo pronto, no pretende sustituir las virtudes de los encuentros presenciales.

Bajo la lógica de archivo se barajaron, sin que llegaran a ponerse en marcha, las posibilidades que ofrecería la cobertura en vídeo de las sucesivas reuniones, así como su edición y publicación en la Red. No tanto bajo el planteamiento de documentar las experiencias como un fin en sí mismo, sino imaginando su uso como metodología de investigación y, muy especialmente, como medio de actualización y divulgación para quienes se fueran acercando al proyecto.

A lo largo del proceso nos hemos encontrado con sanas incertidumbres y puntos de vista contrapuestos. En los comienzos surgen dudas acerca de la utilidad del proyecto; a las exigencias de tiempo, disponibilidad y dedicación, que acaban restando energías a los trabajos y quehaceres personales, se suma la escasez de recursos (no sólo económicos) aportados, situándonos en un escenario precario y con ciertas dosis de voluntarismo, nos suena ¿verdad? Vemos que la pasión con que abrazamos el proyecto y sus potencialidades parece conllevar una falta de equidad entre las labores realizadas y los medios puestos a disposición. Éste ha sido un debate recurrente desde los comienzos ya que, como forma de hacer frente a este fenómeno tan habitual, quedó patente el interés por diversificar las fuentes de recursos y la implicación de otros agentes financiadores como forma de ganar independencia en relación a la perdurabilidad y sostenibilidad del proyecto tal cual lo imaginamos. Para las integrantes del proyecto poner sobre la mesa la cuestión de los dineros no es baladí, de ahí la importante necesidad de transparencia y debate colectivo. Cuestionar cómo se distribuyen los recursos liberados por la institución es reconocer que estamos hablando de una de las apuestas políticas de REU08 en la medida en que concierne a cómo se valora, por las distintas partes implicadas, el proyecto en su conjunto. La necesidad de llegar a acuerdos sobre cómo remunerar las tareas inmateriales, por ejemplo, todo el trayecto procesual previo, ha sido una de las zonas de conflicto y negociación. Partimos de la elección de un trabajo en proceso, de carácter más lento y paciente, y que no prioriza, de entrada y necesariamente, producir materiales valorables como “objeto” u “obra”, sino la creación de una metodología que permita definir marcos comunes. Es obvio que esto es una faena y pone, de hecho, a funcionar múltiples saberes, que por darse por tenidos, en ocasiones no son susceptibles de remu-

neración. Otro aspecto a tener en cuenta, y complicado de cuantificar económicamente, se refiere a los afectos que sostienen el proyecto en relación a su entorno, a las relaciones que se necesitan desplegar para abrir campo de acción y dar legitimidad al proyecto en los ámbitos culturales en los que nos movemos día a día.

Dada la complejidad del proceso desplegado, en algunos momentos se ha llegado a situaciones de *impasse*. La elección de dinámicas incluyentes, dilatadas en el tiempo y que generan sus propios ritmos, puede llevar al desinterés y progresivo abandono si no se avistan mecanismos para contrarrestarlo adecuadamente. Se observa que la multiplicidad, en principio cualidad óptima y característica del trabajo colectivo, puede tornarse negativa y conducir a la parálisis por la negociación y gestión de la misma. Es por ello que es tan importante saber observar estos ciclos complejos, en ocasiones desordenados e ineficaces, como si de cualquier ser vivo se tratara, de forma que se puedan reconocer, también colectivamente, los momentos de transición, los tiempos de decidir, delimitar, de marcar objetivos claros, herramientas concretas y su posible temporalidad.

Para finalizar y en línea con este intento de “abrirse las carnes” que suscita el presente texto, queremos dejar apuntadas algunas cuestiones críticas respecto a las peculiaridades que ofrece la composición institucional de este proyecto. Es claro que esta composición aporta unos recursos iniciales nada desdeñables, poniendo a disposición una capacitación en la coordinación y, fundamentalmente, una entrega y confianza en el potencial del proyecto. Habría que pensar con honestidad sobre la viabilidad que tendría el proyecto sin estos aportes y preguntarnos si no estamos, en realidad, ante un tipo de proyecto que, por las características que hemos esbozado, “necesita” de alguna manera un roce institucional. Sabemos que nos encontramos ante un debate que supera con creces las posibilidades que ofrece este texto, un tema central y fructífero y al que intentamos enfrentarnos sin respuestas predeterminadas, pero vamos a tratar de añadir alguna consideración a esa necesidad mutua, leída como desafío compartido, de la que se habla al principio del texto.

Por un lado, resulta difícilmente imaginable plantear los objetivos aquí expuestos desde los límites y meca-

nismos habituales de una práctica artística exclusivamente marginal; y por otro lado, observamos que uno de los efectos deseables de REU08 pasaría por tratar de incidir, desde esta pequeña escala, en la esfera pública institucional favoreciendo así procesos de transformación de esas estructuras.

El proyecto aspira a poder tocar los techos de las políticas culturales. A estas alturas somos conscientes de los dispositivos de cosificación y captura de lo social con los que opera el capitalismo cultural y que, a la postre, acaban reforzando y perpetuando mecanismos que entendemos inaceptables. Pero desde la humildad de este proyecto, entendemos que esta experiencia se sitúa en un contexto microinstitucional con cierta autonomía que, además de ser por desgracia muy poco frecuente de encontrar, se posiciona en las antípodas de las grandes estructuras culturales, como museos y grandes centros culturales, con sus inercias y sus jerarquías muy marcadas. Por tanto, asumimos la dificultad de la tarea y la posibilidad de error, pero también el atrevimiento y el contagio, porque sentimos que lo que se está moviendo desde abajo tiene que repercutir en otros estamentos.

ÉSTAS SON ALGUNAS DE LAS VALORACIONES Y PREGUNTAS ABIERTAS QUE QUERÍAMOS COMPARTIR EN ESTE TEXTO.

COMO SE VE, NOS ENCONTRAMOS EN TAREAS DE CONSTRUCCIÓN Y CONFESAMOS DESCONOCER LO QUE PUEDE DAR DE SÍ TODO ESTO.

CONSIDERAMOS QUE HEMOS CUBIERTO UNA PRIMERA FASE DE TRABAJO QUE SERÁ IMPLEMENTADA POR OTRAS APERTURAS QUE DESBORDARÁN EL MARCO INICIAL AQUÍ EXPUESTO.

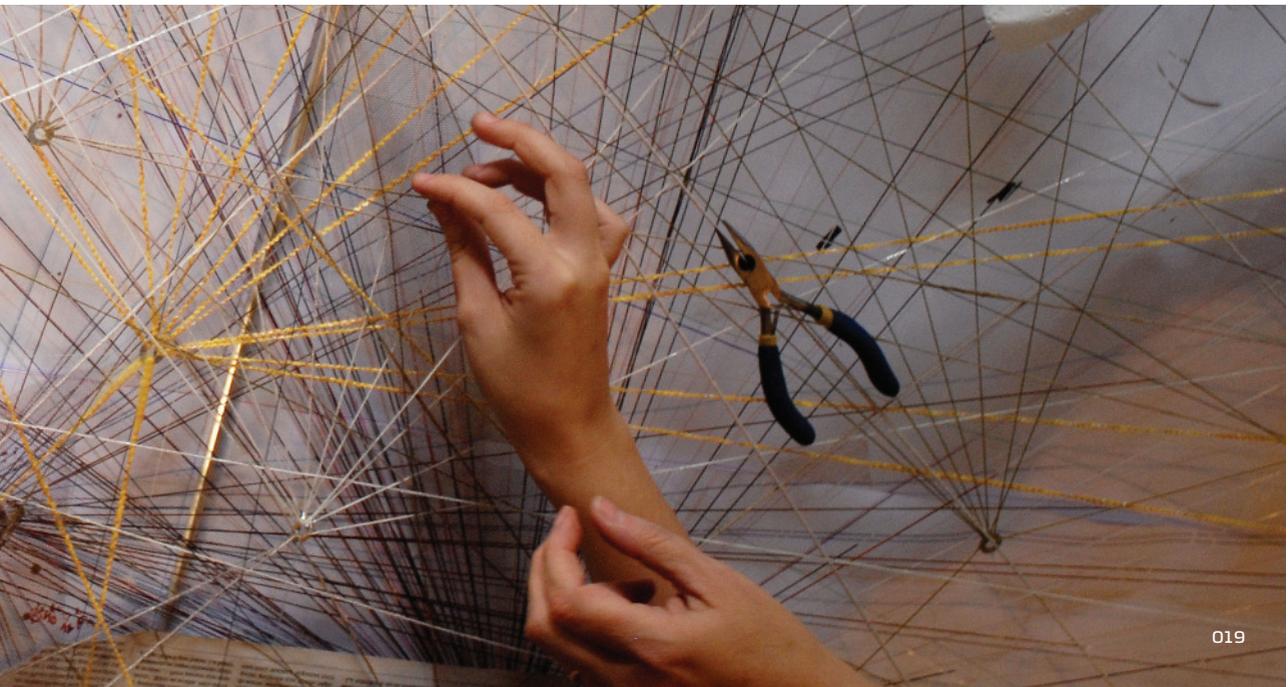
ESPERAMOS DESEOSOS PODER COINCIDIR Y CHARLAR SOBRE ESTO CON MUCHAS DE VOSOTRAS, ESO SIGNIFICARÁ QUE ESTE ESFUERZO ESTÁ DANDO SUS PRIMEROS FRUTOS.

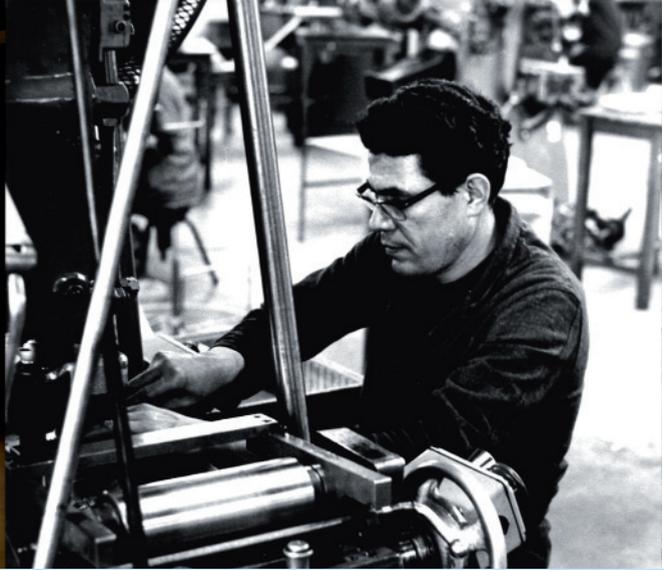
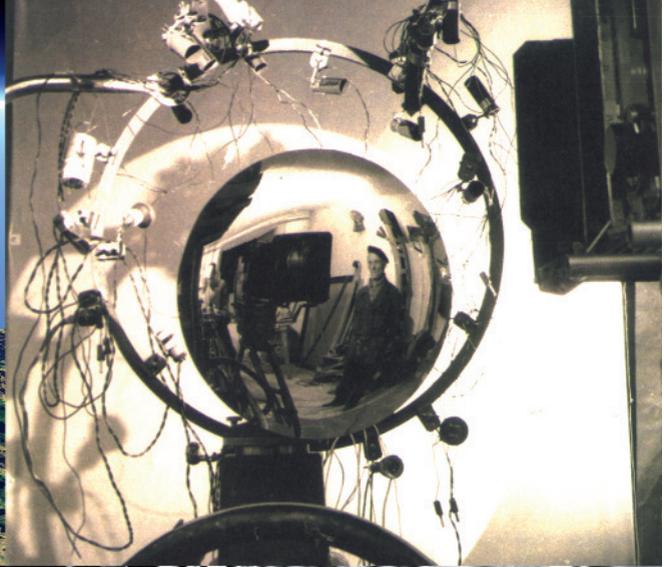




Presentaciones

Actividades, trabajos y proyectos realizados por las autoras y grupos promotores de REU08





BNV Producciones > MIGUEL BENLLOCH, ALICIA PINTeÑO GRANADO, MANUEL PRADOS SÁNCHEZ,
FELISA ROMERO, JOAQUÍN VÁZQUEZ

BNV son las siglas de un dispositivo de producción e intermediación cultural nacido en 1988, con la intención de irrumpir en el panorama andaluz para producir efectos que accionaran pensamiento crítico y nuevos modos de hacer en el tejido creativo. Sus componentes iniciales provienen de una trayectoria militante antifranquista y de su posterior implicación en los movimientos feminista, pacifista, de liberación sexual, ecologista... que activan durante la transición distintos agentes, críticos con el devenir democrático que nace de la reforma pactada del franquismo.

Alejados y desalojados del nuevo estado de cosas, que se abrieron camino definitivamente con la victoria socialista y la derrota del movimiento antiotán, inician una nueva aventura política que trata de construir, desde la intervención cultural, un espacio entre las grietas de la cultura oficial que, instalada progresivamente en un concepto del arte desprovisto de argumentos pedagógicos transformadores, convierte al ciudadano en objeto y no en sujeto de la cultura.



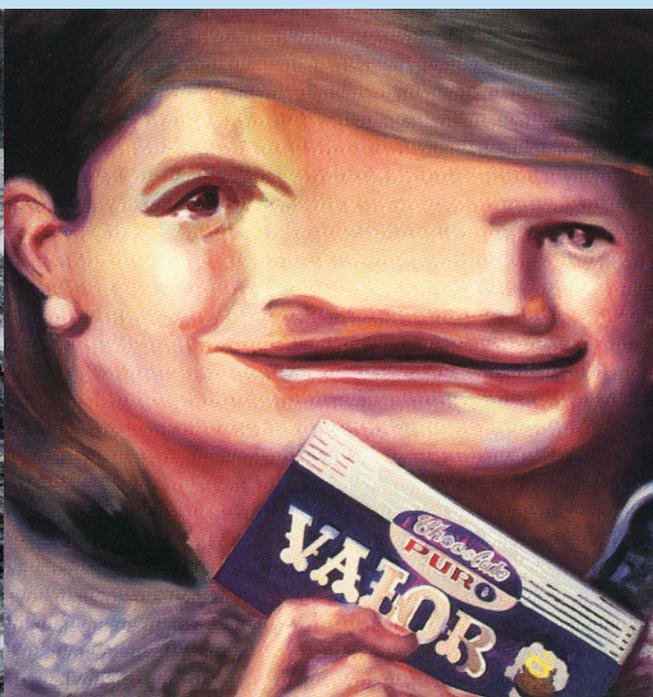
Imágenes: *Transacciones/Fadaiat. Libertad de conocimiento/libertad de movimiento*, 2004; *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, 2006; Anónimo, "Abajo la Ley de Peligrosidad Social", incluido en *Desacuerdos 5*, 2009; *Retóricas del género/Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*, 2004; Exposición itinerante *Andalucía Barroca*, 2008; Fotograma de la película *Nouvelle Société*, 1969, incluida en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, 2008; *Jornadas críticas de propiedad intelectual*, 2004; *Arquitectura: lenguajes fílmicos, La Vivienda*, 2007.

BNV, con nuevas incorporaciones generacionales que han multiplicado y diversificado su visión sobre lo contemporáneo, se constituye en un proyecto destinado a conjugar militancia, creación y alimento; máquina colectiva biológica que actúa en red con otros creadores para posibilitar la producción de parapetos movedizos desde donde vivir, analizar y transmitir un pensamiento activo enfrentado a una concepción de las personas como terminales mercantiles del capitalismo neoliberal. La geneocartografía de BNV, entendida a la vez como mapa y trayecto de pulsiones vitales, viene recorrida por una quebrada sucesión de experiencias de diversos proyectos, con textos y formatos trabajados en equipo, confeccionados a partir de nuestro propio contexto y financiados por instituciones dispuestas a problematizar su propia práctica y estatus, y por ello más abiertas a experimentar nuevas vías de producción, creación y difusión de cultura contemporánea.

BNV > A través del dibujo, Actor, no sólo voyeur, Alèm da agua: copiacabana, Almadraba. Proyecto multidisciplinar de arte contemporáneo en las orillas del Estrecho de Gibraltar, Andalucía Barroca itinerante, Archivo f.x., Arquitectura: lenguajes fílmicos, Autonomía obrera. Una intervención política sobre la memoria, Carta de ajuste, Chris Marker, Con y contra el cine. En torno a mayo del 68, Copilandia: una isla libre de propiedad intelectual, Copyleft: la potencia de lo público. Jornadas críticas sobre propiedad intelectual y el problema de la privatización del común, ...de rasgos árabes, De lo mismo a lo de siempre. Estrategias informales de apropiación del espacio público, Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, Economía/cultura. El pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad, Edición post-media. Publicaciones de cultura electrónica impresas y en la red, El cine calculado, El jardín del cambalache, El laberinto de la brújula, El paraíso es de los extraños, El pensar en movimiento, movimientos del pensar, El puente nuevo de Ronda: construyendo imágenes, El sueño imperativo, Érase una vez... del minimal al cabaret: 70's-90's, F.E. El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Fuenteheridos a Hondarribia por las figuras de la identidad, f.x. sobre el fin del arte, Ghuraba. Los sueños que me llevan, Inflamable. Un programa doble de cine y vídeo entre modernos y flamencos, Ir y Venir, Jauf/Miedo, La cheka, La invención de las ciudades II, La deshumanización del mundo, La fábrica del sur, La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, Lo colectivo como investigación, L-una, Memoria, Museo municipal Alcazaba de Loja, Narrativas de fuga, Nueva derecha: ideas y medios para la contrarrevolución, Pensar la edición, Pepe Espaliú. 1986-1993, Plus ultra, Por dos letras. Las mil y una historias de pericón de Cádiz, ¿Qué significa hoy pensar políticamente?, Reilustrar la ilustración. Universalismo, ciudadanía y emancipación, Retóricas del género / políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis, Rutas de la potencia. En la América latina de los contrapoderes, São Paulo S.A., Sevilla imaginada, Sobre capital y territorio, Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia-ficción, T.A.Z. zona temporalmente autónoma, Transacciones / Fadaiat. Libertad de conocimiento / Libertad de movimiento, Últimas Miradas. Alhambra, UNIA artepensamiento, Vagamundo. Reflexiones sobre el exilio, Vivir en Sevilla. Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966, word\$word\$word\$, 100%, Abdelatif Ben Salem, Adrian Piper, Agencia de Viaje, Agustín Parejo School, Alberto López Cuenca, Alberto Baraya, Alejandro del Pino, Ali Atassi, Alice Creischer, Aljaima, Alonso Gil, Amador Fernández-Savater, Ana Longoni, Andreas Broeckmann, Antoni Muntadas, Antonio Gordillo, Antonio Marín, Antonio Orihuela, Armando Silva, Arquitectura y Compromiso Social, Asamblea de Mujeres de Granada, Mesa de la Ría, Aulabierta, Azucena Veiates, Beatriz Herráez, Beatriz Preciado, Beatriz Suárez, Begoña Muñoz, Belén Gopegui, Bernardo Atxaga, Berta Sichel, Berta Orellana, Bruyer, c a l c, Carlos Fernández Lira, Carme Nogueira, Carme Ortiz, Carmen Navarrete, Carmen Sigler, La Casa Invisible, Catherine David, Cécile Zoonens, Cecilia Flachsland, Celia Macías, Celso Fernando Favaretto, Chano Lobato, Chema Blanco, Chema Cobo, El Selu, Chirigota de Cádiz, Chris Burden, Claudia Zavaleta, Colectivo feminista Lilitu / Coñopolitan, Colectivo Gratis, Colectivo Situaciones, Constant, Corinne Diserens, Creador@s Invisibles, Cristina Garaizabal, Dalmacio Martín, Dan Graham, Daniel Blanchard, Daniel Coq, Daniel Villar, David Bravo, David Cortés, David Eloy Rodríguez, David González Romero, David Harvey, Dean MacCannell, Diana López Gamboa, Diane Torr, Didier Eribon, Dinero Gratis, Eduardo Schwartzberg, Eduardo Serrano, Emak Bakia Baita, Empar Pineda, Endanza, Enrique Vila-Matas, Erreakzioa-Reacción, Espai en Blanc, Espárrago Rock, Esteban Pujals, Esther Regueira, Estibaliz Sadaba, Eugeni Bonet, Eve K. Sedgwick, Eyal Sivan, Farida Benlyazid, Federico Aguilera, Federico Guzmán, Fefa Vila, Fernando Golvano, Florencio Cabello, Fran Ilich, Francesc Torres, Francis Gomila, Francisco Aix, Francisco Espinosa, Fran M. M. Cabeza de Vaca, Franck Larcade, Franco Berardi Bifo, Franco Bianchini, Gabriel Villota, Gema Martín Muñoz, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Golo, Grupo Gnawa, hackitectura.net, Hakim Bey, Helena Maleno, Hélène Raymond, Ibon Aranberri, Ignacio Ramonet, Indymedia Estrecho, Intervenciones en Jueves, Isabel Ojeda, Isaías Griñolo, Isidoro Valcárcel Medina, Israel Galván, Jacques Rancière, Jalal Toufic,



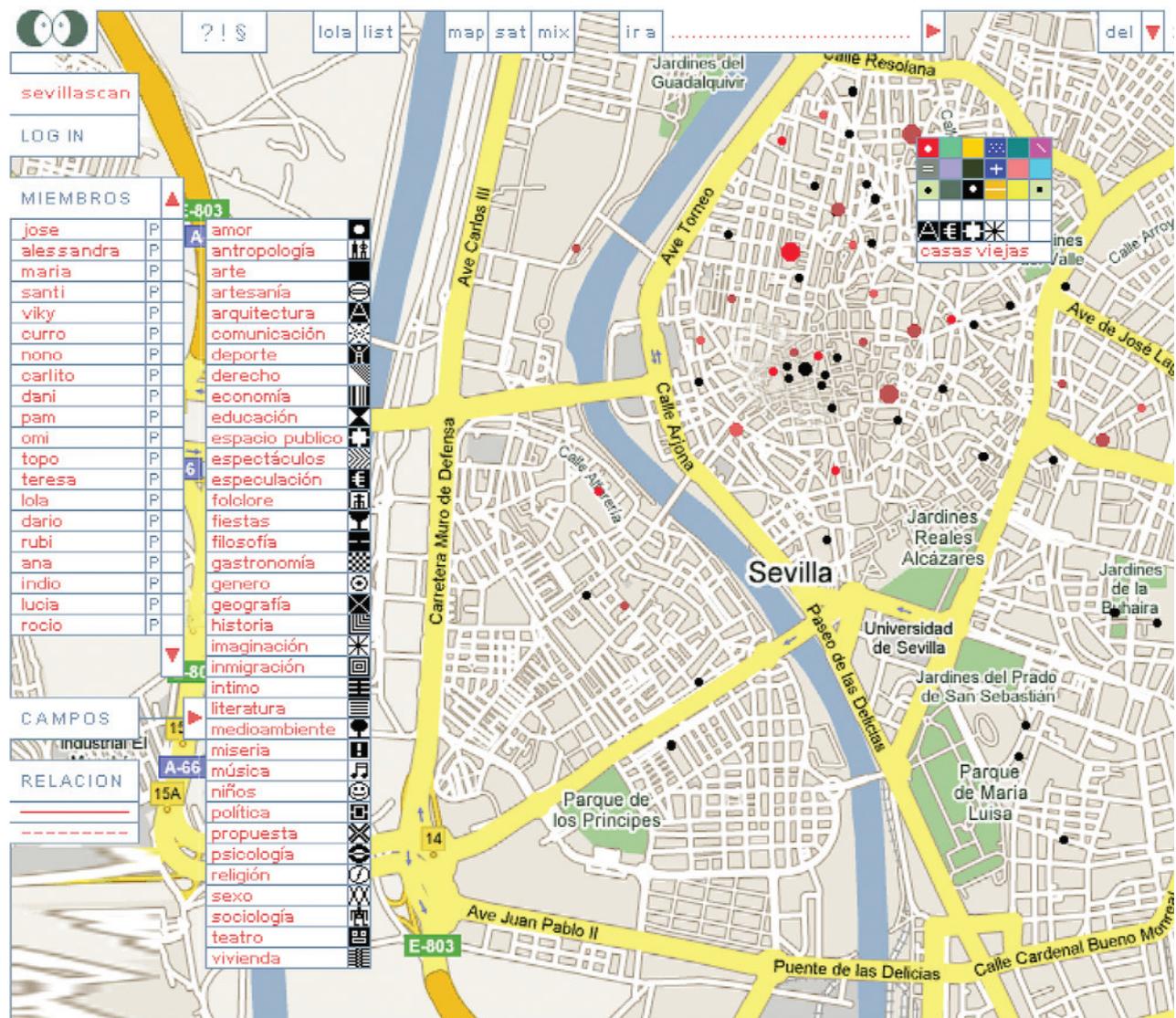
No vaya a Grecia este verano, quédese en el Guadiana



James Lee Byars, Javi Toret, Javier Andrada, Javier Echeverría, Javier López Gijón, Javier Ojeda, Jean-Claude Bernardet, Jean-Pierre Thorn, Jesús Carrillo, Jo Labanyi, Jordi Esteva, Jorge Arévalo, Jorge Castaño, Jorge Cortell, Jorge de Persia, Jorge Dragón, Jorge Luis Marzo, Jorge Ribalta, Jorge Riechmann, Jorge Yeregui, José Díaz Cuyás, José Ignacio Sánchez Rico, José Luis Chacón, José Luis Gutiérrez Molina, José Luis Ortiz Nuevo, José Luis Tirado, José Manuel Gamboa, José Manuel Naredo, José María Romero, José Ramón López, Juan Cañavate, Juan Vida, Juan Antonio Bermúdez, Juan Antonio Peinado, Juan José Lahuerta, Juan José Téllez, Juan Luis Moraza, Juan Pablo Wert, Juan Vicente Aliaga, Judith Halberstam, Juli Highfill, Juliet Flower, Julio Jara, Julio Pérez Perucha, Justo Navarro, Katastrophe, Kazuo Nakano, Kebir Sabar, Kirby Gookin, Kristin Ross, Krysztof Wodiczko, La Burla Negra, La Fiambrera Barroca, La Fuga, La Palabra Itinerante, Laurence Rassel, Ligia Nobre, Lina Saneh, Lolo Rico, Loretta Napoleoni, Luis Andrés Zambrana, Luis Navarro, Luisa López, Luz Mary Giraldo, Lydia Lunch, M^a Inés Rodríguez, M^a José Belbel, M^a Paz Balibrea, Manolo García, Manuel Barrios Casares, Manuel Delgado, Manuel Delgado Cabeza, Manuel Herrera, Manuel J. Borja-Villel, Manuel León, Mar Lisson, Mar Villaespesa, Marcelo Expósito, Margarita Aizpuru, Margarita Padilla, María Eloy-García, María Ruido, Mariano Maresca, Marino Martín, Marta Malo, Marta Soler, Massimo Cacciari, Mauricio Sotelo, Maurizio Lazzarato, Max Jorge Hinderer, Medeak, Mercedes Carbonell, Mercedes Jiménez, Michel Andrieu, Michel Khleifi, Michelle Tea, Miguel Ángel García Hernández, Miren Eraso, Mireya Forel, Monia Ben Jémia, Monserrat Galcerán, Montse Romaní, Mujeres de Negro, Muslimgauze, Myriam Marzouk, Nacho Sánchez Rodrigo, Nadia Ben Sellam, Nancy Spero, Natxo Rodríguez, Nieves García Benito, Nuria Carrasco, Nuria Enguita, Nuria León, O.R.G.I.A., Oopart, Pablo Bouzada, Parabólica, Patricia Molins, Peatón Bonzo, Pedro G. Romero, Pepa Gamboa, Pepa Rubio, Pepe Espaliú, Peter Sloterdijk, Pilar Albarracín, Pilar Vega, Planta Baja, Plataforma Ciudadana Refinería No, Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales-PRPC, pOLLO, Precarias a la deriva, Ramón Fernández Durán, Raquel Gutiérrez Aguilar, Raúl Ruiz, Raúl Sánchez, Red dos orillas, Rizoma, Robin Khan, Rocío Plaza Orellana, Rogelio López Cuenca, Rosa Queralt, Safaa Fathy, Salomé del Campo, Salud López, Salvador García, Sandro Mezzadra, Santiago Alba Rico, Santiago Eraso, Santiago López Petit, Santos Zunzunegui, Sinan Antoon, Sofía Segura, Soledad Sevilla, Sophie Boursat, s_puma, Suely Rolnik, Susan George, Tariq Ramadan, Teresa Grandas, Teresa Villarós, Terry Berkowitz, The Master Musicians of Jajouka, Thomas Lawson, Tomás Ibáñez, Toni Negri, Toni Serra, Tony Chakar, Traficantes de Sueños, Tulio Hernández, Ute Meta Bauer, Valentín Roma, Vanni Brusadin, Ecologistas en acción, Víctor Gómez Pin, Victor Nubla, Victoria Gil, Virginie Despentes, Xavier Antich, Yolanda Romero, ZEMOS98...

Imágenes: Portada de la maqueta de *Além da água: copiacabana*, 2006; Victoria Gil, *Sin título (valor)*, 1993, incluida en la exposición *100%*, 2003; Miguel Benlloch, *Ósmosis*, 1998, performance realizada en el marco de *Almadraba*, 1998; Pedro G. Romero, fotograma del video *SINFÍN. CODA NÚMERO UNO*, incluido en *F.E. El Fantasma y el Esqueleto, Un viaje de Fuenteheridos a Hondarribia por las figuras de la identidad*, 1999-2000; Krzysztof Wodiczko, *¿Cuántos?*, 1991, proyección realizada para *El sueño Imperativo*, 1991.





calc > TERESA ALONSO NOVO, DANI G. BLASCO, OMI (THOMAS SCHEIDERBAUER), MALEX SPIEGEL

“c a l c es un laboratorio para la comunicación y la cultura, un dispositivo artístico y experimental donde se pueden encontrar y solapar las más diversas preguntas y métodos del arte y la creatividad –c a l c es una *infraescultura interactiva*–”.

Gernot Tscherteu

Lo que escribió Gernot hace diez años apunta hacia la base de nuestras actividades. Nuestras preguntas y tentativas más básicas continúan siendo las mismas: la relevancia y la responsabilidad del arte y la forma de proyectar espacios y situaciones que potencien la probabilidad de generar nuevas experiencias e información. El término *infraescultura interactiva* apunta a lo relacional y lo espacial, las dos coordenadas que definen el terreno en el cual y para el cual estamos trabajando. Cuando hablamos de arte, hablamos de cualidades de relaciones, de las que no podemos hablar sin reflexionar también sobre la calidad del espacio en el que vivimos. No hay texto fuera del contexto.



? | \$
lola list
map sat mix

sevillascan
fatima@gmail.com

EDIT
3 / 24

ESPACIO / TIEMPO / DURACIÓN

gea - LOC	LO- 37.23N / LA- 37.23N
DESTINACIÓN	---
TÍTULO	se pre-okupa
LUGAR	calle feria 12 - sevilla
DURACIÓN	---
TIEMPO - MEZ	15_08_2006 - 12:35

TEXTOCORTO

el dia 19 de este mes nos vemos alli, Jose, Marta, Diego y yo para montar un tipo de "okuparty" - ve los adjuntos para conseguir mas info y material para distribuir.

FICHEROS
IMAGEN / TEXTO / SONIDO / VIDEO
📎

sandbox.jpg / 183KB

dino.gif / 44KB

dropone.tif / 1,4MB

PDF 1,2MB

DOC 32KB

003689
guardar

Imagen: Interfaz *sevilla_scan* / *geografia affettiva*.

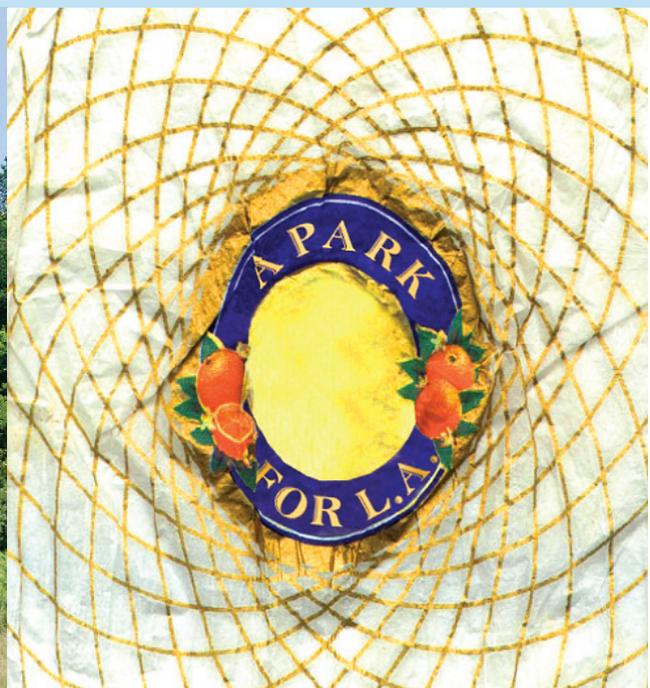
proyecto > *geografia affettiva* > 2002-2008 (latente)

geografia affettiva es un proyecto en la web que permite generar “geografías transpersonales”. Cada miembro de un grupo, un colectivo, una tribu, etc., puede editar sus movimientos y motivaciones sobre un mapa geográfico. Estas informaciones se pueden relacionar a “campos de contenido”, que superpuestos al mapa geográfico dibujan una geografía creciente de una comunidad y sus conexiones espaciales e intelectuales.

Experiencia *geografia affettiva*

En 2002 describimos el proyecto de esta manera: utilizando la tecnología de las redes de teléfono (las redes de telefonía móvil/Internet), la aplicación ofrece la posibilidad de traducir mis/tus movimientos físico-espaciales e intelectuales/espirituales (y las motivaciones para ellos) en una plataforma web. El objeto del proyecto es la construcción de una cartografía colectiva de procesos y relaciones que tienen que ver con el espacio urbano, su uso, creación, transformación, apropiación, etc. Una herramienta para intervenir en él, para modificarlo y regenerarlo, utilizable por todos aquellos agentes que también forman parte de la propia representación.

Entendemos la ciudad no sólo como un marco geográfico, político o sociocultural sino como una red que enlaza lugares, personas, grupos y proyectos, instituciones, intereses, evocaciones, diferentes capas de ciudad (la ciudad como una red de relaciones). En el mapa lo que se redibuja constantemente son las posiciones relativas de cada uno de estos elementos con respecto a los otros, visualizándose nuevas relaciones, nuevas conexiones que sirven para actuar en la propia ciudad. Habrá por tanto un proceso constante de ida y vuelta, de interdependencia, entre la cartografía (la ciudad “dibujada”) y la ciudad real. Una especie de mapa vivo. De 2002 a 2006 analizamos las preguntas centrales del proyecto en talleres, como el realizado en la ciudad de Medellín (Colombia) donde se preguntaba por la utilidad de *geografia affettiva* en un país donde la mayoría de las personas no pueden moverse de su ciudad por razones políticas, o el que llevamos a cabo en Gante (Bélgica) donde se analizaba cómo un banco de datos “olvida” los que la gente no consulta. Estos talleres impulsaron el avance del proyecto y la profundización del concepto, pero la combinación de nuestra siempre difícil situación económica (casi todas las instituciones a las que pedimos ayudas querían apoyar sólo la herramienta de trabajo pero no su desarrollo) y el rápido progreso técnico de la web (en ese tiempo Google y otras compañías pusieron en marcha tecnologías que dejaron la nuestra muy desfasada) hicieron que el desarrollo se paralizase más de lo deseado. A partir de 2006, y basándonos en esas nuevas tecnologías (el sistema de mapas de Google), programamos un prototipo (*sevilla_scan*) que pusimos en marcha en colaboración con diferentes colectivos de Sevilla para definir la plataforma según las necesidades locales. El prototipo se lanzó online en 2007. De nuevo una combinación de problemas técnicos (el prototipo nunca llegó a funcionar muy bien y las tecnologías en las que se basaba están en constante evolución) y dificultades económicas provocaron que el proyecto esté paralizado desde hace aproximadamente dos años. Aunque creemos que las bases teóricas en las que se



sustenta siguen teniendo plena vigencia (no hay más que ver el creciente interés sobre el tema que vemos reflejado en la prensa o en Internet, o el aumento del uso de este tipo de herramientas por diferentes colectivos), en la actualidad, la experiencia nos ha servido para replantearnos cómo encarar el desarrollo de proyectos con tanto componente tecnológico, en un entorno tan cambiante como la web, y con la necesaria implicación de diversos individuos y colectivos que este tipo de iniciativas requiere.

www.calcoxy.com

www.geografiaffettiva.net

www.geografiaffettiva.net/info/hist/librito.pdf

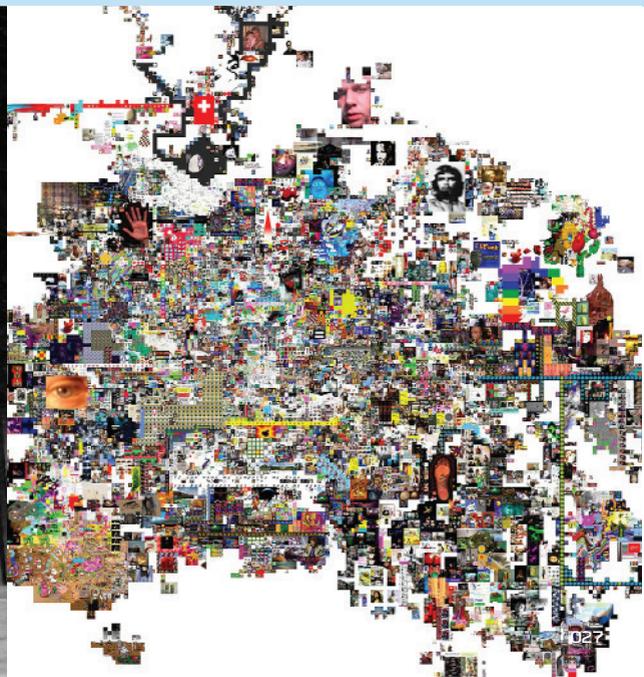
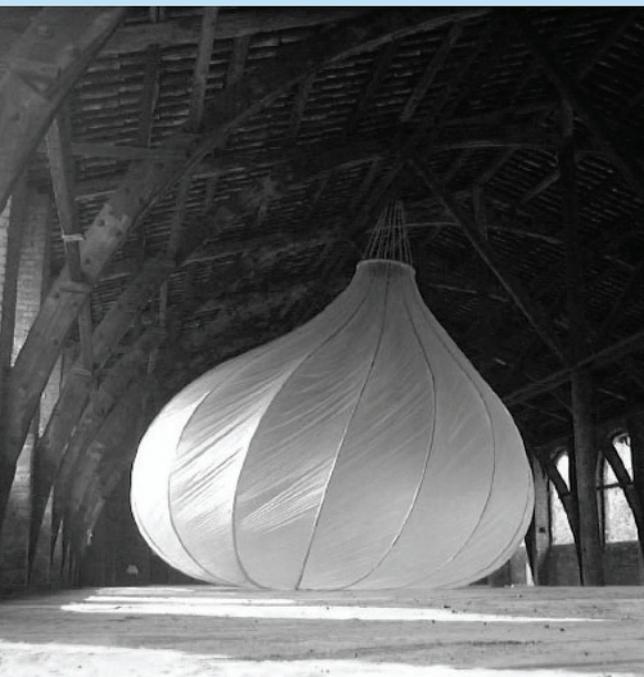
www.realitylab.at

Albert-László Barabási, *Linked: How Everything Is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science and Everyday Life*, Plume Editions, Nueva York, 2003.

Ken Wilber, *Sexo, ecología y espiritualidad*, Gaia, Madrid, 2005.

Espiritualidad integral, Kairós, Barcelona, 2007.

Imágenes: *Casqueiro*, 1992-2004, Las Aceñas, Asturias, www.calcoxy.com/casqueiro.html; *a park for L.A.*, desde 1999, www.calcoxy.com/now_here/index.html; *DRDPone*, a *web-tent*, desde 2001, Fondazione Pistoletto, Biella; *communimage*, imagen colaborativa online desde 1999, www.communimage.net.



MUMA

Asociación de Músicos de Málaga
Jams / Cooperación
Creación Colectiva / Experimentación



Colectivo de experimentación multidisciplinar especializado en la videoocreación y la iluminación en directo, técnicos de sonido, diskjokeys, videojokeys, etc



Música / Teatro / Poesía / DJ's

Exposiciones

fotografía / pintura / street art / instalaciones



Coordinadora de Inmigrantes de Málaga (CIM)

Derechos
Apoyo Mutuo
Encuentro



Universidad Libre Experimental (ULEX)

Proyecto de autoformación y producción de saberes y conocimientos situados. Seminarios, conferencias, talleres, investigación/acción.



La Casa Invisible > CENTRO SOCIAL Y CULTURAL DE GESTIÓN CIUDADANA

La Casa Invisible es un proyecto sostenido por una amplia red de ciudadanxs, vecinxs y creadorxs locales de la ciudad de Málaga, que el 11 de marzo de 2007 decidieron ocupar un inmueble abandonado de propiedad municipal. Un espacio experimental gestionado de forma colectiva con la intención de fomentar la autoorganización ciudadana, el pensamiento crítico y la cultura libre y colaborativa. Un precioso edificio de más de 2.000 m², construido en 1881 y ubicado en el casco histórico de Málaga, es convertido en un laboratorio de saberes y creatividad, un ejercicio de democracia directa, una zona temporalmente autónoma. Mientras escribimos este artículo, La Casa Invisible se encuentra a la espera de una orden judicial que autorice al Ayuntamiento de Málaga a desalojar el edificio de la calle Nosquera. Tras más de dos años de una conflictiva negociación, el consistorio malagueño (gobernado por el Partido Popular en mayoría absoluta) ha optado unilateralmente por romper el diálogo, desalojar el inmueble y cederlo al sector privado. Independientemente del resultado de esta batalla entre lo común y lo privado, la experiencia de La Casa Invisible ha sido en sí una gran victoria y estamos convencidos de la continuidad del proyecto -en éste o en otro edificio-, ya que seguimos teniendo en nuestras manos la licencia para abrir, en cada edificio o solar abandonado, un espacio-tiempo para la libertad, la autonomía y la cultura libre. Lxs creadorxs invisibles atacarán de nuevo.



Imagen: Diagrama de flujos de La Casa Invisible.

Hoy las metrópolis se presentan como una gran fábrica, un escenario atravesado por el conflicto sobre la gestión y distribución de los flujos productivos/creativos y la enorme riqueza social que producimos entre todxs. Cuando el mercado y el Estado se alían para hacer de la cultura un gran negocio, la única esperanza reside en los movimientos culturales, sociales y artísticos capaces de generar espacios públicos no estatales. Necesitamos espacios y el acceso para todxs a los medios de producción cultural (locales de ensayo, salas de teatro y cine públicas, zonas verdes, espacios públicos, centros sociales y culturales de gestión ciudadana, etc.), pero mientras reclamamos estos derechos urbanos nos atribuimos la licencia para promover, en cada solar y espacio abandonado, un espacio-tiempo para la creación libre y colectiva. Cuando las leyes y los gobernantes ya no son legítimos, lo justo es desobedecerlos.

La potencia de la cooperación

“No sabemos lo que un cuerpo puede”
Baruch Spinoza

Los Centros Sociales Autogestionados son tal vez una de las creaciones políticas más interesantes de las últimas décadas. En sus distintas versiones y experiencias, han mostrado altos niveles de flexibilidad y adecuación ante una tensión deseante que habita desde siempre en la vida urbana: la conquista y sostén de espacios-tiempos de libertad, de autonomía, de creación colectiva. En toda ciudad y en toda época existen bandas, fuerzas sociales, colectividades, que se niegan a plegarse a las miserias del trabajo sometido, a los tiempos de la producción y el mercado, a los designios de la disciplina y la moral. ¿Dónde se encuentran exs ingobernables? ¿En qué espacios producen y crean siguiendo unos parámetros extraños para la lógica económica? ¿Qué tipo de infraestructuras y servicios necesita la multitud para producir más cooperación, más libertad, más autonomía, más creatividad, más alegría colectiva? Hoy el principal problema no es la centralización, la burocracia y el ordenamiento disciplinario sino la dispersión, la fragmentación y el ensamblaje de esos fragmentos por parte del mercado. Así como en otro tiempo los sujetos sociales atacaron con fuerza toda institución disciplinaria (la fábrica, la escuela, la familia, etc.), hoy la política se juega en la capacidad de componer trayectos, espacios, tiempos, saberes y cuerpos colectivos que se sitúen contra y más allá de lo estatal y lo privado. Cuando proponemos pensar La Casa Invisible como una institución, lo hacemos para poner el acento en una vocación estratégica que camina en dos direcciones. Por un lado, en la necesidad de dotar de cierta estabilidad a un dispositivo exitoso como es el centro social, apostar por la sedimentación y acumulación de las experiencias, las alianzas y los afectos que produce nuestro hacer en el territorio. Por otro, en la propuesta de sostener espacios, infraestructuras y servicios que nos permitan imaginar un modelo de *welfare* de base, posestatal, protagonizado y gestionado de forma directa por los sujetos metropolitanos. La idea de institución a la que hacemos referencia se sitúa lejos de las estructuras estatales y de las esferas de lo público, y muy cerca de los procesos de creación institucional propios de la multitud rebelde: desde las sociedades de apoyo mutuo hasta las comunas y soviets, desde las tabernas portuarias clandestinas hasta los *hacklabs* y los servidores y espacios web del movimiento de movimientos.





Creador@s Invisibles Córdoba

Plataforma que desde 2007 agrupa a personas relacionadas con la creación, trabajadoras del ámbito cultural y la educación (músicos, actores, diseñadoras, gentes del mundo editorial, algún informático, alguna profesora formal y educadores del sector informal), simpatizantes y curiosas (20-25 personas implicadas, 10 activas, 120 supuestos adheridos a una lista de correo).



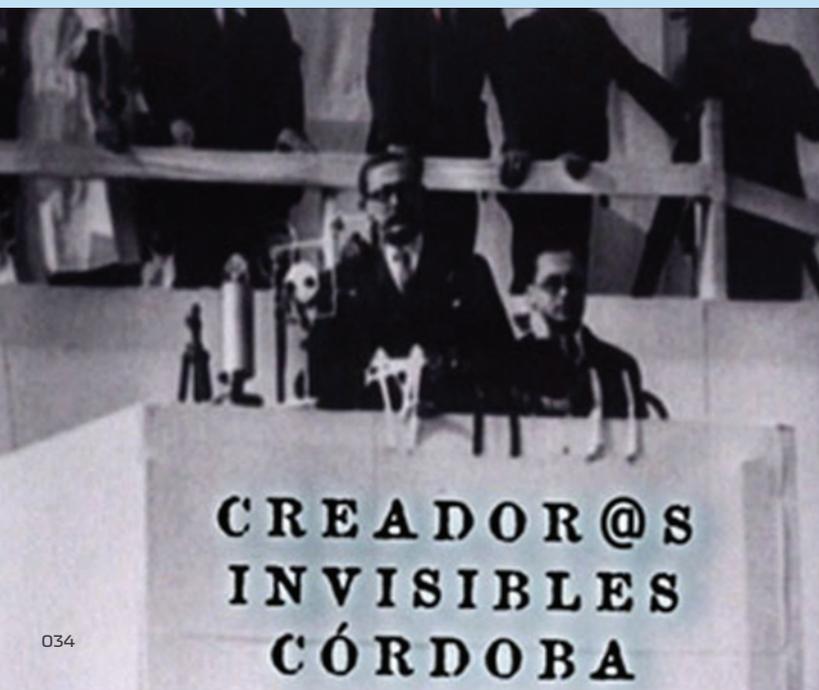
Imagen: Raúl Gaitán, *Sembrando creación*, fotografía.

En el año 2007 decidimos identificarnos como una experiencia de acción y reflexión sobre la persona creadora de arte y cultura en la ciudad. Arte y cultura entendida como creación colectiva y social de una serie de actitudes compartidas, y de un proceso recién inaugurado de resistencias y propuestas. Resistencias encaminadas hacia los modelos impuestos o heredados que no conduzcan a lo que nosotras consideramos un verdadero progreso. Propuestas hacia soluciones imaginativas y necesarias que pasen, en el terreno de la cultura y el arte, por lo común y por la ciudad entendida como el espacio virtual y real de construcción de ese común.

“El Pueblo debe combatir más por la ley que por los muros de las ciudades”.
Heráclito

Hablar de creación y cultura en Córdoba, como hacerlo en Barcelona, Madrid o Sevilla, es inseparable para nosotras de una reflexión sobre la metrópoli neoliberal, sobre las enmarañadas y opacas ciudades y relaciones (institucionales, personales, laborales) que estamos construyendo, y sobre las alternativas que desde dentro de éstas emergemos desde la premisa de la necesidad para proponer transformaciones. Somos los depositarios y actores de políticas mercantiles, de programas de incentivación empresarial y sus quimeras crediticias, de festivales inverosímiles y ajenos, somos parte del diseño de una “industria cultural” que nadie nos ha consultado, de las ínfulas tecnocráticas de un proyecto de Capitalidad Cultural 2016 que arrastra financiaciones y alimenta élites gubernamentales, llenando más aún de incertidumbres el incierto territorio de nuestro devenir cotidiano.

Somos los precarios del espectáculo, las trabajadoras de una ilusión potencialmente productora de objetos y, sobre todo, de ideas que se convierten en sellos de validez sólo cuando capitalizan, modelan inevitablemente las aspiraciones laborales de los creadores, las actitudes de las personas que nos gobiernan y, sobre todo, la manera en que gobernados y gobernantes articulamos nuestras relaciones. Estamos trabajando por y para proponer formas creativas y éticas de construcción de otras realidades. Creemos que sólo ese proceso, ese vértigo, nos abre puertas desconocidas e ilusionantes.



andalucía
industrias culturales
2016
2017?
infraestructuras

www.asociaciondecircodeandalucia.com
www.minimeces.blogspot.com
www.primigenioteatro.com
www.poliposeidas.com
www.myspace.com/cantautorchicoherrera
www.myspace.com/malukodabeko
www.iso23.weebly.com
www.medioreal.com
www.losaslandticos.com
www.produccionesnecesarias.com
www.sambeando.com
[//enclavedeson.es](http://enclavedeson.es)

Imagen: Fotomontaje a partir del vídeo *Manifiesto1 - Cultura de Base frente a gestión cultural o cómo venderle un burro cojo a un ciego*, el vídeo completo puede verse en [//blip.tv/file/618943](http://blip.tv/file/618943)





**FAQQ > JOSÉ DANIEL CAMPOS, ANTONIO COLLADOS, MARÍA GARCÍA, CARLOS GOR,
PABLO P. BECERRA**

Grupo de trabajo que realiza proyectos colaborativos y de investigación en los ámbitos del arte, la arquitectura y la educación, vinculados a contextos específicos. Los componentes del equipo FAQQ se conocieron y empezaron a trabajar juntos en el marco de Aulabierta.

Aulabierta es un proyecto que desde 2004 ha venido trabajando con metodologías de autoformación y coaprendizaje en la Universidad de Granada. El proyecto comienza cuando un grupo de estudiantes y profesores de Bellas Artes y Arquitectura materializan la necesidad de crear un lugar, en el seno de la institución, lo suficientemente permeable a la actualidad, conectado a la acción y al pensamiento contemporáneo e íntimamente ligado a determinados contextos (educativo, profesional, político y geo-social). Gracias a la participación de numerosos colaboradores y estudiantes de la Universidad de Granada ese espacio es hoy una realidad, un lugar de reunión y trabajo, un espacio para el encuentro, para la experimentación pedagógica, abierto a las necesidades y deseos de los estudiantes.



Imágenes: *Aulagarden* durante el taller de construcción de mobiliario, Aulabierta al fondo; Esquema del Proyecto de Innovación Docente.

proyecto > *Aulagarden* > 2007-2009 (en curso)

Aulagarden es un proyecto colaborativo ideado por FAAQ que consiste en la creación de un jardín alrededor de Aulabierta, en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Se gestiona a través de un Proyecto de Innovación Docente donde participan estudiantes y profesores de los campos de la Arquitectura, las Bellas Artes, las Ciencias Ambientales y la Sociología. También han colaborado un Máster de Paisajismo, personal de Administración y Servicios, el Centro Terapéutico de Salud Mental vecino, instituciones como el Centro José Guerrero y colaboradores externos como el paisajista Íñigo Segurola.

Aulagarden, un jardín de colaboraciones

Un jardín es una construcción deliberada en torno a la naturaleza, una expresión en la que se manifiesta de forma especial lo inconsciente, la vida; una parcela de descontrol. Un jardín es un espacio acotado en el que es posible contextualizar un mito, ¿cuál es pues el mito de Aulabierta?¹

Aulabierta se inició con un largo proceso de autoconstrucción² que permitió dotar al proyecto de una peculiar infraestructura: un aula que alberga todo tipo de actividades (talleres, reuniones, proyecciones...), que realiza la variopinta y siempre cambiante comunidad de personas que participan de Aulabierta. Una vez allí, nos pusimos a mirar el entorno: espacios vacíos de sentido y sin uso; y nos propusimos un nuevo objetivo: crear un ambiente, un espacio abierto para encontrarse, reunirse y maquinar con otros, para relajarse y pasear, para comer, para crear, un ambiente para tener cierta libertad de comportamiento, en definitiva, un espacio público. Con *Aulagarden* pretendíamos –y pretendemos– crear una pequeña parcela de descontrol dentro del (cada vez más) controlado espacio universitario. Sabemos de sobra que no solamente los humanos construimos los espacios, sino que los espacios nos construyen a nosotros. Aulabierta propone ante esto una posición activa que se traduce en la participación directa de los usuarios en los entornos que habitan, así se incita deliberadamente a los estudiantes a pensar el espacio universitario como propio y por tanto susceptible de modificación, de apropiación, de crítica, de cambio. Lo mismo para las materias y currículos docentes. Un jardín es una herramienta pedagógica. Toda la concepción del jardín (desde el diseño hasta la construcción, el riego, el mantenimiento, etc.) ha sido procesos de coaprendizaje, las asignaturas participantes han recuperado la dimensión práctica (en muchos casos perdida) y la confrontación con otros agentes en la concepción de su propio trabajo. En general, todo el proyecto nace con el objetivo de crear un conjunto de herramientas pedagógicas para que este tipo de prácticas se puedan implementar en otros casos y contextos tanto dentro como fuera de la universidad: *Aulagarden* funciona como un laboratorio. Un jardín es un espacio de encuentro. Este jardín es un espacio de articulación de la red de colaboraciones que planean sobre él. El jardín en sí es un espacio multidisciplinar y es así como lo hemos abordado, desde distintos puntos de vista, aprendiendo mucho los unos de los otros. Y la traducción material de todos estos *inputs* es el aspecto mismo del jardín: un monstruoso collage cambiante compuesto de especies, mobiliario, esculturas, materiales reutilizados y, sobre todo, ideas y deseos. No sabemos a ciencia cierta cuál es el mito de Aulabierta que invocamos con *Aulagarden*, pero intuimos que tiene que ver con los procesos que hemos relatado, los procesos que dan forma al jardín y a nosotros mismos.



- ¹ Con estos enunciados y preguntas nos interpelaba al comienzo del proyecto el profesor de Bellas Artes Víctor Borrego. www.aulabierta.info/aulagarden/?q=node/28
- ² El proceso de autoconstrucción de Aulabierta se hizo con la inestimable colaboración de Santiago Cirugeda y su estudio de trabajo Recetas Urbanas www.recetasurbanas.net y está ampliamente documentado en www.aulabierta.info y www.flickr.com/photos/aulabierta/sets

//faq.info
 //aulabierta.info
 //aulabierta.info/aulagarden
 www.urbantactics.org
 www.parkfiction.org
 www.guerrillagardening.org
 www.lurpaisajistak.com
 //citywiki.ugr.es/wiki/Proyectos_3_grupo_E/trabajos0809/procesos_creativos

Imágenes: Algunos parterres de *Aulagarden*; Primer taller de plantación; Taller de construcción de sombras; Cartel del segundo taller de *Aulagarden*.



23_24_25 abril **aulagarden**

“INTERVENCIONES SOSTENIBLES EN EL ESPACIO URBANO
 LA PRODUCCIÓN SOCIAL DE LOS ESPACIOS VERDES”

¿Porque solandefecto?
 ¿Phytostachys aurea?

inscripción:
10-18 abril 39.50 €
 centro de formación continua

Miércoles 23
 Víctor Borrego
 Francisco Valle
 taller:
 Iñigo Segurola

Jueves 24
 Juan Calatrava
 Iñigo Segurola
 taller:
 Iñigo Segurola

Viernes 25
 Manuel Casares
 taller:
 Iñigo Segurola

URBANO **colabora**

039



Intervenciones en Jueves > CELIA MACÍAS, ALEJANDRO PEÑA

Colectivo que surge en el mercaíllo de "El Jueves" en la calle Feria de Sevilla en 2005, a raíz de una intervención colectiva de carácter artístico, cultural y social que realizan en este lugar distintos artistas y creadores. La experiencia continuó con nuevas ediciones: Intervenciones en el Aire, en diciembre de 2006, centrada en el arte sonoro; y un Des-homenaje a Estrellita Castro y Enrique el Cojo, en marzo de 2008. Forman parte del colectivo aquellos artistas o colaboradores que alguna vez han participado en sus ediciones: Montse Aguilar, Samuel Arquellada, Ricardo Barquín Molero, Olga Beca, Fernando Bono, Miguel Ángel Concepción, María Coronada, Luis Fernández, Loncho Gil, Manuel León Moreno, David López Panea, Rocío López Zarándieta, Irene Mala, Fran MM Cabeza de Vaca, Berta Orellana, Felipe Ortega Regalado, Jesús Palomino, Juan Carlos Robles, Miguel Soler, Eva Toro, Fran Torres, Axel Void, La Palabra Itinerante, Pony Bravo y Voluble.net, entre otros.



Imágenes: Público en el concierto de Pony Bravo en Intervenciones en Jueves, 2008; Retrato realizado en Foto Serva en la calle Feria, Sevilla, foto: Concha Laverán.

Intervenciones en Jueves tiene como objetivo principal promover el arte contemporáneo en entornos cercanos y accesibles para el público en general, al mismo tiempo que se plantea los límites e interrelaciones entre arte, mercado y sociedad.

El mercaíllo de "El Jueves" es un lugar muy singular, que una vez al año es tomado por este colectivo para intervenir artísticamente sin interferir en el desarrollo del mercado. El resultado que se obtiene es fruto del intercambio entre comerciantes, vecinos, usuarios del mercaíllo y los artistas participantes.

“...un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas...”.

Lucy R. Lippard¹

Camuflar, mimetizar, confundirse, ser uno más/una más, formar un todo, pertenecer, hacer colectividad, crear tejido social

Intervenciones en Jueves es un proyecto de acciones artísticas realizadas específicamente dentro del espacio que ocupa el mercadillo más antiguo de Sevilla, “El Jueves”, en la céntrica calle Feria y sus alrededores. Se trata de una propuesta que se activa a partir de la idea de lugar no como sitio físico, sino como región psicológica donde se escenifican las percepciones sociales construidas de modo imaginario, como ha estudiado el profesor Armando Silva en su trabajo *Culturas urbanas desde sus imaginarios sociales*. Las intervenciones de los artistas tratan el contexto como escenario geográfico de manifestaciones psicosociales que dotan de identidad a la ciudad que los origina. Se deslizan como una serpiente en el mercado, se camuflan como un camaleón y se mezclan fluidamente con las actividades de economía informal que allí tienen lugar cada jueves del año, siempre alerta a las situaciones de recepción de las obras: dónde se actúa, para quién se generan, etc. En ocasiones algunas singularidades de los proyectos se cruzan con otras propuestas y se diluyen en un todo participativo.

Modelos de economía informal, transacción, cambalache, trueque, mercadeo, intercambio, mercadillo, residuos de economías globales, restos de transacciones oficiales

Intervenciones en Jueves es una propuesta de acción gestionada por un colectivo de artistas, que cuestiona y replantea las relaciones arte, mercado e incidencia social. Se conceptualiza como un intercambio de saberes, de experiencias, de bienes y de servicios, como un proyecto de arte que favorece el reciclaje cultural al tiempo que propone una manera peculiar de habitar los lugares de economía informal y de negociar con todos los agentes que conforman lo público: comerciantes, vendedores ocasionales, visitantes del mercado, vecinos del barrio, compradores habituales, viandantes.



“...Nosotros reivindicamos la aventura. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de las actividades eficaces en la vida y en la cultura. [...] nuestra concepción del urbanismo es social”.

Constant²

Construcciones efímeras, arquitectura informal, urbanismo social, arte público, arte urbano

Hablamos de un trabajo de arte público en el sentido estricto porque se gesta, tiene lugar y se activa en el seno de una comunidad concreta, y se compromete con su emplazamiento social.

La diversión como factor político, lo lúdico como estrategia de construcción cultural

La frescura, el descaro y la energía de las obras, refuerzan y actualizan la creencia en el arte como vehículo de reflexión social y también la consideración de la diversión como factor político. Una experiencia que trasciende lo estrictamente retiniano de otras manifestaciones estéticas para convertirse en acción pura, en experiencia viva (vivificadora), sin olvidar la reflexión, el debate y el divertimento.

Esther Regueira
Sevilla, junio de 2009

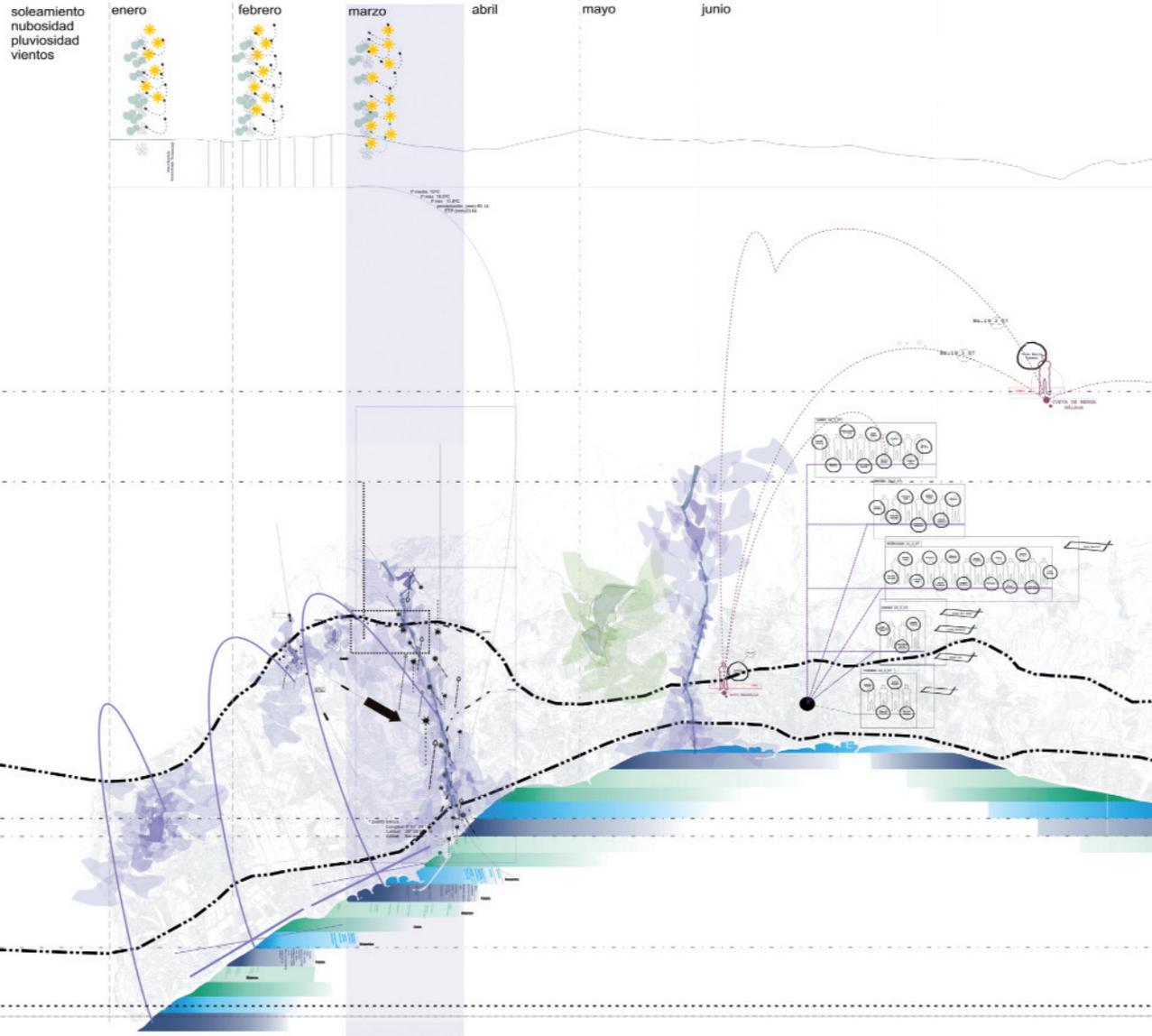
www.intervencionesenjueves.blogspot.com

¹ Lucy R. Lippard, “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Cristina Zelich Martínez y Alberto Martín Expósito (coords.), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

² Constant, “Otra ciudad para otra vida”, *Internationale Situationniste*, nº3, 1959. Traducción extraída de *Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999.

Imágenes: Francisco Torres, *Música de Saldo*; Ricardo Barquín, *Palimpsesto*.





Oopart > BEGOÑA GASSÓ, ELENA RIVAS, CARMEN TORRECILLAS + ADRIANO REDONDO,
MARJA SKOTHEIM, AZAHARA ZAPATA

Grupo de trabajo derivado de la Escuela de Arquitectura de Granada, interesado en el cuestionamiento y revisión de su propia disciplina, así como en la capacidad de ésta para hibridarse con otros ámbitos. La breve experiencia conjunta surge en torno a inquietudes compartidas, abarcando sistemas de representación, visualización de datos, medios de participación, aspectos técnico-tecnológicos, etc. Oopart es acrónimo de “Out of Place Artifact” (literalmente, Artefacto Fuera de Lugar), término acuñado para hacer referencia a aquellos objetos paleontológicos y arqueológicos encontrados en lugares y circunstancias muy extraños o incluso imposibles para la óptica tradicional de dichas disciplinas. Pese a suponer una crítica constante al trabajo de los científicos (¿cómo llega algo a un sitio donde no puede estar?), su realidad está siempre en cuestión.

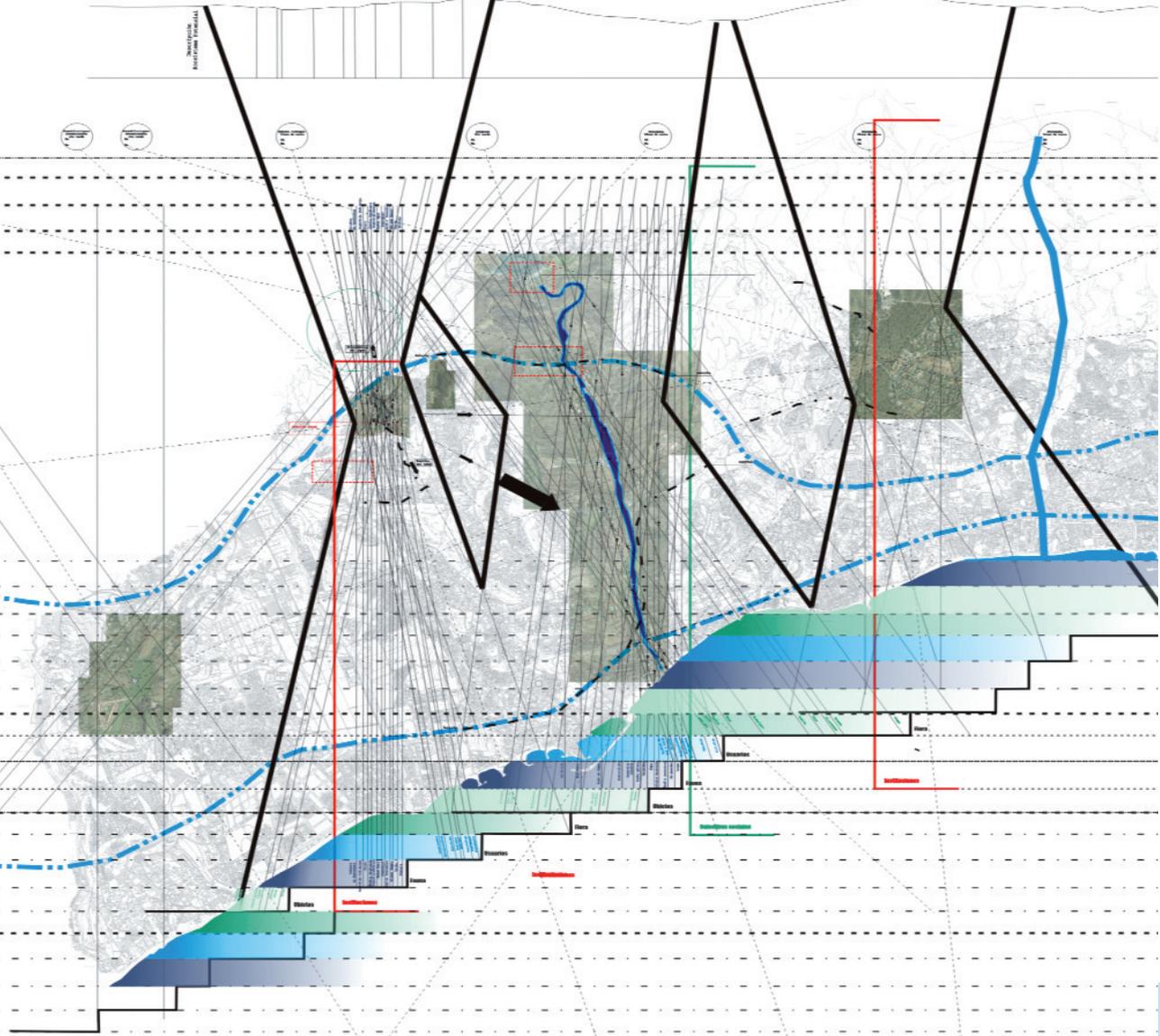


Imagen: *Cartografía ZoMeCS*, desarrollada durante el workshop *Marbella. Recuperación de ríos, bosques y playas urbanos*.

proyectos > *Investigación en la barriada Rey Badis / Cartografía ZoMeCS / Cartografía TrashCity*

Investigación en la barriada Rey Badis - 2005-2006 > Exploración colectiva de esta barriada granadina, desarrollada desde la Escuela de Arquitectura de Granada. La investigación asumió un voluntario no-método de partida, operando mediante la acción y la práctica, la subjetivización y la constante reflexión y reformulación de la experiencia.

Cartografía ZoMeCS - 2006-2007 > Experiencia de investigación sobre la Zona Metropolitana de la Costa del Sol (ZoMeCS) por un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Granada, que trabajaron haciendo lecturas del territorio desde diferentes perspectivas. Para poner en diálogo las múltiples capas de estudio y sus conflictos, se realizó una cartografía durante el *workshop* sobre ríos, bosques y playas.

Cartografía TrashCity + Propuestas derivadas: T-reused - 2008 > Proyecto para Medialab-Prado en las jornadas *Visualizar'08: Database City*, consistente en el registro colectivo y dinámico de residuos urbanos. Entendidos éstos como recursos gestionables, surgieron paralelamente múltiples propuestas en el marco de una arquitectura de código abierto.

Trabajo colectivo. Formas de actuar sobre la realidad

“...las diversas prácticas disciplinarias de los agentes se fertilizan de modo cruzado y se da un aprendizaje no reglado pero sumamente útil, que atañe tanto a los afectos respecto a las personas concretas como a los conocimientos y al saber hacer”.

José M^a Romero¹

Creemos que el principal valor de las cartografías no es tanto el estético como el de su capacidad de generar relaciones y conocimiento. Hablamos de relaciones conceptuales (de datos), pero sobre todo sociales. Hablamos de su capacidad para integrar investigaciones desde diversas disciplinas. Bajo esta idea se desarrollaron los trabajos sobre Rey Badis y ZoMeCS, partiendo de estudios de la realidad colectivos, mediante grupos de estudiantes coordinados por José M^a Romero y Eduardo Serrano.

Subversión de los puntos de vista de lectura del territorio

“...la mayoría de nosotros, y especialmente nuestras instituciones sociales, suscriben los conceptos de una visión desfasada del mundo, una percepción de la realidad inadecuada para tratar con nuestro superpoblado y globalmente interconectado mundo”.

Fritjof Capra²

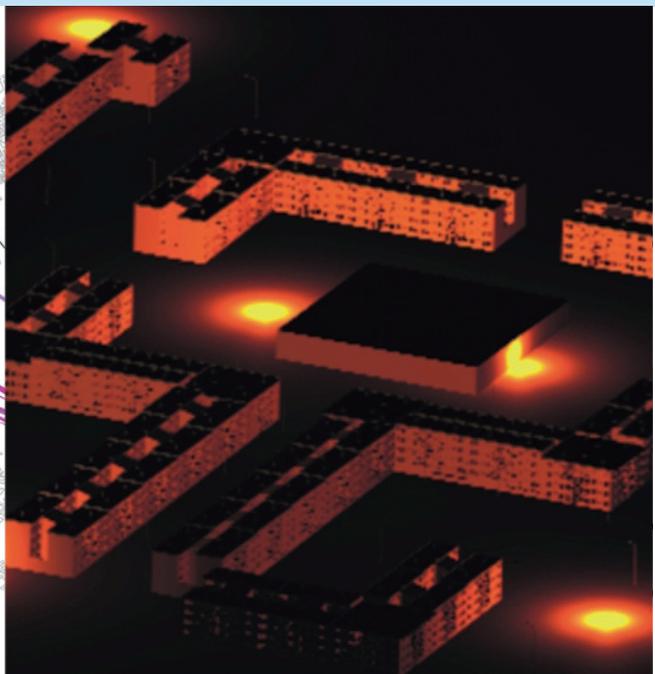
Una óptica desvinculada de los órdenes establecidos para la lectura del territorio nos parece esencial para la crítica, la propuesta y la actuación en ellos. Los mecanismos convencionales de comprensión del mundo están mayoritariamente politizados y controlados (sirva de ejemplo más inmediato la orientación de cualquier mapa geográfico con el norte hacia arriba marcando su hegemonía mundial). En ese sentido, la cartografía sobre las hogueras en la barriada gitana Rey Badis suponía una lectura sobre la misma a partir de un parámetro desconocido para el resto de la ciudad, resultando ser el principal configurador del intenso sistema de relación-ocupación de la comunidad. Un segundo esquema ponía de manifiesto la dinámica relación existente entre barriada-núcleo de la ciudad, no tanto física como política, económica y social. Ambas lecturas huyen de la tópica mirada de conflicto y aislamiento a la que nos acostumbran los poderes locales en pro de una mayor marginación.

Información como herramienta de poder. Visualización de conflictos

“El cuerpo ya no habita los lugares disciplinarios sino que está habitado por ellos”.

Beatriz Preciado³

Leer la realidad desde puntos de vista velados o anclados en una ficción coactiva, supone el mismo inquietante conflicto que no conocer siquiera la existencia de dichos canales informativos.



A veces sintonizar esos canales resulta complicado, caro o imposible. Es evidente la relevancia de ciertos agentes (aquéllos con mayor poder e información) a la hora de describir una realidad concreta, pero entendemos igualmente necesaria la intervención del resto de actores. La cartografía realizada sobre ZoMeCS pretendía poner en contacto dichos estratos: políticos, sociólogos, ecologistas, abogados, estudiantes, flora y fauna; todos ellos presentes y "cruzados" durante el *workshop* en el que se desarrolló.

Un mundo complejo. Sobre lenguajes, transparencia, traducción y representación

"El mundo aparece entonces como un complicado tejido de acontecimientos, en el que conexiones de distinta índole alternan o se superponen o se combinan, determinando así la textura del conjunto".

Heisenberg

En un mundo complejo y acelerado las nuevas tecnologías ponen a nuestra disposición gran cantidad de información; sin embargo, parte de ésta resulta ilegible. Entendemos la representación de datos como herramienta capaz de funcionar como elemento traductor, generando conocimiento y reduciendo las asimetrías del poder ligadas a la información. En este contexto surgió la propuesta *TrashCity*, cartografía que pretendía visualizar dinámicamente los procesos ligados a los residuos de la ciudad. Esta manera de conocimiento posibilitaba al usuario mediar en ellos. La información mediante códigos de visualización, puede llegar a disminuir el tiempo de percepción y, en definitiva, lograr la capacidad comunicativa de una imagen, llevando incluso a pensar con los ojos. Estas elecciones estéticas dan un significado semántico y clasifican, como visualizadores de datos, a partir de características concretas como posición, tamaño y color, según su importancia dentro del esquema o gráfico. Traslación de significado a una expresión visual.

¹ José M^o Romero, *Nuestro método para las barriadas*, versión 2.1.

² Fritjof Capra, *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona, 2008.

³ Beatriz Preciado, *Testo Yonqui*, Espasa-Calpe, Madrid, 2008.

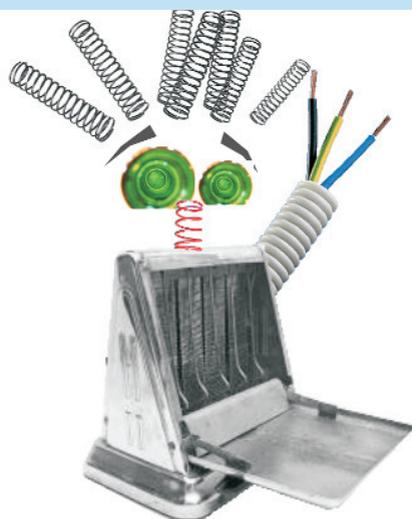
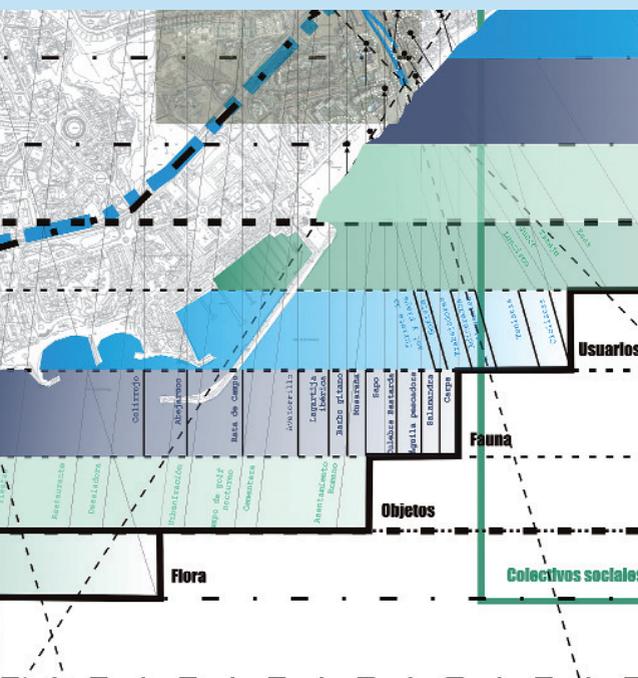
www.oopart-ies.com

[//citywiki.ugr.es/wiki/Monográfico_de_proyectos](http://citywiki.ugr.es/wiki/Monográfico_de_proyectos)

[//citywiki.ugr.es/wiki/Barriadas06](http://citywiki.ugr.es/wiki/Barriadas06)

[//cajadeherramientas.cc/node/26](http://cajadeherramientas.cc/node/26)

Imágenes: Mapa y reconstrucción de la barriada Rey Badis, E.T.S.A.G.; Zoom de la Cartografía ZoMeCS; Logo *TrashCity*.



TrashCity
cartografía colaborativa⁰⁴⁷

estrutur sobre restos de muros infraestructuras antiguas, ya se podría poner en peligro su estabilidad. Evidentemente las pilas de la Expo también han agido ya, como los pilotes de antiguas pérgolas y del porche de Puerta Triana.

CALENDARIO. Los plazos que exige Ayusa (con una carta de proyecto repartida por todo el mundo, como la línea T2 del metro de la ciudad de México) que las catas y la ejecución de las pantallas tienen que estar listas a principios de agosto. Para final de año o, quizás, principios de 2010, habrá terminado la excavación. Algo que depende de las lluvias, después comenzará la cimentación. En septiembre octubre se empezará a atrairar el resto de pasetes de la obra: la restauración de la estructura, instalaciones. Todo se irá por fases. El padre de la imagen de la torre y del edificio actual ha sido el estudio César Pelli, pero Ayusa va trabajando desde

Calidades. Medidas «fuera de norma» y hormigón especial

a las técnicas de Ayusa subrayan que lo más complejo será bombear hormigón a 170 metros de altura «de forma que cuando llegue siga siendo homogéneo», ironizan. Los pilares de la torre estarán sometidos a tanta presión que el hormigón será de entre 70 y 80 megapascals, frente a los 25 o 35

de los edificios normales. Además, los responsables del proyecto afirman que la protección contra incendios está «fuera de norma». La norma española no está pensada para rascacielos, así que se ha tenido que recurrir a la normativa internacional, con el visto bueno de la Gerencia de Urbanismo.

2007 para trasladar la idea del arquitecto a la realidad y traducirla en números y planos que puedan materializarse. La colaboración entre ambos equipos, según los responsables de Ayusa, ha sido muy buena, pero el trabajo no ha estado exento de complicaciones.

SIN ASCENSORES REDONDOS. Una de las ideas de César Pelli era instalar ascensores redondos, pero se descartó porque se superaba el presupuesto.

El sistema de control del gasto es «muy riguroso». «Hay muchas personas que dicen que los 250 millones (sin IVA) se convertirán en 400, pero no será así. El control es exhaustivo, no hay ligereza, nada se deja al azar para que no se dispare el presupuesto. Es un proyecto muy sólido», aseguran.

Otra de las ideas descartadas es la instalación de un hotel. Alquilar parte de la torre a un establecimiento hotelero no sería rentable. En cambio, los números sí cuadraban para el centro de congresos, que se construirá finalmente en el extremo opuesto a la torre, no debajo de ésta.

Novedad. La primera torre con cerámica en la fachada

Si los paraesotes de las ventanas de la torre no serán de madera, como estaba previsto, sino de cerámica, por lo que se convertirá en el primer rascacielos con este tipo de material en su fachada. Según el arquitecto tucumano nacionalizado norteamericano, César

Pelli, la madera (utilizada en los paraesotes de la Encarnación) no está dando buenos resultados en las torres, de ahí el cambio de última hora. Para Ayusa, el resalte acristalado de la torre, el envoltorio cerámico y la superficie curva de la techumbre del edificio bajo serán los puntos más críticos a la hora de construir.

El sistema de pantallas para la construcción de los cimientos

Para evitar problemas de filtraciones de agua en el terreno donde se asentará la torre y el resto de los edificios, se procederá a la instalación de un muro de 150 pantallas de hormigón.

Paso previo para realizar la excavación necesaria para la cimentación.

En la zona de la torre se construirá una doble corona de pantallas y una gran losa de hormigón de 4 metros de altura y 1.800 metros cuadrados de superficie.

Construcción de las pantallas

1 Se inserta en el terreno dos tubos, y se rellena el hueco entre ambos con hormigón.

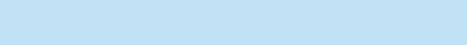
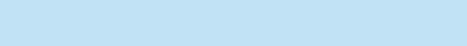
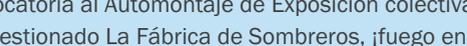
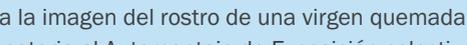
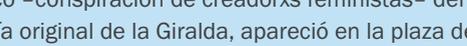
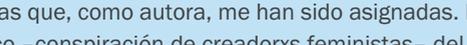
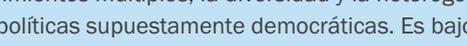
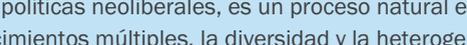
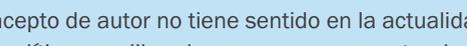
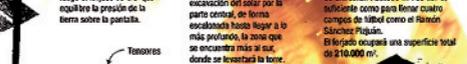
Vertido de hormigón

Extracción de los tubos

Tubos a 29 mts. de profundidad

2 A continuación, se extraen los tubos con cuidado para que no se desmorone el hormigón que se atascó al tubo. Esta operación requiere de unas 4 horas, por lo que el trabajo se realiza de forma continua durante las 24 horas.

El grosor de la pantalla varía entre 0,80 y 1 metro



Y ADÉMÁS...

LAS FECHAS

El proyecto podría estar listo en 2012

El cálculo de Cajal es que la obra del rascacielos en la Cartuja dura más de tres años. Construir los muros perimetrales y comentar se llevará un año, por lo que la torre no empezará a crecer hasta 2010.

ALQUILERES

El metro cuadrado entre 18 y 24 euros

Cajal pretende alquilar dos tercios de la torre (el resto será para la sede administrativa de la caja de ahorros). En principio, también que el metro cuadrado para oficinas se arrienda a 18 euros, mientras que para comercios costará 24 euros. La entidad pretende recuperar la inversión con una rentabilidad del 9% en un plazo de 25 años. La comercialización del espacio del rascacielos no empezará todavía, sobre todo porque la grave crisis económica lo desaconseja.



EL DEBATE

Una visita importante a partir del día 22

El Comité de Patrimonio Mundial de la Unesco se reunirá en Sevilla del 22 al 30 de junio y tendrá que decidir si incluye a la ciudad en la «lista negra» del Patrimonio Mundial en Peligro por el impacto visual de la torre Pelli en la Giralda, la Catedral, el Alcázar y el Archivo de Indias.

ACTOS

Protestas por el impacto de la torre

La plataforma Túmba ha organizado actos contra la construcción de la torre. Desde hoy lunes 15 al 19 habilitará una mesa informativa de 18.00 a 21.00 en la Plaza Nueva; el día 23 habrá una concentración en el Patio Banderas y el 24 un acto a las 19.00 en el Alamo.



Berta Orellana

El concepto de autor no tiene sentido en la actualidad, principalmente por la utilización que han hecho de él las políticas neoliberales, es un proceso natural en crecimiento la disolución de éstos en las fuerzas y conocimientos múltiples, la diversidad y la heterogeneidad en la fortificación de lo civil, como defensa frente a las políticas supuestamente democráticas. Es bajo este carácter, que recopiló la información de las páginas que, como autora, me han sido asignadas. La hoguera es una acción que interviene un espacio público -conspiración de creadorxs feministas- del 1 al 10 de mayo de 2009 en Sevilla. Se desconoce la autoría original de la Giralda, apareció en la plaza del Pelicano y fue adquirida en un lote por cinco euros junto a la imagen del rostro de una virgen quemada durante la República. Esta acción forma parte de la Convocatoria al Automontaje de Exposición colectiva desarrollada en el Centro Social Ocupado Autogestionado La Fábrica de Sombreros, ¡fuego en el patio en Sevilla!



el vaso se ha colmado: **¡basta ya de abusos policiales!**

Este comunicado es una rotunda denuncia hacia la actuación policial que desde hace un tiempo venimos sufriendo lxs ciudadanxs de esta ciudad, con un **aumento considerable de agresiones y abusos de autoridad por parte de la Policía Nacional y Local.**

Cada vez son más numerosos los casos de personas que han denunciado haber sufrido vejaciones y lesiones por parte de los cuerpos de “seguridad” del Estado, que realizan una particular lectura represiva de leyes ambiguas como las mal llamadas ley “anti-botellón” y la ordenanza “cívica”.

Bajo el pretexto del orden público y la pacífica convivencia ciudadana han tomado las calles, **criminalizando todo uso del espacio público que consideren indebido**, haciendo que las personas sientan un miedo generalizado a expresar incluso su inconformidad ante la situación.

El problema no sólo afecta ya al ocio nocturno, sino también **a todos los movimientos sociales, sindicales, políticos y vecinales que se atrevan a elevar su voz un poco más de la cuenta para hacer eco de cualquiera de sus reivindicaciones.** Si se criminaliza el uso del espacio público para el ocio, tanto más cuando queremos hacer notar nuestra disconformidad ante cualquier asunto político o social.

Imágenes: Recorte de prensa Torre Cajasol; Quema de la Giralda (maqueta); Octavilla de la manifestación “¡Basta ya de abusos policiales!”, Asamblea por el libre uso del espacio público “La calle es de todxs”.

Esta publicación apoya al Centro Social Ocupado Autogestionado La Fábrica de Sombreros y condena su desalojo.

“La okupación, la autogestión y el compartir conocimientos han sido las herramientas para transformar ese patrimonio olvidado por las administraciones –que no por el vecindario– en un núcleo antagónico abierto a actividades de resistencia creativa. Un centro para desintoxicarse del capitalismo, donde cuidarse y tejer relaciones que no se basan en poder y dinero. Una centrifugadora de luchas, caja de resonancia enredada en su contexto, sobre todo en el movimiento vecinal contra la especulación y contra un modelo de ciudad privatizada en el que los espacios públicos se convierten en centros comerciales”.

Asamblea del CSOA Fábrica de Sombreros, “¿Con qué sueñan lxs okupas de La Fábrica de Sombreros?”, www.fabricadesombreros.org, categoría Comunicación, publicado el 18 de junio de 2009.

En una civilización democrática

“La precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal estructural que afecta a la sociedad entera”.

Isabell Lorey¹

En una sociedad que legitima la violencia del mercado capitalista sobre una población totalmente desprotegida, ejerciendo el libre control de los sujetos convertidos en objetos gobernables, “sus expectativas de vida, su salud, el curso de sus comportamientos, están implicados en relaciones complejas, entrelazadas con los procesos económicos”.² Obstáculo de cualquier posibilidad de articulación, a través de la puesta en práctica de mecanismos de poder que conducen a la sumisión determinada por la propia circunstancia de sujeto precario. Violencia sostenida en la terciarización y espectacularización de la cultura, y en el uso de los *mass media* como adormidera. Es paradójico que en la era de Internet el peligro resida en la limitación de acceso a la experiencia de conocimiento. Generándose un nuevo lugar de dominio, teóricamente liberador, que puede funcionar como un no-reflejo de las circunstancias de los territorios, ejerciendo el dominio sobre ellos. Una transformación económica y social en relación al entorno tecnológico de la nueva era que corre el gran riesgo de sostener viejas estructuras de dominio y poder.

“Todos quedamos implicados: economistas, promotores culturales y educadores; empresarios, Estados y consumidores-ciudadanos, comunicadores, especialistas en informática y políticos. De la manera en que articulemos nuestros derechos y compromisos dependerá que en la cultura las diferencias se conviertan para unos en privilegios y para otros en estigmas, que la competencia capaz de impulsar el desarrollo no excluya la solidaridad”.³

La performance como herramienta de investigación para intervenir la realidad, convirtiéndose en un instrumento de definición y visualización a través de un acto artístico de apropiación desde el que experimentar una lluvia de información, donde aprender en lo cercano y en lo pequeño. Generando una re-lectura de un hecho social a través de mecanismos de definición relacionados con el lenguaje artístico. Una estrategia de experimentación política donde desarrollar artefactos, que tienen su sentido de existencia en la relación que establecen con procesos sociales. Funcionando como elemento unificador entre las personas. Lo colectivo se conforma en la correspondencia de las individualidades, de las diferencias, en la aceptación de éstas y en el respeto a ellas. Un arte entendido como elemento de comunión social y como vehículo constructor de encuentros. Encuentros que visualicen ejes de fuerza de contrapoder, permanentemente en contra de la violencia capitalista y machista.

El Caballo del Romano de la Hermandad de la Esperanza de Triana
Sevilla, junio de 2009



“Biacs de Sevilla y olé, Torre del Oro
Donde los empresarios y olé, juegan al cobro”.
Sevillanas populares

www.bertaorellanaluna.blogspot.com

www.ciudadaniacontralatorrepelli.blogspot.com

www.lacalleesdetodos.blogspot.com

www.fabricadesombreros.org

www.parabolica.org

www.e-sevilla.org

www.ladyfestsur.blogspot.com

¹ Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

² Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesungen am Collège de France 1978-79*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 2004.

³ Néstor García Canclini, “Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?”, conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.

Imagen: La quema de la Giralda es una acción de arte. Fotografías: Marta G. Franco, Eugenio Heredia. Hoguera: Berta Orellana Luna.



donde **NO** llegan las **ARMA** llega el **TURISM**



pOLLO > GONZALO SÁENZ DE SANTA MARÍA Poullet

Extremeño + andaluz = Extremoandaluz nacido en Madrid. Artistilla, performancero, ciclovijante, fotógrafo, pintor, grabador, corredor, diseñador, cocinero, escenógrafo, peluquero, montañero, amigo de Nicarrabla Ralip, viajante, artista multimedia, montador, fontanero...

AS NO!!



TOURIST GO HOME!!



Imágenes: Fotografía en el Reloj Astronómico de Praha; Plantilla "Tourist go home".

proyecto > *Loony Bible* > 2009 (en curso)

Turismo, turista y turistización

Dicen que el turismo nace hace poco más de un siglo, con la intención de unir culturas, algo muy lejos de la realidad. El turismo es un fenómeno de masas que asocia dinámicas globalizadoras, estereotipadas, que esparcen una falsa prosperidad, engañan y esclavizan a comunidades, paisajes, rompen los ritmos internos con el único fin de un consumismo impulsivo, convirtiéndose en escenarios demagógicos, tendiendo a un control tan opresivo como lo militar, que ha generado un nuevo concepto de colonialismo.

El turista, este inmigrante provisional, banal, sumiso, actor social acrílico, busca lo falso en estos no-espacios, vacíos de contenidos, pero curiosamente presentados como lo auténtico, lo verdadero, lo típico.

En *La ciudad como espacio abstracto*, Manuel Delgado nos comenta: “espacio de representación y representación de espacio, espacio no practicado, simulación tramposa, cuya trampa reside precisamente en su transparencia, puesto que allí no hay otra cosa que un juego de reflejos y de espejos; un juego de poder y de saber, que percibimos cuando hemos levantado la cortina”.¹

Siempre guiados por mapas, autoritarios, sin volumen, bajo una simplicidad geométrica que reconstruye una ruta ya relatada, ya recorrida en algún libro, reportaje, guía o película. Es una representación de lo que es, ya pura representación, con la intención de controlar que no se desvíen nunca de los circuitos determinados al margen de una ciudad verdadera, esto es lo que el turista no debe ver, para ellos, una ciudad utópica, museificada, “ciudades sin ciudad”.²

La pregunta es: ¿En qué momento el “viajante” se convierte en “turista”?

Culpa de esta transformación la tienen las guías, como ya comentaba Roland Barthes refiriéndose a las *Guie Blue*, “tienden a borrar toda humanidad de un país o una ciudad”.³

Este proyecto consiste en realizar un nuevo concepto de guía, huyendo de la *Guie Blue* o más concretamente *Lonely Planet*, la llamada “Biblia del turista”, de ahí el título irónico *Loony Bible* [Chiflada o Loca Biblia]. La estrategia para esta nueva “guía” es no caer en la anti-guía, sino desactivar la actitud del turista, marginarlo a sus espacios y observarlo desde el otro lado de la “burbuja”. Volver a entender las ciudades, los espacios, darles una re-interpretación de la historia desde un punto de vista contemporáneo, autocuestionarlas, huir de estas ciudades de ficción, de escaparate, teatrales, sin memoria o mejor dicho, que han sido des-memorizadas, y dotarlas de un contenido actual, crítico y social.

Un proyecto ya en marcha como *Imaginarios urbanos* de Armando Silva, podría cimentar esta “guía”.

Propondremos una nueva estrategia al enfrentarnos a la ciudad, mucho más sana, construyendo redes de conocimiento.



loony bible



“Las plazas, las calles, los edificios, son archivos secretos y silenciosos, relatos parciales de lo vivido, recuerdos de gesta sin posteridad, marcos incomparables para epopeyas minimalistas. Memorias potentes sin poder, que se enfrentan a las de un poder impotente, a sus ciudades espectaculares, conmemorativas, triunfales, falsas”.⁴

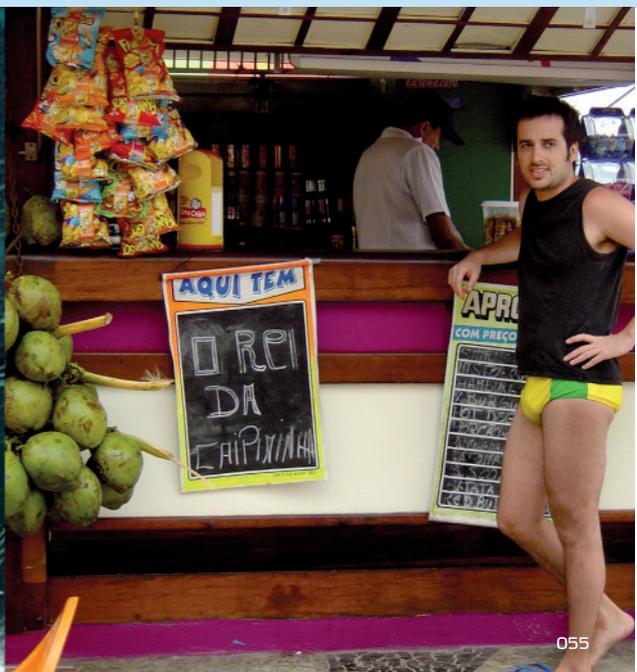
¹ Manuel Delgado, “Ciudades de mentira. El turismo cultural como estrategia de desactivación urbana”, *Archipiélago*, nº 68, noviembre de 2005.

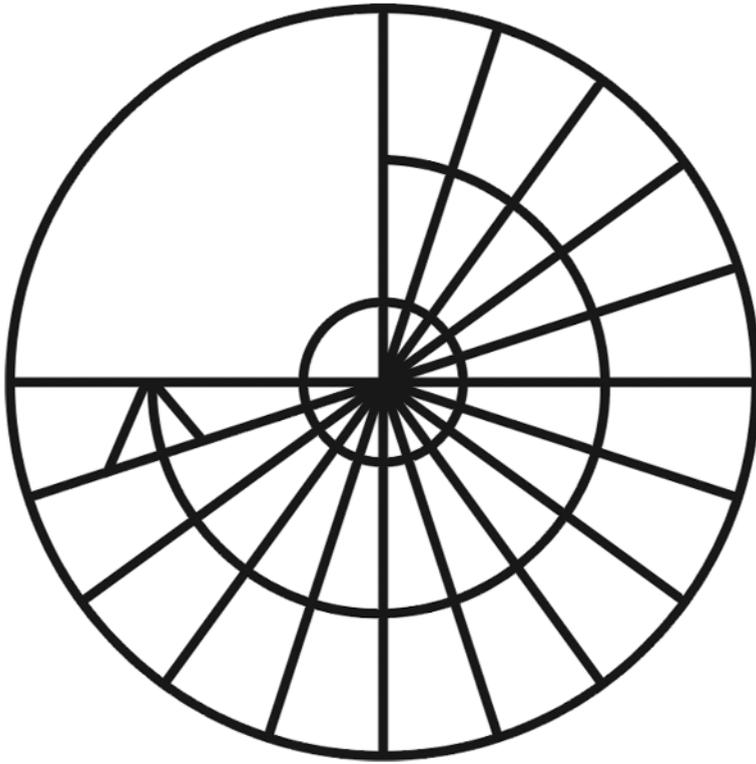
² *Ibíd.*

³ Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo Veintiuno, México DF, 1980.

⁴ Manuel Delgado, *op. cit.*

Imágenes: *Loony Bible vs Lonely Planet*; *Los turistas de Xian*; *El turismo viaja en patera* by Fico; *O Rei da caipirinha*.

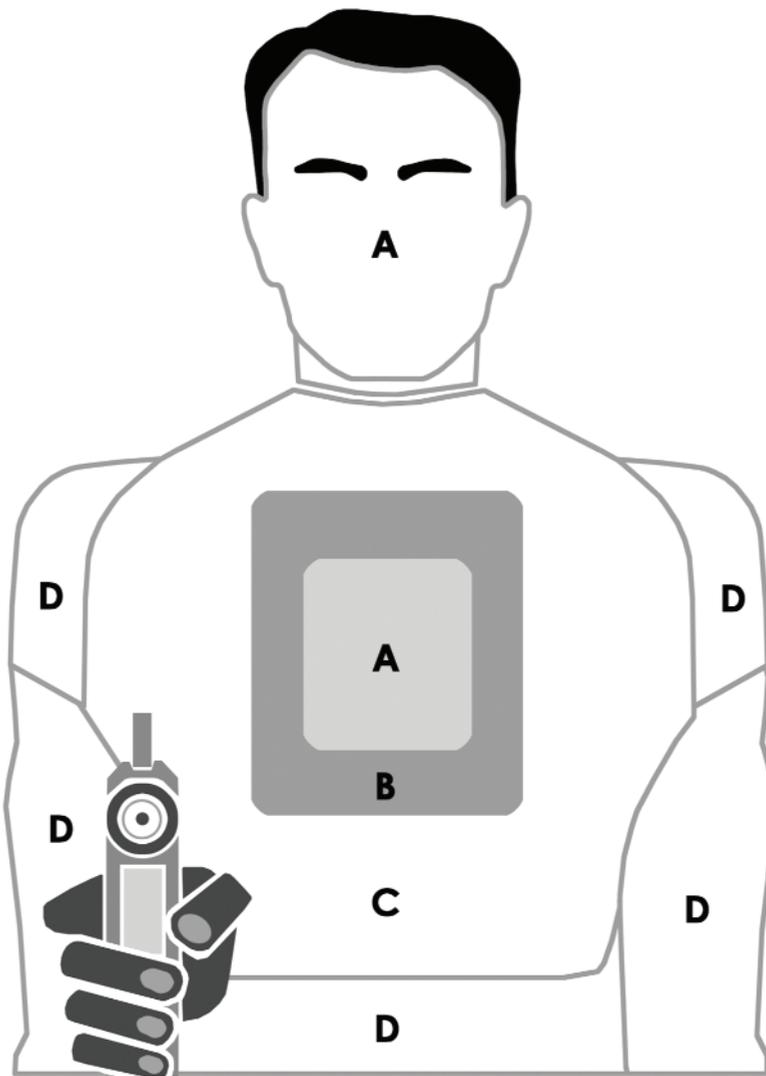




Manuel Prados Sánchez

Forma: El hecho de que hablemos aquí de lenguaje y mirada, de alfabeto y visión y no de oído y música, oreja y sonido, ni de olfato y aroma, nariz y olor, ni de gusto y sabor, boca y alimento, ni de tacto y caricia, piel y roce, se debe a que trabajamos en este caso con imágenes y palabras, adoptando una estrategia posible, no completa, no única, no exclusiva, no excluyente, pero una estrategia al menos, una posibilidad.

Fondo: Esta estrategia trata de desvelar un ámbito íntimo de la percepción, se muestra sólo parcialmente y está codificada particularmente, pero pretende situarse en la urgencia de un discurso colectivo, reclamando la intimidad como lo que no puede **arrebatare al individuo**, la parcialidad como anhelo de un **formar parte**, la particularidad como deseo de **tomar otra forma**.



Imágenes: Escalera de caracol/ojo; Diana ciega apuntando. Puntos sensibles ABCD.

Quando aparece el lenguaje en el sexo ¿Cuándo aparece el lenguaje en el sexo? Solo te quiero decir ¿cuándo aparece el lenguaje en el sexo? Cuando aparece el lenguaje en el sexo, solo te quiero decir te quiero. Te quiero. Solo te quiero. Solo, te quiero decir. Cuando aparece solo el sexo te quiero decir lenguaje. Cuando aparece el lenguaje te quiero solo decir sexo.

Solo quiero sexo en el lenguaje.

Quiero verte la cara
cuando ⊗⊗ corras

El amor es simplemente
el proceso por el que la pasión
se sustrae por sí misma a la vida.
Cualquier relación fuerte es
sexual.
Entra y ponte a trabajar.
En otras palabras sé
lo que digo.
Un bonito alarde
lleva a nuestros genitales
a combatir el aire que nos separa.
Nos hace corresponder
en las emergencias, pero gotea.
Logra que la fuerza
de nuestros brazos
nos estrangule el pasado, hace
del mirar una especie
de contagio y provoca
en los ojos un habla.

Love is quite simply the
process of passion
subtracting itself from life.
Any strong relationship is a sexual
one.
Go in and get down to work.
In other words I do know
what I'm saying.
A nice flourishing
makes our genitals
battle the air between us.
It makes us correspond
to exigencies, but leak.
It makes the strength
in our arms
throttle our past, it makes
a kind of contagion
of looking and of eyes
a speech.

Alan Davies, 1986



www.eleternosetoca.wordpress.com
www.extraterrestrialphonehome.ning.com
www.pintadasdeamor.wordpress.com

La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea, Esteban Pujals Gesalí (ed.), Gramma, 1992, págs. 146-147.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 5ª edición, 2002, págs. 278-279.

Peter Stallybrass y Allon White, "Política y poética de la transgresión", recogido en *Desacuerdos 5. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 2009, págs. 32-34.

Imágenes: Fotograma de la película *E.T. el extraterrestre*, Steven Spielberg, 1982; Fotografía de la serie *Pintadas de amor*, proyecto en proceso junto a Susana Velasco.



Te Quier



s_puma > habitado por CURRO AIX, TERESA ALONSO NOVO, SANTIAGO BARBER, DANI G. BLASCO, CRISTINA GÓMEZ BAGGETHUN, NICOLÁS PALOMO, ALICIA PEREZ, M^a JOSE ROMERO, OMI (THOMAS SCHEIDERBAUER), JORGE YEREGUI

Ni colectivo cerrado ni espacio cultural, s_puma es un lugar compartido, desde septiembre de 2007, por gentes que se mueven en el deslizante campo de las construcciones visuales. Instalados en el eje territorial y simbólico del Pumarejo social, las tareas propias de cada cual son atravesadas por los flujos colectivos transformadores. Construimos mientras se crea contexto.



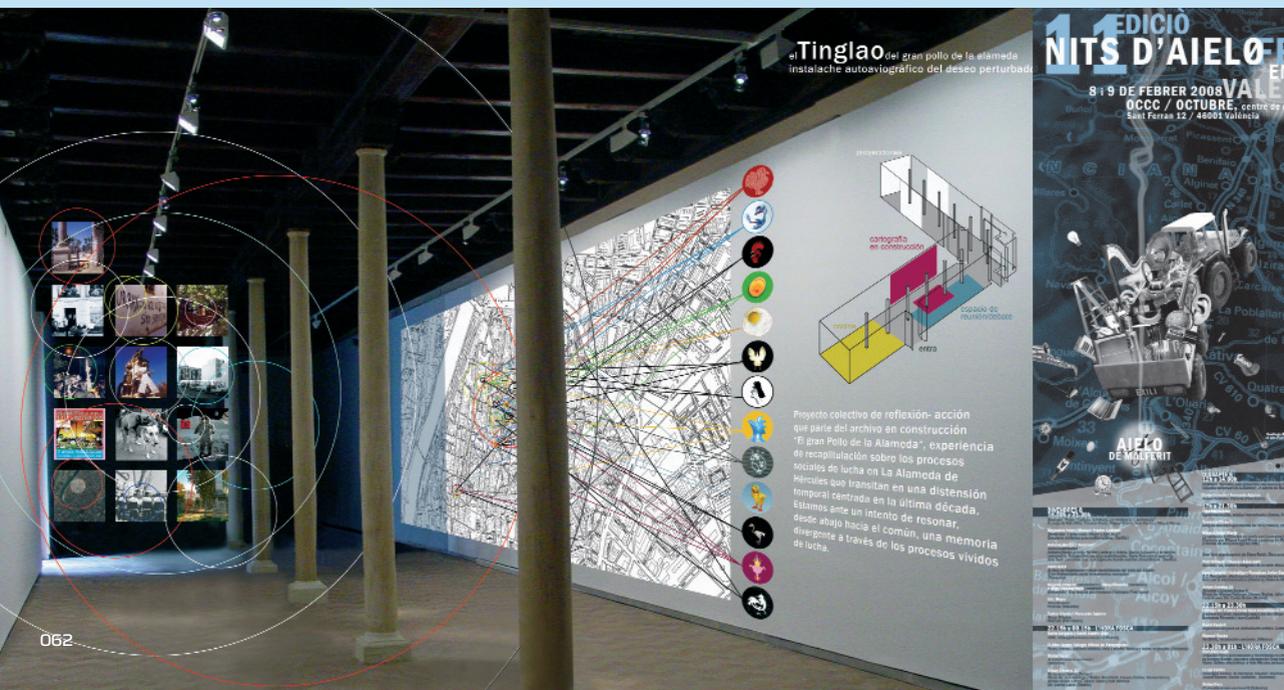
Imagen: Fotomontaje del espacio s_puma y de la plaza del Pumarejo, Jorge Yeregui, 2009.

Se puede decir que la espuma nace por la conexión apasionada de las burbujas y el porqué surge este espacio se puede parecer a eso. Es bien sencillo, algunos nos conocíamos y otros no, pero teníamos muchas cosas en común, además de hermosas afinidades, que seguro te suenan: cada uno se busca las habichuelas como puede, eliges ser autónomo, freelance o lo que sea, quieres llevar las riendas de lo que haces, tus proyectos, prefieres que no haya jefes ni meterte en una empresa que te explote, pero, ¡ah! ahí está lo chulo, sabes que no estás solo y esa complicidad nos hizo dar el paso. Y lo que resulta de ahí es cooperación: compartes tecnología, conocimientos, gastos de alquiler, Internet, buenos ratos y posibles trabajos que pueden dar pie a propuestas impensables y al abordaje colectivo de proyectos cuanto menos sugerentes.

Atravesando el s_puma

De forma resumida podemos decir que tenemos que ver con esto de la cultura desde diversos haceres y modos de enfoque: arquitectura, fotografía, traducción literaria, diseño gráfico, programación web, prácticas de arte de acción/performance/intervención en el espacio público, escenografía y utillaje, música, filosofía y pensamiento, realización audiovisual o ciencias sociales. Conviene aclarar que s_puma participa en REU08 de una forma un tanto peculiar. Este espacio de trabajo está presente en este proyecto por la potencia que entraña la simbiosis de saberes confluyentes, pero no participamos aquí como un todo. De momento son sólo algunos de los integrantes, el colectivo c a l c y las que aquí escriben, M^a José Romero y Santiago Barber, las que ahora están involucradas, tal vez porque su actividad actual conecta en intereses y objetivos con los que este proyecto suscita. Santi y Jose han colaborado en los últimos años en proyectos diversos, aunque conectados por denominadores comunes, como la vinculación al territorio cotidiano entendido también como lugar de acción y palanca de controversia, o la búsqueda de formas efectivas de creación y gestión cooperativa de la cultura en su sentido amplio. De forma breve señalamos algunos de los que consideramos más relevantes, como la participación en el proyecto editorial colectivo *El Gran Pollo de la Alameda. Como nació, creció y se resiste a ser comido. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda, Sevilla* (2006), donde asumieron diversas funciones compartidas de coordinación, producción y edición. En relación a esta iniciativa y a partir del archivo generado a lo largo de casi tres años, se involucraron en el proyecto colectivo *El Tinglao del Gran Pollo de la Alameda: Instalache autoaviográfico del deseo perturbador* que, utilizando un formato abierto de ciclos de charlas, mesas coloquio, exhibición del material audiovisual y documental, creación de cartografía y talleres situados, ocupó e inauguró en 2006 el caS (Centro de las Artes de Sevilla). A su vez forman parte del equipo de coordinación de *Nits d'Aielo i Art*, un festival internacional de músicas y prácticas artísticas “desaforadas”, que se celebra anualmente en Valencia desde 1998, y que tiene al propio local de s_puma como centro de comunicación y producción.

No queremos dejar de señalar otros proyectos más “personales” que en diferente medida también atraviesan el s_puma. Es el caso de *Bulos y Tangerías. Gran espectáculo de variedades flamencas* que, creado y dirigido por Raúl Cantizano y Santiago Barber, opera como una factoría de experimentación en torno al flamenco concebido como un arte vivo y en fructífera colisión con otros comportamientos artísticos.



En clara conexión con el tejido flamenco de base, y desde diferentes aportaciones gráficas, se sitúa la colaboración con las actividades y festivales generados por la Peña Flamenca J.L.R. El Puma, situada en el Centro Vecinal Pumarejo.

Otra línea de enlace efervescente ha sido la movilización teórico-práctica que han abordado colectivos feministas como Lilitu o Panteras Rosas. Lilitu desde una perspectiva feminista radical e iconoclasta, mediante la acción directa y la performance, abordaron la complejidad de las identidades y diferencias femeninas trenzadas sobre las relaciones laborales blancas y negras del cuidado y la sexualidad.

A través de los fanzines *Coñopólitán* e *Interdiú* ejercieron desacatos irónicos a los procesos económicos de globalización que han imperado en el paso de milenio. Panteras Rosas se abre a la crítica *queer*, siendo un colectivo móvil, plurisexual y en ocasiones efímero, pero de probada continuidad subterránea, que se vincula a su vez y por contextualidad a La Fábrica de Sombreros [ver pág. 124].

Todas estas burbujas se han aventurado por hacer flotar en la biosfera la apuesta animosa de generar otras formas de trabajo colectivo. No respetan las figuras clásicas y jerarquizadas de la autoría, que ya no se asimila como posesión, sino que se distribuye como tenencia común. Desafía los estancos cognitivos laborales desvelando las fisuras correspondientes a cada campo, y rearticula la fragmentación del conocimiento minimizando la censura, a la vez que amplía las virtualidades comunes al centrifugar el volcado que desde cada mirada se suma.

Para finalizar este breve repaso nos gustaría apuntar que queremos vivir de lo que nos gusta, seguir haciendo cosas que alimenten tanto nuestra percepción del mundo y del nosotras, como los afectos y también los cuerpos; porque desde el ánimo de lucro compulsivo y desfondado al parálitico letargo de bolsillos vacíos es seguro que existen infinitas posibilidades que habrá que investigar, ¿no?

www.nitsdaieloiart.net

www.myspace.com/bulosytanguerias

www.redasociativa.org/gas/?q=node/229

www.elgranpollodelaalameda.net

Imágenes: *El Tinglao del Gran Pollo de la Alameda*, fotografía (detalle); *Nits d'Aielo i Art en l'exil-li*, cartel (con Pamela Campagna); *El Bicitelero*, cartel; *1ª Viena Flamenca del Puma*, cartel; *Interdiú*, fanzine (portada).



ART
DEL EXILI
NCIA

www.nitsdaieloiart.net
www.octubre.net

GRAN ACTUACION DE
canto flamenco único



EL BICICLETERO

REPARTICION
DE SUS
FOTODISCOS PREMIADOS
DEL AÑO PRECISO

¡EL ATENTIVO!
CON EL TERTULIO INTENCIONAL!

Cuando a cada uno, cuando de ida y vuelta
y el folclórico nuevo del mañana.

**¡¡ AYELENSES!! ¡NO DEJES
DE IR A ESCUCHAR
EL SABADO AL REY DEL CANTE!**

7 de Febrero a las 12 de la noche
Auditorio de Atole de Melipit

¡ÉXITO INMENSO!

¡ÉXITO CLAMOROSO!

ACTUACIONES

VIERNES 24. 21H
PLZ. PUMAREJO

AL DANTE
RAQUEL GABELLO "LA RAQUELITA"
PAZCO ALJAREZ
LILU
SARA
CINTA TENDRO
AL TOQUE: JUAN SODONTI
STEVEN FEUGERES
SALVA

CUADRO FLAMENCO LA BURLA
LA CABALLA, LA SILVI,
EL ROQUE, EL JOSÉ, EL NORKA,
RAUL MADRILE Y LA SOTI

VIERNES 31. 21H
ALAMEDA DE HERCULES

AL DANTE:
JUAN SODI
LAURA MADRER
JAVIER GONZALEZ
AL TOQUE: STEVEN FEUGERES
SERGIO MATESANZ
JOSÉ MANUEL ARENAS

CUADRO FLAMENCO SON DE AFUERA
AL DANTE:
LAURA MADRER Y TENIHA SHERKY "SHUKI"
AL BALLE:
DANILA SOARLINO "LA SARDINA" Y ANA DE TAINAN
AL TOQUE: SERGIO GÓMEZ Y STEVEN FEUGERES

CUADRO FLAMENCO CHEPI TRIO

1ª VIENA FLAMENCA
EL PUMA

16, 22, 24, 30 Y 31 OCTUBRE 08

CONFERENCIAS

JUEVES 18. 21H
PEÑA FLAMENCA EL PUMA
CENTRO VECINAL PUMAREJO

"APROXIMÁNDOSE A LAS SIRENAS"
PONENTE:
JUAN ANTONIO RODRIGUEZ "JUANO"
ILUSTRAN CON SUS CANTES:
JOSÉ PABILLA Y PAZCO ALJAREZ

JUEVES 30. 21H
CENTRO CIVICO
LAS SIRENAS

"LA BIENAL DE FLAMENCO A DEBATE
A LA LUZ DEL FENÓMENO DE
LOS FESTIVALES GLOBALES"
PONENTE:
FRANCISCO ALEX BRADIA

MIÉRCOLES 22. 21H
CENTRO CIVICO
LAS SIRENAS

"LA ALAMEDA Y MANOLO CARACOL"
PONENTE:
MANUEL DERRIJEON
ILUSTRAN CON SUS CANTES:
JOSÉ PABILLA
AL TOQUE:
JUAN DEL REAL

interdiú



EN UN
MUNDO
DONDE TODO TIENE
PRECIO
SUI
EL TUYO

SECCIÓN ESPECIAL
CONTACTOS
PROFESIONALES
SÓLO
3 Euro

REPORTAJE INTERDIÚ

¡REVELAMOS QUE PASÓ
DESPUES DE LA ABOLICION!

INTERDIÚ quiere
responder a las
preguntas que
surgen tras la
abolición de la
penalización que
están promoviendo
dentro de la
feminización del
Estado.

CONTRA-MANIFIESTA
¡TODAS CONTRA
EL MATRIMONIO
GAY!

063
VOSOTRAS ABOL
NOSOTRAS ABOL

ADVERTENCIA: ESTA PUBLICACION PUEDE HERIR SU SENSIBILIDAD



ZEMOS98 > formado por RICARDO BARQUÍN, SOFÍA COCA, RUBÉN DÍAZ, FELIPE G. GIL, ALBERTO GARCÍA, BENITO JIMÉNEZ, JUAN JIMÉNEZ, PEDRO JIMÉNEZ, PATRICIA MARTÍN, PALOMA SANZ...

Equipo de investigación interesado en desarrollar proyectos culturales y multidisciplinares de manera continua, abierta y colaborativa. Trabaja en la experimentación con nuevos lenguajes y narrativas audiovisuales y digitales, sus prácticas se gestionan en el ámbito de la cultura libre, el archivo y la remezcla. Investiga y acciona en el contexto de la cultura digital y se preocupa por las políticas culturales y la innovación desde una perspectiva crítica y educomunicativa. El Festival Internacional ZEMOS98 es su principal herramienta de investigación, donde se abordan cuestiones relacionadas con comunicación, educación y cibercultura. Desde proyectos formativos a producciones audiovisuales, pasando por el comisariado de exposiciones, talleres, encuentros o concepción de grandes –y pequeños– eventos, sin olvidar el desarrollo de sitios web, el proceso de investigación, producción y difusión es uno solo para ellos. Es un sistema continuo basado en la idea del reciclaje, la colaboración y el concepto de ensayo/error del laboratorio. ZEMOS98 forma parte de diferentes redes y conversaciones críticas en beta con sujetos autónomos e institucionales: Indymedia Estrecho, PRPC, La Fábrica de Sombreros, UNIA arteypensamiento, HAMACA o la Asamblea “La calle es de todxs”.



Imagen: Mural palimpsesto remezclado por Ricardo Barquín y Gioia Guarducci en "Encuentros Regreso al Futuro" durante ZEMOS98 10ª, Foto: Blanca García Carrera.

proyecto > *Educación Expandida* > 2009 (en curso)

En marzo de 2008 el Festival Internacional ZEMOS98 celebró su 10ª edición con los "Encuentros Regreso al Futuro". De aquel encuentro, en el que hubo 10 talleres, 10 conferencias y más de 100 alumnos y alumnas, surge el libro-ensayo-ficción *Código Fuente: La Remezcla*, que intenta poner de relieve la máxima de "ser honestos con las propias historias que contamos". En marzo de 2009 el Festival Internacional ZEMOS98 celebró su 11ª edición proponiendo el concepto "Educación Expandida" con la idea de que la educación puede, y debe, ocurrir en cualquier momento y en cualquier lugar. Y en esta propuesta gráfica hablaremos de cómo ambos proyectos forman parte de una misma forma de entender la cultura por parte del equipo ZEMOS98: un *loop* entre educación y comunicación.

“Si no hacemos nada, Internet y el cable estarán monopolizados dentro de diez o quince años por las megacorporaciones empresariales. La gente no conoce que en sus manos está la posibilidad de disponer de estos instrumentos tecnológicos en vez de dejárselos a las grandes compañías. Para ello, hace falta coordinación entre los grupos que se oponen a esa monopolización, utilizando la tecnología con creatividad, inteligencia e iniciativa para promocionar, por ejemplo, la educación”.

Noam Chomsky

“Nadie lo sabe todo, todo el mundo sabe algo, todo conocimiento reside en la humanidad”.

Pierre Lévy

Todo está por hacer

Hace unos cien años, el pensador Piotr Kropotkin envió una carta al creador de la Escuela Moderna Francisco Ferrer i Guàrdia, a colación de la publicación de la revista *L'École Rénovée*. En ella, Kropotkin argüía en el primer párrafo: “Todo está por hacer en la escuela actual. Ante todo, la educación propiamente dicha: [...] la formación del ser moral, individuo activo, lleno de iniciativa, emprendedor, valiente [...] y al mismo tiempo sociable, igualitario [...] y capaz de sentir su unidad con todos los hombres del universo entero”. De alguna manera, el punto de partida de la 11ª edición del Festival Internacional ZEMOS98 y su lema “Educación Expandida” es que, en vez de una carta, hoy Kropotkin le hubiese enviado un e-mail a Ferrer i Guàrdia (y quién sabe si en CC no estaría alguien como Paulo Freire). Es probable que el contenido escrito en aquellas hojas de papel quedase intacto, o mejor, reforzado por el contexto contemporáneo. Donde usamos la adjetivación expandida, además de plantear que el proceso de aprender puede ocurrir en cualquier momento y en cualquier lugar, estamos tratando de sugerir el cambio de perspectiva y la oportunidad que supone hablar de educación en este escenario de transformación tecnológica. Ahora más que nunca, todo está por hacer en nuestra sociedad. El proyecto del equipo de ZEMOS98 lleva ya más de una década madurando en ese mismo escenario de cambio constante. Si en la 10ª edición tratábamos de recuperar el espíritu transformador y constructivo de la vanguardia regresando al futuro, esta “educación expandida” viene a rescatar una serie de experiencias que consideramos válidas y que representan algunos de nuestros dioses que –como decía Julio Cortázar, uno de ellos– están aquí en la tierra y no en los cielos. Y para no quedarnos sólo en nuestros referentes (al mismo tiempo que continuamos con nuestra metodología habitual), invitamos a Juan Freire a colaborar en la articulación de un simposio que comprendiese que no estábamos planteando un debate en torno a la tarea de educar, sino que los objetivos se situaban mejor en qué significa la educación dentro de la coyuntura actual, dónde encontramos los entornos de aprendizaje más interesantes, dónde se produce hoy el pensamiento, la reflexión y

LA EDUCACIÓN EXPANDIDA ES EL VÍNCULO REMEZCLA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL

la innovación, en qué medida hay que fomentar las intersecciones y transgresiones interdisciplinarias, cómo recuperar los espacios procomunes, qué repercusiones tienen las nuevas formas de producción, distribución y circulación de contenidos (de energía) en las relaciones entre el individuo y su comunidad, cómo utilizar las redes para comunicarse y cooperar, esto es, para aprender.

Hace poco más de un siglo, en la calle Bailén de Barcelona, Ferrer i Guàrdia abría un espacio libertario de experimentación pedagógica radical. ZEMOS98 - Gestión Creativo Cultural, esta vez desde la calle Bailén de Sevilla y en el siglo XXI, presenta –en formato de festival y repartido por varios espacios de la ciudad– cómo se desarrolla hoy su proceso creativo y de investigación: un espacio y un tiempo para “aprender haciendo” donde confluyen, además del citado simposio, conciertos audiovisuales, experiencias sonoras y proyecciones audiovisuales.

ZEMOS98 se relaciona con conceptos como: antropología, arte, audiovisual, blogs, comunidades, comunicación audiovisual, cortometrajes, creación, *copyleft*, diseño, DIY, documental, educomunicación, educación, encuentro, escritura, exposiciones, festivales, formación, instalación, inteligencia, intercambio, internet, imagen, innovación, mediateletipos, medios, música, multimedia, *opensource*, pensamiento, *podcast*, publicaciones, radio, redes, reflexión, *remix*, sociología, *software* libre, *tags*, televisión, vídeo, videoarte, videoclips, voluble.

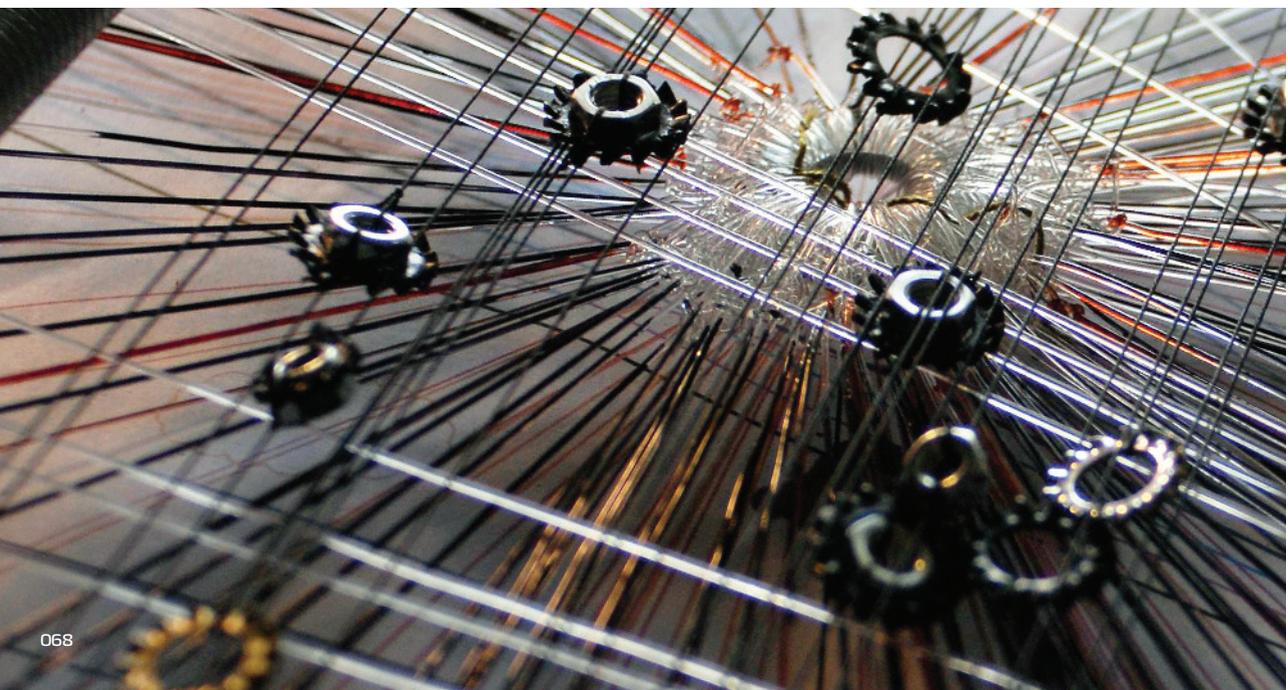
Potencias: Jesús Martín Barbero, Augusto Boal, Juan Freire, Paulo Freire, Ferrer i Guàrdia, Mario Kaplún, Brian Lamb, Tíscar Lara, Ronaldo Lemos, Juanjo Muñoz, Mar Villaespesa.

Colectivos: AMASTÉ, FAAQ, La Fábrica de Sombreros, LaFundició, Medialab-Prado, Neokinok, Platoniq, SANTOFILE, Tenantspin.

www.zemos98.org

www.educacionexpandida.org

JULO COMUNICATIVO ENTRE MEMORIA Y YO DESDE EL MUNDO EN QUE SE HABLA.



Coinvestigación

Fase 1.0 de la coinvestigación

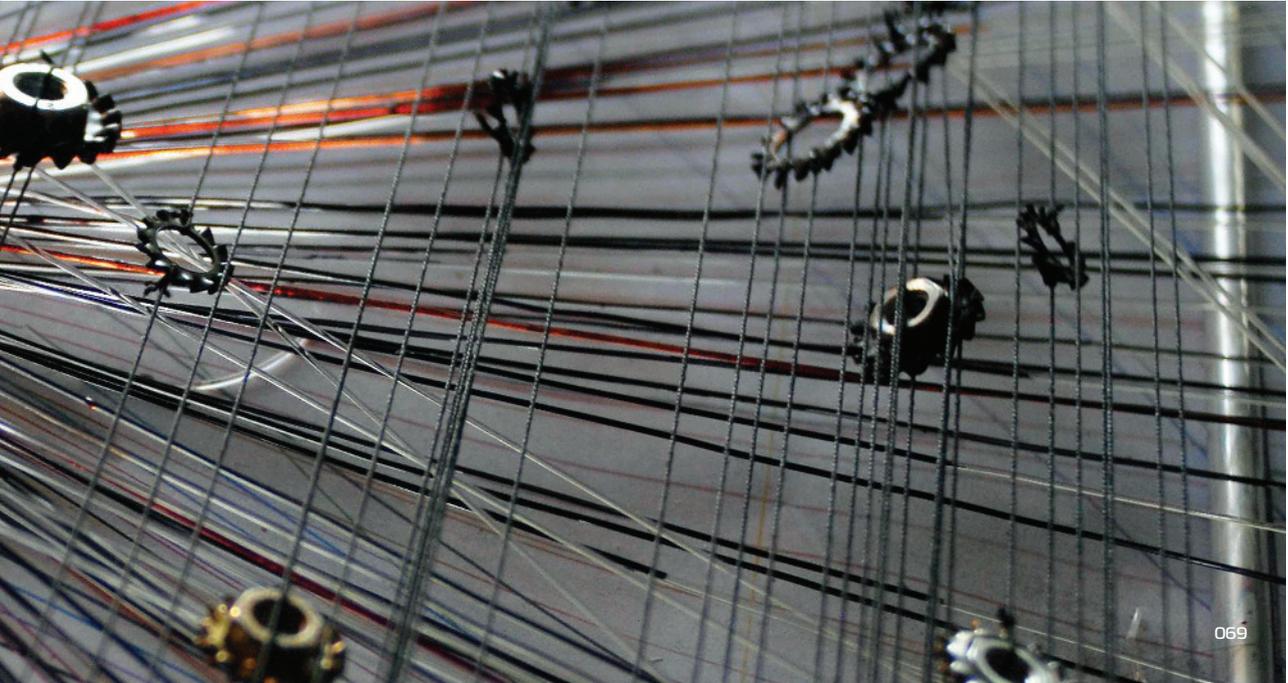
Propuesta de estudio sobre las condiciones materiales, dificultades y paradojas del hacer/producir creativo y su relación con las políticas culturales

Cartografías

Málaga y Córdoba.

Representación cartográfica.

Estado del asunto a finales del año 2009





Fase 1.0 de la coinvestigación

¿QUIÉN ESTÁ DETRÁS DE LA CULTURA?

Una coinvestigación sobre la producción cultural en el territorio andaluz

No sabemos responder a esta pregunta y por eso no ponemos manos a la obra. No somos investigadoras. Lo que llamamos coinvestigación es para nosotros una tarea compartida, desde este pequeño grupo hasta donde la onda expansiva alcance. Nos preguntamos a ese nosotras, ¿cómo es ese nosotras? Lo hacemos desde la humildad y desde el sentirnos parte. Le estamos dando vueltas, desde la intuición, la necesidad y el deseo.

La intuición nos dice que algo muy importante se está jugando en el ámbito de la producción cultural y que esto nos afecta de forma directa en nuestras formas de vivir y trabajar. La necesidad nos lleva a prestarle atención a aquellos elementos que nos indican que hay algo en todo esto que no funciona bien, a analizarlos y discutirlos de forma colectiva. El deseo nos empuja a buscar cómplices, amigos, compañeras de viaje con los que imaginar juntos horizontes de mayor libertad, cooperación y alegría.

Queremos por tanto, sentirnos desbordadas. Poner en marcha un proceso de coinvestigación sobre la producción cultural en el territorio andaluz es, desde luego, un proyecto ambicioso y cuya complejidad nos exige dotarnos de múltiples tiempos, saberes, lenguajes y herramientas metodológicas. Esto es así porque la noción de “producción cultural” esconde tras de sí un escenario habitado por sujetos y actores con características e intereses muy dispares. A su vez, este proceso debe dotarse de altos niveles de flexibilidad ya que los objetivos marcados tienen n posibilidades, no están estrictamente definidos de antemano y es deseable que sufran mutaciones con el transcurrir del tiempo.

De modo que conviene, para empezar, hablar de deseos y no de objetivos, pensar en horizontes imaginados, en grandes acertijos y pequeñas certezas.

¿Para qué una coinvestigación?

Establecer una toma de contacto con esa multitud irreductible que de forma provisional nombraremos trabajadores-as del sector cultural

Esta toma de contacto la hacemos entre iguales, es decir, sintiéndonos parte de esa multitud y por lo tanto

al preguntar nos preguntamos. Queremos compartir nuestras dudas y deseos sobre la relación entre vida y trabajo, las dificultades y paradojas que habita nuestro hacer/producir creativo, nuestros malestares y también nuestras potencias. La hipótesis de partida roza el sentido común: desde los espacios institucionales y empresariales se apuesta con claridad por las llamadas industrias creativas como portadoras de una riqueza incalculable y una potencia que nos permitirá alumbrar un nuevo modelo productivo. Sin embargo, entre tanta grandilocuencia nos encontramos a miles de sujetos que viven y trabajan en el ámbito de la producción cultural en condiciones de precariedad, inseguridad y falta de apoyos materiales para desarrollar sus proyectos. La paradoja reside en que estos sujetos no pueden ser reducidos a las categorías impotentes de “explotadas” u “oprimidos”, ya que de algún modo están en una movilización permanente, una fuga de la posición subalterna, del trabajo sometido, de los designios institucionales. Sin excesos de optimismo, podemos afirmar que se trata de sujetos que portan en su ADN una enorme capacidad expresiva y que habitan casi en términos ontológicos el territorio de lo común. Por tanto, el conocer las condiciones de vida/trabajo de esta multitud creativa debe ir acompañado por una tensión permanente hacia la composición entre diferencias, hacia la búsqueda del común entre tantas singularidades. Esta investigación no pretende simplemente conocer una situación, sino imaginar juntas cómo transformarla.

Son muchos los autores y colectivos que retoman análisis críticos en torno a la relación entre economía y cultura, y sobre el papel que está siendo otorgado a ésta última en los procesos de transformación del actual modelo productivo.¹

Lo cierto es que no hace falta ser una gran analista para constatar cómo las características que en otro tiempo eran propias del trabajo creativo están siendo integradas en el conjunto de la producción. Hoy la creatividad, la flexibilidad, la capacidad de invención y demás atributos de lo artístico tienden a ser cada vez más la norma y menos la excepción. Hoy todas, en mayor o menor medida, somos contorsionistas.

Si bien la creatividad parece ser la palabra de orden y goza de un enorme reconocimiento social, no parece corresponderse con la actual situación que atravesamos los sujetos que vivimos y trabajamos en el ámbito de la producción cultural. Creemos que es el momento de encontrarnos para pensar, charlar e intervenir sobre ello. Sabemos que no nos es fácil hablar de economía ya que muchas veces nos cuesta incluso definir nuestra actividad como trabajo. Habitan aún hoy entre nosotras ciertas creencias de que lo que hacemos no es trabajo porque las imágenes que asociamos a este concepto (manchas de aceite, manos callosas, monos azules, fábricas, oficinas, rutina, esfuerzo físico, etc.) tienen muy poco que ver con nuestra subjetividad.

La concepción del arte como “sublime” y del artista como “genio” aún persiste en nuestros días. Esa visión romántica (individualista y masculina) del artista como una figura excepcional ha venido acompañada de una enorme dificultad para pensar la producción cultural en los términos tradicionales de la economía política, y a la práctica imposibilidad de las creadoras de concebirse como trabajadores de una industria o sector productivo. Tenemos la sospecha (por no decir la certeza) de que esta presencia de los “fantasmas” de la bohemia, este extrañamiento ante las condiciones materiales de nuestro trabajo, ha sido instrumentalizado por sectores del poder económico y político que han transformado de forma casi imperceptible la flexibilidad en precariedad y la cooperación en competencia.

Es posible por tanto que nos reconozcamos hoy en figuras supuestamente incompatibles, como artista y trabajadora interina, artista y precario, artista y parada, artista y cobrador de subsidios, artista y empresaria.

¹ Sería realmente extensa la lista de autores que están reflexionando sobre la “economía de la cultura”. Por el momento te recomendamos visitar:
> El *dossier* de textos que encontrarás en la web del proyecto: www.r08.es
> Las reflexiones del colectivo YProductions: www.ypsite.net
> La selección de textos realizada por el proyecto *Transform*: www.transform.eipcp.net



¿Qué está ocurriendo para que, en tiempos donde se señala la cultura como una de las principales fuentes de riqueza, los trabajadores culturales estemos atravesados por la precariedad, la inestabilidad en el acceso a la renta, la dificultad para desarrollar y vivir de nuestras creaciones?

Quizá volver a pensar lo que significa la economía de la cultura nos ayude a entender nuestra situación actual y esta investigación pretende situarse como una herramienta para ello.

Analizar de forma crítica las políticas institucionales en materia de cultura

Como sabemos bien, asistimos a una verdadera inflación de recursos y discursos que sitúan al ámbito de la producción cultural como un elemento central en los procesos de transformación del actual modelo económico. Toda la batería teórica que gira en torno al desarrollo de las industrias creativas parece apuntar a un nuevo diseño institucional, tendente a maximizar la extracción de valor de la cultura, ya sea fomentando la formación de empresas, la atracción de nuevos inversores privados, dinamizando el sector del llamado turismo cultural, apostando por las transformaciones urbanas y sus correspondientes rentas inmobiliarias, generando nuevos nichos de empleo o creando nuevas infraestructuras para el impulso de un nuevo tejido productivo.

Se trata, en definitiva, de hacer de la cultura uno de los principales activos para la dinamización de las economías urbanas en crisis. Este proceso de innovación institucional se sostiene en un entramado complejo de actores, donde no es sencillo distinguir en términos binarios a los buenos de los malos, donde cuesta seguir los sinuosos recorridos del dinero y la financiación pública, así como las fronteras cada vez más difusas entre lo público y lo privado. Lo cierto es que asistimos a un proceso de movilización de recursos y gobernanza cultural, donde las instancias institucionales incluyen en el diseño y aplicación de políticas a múltiples actores. De modo que uno de nuestros deseos es analizar de forma crítica este escenario de las políticas institucionales, hacernos con un mapa lo más claro y certero posible de los actores y los flujos que transcurren en él.

Las instituciones no dejan de ser “cosa pública” y por lo tanto se trata de problemas que nos afectan directamente en tanto que trabajadores, creadoras, usuarios y ciudadanas. Es evidente que este análisis lo hacemos tomando posición, esto es, prestando atención a aquellas señales que hemos percibido fruto de nuestra experiencia, y que nos hablan de opacidad en la gestión de los recursos públicos, déficits democráticos en el diseño y desarrollo de las políticas culturales y fronteras muchas veces difusas entre el interés público y el interés privado.

Conocer, escuchar, dialogar e interpelar a aquellos proyectos, iniciativas, colectivos, movimientos culturales anómalos que habitan en nuestro territorio

En momentos en los que desde las instituciones se estimula intensamente la forma empresa, cuando quieren regular las cuencas de cooperación metropolitanas para producir escasez, competencia, aislamiento y una suerte de neoindividualismo empresarial, existen centenares de experiencias de creadores invisibles que se siguen nutriendo de los cruces productivos entre arte y política, que experimentan con lenguajes y formas de expresión innovadoras, que trabajan y viven cuidando, defendiendo y produciendo lo común. Hablamos de colectivos culturales, de creadores individuales (que no solas), de proyectos e instituciones anómalas, de movimientos sociales y culturales que se niegan a plegarse a los designios del capitalismo cognitivo, se sustraen a la lógica del mercado (o intervienen en ella de forma táctica) y crean espacios de secesión, éxodo y creación libre y colaborativa. En el ámbito de la producción cultural, como ocurre cada vez más en el conjunto de la sociedad, lo político suele estar fuera de la política, y el conflicto suele expresarse más en términos de fuga creativa que en la forma clásica de la confrontación dialéctica. Detectar lo político en estas experiencias nos exige, por lo tanto, aprender a hablar muchas lenguas y prestar atención a formas de organización y de expresión muchas veces ajenas a los códigos del activismo y los movimientos sociales. Este proceso de investigación se propone otorgar a estas experiencias un papel relevante.

¿Cómo queremos investigar(nos)?

Es importante insistir en las características de la coinvestigación² para poner el acento en que no se trata de una investigación al uso, sino que busca investigar juntas, investigar con otros, investigarnos, es decir, romper con claridad la barrera entre el sujeto investigador y el sujeto investigado.

Por otro lado, se trata de una propuesta que se nutre de un conjunto diverso de herramientas metodológicas y cuya producción de saberes se inserta en procesos de amplia participación y como instrumento para el impulso de procesos de autoorganización social.

De modo un tanto esquemático, proponemos los siguientes criterios metodológicos:

- > No partimos de certezas sino de preguntas que queremos compartir y algunas intuiciones.
- > Nos vamos a servir de múltiples herramientas metodológicas y las vamos a utilizar de forma flexible y creativa. El criterio para su uso dependerá de lo que se considere más conveniente por los sujetos implicados y, en definitiva, en función de su utilidad para la creación de redes lo más intensas y extensas posibles.
- > El proceso de la coinvestigación es flexible y abierto a permanentes cambios y modificaciones. Esto requiere que contemos con espacios y tiempos para la revisión y análisis críticos sobre el transcurrir del mismo.
- > Mantener abierta siempre la posibilidad de agregar nuevas actrices y puntos de vista. Esta tensión por la apertura es fundamental y la utilidad de nuestra propuesta debe medirse en la capacidad de afectar, conmover, seducir, invitar a nuevos sujetos, proyectos, iniciativas, etc.

² Para profundizar en el concepto de coinvestigación y sus usos vinculados a movimientos sociales y culturales recomendamos ampliamente el libro VV.AA., *Nociones Comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.



- > Si nos marcamos algún objetivo claro, ese es la **intensificación de los procesos de cooperación**, conocimiento mutuo y creación de redes tanto entre trabajadoras del sector cultural como entre otras iniciativas, colectivos y proyectos.
- > La politicidad de esta apuesta, por tanto, se mide en su **utilidad** para recorrer el camino que va desde el reconocimiento de las singularidades hasta la imaginación/creación colectiva de espacios/tiempos/nociones comunes.
- > La flexibilidad no la entendemos reñida con criterios de rigor a la hora de investigar, de modo que intentaremos ir más allá de lo meramente intuitivo y superficial para llegar a **distintos niveles de profundidad**.
- > El lenguaje que utilizaremos en la investigación no otorga prioridad a la palabra escrita y por tanto nos invitamos a utilizar **todo tipo de lenguajes y formatos**.

¿Qué forma tiene esta coinvestigación?

Hablábamos de la necesidad y el deseo de utilizar múltiples herramientas metodológicas, tanto por la complejidad del tema en cuestión como por la flexibilidad que le queremos imprimir al proceso.

Durante el año 2009 y el primer trimestre del año 2010, la herramienta fundamental de esta coinvestigación será el Cuestionario, utilizando (aunque con sospechas) un clásico instrumento de la Sociología. En una sociedad post-industrial, de la que ha desaparecido la producción en el sentido tradicional, y en la que ya no existen las clases sociales, ni el género, bajo su forma clásica, se plantean problemas de comprensión, de ubicación por parte del sujeto que no acierta a orientarse, ni menos aún a representarse en una totalidad económica, social y simbólica que no comprendemos. En este punto la realización y el despliegue de un cuestionario se formula como un intento (a partir de preguntas y respuestas sobre la experiencia vivida y otras de carácter perceptivo o simbólico) de devolvemos a los actores culturales una representación renovada del lugar que ocupamos en el sistema global, lo que confiamos que deberá traer consigo efectos inmediatos sobre una nueva práctica política. El Cuestionario no se plantea, pues, como una

herramienta empírica, ni rigurosa, ni es nuestra mayor preocupación aplicar las técnicas del muestreo.

Está redactado y formulado con la idea de ser utilizado de la forma más masiva posible, pero con la intención de obtener, más que un mapa, un itinerario organizado a través de lo que Jameson ha llamado un "tránsito vital".

El Cuestionario se desplegará a través de un "grupo motor" que por medio de la realización de entrevistas de carácter individual, otras entrevistas abiertas y las respuestas que puedan obtenerse a partir del espacio online (www.r08.es), nos proporcione una información lo más clara y precisa posible sobre las condiciones materiales de vida/trabajo de los trabajadores del sector cultural, que nos permita acercarnos a un estado de la cuestión, sostenido en datos concretos y no simplemente en hipótesis e intuiciones.

A partir de estos datos (y también de las otras investigaciones desarrolladas por REU08, de las presentaciones y discusiones públicas del proyecto que pretendemos realizar, del funcionamiento y recepción de la publicación impresa y de la web, etc.), REU08 se propone trazar los contenidos de las siguientes ediciones de la revista; definir los grupos de discusión con los que se proponga la construcción de enunciaciones colectivas, así como los talleres y encuentros que podrían organizarse con objeto de abrir espacios de estudio y reflexión; la participación en determinados festivales y encuentros de creadores, ya que en algunos casos este tipo de eventos se han constituido en instrumentos de suma utilidad en la dinámica de tejer redes y formas de colaboración entre sujetos o iniciativas singulares; impulsar acciones/intervenciones urbanas, como formas de medir la capacidad de encarnar la crítica, la potencia de estar juntas en el espacio público, la destreza para intervenir y subvertir el paisaje semiótico de nuestro entorno.

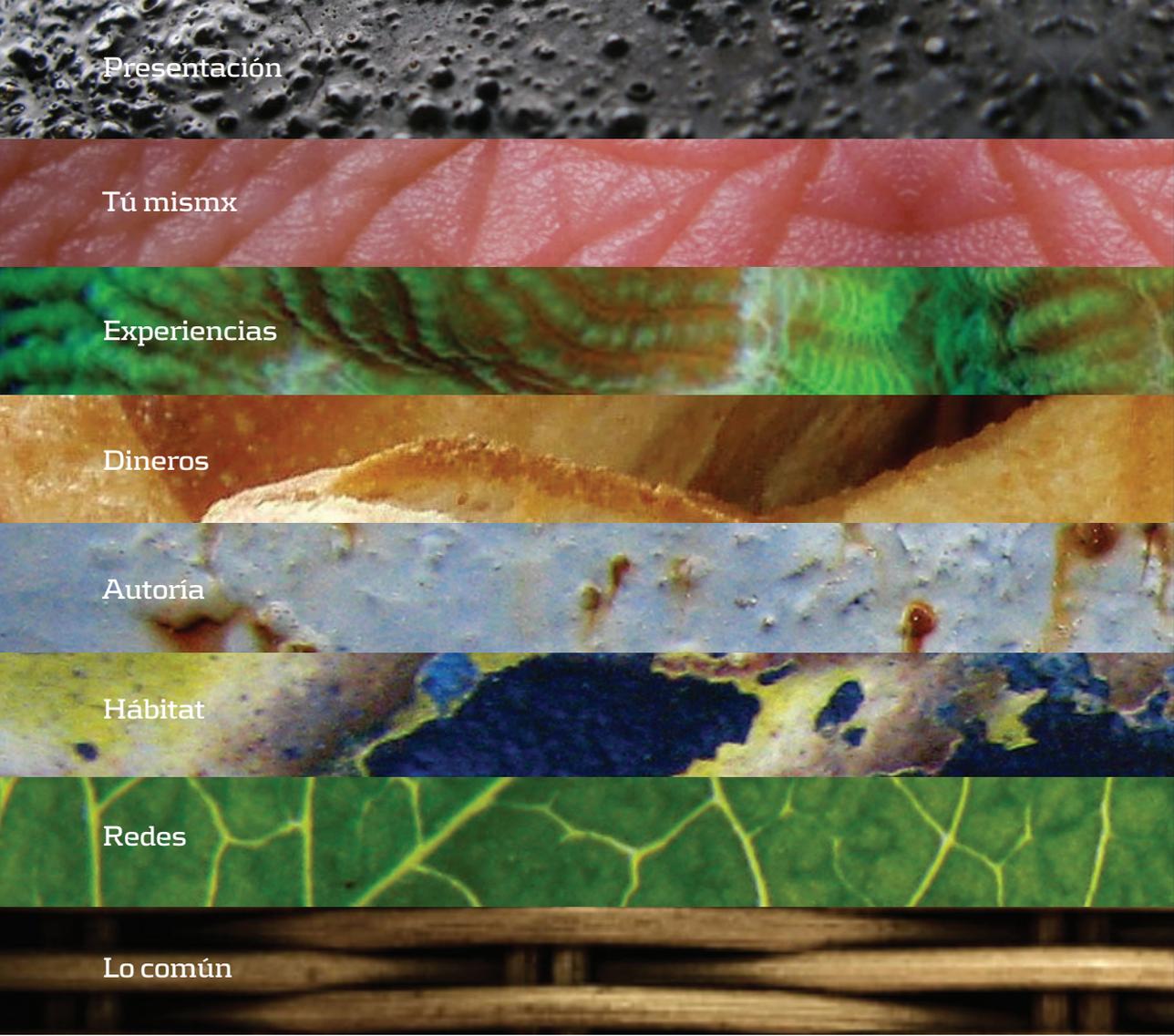
¿Cómo pensamos continuar?

Nos interesa centrarnos más en la riqueza del proceso que en las conclusiones, si bien es muy importante que éstas generen nuevas aperturas. En el horizonte de la investigación planea de forma

permanente la intención de que las propias reflexiones e hipótesis recogidas sirvan, en diversos tiempos y maneras, al propio tejido sobre el que estamos operando. Pensamos que la función del preguntarnos es catalizadora, si logramos visualizar las condiciones económicas, el hábitat afectivo, geográfico, cultural, simbólico, que nos construye como colectividad y se crean trasvases y viajes de vuelta que redistribuyan ese conocimiento estaremos, entonces, dando pasos hacia otras políticas culturales.

SI SIENTES QUE TU VIDA TIENE RELACIÓN CON ESTOS LUGARES COMUNES Y CREES QUE TODO ESTO TIENE ALGUNA RELEVANCIA PARA CON TUS QUEHACERES; SI CREES QUE NO ERES TÚ SOLA QUIEN HABITA ESTAS VICISITUDES Y CREES NECESARIO ENTENDERTE CON OTROS PARA IMAGINAR OTROS ESCENARIOS; SI QUIERES QUE LA CONTORSIÓN DEJE DE SER LA NORMA, TAL VEZ SEA EL MOMENTO DE DESVELAR LAS FORMAS IMPERANTES.

PREGUNTÉMONOS JUNTAS SOBRE ESE NOSOTROS, VINCULA TUS PROYECTOS Y LOS DE OTRAS GENTES QUE CONOZCAS, DALE SENTIDO A ESTE ESFUERZO, Y CAMBIA, CUESTIONA, ESTIRA, REVUELVE Y DALE VUELTA Y MEDIA A ESTO QUE TIENES ENTRE MANOS.



Presentación

Tú mismx

Experiencias

Dineros

Autoría

Hábitat

Redes

Lo común

CUESTIONARIO

El despliegue del Cuestionario es el arranque del proyecto de coinvestigación *¿Quién está detrás de la cultura?* que REU08 va a poner a funcionar a partir de 2010 y que está pensado para ser desarrollado con la colaboración de todxs aquellxs cuyo trabajo se desenvuelve en el territorio andaluz.

Se formula como primer paso en un intento de devolvernos a los actores culturales una representación renovada del lugar que ocupamos en el sistema global, proporcionándonos una información lo más clara y precisa posible sobre las condiciones de vida/trabajo de lxs trabajadorxs del sector cultural, que nos permita acercarnos a un estado de la cuestión, sostenido en datos concretos y no simplemente en hipótesis e intuiciones.

El Cuestionario no se plantea, pues, como una herramienta exclusivamente científica, ni rigurosa, ni es nuestra mayor preocupación aplicar las técnicas del muestreo. Está redactado y formulado con la idea de reconocer ámbitos de relación y condiciones materiales, sin menoscabo de otras miradas que pudieran aparecer en su trasiego.

Para facilitar el uso del cuestionario hemos subdividido las preguntas en los siguientes bloques:

PRESENTACIÓN - TÚ MISMX -
EXPERIENCIAS - DINEROS - AUTORÍA -
HÁBITAT - REDES - LO COMÚN

¿Trabajas solx o en colectivo?
¿Qué es lo que más te interesa en estos momentos
y por qué?

¿Consideras que tu trabajo es diferente a otros trabajos?
Proyecto más satisfactorio y por qué / Proyecto más frustrante y por qué
¿Crees que influye de manera condicional tu género en tu carrera profesional?

¿Para la actividad que realizas es imprescindible la formación continua?
¿Cuánto tiempo dedicas semanalmente a la formación?
¿A qué talleres o ciclos te gustaría asistir o generar?

¿Cuánto ganaste de promedio al mes con tu trabajo cultural en el último año?
¿Qué capacidad de decisión tienes con respecto a la producción que realizas?
¿Cómo financias tus proyectos vocacionales?

¿Cómo firmas tus trabajos?
¿Has usado el *copyright* tradicional para algunos de tus proyectos?
¿Has utilizado algún tipo de licencia abierta (Creative Commons, Open Content...) para tus proyectos?

Indica las infraestructuras culturales que usas más a menudo
¿Compartes tu espacio de trabajo?
¿Son suficientes tus ingresos para mantener tus gastos corrientes?

¿Usas el ordenador en el desarrollo de tus proyectos?
¿Cuánto tiempo pasas al día en Internet?
¿Te impide la ley de propiedad intelectual el acceso a recursos necesarios para tu trabajo?

Valora la relevancia de los objetivos de las políticas culturales
Dinos 3 medidas para mejorar la situación de vida/trabajo de lxs trabajadrxs del sector cultural
¿Cómo valoras las condiciones de vida de lxs trabajadrxs del sector cultural?

Lo que aquí se muestra es una selección de **algunas de las preguntas** del cuestionario que acompaña la coinvestigación y que está disponible online en www.r08.es

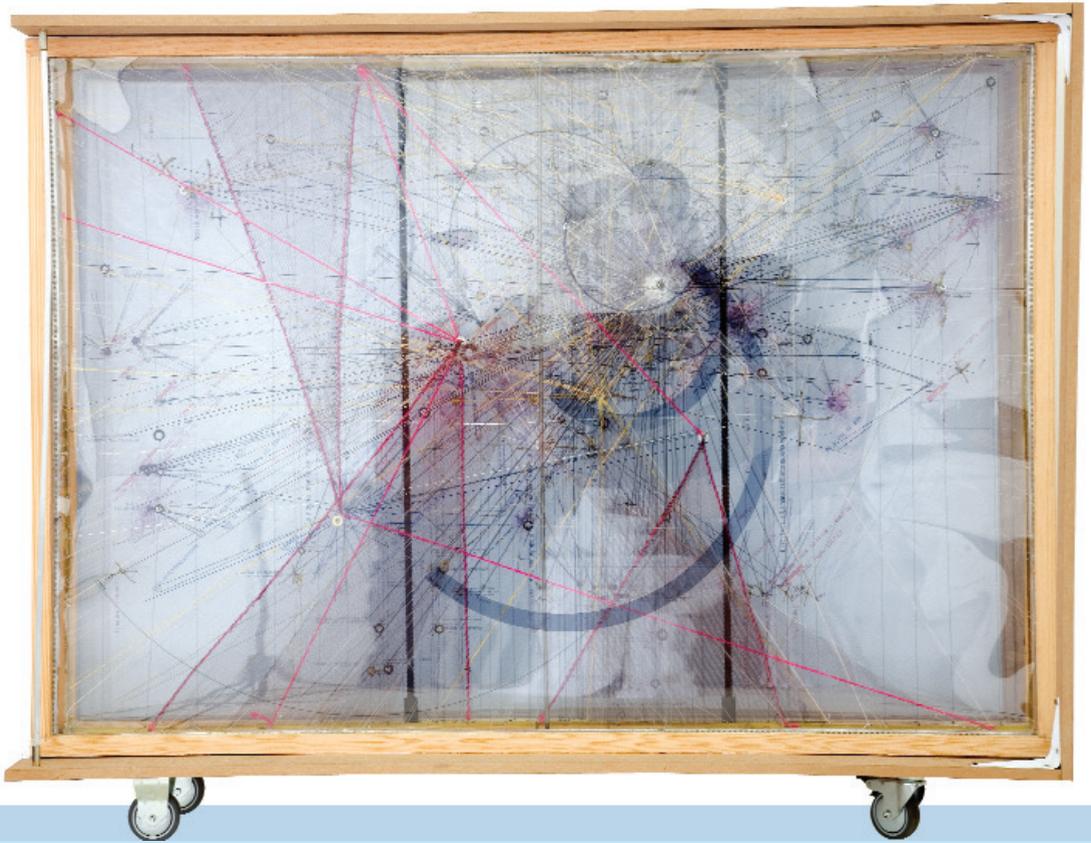
Es probable que algunas de estas categorías te parezcan incompletas, o que estimes que existen otras que se han de tomar en cuenta para responder al Cuestionario. En este caso, no dudes en hacérselo saber, ya que pretendemos hacer entrevistas abiertas y grupos de discusión, de modo que si te apetece profundizar o entrarle a los temas con mayor complejidad contáctanos a través de la web.

Los datos que se extraigan de este cuestionario serán utilizados de dos formas:

La primera es anónima, a través de estadísticas, gráficos y análisis de la información que acabarán reflejando los datos agregados y cuyos resultados

nos comprometemos a publicar en los soportes que estén a nuestro alcance y que esperamos nos ayuden a visualizar contenidos y orientar respuestas al ¿Quién está detrás de la cultura?

La segunda, es tratar de poner al servicio del común la información recabada en el bloque de Presentación, con la idea de generar una cartografía progresiva del territorio andaluz que permita visibilizar los nodos de esta coinvestigación y posibilite trazar alianzas, complicidades, redes y encuentros de todo tipo con otrxs que están en situación similar, y de esa manera dar pasos que permitan pensar nuestra situación de forma conjunta.



Cartografías

Oopart

Entre posición actual e intención a desarrollar se plantea una práctica intermedia que busca la representación del presente, del territorio investigado y del que se halla sumergido y hay que sacar a la superficie. Hablamos de las cartografías de esta publicación.

Las describimos como situación intermedia porque lo representado no hace referencia a una situación estática y final, como conclusión de un trabajo, sino como expresión del “estado del asunto” a finales del año 2009. Asimismo incidimos en su carácter dinámico al definirlo como práctica, cruce entre lo político y lo estético. Se plantea como experimentación sobre los lenguajes gráficos, pero también sobre la estructura soporte, física-económica, que lo sustenta.

¿QUÉ HEMOS REPRESENTADO?

Articulación de la cartografía en el proceso colectivo

Las dos cartografías que aparecen en esta publicación se han desarrollado a partir de las investigaciones realizadas sobre las políticas culturales en Málaga y Córdoba. Cada grupo ha utilizado diferentes herramientas de obtención de información, crítica y expresión de las mismas. Al cartografiar los territorios descritos se han considerado no sólo los datos objetivos y subjetivos proporcionados por **La Casa Invisible**, en el caso de Málaga, y por **Creador@s Invisibles**, en Córdoba, sino también esta diversidad en los sistemas investigativos, que se traducen en sistemas de representación múltiples.

En primer término, Málaga se representa mediante relaciones topológicas entre agentes, infraestructuras y eventos investigados, a través de una *Cartografía Digital*, en blanco y negro e icónica; acompañando a las valoraciones que sobre el trabajo de investigación han hecho los propios autores.

En segundo término, Córdoba se despliega mediante una *Cartografía Física*, en la que las relaciones invisibles entre las partes se apoyan sobre el territorio físico, convirtiendo la geolocalización en base fundamental para la descripción del conjunto de la información. Se propone un sistema complejo a partir de unidades simples (capas), cuya descripción una a una establece el marco de trabajo construido, definiendo cada parámetro en juego. Cierra la cartografía un desplegable visual, consistente de tres superposiciones de capas diferentes (espacios, agentes, cantidades, subjetividades...) que acopladas generan representaciones diversas.

Córdoba y Málaga no tienen la misma estructuración, ni dimensión, ni sistemas de representación, pero sí utilizan un mismo lenguaje gráfico que los enmarca dentro de un común contexto de reflexión.

¿CÓMO SE HA DESARROLLADO?

Deseos y potencias. También obstáculos y tropiezos

La vocación de transmisión de información de los mapas y cartografías es sin duda una cualidad esen-

cial en este tipo de documentos. Los trabajos aquí volcados se han ido desarrollando paralelamente a esta afirmación, pero es esencial señalar que durante la construcción de la cartografía física se han generado una serie de controversias, que han puesto en jaque a todo el equipo de montaje; desde los tiempos de traducción de información, hasta las dificultades de digitalización. Y es que frente a un proceso de trabajo en el que las fases a seguir se ordenan linealmente (gestión de la información, traducción gráfica, revisión, impresión), en el nuestro ha habido múltiples redireccionamientos y adaptaciones del sistema, con el fin último de conseguir esa transmisión máxima de información con las herramientas gráficas utilizadas.

Los siguientes puntos son los que hemos pasado a definir como obstáculos y potencias en todo este proceso creativo: en primer lugar el **tamaño**, 1x1,50 metros de cartografía física, arandelas y cables, cuya manipulación es considerablemente más complicada que una línea o punto en Illustrator, porque se giran, caen, rompen, (incontrolables e impredecibles); en segundo y como consecuencia del anterior, los problemas de **traslación gráfica mueble-digital-papel**, que han supuesto además la aparición de otros agentes en el proceso de trabajo como s_puma y c a l c, que cedieron sus espacios para poder desarrollar lo que pasaron a denominar cariñosamente “mamut” (por su tamaño y sus ruedas), o como Antonio Iglesias, el fotógrafo que se encargó de generar las imágenes digitales, no sin cierta dificultad por los reflejos no previstos en las diferentes capas superpuestas. En tercer lugar, la **legibilidad**, que se ha convertido en la mayor dificultad, a la par que principal objetivo, en la configuración de los desplegables, cuyo desarrollo ha necesitado de la ayuda de las herramientas digitales.

Por tanto, el resultado obtenido en los mapas ha sido una confluencia de deseos, de muchas manos trabajando, pero también de conflictos que han generado las imágenes finales, que quedan de este modo historiadadas.

¿QUÉ NOS HA INTERESADO?

Encajes de bolillos y otras fornituras

Concepto de cartografía física

En las cartografías cada elemento y sus cualidades hacen referencia a realidades cuantificables, objetivables o no. Se ha planteado en este trabajo un gran interés por la equivalencia entre los datos intangibles y la materialidad de los objetos.

Lo digital frente a lo manual

Existe en lo físico una serie de limitaciones que convertidas en virtud pueden potenciar las representaciones gráficas sobremanera. El tamaño, la fragilidad de los elementos o el tiempo necesario, que se expande inevitablemente, ponen de manifiesto la diferencia de cualidad y cantidad que existe entre ambos tipos de representaciones. Utilizar el tamaño de los objetos para describir cantidades, evidenciar la fragilidad de ciertos elementos y sus imperfecciones, y marcar los tiempos empleados en el proceso de representación, es lo que hemos explorado.

Los problemas constructivos que encontramos en lo físico se desarrollan paralelamente, pero de distinto color, a las restricciones en la libertad creativa que imponen de manera tajante los *softwares* de diseño gráfico, cuyas funciones están predeterminadas y cerradas. Algo parecido observamos en la artesanal técnica del *stop motion*, aparentemente desfasada, imperfecta y no-realista, si se la compara con la sofisticada tecnología de cierto tipo de cine actual; pero cuya belleza y expresividad no deja de sorprendernos.

Y es que lo digital tiene un efecto homogeneizador. Se observa en todas la cartografías que utilizan los mismos *softwares*. Esto en muchos casos se debe a un mayor interés en generar infinita cantidad de imágenes, siguiendo el mercado de consumo y la búsqueda de la efectividad más que el interés creativo. Encontramos además una expansión creativa en la posibilidad de manipulación de todo tipo de materiales.

Lo físico permite una subversión más directa y palpable en la utilización de los materiales con otros intereses para los que están diseñados. Aún así, obviamente no negamos lo digital, partimos de ello; las imágenes presentadas son el resultado de la coordinación y superposición de ambas técnicas.

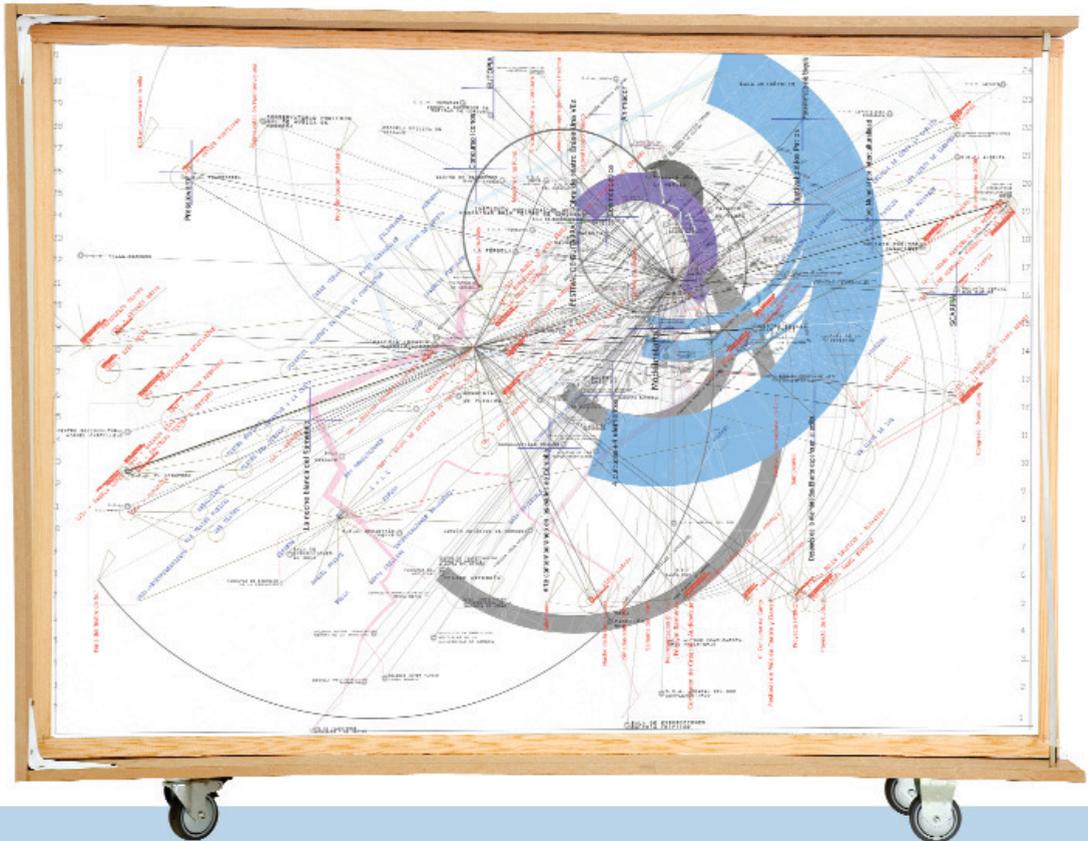
Precisión frente a incertidumbres

Dejando a un lado la vieja creencia cartesiana que apoya la capacidad de absoluta precisión del conocimiento científico, nos decantamos por el planteamiento sistémico que se convierte en ciencia y descubre la existencia del conocimiento aproximado, no habiendo otra posibilidad en el hiperconectado sistema mundial de redes que nos encontramos.

“Si todo está conectado con todo, ¿cómo podemos esperar comprender algo jamás? Puesto que todos los fenómenos están interconectados, para explicar cualquiera de ellos precisaremos comprender todos los demás, lo que obviamente resulta imposible”, nos dice Fritjof Capra en *La trama de la vida*.

En este trabajo, tanto de Málaga como de Córdoba, los sistemas de obtención de datos que se han utilizado en las investigaciones tienen en cuenta la alta carga de imprecisión/subjetividad en el análisis de la realidad cultural y política, aunque el interés por revelar los datos objetivos procedentes tanto de la administración pública como de las redes creativas de base, es máximo.

Los sistemas de representación empleados en las cartografías han tratado de reflejar esta situación. Asumiendo que la ciencia aún no puede facilitar la total comprensión de la realidad, los sistemas digitales de visualización de datos se convierten, aunque incorporando un número muy elevado de variables, en herramientas igualmente imprecisas, descriptoras parciales de situaciones mucho más complejas.



Generación de imágenes complejas

En las imágenes planteadas cada uno de los elementos está multiconectado según redes conceptuales o físicas. La lectura lineal sobre ellas no es posible. Estas imágenes, convertidas en paisajes, se hacen legibles únicamente a fragmentos o bien navegando por ellas, siguiendo los textos de las investigaciones o incluso cartas de navegación autoconstruidas por el lector.

Cartografía colectiva

La construcción en grupo de la cartografía física ha sido una experiencia complicada, poco eficaz, a base de pruebas y errores, repeticiones múltiples. Pero altamente enriquecedora. Una experiencia tangible, que planteada fuera del trabajo ensimismado en el ordenador nos ha permitido complementar capacidades, técnicas y ánimos.

La cartografía nómada, que sale de la pantalla

El resultado físico en esta primera fase de la investigación ha sido un mueble repleto de capas hechas a partir de listones de madera de mala calidad, y pegados con una masilla asquerosa, que contienen hilos dorados, telas, arandelas... que representan los datos objetivos de la economía pública y privada, los agentes, las infraestructuras, los eventos, los tiempos empleados, las fuentes... Cuando zurcíamos el tejido de eventos nos preguntábamos, ¿y si cada uno de los dobladillos y fornituras de la mantilla de la Virgen de la Macarena representasen datos objetivos de la realidad cultural sevillana?

MÁLAGA EL ARTE DEL MAL GOBIERNO

Una aproximación crítica a las políticas culturales de Málaga

Nicolás Sguigliá y Carlos San Juan

Industrias creativas

Siguiendo la estela de la administración Blair¹ y una amplia producción teórica sobre las bondades del sector, asistimos desde hace unos años a una renovación de los discursos que señalan al ámbito de la producción cultural o a las llamadas industrias creativas como uno de los motores llamados a reactivar la economía.² Tanto desde ámbitos académicos como institucionales, se incide en presentar los potenciales beneficios que aporta este sector y se señalan líneas maestras de actuación para que su funcionamiento adquiera ese carácter de industria, logrando una eficiente asignación de recursos y garantizando altos rendimientos económicos. Se trata en definitiva de introducir una nueva lógica económica de marcado carácter neoliberal en el ámbito de la cultura, capaz de transformar el viejo modelo del Estado subsidiario en políticas centradas en el estímulo de la inversión privada, empujando a los creadores a abandonar los gestos bohemios para vestir las ropas del emprendedor cultural, dinámico y capaz de situar en el mercado su producto/proyecto, invitando a los gobiernos a pensar en la cultura como elemento clave para dinamizar las economías urbanas a través de la inversión privada en nuevos equipamientos, servicios y eventos, procesos de gentrificación y reordenación urbanística, estímulo del turismo cultural y creación de una marca-ciudad capaz de competir en el mercado global.

Las paradojas de la ciudad creativa

La formulación de las *ciudades creativas* introduce algunos elementos que conviene ser tenidos en cuenta. El espacio urbano está poblado de sujetos e iniciativas que producen sin cesar altos niveles de innovación y creatividad difusa. De forma permanente y siguiendo parámetros muchas veces extraños para la lógica económica, los entornos urbanos acogen en su seno dinámicas de cooperación altamente productivas e innovadoras. En el ámbito de la producción cultural es fácil apreciar estas redes, colectivos y singularidades creativas que son casi siempre ajenas a la *forma*

empresa: bandas de música y escenas teatrales, arte callejero y diseñadores *amateur*, laboratorios domésticos de experimentación tecnológica y talleres plásticos, intercambio de saberes, técnicas y habilidades, la lista es ciertamente larga.

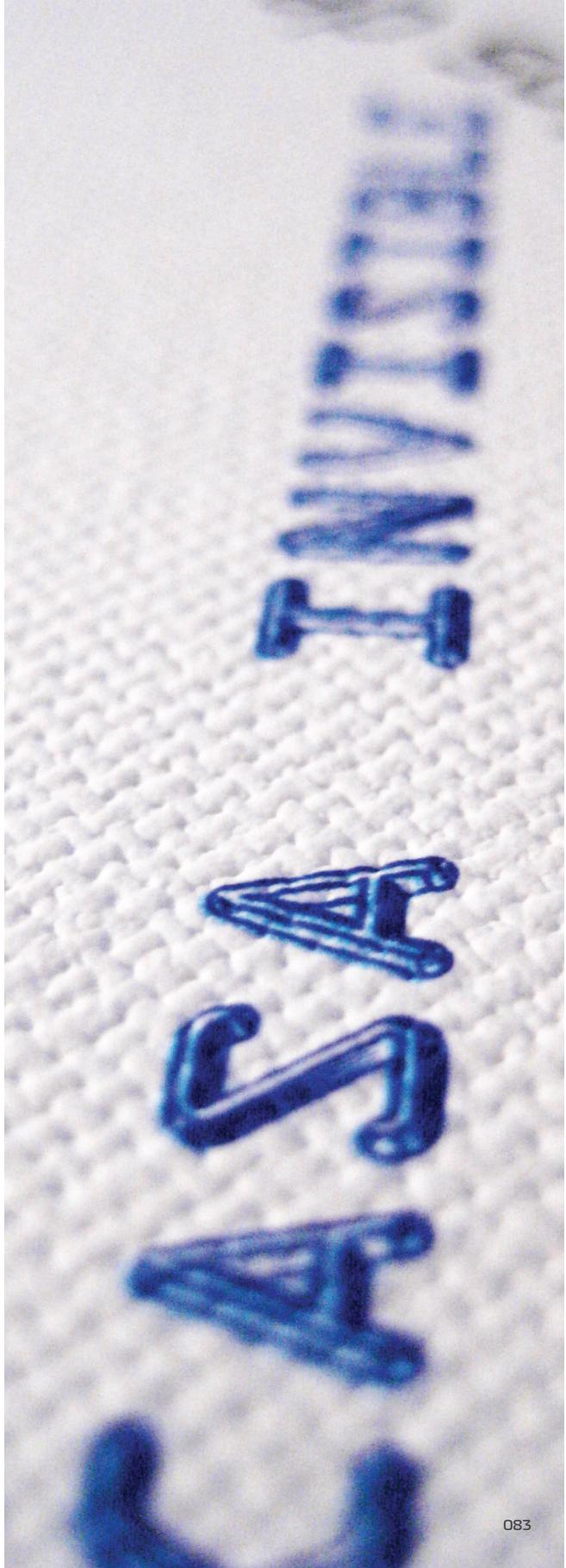
Es tarea de las administraciones públicas organizar esas dinámicas de producción cultural difusa de modo que se traduzca en beneficio económico. Para ello, una ciudad creativa necesita ofrecer equipamientos, infraestructuras y programas que estimulen la inversión privada, la formación de una red de empresas a partir de los proyectos e iniciativas culturales más rentables y la producción de públicos que establezcan la demanda de servicios, bienes y productos culturales. De forma ambigua se habla de fomentar distritos y barrios creativos donde se favorezca un clima propicio para la innovación y la creación de empresas culturales, reconociendo que la productividad y riqueza de este sector va estrechamente ligada a un ecosistema creativo, que debe sostenerse en equipamientos y dispositivos que fomenten la formación, la experimentación colectiva, el intercambio de saberes y la cooperación. Los grandes teóricos y gestores de las industrias creativas reconocen que son las cuencas de cooperación metropolitana³ las principales productoras de riqueza y valor añadido en el ámbito de la producción cultural. Su tarea consiste en cómo modular esas cuencas de cooperación para garantizar su máxima rentabilidad económica y que la riqueza producida se concentre y distribuya siguiendo una lógica estrictamente neoliberal.

Málaga style

El recetario de las industrias creativas no se ha aplicado de forma similar en las distintas ciudades y sus líneas generales han sido declinadas a las características culturales y económicas de cada territorio. La penetración de las hipótesis y teorías de las *creative cities* y su aplicación práctica se desarrolla con tiempos y formas muy dispares.

En Andalucía el impulso de las industrias creativas se ha visto reflejado fundamentalmente en los programas puestos en marcha por el gobierno autonómico en los últimos años. La Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía comentaba, al presentar el *Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía 2008-2011*, que “la cultura se debe transformar en un recurso económico de primera magnitud”. El sector del ocio y la cultura supone el 6% del PIB y absorbe el 8% del empleo en Andalucía, todo esto sin incluir los ingresos derivados del turismo cultural y las rentas inmobiliarias asociadas a la creación de zonas o distritos creativos. Es evidente la intención por parte del gobierno andaluz de disminuir las subvenciones y estimular la *financiarización* de los proyectos culturales a través del endeudamiento y la solicitud de créditos. Esta invitación a la deuda privada y la promoción de créditos es lo que se esconde tras los rimbombantes programas de *estímulos a los emprendedores culturales* que desarrollan tanto el Proyecto Lunar⁴ como el recientemente aprobado Fondo de Ayuda a PYMES de Industrias Culturales, cuyos 10 millones de euros se distribuirán “en condiciones de mercado, es decir, en ningún caso tendrán la consideración de subvenciones o ayudas públicas, ajustándose de esta manera a las directrices de la UE de sustituir progresivamente las ayudas públicas y subvenciones por este tipo de financiación”.⁵

El caso de Málaga es un ejemplo de aquellas ciudades que han llegado con retraso a estas dinámicas económicas, y que han optado por un modelo desprovisto de planificación y con un marcado carácter oportunista. Hablamos de la sexta ciudad española en número de población,⁶ cuya economía se ha sostenido fundamentalmente en el sector de la construcción y en un sector servicios de bajísimo valor añadido relacionado a un turismo *low cost* y al auge del sector inmobiliario. Con uno de los índices de paro⁷ y temporalidad más altos de España y un salario medio de los más bajos,⁸ una mano de obra con poca cualificación, un escaso desarrollo de los equipamientos públicos y las políticas sociales, y



un altísimo nivel de endeudamiento, Málaga es un claro ejemplo de una ciudad precaria que incumple los requisitos para competir en la carrera de las ciudades globales.

La llamativa carencia de equipamientos culturales públicos para una ciudad con estas dimensiones y las raquíticas ayudas destinadas a los creadores, conforman una realidad fácil de apreciar por parte del ciudadano y mencionada de forma permanente por los trabajadores del sector cultural.⁹

Lejos de la escasez presupuestaria aludida por los representantes institucionales, lo cierto es que el principal problema detectado es una pésima gestión y planificación de las políticas culturales y los correspondientes presupuestos destinados a la cultura. Hablamos de instituciones que muestran una gran ineficiencia en la gestión del dinero público, nula imaginación y disposición para democratizar el diseño de las políticas junto a los ciudadanos, vecinas y creadoras locales, y una tentación permanente a externalizar funciones, dejando en manos de empresas privadas importantes partes del presupuesto destinado a cultura y la gestión de algunas de las principales infraestructuras.

Esta lógica de externalizar funciones hacia el sector privado es una de las tendencias más claras de las llamadas *políticas neoliberales* que han penetrado con fuerza en las instituciones públicas. En Málaga esta tendencia queda claramente reflejada en el ámbito cultural, donde ingentes cantidades de dinero público han ido a parar a empresas, gestores y *mánager* privados, para la organización de eventos y programas de muy dudosa calidad, que han dejado poco o nada a los creadores locales y que se han caracterizado por su opacidad y falta de transparencia, tanto en la asignación como en la gestión de recursos.¹⁰

Grandes eventos e infraestructuras, museificación y la cultura como showbusiness

En octubre de 2003 se inaugura el Museo Picasso, principal reclamo del turismo cultural de la ciudad, con una inversión por parte de la Junta de Andalucía

de más de 91 millones de euros, 25 de los cuales se destinaron a subvenciones a empresas de servicios que aportaran *calidad, excelencia e innovación* a los alrededores del centro artístico. Los negocios más próximos son todavía una mercería y un asador de patatas, y los vecinos siguen denunciando el estado de abandono y ruina del entorno del Museo.

La apuesta casi compulsiva por la creación de museos sin ninguna planificación ni coordinación¹¹ entre sí hará que en 10 años Málaga cuente con nada menos que 43 museos, la mayoría con ingentes desembolsos de dinero público y de muy dudosa calidad. Entre ellos podemos destacar, por sus dimensiones, el que se ubicará en la antigua Tabacalera, que supondrá un gasto de más de 25 millones de euros de los cuales al menos 7,5 serán aportados por el Ayuntamiento. Este proyecto museístico, cuyas obras han sido adjudicadas a Ferrovial-Agromán, contará con importantes aportaciones a la cultura como el Museo del Automóvil, el Centro Art Natura (colección de gemas y piedras preciosas) y la colección de bolsos y sombreros Vintage Magalhaes.

El Festival de Cine de Málaga, famoso por la polémica gestión de su anterior gerente Salomón Castiel,¹² recibió del Ayuntamiento 2.399.686,16 euros en 2009, de los cuales se destinaron 1,5 millones a empresas entre las que destacan Málaga Film Office, Euromedia Consulting, G2PRODUCTORA y Espectáculos Mundo. Tan sólo entre 2005 y 2009 el Ayuntamiento ha gastado en este festival más de 14,2 millones de euros. Mientras tanto, los ciudadanos han contemplado la desaparición de los cines del centro histórico: Cine Andalucía, Cine Astoria, Cine Victoria y recientemente el Cine Albéniz, que contaba con la única cinemateca de la ciudad.

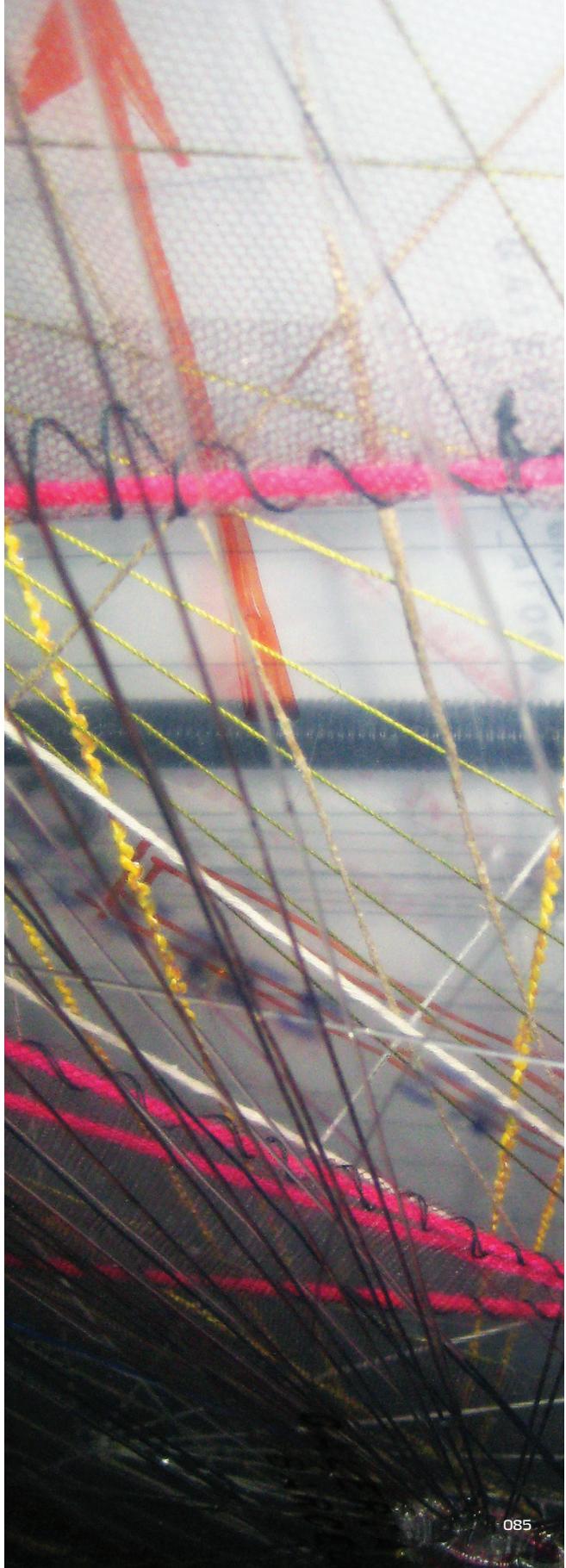
El Centro de Arte Contemporáneo (CAC) recibió por parte del Ayuntamiento 2.866.054,57 euros sólo en 2009. Fernando Francés, director del centro y gerente de la empresa privada que lo gestiona, Gestión Cultural y Comunicación SL, no ha querido informar sobre el destino de dichos fondos ya que, como comenta, “una empresa privada no tiene que mostrar sus métodos de trabajo”.¹³

El Teatro Cervantes, principal teatro público de la ciudad, ha contado sólo entre 2006 y 2009 con un presupuesto de 28,5 millones. Pese a estos fondos, la gestión del Cervantes ha estado en los últimos años plagada de polémicas. El teatro contrató a la empresa Avant Leisure SL para la producción de eventos. Esta empresa, que facturó 700.000 euros sólo en 2008 y que cuenta con un empleado fijo y 5 ó 6 freelance, es famosa por su pésima gestión y por las pérdidas generadas en los eventos que produce.¹⁴

La Caja Blanca, presentada como un Centro de Arte Joven de vanguardia, costó a las arcas públicas 3,5 millones de euros, y pese a su pomposa presentación y sus 3.600 m² no dispone ni siquiera de página web, no tiene una programación diseñada y no cuenta con el respaldo de ningún colectivo o proyecto cultural malagueño. Como dice la web malagaescool, es un “espacio multiusos que no se usa”.¹⁵

La entidad de gestión y servicios culturales Edades del Óxido, dirigida por Antonio Troyano, recibió enormes cantidades de dinero de las administraciones públicas, para la realización de *happenings* en los que creadores locales trabajaron de forma gratuita. En su calidad de gestor cultural, coordinó el proyecto *Nómadas, artistas del movimiento*, absorbiendo más del 50% del presupuesto del Área de Juventud de la Diputación de Málaga durante los años 2001-2007. Los cientos de creadores locales que participaron en esa iniciativa no vieron ni un euro, y a día de hoy no se sabe en qué se gastó el dinero recibido.

Éstos y otros muchos casos remiten a la misma fórmula: externalización de funciones y entrega masiva de dinero público a empresas privadas, ningún espacio de consulta o participación de los creadores locales y producción de grandes eventos y proyectos faraónicos. ¿Imaginan lo que se podría haber hecho con ese dinero en términos de infraestructuras, equipamientos, formación y distribución de renta hacia los creadores locales? Nosotros sí.



Los creadores invisibles

Mientras tanto, las condiciones de vida y trabajo de los creadores locales siguen marcadas por una precariedad acuciante y encuentran enormes dificultades para poder vivir del trabajo cultural. Éstas son algunas de sus características:

Doble trabajo, doble vida: la gran mayoría de los trabajadores del sector cultural tiene que buscar otras fuentes de ingreso en el mercado de trabajo local que, como hemos señalado, se caracteriza por la temporalidad y los infrasalarios. Son mayoritarios los creadores que deben dejar aparcado su desarrollo artístico para salir a trabajar en la hostelería y el sector servicios. Aquéllos que trabajan para grandes empresas culturales (Espectáculos Mundo y G2 PRODUCTORA son las más reconocidas) sufren unas condiciones de precariedad absoluta en materia de salarios y horarios.¹⁶

Salario puntual, trabajo permanente: el sector cultural está marcado por una dinámica laboral eventual, bolos o proyectos de corta duración. Sin embargo, el proceso creativo requiere permanente formación, ensayos, trabajo en talleres, alquiler de locales, estudio, etc., que en la gran mayoría de casos no está pagado y debe ser cubierto por los propios creadores.

Falta de apoyo público y carencia de equipamientos: las partidas destinadas a apoyar proyectos o iniciativas culturales locales son casi inexistentes y las pocas que hay son irrisorias.¹⁷ A su vez, la carencia de equipamientos públicos es alarmante y afecta de forma directa a las condiciones de vida y trabajo de los creadores.

Falta de espacios formativos: la falta de inversión hace que espacios como la Escuela de Arte Dramático o el Conservatorio se vean desbordados, provocando que los creadores deban elegir entre pagar los altos precios de la formación privada o ir a buscar suerte a otras ciudades como Madrid o Barcelona.

Patologías del trabajo en negro/los falsos autónomos: es sabido que el trabajo cultural tiene difícil anclaje en el actual marco jurídico-laboral y son escasos los trabajadores asalariados, siendo algo

habitual el trabajo en negro y los *freelance*, que por motivos presupuestarios no pueden abor-darse de alta como autónomos. Las consecuencias de esta situación son claras: no tienen derecho a baja laboral, vacaciones pagadas, prestaciones por desempleo y obviamente tienen una raquí-tica cotización a la seguridad social, lo que pone en riesgo futuras pensiones.

Cooperación, autoorganización y potencia creativa: pese a estas duras condiciones, Málaga ha sido testigo en los últimos años de una proliferación de proyectos e iniciativas culturales, colectivos y redes de cooperación entre los creadores locales, que han permitido, más allá de las desastrosas políticas culturales, generar una enorme riqueza cultural en la ciudad. La creación de la Asociación de Músicos de Málaga¹⁸ o la Asociación del Circo de Andalucía¹⁹ son claras muestras de esta proliferación de espacios de trabajo colectivo, bandas, grupos de teatro, danza, diseñadores, etc. Mención aparte merece el Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana La Casa Invisible,²⁰ situado en un inmueble municipal en estado de abandono, que fue ocupado en marzo de 2007 por una amplia red de ciudadanas, vecinos y creadores. La Casa Invisible sintetiza la potencia creativa de los sujetos metropolitanos y su capacidad de autoorganización, generando, con escasos recursos y sin ningún apoyo institucional, una abrumadora programación cultural protagonizada por las iniciativas locales. Esta experiencia pone el acento en la exigencia a las administraciones públicas de que cambien de forma radical el diseño y gestión de sus políticas culturales, dotando a los ciudadanos y creadoras de renta, formación y centros culturales de gestión ciudadana como condición básica para el desarrollo cultural de la ciudad, propuesta que se sitúa en las antípodas de la candidatura a la Capitalidad Europea de la Cultura en 2016 y demás artificios del mal gobierno.

¹ Si bien se puede rastrear el concepto de industrias creativas en el *boom* de las empresas .com y la *new economy* californiana, fue Tony Blair el político que incluyó el impulso a las industrias creativas como parte fundamental de su programa. Entre los años 1997 y 2002, las industrias creativas crecieron en Inglaterra a un ritmo del 6%.

² Si bien se han escrito numerosos libros y artículos sobre el tema, el trabajo de referencia sigue siendo: Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Basic Books, 2002.

³ Para un análisis sobre la producción de la riqueza en las ciudades contemporáneas y el concepto de cuencas de cooperación metropolitanas recomendamos Rodríguez, E., "La Riqueza en la Ciudad" en *Producta 50*, YProductions Eds., 2007.

⁴ www.proyectolunar.com

⁵ www.juntadeandalucia.es/cultura/web/publico/general.jsp?pag=listado.jsp&cp=1&cu=10&cd=66531&ch=160

⁶ Si bien el *Anuario Económico de España 2009* de La Caixa señala que Málaga tiene 566.447 habitantes, un estudio reciente de la Fundación Ciedes calcula que contando a las personas sin empadronar la población de Málaga llegaría a las 630.000 personas, situándose de ese modo en la 5ª posición, por encima de Zaragoza.

⁷ La Encuesta de Población Activa (EPA) correspondiente al 2º Trimestre de 2009 sitúa a Málaga como la provincia española con mayor tasa de desempleo con el 27,63%
www.ine.es/daco/daco42/daco4211/epapro0209.pdf

⁸ Según el último informe disponible elaborado por el Gabinete Jurídico de CC.OO. de Málaga la temporalidad en la provincia es del 41,61%, el salario medio mensual por persona en la provincia era en 2006 de 1.048€ y entre las personas de entre 18 y 35 años el salario medio mensual es de 745€.
www.andalucia.ccoo.es/comunes/temp/recursos/2/65807.pdf

⁹ Un buen ejemplo de ello es la inexistencia en la ciudad de Málaga de Centros Cívicos en los barrios donde puedan ponerse al servicio de los ciudadanos espacios públicos de creación, formación y exposición. Según un informe del OMAU (Observatorio del Medio Ambiente Urbano) en Málaga sólo un 28% de la población cuenta con algún equipamiento cultural a menos de 500 m de su casa.

¹⁰ En el informe del interventor del propio Ayuntamiento sobre la gestión del Teatro Cervantes y el Festival de Cine encontramos las siguientes perlas: "facturas que han sido contabilizadas doblemente, contratos que debían haber sido aprobados por el Consejo y que sin embargo han sido aprobados por el gerente, errores de gastos varios contabilizados como tributos y un saldo de sueldos y salarios infravalorado, entre otras irregularidades".
www.revistaobservador.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1703&Itemid=1

¹¹ En palabras de Manuel Ramos Lizana, conservador del Museo de Málaga, "No existe ningún tipo de documento técnico que justifique o ampare el modelo de atomización museística que se está delineando", y el trabajo del museólogo en estos casos suele brillar por su ausencia.
[//jorgedragon.net/espaciopublico/?q=node/906](http://jorgedragon.net/espaciopublico/?q=node/906)

¹² Un extenso trabajo de investigación periodística sobre la gestión de Salomón Castiel en www.revistaobservador.com

¹³ Declaración realizada en una entrevista en *La Opinión de Málaga* el 24-03-08.

¹⁴ Sólo dos ejemplos: Concierto de Hercules and Love Affair (09/11/2008): 42.240 euros de caché, 262 entradas vendidas, 37.717 euros de pérdidas. Concierto de Stereolab (24/11/2008): 34.220 euros de caché, 407 entradas vendidas, 26.700 euros de pérdidas. Fuente: *Revista El Observador*.

¹⁵ [//mlgcool.com/2009/06/29/la-caja-blanca-es-la-caja-vacia](http://mlgcool.com/2009/06/29/la-caja-blanca-es-la-caja-vacia)

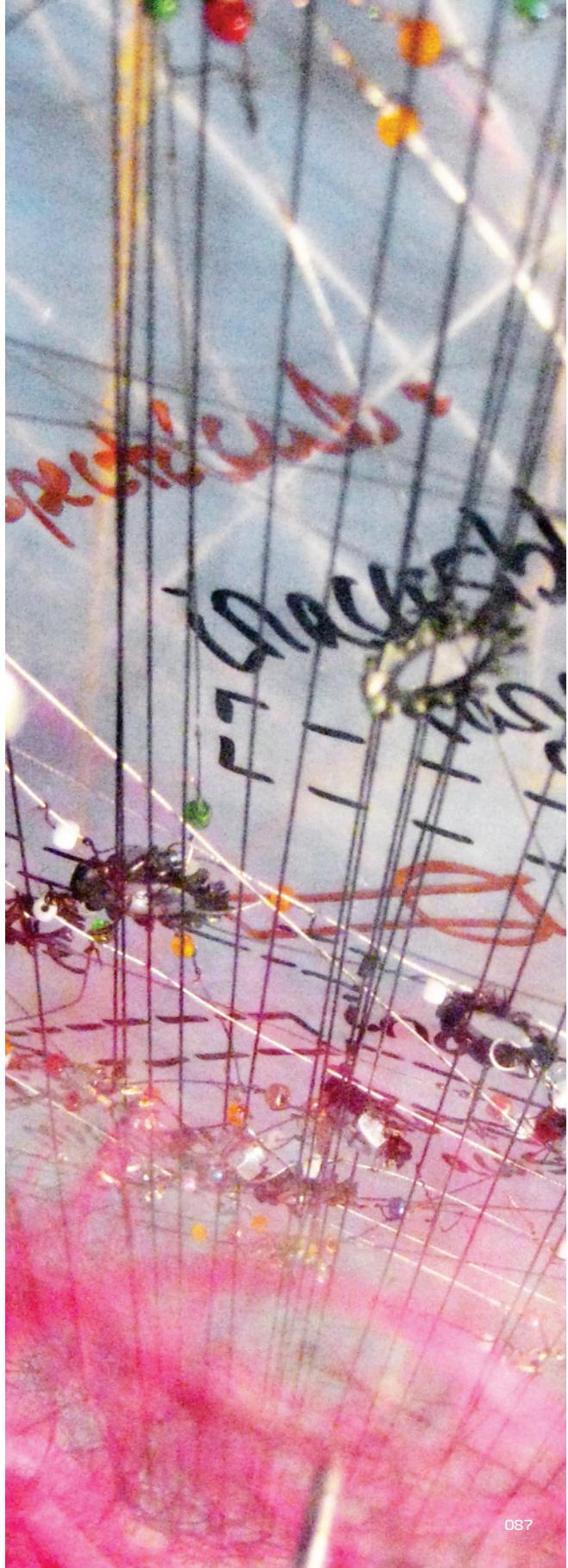
¹⁶ En el blog del fallecido fundador de Espectáculos Mundo encontramos entre los comentarios el siguiente: "Espectáculos Mundo ha sido la peor empresa en la que he trabajado y la que peor nos ha tratado a los currantes, no a los artistas, sino a los que montamos y desmontamos escenarios".

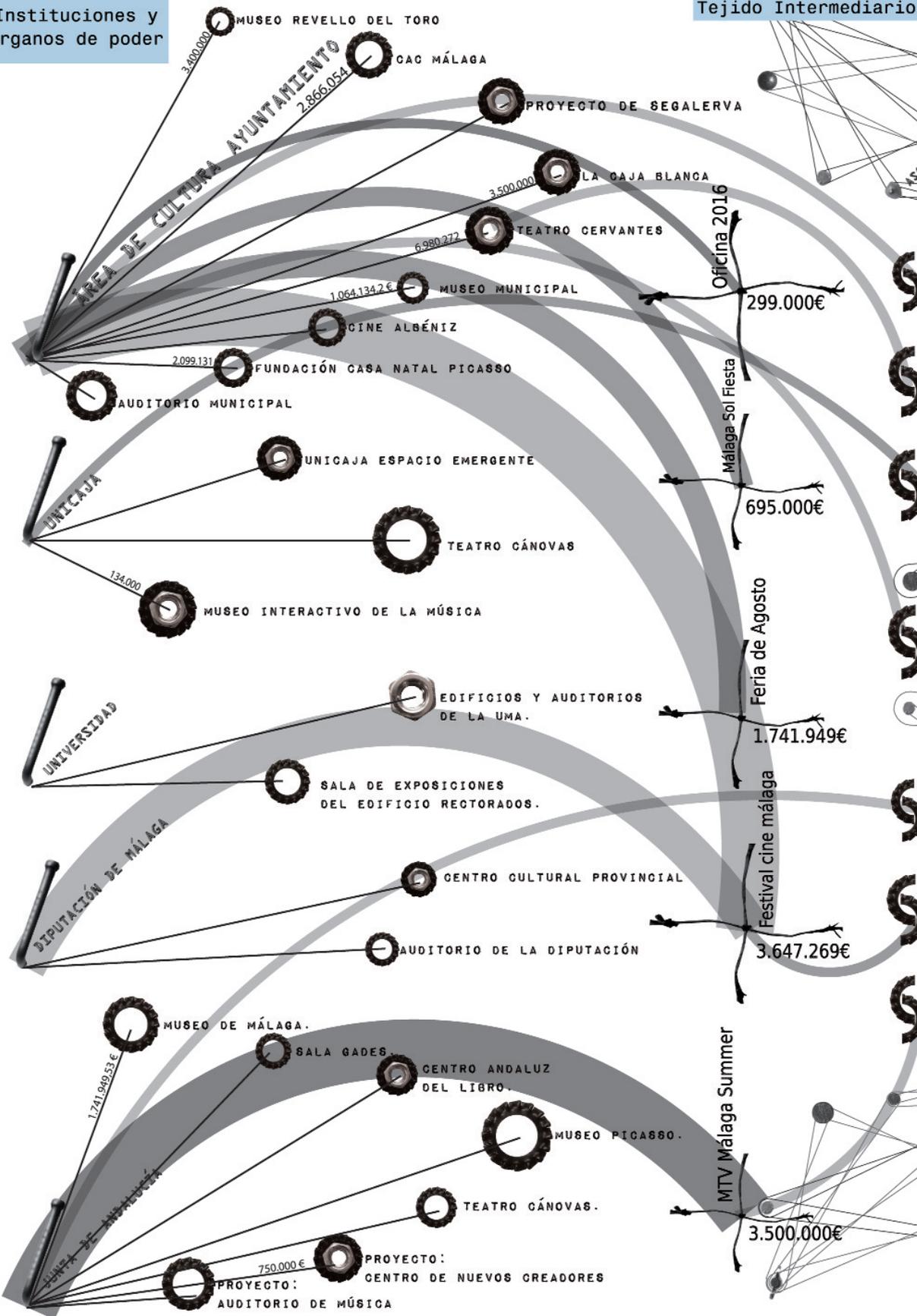
¹⁷ El caso de los programas municipales Escena Joven y Corto Joven, las únicas ayudas existentes para la producción de espectáculos y videocreaciones, es ejemplar: se destinan 30.000 euros anuales para ser distribuidos entre 9 proyectos.

¹⁸ [//muma-musica.blogspot.com](http://muma-musica.blogspot.com)

¹⁹ www.europapress.es/andalucia/noticia-nace-asociacion-circo-andalucia-buscar-dignificar-profesion-conseguir-regulacion-estudios-20090209173656.html

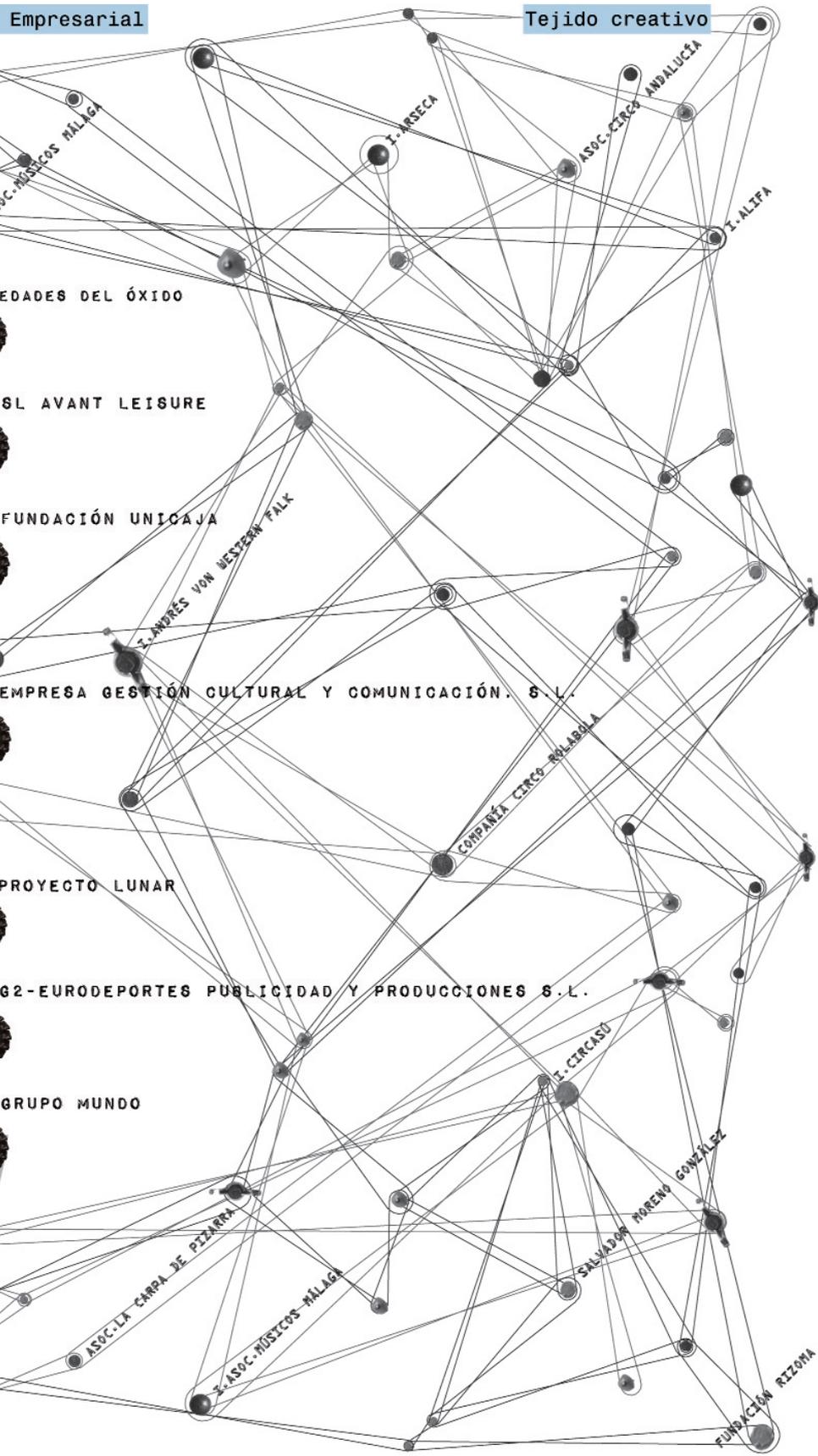
²⁰ Toda la información sobre la experiencia de La Casa Invisible se puede consultar en www.lainvisible.net





Empresarial

Tejido creativo

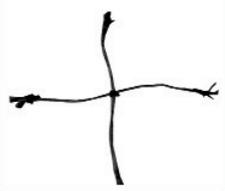


Leyenda

Infraestructuras

-  espacio difusión aforo>500
-  espacio difusión 100>aforo>500
-  espacio difusión 0>aforo>100
-  difusión+creación aforo>500
-  difusión+creación 100>aforo>500
-  difusión+creación 0>aforo>100
-  espacio creación aforo>500
-  espacio creación 100>aforo>500

Eventos



Intermediarios



empresas privadas de gestión cultural

Agentes

-  Político
-  Cooperativa
-  Autónomo
-  Funcionan en negro
-  Institución
-  Sociedad
-  Asociación

CÓRDOBA

Valoración sobre el proceso de investigación institucional y el despliegue de cuestionarios a artistas y colectivos desarrollado en Córdoba

Creador@s Invisibles Córdoba

El contexto

Toda valoración es subjetiva, al igual que nuestra forma de vivir la realidad del trabajo cultural en la ciudad de Córdoba. Estamos inmersas en las contingencias de una relación bio-política con este territorio cotidiano, con nuestras pequeñas dificultades y superaciones de cada día, en la interacción con todo aquello que influye y determina los múltiples aspectos de la simple y compleja vida de la dedicación y el trabajo.

Separar vida y trabajo, como separar vocación y pensamiento es a menudo difícil, y probablemente las impresiones que aquí vertemos estén impregnadas de ese conjunto de simultaneidades en el que todo es importante, frágil, sensible y ansioso de un equilibrio al que nuestro depredador sistema de relaciones materiales contrapone continuamente la aparente certeza de la dialéctica: lo privado frente a lo público, el valor frente al sentido, el interés frente a la vocación, la rentabilidad y la acumulación frente a la existencia ética.

Éste ha sido para nosotras un proceso de consulta y estudio, pero también de diálogo y aprendizaje realizado entre los meses de febrero y mayo de 2009 por Eli Zapata, Pepa Gil y Antonio Romero, las tres componentes de la plataforma Creador@s Invisibles Córdoba que hemos asumido, en nombre del colectivo, el grueso de una considerable labor de indagación artesanal, de consulta atrevida a través del diálogo. Desde el principio tuvimos muy presente la premisa de partir del diálogo y de una iniciativa orientada a relacionar, comunicar y desenlazar lo inefable y misterioso que contiene la economía del poder y el gobierno cultural. Vivimos en una inercia perversa en la que nos situamos y se nos sitúa como personas pasivas, continentes y pacientes de las políticas que otros diseñan para nosotras, que otros deciden, ejecutan y evalúan desde una asumida posición de gestores, responsables, funcionarios o simples profesionales de la feria de partidos, cargos y votos, por la que tan demasiado a menudo nos vemos influidas las trabajadoras del ámbito creativo-cultural.

Ese ámbito cambia, innova, muta y moldea desde sus asientos la realidad socio-laboral y afectiva que gobierna.

La ciudad de Córdoba viene sufriendo a lo largo de estos últimos años una serie de transformaciones, motivadas principalmente por la candidatura a ciudad europea de la cultura para el año 2016 (creación de la Fundación 2016, consolidación de un marco de 16 festivales y grandes eventos anuales, consenso y despliegue mediático alrededor del proyecto de candidatura). A lo anterior se le une un cambio en las estructuras de poder local (convulsión en el seno de Izquierda Unida por la salida inesperada de la alcaldesa Rosa Aguilar, mayor presencia de la Consejería de la Junta de Andalucía en la ciudad, adjudicación del Área de Cultura a un concejal del PSOE), así como determinados factores novedosos de corte industrio-cultural, como la insistencia en ciertas políticas de “emprendizaje” (fomentadas por la esfera vinculada al PSOE principalmente).

Simultáneamente a las relaciones y comportamientos convencionales de las estructuras públicas, una nueva empresariedad cultural “desde arriba”, aglutinante, con un horizonte de expectativas, diseñada en estrecha connivencia con la institución (cuando no directamente creada y alimentada por ésta), aparece en la escena laboral de la cultura con una otorgada y manifiesta fuerza. Es ésta la expresión de la gubernamentalidad en nuestro contexto creativo y profesional más cercano, el nuevo orden dispuesto a influir inevitablemente en el delicado ecosistema de las bases creativas de nuestra ciudad.

Nosotras debemos también resituarnos ante esos cambios fortalecidos por la curiosidad, por la aspiración al conocimiento. El desconocimiento y la falta de enunciación hacia nosotros mismos, hacia cómo estamos, cuál es el estado de nuestra realidad y qué aspectos de esa realidad quedan más invisibilizados, ha sido otro importante aliciente para animarnos a preguntar públicamente a nuestro

entorno más cercano, el de otras personas creadoras, profesionales, aficionadas, diversas.

El dinero o las relaciones laborales se gestionan en el ámbito privado del pudor o en la confidencialidad del individuo o la empresa, pero se padecen en el ecosistema del común, en la ciudad, en el grupo. Observamos las consecuencias, pero no evaluamos ni trabajamos hacia las causas. El desconocimiento es mutuo y múltiple.

El desarrollo

Hemos desarrollado esta investigación en dos niveles: el institucional (mediante una serie de entrevistas personales), y el creativo-asociativo.

A nivel de creadoras, hemos desplegado un cuestionario a empresas, colectivos, asociaciones y artistas individuales, obteniendo una muestra de 36 formularios respondidos, con un perfil bastante heterogéneo que ha ido desde entidades de reconocido impacto en la ciudad (orquesta, asociaciones de artistas muy consolidadas en el tiempo, determinadas empresas activas en la producción de eventos) hasta una serie de creadores individuales (animadores, artesanos, músicas, compañías de teatro y circo, dos cooperativas culturales, grupos musicales, etc.).

En este cuestionario expresábamos preguntas sencillas y directas referidas en su mayoría a informaciones socio-laborales y económicas: tipo de actividad, estructura laboral, formas de financiación, remuneración y apreciación económica, espacio utilizado, trabajo en red y colaboraciones, etc.

Por otra parte, las instituciones han participado en el proceso con una actitud de apertura y colaboración, aunque hemos padecido en ciertas ocasiones las contingencias de la burocracia, por lo que determinados datos, como la estructura financiadora de la Delegación Provincial, no nos han sido remitidos a pesar de nuestra insistencia. Afortunadamente esas cifras son públicas y las hemos logrado por otros medios, entendiendo siempre que a menudo el



entramado de responsabilidades y tareas institucional camina a unos ritmos y prioridades que no son las nuestras. Importante decir, sin embargo, que sólo podemos evaluar de una forma positiva la disponibilidad y actitud de las personas que nos han atendido en ambos ámbitos. Queremos agradecer la ayuda en la difusión del cuestionario a artistas y colectivos, a la revista (digital) *Andalocio* y a El Dispensario, empresa de gestión cultural que desarrolla en Córdoba el programa Proyecto Lunar de la Junta de Andalucía para emprendedoras de la cultura.

En este proceso, a nivel institucional, han sido consultadas y entrevistadas las principales instituciones financiadoras de la cultura en Córdoba.

Son las siguientes:

- > OFICINA DE LA CAPITALIDAD 2016
- > FUNDACIÓN 2016 CÓRDOBA CIUDAD CULTURAL
- > ÁREA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA
- > DELEGACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA (CONSEJERÍA DE CULTURA)
- > DIPUTACIÓN DE CÓRDOBA

La responsable de la Fundación 2016 Córdoba Ciudad Cultural no fue entrevistada, los datos obtenidos se han recabado de documentos oficiales y artículos de prensa.

De todas las oficinas consultadas, las únicas entidades de las que no hemos obtenido respuesta, a pesar de haber solicitado oficialmente una cita, han sido:

- > INJUVE (INSTITUTO DE LA JUVENTUD)
- > FUNDACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS "RAFAEL BOTÍ"

Se nos han quedado en el tintero por falta de tiempo y energía determinadas entidades que hubiera sido importante entrevistar:

- > FUNDACIÓN CAJASUR
- > UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
- > ÁREA DE ALCALDÍA Y PRESIDENCIA DEL AYUNTAMIENTO
- > IMAE (INSTITUTO MUNICIPAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS)

Esperamos en el futuro, en nuevas publicaciones y estudios, poder atender estas carencias para que el mapa quede lo más completo posible.

La especificidad del reparto de poderes institucionales en Córdoba genera un entramado de complejidad y dimensiones considerables. Hay actualmente unas 170 personas trabajando sólo en las oficinas entrevistadas (según sus propias respuestas):

- > 15 EN EL ÁREA DE CULTURA
- > 5 EN LA OFICINA DE LA CAPITALIDAD
- > UNAS 100 EN LA DELEGACIÓN
- > UNAS 15 EN LA DIPUTACIÓN
- > UNAS 12 EN LA FUNDACIÓN 2016 (esto último según el semanario *La Calle de Córdoba*)

Estimamos que más de la mitad de ellas son cargos políticos, en unas condiciones socio-laborales óptimas, con un perfil, excepto en los funcionarios de carrera, avalado por la elección de los dos grupos que gobiernan la cultura cordobesa (PSOE e IU). Todo ello sin contar las múltiples y sistemáticas externalidades, contabilizando sólo el personal técnico y los medios-altos cargos (directoras, coordinadores, jefes de área) y teniendo en cuenta que hay instituciones que no hemos podido entrevistar por limitaciones de tiempo y disponibilidad (Área de Alcaldía-Presidencia del Ayuntamiento, IMAE, Universidad, Fundación Cajasur) o porque simplemente no nos han atendido (Injuve, Fundación Botí).

¿Cuánta gente vive actualmente de la institución cultural en Córdoba?, ¿300, 400 personas? ¿Son esas personas facilitadoras de la producción cultural?, ¿del tejido productor de base?, ¿de la oportunidad de fortalecimiento de ese tejido?

Hasta hoy, y evaluando la situación que muchos creadores y artistas expresan y que se manifiesta en los 36 cuestionarios respondidos por éstas, pensamos que un proyecto como el de 2016 está siendo una herramienta al servicio del cargo público y de una concepción industrio-cultural, más que al servicio de las personas que participan, comparten y producen cultura.

La valoración

La política de lo grande

Reiteradamente, en la mayoría de las entrevistas, cuando llegábamos al punto de lo que en REU08 hemos llamado “prácticas culturales no-reconocidas” se nos devolvía un gesto de duda o perplejidad. Nosotras intentábamos corresponder ilustrando la descripción con un ejemplo: “imagine usted, que en esta ciudad, Córdoba, en un barrio de la periferia, existe una peña flamenca de mujeres feministas de diferentes edades, ¿qué haría su institución para apoyar una experiencia tan interesante?” (en Córdoba las peñas flamencas tienen un perfil, podríamos decir, bastante “masculino”).

En muchos casos se nos remitió al Área de Cultura, en otras, la institución en cuestión se atribuyó parte de responsabilidad en la atención al tejido de base, pero en general se reconoció la carencia y se manifestó siempre la actitud de disposición a escuchar y valorar aquello que se les plantee, o bien se animaba a las propuestas de base a defender una actitud creadora y perseverante (¡ánimo, chicas!).

En general pensamos que el diseño institucional de la cultura en esta ciudad mira hacia arriba, los grandes festivales (el proyecto 2016 se fundamenta en 16 grandes eventos anuales), la necesidad de grandes infraestructuras (que analizaremos a continuación, cuando hablemos de las aportaciones del cuestionario de creadores y colectivos) y olvida la política de lo pequeño. Cuando se nos ha hablado del fomento de hábitos culturales hemos tenido a menudo la sensación de que se planteaba un objetivo de intervención ante una población pasiva, asumida como tal, como “ciudadanía” a la que hay que ofrecer festivales, eventos o infraestructuras. Nosotras entendemos que los festivales pasan, y que el tejido queda, que las grandes infraestructuras no son la principal prioridad, y hay que matizar que, en el desarrollo de esa actitud eventista y festivalista, las trabajadoras de la cultura en Córdoba tienen hasta la fecha poco que hacer y decir, siendo a menudo su papel anecdótico.



En un sentido más positivo, la Delegación ha manifestado interés y atención por el fomento de estéticas contemporáneas para los más jóvenes (talleres, etc.), y de un tiempo a esta parte (de un par de años a ahora) observamos que determinados festivales se esfuerzan por contar con una sección formativa (Cosmopoética, Eutopía). Detectamos pues cierta preocupación en este sentido (formativo por un lado, y de oportunidades de cogestión a cargo del tejido local), pero no se trata de un actitud estructural y aún está lejos de permitir las posibilidades de desarrollo endógeno con proyección y calidad de futuro.

Infraestructuras

Ante una casi total complacencia por parte de la institución en lo referente a espacios e infraestructuras (nadie ha detectado carencia alguna a este respecto), en muchos casos los cuestionarios expresan urgentes necesidades no reconocidas por la administración en este sentido: lugares donde mostrar trabajos, disponibilidad de los espacios existentes, locales de ensayo y estudios, y espacios formativos accesibles principalmente. Interesante también hacer constar un fenómeno de desplazamiento de la producción cultural al área periurbana de la ciudad, casi la mitad de las experiencias se desarrollan en las zonas industriales de la ciudad (polígonos, naves). Dos proyectos culturales con un fuerte componente común y autogestionado, los festivales Sambeando y el Encuentro Internacional de Circo de La Carlota, se están desarrollando en pequeñas localidades cercanas a Córdoba. Sobre este último nos dicen las organizadoras: “después de varios años organizando festivales en Córdoba y sin prácticamente apoyo institucional decidimos trasladarnos a La Carlota donde el talante municipal era de total apoyo”. Espacios inexistentes para la catalogación oficial de infraestructuras como el Círculo Cultural Juan XXIII o el gimnasio de un colegio público (Algafequi), que sistemáticamente ceden sus instalaciones, son enunciados en varios cuestionarios como una alternativa y solución parcial a sus necesidades de espacio ante el vacío y falta de atención en este sentido.

El pasado 1 de mayo de 2009 un colectivo de más de 100 personas ocupó un edificio abandonado durante más de diez años en el barrio del Sector Sur, el llamado Pabellón Sur. De su comunicado extraemos el siguiente fragmento: “existe una falta de apoyo de las instituciones a la autogestión y a una verdadera creación cultural desde la comunidad. Se niega la creación de una cultura alternativa, no elitista y no mercantilizada por la industria cultural. Los grupos musicales emergentes no cuentan con locales de ensayo, o de teatro, no hay salas de conciertos o espacios donde proyectar cine de manera autogestionada, espacios que sirvan de lugares de encuentro y desarrollo de actividades de personas de distintas edades e inquietudes”.

El tejido de la economía real

De la información vertida en los cuestionarios destacamos que los artistas auto-reconocidos como profesionales difícilmente disponen de locales propios, usan sus mismas viviendas como oficinas, trabajan en muchos casos en toda Andalucía o toda o parte de España (se desplazan), participan en su mayoría de redes profesionales, son sobre todo asociaciones, autónomas, alguna sociedad civil y dos cooperativas. Es decir, son personas, muchas de ellas, con aspiraciones y funcionamiento profesionales, trabajadoras de la cultura de base, con una actitud de trabajo constante (aunque intermitente), que prestan servicios continuamente pero en régimen precario a esa misma institución de más de 200 empleados culturales bien remunerados, y más de la mitad vive de sus creaciones (con dificultad, en la mayoría de los casos) vendiendo productos y servicios o cobrando un caché.

Mientras la institución por su parte pide y reclama (en algunas entrevistas) profesionalidad a ese tejido, no hemos detectado una estrategia formativa, de incentiación y/o cuidado por el trabajo cultural. En la mayoría de las entrevistas las instituciones se identifican a sí mismas como “receptivas”, dispuestas a escuchar, pero con pocas posibilidades de intervenir y transformar más allá

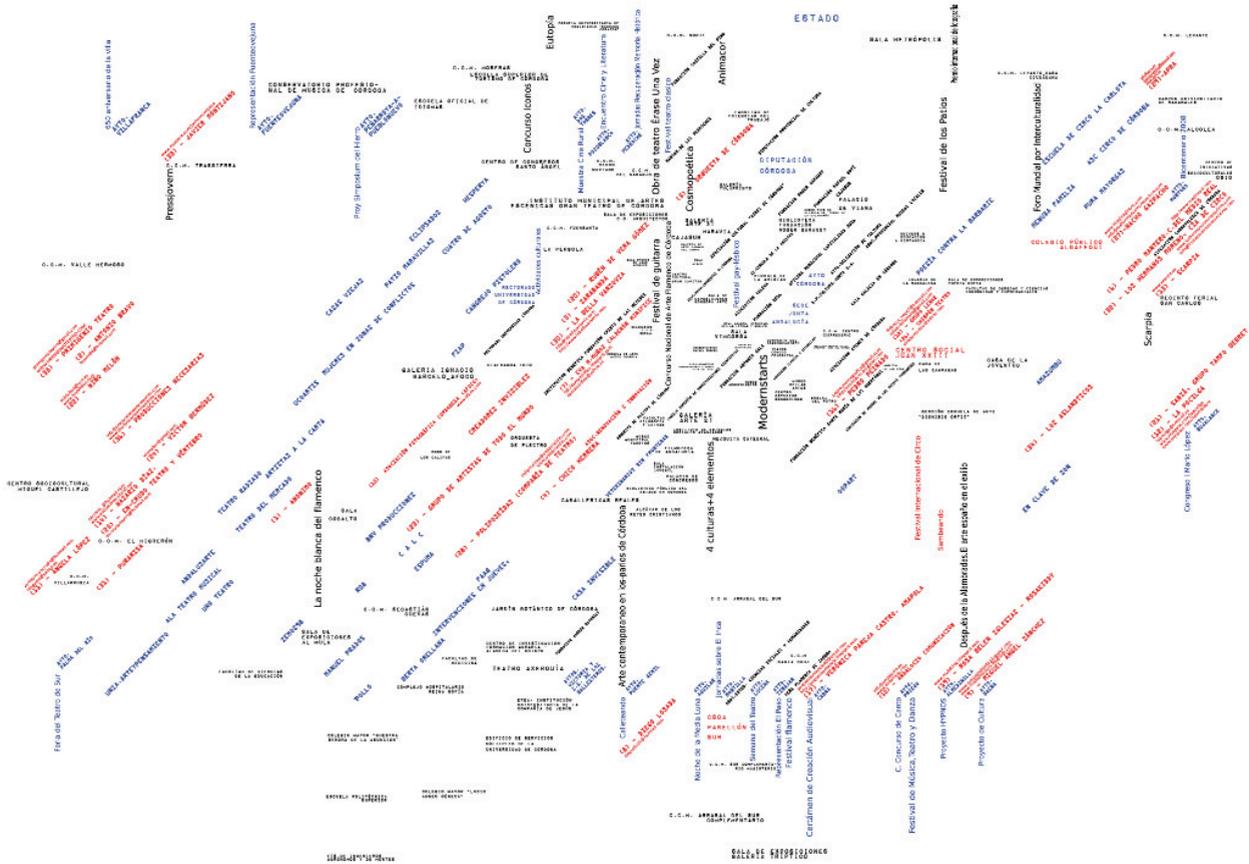
de los programas que ya contemplan y que ellos mismos han diseñado, a la vez que reconocen no haber planteado nunca proceso alguno de diagnóstico de carencias y necesidades de las trabajadoras culturales, como la que ahora nosotros estamos realizando en este estudio.

La prioridad estratégica y mediática, el énfasis industrial

Hemos transcrito y detectado en muchos casos, por parte de las instituciones, una clara orientación de sus políticas hacia líneas estratégicas de corte global, de esa política de lo grande de la que hablábamos anteriormente: grandes infraestructuras, patrimonio histórico-cultural y su conexión con intereses industrio-culturales y turísticos, un proyecto de capitalidad basado principalmente en todo lo anterior y materializado en 16 grandes programas y festivales anuales, un exhaustivo plan de proyección mediática al exterior de la marca Córdoba 2016, un proyecto estratégico de industria cultural incentivada mediante proyectos diseñados desde arriba, y no siempre adaptados a las verdaderas problemáticas y retos de las trabajadoras, sino hacia la competencia, la innovación, la dependencia crediticia, y el alimento de una burocracia progresivamente mayor que, en nuestra opinión, hasta la fecha, no está al servicio de los problemas que aquí expresamos, como tampoco lo están las grandes redes empresariales aglutinantes que comienzan a derivarse del concepto de cultura industrial fomentado por la Junta de Andalucía.

Por último, transmitir también la idea de que la mayoría de los cuestionarios revela una falta de información acerca de la propiedad intelectual y la gestión de los contenidos y obras. El 29 de marzo de 2007 Córdoba acogió la XI Edición de los Premios de la Música organizados por la SGAE, Sociedad de Autores y Editores. En palabras del director artístico de BMG Music, “supondrá un punto de partida sin retorno, al lograr que Córdoba se constituya como referente musical; y por supuesto, es una buena apuesta, pues lo es todo cuanto se pueda hacer por contribuir a la candidatura de Córdoba y le ayude a alcanzar la Capitalidad Cultural en 2016”.





CAPA VOCES

...donde se nombra todo aquello que emerge de nuestra particular mirada sobre Córdoba

Esta capa se configura como un puzzle textual, en el que todos los términos que han ido apareciendo durante esta indagación colectiva se sitúan y agolpan. La ciudad se lee y escribe a partir de una recopilación inevitablemente fragmentaria de equipamientos (teatros, galerías, centros sociales...), agentes (trabajadores culturales, instituciones...) y eventos (festivales, jornadas...) que tienen una relación directa y diversa con la cultura cordobesa.

TEATRO CÓMICO PRINCIPAL

Reconocida oficialmente
96 unidades (u)

CENTRO SOCIAL JUAN XXIII

No reconocida oficialmente
3 (u)

DIPUTACIÓN CÓRDOBA

Institución vinculada
5 (u)

104 Infraestructuras culturales

FUNDACIÓN ANTONIO SALLA

Reconocido oficialmente
30 (u)

Asociación de Amateurs de la Música CÓRDOBA

(No) Encuestado
37 (u)

EN CLAVE DE SON

Otros
57 (u)

124 Agentes culturales

Festival de guitarra

16 Grandes eventos
16 (u)

Novel Iberromedieval de 2013

No reconocida oficialmente
2 (u)

Muestra Cine Rural

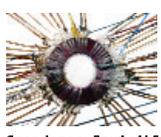
Otros
21 (u)

42 Eventos culturales

CAPA ORÍGENES

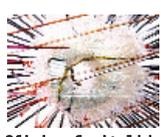
...donde se sitúan las diversas fuentes de información de las que surge esta cartografía

La radiografía propuesta de la ciudad es una entre múltiples posibles. Responde a una óptica concreta que tiene que ver con medios materiales, esfuerzos y tiempos. La lectura que hacemos responde a los datos objetivos y subjetivos reunidos, en parte propios (a través de las entrevistas y cuestionarios realizados durante estos meses), y en parte ajenos (a través de los diversos informes oficiales y presupuestos públicos recopilados), que tras pasar por nuestras manos acaban devolviéndonos una representación propositiva de esa realidad.

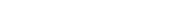


Creadores Invisibles

-  cuestionarios a colectivos
-  entrevistas a instituciones
-  contrainforme



Oficina Capitalidad Córdoba

-  Informe 'Capitalidad 2016'
-  Informe 'En Clave 16'



REU08

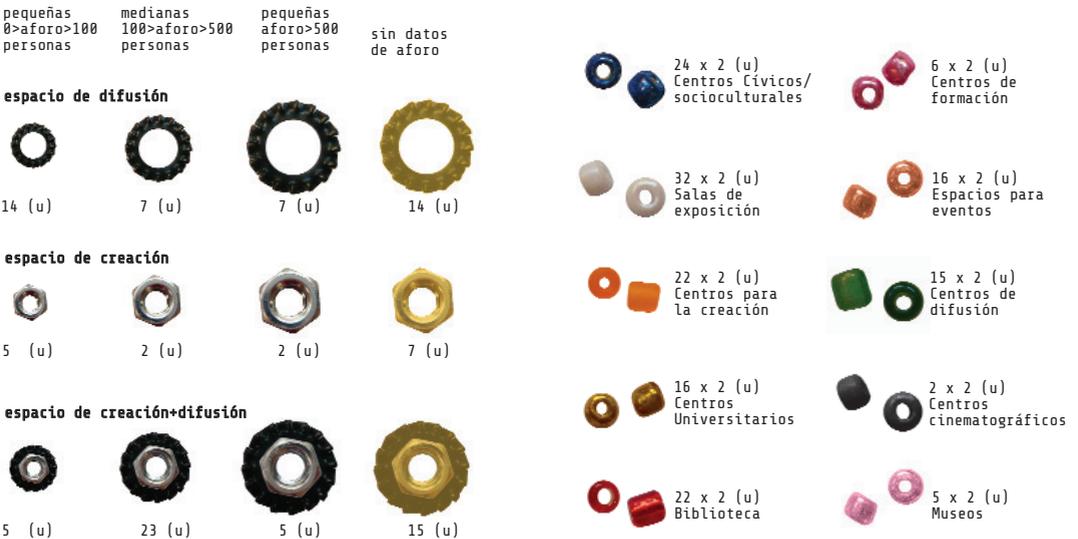
-  agentes participantes en la investigación de REU08
-  webs indicadas



CAPA INFRA-ESTRUCTURAS

...donde se tensan los equipamientos culturales de Córdoba

Situación en el tejido de la ciudad de los espacios en estrecha relación con la cultura cordobesa. El grueso de esta representación (sus acumulaciones y vacíos) lo asumen principalmente aquéllos reconocidos oficialmente, conectándose unos con otros en función de los usos a los que responden. A esta larga y consabida lista de equipamientos más o menos vinculados con la creación y la difusión cultural, añadimos aquellos que han surgido como alternativa real a los problemas de uso y accesibilidad existentes.



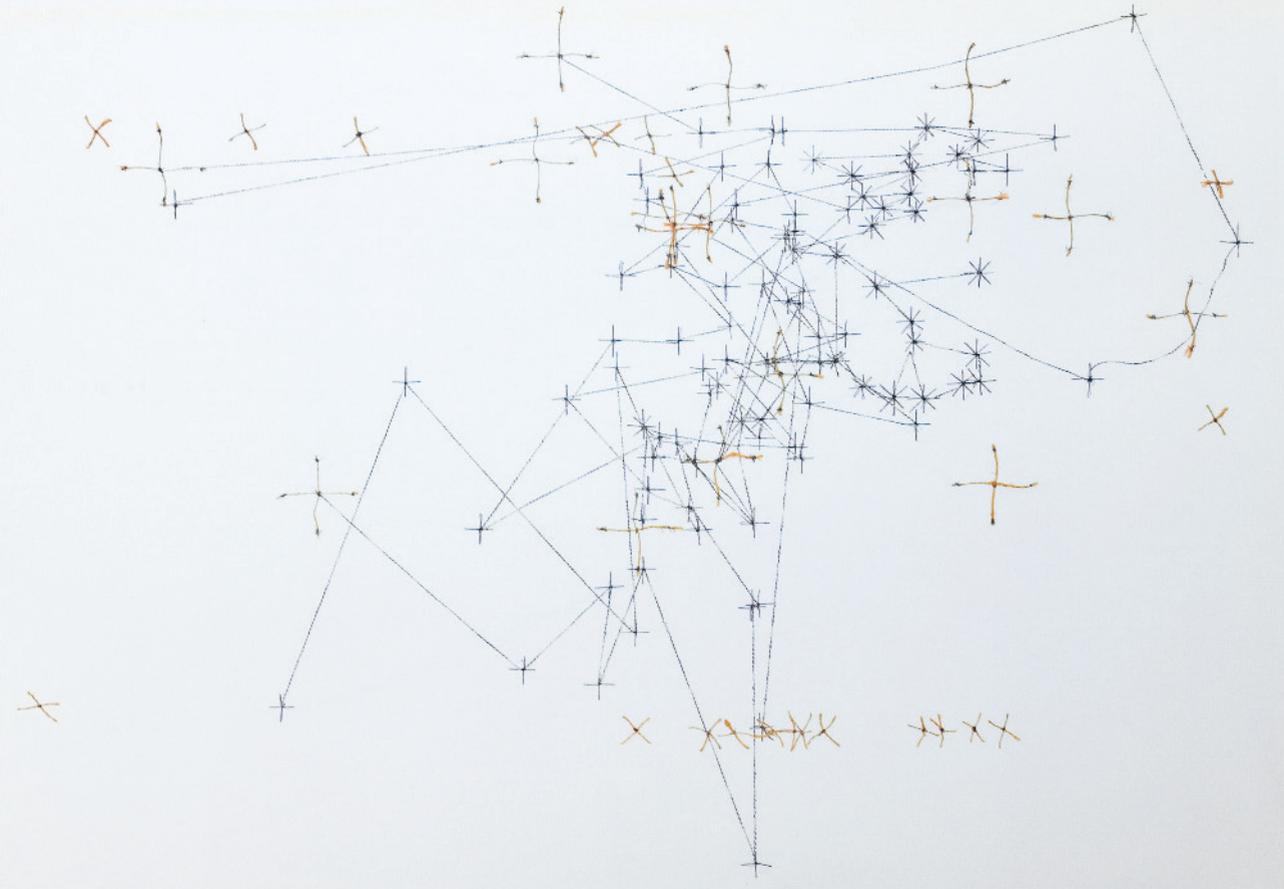


CAPA ACTORES

...donde se clavan los agentes culturales de Córdoba

Recopilación de las personas que intervienen de forma activa en la cultura cordobesa, ya sea desde la producción o gestión cultural. Se suman por tanto instituciones y agentes reconocidos oficialmente, junto a una muestra del tejido creativo de la ciudad con el que se ha dialogado durante el transcurso de la investigación (entrevistas, cuestionarios...).





CAPA EVENTOS

...donde se bordan los sucesos culturales que ocurren en Córdoba

Repertorio de acontecimientos relacionados directamente con la cultura cordobesa. Se posicionan de forma puntual o múltiple aquellos grandes eventos que abanderan la candidatura por la capitalidad cultural de Córdoba, así como a otra escala la oferta cultural de los municipios circundantes, para finalmente sumarse ciertas alternativas que se han abierto paso al margen de la política cultural reinante.



16 (u)
Posición principal evento
oficina capitalidad 2016



78(u)
Multiposición de un
evento en la ciudad



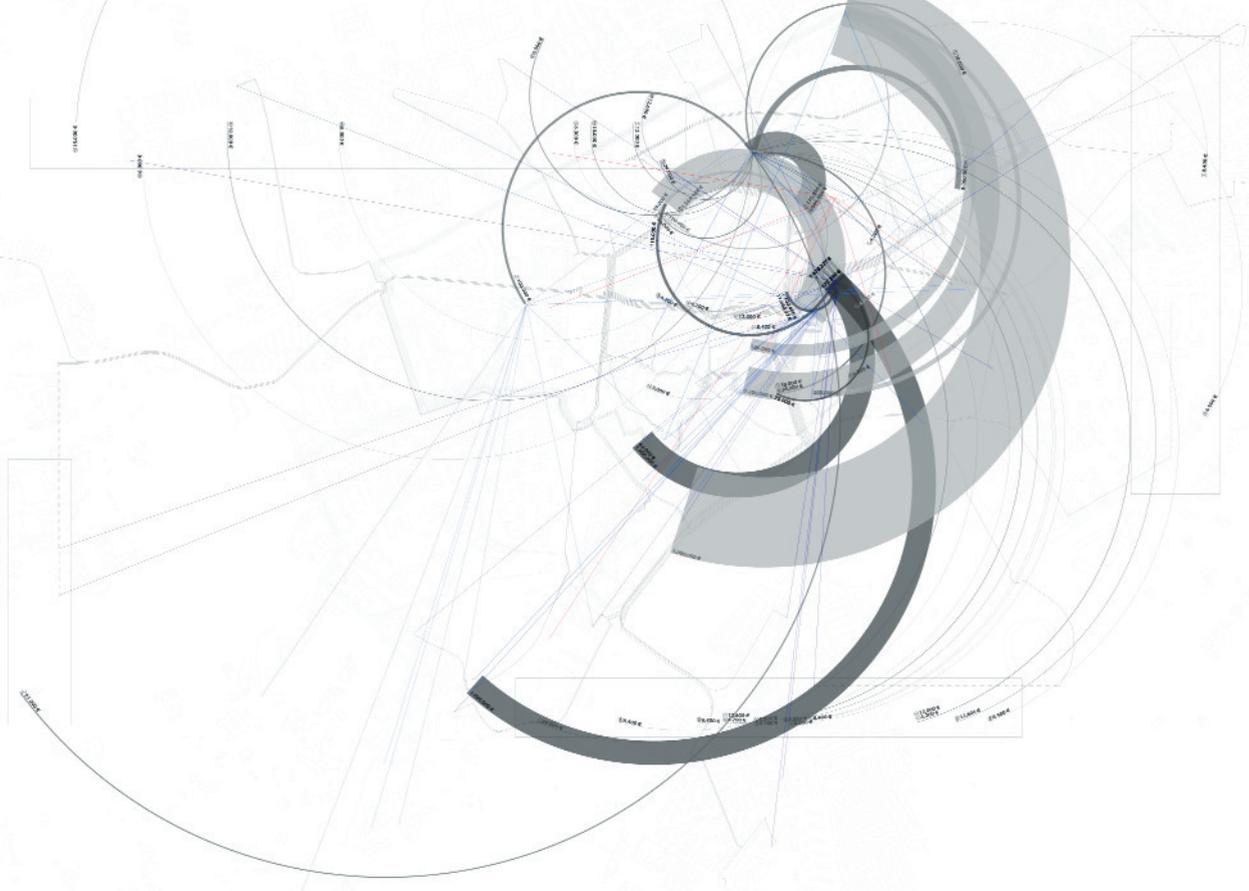
Conexión de todas las
posiciones de un evento
en la ciudad



25(u)
Pequeños eventos
alternativos



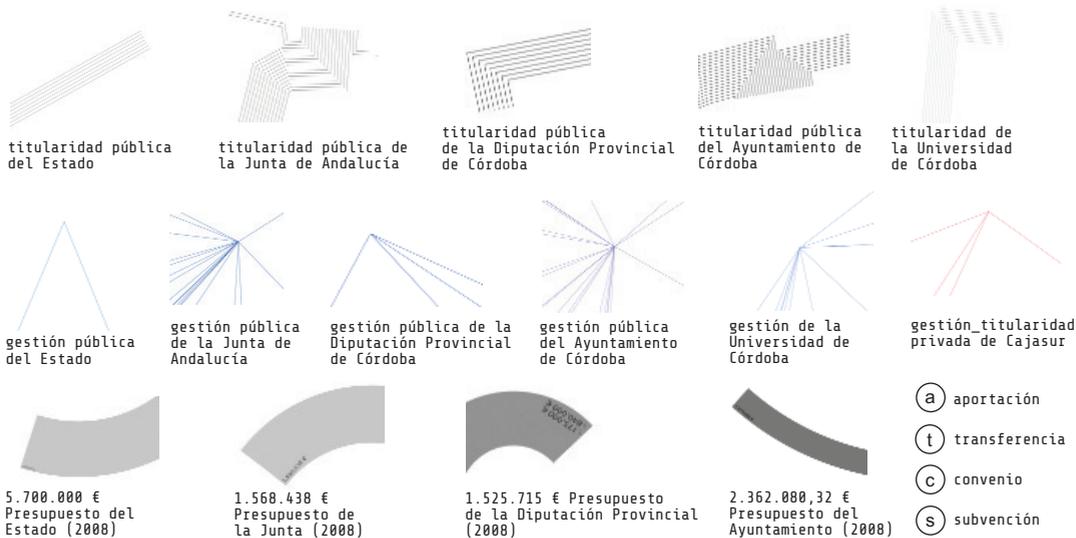
43(u)
Confluencia de varios
eventos en un mismo punto

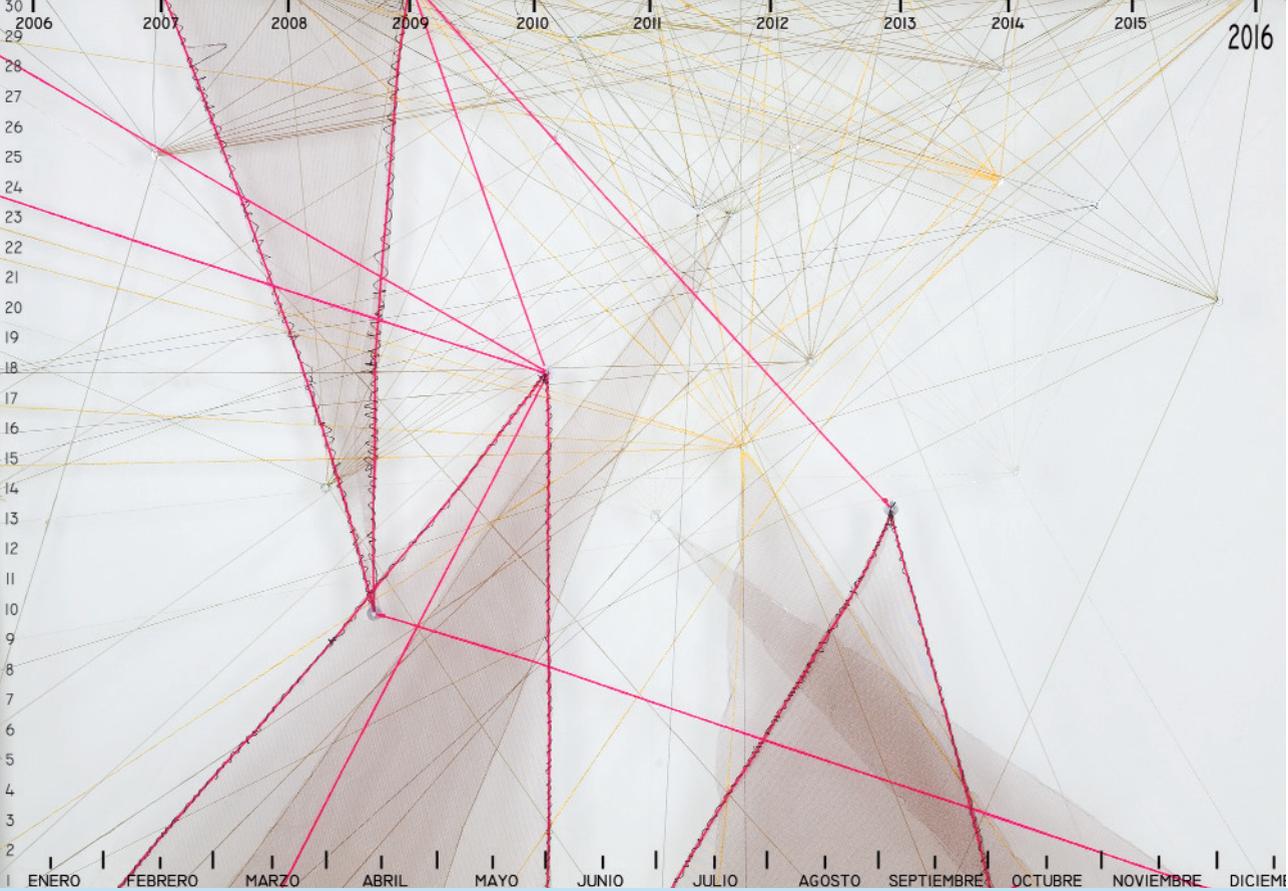


CAPA RECURSOS

...donde se dibujan las relaciones económicas y de propiedad de Córdoba

Parece necesario partir de la trama urbana de la ciudad, dibujarla y hacerla reconocible, cercana; para más tarde descubrir cómo se sitúan en el espacio-lugar las prácticas artísticas estudiadas. Sobre esta base, todos los equipamientos culturales de Córdoba con titularidad pública o privada conocida perfilan circuitos que recorren las calles de la ciudad, partiendo de cada entidad titular. Por último, sobrevuelan las calles flujos económicos, conocidos a través de los presupuestos públicos de 2008, visibilizando estas relaciones de poder intangibles.





CAPA TIEMPÍMETRO

...donde se delimitan ciertas informaciones, así como el propio proceso de investigación

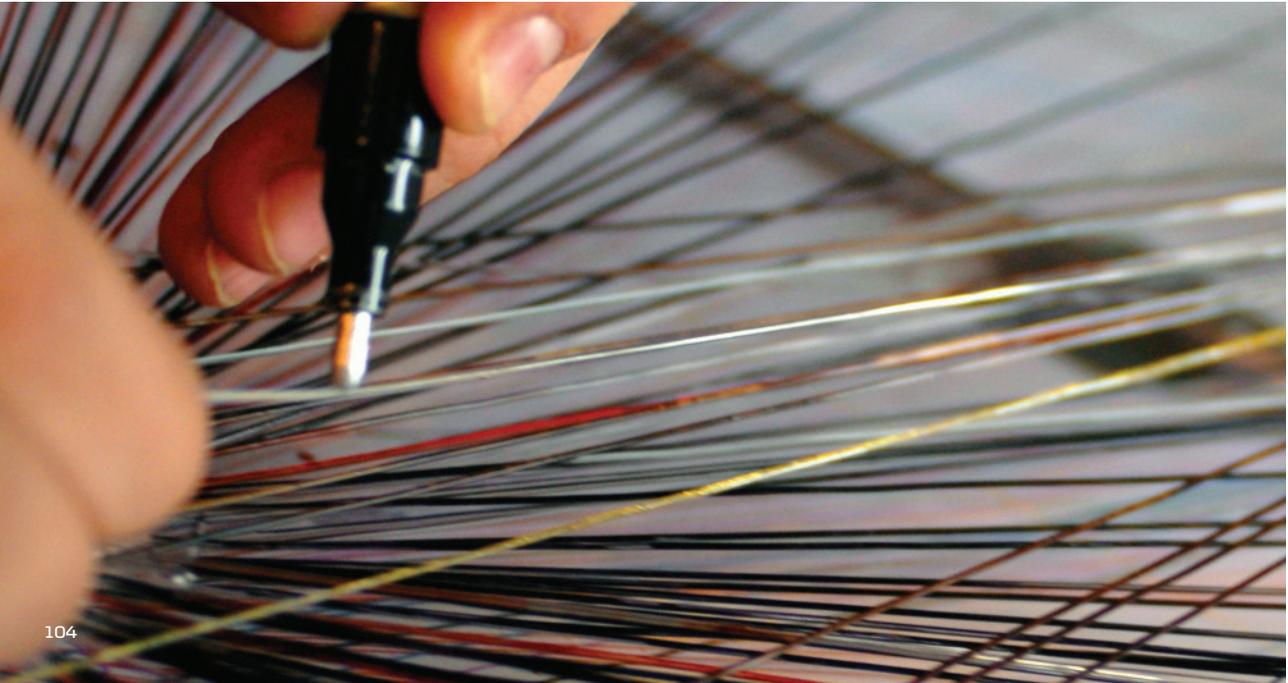
Esta capa sitúa en el tiempo dos tipos de realidades: la temporalidad (externa) de determinados eventos que suceden cada año de acuerdo con la política festivalista de la ciudad, y la temporalidad propia (interna) de nuestro proceso de investigación y reflexión, de nuestra mirada. Se expresa, de esta manera, que el proceso de reflexión de REU08, las investigaciones derivadas, así como la propia cartografía, responden a un marco temporal finito y acotado, durante el cual hemos mirado alrededor, partiendo de nuestra realidad más cercana.



16 grandes eventos Córdoba



Proceso de investigación



Afines

Citaciones
Reseñas

Extractos de textos, imágenes y enlaces a otros proyectos que han sido discutidos durante el proceso de creación de REU08, que constituyen sus afectos y lo sostienen conceptualmente.



Extraído de: Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Visor, Madrid, 2008.

PARA SABER hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber, hay que saber lo que se quiere pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes por lo tanto. Para saber hay que contar con dos resistencias por lo menos, dos significados de la palabra *resistencia*: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión (es la resistencia que dice *no* a esto, *sí* a aquello) pero, asimismo, la que dicta nuestra propensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido profundo de nuestro deseo de saber (es la resistencia que ya no sabe muy bien lo que consiente ni a lo que quiere renunciar).

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que *apartarse* violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. No sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final.

[...] un hombre en el exilio siempre es un hombre al acecho, su modo de *observación* le da, cuando posee la *imaginación* del escritor y el pensador, la

capacidad de “anticiparse a tantas cosas” más allá de la actualidad del momento que está viviendo.

Ahora bien, esta *anticipación* no tiene nada que ver con la pura palabra profética: demanda una técnica, que es la del montaje. “A menudo se le veía”, dice sobre Brecht, “con tijeras y pegamento en la mano. Lo que tenemos aquí es el resultado del ‘corte y confección’ del poeta: imágenes de guerra”. ¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver. Porque “un documento es más difícil de refutar” que un discurso o una opinión. Escribe Ruth Berlau, “En las gruesas vigas de su cuarto de trabajo, había pegado el siguiente lema: ‘La verdad es concreta’ (*Die Wahrheit is konkret*)”. Pero ¿por qué había sido necesario recortar esas imágenes y montarlas en otro orden, es decir, desplazarlas a otro nivel de inteligibilidad, de legibilidad? Porque un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente.

[...] “No escapa del pasado el que lo olvida”: esto significa que una política en presente, aunque sea construcción del porvenir, no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza (las dos cosas suelen ir juntas). Ahora bien, las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales.

Extraído de: Ashley Hunt, “Representaciones de los borrados. Una conversación con Natascha Sadr Haghghian”, publicado en *No matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at night*, Kunst-Werke, Berlin 2006.

ASHLEY HUNT

Sin embargo, en definitiva, de lo que hablamos es de representaciones, y no estamos teorizando sobre una representación pura o verídica en oposición a una falsa (eso sería no comprender la naturaleza de las representaciones); estamos confrontando una serie de representaciones que se pretenden verdaderas con otra pretensión de verdad (que inevitablemente es también una representación). ¿Es una lucha por hacerse visible? ¿O es una lucha por el poder?, en cuyo caso, la visibilidad es una estrategia que te puede ser útil o te puede delatar, independientemente de las intenciones y de a quién pertenezca. [...]

ASHLEY

En cuanto que visualizaciones, son intentos de teorizar las relaciones y la dinámica entre los estados y los sujetos, las ideas, las leyes, las organizaciones, las historias, las fuerzas y los procesos, el uno en el contexto de lo que denominamos el “sistema carcelario industrial”, y el otro en el campo que llamamos globalización. Los Mapas de la Cárcel teorizan (el uno, a un nivel histórico y, el otro, al nivel del elenco de personajes que componen el “sistema carcelario industrial”) sobre cómo se produce y no cesa de multiplicarse el deseo de expansión de un sistema carcelario. El mapa de la globalización (“Mapa del Mundo: en el cual vemos...”) teoriza sobre cómo los presos, en un contexto doméstico, y los refugiados, en uno “supra-nacional”, componen un cuerpo creciente de personas sin Estado, sobre cuya desaparición -borrado- y sometimiento se construyen la riqueza global y el capitalismo neoliberal. Entiendo que los mapas son diagramas que podrían posibilitar el discurso y la acción. Gilles Deleuze formuló maravillosamente la relación entre la teoría y la práctica; una formulación que me gustaría apropiarme: desde el momento en que una teoría entra en el dominio que le es propio, empieza a encontrar obstáculos, muros y trabas, lo que hace necesario dar el relevo a otro tipo de discurso (es mediante este otro discurso como termina entrando en un dominio distinto). La práctica es una serie de relevos de un punto teórico a otro, y la teoría es un relevo de una práctica a otra. Ninguna teoría se puede desarrollar si no se topa en algún momento con un muro, y la práctica es necesaria para taladrar el muro.¹ [...]

NATASCHA

¿También te crean problema los mapas a veces?

ASHLEY

Sí. Los mapas son por lo general muy totalizadores; proponen un conocimiento completo y desalientan un pensamiento más crítico y más creativo. Por otro lado, un buen mapa se pliega, te delata y se revela como una construcción: una construcción que incluye la mayoría de los puntos de vista desde los que organiza y produce un campo visual. Aunque los Mapas de las Cárcels sugieren una explicación total, son demasiado abrumadores para permitir una perspectiva general, y el hecho de ser dos sugiere que hay múltiples maneras de cartografiar “el sistema carcelario industrial”. Por su parte, el Mapa del Mundo se pliega estructuralmente, pues no tiene un punto de entrada o de salida, cierto número de las cosas

cartografiadas reaparecen en varios lugares, y no hay en todo el mapa nada que permita al espectador llegar a un punto de certeza estable. Ninguno de los mapas (los dos Mapas de las Cárcels y el Mapa del Mundo) han sido diseñados para dar certeza, sino para producir el deseo de hablar más, de seguir mirando, de empezar a investigar y a actuar, y, finalmente, de salirse del mapa.

[...] Un amigo me recordaba ayer un escrito de Alain Badiou sobre lo visible, en donde afirma que no se trata de ser capaz de ver o de que las cosas sean visibles, sino de cómo las vemos. Parece una teoría acerca de la obediencia de las imágenes, conforme a la cual todo podría ser visto si no fuera porque, claro está, nuestra capacidad para ver está condicionada. Pero lo que encontré interesante en su modelo fue que cuando algo insiste en aparecer de una forma diferente a cómo estamos dispuestos a verla, aparece en forma de violencia. Una de las comisarias que incluyó el Mapa del Mundo en una exposición en Baltimore, me comentó repetidamente que el mapa iba a poner furiosa a la gente, y cuando le pregunté a quién en concreto, me contestó: “¡A los capitalistas!”. Me hizo gracia que un mapa pudiera poner furiosa a la gente, especialmente a gente con poder. Pero parecía que pensaba que el hecho de que pusiera furiosa a la gente significaba que no iba desencaminado, que no era inocente, supongo. En este sentido, tal vez a lo que se refiere Badiou es a una violencia epistemológica, una violencia contra aquellas posiciones y categorías estables que ordenan nuestra visión y sostienen las jerarquías actuales. Creo que es una buena estrategia.

¹ “Intellectuals and Power”, [Conversación entre Michel Foucault y Gilles Deleuze, 1972], publicada en Russell Ferguson et al., (ed), *Discourses: Conversations in Postmodern Culture*, MIT Press, Cambridge, 1990.

Extraído de: Judith Butler, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, publicado en VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

La tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos, condiciones sociales, prácticas, formas de saber, poder y discurso, son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner en relieve el propio marco de evaluación.

[...] la virtud no es solamente una manera o una vía para estar de acuerdo o cumplir con normas preestablecidas. Es, más radicalmente, una relación crítica con esas normas que, para Foucault, toma la forma de una estilización específica de la moralidad.

“...los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo”.¹

“Cómo no ser gobernado de esa forma, por ése, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos”.²

“(El proyecto crítico se enfrenta) al gobierno y a la obediencia que exige, (y que lo que la crítica significa en este contexto es) oponer unos derechos universales e imprescriptibles a los cuales todo gobierno, sea cual sea, se trate del monarca, del magistrado, del educador, del padre de familia, deberá someterse”.³

“No pienso, en efecto, que la voluntad de no ser gobernado sea en absoluto algo que podamos considerar como una aspiración originaria. Pienso que, de hecho, la voluntad de no ser gobernado es siempre la voluntad de no ser gobernado así, de esta manera, por éstos, a este precio”.⁴

¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2003.

² Michel Foucault, “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)” en *Sobre la Ilustración, Tecnos*, Madrid, 2006.

³ *Ibíd.* (Los paréntesis son añadidos de Judith Butler).

⁴ *Ibíd.*

Extraído de: Alberto De Nicola, Giggi Roggero y Carlo Vercellone, “Contra la clase creativa”, publicado en VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

El teórico militante estadounidense Andrew Ross localiza en la “industrialización de la bohemia” el origen de Silicon Alley, el distrito tecnológico de Nueva York, analizando así cómo se ponen a producir beneficio las formas de vida y de cooperación artísticas, alternativas y transgresoras que, en los años setenta, se concentraban en particular en el Lower East Side de Manhattan, el

cual se convirtió ya en los años noventa en una cuenca de asentamiento productivo de las empresas de la *net economy*. Justamente la recomposición de las figuras del bohemio y del burgués, o mejor dicho, la manera en que los conflictos y los movimientos edulcoran su propia radicalidad, constituye la premisa sine qua non para el desarrollo de la *creative class*. [...] Si la creatividad, condensada en el entrelazamiento de las tres T (Tecnología, Talento, Tolerancia), se basa en la relación entre el uno y lo múltiple, podríamos decir que lo que surge de las páginas de Richard Florida es el lado oscuro, o mejor dicho, la larga sombra capitalista de la multitud: la singularidad asume la apariencia del individualismo, la autovvalorización deviene culto del hedonismo, el común se transfigura en el emprendedor de negocios.

Extraído de: Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, publicado en VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

[...] Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo.

Extraído de: Marion von Osten, “Salidas incalculables”, publicado en VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

En la competencia europea por las ventajas (de los emplazamientos) locales en el mercado global, el vocabulario culturalizado no puede pensarse sin la reestructuración de los mercados laborales y la gen-

trificación de los barrios en los años noventa. Las metrópolis mediáticas, como forma especial de las ciudades globales, en las que se movilizan sobre todo los “jóvenes creativos”, están arraigadas, si hacemos una comparativa global, sobre todo en Europa. [...] Al mismo tiempo se han legitimado los recortes presupuestarios en los ámbitos sociales y culturales a través del paradigma de la “responsabilidad de sí” o de la “autoorganización” de los y las productoras de cultura como empresarios o empresarias. Éste es el concepto nuclear de la ideología de las *creative industries* en el marco de la representación de la economía, que a su vez se funda en el “talento” y en la propia iniciativa.

Extraído de: Jaron Rowan y María Ruido, “In the Mood for Work ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural?”, publicado en VV.AA., *Producta50*.

Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía, YProductions eds., Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007.

Pero, si bien es verdad que con creciente velocidad las maneras de operar propias del trabajador cultural (flexibilidad extrema, idea del producto como proyecto, involucración y responsabilidad en todo el proceso productivo, etc.) son socialmente valoradas en las últimas décadas, ¿es posible, sin embargo, que el valor del proceso de trabajo haya disminuido con esa misma rapidez?, es decir, ¿son proporcionales la percepción social positiva de la que gozan las formas de la producción cultural con la remuneración que la mayoría de sus generadores perciben? Nosotras creemos que no. [...] Los tremendos regímenes de flexibilización que someten la actividad de los productores culturales hacen que cada vez sea más difícil discernir si una está hablando con unos amigos o haciendo *networking*, si una está leyendo o investigando, si una está follando o relajándose para reemprender de nuevo el trabajo. Por todo esto, si apenas somos capaces de desentrañar en nuestra propia vida lo que es o no trabajo, ¿cómo diseñar argumentos que nos ayuden a revalorizar todo este proceso?

Extraído de: Henry Jenkins, “Destripando Survivor. La anatomía de una comunidad de conocimientos”, *Convergence Culture: where old and new media collide*, NYU Press, Nueva York, 2006.

En Internet, sostiene Pierre Lévy, la gente aprovecha sus conocimientos individuales en pro de metas y objetivos compartidos: “Nadie lo sabe todo, todo el mundo sabe algo, todo conocimiento reside en la humanidad”. La inteligencia colectiva se refiere a esa capacidad de las comunidades virtuales de estimular la pericia combinada de sus miembros. Lo que no podemos saber o hacer por nosotros mismos, puede que seamos ahora capaces de hacerlo colectivamente. Y esta organización de los usuarios y espectadores en lo que Lévy denomina “comunidades de conocimientos” les permite ejercer un poder total mayor en sus negociaciones con los productores mediáticos. La emergente cultura del conocimiento jamás eludirá del todo la influencia de la cultura mercantil, como tampoco ésta puede funcionar totalmente al margen de las constricciones del Estado-nación. Lévy sugiere, sin embargo, que la inteligencia colectiva alterará gradualmente las formas de operar de la cultura mercantil. El pánico de la industria a la participación de la gente se le antoja a Lévy corto de miras: “Al impedir que la cultura del conocimiento llegue a ser autónoma, despojan a los circuitos del espacio mercantil [...] de una extraordinaria fuente de energía”. La cultura del conocimiento, sugiere, actúa como “motor invisible e intangible” para la circulación e intercambio de mercancías.

La nueva cultura del conocimiento surge a medida que nuestros vínculos con formas previas de comunidad social se van rompiendo, nuestro arraigo en la geografía física disminuye, nuestros lazos con la familia extensa e incluso nuclear se desintegran y nuestras lealtades a los Estados-nación se redefinen. No obstante, surgen nuevas formas de comunidad: estas nuevas comunidades se definen mediante afiliaciones voluntarias, temporales y tácticas, reafirmadas en virtud de empresas intelectuales e inversiones emocionales comunes. Los miembros pueden cambiar de grupo cuando varían sus intereses y necesidades, y pueden pertenecer a más de una comunidad a la vez. Estas comunidades, sin embargo, se mantienen unidas mediante la producción mutua y el intercambio recíproco de conocimientos. Como escribe Lévy, tales grupos “hacen accesible al intelecto colectivo todo el conocimiento pertinente disponible en un momento dado”.

Lo que es más importante, sirven como sedes para “la discusión, la negociación y el desarrollo colectivos”, y estimulan a los miembros individuales para que busquen nueva información para el bien común: “Las preguntas no respondidas generarán tensión [...] indicando las regiones donde se precisa invención e innovación”.

Podríamos entender esta discusión en términos de la distinción entre la noción de inteligencia colectiva de Pierre Lévy y lo que Peter Walsh ha descrito como “el paradigma del experto”. Walsh sostiene que nuestros supuestos tradicionales sobre la pericia y el conocimiento se están derrumbando, o al menos transformando, en virtud de los procesos más abiertos de comunicación en el ciberespacio. El paradigma del experto requiere un cuerpo definido de conocimientos que puede dominar un individuo. Las clases de cuestiones que prosperan en una inteligencia colectiva, sin embargo, son abiertas y profundamente interdisciplinarias; se deslizan rebasando los límites y hacen uso de los conocimientos combinados de una comunidad más diversa. Como señala Lévy: “En una situación continuamente cambiante, los lenguajes oficiales y las estructuras rígidas no hacen más que desdibujar o enmascarar la realidad”.

Lo que mantiene unida una inteligencia colectiva no es la posesión de conocimientos, que es relativamente estática, sino el proceso social de adquisición del conocimiento, que es dinámico y participativo, comprobando y reafirmando continuamente los lazos sociales del grupo.

Extraído de: Beatriz Sarlo, “La noche de las cámaras despiertas”, *La máquina cultural*.

Maestras, traductores y vanguardistas, Ariel, Buenos Aires, 1998.

Las películas de esa noche ya no existen. [...] Las películas de esa noche no llevaron la firma de sus directores. Tampoco se presentaron como producto de un colectivo que hubiera trabajado en “equipo”, sino que se sabía, durante la filmación y en la proyección, quién había sido el responsable de cada uno de los films. Es necesario, entonces, reconstruirlos individualmente porque tuvieron, además, una marca estética personal. Fueron, por cierto, films de autor.

Los films de “la noche de las cámaras despiertas” son la prueba de un equilibrio inestable (y conde-

nado a desaparecer) entre la opción estética vanguardista y la acción política. Estos cortos fueron un último intento (emblemáticamente destinado a la destrucción y la pérdida) de mantener aferrados dos dimensiones: la de la experimentación estética con los discursos específicamente cinematográficos y la de la intervención política en una coyuntura, al servicio de las necesidades que emergían de ella, pero tratando de reivindicar un resto de autonomía en las elecciones formales y en las decisiones sobre los materiales.

Con estos films no sucedió que la acción estética se perdiera para transformarse en acción sólo política. Por el contrario, la política los repudió precisamente porque reconoció en ellos un momento fuerte de autonomía estética. Por un lado, el proceso de producción de los films es un modelo de acción cultural al servicio de objetivos políticos; por el otro, los films en sí mismos fueron un grito de independencia de las vanguardias cinematográficas respecto de aquello que el sentido común de izquierda esperaba y requería de los films políticos. También quisieron mostrar que la experimentación vanguardista puede liberar al arte de su destino al servicio de una burguesía modernizadora que deglutía incluso a las vanguardias (tal como era una acusación frecuente disparada contra el Instituto Torcuato Di Tella).

Estos cortos se filmaron cuando se había desgastado profundamente el principio de autonomía estética y, sin embargo, reivindicaron esa autonomía. El escándalo de su proyección muestra que esa reivindicación de autonomía en el marco de la intervención política ya era, para los militantes y dirigentes de izquierda, no sólo inadmisibles sino repudiable. Me interesan, entonces, porque muestran no que las cosas hubieran podido ser diferentes (hipótesis contrafáctica que no es interesante), sino que hubo intentos de que las cosas fueran efectivamente diferentes, aunque esos intentos resultaran condenados. ¿Qué quiere decir que las cosas fueran efectivamente diferentes? Algo muy sencillo: que el cine comprometido con la revolución no era uno; que el documentalismo político o social, o que el cine de tema político o social, no eran la única manera de conectar acción política y acción estética. Los films se propusieron evitar el camino por el cual el arte quedaba reducido a ideología y la ideología era juzgada según sus contenidos más explícitos.

[...] Fueron rechazados por el público al que estaban destinados precisamente porque sus directores

habían afirmado, a través de diferentes estéticas de vanguardia, la autonomía del discurso cinematográfico cuando ya ésta parecía indeseable. Tuvieron la virtud de presentar un camino que se recorrió esa noche, pero que ya no figuraba en los mapas del arte político. Se los acusó de formalistas (efectivamente lo eran por su interés en la experimentación con el lenguaje del cine) en un momento en que esa etiqueta suponía una contradicción con la política de izquierda, y condenaba a los grupos de vanguardia cuyo formalismo “vacío” los integraba en los consumos de la burguesía modernizante. Sin embargo, estos films quisieron seguir examinando un camino que sus autores no consideraban clausurado: el de la relación intrincada entre dos lógicas y dos lenguajes. La política pedía intervenciones de contenido; estos films promovieron intervenciones formales consideradas, en sí mismas, más radicales que los contenidos explícitos.

Extraído de: Jan Ritsema, “Política de la estética”, publicado en *The Swedish Dance History*, Inpex, Estocolmo, 2009.

El arte tiene una dimensión política en el sentido en que sus formas sugieren materialmente los paradigmas de la comunidad. Los libros, el teatro, las orquestas, los coros, la danza, la pintura y los murales son modelos de enmarcado o desenmarcado (de aspectos de) una comunidad. Enmarcan en tanto en cuanto pretenden saber lo que es o lo que tiene que representar un libro, el teatro, una orquesta, etcétera. Desenmarcan cuando ponen en tela de juicio sus propias funciones. Y desenmarcan también cuando cambian los parámetros de la propia forma artística o cuando cuestionan los paradigmas de la comunidad.

Se podría decir que todo el arte que ha llegado a ser famoso se replanteó y cambió los parámetros de lo que se suponía que era y/o de lo que se suponía que representaba, ya fuera una película, una pieza de museo o una partitura.

Lo que se termina valorando no es la factura, el nivel técnico, sino el salto, el salto fuera del marco. Este salto abre un nuevo territorio. Y no pocas veces, e incluso en el sentido literal, proporciona una nueva perspectiva, mayormente después de haber sido rechazado y haber encontrado oposición al principio. Aquello que proporciona tenía que validarse, una validación que con frecuencia se expresa en términos económicos. El salto revolu-

cionario original se incorpora a la economía de una sociedad que valora la singularidad del primero que se atrevió a saltar. Se vuelve a enmarcar aquello a lo que se le había quitado el marco. Pero ¿dónde se vuelven políticas las artes?

Se considera que el arte es político cuando su tema es político. Es decir, cuando su tema representa la posición de ciertas partes de la sociedad. Mayormente partes privadas de una parte sustancial del sensorio común. Unas partes que no pueden participar. Las mujeres, los homosexuales, los pobres, los sin techo, los no blancos, las minorías excluidas, la clase obrera, etcétera. Se considera que el arte es político cuando intenta politizar, dar poder a los excluidos para que exijan su parte del pastel. Para estimularlos a luchar por sus derechos. En este sentido, se podría decir que el arte hace política. De la misma manera que el arte puede enseñar o sermonear.

En estos casos no se hace arte, sino que se hace política, se enseña o se dan sermones.

Hace política, pero no es político.

Hace política porque su objetivo es claramente la redistribución del pastel.

Su objetivo no es replantear y cambiar nuestras formas de organizarnos la vida y/o las maneras de vivir juntos. Solamente reorganiza y redistribuye un reparto ya aceptado. No nos hace ver o sentir o hablar de manera distinta del espacio y el tiempo comunes. No se replantea ni cambia la manera en la que está concebido, la manera en la que se usa, el espacio común y, por lo tanto, no abre nuevas partes en él. No redefine ni abre el espacio común de tal manera que sean más los que participen o que sean más los que puedan compartir más partes de él.

El arte puede ser político cuando cambia las maneras y las condiciones en las que produce, distribuye y presenta sus productos.

El arte es político cuando amplía la participación de más partes del sensorio común y lo extiende a más partes de la sociedad.

El arte es político cuando hace que la gente vea, oiga o lea de un modo distinto una parte del sensorio común.

El arte es político cuando hace que la gente participe de una manera distinta en partes del sensorio común.

El arte es político en la medida en que desencuadra y desenmarca nuestra manera de percibir el sensorio común y nuestra manera de participar en él.

Bruyer (Eugenio Heredia)

Ladrillos, porras, un payaso y el Camello Hace algo más de un mes que desalojaron el CSOA Fábrica de Sombreros. La A de Autogestión es una vocal muy seria que produce miedo. La gentrificación absorbe la ciudad que habito desde hace veintinueve primaveras. Planes urbanísticos proturísticos que al ciudadano de a pie con poco recurso económico lo desvirtúa, situándolo en una delgada línea que separa la precariedad y la esclavitud laboral.

“Se habla de crisis y de alternativas, de innovación, de creatividad, de sostenibilidad. Un fiasco. Los brotes verdes son segados por la inercia burocrática de una Administración local que sólo apoya lo institucionalmente dirigido”.

Fragmento del artículo “Cien fábricas de sombreros”, Julián Sobrino, *Diario de Sevilla*, 8 de junio de 2009.

He sido testigo de cómo se vende un barrio, de cómo se destruye el patrimonio invisible y por tanto intangible a golpe de dinero tangible. La especulación arrolladora... cómo la represión policial que vivimos en las plazas y parques, dictándonos el silencio a golpe de porra y multas mileuristas. Artefactos como elementos de comunión colectiva reclamando los espacios públicos, festivales autogestionados, lugares más allá de la servidumbre cultural de las instituciones o una barquita en el río Guadalquivir. Todo lo que me gusta es ilegal, es inmoral, pero aquí los que engordan son otros. Una realidad compleja articulada por el capital y la maza jurídica en una *democracia* de la continua verbena.

“Qué tiempos, qué tiempos aquellos
recordarlo causa pena, recordarlo causa pena
todo ha muerto, todo ha muerto
como murió mi Alameda”.

¡Ay, las plazuelas!, sevillanas de El Pali.

Artes plásticas, grafiti y simbología Cuando los diaporamas urbanos se convierten en realidad y la utopía funciona comienza el miedo y éste a su vez es erradicado con el susto. Los artistas plásticos no somos una imagen pública ni meros figurantes en un circuito preestablecido que nos juzgará concediéndonos la muerte o la vida artística, nuestro valor real no radica en la pose sino en nuestro trabajo. En la agenda roja tengo un documento simbólico con su anexo adjunto al servicio del mercado y de la institución, éste ayuda a configurar el espacio urbano en pro de intereses del ayuntamiento y empresas ofreciendo estos exclusividad, competitividad y oportunismo recíproco. Concentrando una actividad artístico-social en torno a un espacio de control y a su vez de exclusión:

“D. XXX, en calidad de director de la asociación de grafiti de Andalucía ‘Existe’ con DNI XXX
Confirma que Eugenio Heredia con DNI nº 77806118Q es miembro de la asociación, y por consiguiente le otorgo el permiso para poder realizar murales en el río”.

Anexo al permiso concedido por el Ayto. de Sevilla.

El Camello nos quiere, el Camello NO abandona. La Fábrica VIVE, la LUCHA sigue...

www.fabricadesombreros.org
www.flickr.com/photos/archivoyasmine

www.flickr.com/photos/eugenioheredia
www.fotolog.com/eugenioheredia

Imágenes: Collage; Dibujos a rotulador; Pancarta y dibujos.



Pony Bravo

____Pony Bravo es un grupo de rock formado en Sevilla en 2006. Lo componen Daniel Alonso (teclados y voz + diseños y carteles), Darío del Moral (guitarra y bajo), Pablo Peña (bajo y guitarra) y Javier Rivera (batería).____Tras varias demos, su primer disco *Sí bajo de espalda no me da miedo (y otras historias)* se presentó en el año 2008. En la actualidad preparan su segundo disco y varios proyectos paralelos y colaboraciones con otros artistas de Sevilla (Manuel León, Celia Macías, Fran Torres y Juan Luis Matilla, entre otros).____Las influencias de Pony Bravo giran en torno al rock andaluz de los 70, el flamenco, el blues y rock americano, el primer reggae jamaicano, post-punk y las músicas etíopes (años 60-70 también). ____Uno de los ejes de Pony Bravo es la búsqueda de experimentación, humor y ritmo en canciones de rock. La idea es intentar hacer visibles líneas y formas antiguas que conectan el blues con el flamenco, la música africana con la andaluza, el western con la copla, estableciendo analogías y reinterpretaciones de estas influencias. Estas mismas ideas inspiran la obra visual del grupo, formada por carteles y collages realizados por Daniel Alonso.____En la obra gráfica y musical del grupo cada vez tienen más fuerza las influencias de artistas “activistas” como Josep Renau, John Heartfield, Banny, Miguel Brieva, Juan Sebastián Bollaín con sus cortos sobre Sevilla, etc. Una de las bases del proyecto es la visión de que hoy en día la música popular sólo pretende entretener y hacer que el espectador pueda evadirse un poco de la cotidianidad, reforzando los valores más estúpidos de nuestra civilización, así que es misión autoimpuesta de este proyecto intentar romper con estas dinámicas y que el rock sirva para algo más que para entretenerse y mover el culete, evitando además que el mercado aniquile las propuestas independientes, que la música que aporta algo más se quede sólo para las minorías y que la gestión de los proyectos artísticos se lleve a cabo por “elementos” ajenos al arte. La autogestión y el uso inteligente de Internet son fundamentales para llegar a estos objetivos.____El primer disco fue autoproducido y grabado junto a Raúl Pérez en su estudio de grabación La Mina. En 2009 Pony Bravo presenta *El Rancho*, sello formado por los integrantes del grupo para gestionar sus actividades futuras de forma independiente. Todos los ingresos de los conciertos se destinan a generar y mantener un equipo de trabajo propio que ayuda al grupo en las labores de promoción y contratación. La autoedición es una parte importante del proyecto, así como las licencias Creative Commons y el uso de Internet como medio de comunicación principal para superar el mercado tradicional de la música, que ha conseguido durante años eliminar de la ecuación las propuestas más interesantes.____Hay una podredumbre en la forma de generar, vender y consumir música popular hoy día. Una visión capitalista salvaje que genera productos y marcas vacías de contenido que están aniquilando el espíritu crítico del público y de los propios artistas, reutilizando fórmulas del pasado que sólo sirven para entretener un ratito y ya está, y esta visión mayoritaria (salvando excepciones) tristemente se ha colado también en la música independiente, los propios grupos de rock que empiezan muchas veces parten de estas ideas, y creemos que se pueden romper estas dinámicas, en algún futuro, esperamos que no muy lejano.____Puedes obtener más información y descargar su música gratis (bajo licencia Creative Commons) en:

www.myspace.com/ponybravo

www.ponybravo.com

Imágenes: Cartel de Daniel Alonso perteneciente a la obra gráfica del grupo; Fotos de grupo de Celia Macías; Foto del concierto de Pony Bravo en el ciclo de Rock del Teatro Central; Otro cartel de Daniel Alonso.



Cartografía táctica para movimientos sociales y personas

El mapa es una producción visual (papel, vídeo, libro, imagen digital) que expresa la complejidad de nuestros territorios; capaz de descubrir realidades invisibles. De esta manera, se convierte en un acto de comunicación que nos ayuda a movernos en el mundo y a través de él. El mapa es la expresión que nos permite hacer visible la realidad donde se puede actuar conjuntamente. La cartografía es la ciencia de hacer mapas. Es el proceso de investigación, diseño y producción. La cartografía comprende los procesos que tratan de explorar, revelar, localizar y expresar la complejidad de las diversas realidades (subjetivas y objetivas) del territorio, tanto desde el punto de vista geo-referenciado como de los procesos en movimiento. Cartac nace en la confluencia de deseos de construir mapas desde y para los movimientos sociales (producción política y artística). El programa posibilita la geo-referencia de ítems sobre un mapa. Basado en una idea original de Mapomatix, Cartac intenta hacer una herramienta útil y sencilla para personas y movimientos sociales que quieran disponer de un mapa donde colocar ítems, que pueden ser sitios, lugares, puntos clave, recursos, etc. Las cartografías sociales se conciben como herramientas para hacer visible la complejidad y diversidad de las situaciones actuales tanto de desigualdad e injusticia, como de resistencia y potencia; para mapear los espacios geopolíticos y biopolíticos. Los principales ejes de interés en donde se mueve Cartac son movimientos migratorios, especulación urbanística, impactos sociales y ambientales, precariedad, espacios de comunicación, espacios de control, localización de producción, procesos de autonomía, relaciones entre movimientos sociales y resistencias desde los mismos. Miradas descriptivas, analíticas y propositivas. Son maneras de revelar el territorio en el que vivimos y orientarnos en la construcción del territorio que deseamos. Las cartografías se presentan como un medio representativo para recuperar la palabra, visualizar conflictos, denunciar situaciones injustas, proponer cambios y mejoras e introducirnos participativamente, a través del trabajo en red, en la creación de líneas de fuga colaborativas y alternativas al modelo impuesto por el capitalismo neoliberal. La complejidad de la realidad actual, frente a los tradicionales instrumentos de análisis, obliga a construir nuevas estrategias con las que se puedan interpretar las tendencias que rigen la configuración del mundo. Se trata de ir más allá de ciertos análisis teóricos, creando herramientas capaces de visualizar realidades a la vez que generar nuevas informaciones, a través del cruce de datos. Es una herramienta capaz de crear nuevas perspectivas, haciendo posibles los cambios y el acercamiento a nuevos discursos. “La espera sólo es posible cuando, llenos de esperanza, procuramos alcanzar el futuro anunciado que nace en el marco de la denuncia por medio de la acción reflexiva. Por eso no existe esperanza auténtica en aquellos que tratan de lograr que el futuro repita su presente, o en aquellos que ven el futuro como algo predeterminado. [...] la esperanza utópica es un compromiso lleno de riesgos”.¹

¹ Paulo Freire, *La naturaleza política de la educación. Cultura, poder y liberación*, Paidós, Barcelona, 1990.

Imagen: Zoom del mapa colaborativo *Sin Antena*, cartografía sobre redes audiovisuales sociales y alternativas, 2007.



Efrén Álvarez

¿Qué ocurriría si nos propusiésemos dibujar el perfil de este creador a partir de las nuevas herramientas de representación y comprensión de las realidades complejas que él nos propone en su producción? Hablamos de lo que él llama "Iniciativas de representación estructural" y "Caricaturas sistémicas". Porque no hay duda de que constituye en sí (cuando sí es "su") mismo (cuando mismo significa obra) una conjunción de elementos que describen la multiplicidad de realidades que nos rodean. Echemos en una bolsa su *Some reference on mind mapping* (que podéis encontrar en su página web www.goodgore.com) que incluye estructuras relacionales visuales y conceptuales que proceden de esferas tan diversas como la biología, la ingeniería, la estadística y que muestran desde relaciones cerebrales hasta redes informacionales, semánticas, empresariales... Luego añadamos sus proyectos. En primer lugar *Classroom Collection*. Se trata de una serie de esquemas que elaboraba durante su asistencia a las clases de estética y crítica en la Facultad de Bellas Artes, con los que dibuja cada uno de los factores y participantes en el entramado de la universidad en relación a la jerarquía de poderes y la trasmisión de conocimientos. En segundo lugar el proyecto al que llama *Government*. Es un mapa en el que refleja la situación del sistema político catalán actual a partir de la relación entre sus representantes, entidades, situaciones, conceptos y cantidades. Ahora uno de sus últimos proyectos a desarrollar es *Zona Intrusa 2*, en el que propone una investigación sobre protocolos de funcionamiento de los centros escolares. Y finalmente echemos en esa bolsa unos lápices y papeles, que constituyen las herramientas fundamentales con las que construye unos mapas de atractivo brutal. Sería interesante entonces, con esos materiales volcados, una cartografía relacional sobre Efrén Álvarez, en la que se convertirían en nodos fundamentales los siguientes elementos: búsqueda de lenguajes de representación, no linealidad relacional, estetización del poder, transparencia y crítica social y política.

Efrén Álvarez es licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona. Ha expuesto en la Sala d'Art jove de la Generalitat y en la Biennial de Valls en 2007, y en la exposición *Bcn Producció 08* en La Capella en 2008. En 2007 recibió una beca de Producció EADC (Generalitat de Catalunya) y el Premio Miquel Casablanca.

Imagen: Fragmento del proyecto *Government*, diagrama didáctico sobre el sistema político catalán, 2008.



CUP - Center for Urban Pedagogy

____Center for Urban Pedagogy es una organización sin ánimo de lucro situada en Brooklyn y dedicada a aumentar la calidad de la participación pública en el planeamiento urbano y el diseño comunitario. Se desarrolló a partir de KYGL, un colectivo informal de cinco personas que trabajaban de manera voluntaria en temas como la construcción del medio ambiente, el espacio público, el arte, la arquitectura y la pedagogía. A partir de ahí, Damon Rich (fundador) y Rosten Woo (co-fundador) empezaron a dar forma a una estructura de trabajo donde hoy colabora muchísima gente. Se organizan con una junta directiva de 11 personas y unas 4 personas trabajando de manera constante en la oficina.____En sus proyectos participan distintos agentes (artistas, diseñadores, centros educativos, trabajadores sociales, militantes, etc.) y trabajan a partir de la investigación (abriendo procesos de coaprendizaje en los que los agentes implicados en el proyecto indagan sobre una realidad de manera directa –por ejemplo mediante entrevistas o visitas de campo–) y el diseño (que tiene como objetivo traducir de una manera gráfica ciertas situaciones para que sean fácilmente entendibles). Así, generan una serie de herramientas pedagógicas para comprender asuntos complejos: los procesos de transformación y de gestión de una ciudad, incitando a que la gente devenga agente activo en dichos procesos. Tienen tres líneas de actuación:____**Urban investigation – Youth Education**____En estos proyectos colaboran con centros educativos, trabajan con los estudiantes y con colaboradores (artistas, militantes, etc.) para investigar sobre un tema concreto. Un ejemplo es el proyecto *Garbage Problems*,¹ donde trataban el tema de la gestión de los residuos en la ciudad de Nueva York. Los estudiantes hacían entrevistas a los agentes que toman las decisiones con respecto al tema de las basuras, visitaban vertederos y demás lugares clave. Posteriormente, con la colaboración de artistas y diseñadores, elaboraban un material gráfico que traducía la situación a términos comprensibles, y que permitía por tanto tomar parte en el asunto.____**Making policy public**____A partir de peticiones procedentes de diferentes colectivos militantes, trabajadores sociales, etc., trabajan junto a artistas y diseñadores para publicar material divulgativo sobre los temas sociales demandados. Por ejemplo un panfleto-póster que informa sobre los derechos y problemas comunes de los vendedores ambulantes en Nueva York² y que fue repartido masivamente a los mismos.____**Public programs**____También convocan jornadas, mesas redondas, reuniones, etc. con actores que intervienen en los mismos procesos de transformación de la ciudad y que normalmente no intercambian información ni trabajo (políticos, arquitectos, trabajadores comunitarios, etc.).

¹ Damon Rich + CUP.

² *Vendor power! A guide to street vending in New York City.*

www.anothercupdevelopment.org

Imágenes: Proyecto *Garbage Problems*, *NYC Garbage Machine*, Damon Rich, Justyna Judycka, CUP, 2002; *Vendor power! A guide to street vending in New York City*, Sean Basinski (*The Street Vendor Project*), Candy Chang, John Mangin (CUP), Rosten Woo (CUP).



LaFundició

____LaFundició no es una empresa de servicios educativos al uso. Es algo difícil de explicar, pero cuando la crítica radical a los sistemas educacionales establecidos se conforma como la base de tu trabajo pedagógico, puede pasar cualquier cosa.____“Entendemos que el carácter disciplinario de la educación y su función reproductiva de los discursos establecidos deben ser superados a favor de procesos transversales y horizontales de construcción de conocimiento, que potencien la capacidad de agencia de todos los individuos implicados. Esta ‘indisciplinariedad’ responde también al interés por repensar y redistribuir la manera y los lugares en los que se elaboran y se transmiten los saberes, y se basa en el análisis y la concienciación de las relaciones entre éstos y el poder”.¹Efectivamente, una de sus premisas es el entendimiento de la educación como parte del complejo sistema de producción y reproducción del poder. A partir de ahí sus intervenciones se articulan de formas muy diversas, intentando relacionar contextos, incitar la capacidad crítica y creativa de la gente y sobre todo potenciando la autonomía y las capacidades autoformativas de los jóvenes, incluidos los menores de edad. Muchas de sus prácticas las realizan a partir de los propios sistemas educativos existentes (escuelas, institutos, centros culturales, etc.), ya que es allí donde en estos momentos se está formando a la ciudadanía: todo el mundo pasa por la escuela y eso la convierte en un lugar especialmente interesante de intervención, un lugar desde donde repensar el resto de la ciudad.____En la estructura que eligen existe una apuesta por el trabajo cooperativo y autónomo, una búsqueda de la transformación social a través del propio trabajo; el sustento de vida como parte de su propuesta pedagógica e ideológica. Esto les reporta a su vez una cierta autonomía con respecto a los contenidos y a las metodologías.____“LaFundició es una cooperativa de servicios educativos y producción cultural formada por un grupo de personas que venimos trabajando desde 1999 de manera precaria dentro de este campo. LaFundició es pues, una herramienta para regularizar nuestra situación como trabajadores culturales, a la vez que nos permite poner en marcha y tener el control de proyectos con los que poner en práctica nuestra concepción de la educación”.²____LaFundició opera sobre todo mediante proyectos colaborativos, esto es, proyectos más o menos extensos en el tiempo donde participan varios agentes (artistas, jóvenes, asociaciones, instituciones...) que se embarcan en un proceso colectivo de coaprendizaje. Hay que mencionar que como resultado de este tipo de prácticas surgen colaboraciones habituales, una red afectiva deslocalizada (con gente procedente de distintos lugares y ámbitos de trabajo), que se encarna en este tipo de proyectos. Un ejemplo es *Open-Roulotte*, que consiste en la creación colectiva de un artefacto móvil para implementar actividades en el espacio público de Ripollet (Barcelona). Para ello se comienza con un largo proceso de investigación y cartografiado del barrio que se hace público en todo momento mediante una radio (*Open-roulotte Ràdio*).

¹Extraído de: www.lafundicio.net/que.php

²Ibid.

www.lafundicio.net

www.lafundicio.net/wordpress

www.open-roulotte.pbworks.com

Imagen: Proyecto *Open-Roulotte*, LaFundició + FAAQ + CEIP Martinet + IES Can Mas + la gente de Ripollet.



Cooperativa agroecológica “La Acequia”

___En septiembre del año 2005 un grupo de unas 70 personas vinculadas a una red de trueque local accedimos a una tierra en la zona periurbana de Córdoba donde, si bien el hormigón y la vida urbana habían acabado con el mundo rural que hasta hace veinte años existía, aún se conservaban prácticas rurales fundamentalmente relacionadas con la agricultura familiar y el autoconsumo. ___Queríamos acercarnos al campo y a la vez acercar el campo a la ciudad, producir hortalizas desde otra lógica económica; a diferencia de otras prácticas del mercado no queríamos valorar monetariamente los productos que íbamos a producir sino que decidimos asumir todos los riesgos y costes del proceso agrícola de forma colectiva. Consensuamos aportar una cuota de dinero y trabajo mensual, y como resultado, semanalmente nos llevaríamos a casa una cesta de verduras ricas y saludables.

___Tras tres años y medio de trabajo, somos en torno a cien personas organizadas en diez grupos de consumo. El grupo de consumo es nuestro modo de organizar a tantas personas en la asunción de tareas y responsabilidades, así como en la toma de decisiones. Hemos comprobado y, sobre todo, hemos aprendido a lo largo de este tiempo, que en grupos pequeños se trabaja mejor: somos capaces de llegar más fácilmente a consensos, asumir trabajos y responsabilidades de un modo más distendido, basado en la confianza. En el grupo es donde se manifiestan actualmente mecanismos de confianza y apoyo mutuo de forma natural. En esta aventura del cooperativismo y la autogestión, ha sido importantísima la apuesta por el consenso mediante un trabajo arduo y constante en los mecanismos de toma de decisiones. ___Nuestro modo de entender la agricultura es incompatible con el uso de agroquímicos, y ello está motivado tanto por una cuestión de salud individual y común, como por la pretensión de salirnos del mercado global sistemáticamente sometido a los intereses de grandes multinacionales en el que se inserta hoy la agricultura. ___Intentamos ser soberanas y libres para decidir sobre qué y cómo comemos, y ello está íntimamente relacionado con el cuidado de las semillas que, frente a una estrategia de privatización de la vida y el conocimiento, perduran gracias a la labor de campesinos y campesinas que las consideraron como un valor intrínseco a la cultura y gastronomía de la zona en la que habitaban. Trabajamos para que ese conocimiento no se pierda y nuestra autonomía depende de ello. ___Nuestra propuesta de transformación y nuestra práctica cotidiana forman parte de una concepción holística de la vida y el conocimiento. Nuestra práctica va hilando todos y cada uno de estos objetivos, pretende dar respuesta a las múltiples y diversas inquietudes y necesidades con las que nos reconocemos en este colectivo. Es desde la crítica de la ciudad en la que vivimos y la recuperación de prácticas asociadas al mundo rural, así como la invención de nuevos modelos de relaciones humanas y económicas, desde donde queremos ofrecer nuestra propuesta.

Imagen: Personas pertenecientes a grupos de consumo trabajando en la tierra cedida a “La Acequia”.



CSOA Pabellón Sur

Manifiesto de okupación

“Llega siempre un tiempo en que hay que elegir entre la contemplación y la acción”.
Albert Camus

Córdoba, 1 de mayo de 2009 ____ Un colectivo formado por ciudadanos y ciudadanas procedentes de diferentes ámbitos del mundo asociativo cordobés, movimientos sociales, sindicatos, etc. hemos okupado de manera temporal el Polideportivo de la Juventud (Sector Sur). ____ Este Polideportivo, reivindicado en estos momentos como Centro Social Okupado Autogestionado (CSOA) Pabellón Sur, lleva en desuso más de diez años y sin embargo el barrio, y la ciudad en general, tiene grandes déficits de espacios gestionados por la propia ciudadanía que puedan ser usados libremente por todos y todas. ____ **Existe una falta de apoyo de las instituciones a la autogestión y a una verdadera creación cultural desde la comunidad. Se niega la creación de una cultura alternativa, no elitista y no mercantilizada por la industria cultural. Los grupos musicales emergentes no cuentan con locales de ensayo, o de teatro, no hay salas de conciertos o espacios donde proyectar cine de manera autogestionada, espacios que sirvan de lugares de encuentro y desarrollo de actividades de personas de distintas edades, inquietudes...(*)** ____ Por eso el CSOA Pabellón Sur reivindica la utilización de los espacios públicos y privados en desuso por los propios vecinos y vecinas, sin tener que construir un edificio, de manera que se fomente la sostenibilidad y se frene la fiebre del ladrillo a cada nueva iniciativa de la Administración.

____ Somos muchos y muchas quienes durante años hemos participado y organizado jornadas, vídeo-fórum, concentraciones, manifestaciones y demás eventos, pero ¿cuánta gente nueva conseguimos sumar? ¿Qué transformación real se consigue? ¿Qué caso nos hacen las instituciones públicas? ____ Creemos que la reivindicación de espacios para la autogestión de manera directa, pasando a la acción, es una buena forma para la transformación de nuestra realidad. Un Centro Social Okupado es una escuela de democracia activa que fomenta la tolerancia, el respeto a otras ideas, el espíritu crítico, el diálogo y el consenso. Es un revulsivo contra el individualismo imperante en la sociedad actual. Es un espacio abierto, un espacio de encuentro para el barrio y para la ciudad. ____ Por todo esto, queremos crear sin pedir permiso de manera inclusiva y desde el barrio. Te invitamos a participar en las actividades que se van a desarrollar durante esta semana y que comienzan con un perol el 1º de mayo.

(*) La negrita es de Creador@s Invisibles Córdoba

Imagen: Actividad de Los Hermanos Moreno en apoyo al CSOA Pabellón Sur.



Dig Me Out

___ **El estilo como resistencia** ___ *Dig Me Out: discursos sobre la música popular, el género y la etnicidad* es un proyecto coordinado por María José Belbel y Rosa Reitsamer, en el que han participado más de cien personas de manera altruista, realizado con una pequeña financiación de Arteleku. Se encuentra disponible en tres idiomas (euskera, castellano e inglés) en www.digmeout.org y en formato DVD. ___ *Dig Me Out* pretende ampliar los espacios productivos en que se reconozcan las diferentes tradiciones de las artistas feministas, lesbianas y *queer* vinculadas a la música, por ser éste un espacio de producción de sentido que aúna el material sonoro con la performance, la presentación y gestualidad corporal, las artes visuales y la escritura, los festivales de música feminista como Ladyfest, y los -zines feministas (véase Grrrl Zine Network www.grrrlzines.net), el archivo de Elke Zobl. Partimos de la concepción del estilo como resistencia subcultural frente a la crítica que de estos espacios hacen algunos sectores de izquierda, que los tachan de frívolos, superficiales, hedonistas, narcisistas y banales en un ejercicio de homofobia y misoginia enfrentado a una concepción transversal de la política. ___ Hemos tratado de poner en cuestión las concepciones sobre la feminidad blanca occidental en la música popular a partir del concepto de *whiteness* de Ruth Frankenberg¹ que lo define como un lugar de ventajas estructurales y privilegios raciales, un punto de partida desde el que las personas blancas nos miramos a nosotras mismas, a las otras y a la sociedad y un conjunto de prácticas culturales que aparecen como neutros, sin nombrar. ___ Queremos fortalecer las estructuras de trabajo feministas, *queer* y antirracistas a nivel internacional e intergeneracional. Comenzamos a trabajar desde el Estado español y Austria, para llamar la atención sobre las prácticas culturales feministas de contextos geopolíticos menos visibles que los anglosajones. Centroeuropa como punto de partida en relación a la Europa del Este, el Estado español en relación a la Europa del Sur, el Magreb y Latinoamérica. Prestar atención a la producción local periférica, no sólo a la realizada en las grandes ciudades. ___ Contribuir a una genealogía que abarca desde los pioneros estudios de Angela McRobbie sobre el rock y el género, a ejemplos como el Cutre Chou de Granada, cabaret poético-político formado a principios de los años ochenta en dicha ciudad, vinculado a los grupos de la izquierda revolucionaria de los años setenta y a los orígenes del movimiento de liberación homosexual y la segunda ola del feminismo. Así se establecen conexiones con el trabajo de generaciones posteriores, grupos como Chico y Chica, señora Polariska y Soytomboi de Bilbao, Hidrogenesse y Corpus Delecti de Barcelona, Zarpaelamor de Vigo, el trabajo de Laura Viñuela de Gijón y los Ladyfestsur celebrados en Sevilla, por citar algunos ejemplos del Estado español. ___ La traducción intergeneracional es un ejercicio de ida y vuelta. De contextualización histórica donde es necesario hacerle frente al miedo y despojarse de mecanismos defensivos para hacer un ejercicio no retórico de respeto y escucha. Es esencial para combatir la fragmentación individualista que hace tan difícil la lucha política. Una manera de entender cómo se construyen las subjetividades e imaginarios individuales y colectivos. ___ *Dig Me Out* es un proyecto que confiamos siga creciendo políticamente con afecto, diversión y sencillez, ya que como decía la anarquista Emma Goldman “If I Can’t Dance I Don’t Want To Be Part Of Your Revolution” [Si no puedo bailar no quiero ser parte de vuestra Revolución] o más recientemente nuestra querida Eve Kosofsky Sedgwick: “*queer* es como *queer* hace, la autobiografía puede ser un acto performativo”.

¹ Ruth Frankenberg, *The Social Construction of Whiteness: White Women, Race Matters*, Routledge, Londres, 1993.

Imágenes: Dibujo para *Dig Me Out* de Azucena Vieites, 2009; *Soytomboi Wall* por Savage girl, 2009; Juanna Sánchez como Pinito del Oro, Cutre Chou, Granada, fotografía de Gracia Gámez.



Susana Velasco

Ermita en Herrerueta, cámara solar en el paisaje **La arquitectura, cómo y dónde se produce. Coreografía salvaje para la dicha de un pueblo** La escena es una panorámica de un paisaje con una arquitectura un tanto primigenia, una caverna en la roca con cubrición de madera, asomando una tronera y junto a ella una montaña del vaciado de la caverna. Algunas demarcaciones en este entorno y personas a lo lejos, una música llegando con ellos. Preparativos para un día de campo, comida, tapetes de lagartera, sombrillas, cuadros de escenas pastoriles sagradas, una caja con un santo. Algunos operarios vestidos con monos blancos cubren esta arquitectura con un manto negro y esperan a que el sol alcance su punto álgido para comenzar a abrir agujeros en esta túnica y trazar así unos canales donde el interior comienza a ser atravesado por la exterioridad. Poca tecnología, a algunos les parece más bien magia. **Tiempo I** Tenían el lugar hace años pensado, en un punto pactado a medias con el pueblo de al lado para tener un espacio de celebraciones comunes. Situado a mitad de camino entre los dos pueblos, el sitio permanecía allí sin que se hubieran decidido a construir nada. Llegaron unos fondos públicos y el alcalde decidió que se haría una ermita [...] Alguien preguntaba: pero esto de qué estilo es, que yo no entiendo, ¿realista, surrealismo o qué? La arquitectura se empieza a instalar aquí como un filtro mínimo para propiciar un fenómeno natural, un dispositivo para crear un lugar de contemplación, de refugio, o de reunión, la redescrición de una posición frente al mundo. Operando en un terreno sin arquitectura parecemos situarnos cerca de un origen, entre el origen de la caverna platónica y la primigenia arquitectura de la cabaña de Laugier. [...] hojeando tratados de madera o charlando con el alcalde. Esperando siempre el momento propicio. **Tiempo II** Entonces se empezó a preparar la inauguración, el cura su misa, otros la comida, la música para el baile, y otros la transformación del refugio-ermita en una cámara oscura. [...] El primer ensayo de la cámara oscura con los constructores y vecinos resultó una suerte de toma de augures del lugar al modo griego. Al abrir los *sténopé* en la cámara negra los haces de luz empezaron a transportar sobre el interior las imágenes del exterior. [...] La máquina tomaba vida como un catalizador espacio-temporal, un intercambiador de lugares, un espaciador del tiempo, un operador a tiempo real, y se situaba en un lugar de la Mancha como un artefacto de Athanasius Kircher rescatado del tiempo. **Tiempo III** Ocurrieron muchas cosas más, unas palabras inaugurales de algunos, otros descubrieron una especie de piedra fundacional, la Biblia habló de edificar sobre una *piedra rechazada por vosotros los arquitectos* y en seguida empezó la carne a arder en la parrilla a pleno sol. [...] La inauguración abrió las compuertas a las profanaciones, poniendo en marcha un pasaje entre lo sagrado y lo profano, los que allí estaban atravesaban ese pasaje cada vez que querían, sin otorgarle importancia. [...] Aparece entonces la arquitectura como operación compleja, atenta a los ojos del carpintero, del eremita, del santo, o del alquimista, llegando a un tiempo sin estilo, donde nada queda ya fuera y todo ocurre en el seno mismo del encuentro. Entre los muchos artífices de lo que ocurrió: César, Alfonso, Jose Antonio, Manuel, Ana, Guille, Santi, Andrés, Antonio, Javier, Antonio, Natanael, Mari, Susana y muchos más.

Imágenes: Film-ensayo *La ermita con la cámara*, 2009; Toma de augures y cámara oscura, 3 de mayo de 2009; Proceso de construcción.



EXGAE

____Aquí está la Red, tomadla y multiplicaos. Internet posibilita el intercambio horizontal de información y cultura a todos los ciudadanos. Los tiempos han cambiado, ¡por fin la copia es igual al original! Por eso, los medios de producción cultural deben adaptarse a esta nueva democracia y no al revés. Pero, ¿todavía pagas a la SGAE? Es el momento de hacer un ejercicio de realidad: las sociedades de gestión son entidades obsoletas que dificultan la libre circulación del conocimiento y enriquecen a un restringido *lobby* de personas en lugar de beneficiar a la sociedad en su totalidad. Existen nuevas formas de proteger y promover la creación. Como siempre, la sociedad civil está muy por delante de la legislación. Por eso, EXGAE es una asesoría impulsada por creadores independientes (y no) y afectados por las actuaciones de entidades de gestión —tales como la SGAE—, que está enfocada a informar y ayudar a la ciudadanía en general (todos pagamos el canon, todos aportamos informaciones a la Red) y, en particular a asesorar a comercios, creadores, artistas y productores.____La EXGAE apuesta, junto con la gran mayoría de la sociedad civil, por otras formas de circulación de la cultura. 24 identidades, entre asociaciones y ciudadanos, están detrás de esta iniciativa que comienza respaldada por casi 8.000 personas. El horizonte es cambiar los hábitos y cambiar las normas para un más justo y beneficioso uso de los recursos digitales.____Qué servicios propone: asesoría legal con abogados especializados; respuestas, en su web, a todas las preguntas más recurrentes sobre derechos de autor, licencias, canon y entidades de gestión para artistas, productores, salas, establecimientos, tiendas de informática, etc.; herramientas de autodefensa, en la web de EXGAE todo el mundo podrá descargarse las herramientas necesarias (modelos de contratos, cartas para rechazar el canon para difusión cuando está aplicado de forma improcedente, etc.); cambiar de repertorio, te ofrece herramientas para producir y acceder a repertorios no sujetos a las recaudaciones de las entidades de gestión, aprovechando todo el potencial que hoy ofrece la Red de redes; formación de abogados especializados; lo que ya piensa todo el mundo, mostrarlo a la luz del día: eventos, actitudes, virales, charlas informativas, talleres DIY, redes P2P.

____La EXGAE organiza a su vez LOS OXCARS, un evento en el que participaron más de 100 proyectos y miles de personas en la Sala Apolo de Barcelona, y en cuya presentación se podía leer lo siguiente:____“La filosofía de la cultura libre, heredada del *software* libre, la mayor demostración empírica de que una nueva ética y una nueva empresa son posibles, ha creado ya un espacio productivo alternativo que funciona y que apuesta por la artesanía donde el autor-productor no pierde el control de la producción y no necesita intermediación de grandes monopolios, apuesta por iniciativas autónomas en relación solidaria con otras, por el intercambio según las capacidades y las posibilidades, por la democratización del conocimiento, del aprendizaje y de los medios de producción y por las ganancias repartidas de forma justa según el trabajo. Esto es lo que mostrarán los oxcars”.

www.exgae.net

Imagen: Sala Conservas, en el corazón del Raval, teatro de operaciones de la EXGAE y demás divertimentos subversivos.



La Fábrica de Sombreros

____¿Con qué sueñan lxs okupas de La Fábrica de Sombreros?____La Fábrica de Sombreros ha sido un espacio de experimentación política y cultural en el gentrificado barrio de San Luis de Sevilla. Desalojada en junio de 2009, ha abierto un espacio de posibilidad y reactivado prácticas que quedan en la experiencia del tejido social del entorno, al acecho de nuevos escenarios en los que reinsistir y expandirse. Aunque al poder, la propiedad y el capital les duela (léase el Ayuntamiento, la Junta de Andalucía, la Inmobiliaria Tempa...), entre las grietas se rumorea que cada Centro Social Okupado Autogestionado es un mundo. Así ocurre en el CSOA Fábrica de Sombreros (FdS), que, recogiendo el testigo de anteriores centros sociales okupados cercanos, de espacio muerto se transformó en un extenso entramado de sueños, un sistema emergente de relaciones, imaginarios y deseos en movimiento.____Tras más de un siglo de historia obrera, abandonada por sus propietarios durante años, en mayo de 2008 la FdS fue reabierta por colectivos vecinales, artesanos y políticos. Su okupación pretendía garantizar la rehabilitación del inmueble, reivindicando su interés patrimonial, y ponerlo en valor con un proceso realmente participativo que antepusiera las necesidades del barrio al negocio especulador. En ese momento cumplía el plazo de dos años prometido por el Ayuntamiento para su expropiación, por lo que la ciudadanía anunció que se encargaba ella misma. La okupación, la autogestión y el compartir conocimientos han sido las herramientas para transformar ese patrimonio olvidado por las administraciones —que no por el vecindario— en un centro antagónico abierto a actividades de resistencia creativa. Un centro para desintoxicarse del capitalismo, donde cuidarse y tejer relaciones que no se basan en poder y dinero. Una centrifugadora de luchas, caja de resonancia enredada en su contexto, sobre todo en el movimiento vecinal contra la especulación y contra un modelo de ciudad privatizada, en el que los espacios públicos se convierten en centros comerciales.____La FdS ha estado en construcción permanente, reivindicando el derecho a equivocarse y reinventarse. Ha trabajado en ser feminista superando el binarismo de género, dando a los feminismos el primer plano y la transversalidad que pocas veces ocupan en los movimientos sociales. Otra apuesta ha sido utilizar todas las herramientas de comunicación posibles, por ejemplo (pero no sólo) en Internet, para amplificar y transparentar al máximo las dinámicas que sucedían offline. Para ello ha preferido *software* libre y ha tratado de averiguar qué significa ser Creative Commons. Ha sido respetuosa con el medio ambiente, promoviendo prácticas de consumo responsable, el reciclar, el trueque y las cosas gratis.____La okupación de la FdS fue una decisión compartida desde donde hilar sus usos, contando con la participación y la complicidad de lxs vecinxs más cercanos, para materializar sueños varios (desde talleres, proyecciones, conciertos, encuentros y cenadores hasta sencillos momentos autónomos de pura contemplación feliz).____Es posible que haya sido desalojada, como siempre: de madrugada, sin avisar, creando alarma social y criminalizando esperanzas emancipadoras. La historia se repite pero así sólo consiguen volver a pintar un edificio de gris, los colores ya han brotado. La FdS se queda en la calle, que también es su casa, y es así como lo que iba tejiendo entre sus muros lo traslada al espacio público sevillano, al ciberespacio y a donde le lleve el deseo. Dicen lxs okupas del CSOA Fábrica de Sombreros que es un sueño en devenir, se hace y se rehace, esta aquí y volverá, de ahí sus gritos de guerra: ____“¡Nunca más un barrio sin nosotrxs!, ¡no habrá barrio sin nosotrxs!”.

www.fabricadesombreros.org

Asamblea del CSOA Fábrica de Sombreros

Imagen: Interior de La Fábrica de Sombreros



VulgarisARTE

____Compuesto por nueve miembros y participado por multitud de artistas y creadores, el colectivo vulgarisARTE comenzó su existencia con los encuentros de creación que bajo el mismo nombre se vienen celebrando en Sevilla desde 2003. Cuestionando los conceptos de la vulgarización del arte, o del arte de la vulgarización, cada edición se presenta bajo un lema que sugiere un entorno expresivo propuesto a los numerosos participantes invitados, siendo el previsto para la próxima edición el de “El Circo del Arte”.____Completamente ajenos a la sacralidad laica de los centros de arte, museos y galerías, los tres encuentros efectuados hasta el momento se han celebrado en la Sala El Cachorro y el Espacio Endanza generando siempre llamativos actos multitudinarios. Dando espacio a toda intervención adscrita a cualquier rincón de la creación artística, los encuentros vulgarisARTE generan acontecimientos llenos de verdadera promiscuidad artística, jocundos y libres. Los encuentros —qué remedio— se financian con pequeñas ayudas de Iniciarte y de las áreas de Cultura y Participación del Ayuntamiento de Sevilla.____El colectivo, tendente a la cooperación y el intercambio con otros, establece su trabajo desde personas a su vez implicadas en iniciativas de similar naturaleza en Huelva y Sevilla, tejiendo redes con proyectos culturales independientes tales como Intervenciones en Jueves, Atlántida Welcome y la revista *Arterial*, así como con otros colectivos y creativos de toda procedencia.

www.vulgarisarte.net

Imagen: La Terremoto de Alcorcón, *VulgarisARTE*, 2007.



L-able - diseño sociocultural

“En la historia de las revoluciones políticas, el hecho de forzar lo imposible ha sido catalizado a menudo por algo tan frágil como un cartel adherido a la pared ...el arte [del diseño] no cambia nada, excepto a las personas, y así como el arte puede cambiar a las personas, las personas lo cambian todo...”¹ Aquello que llamaríamos un buen cartel, a diferencia de lo que ocurre en otros formatos y campos artísticos, tiene que ser fácilmente accesible. Necesita un tipo de “decodificación visual” que nos pueda acercar directamente a su contenido. Su lenguaje es transverbal, bimedial (imagen >> tipografía) y postracional (poético) y por ello es capaz de tocar a más personas y, en ellas, más puntos sensibles. “Decodificación visual” porque sus elementos fueron sacados y liberados de las definiciones ego- o etnocéntricas del poder y de los intereses únicamente comerciales. Vuelven del fondo de una verdad (sea ésta un hecho, una información o una pregunta) para salir con un imaginario sintético que se emplaza en una relación de la cual nosotros somos parte ahora. Si nosotros no lo vemos y no lo leemos, no hay nada allí, quizá ni siquiera el contexto del que se habla. A través de la presencia del cartel en la calle, la verdad hasta ahora en silencio se transforma en una voz de la calle, en una verdad pública y colectiva. Se visualizan conceptos y, a través de los imaginarios, se aclaran. Por esta razón nos gusta llamar a este tipo de comunicación “diseño sociocultural”, que sería como decir que un cambio cultural y social puede ser iniciado, proyectado, provocado, propuesto o simplemente acompañado por el diseño. La decisión de concebirlo así fue inspirada por “contra-creadores” como Victor Papanek y su *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (Pantheon Books, Nueva York, 1971) y luego enriquecida por trabajos ejemplares como los de Stefan Sagmeister, Bruno Munari, Yossi Lamel, Woody Pirtle, por las manifestaciones y acciones de las Guerrilla Girls, por Barbara Kruger o por los Adbusters, por mencionar sólo algunos. Pero también por la ciudad en que vivimos juntos desde hace casi 4 años (Sevilla), donde nos parece que hay muchas ideas, crítica, ánimo, rabia, coraje e insistencia, pero poca consciencia y propósito de dar a la “comunicación contra-creativa” más cariño y peso. Esta doble circunstancia ocasiona a menudo, paradójicamente, un rechazo y malentendido entre la estética cuidadosa, precisa del diseño y los contenidos y contextos sociales. Pero precisamente la implicación sociocultural desde la que entendemos el diseño –su aspecto responsable (responder a...) y su fondo ético–, están definiendo el marco en y desde el que estamos haciendo proyectos. Y define más y más nuestra posición contra el diseño de la persuasión, la mentira y el desprecio de las identidades culturales y de las problemáticas medioambientales, contra la contaminación del *fast-design* en el entorno público y las propagandas ideológicas que están traicionando nuestras libertades individuales y colectivas. Como ha dicho recientemente un joven diseñador norteamericano hablando del acercamiento a la pregunta que mueve, anima y es la razón de ser de la realización de los proyectos respectivamente artísticos y gráficos, “...art is masturbation, design is sex...”. A lo que nosotros añadiríamos “...and sociocultural design is love!”.

Pamela Campagna + omi (Thomas Scheiderbauer)

¹ Tony Kushner, introducción a *The Design of Dissident*, Milton Glaser y Mirko Ilic, Rockport Publishers, Gloucester, 2005

www.l-able.net

Imagen: R-EVOLUTION, 'manifesta200ne, manifesti urbani d'arte 2009', 300 X 600 cm, Cuneo, Italia.



Ipanadería - Arquitectura y Diseño

___ **Casa + o** ___ La vivienda es el espacio donde se imprimen nuestros hábitos cotidianos, donde queda grabada la huella de nuestros ritos domésticos. Ésta es por tanto el reflejo de nuestra cultura más íntima. Sin embargo, ¿podemos afirmar que la mayor parte de la vivienda que se produce hoy en día es un reflejo de nuestros hábitos? ¿Es realmente la vivienda contemporánea un objeto cultural? A estas preguntas debemos responder que en la actualidad la vivienda es, por encima de todo, un objeto de consumo. Esta dicotomía de la vivienda (objeto cultural vs objeto de consumo) no es nueva, pero hoy se ha hecho más extrema. ___ Entendemos que el núcleo del debate y la investigación arquitectónica actual relacionada con la vivienda deberían centrarse en intentar que la producción de la misma se acerque a los modelos de producción cultural contemporáneos. En la actualidad, dichos modelos son cada vez menos jerárquicos y más horizontales. Existe cada vez menos distancia entre el productor y el consumidor. Sin embargo, en el mundo de la arquitectura en general, y en el de la vivienda en particular, la distancia entre el que decide qué es una vivienda (promotores, técnicos, administraciones, etc.) y el que la vive es abismal. ___ **Casa + o** ___ es una línea de investigación que se centra en abrir los procesos de diseño, producción y gestión de vivienda al usuario, y se está desarrollando mediante experiencias construidas concretas, proyectos específicos para concursos de investigación y reflexiones teóricas en ámbitos académicos (másters y cursos de postgrado), intentando que el proyecto y la puesta en práctica de las ideas sea parte del proceso de reflexión crítica. ___ El soporte de comunicación de este concepto es una plataforma-web (www.casamasmomenos.net) en la que se irán añadiendo los diferentes trabajos y proyectos relacionados. El concepto está siendo desarrollado por Ipanadería - Arquitectura y Diseño y S.L.P. (Rubén Alonso Mallén, David Cañavate Cazorla, Eva Morales Soler), con la ayuda y colaboración de diversas personas y colectivos: Inés Álvarez-Ossorio, c a l c - Teresa Alonso y omi (Thomas Scheiderbauer), Beatriz Gerena, Beatriz Jaraba, Oskar Leo Kauffmann, Pedro Lorenzo y Zaida Muxí. ___ Experiencias: **Alcalá01** ___ La primera experiencia de Casa + o - ha sido Alcalá01, un edificio de 8 apartamentos en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), en el que al usuario se le hace partícipe del proceso de diseño y finalización de la vivienda, definiendo qué grado de acabado quiere o puede pagar. A partir de una opción básica, éste puede personalizarla en función de su idea de vivienda, necesidades o economía. De esta manera se pretende contribuir a un mejor acceso a la vivienda con una "casa más o menos terminada". ___ **Concurso VP La Florida** ___ Este concurso proponía realizar una reflexión sobre el futuro de la vivienda social en Andalucía, con objeto de replantear la actual normativa en este sector, que se considera obsoleta. La propuesta ha consistido en el desarrollo de un modelo tipológico básico de "vivienda progresiva" para agrupar en edificios plurifamiliares. Dicho módulo tipológico, de unos 40 m² de superficie útil y 5 m de altura, se entregaría con unos acabados y equipamientos mínimos que la harían habitable desde el principio. A partir de este momento el usuario puede modificar la vivienda, no sólo en acabados y equipamientos, también puede incrementar la superficie útil añadiendo entreplantas, pasando de los 40 m² útiles iniciales a un máximo de 80 m². ___ **Concurso J5 Vélez Rubio** ___ Esta propuesta presentada al Concurso de Arquitectos Jóvenes de Andalucía J5, plantea estrategias de producción de vivienda que abran la posibilidad al usuario de participar en el proceso de diseño y/o construcción, además de permitir la optimización de recursos económicos en el tiempo.

www.despachodepan.com

Imagen: Transformación de una vivienda a lo largo del tiempo, Concurso J5 Vélez Rubio.

posibilidades de desarrollo de la vivienda base con el tiempo

1 estado inicial



Una pareja recibe una vivienda tipo A. Esta consta con una superficie útil inicial de 43 m² más una habitación exterior de 6 m². Está formada por 2 módulos que gracias a la doble altura pueden convertirse en 3. Inicialmente, la vivienda tiene unos acabados mínimos que permiten habitarla: inicialmente tiene un baño sin tabicar y preinstalación para la cocina.

	Coste Unitario (€/m ²)	Superficie Útil (m ²)	Superficie Construida (m ²)	PEM (€)
Vivienda	435	43	48,76	21.210
Habitación Exterior	190	6	7	1.320
p.p. Zonas Comunes	145	10	10	1.450
TOTAL ESTADO INICIAL				23.990

2 estado



Antes de entrar en la vivienda, la pareja piensa en construir la entreplanta (él es abogado y necesita un despacho donde trabajar) pero no les alcanza el dinero así que simplemente acondicionan la casa con un suelo de parque, un falso techo y cerrando el baño junto al dormitorio. La habitación exterior la utilizan como terraza o tendedero.

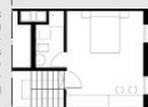
	Superficie Útil (m ²)	PEM (€)
ESTADO INICIAL	43	23.990
ESTADO 1	-	5.000
TOTAL	43	28.990

3 estado

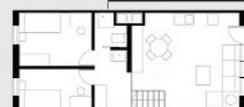
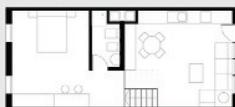
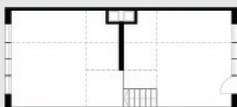


Al cabo de los años la pareja tiene un niño. Ahora que disponen de más dinero (ella trabaja) construyen la entreplanta y llevan su dormitorio arriba.

	Superficie Útil (m ²)	PEM (€)
ESTADO INICIAL	43	23.990
ESTADO 1	-	5.000
ESTADO 2	26	9.000
TOTAL	69	37.990



Abajo, además del dormitorio para el hijo, deciden hacer un pequeño dormitorio para invitados. La habitación exterior la cierran y por fin el puede tener su despacho en casa.



Ladyfest Sur

____Ladyfest Sur se define como un festival feminista de música y creación que busca visibilizar y potenciar la acción de personas feministas. ____ Ladyfest Sur se presenta aquí con todas las credenciales que puede aportar un proyecto racimo-conglomerado, donde poder contactar con la coetaneidad feminista radical que se despliega en redes de afinidad operantes en el territorio sevillano, andaluz, estatal y europeo. Desde una propuesta desvergonzada, crítica e iconoclasta, compone a través de la acción-participante durante un tiempo concreto, una incidencia insoslayable sobre el espacio urbano y mental de viandantes y perpetuas. ____La idea surge en una reunión de mujeres relacionadas con la música independiente que, tras constatar que en multitud de experiencias se seguían viendo relegadas a un segundo plano respecto a sus compañeros, consideraron la necesidad de generar espacios en los que fueran privilegiadas. Más que un festival, intenta superar las escisiones estériles de artistas y públicos y promover asociaciones ilícitas de personas con ganas de enredarse, una conspiración efímera con objetivos dudosos pero dañinos para quienes niegan, invisibilizan o precarizan a *artistas* que deambulan entre feminismos e irreverencias varias. Ladyfest quiere funcionar como plataforma, excusa o empujón y apoyar proyectos locales perdidos en la precaria periferia del Sur. ____El primer Ladyfest se organizó en Olympia, EEUU, en 2000 y desde entonces se ha extendido por ciudades de todo el mundo. No se trata de una organización estructurada, sino que cada Ladyfest surge a nivel local y tiene unas características determinadas por quienes lo promuevan. En Sevilla se presentó por primera vez el 12 de mayo de 2007 en el CSOA Casas Viejas (centro social desalojado el 29 de noviembre de 2007) y se puso de largo –con volantes y bigote– del 1 al 10 de mayo de 2009 en los CSOA La Fábrica de Sombreros (recientemente desalojado el 2 de junio de 2009), CSOA Sin Nombre y en otros nueve espacios amigos. ____A las *ladies* del Sur les gusta tener presentes tres palabras: **Autogestión**, como forma de *creación* para mantenerse independientes, sostenibles y accesibles, en oposición consciente al mercantilismo de las industrias culturales hegemónicas. Entienden la autogestión como un conjunto de criterios, prácticas y actitudes, aunque no rechazan la posibilidad de reapropiarse de financiación institucional, si esto supone el respeto taxativo de las anteriores posturas. **Horizontalidad**, como sistema de trabajo en red, en torno a nodos o ejes estratégicos, reinventándose para cada ocasión de las maneras más plurales posibles; de hecho no es un colectivo sino una confluencia intencional polimórfica. Por último y por supuesto, **¡Feminismo!**, entendido de forma inclusiva y emancipatriz en contraste a las representaciones homogeneizantes del feminismo institucional. ____Ladyfest Sur reivindica el espíritu hazlo-tú-misma –y si no sabes, aprende a hacerlo con tus amigas–, y tiene ante todo interés en aprender, divertirse, jugar y desear. Nadie cobra por trabajar para el festival (aunque se reembolsan viajes y costes), sosteniéndose por la buena voluntad y motivaciones de las personas implicadas. En Ladyfest convergen profesionales y *amateurs* que responden a sus exigencias propias y demuestran que es viable generar espacios de creación autónomos y autogestionados de potente calidad emocional.

[//ladyfestsur.blogspot.com](http://ladyfestsur.blogspot.com)

Imagen: Taller de acción directa feminista en La Fabrica de Sombreros, Mayo 2009, foto: María AA.



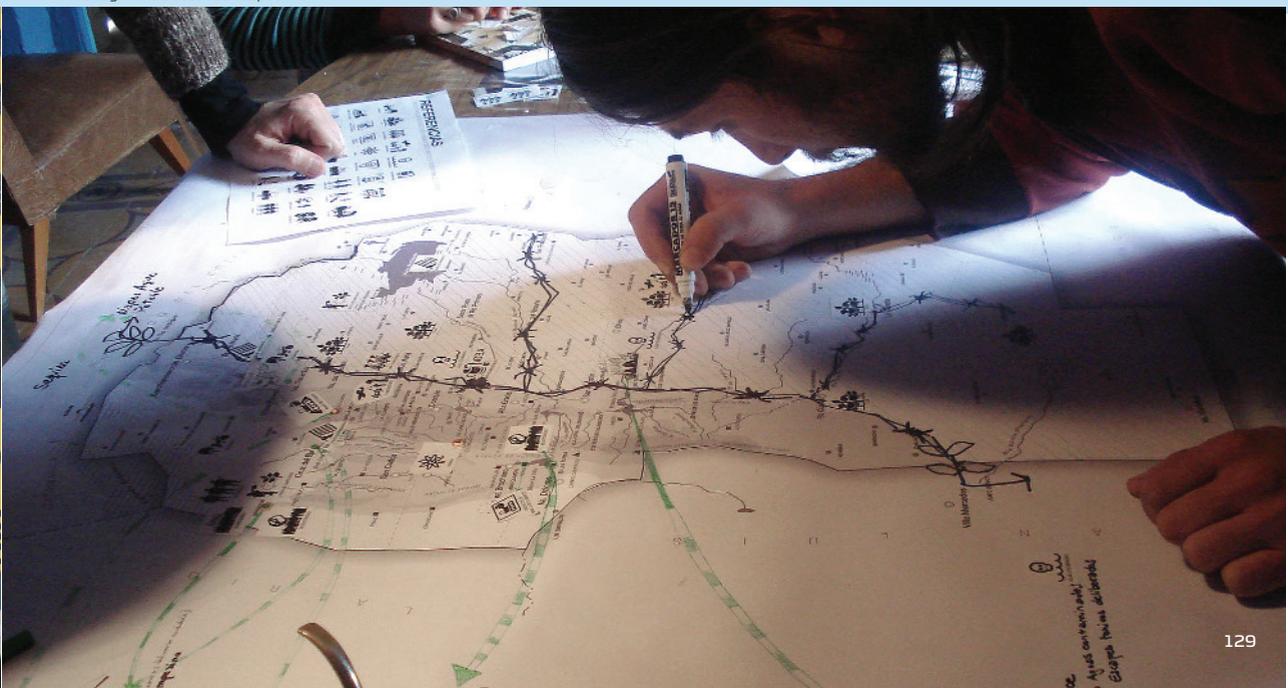
Iconoclasistas

___Con Iconoclasistas partimos de la premisa de que “lo visual” puede proveer un modo de comprensión ampliado de la vida social que impulse la reflexión crítica. Nos proyectamos entonces como un “laboratorio de comunicación contrahegemónica” donde la creación política puede desplazarse entre diferentes formatos, dispositivos y escenarios, mutando a partir de su circulación y uso, a fin de modelar herramientas de investigación gráfica que activen prácticas emancipatorias. ___En una primera etapa (2006), comenzamos a producir herramientas gráficas (volantes, pósters desplegables, muestras itinerantes, etc.) a través de estadísticas de fácil comprensión, panoramas cartográficos desveladores de problemáticas, señaléticas de agitación e imágenes de raíz popular (reactualizadas) para difundir el profuso imaginario rebelde que habita en la historia común del anticapitalismo militante. En un segundo momento (2008), nos lanzamos a realizar (sumadas a las herramientas antes nombradas) charlas y talleres de mapeo colectivo junto a compañerxs de agrupaciones estudiantiles, colectivos de comunicación, arte activista o centros culturales, por distintas ciudades de Argentina (Bahía Blanca, Chaco, Córdoba, Neuquén, Rosario, Tucumán y Buenos Aires), de Perú (Lima) y España (Barcelona), en una *tournee* que llamamos lúdicamente “Gira de Agit Pop”. Así se fue generando una red de contactos que desbordó las fronteras geográficas y que continúa resonando y multiplicándose a partir de inquietudes y formas de acción comunes. Y una vez generada esta red, un tercer momento (2009) —todavía en proceso—, donde nos lanzamos a crear un “Atlas Colectivo” que refleje tanto nuestra deriva como las inquietudes de los colectivos y personas con lxs que fuimos creando lazos de afecto a partir de nuestra práctica. ___El modo en que trabajamos lo pensamos como una práctica política en sí misma. Desde allí creamos recursos orientados a establecer rupturas en las significaciones, como forma de resistencia e influencia en el imaginario social y como propuesta de cambio y de transformación social. ___No creemos en los que ven la actividad política como una vanguardia iluminada que tiene que “educar al pueblo”, por eso nos consideramos (y nos place enormemente que sea así) parte integrante y activa de una inmensa red de acción y resistencia que se expande a lo largo de toda nuestra América insurgente. ___Todo el material que generamos tiene libre circulación, apropiación y uso bajo licencias Creative Commons.

www.iconoclasistas.com.ar

www.cosmovisionrebelde.blogspot.com

Imagen: Taller de mapeo.



Fran MM Cabeza de Vaca

___ La vaca muge. Acaba de representar el sonido que tenía en su interior. Era ruido blanco. Ruido blanco en la cabeza de la vaca. Fran MM Cabeza de Vaca no es una vaca ni es una simple cabeza, es el nombre de un artista amante de las minúsculas, los recovecos, la disolución de las fronteras, los desprejuicios, el riesgo narrativo, la implicación molecular, la fricción de la ficción, la improvisación migrante, la educación expandida... ___ Fran MM Cabeza de Vaca es mucho más que un músico. Lleva más de 10 años investigando las relaciones entre la música contemporánea y conceptos como la educación, la remezcla, el DIY, la cultura libre. Hibrida en sus creaciones su amplia formación en el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba con sus conocimientos de post-producción de música digital, así como con su participación en diversas creaciones artísticas de carácter multidisciplinar. Su currículum es extenso, pero podríamos destacar en él: ___ Musicó *Paralelo 36*, un documental sobre la frontera natural entre Marruecos y España, el Estrecho de Gibraltar, que anualmente intentan traspasar ilegalmente más de 25.000 personas, de los cuales 6.795 fueron detenidas en las costas de Andalucía (3.831 en Tarifa) durante 2003. ___ Elaboró *Fadaït Calls*, una sintonía para el evento *Transacciones/Fadaït*, realizado en el marco de UNIA arteypensamiento como proyecto que nació para visibilizar las diferentes narrativas que se están produciendo en el marco geopolítico del Estrecho, concretamente las generadas por la oposición al cable de alta tensión de interconexión España-Marruecos. ___ Musicó el documental *La Liga de los Olvidados*, que narra las vicisitudes de jugadores, clubes y equipos de fútbol base, a través de las vivencias de Smaali Hcine, Freddy Machaca y Yakhya Diarra, entre otros. Una historia coral donde la ficción de los modelos mediáticos de la sociedad del espectáculo es interferida por la realidad de unos futbolistas anónimos y que convierten los campos de juego olvidados en territorios de identidad y de socialización de los ciudadanos inmigrantes. ___ Coordinó el DVD-OTRO, un proyecto audiovisual que forma parte del pack *La Televisión No Lo Filma*, como documentación subjetiva y recreación audiovisual de la octava edición del Festival ZEMOS98, titulado *Más allá de la TV*. La obra tiene una licencia Creative Commons de *sampling* y está pensada para ser remezclada, reciclada, rehecha... ___ Como compositor ha estrenado obras en festivales como el Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment, las Jornadas de Música Electroacústica de Córdoba, el Festival Molina Actual o el Festival de Orford, en Canadá. Ha sido seleccionado como alumno activo en becas y programas de formación, como los Encuentros de Composición Injuve o la Cátedra de Composición Manuel de Falla y ha producido dos obras mixtas en el LIEM-CDMC. ___ Es componente y miembro fundador del proyecto CO4 (colectivo de composición contemporánea de Córdoba), un grupo autogestionado e independiente de compositores e intérpretes de música contemporánea, interesados en el estreno y difusión de obras compuestas expresamente para dicho colectivo. Con dicho *ensemble*, ha estrenado dos obras (ambas con partes de electroacústica). ___ Fran MM Cabeza de Vaca ha colaborado además con diversas producciones relacionadas con ZEMOS98 (tales como *Videoenrecreat*, *Power of ten Remix*, *Risa viral*, etc.) y en otras relacionadas con el mundo de la danza y otros festivales del ámbito andaluz. Actualmente reside en Madrid y da clases de música en el IES Manuel Azaña de Getafe. Si un día te encuentras paseando por allí y escuchas una vaca mugir como si fuera EVOL, entonces ya sabes que Fran MM está cerca.

[//mrmm.zemos98.org](http://mrmm.zemos98.org)

Imagen: Fran MM Cabeza de Vaca.



YProductions

___YProductions es una productora cultural que opera en Barcelona desde el año 2003. De formación artística, Bellas Artes, se dedican a hacer trabajos de investigación, producción, reflexión y formación dentro del área de la economía y la cultura. Aspiran a poder construir una suerte de economía política de la cultura y ver hasta qué punto las tramas que hay entre sujetos, dineros, ciudades, cultura, están más o menos hilvanadas con la política y cómo se atraviesan y cómo se va conformando ese espacio siempre desde una perspectiva crítica. ___Uno de los proyectos que dirigen es HAMACA Media and Videoart Distribution from Spain, distribuidora de videoarte y producciones audiovisuales independientes, iniciativa de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya que se puso en marcha en marzo de 2007. HAMACA es una plataforma que facilita y asegura la presencia de las producciones actuales e históricas en las programaciones nacionales e internacionales, además de abrir mercado en los nuevos medios de comunicación e información, trabajando con profesionales independientes, instituciones (museos, centros de arte, festivales, etc.), ámbito televisivo, mediatecas, bibliotecas y universidades. ___En 2007 editan *Producta50: Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, un libro colectivo que puede descargarse en su web donde recopilan textos que tratan temas como el impacto en entornos metropolitanos de la creación de una ciudad-marca, procesos de gentrificación, externalidades de la cultura, valor de la cultura y propiedad intelectual, etc. "Podríamos referirnos a ese libro como nuestro manifiesto, pero la época de las vanguardias pasó, y es mejor decir que, en cierto modo, funcionó a modo de *statement*". ___Algunos de sus objetivos de investigación se han centrado en entender el trabajo en cultura como un modelo que, con sus limitaciones y extrañezas, nos puede ayudar a comprender los cambios que se han dado en el nuevo paradigma laboral. En ese camino, ellos mismos han sido objeto de su propio estudio: "no podemos asegurar que este tipo de tareas, mirarse a uno mismo como síntoma o partícipe del problema, sea del todo saludable, pero entendemos que la investigación en cultura en ocasiones pasa por ejercicios de autorreflexión ya que muchas veces reproducimos roles y modelos que codifican (y contienen) parte de los problemas que intentamos descifrar". ___En sus investigaciones más recientes, todas accesibles desde su web, viajan a Brasil y México con la intención de reflexionar sobre el concepto de "innovación en cultura" y las nuevas gobernanzas culturales. Y hablan de innovación como contexto, lugares donde generar tramas que vehiculen el conocimiento, pensar que la cultura puede ser un espacio de producción de saberes, que hay tramas y colectivos autoorganizados capaces de generar cultura, "y lo llamamos 'innovación emergencia' porque el objetivo último no es más que fortalecer estos espacios culturales ya existentes; entonces ¿qué tipo de políticas públicas debe haber para esto? Pues políticas públicas de las que no hay, que premien lo que está pasando de abajo a arriba, que premien construir un contexto cultural fuerte más que un contexto cultural muy llamativo, que premien un dominio público rico y accesible y que la capacidad de la gente se enriquezca". ___Yproductions forma parte de ZZZINC ([/zzzinc.net](http://zzzinc.net)) una plataforma de trabajo compartido con otros agentes culturales de la ciudad de Barcelona.

www.ypsite.net

www.hamacaonline.net



www.ypsite.net

REU08 es un trabajo en proceso entre prácticas artísticas – políticas – poéticas, hacia la experiencia de lo común. La presente publicación se edita en el marco del programa arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía.

CONSEJO EDITORIAL

BNV Producciones, c a l c, La Casa Invisible, Creador@s Invisibles Córdoba, FAAQ, Intervenciones en Jueves, Oopart, Berta Orellana, pOLLO, Manuel Prados Sánchez, s_puma y ZEMOS98.

COORDINACIÓN EDITORIAL

BNV Producciones

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

c a l c

FOTOGRAFÍAS CARTOGRAFÍA

Antonio Iglesias

TRADUCCIÓN

Pilar Vázquez

CORRECCIÓN

Milhojas servicios editoriales

IMPRESIÓN

Gráficas Díaz Acosta

D.L.: ¿??

ISBN: 978-84-7993-092-9

Impreso y encuadernado en Sevilla, diciembre de 2009.

 de los textos y las imágenes: sus autores.



Esta publicación y sus contenidos, incluyendo los textos y las imágenes, aparece bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons “Reconocimiento 3.0 España”. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, así como hacer obras derivadas siempre y cuando se reconozca la autoría de la misma, y se haga referencia al proyecto REU08.

Puedes descargar el PDF de esta publicación en www.r08.es

Imágenes: Todas las fotografías sin pie de foto son del proceso hacia la cartografía que se encuentra en la solapa de la cubierta. Fotos: Oopart y c a l c.

