

EXPERIENCIAS
DESDE BANCO
DE PROYECTOS
COLABORATIVOS

ARTES DE LA COLABO RACIÓN

Artes de la colaboración: experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos.
Santiago Barber Cortés, Amapola López Fernández, Macarena Madero Silva y Lucía Sell Trujillo (Eds).
Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2024. ISBN: 978-84-7993-422-4.
Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/9212> Licencia de uso: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

RE–UNIR, **RE–HABITAR.** **LABORATORIO SOCIAL** **DE PRÁCTICAS** **INSTITUYENTES** **ENRIQUE FUENTEBLANCA,** **DAVID MONTERO BAUTISTA,** **JAIME QUINTERO BALBUENA** **Y JOAQUÍN VÁZQUEZ**

Introducción

Jaime Quintero Balbuena y Joaquín Vázquez

Re-unir, re-habitar. Laboratorio social de prácticas instituyentes ha sido uno de los proyectos impulsados en la edición de 2023 de Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC), promovido desde la plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos (pie.fmc).

Nuestra propuesta-proyecto se basaba en tres premisas que en nuestra opinión dominan las políticas culturales impulsadas desde las administraciones, ya sean locales, autonómicas o estatales:

Una creciente burocratización que tiene como principal objetivo instalar, afirmar, hacer alarde y alabar el poder de la administración acreditadora. La aplicación indiscriminada de procedimientos administrativos para cualquier gestión, y para tramos económicos que ni siquiera contempla la ley, corrompe a las personas, colectivos, grupos, empresas, etc., que tienen derecho e intentan acceder a los recursos públicos. El aparato administrativo obliga a sortear un tortuoso camino burocrático o la aceptación de unas soluciones que, paradójicamente, ese mismo poder administrativo ofrece, y que muy a menudo constituyen atajos, perversiones y simulacros de legalidad. De ahí la trascendencia que tiene para una política cultural que quiera ser progresista afrontar este debate *que no es técnico sino político*.

Artes de la colaboración: experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos.

Santiago Barber Cortés, Amapola López Fernández, Macarena Madero Silva y Lucía Sell Trujillo (Eds).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2024. ISBN: 978-84-7993-422-4.

Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/9212> Licencia de uso: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La precariedad, que, como señala Angela McRobbie, es una forma de gubernamentalidad que se materializó en el Reino Unido en los años noventa, fomentando un tipo de «empresari+[s] creativ+[s]» que mantenía a l+s jóvenes al margen del trabajo formal, de la seguridad social, de los sindicatos y a favor del riesgo. La participación laboral de l+s artistas en el sector cultural se viene caracterizando por: a) depender de las financiaciones públicas, b) denominar al *trabajo* como *proyecto*, lo que implica afirmar su carácter transitorio y definido y c) desarrollar trayectorias profesionales temporales, inciertas y flexibles. Si a esta condición de trabajador/a que permanece aislado, no organizado, dependiente para su supervivencia del trabajo que sea capaz de generar, unimos el impudor de las instituciones para cubrir sus vacantes con contrataciones precarias, becas, másteres prácticos, etc., podríamos decir que el trabajo cultural se ha convertido en una actividad profesional donde la explotación de los afectos o la confusión entre trabajo y vida han sido descubiertos como fuentes de plusvalía adicional.

La espectacularización. «La vida económica», dice Perry Anderson, «está ya tan impregnada por los sistemas simbólicos de información y persuasión que la noción de una esfera de producción independiente o ajena a la cultura ha perdido cualquier tipo de sentido»¹. Muy conscientes de ello, en Sevilla, las dos últimas corporaciones municipales, primero la liderada por el PSOE y la liderada desde el 2023 por el PP, han coincidido en proyectar las políticas culturales y su entendimiento, con pocas variantes, como un nicho de negocio y de atracción turística.

Partiendo de estas premisas y en complicidad con la asociación Tekeando, seleccionada por la Fundación Daniel y Nina Carasso para impulsar estos proyectos colaborativos junto con el ICAS, sometimos nuestro diagnóstico a debate con el objetivo, en primer lugar, de contrastarlo con autor+s, empresas, colectivos, activistas, investigadoras, mediadores, etc., interesadas en la producción, distribución y exhibición de cultura contemporánea; y por otro lado, con la perspectiva de provocar una serie de encuentros de donde pudiera surgir un espacio, una plataforma, una forma organizativa que fuese capaz de producir análisis, acciones, resistencias, o bien de fortalecer, señalar y dotar de medios a otras que ya se estuviesen dando y que nos eran desconocidas.

Llegamos a realizar hasta tres asambleas, alcanzando así el segundo trimestre del año, si bien detectamos que conforme se iban sucediendo las reuniones el número de asistentes era cada vez menor. En principio pensamos que el simple y progresivo aumento de temperaturas sevillanas o las sesiones de trabajo de tarde (para no impedir demasiado la jornada laboral mayoritaria) eran unos de los principales escollos para que la propuesta fuera tomando consistencia, pero no descartamos que el interés fuera descendiendo también porque quizá no contemplamos la perspectiva, ni contamos con el tiempo para darnos cuenta de que organizarse quiere decir, como ha señalado el colectivo Tiquun, «partir de la situación y no simplemente recusarla. Tomar partido en su seno. Y tejer las solidaridades necesarias, materiales, afectivas, políticas. Es lo que sucede en cualquier huelga,

1 Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2006.

en cualquier oficina, en cualquier fábrica. Es lo que hace cualquier banda. Cualquier guerrilla. Cualquier partido revolucionario o contrarrevolucionario. Organizarse quiere decir: dar consistencia a la situación. Tornarla real, tangible»². Y es cierto que si no hay una toma común de posición ante una determinada situación, no hay posibilidad alguna de tejer una alianza, de establecer líneas de comunicación ni circulaciones más amplias. Y, por ello, también es cierto que si hemos aprendido algo de este proyecto es que, ante la situación descrita, ante lo que hemos llamado nuestro diagnóstico, no había ni en las actuales circunstancias puede haber una misma toma de posición, ni por ello parece posible que un intento organizativo como el que proponíamos resultara factible. Las personas, grupos y colectivos asistentes a las primeras asambleas fueron muchos, muy variados y con distintas *posiciones* ante la institución y sus problemáticas. Para unas existía el derecho a la institución y sus recursos, para otras habría que trabajar entre sus grietas, para otras, en fin, las instituciones públicas serían obstáculos que impiden la autoorganización y, por ello, de lo que se trata es de reivindicar espacios y modalidades que se separen de la lógica, de la logística, de lo albergado y lo posicionado.

Creemos que ante esta diversidad de puntos de vista, estrategias, formas de enfrentar sus propias y específicas problemáticas con la institución pública, una propuesta como la que presentábamos –que consistía no tanto en declararse en, con o contra la Institución y ampliar sus límites, sino en posicionarse ante lo instituido como sujeto instituyente– no reunía las condiciones «ni las solidaridades necesarias» para construir en todo su espesor un movimiento, una serie de alianzas, alguna modalidad organizativa capaz de proponer enunciados, realizar acciones que con mayor o menor eficacia detuvieran, o al menos obstaculizaran, el avance y la implantación de unas políticas culturales que no solo están desprovistas de cualquier razón social, sino que claramente están orientadas a la supresión de cualquier tipo de reflexión crítica, experimentación estética o política.

Aunque coincidimos con Tiquun en que necesitamos lugares donde organizarnos, desde donde cooperar, compartir y desarrollar acciones, resistencias, «condiciones materiales de una disponibilidad compartida al goce»³, ante lo que se empezaba a percibir como una impotencia, ante el peligro de que se fueran consumiendo algunas de las energías que en las distintas asambleas se habían manifestado y ante lo inútil e irresponsable que parecía renunciar a las posibilidades presupuestarias que BdPC ofrecía, se decidió desplegar dos propuestas; la primera, *Pataleo: Apregonao me tienes*, de David Montero, consistía en la instalación de tres vinilos en la entrada de tres espacios pertenecientes cada uno de ellos a las tres administraciones –local, autonómica y con participación estatal– que programan, distribuyen recursos y operan en Sevilla. Una vez instalados, la bailaora Asunción Pérez, Choni, zapateaba sobre ellos, mientras el cantaor José Anillo cantaba a partir de la melodía del *Romance de la monja a la fuerza*, una letra sobre los infortunios de contratar o ser

2 Tiquun, *Llamamiento y otros fogonazos*, Antonio Machado Libros, 2009.

3 *Ibid.*

beneficiario de una subvención otorgada por el ICAS, además, se invitaba a los viandantes a participar del pataleo sobre el vinilo. La acción se completaba con la difusión por medio de un megáfono de las grabaciones de una serie de llamadas que el actor Juanma Martínez había realizado a distintos teléfonos municipales pidiendo información sobre el estado de las subvenciones que se le habían concedido o pagos que aún tenía pendientes de que se le abonaran.

La segunda acción, *Varapalo. Ritmo de berrinche*, consistió en un encuentro en torno a las intersecciones entre la acción política y el arte sonoro local, en el que participaron diferentes artistas y colectivos en torno a pinchadas, activaciones de obras, proyecciones y mesas de discusión. A medio camino entre la fiesta y la exposición, el encuentro se estructuró de forma performativa y según las necesidades colectivas surgidas en el momento. De esta manera, escenas como la música callejera, flamenca, el carnaval o la experimentación sonora sirvieron para unificar un tejido cultural compuesto por la acumulación de cuerpos, la danza y la ocupación del espacio como estrategia político-festiva de reivindicar formas de ser y estar en, entre y al margen de lo institucional.

Estas dos fueron las propuestas que se materializaron en acciones y que nos señalaron algunas vías sobre las que elaborar respuestas y generar nuevas preguntas. Dos propuestas, eso sí, que dibujaban toda la diferencia que hay entre ser instituyente o mantenerse en lo instituido, que nos marcaban la distancia que existe entre un destino que se asume y una condición que se padece. Es por esto que creemos que deben ser sus autor+s quienes desarrollen sus respectivas tomas de posición y continúen este texto como elaboración común de las fortalezas que detectamos, así como las debilidades y dependencias que el sistema arte ha dejado en nosotros y que aún no hemos abandonado.

El drama que se derrama o lo fugitivo permanece y dura

David Montero Bautista

*A los hombres y mujeres
que son dueños de hombres y mujeres
aquellos de nosotros
que teníamos que haber sido amantes
no os perdonamos por desperdiciar
nuestros cuerpos y nuestro tiempo.*

Leonard Cohen

Aunque por su propia naturaleza lo escénico exige de lo colectivo tanto en sus procesos de producción como en los de exhibición, el contexto de precariedad en el que se desarrollan las artes vivas en Andalucía ha hecho cada vez más difícil la existencia de grupos de trabajo estables. Las sucesivas crisis económicas y la respuesta de recortes en gasto público en todos los ámbitos (también

en la inversión en cultura) hicieron que el frágil ecosistema que se había ido generando desde los años 80 del siglo pasado quebrara. El desierto que quedó llevó a esa extraña forma de supervivencia que nombrábamos: carreras individuales en un arte intrínsecamente colectivo.

Sin embargo, no todo fue negativo en ese derrumbe. Las inercias clientelistas de las grandes compañías beneficiadas por subvenciones públicas estables habían provocado conformismo estético y un profundo letargo en su capacidad creativa y crítica.

Desde mediados de la segunda década del siglo XXI puede apreciarse una reactivación de la escena alternativa con nuevas voces que apuestan por el espíritu crítico y la audacia formal, y que plantean una pequeña revolución en dos ámbitos:

— Estética

Por un lado, la ruptura con la tradición escénica dominante inmediatamente anterior para abrirse a prácticas que recuperan herramientas y formas de hacer propias de la performance, el *site specific*, las artes del movimiento, etc. Todas ellas ensayadas en otras escenas y en la propia Andalucía, pero que habían quedado al margen de los discursos más habituales en los teatros. Por otro lado, se aprecia una búsqueda de referentes anclados en la singularidad de los territorios que se habitan, el uso de materiales de las culturas populares recontextualizados y la voluntad de crear imaginarios mestizos.

— Formas de producción

Much+s de l+s artistas que operamos desde estos planteamientos vamos estableciendo alianzas puntuales entre nosotr+s y es habitual que nuestras prácticas se fragüen en diálogo con colectivos ajenos al mundo formalizado del arte. Estas alianzas son una forma de entender el trabajo artístico y, al tiempo, un intento de sobrevivir en este precario ecosistema sin resignarnos, sino confrontándolo y mostrando otras formas de hacer y ser en, a pesar y contra él.

En paralelo, la administración pública ha ido trazando un laberinto de trámites que funcionan como trampa disuasoria, generando una disminución de los recursos materiales puestos al servicio de los agentes artísticos, y sigue unas políticas culturales que privilegian los grandes eventos.

Así, muchos agentes que trabajan en las artes vivas en Andalucía ya no entienden lo escénico como un saber que se adquiere y se reproduce en los lugares previstos para ello (teatros), sino como una tecnología que se pone al servicio de distintos procesos artísticos y vitales.

Sin afán de exhaustividad, nos parece importante citar algun+s artistas, proyectos o experiencias que se insertan en esas formas de hacer arriba descritas. Entre l+s primer+s, Alex Peña, Rosa Romero, María del Mar Suárez «La Chachi», Alexandra García, Bárbara Sánchez o Alberto Cortés.

Entre los proyectos y experiencias, *Hemosvivido*, *Encuentros concentrados*, *Antropoloops*, *Escena bruta*, *Vértebro*, *turismointerior* o *Viajejondo*.

Valga este breve mapa como descripción del lugar desde el que nos sumamos al proyecto *Re-unir, re-habitar*. De él nos interesaba su invitación a abrir un campo de reflexión y acción en torno a la precarización, burocratización y espectacularización. Acudimos a la llamada esperando encontrar un lugar en el que todas esas experiencias similares que vivimos en privado se pusieran en común. Y, a través de ello, enriquecer nuestro propio trabajo y nuestra mirada sobre ellas e impulsarnos a la acción: si los diversos sistemas de poder nos quieren islas, nuestro afán debe ser formar, cuando menos, archipiélagos desde los que seguir cuestionando sus lógicas y plantarles cara o, como mínimo, señalar el absurdo que encierran.

Más allá de las reflexiones generales que quienes organizaban el proyecto han señalado ya, nos gustaría indicar que las acciones que llevamos a cabo dentro de él trataron de ser rebelión contra cierto orden y, a la vez, fueron hijas de ese mismo orden. La exigencia desde la administración de que lo trabajado se tradujera en una actuación supuso una provocación para hacer, pero excluyó otras formas de operar o las limitó considerablemente. Somos conscientes de ello, pero creemos que lo que se hizo volvió a ser una escapatoria a la condena que se nos impone, si la lucha contra la institución necesita de la institución, ya no se puede hacer: si la crítica del souvenir deviene souvenir, no tiene valor. Esta condena es, en realidad, una paradoja inherente a una parte fundamental de la creación contemporánea. Habitar esa paradoja es el único modo de evitar la parálisis (no hacer) o la desactivación del poder crítico del trabajo (hacer obras complacientes).

Pataleo podría haber sido un censo riguroso (estaba en su planteamiento) de todas las deudas que las administraciones públicas municipal y autonómica tienen con los agentes culturales que han solicitado ayudas, que pueden prolongarse más de dos años y arruinar la precaria economía de quien las ha pedido. *Pataleo* podría haber generado un movimiento masivo de protestas en la puerta de las sedes de dichas administraciones por todos los motivos que el proyecto constata y enumera (y en cuyo diagnóstico coincidían todas las personas que acudieron a la primera y muy nutrida reunión). *Pataleo* podría haber desembocado en un aluvión de llamadas a los teléfonos de esos entes para solicitar una información que tod+ ciudadan+ merece y, como constatamos, la administración es incapaz de dar. La falta de recursos y la lógica de la propia administración pública y sus trámites lo impidieron. *Pataleo* seguramente podría haber sido muchas más cosas que, aún con todos esos impedimentos, eran factibles y no supimos ver.

Pero, a pesar de lo que dijera Antonio Machado, no solo se canta lo que se pierde, también lo que se gana. Por eso afirmamos que *Pataleo* ha sido capaz de mostrar el laberinto burocrático desde la perspectiva de un ciudadano común, no familiarizado con esos resortes. Y lo ha mostrado en toda su cruda realidad: inescrutable, absurdo, inhumano. Ese entramado en el que, como afirma Milan Kundera hablando de la obra de Kafka, «los mecanismos psicológicos que funcionan en el interior de los grandes acontecimientos históricos (aparentemente increíbles e inhumanos) son los mismos

que rigen las situaciones íntimas (absolutamente humanas y muy triviales)». *Pataleo* también fue capaz de inaugurar una «oficina» efímera en la que tod+ ciudadan+ que lo deseara mostrase pataleando su rechazo a esas formas de hacer. *Pataleo* fue capaz de pregonar en voz del cantaor José Anillo a las puertas de esas mismas administraciones los infortunios de contratar con el sector público, y de patalear/zapatear por soleá la soledad de la bailaora Asunción Pérez, Choni, metonimia de tod+s l+s que necesitan, al menos, hacer ruido en las calles para ser tenidos en cuenta.

En definitiva, *Pataleo* sirvió para que los cuerpos supuraran rabia y resistencia simbólica y material. Pero, en todo proceso artístico digno de ese nombre, las irrupciones públicas son una pequeña parte de la cosa, imprescindible pero incapaz de dar noticia y explicar todo lo que se mueve y se genera. *Re-unir, re-habitar* sirvió para intercambiar ideas, forjar afectos y alianzas. Todas ellas fueron fértiles, valiosas y nutritivas, a pesar de que algunas fueran efímeras. Porque confiamos, con Greil Marcus, en que los deseos no satisfechos se transmiten a través de los años, aunque en la superficie no queden más que fragmentos del discurso simbólico y todo eso que queda «son deseos sin lenguaje, historia jamás hecha, es decir, la posibilidad de poesía».

Esta enésima tentativa de cuestionar el orden de las cosas, agitar jerarquías e inercias no puede fracasar porque lo vivido permanece en nuestros cuerpos y nuestros afectos. Eso no nos lo pueden arrebatar y, mientras lo tengamos, latirá una esperanza obstinada e infinita.

Tras las huellas de lo que no fue (narraciones del archivo enjambre) Enrique Fuenteblanca

Se ha vuelto imposible dibujar un mapa de las trayectorias urbanas o del mercado liberal porque ya no resulta posible prever hacia adónde migrarán las moléculas de vida social. ¿Cómo puede uno decidir de manera racional acerca del futuro? No se puede. Esto es la precariedad: una nube imposible de cartografiar.

Franco «Bifo» Berardi, *Fenomenología del fin*

Para este texto utilizaré una palabra que no llegó hasta nosotr+s hasta poco después de que los sucesos que aquí narro tuvieran lugar. Fue en la sevillana librería La Fuga, durante la presentación del libro *Democracia en presente*⁴ de Isabell Lorey, editado por Subtextos. Apenas pudimos detenernos en la presentación, a la que llegamos ya comenzada, ni pudimos quedarnos para finalizar la ronda de preguntas. No obstante, de lo allí dicho en relación a los sucesos del Movimiento 15-M

4 Isabell Lorey, *Democracia en presente*, Málaga, Subtextos, 2023.

y su vinculación con otras formas de movimientos político-sociales en Italia, Alemania, Francia o Estados Unidos, quedó resonando la palabra *enjambre*. Se trataba, en la voz de Lorey, de redefinir una nueva forma de agruparse, un modo político de articularse y desarticularse, de hacer en común, unir voces y bajarlas en los momentos esenciales para permitir que otras voces se alcen, como se aprendió a hacer en aquellas asambleas que presencié cuando me iniciaba en la política con quince años y como tiempo antes dijera Miguel Benlloch.

Esta forma de hacer en enjambre y que tiene que ver con la acumulación de energías y su disolución, pero también con la predisposición a actuar y a disolverse como haceres herederos de la guerrilla y la masa, nos ofrecía un marco en el que reflexionar sobre lo que días (y años) antes habíamos vivido. Con la palabra enjambre me refiero a un sistema organizado de resistencias que, a su vez, entiende la desorganización y la división como una forma intrínseca de actuar y hacer presencia. Parte de la división de la colonia cuando los recursos no son suficientes, y su objetivo es permitir que nuevos enjambres y colonias se reproduzcan, dar una continuidad a la comunidad, pese a lo que la palabra colonia nos lleva a pensar, no basada en hegemonías sino en acumulación. Es en el enjambre en lo que pensaba cuando recordaba aquello que tuvo lugar en *Varapalo. Ritmo de berrinche*, un proyecto que pretendía colectivizar las formas de curadoría y participación y, al mismo tiempo, conservar su carácter político y redistributivo, visibilizar y, al mismo tiempo, ir más allá de las disputas por el territorio de lo que se ve. Una reunión, como suscita el título de *Re-unir, re-habitar. Laboratorio de prácticas instituyentes*, proyecto general en el que se enmarca, en la que lo efímero y el desorden jueguen un papel crucial a la hora de experimentar otras formas de acceder –o infiltrarse– en la institución.

El hacer de *Varapalo. Ritmo de berrinche* consistió en un ir y venir de creador+s y audiencias, de eventos y presentaciones que, con un orden aparentemente aleatorio y a la escucha de las necesidades de lo que allí sucedía, tenían lugar y nos hacían pensar más en un evento performativo o incluso una fiesta que en una exposición al uso. Los comunes del flamenco, el carnaval, la música electrónica, el arte sonoro y la lectura escenificaban una forma de mostrar, al menos, una parte de la escena local que allí se reunía para protestar contra la excesiva precarización y burocratización producida por las políticas culturales locales y estatales. No obstante y por supuesto, este hacer enjambre que se vio en *Varapalo. Ritmo de berrinche* no estaba exento de múltiples contradicciones, desvíos y problemáticas que, desde su falta de previsión, capacidad redistributiva, emplazamiento y problemas de formato, polarizaban su energía entre lo disidente y lo instituyente, lo artístico y lo ocioso, el trabajo precario y la lucha por la visibilidad. Fuera por el cansancio, el enredo burocrático que había supuesto su consecución, la urgencia a la que se había visto abocada o a su propia organización en favor de la desjerarquización y colectivización de los esfuerzos sin recursos suficientes, poco quedaba en aquella fiesta de las conversaciones y conversador+s que, en las primeras mesas redondas de *Re-unir, re-habitar. Laboratorio de prácticas instituyentes*, habían dado origen a la actividad. Sin embargo, a menudo ceder al juego ilusorio del éxito y el fracaso, tan vociferado en las consignas del mercado capitalista durante largos años, impide observar en profundidad el fenómeno sobre el que se piensa. Y es que *Varapalo. Ritmo de berrinche* no fue un hacer aislado de referentes históricos e inmediatos y su efimeridad quizás nos ofrezca algo más allá de lo que se observaría a simple vista.

En el año 2018, un colectivo de agentes anónimos entre los que me encontraba comenzó el proyecto *Trash. Archivo basura*. Tomando como referencia las operaciones de reapropiación identitaria provenientes de los estudios *queer*, negros y posfeministas; la etiqueta *trash* empleada en el cine y otras formas artísticas para referir a una estética concreta y aislada; los usos ecologistas del arte que venían a oponer nuevas formas plásticas alimentadas por lo reciclable; y las estrategias del falso documental, se dispusieron a imaginar de forma colectiva la existencia de un falso grupo identitario que, al modo de las tribus urbanas o disidencias políticas utópicas, se reapropiaban de la idea de deshecho para plantear formas de vida al margen del sistema neoliberal y el capitaloceno. Este proyecto, a medio camino entre el experimento social y el proyecto artístico, se planteó como un movimiento que, desde la crítica institucional, planteaba la imaginación radical como una forma de construir comunes y reapropiarse de espacios compartidos. El proyecto se articuló a través de convocatorias de creación y convivencia abiertas que llamaban a la participación de l+s asistentes. La sorpresa fue que, además del éxito de las diferentes convocatorias, que movilizaron a centenares de personas entre Andalucía, Extremadura y Madrid, las dinámicas comenzaron a reproducirse de forma autopoietica hasta alejarse del núcleo creativo que había ideado el proyecto, llegando a encontrar a personas anónimas que se autoproclamaban *trashers* o que habían desarrollado una idea de la existencia real de estos colectivos que trascendía a todas luces las fronteras del falso documental.

Tras estas experiencias y pese a su conexión con espacios más o menos institucionales como la Fundación Maimona y LaFábrica detodalavida, en Los Santos de Maimona, Casa Sáhara, en Sevilla, o la sala Vinaroz 4, en Madrid, nunca tuvo ningún tipo de reconocimiento institucional más allá de pequeñas subvenciones que permitieron la compra de materiales y desplazamientos para la ejecución precaria del proyecto. Aún con la mente en aquellas experiencias y alentados por imaginarios del siglo pasado como los sucesos del movimiento Tucumán Arde o la más utopizada Factory warholiana, l+s miembros del colectivo continuaron haciendo encuentros y convocatorias hasta la llegada de la pandemia COVID-19 en el año 2019. El cierre de los espacios culturales, la parálisis en los sistemas públicos de redistribución monetaria y de subvenciones artísticas y la precarización generalizada de la vida económica, con especial incidencia en el mundo de la cultura, afectaron de lleno a una generación que, como la que había iniciado el proyecto *Trash. Archivo basura*, acababa de dar por iniciada sus andanzas en un llamado sistema-arte que se revelaba más que nunca en un proceso de desmantelamiento marcado por la precarización, burocratización y espectacularización.

Frente a las restricciones de la COVID-19, dicho colectivo decidió utilizar los espacios alternativos y asociaciones culturales como lugares desde los que, en la medida de lo posible, aglomerar experiencias creativas que sortearan las restricciones pandémicas y, de manera festiva, recuperaran formas de estar y de hacer lo común que habían sido minadas por la instaurada desconfianza en el otro que la pandemia acentuó y, tiempo pasado, podemos observar que incluso resultó beneficiosa para ciertos sectores a través de negocios corruptos como la compraventa de mascarillas.

Una convocatoria pública fue lanzada con el nombre de *Encierro*, reuniendo a numerosos colectivos artísticos y culturales de Sevilla en una exposición efímera que utilizaba la idea de encierro como

crítica del excesivo control biopolítico que proliferaba desde antes de la pandemia y, a la vez, como forma de resistencia. Para ello, diferentes espacios de la sevillana Casa Sáhara fueron divididos y parcelados a través de cortinas y paneles de plástico que administraban las posibilidades de aforo y reunión, y que también servían como soportes y muros para idear microexposiciones, salas de cine, espacios musicales o de conciertos. La elevada asistencia al encuentro al que, en tan solo un fin de semana, asistieron de forma ordenada y respetuosa varios centenares de personas terminó con la irrupción por parte de la policía el domingo, el requerimiento de cierre e identificación y la retirada de documentos de identidad que, paradójicamente, rompió los órdenes y distanciamientos señalados por las leyes de aforo. Al acabar estos procesos policiales se terminó por dar la razón al colectivo determinando que no se trataba de una fiesta ilegal, sino de un encuentro cultural que cumplía en todo momento las leyes de distanciamiento social y aforo establecidas por el código legal vigente. Tras ese fin de semana, y no sin muchas anécdotas, de nuevo, los espacios institucionales no quisieron o pudieron acoger o interesarse de ninguna forma por ese modo de encuentro que, en forma de enjambre, había agitado más cuerpos en torno a la idea de proyecto artístico que muchos otros celebrados de forma institucional al mismo tiempo.

Paradoja de lo anárquico del enjambre: constituir como principio la falta de origen y unidad. De ese modo, los movimientos llevados a cabo por estos colectivos y que desembocaron de alguna forma en *Varapalo. Ritmo de berrinche* plantean en su propia desorganización y su carácter efímero una posible respuesta a las políticas culturales institucionales que pasa por el rechazo mismo a los elementos necesarios para pasar de lo instituyente a lo instituido. Como sucedía, siguiendo a Bifo, con el movimiento Occupy respecto al capitalismo financiero, lo que se buscaba en estos encuentros era la liberación del dominio abstracto de la burocracia a través de la presencialidad y la corporalidad, una reorganización del cuerpo colectivo de los agentes culturales y ciudadanos de la ciudad, más que establecer una nueva y consolidada forma de organización a corto plazo. La pregunta que se formulaba era cómo reclamar el espacio de la institución si la articulación misma de su posibilidad nace de su rechazo. Frente a la vida liberada de las utopías constantemente ficcionadas por las ideas de lo común-comunista, por un lado, y de la acumulación del capital como mecanismo de prosperidad de las naciones, por el otro, estas propuestas parecen pretender reafirmarse frente a una forma de capitalismo cognitivo que sigue debilitando las posibilidades de existencia de una imaginación radical que escape de las lógicas del consumo y la individualidad, y que sea capaz de figurar otras formas posibles de vida en los «pos-» de lo institucional-precarizado.

Los sujetos que conforman esta acción enjambre que se reproducía en el marco de BdPC venían a reivindicar una forma alegre de renunciar a las viejas ideas de comunidad para enunciar nuevas fórmulas de encuentro y participación colectiva, tras la aparentemente disolución de la esperanza de hacerla posible. Caída la máscara de la fórmula del fin de la historia, lo que hemos descubierto no es otra cosa que todo un panóptico de control biopolítico e informático, una serie de condicionantes que, a través de la burocratización, precarización y espectacularización acrecentadas por la pandemia, debilitan la posibilidad de autoproclamarse como sujetos históricamente emancipados, de ejercer una creatividad liberada de las condiciones de clase, raza o género, y de articular una idea

de comunidad a partir de los comunes que, como diría Esteban Muñoz en *El sentido de lo marrón*⁵, encuentran su comunidad en el daño que en diferentes medidas los acosa. La exigencia de una institucionalidad militante que interrumpa el gozo de lo festivo parecía no caber en un espacio en el que se buscaba, ante todo, «dar un varapalo».

Dichas estas palabras, podría parecer que la idea defendida por Fredric Jameson⁶ de que el capitalismo salvaje comienza por disolver los afectos entre los individuos es algo más que una mera advertencia y que, a día de hoy, se ha implementado como realidad. Pero, si jugamos al juego de poner citas junto a otras, la idea del proyecto tenía más que ver con aquella radicalidad que Raymond Williams⁷ ubicaba no en generalizar el descontento, sino en hacer la esperanza posible. Si continuamos esta línea de pensamiento y volvemos a observar los sucesos que allí tuvieron lugar, cabe pensar que en el movimiento enjambre aquí reivindicado existe algo mucho más vivo y duradero de lo que a simple vista puede apreciarse. Y es que sabemos que, tras el mayo de 1968, se sucedieron los movimientos de lucha por los afectados por el SIDA, las calles se llenaron una y otra vez ante las perspectivas de nuevas guerras, el rechazo a la OTAN, la Primavera Árabe, los Indignados, los movimientos de ocupación en Wall Street, el Back Lives Matter, los movimientos de defensa del Yasuni o las recientes protestas contra el genocidio Palestino. Todos estos son acontecimientos que, de manera más o menos precisa, ofrecen modelos desde los que extraer enseñanzas sobre los modos de hacer en enjambre a los que en este texto se hace referencia y que tan solo conforman algunos ejemplos, y parece más que demostrado que sirvieron para visibilizar la posibilidad de nuevas llamadas transversales a la idea de comunidad y cómo su importancia trasciende la consecución o no de sus objetivos.

Por su parte, la concentración de los últimos tiempos por parte de reconocidas instituciones y agentes culturales en las técnicas de producción colectiva decolonizadoras inspiradas en territorios no europeos como el *lumbung* (documenta fifteen) o la maquinación (Museo Reina Sofía), ha servido en el sector del arte como llamamiento hacia la reflexión sobre nuevas formas de comunidad que afronten las problemáticas de un mundo acosado por las urgencias procedentes de la desigualdad, la crisis climática y migratoria, el auge de los nuevos movimientos de extrema derecha o la intensa precarización y burocratización del espacio y recursos públicos. Todas estas formas de organización y compartición han encontrado en el común, pese a lo efímero que este puede llegar a ser, posibilidades en las que ubicar un nuevo principio de esperanza capaz de revitalizarse una y otra vez frente a los constantes intentos de apagar sus fuegos por parte de las instituciones hegemónicas, hasta el punto de terminar siendo absorbidas, o capitalizadas por la institución en sí como únicas formas posibles de coexistencia. Más allá de estos planteamientos, en convocatorias como *Encierro*

5 José Esteban Muñoz, *El sentido de lo marrón*, Buenos Aires, Caja Negra, 2023.

6 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

7 Raymond Williams, *Cultura y política*, Madrid, Lengua de trapo, 2022.

o *Varapalo. Ritmo de berrinche*, parecería posible encontrar la reivindicación de las formas de hacer de una comunidad excluida y pretendidamente desclasada, para la que el trabajo artístico es perpetua supervivencia precaria y a la que como única alternativa se le ofrece la mercantilización del arte y un regreso a la objetualidad como productores de fetiches especulativos.

El proyecto plantea entonces la pertinencia de llamar la atención a la institución para que sea capaz de estudiar estos modelos, de trabajar desde el rechazo a su propia estructura y, al mismo tiempo, busca horadar en ella huecos para poder filtrarse por ellos, como dijera de nuevo Miguel Benlloch, tan presente junto con BNV Producciones en la concepción de este proyecto. Si algo resultaba claro tanto en las mesas que originaron el encuentro como en las que se desarrollaron durante su propia ejecución, era la necesidad de posicionarse frente a la desertización cultural que vivimos, de producir una inversión simbólica que nos lleve a una alegre reivindicación de lo lúdico colectivo frente al consumo individualista, del hacer colectivo frente al individuo total del neoliberalismo. Es por ello que se hablaba de repensar, desde aquello que se señala como la carencia del enjambre, es decir, su imposibilidad de articularse de forma sólida ante el desierto de lo real y sus condiciones materiales –que fuerzan a la supervivencia frente a la vida digna–, su desarticulación y multiplicidad, la forma en que esta comunidad desclasada y abstracta encuentra una pulsión vital que aún goce y construcción, que en el acto de constituirse y disolverse al margen de lo instituido encuentra su eficacia.

Se reivindicaba así a la vez un rechazo y una no renuncia, entendida esta como la necesidad de seguir produciendo encuentros fugaces de los que, sin embargo, algo reste. Se reivindicaba también la necesidad de escenificar, en la institución local, lo local que queda al margen de la institución, para dejar así constancia de la existencia de una escena. Entender que estos enjambres habitan espacios más allá de los predispuestos, es decir, los espacios del pasaje: del club al centro social u okupa, de la sala de exposiciones a la plaza pública. De comprender que esta escena a la que se señala no carece de lugares y que, ante la desposesión, hace de cualquier lugar el suyo, y lo suyo no significa propiedad sino compartición. Se reivindicaba la necesidad de actuar ante la imposibilidad de emergencia de nuevos cuerpos y discursos en el territorio de lo público producida por la falta de recursos, como se actúa en la comunidad descrita por Toni Negri en *Arte y multitud*⁸, en la que el trabajo de este conjunto de cuerpos no es el de reconstrucción del pasado (del que quedan pocos restos incorruptos), sino de una constitución constante.

Estas reuniones fugaces y en fuga, esporádicas en tanto que efímeras pero fértiles cual esporas, son las que allí nos reunieron. Una imitación del enjambre en el desierto de los afectos, construcción de un devenir de comunes frente a la falta de un Gran Común, que rechace los ideales y habite los intersticios de conceptos como el de masa, pueblo, muchedumbre, de una Historia también con mayúscula y un exceso de ismos pervertidos. Se trataba, en definitiva, de generar archivos

8 Toni Negri, *Arte y multitud: ocho cartas*, Madrid, Trotta, 2000.

de lo deshecho, y también encierros, pataleos y berrinches. De agitar los enjambres y llevarlos de un lugar a otro frente a la división impuesta por la falta de recursos. Se trataba de todo ello porque, y solo quizás, en lo efímero, en lo que fue y no llegó a ser, en lo que no llega a instituirse, aún sea posible encontrar la fuerza que nos haga re-unir, re-habitar nuestras ciudades. Y si no es así, al menos siempre nos quedará jugar a seguir las huellas de aquello que no llegó a ser, e imaginar, mientras se recorre ese camino, todo aquello que pudo haber sido. /

Participantes

Joaquín Vázquez, Jaime Quintero y Enrique Fuenteblanca
(pie.fmc/plataforma independiente de estudios flamenco modernos y contemporáneos)

Colaborador+s

El Laberinto Burocrático. *Pataleo: Apregonao me tienes*: comisariado por David Montero, con José Anillo, Juan Manuel Martínez, Asunción Pérez «Choni».

—
Varapalo. Ritmo de berrinche: comisariado por Elena Coca y Pilar González, con Pedrito de Caballito, Carles Giné, LFDTLV, Clara Malpica, David Montero, Allie Pop, Ralxx.me&Losoho, Sergio Rincón.

Redes sociales

www.instagram.com/laberintoburocratico/

RE-UNIR, RE-HABITAR (Diagnóstico)

BUROCRATIZACIÓN - PRECARIZACIÓN LABORAL - ESPECTACULARIZACIÓN CULTURAL

Atravesa a las prácticas políticas, poéticas/estéticas y sociales.

Sector Cultura }
- Burocrat.
- Precariedad

1ª Pérdida -
→ Pérdida al intercambio
saberes, experiencias

DISCUSIÓN MANIFIESTO, presupuestos.

2ª pérdida -

3 actividades
, pérdida personas, colectivos
sector cultural

PATALEO (Coord. David Montero) }
- Performance
- Artes escénicas
- Flamenco

VARAPALO (Coord. Elena Gao) }
- Música
- Expo

JORNADAS (Coord. Ana Sánchez) }
- Mesas técnicas con investigadores, artistas, activistas
- Discusión
- Aglutinador/Conclusiones
↓
3ª pérdida.

- Diagnóstico a día de hoy -

- Burocratización → ¿Cómo desarrollar proyectos de experimentación/radicales sin plantear modificación de los canales actúan?

- Precariedad → ¿Qué se gana, qué se pierde con la entrada del gusto radical en el espacio administrativo? ¿Por qué pedir proyectos nuevos en vez de ~~señalar~~ ^{asociarse} los existentes?



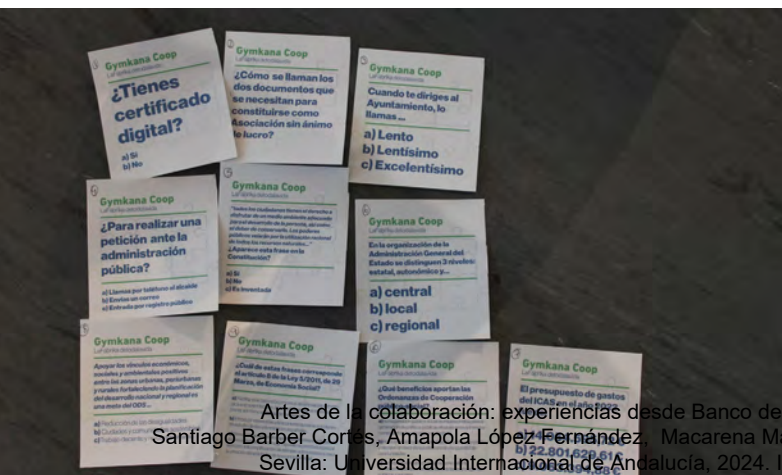
—
 Pedrito de Caballito
 durante las actuaciones
 de música en vivo de
 Varapalo. *Ritmo de berrinche.*

—
 Fotografía: Jaime Quintero



—
 Las integrantes de
 LaFábrica de todalavida
 exponen su experiencia
 como asociación autogestionada
 en Los Santos de Maimona
 junto a las piezas de *Gymkana Coop*,
 una *Gymkana* burocrática
 instalada durante
 Varapalo. *Ritmo de berrinche.*

—
 Fotografías: Jaime Quintero
 y Tekeando



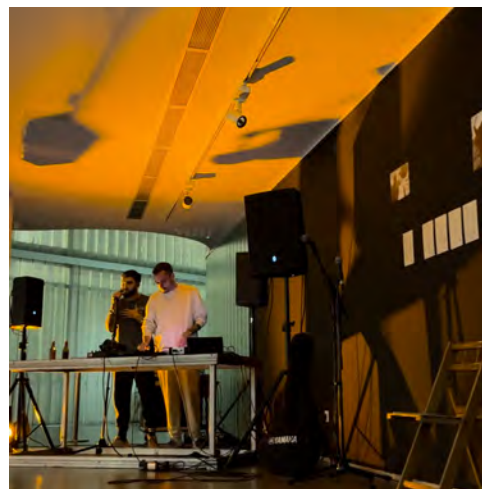
Artes de la colaboración: experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos.
 Santiago Barber Cortés, Amapola López Fernández, Macarena Madero Silva y Lucía Sell Trujillo (Eds).
 Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2024. ISBN: 978-84-7993-422-4.

Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/9212> Licencia de uso: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



—
ASMR Inmobiliaria,
instalación de Clara Malpica en
Varapalo. *Ritmo de berrinche.*

—
Fotografía: Jaime Quintero



—
LOSOH0 + ralxx.me durante
su actuación de música en vivo en
Varapalo. *Ritmo de berrinche.*

—
Fotografía: Jaime Quintero



—
David Montero en la acción
Pataleo: Apregonao me tienes.

—
Fotografía: Tekeando



—
Extimitat, videoinstalación
de Carles Giné en
Varapalo. Ritmo de berrinche.

—
Fotografía: *Tekeando*



—
Sergio Rincón explicando
en *Varapalo. Ritmo de berrinche*
su proyecto *Cancionero é carnaval*,
sobre la dimensión social del
carnaval como fiesta colectiva.

—
Fotografía: *Tekeando*



Fotografías: Jaime Quintero

Varapalo

RITMO DE BERRINCHE

2 / D I C / 2 0 2 3
1 2 : 0 0 - 2 1 : 0 0

La Factoría Cultural-ICAS, Calle Luis Ortiz
Muñoz, C. Arquitecto José Galnares, s/n

Colectividad, red, conciencia, plataforma que impulsa espacios ocupados, derecho a la producción y a disponer de lo público, dinamizar la escena, denunciar los procesos de burocratización que dificultan el acceso, dinámica de resistencia, violencia administrativa, introducir nuevos contextos.

Activación de obras sonoras y audiovisuales

Pinchada

Directos musicales

Mesas de discusión y charlas por La Fabrikade Toda La Vida (yincana), Enrique Fuenteblanca y Joaquín Vázquez

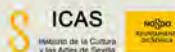
Carles	Giné
Clara	Malpica
Sergio	Rincón
Pilar	González
Elena	Coca
Teresa	García
David	Montero
Allie	Pop
R a l x x . M e	
L o s o h o	
Pedrito	de Caballito

Comisariado por:

Pilar	González
Elena	Coca

En colaboración con:

Enrique Fuenteblanca / Pie.fmc



Artes de la colaboración: experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos.

Santiago Barber Cortés, Amapola López Fernández, Macarena Madero Silva y Lucía Sell Trujillo (Eds).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2024. ISBN: 978-84-7993-422-4.

Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/9212> Licencia de uso: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>