

EXPERIENCIAS
DESDE BANCO
DE PROYECTOS
COLABORATIVOS

ARTES DE LA COLABO RACIÓN

EXPERIENCIAS
DESDE BANCO
DE PROYECTOS
COLABORATIVOS

ARTES
DE LA
COLABO
RACIÓN

Equipo editorial

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

Autor+s

Paula Álvarez Cano, Santiago Barber Cortés,
Chloé Brúlé, Julia C. de la Fuente, Hugo Cruz,
Bakary Drame, Juan Antonio Estrada López,
Enrique Fuentesblanca, Leonor Leal Chamorro,
Amapola López Fernández, Zoe López Mediero,
Macarena Madero Silva, David Montero Bautista,
Isabel Ojeda Cruz, Mar Pino Monteagudo,
Manuel Prados, Jaime Quintero Balbuena, Hassan Sall,
Daniel Sánchez de la Barquera Gutiérrez,
Violeta Sarmiento Pérez, Lucía Sell Trujillo,
Cristina Serván Melero, Rosana Suárez Vázquez,
Joaquín Vázquez y Daidee Veloz Cañete.

Diseño y maquetación

Ricardo Barquín Molero.

Coordinación de la publicación

Amapola López Fernández.

Revisión y corrección

Amapola López Fernández, Macarena Madero Silva
y Sergio Rojas-Marcos Rodríguez de Quesada.

Comunicación

Jaime Quintero Balbuena.

Edición de la Universidad Internacional de Andalucía
Sevilla, junio de 2024

ISBN 978-84-7993-422-4

D.L. SE 2105-2024

1ª ed.: ISBN: 978-84-09-62298-6

Nota editorial

El equipo editorial ha tenido intención de no homogeneizar los textos que componen este libro, no interviniendo en las elecciones estilísticas de l+s autor+s, así como en las formas de presentar las referencias bibliográficas. Mostrar la diversidad de miradas y formas nos parece la forma más respetuosa de abordar un proyecto como este.

Nota sobre el lenguaje inclusivo

La pluralidad de voces que contiene esta publicación se refleja también en la variedad de formas de aplicar (o no) el lenguaje inclusivo. Se han mantenido las opciones elegidas por cada un+ de l+s autor+s y esta que acabamos de usar es la que utiliza el equipo editorial.

Licencias

—

Del texto *Arte, reinención y futuros* de Hugo Cruz:

Atribución 4.0 Internacional

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

—

De la publicación:

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0

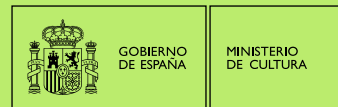
Internacional

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Un proyecto de

Tekeando

Una actividad subvencionada por



Con el apoyo de



Edición impresa patrocinada por



- 9 **Introducción**
- 11 Un título provisional para un *plan b* / [Amapola López Fernández](#)
- 17 El programa Banco de Proyectos Colaborativos como desafío,
la convocatoria como testeo y la selección como incomodidad /
[Santiago Barber Cortés](#) y [Macarena Madero Silva](#) / [Tekeando](#)
- 27 **Aproximaciones desde el equipo de acompañamiento**
- 29 Maneras de acompañar / [Macarena Madero Silva](#) y [Santiago Barber Cortés](#) / [Tekeando](#)
- 47 Metodología de evaluación: no querer incomodar, pero acabar metiendo el dedo
en el ojo / [Cristina Serván Melero](#) y [Lucía Sell Trujillo](#)
- 59 **Relatos desde los proyectos**
- 61 ARTE+ARTE
- 75 De voz, un cuerpo
- 97 Enredar la memoria, (nuestras) genealogías feministas
- 115 INTRA. Preguntas a la Tierra y su género
- 137 Re-unir, re-habitar. Laboratorio social de prácticas instituyentes
- 159 Sevilla Negra. La ruta de la memoria invisible nos lleva a lugares inesperados
- 175 **Ejes de evaluación**
- 177 Brújula de proyectos colaborativos / [Lucía Sell Trujillo](#) y [Cristina Serván Melero](#)
- 191 **Otras miradas, otros marcos, otros territorios**
- 193 (Hay vida) más allá de la programación cultural / [Isabel Ojeda Cruz](#)
- 197 Promover y afianzar la creación y la investigación artísticas como motor
de transformación vital / [Daidee Veloz Cañete](#)
- 217 La cuadratura del círculo. Cobertura jurídica de los proyectos
en Banco de Proyectos Colaborativos / [Juan Antonio Estrada López](#)
- 223 ¿Cómo y por qué financiar la producción artística comunitaria?
Las convocatorias públicas como mecanismos de transformación
y reparto / [Zoe López Mediero](#)
- 235 Arte, reinención y futuros / [Hugo Cruz](#)
- 245 **Anexos**
- 311 **Autor+s**

INTRO- DUCCIÓN

UN TÍTULO PROVISIONAL PARA UN PLAN B

AMAPOLA LÓPEZ FERNÁNDEZ

Artes de la colaboración era un título provisional para un *plan b*. Esta publicación que a continuación presentamos es un ejemplo de cómo las personas que trabajamos en cultura hemos aprendido a adaptarnos a las condiciones casi siempre adversas en las que desarrollamos nuestro trabajo con creatividad y resiliencia. Aunque esta cuestión no es el motivo principal del acopio de estas páginas, algunas de las causas y consecuencias de las circunstancias en las que se desarrollan procesos de cultura comunitaria se abordan en los distintos textos que componen este trabajo, porque es difícil ignorar el elefante en la habitación.

El *plan a* era completar el itinerario previsto: realizar una segunda edición del programa Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC) con la financiación concedida por la Fundación Daniel y Nina Carasso (FdnC) a la asociación Tekeando y el apoyo económico y logístico del Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla (ICAS) –tal como habían acordado estas dos últimas entidades para presentarse en colaboración a la convocatoria Alianzas para una democracia cultural de la FdnC–; y desde ahí seguir extrayendo y compartiendo aprendizajes, continuar afianzando las propuestas metodológicas.

Cuando cambia el gobierno municipal después de las elecciones de mayo de 2023, la primera edición de BdPC está en su ecuador. Los seis proyectos seleccionados en convocatoria pública están funcionando a distintos ritmos y quedan aún algunas cuestiones administrativas y logísticas por resolver, sobre las que la nueva corporación no se pronuncia durante meses. Esta situación provoca, entre otras dificultades, el parón forzoso y el consecuente retraso de algunos de los proyectos. Aunque bastante tarde, llega finalmente por parte del nuevo equipo del ICAS el compromiso de garantizar la ejecución de los seis proyectos en las condiciones previstas en la convocatoria, pero la realización de la segunda edición del programa, cuya convocatoria debe publicarse en noviembre de 2023, sigue discutiéndose. En noviembre, la persona con la que Tekeando está llevando a cabo esta negociación deja el cargo y... silencio administrativo.

Con estos mimbres, Tekeando decide buscar financiación para un posible *plan b*. Un plan que permita, al menos, dejar rastro de lo acontecido en la primera –y presumiblemente única– edición del programa, en caso de que se materialice la temida interrupción del mismo. Con el verano de por medio y un abrupto proceso de consolidación del nuevo equipo municipal de cultura, los meses van

pasando en contra del calendario previsto, por lo que la convocatoria de subvenciones a Industrias Culturales del Ministerio de Cultura parece llegar en un momento oportuno. La concesión de la subvención para la realización del proyecto *Artes de la colaboración*, que incluye esta publicación y la realización de unas jornadas públicas en torno a su contenido, llega cuando aún no se ha resuelto el proceso de negociación con el nuevo ICAS en relación a la continuación del programa BdPC. Sigue sin estar resuelto en el momento en el que escribimos este texto. O no, si entendemos la ausencia de respuesta como una negativa. En cualquier caso, el tiempo toma decisiones por nosotr+s. Los plazos de la financiación de la FdnC para la realización de la segunda convocatoria de BdPC apremian y obligan a establecer un diálogo sobre la reformulación del proyecto inicial. En paralelo, la FdnC se compromete a asignar una financiación adicional para el proyecto *Artes de la colaboración*, entendiendo la necesidad de comunicar los saberes y aprendizajes puestos en circulación, reforzando el sentido de su sistema de distribución de recursos.

Esta es la síntesis de cómo hemos llegado hasta aquí, una explicación de por qué existe *Artes de la colaboración*. Para completar el relato, como cualquier persona que conozca un poco los mimbres de la gestión cultural en estas tierras sabe, habría que añadir meses de incertidumbre, calendarios utópicos mil veces rehechos hasta convertirlos en asfixiantes, tensiones que amenazan los necesarios cuidados entre las personas que hemos contribuido desde distintos lugares o muchas dudas sobre si el voluntarismo y el entusiasmo con el que suplimos la falta de recursos sirven para algo más que apuntalar la precariedad. Aún así, estamos aquí, con conciencia del privilegio que supone haber podido realizar este proyecto, esperanzad+s de que otras personas encuentren entre estos textos hilos de los que tirar que les sugieran nuevos recorridos.

El título lleva adosada una aclaración, *Experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos*, puesto que parte del relato de lo acontecido en este programa y tiene la intención de reunir las experiencias de los proyectos desarrollados, realizar un análisis de los rastros (metodologías, enfoques, dificultades y hallazgos) del hacer artístico situado que cada uno de los proyectos ha atravesado, así como los derivados del trabajo de mediación, activación y evaluación de los equipos acompañantes a dichos proyectos. Sin embargo, esta publicación tiene también aspiración de desbordar su propio marco: contiene las voces de las personas que lo han habitado de distintas maneras, así como de otras cuyas miradas nos parecían particularmente interesantes a la hora de abordar la reflexión sobre los procesos de creación colaborativos. Intenta exploraciones y conexiones con otros casos del ámbito nacional e internacional en los que también se está poniendo el foco en la cultura comunitaria y su relación con el terreno de la nueva institucionalidad. Este último eje es esencial para poner en valor prácticas situadas que inciden en una gestión comunitaria de la cultura transformadora.

En este primer capítulo introductorio, trataremos de situar al lector en el campo de acción, aportando contexto a las reflexiones propuestas tanto por nuestr+s compañer+s del equipo de acompañamiento del programa, como por l+s responsables de los seis proyectos desarrollados. El texto «El programa Banco de Proyectos Colaborativos como desafío, la convocatoria como

testeo y la selección como incomodidad» de Santiago Barber y Macarena Madero es una radiografía de la convocatoria de BdPC con algunas zonas especialmente contrastadas, que nos ayuda a entender su naturaleza y también algunos significados más profundos, sus alcances potenciales, los movimientos que suscita.

El segundo capítulo está dedicado a las metodologías de acompañamiento que se han puesto en funcionamiento durante el programa. En «Maneras de acompañar», Macarena Madero y Santiago Barber desgranar cuál ha sido la propuesta metodológica de BdPC, en qué grado ha sido lo suficientemente porosa para adaptarse y aprender de los acontecimientos, cómo ha sido recibida e interpretada, qué desarrollos podemos relacionar claramente con esta propuesta. Por su parte, Cristina Serván y Lucía Sell hacen lo propio en cuanto a la propuesta de evaluación en «Metodología de evaluación: no querer incomodar, pero acabar metiendo el dedo en el ojo».

Es el turno de los seis proyectos seleccionados en la convocatoria de BdPC y desarrollados durante 2023. Para el tercer capítulo pedimos a los proyectos que se cuenten a sí mismos y el resultado es un conjunto heterogéneo de textos que representa la diversidad existente de propuestas, formas de estar en el mundo y enfoques creativos, acompañados de un conjunto de materiales rescatados de los procesos de trabajo con la intención de ilustrar y enriquecer el relato.

Como acompañantes en la autoevaluación de los proyectos, Lucía Sell y Cristina Serván han sido unas observadoras privilegiadas de estas experiencias diversas. En el texto «Brújula de proyectos colaborativos», que conforma el cuarto capítulo de la publicación, proponen una síntesis de su trabajo de campo, así como del estudio exhaustivo de los materiales recopilados por cada proyecto para su autoevaluación, con vocación de alto en el camino y nunca de final de trayecto.

El quinto capítulo lo componen cinco textos que aportan «Otras miradas, otros marcos, otros territorios», tal como explica el título del mismo. Isabel Ojeda, que como responsable entonces de las políticas municipales de cultura impulsó desde la institución el programa BdPC, reflexiona en «(Hay vida) más allá de la programación cultural» sobre cómo las políticas culturales deben reorientarse para parecerse más a las necesidades y pulsiones de las personas que habitan –y que son– los territorios. En «Promover y afianzar la creación y la investigación artísticas como motor de transformación vital. Una reflexión desde tres espacios de trabajo», Daidee Veloz ahonda en esta reflexión desde su experiencia como gestora cultural en la Universidad Pablo de Olavide y su participación en el comité mixto de selección de la convocatoria de BdPC. Juan Antonio Estrada, que también fue parte del equipo BdPC, propone en «La cuadratura del círculo. Cobertura jurídica de los proyectos en Banco de Proyectos Colaborativos» un relato certero y en primera persona de la situación jurídica a la que se enfrentan este tipo de procesos. Por su parte, Zoe L. Mediero, que participó en el codiseño de la mencionada convocatoria, tiene claro en «¿Cómo y por qué financiar la producción artística comunitaria? Las convocatorias públicas como mecanismos de transformación y reparto» que un futuro más halagüeño para la cultura comunitaria pasa por mejores formas de financiación y reparto de los recursos.

Para cerrar el capítulo, abrimos el foco y nos vamos a Portugal con Hugo Cruz para conocer sus propuestas de aproximación a los procesos que se dan en la intersección entre lo artístico y lo social en el texto «Arte, reinención y futuros».

El capítulo «Anexos» contiene una selección de materiales que nos ha parecido interesante incluir para dar cuenta de la dimensión –no por cantidad, sino por variedad y complejidad– que puede adquirir cualquier proceso de trabajo que pretende ser colaborativo. Algunos de estos materiales han sido aportados por el equipo de acompañamiento, otros completan el relato de los proyectos y aparecen aquí porque por su extensión o formato no han tenido cabida en el tercer capítulo.

Antes de continuar, y en aras de facilitar la lectura, nos parece pertinente incluir aquí una descripción breve del programa BdPC, así como una cronología con los hitos más relevantes. Los detalles se abordan a lo largo de esta publicación, nos limitamos ahora a identificar sus trazos y elementos principales:

—

BdPC es un programa de mediación cultural llevado a cabo en la ciudad de Sevilla por una alianza entre Tekeando y el ICAS entre octubre de 2022 y marzo de 2024. Consiste resumidamente en: (1) codiseñar y abrir una convocatoria pública para seleccionar un máximo de seis proyectos artísticos colaborativos, (2) apoyar el desarrollo de dichos proyectos con recursos económicos y de producción, (3) así como con recursos humanos para el acompañamiento en aspectos como la mediación artística, la evaluación y la comunicación de los mismos, (4) poner en circulación los saberes implicados, promover la mutualización de recursos y compartir aprendizajes.

—

Para su financiación, el ICAS pone a disposición del programa 120.000 € de su presupuesto de actividades, expresamente consignados en el mismo para este fin, que el comité mixto de selección de la convocatoria decide distribuir a partes iguales entre los seis proyectos seleccionados. Las necesidades de producción técnica de los proyectos son cubiertas por la empresa con la que el ICAS tiene contratados estos servicios. Se facilitan también desde la institución el uso de equipamientos municipales y los permisos para realizar actividades en el espacio público. Los recursos humanos (y el conocimiento) necesarios para el acompañamiento los proporciona Tekeando, a cargo de la financiación otorgada por la FdnC, que también contempla una pequeña bolsa para otro tipo de gastos como dietas, viajes o materiales de difusión.

Breve cronología

—

Antecedentes. Entre 2017 y 2022, el ICAS organiza tres ediciones del programa Banco de Proyectos. En junio de 2020, Tekeando, con el ICAS como institución colaboradora, se presenta por primera vez a la convocatoria Alianzas para una democracia cultural de la FdnC con un proyecto,

El Departamento de artes y oficios aplicados a la ciudad, que no resulta seleccionado. A pesar de ello, el ICAS sigue interesado en esta línea de trabajo y financia una parte del proyecto durante 2020 y 2021.

—
Tekeando, de nuevo en colaboración con el ICAS, presenta en junio de 2022 otra propuesta a la citada convocatoria de la FdnC, *Banco de Proyectos Colaborativos*, que resulta seleccionada.

—
El codiseño de la convocatoria de BdPC tiene lugar entre septiembre y octubre de 2022.

—
El 13 de octubre de 2022 se presentan públicamente el programa y el marco preliminar de la convocatoria en la Fábrica de Artillería.

—
Entre el 20 y el 25 de octubre de 2022 se ponen en marcha en Factoría Cultural tres espacios formativos sobre temas relacionados con la convocatoria.

—
La convocatoria permanece abierta para la presentación de proyectos entre el 31 de octubre y el 9 de diciembre de 2022.

—
La oficina de atención y resolución de dudas se abre al público en el Espacio Santa Clara los días 14 y 21 de noviembre de 2023.

—
Los días 26 y 30 de enero de 2023 tienen lugar las dos sesiones de deliberación conjunta del comité mixto de selección.

—
El 3 de febrero de 2023 se publica la resolución de la convocatoria.

—
Los proyectos seleccionados desarrollan sus procesos y actividades entre febrero de 2023 y marzo de 2024.

—
Entre otros encuentros y sesiones de trabajo y/o acompañamiento individuales y colectivas destacamos las siguientes:

-
3 y 4 de marzo de 2023, Espacio Santa Clara: seminario de arranque, primera sesión de trabajo colectiva con los integrantes de todos los proyectos.

-
21 de octubre de 2023, Gallo Rojo: sesión colectiva de trabajo con todos los proyectos centrada en la evaluación.

-
12 de junio de 2024, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla: presentación de la publicación *Artes de la colaboración. Experiencias desde Banco de Proyectos Colaborativos* con la participación de todos los proyectos.

Debería terminar diciendo que la realización de esta publicación no habría sido posible sin la contribución de todas las personas que generosamente han dedicado su tiempo y entregado su talento, aunque podría considerarse también una obviedad innecesaria tratando el tema que trata. La lógica de cuidados que hemos deseado que impregnara este equipo de trabajo –que se configura para BdPC y se transforma después para este proyecto– y que guiará cada parte del proceso, nos dice que no hay que dar nada por sentado, que con el cariño siempre es mejor pasarse. Sin necesidad de cálculos economicistas, creo que no exageramos al decir que tenemos la certeza de haber aprendido mucho más de lo aportado y que nos sentimos muy afortunadas por haber tenido el privilegio de compartir este viaje con personas maravillosas que ponen su tiempo y energía al servicio de lo común. Sabemos que a muchas de ellas nos las seguiremos encontrando en el camino y a todas, sin excepción, les deseamos lo mejor. /

EL PROGRAMA **BANCO DE PROYECTOS** **COLABORATIVOS** **COMO DESAFÍO,** **LA CONVOCATORIA** **COMO TESTEO** **Y LA SELECCIÓN** **COMO INCOMODIDAD** **SANTIACO BARBER CORTÉS** **Y MACARENA MADERO SILVA /** **TEKEANDO**

Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC) es fruto de la aplicación de las metodologías desarrolladas con anterioridad por Tekeando¹ en colaboración con el Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), conjugadas a su vez con los aprendizajes obtenidos de Banco de Proyectos², anterior línea de apoyo a la cultura del ICAS, que se materializaba en unas ayudas a proyectos de creación que suponían uno de los espacios de financiación, junto a la programación directa y las subvenciones, del tejido artístico local.

1 Tekeando es una iniciativa que, en el diálogo con otr+s agentes y a través de las prácticas artísticas colaborativas/situadas y las pedagogías críticas/colectivas, genera espacios de trabajo y creación con los que investigar y accionar formas alternativas y críticas de producción, distribución y gobernanza en cultura.

2 Banco de Proyectos es un programa del ICAS cuyo objetivo era incentivar los procesos de investigación, creación y experimentación en todos los ámbitos y prácticas de la cultura contemporánea, incorporando los trabajos resultantes a la programación propia de los espacios, programas u otros contextos de presentación de esta institución. Se realizaron tres convocatorias públicas (2017, 2020-2021 y 2021-2022) donde participaron proyectos de diferentes formatos y disciplinas artísticas. En la web del ICAS hubo en su momento un enlace a BdPC, que ahora ha desaparecido fruto, quizá, del escaso interés suscitado por los actuales responsables. <https://icas.sevilla.org/programas/banco-de-proyectos>

Efectivamente hay una serie de transformaciones con respecto al anterior Banco de Proyectos. Estructuralmente se introduce la arquitectura de un programa compuesto por espacios formativos, una convocatoria pública para seleccionar seis proyectos, una oficina de atención y resolución de dudas, diversas actividades y exposiciones generadas por los propios proyectos y encuentros de trabajo colectivo entre ellos bajo diversos formatos. Se introduce de forma clara la cuestión de lo colaborativo como un elemento que articula y da sentido a los proyectos, diferenciándolos de otras formas de creación, y para ello se ponen en funcionamiento recursos y metodologías para el desarrollo de estas prácticas colaborativas auspiciadas por un equipo de acompañamiento a los proyectos seleccionados a lo largo de su proceso de trabajo. El programa cuenta con el apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso a través de su convocatoria Alianzas para una democracia cultural 2022, aportando recursos económicos para el sostén de este equipo de acompañamiento.

BdPC busca así resaltar la capacidad del hacer artístico para intervenir en la generación de territorios sostenibles, así como ayudar a situar la investigación como práctica propia del arte –a menudo invisible– que articula nuevos saberes entre comunidades. Situando lo colaborativo como un conjunto de metodologías siempre adaptadas a cada contexto, BdPC busca generar un programa, haciendo un llamado a artistas, educador+s, mediador+s y diversos agentes culturales, donde entablar procesos creativos con otros colectivos sociales y ciudadanos. Los contenidos del programa son formas de creación colectiva derivadas de procesos de investigación, producción y participación cultural democráticas vinculadas con el ecosistema local de Sevilla. Se busca, pues, sostener, reforzar e impulsar este ámbito específico de la creación artística, prácticas que se caracterizan por su diversidad pero que toman aquí la forma de un programa cohesionado que permite visibilizarlas. Un programa BdPC que apuesta en su conformación, creación y financiación por nuevas formas de institucionalidad que den apoyo a prácticas de cultura situadas como espacios de experimentación, como espacios de producción de nuevos relatos y de formas de habitar la ciudad, y como formas otras de vinculación y articulación con comunidades locales y contrapúblicas. En el objeto de la convocatoria pública de selección de proyectos se explicaba de la siguiente manera:

Atendiendo a lo anteriormente expuesto, el objeto de esta convocatoria es seleccionar un máximo de seis proyectos artísticos llevados a cabo por artistas y colectivos en diálogo con diferentes agentes sociales y ciudadanos, que estén enfocados en atender, a través de metodologías artísticas, necesidades y retos para una transformación ecosocial justa vinculadas con el ecosistema local de Sevilla.

Se buscan proyectos que sitúen sus haceres en interferencia con procesos sociales de diversa índole, ya sea un contexto físico (un espacio, un barrio, etc.) o un entorno simbólico y cultural (una comunidad, un movimiento social, etc.). Hacemos un llamado a propuestas artísticas específicas cuyas metodologías implican diálogos más o menos experimentales con otras disciplinas, otros conocimientos y otros saberes. Se quieren promover prácticas desde el arte que pongan en el centro cómo articular, producir y distribuir, es decir, que tengan presentes los aspectos relacionales (cómo cuidado, con quién trabajo), el dispositivo artístico resultante (es útil en el contexto donde está) y la circulación que de todo ello se haga (dónde y a quiénes va a beneficiar).

En el contexto de la ciudad de Sevilla, y desde hace más de dos décadas, ha habido experiencias que comparten puntos en común con BdPC, tanto las organizadas de forma autogestionada como las que tienen algún soporte institucional, y «en ambos casos» se caracterizan por poner en marcha diversas metodologías colaborativas entre artistas, colectivos culturales, organizaciones sociales, etc., que tratan de incidir y pensar con herramientas e investigaciones artísticas en/desde el campo social. Sin ánimo de exhaustividad señalamos aquí algunos ejemplos de experiencias que han contribuido a construir la noción de lo colaborativo en el tejido artístico y social local, con la intención de reconocer que nunca se parte de cero. Tal es el caso de *Campus Polígono Sur. Arte de contexto en la periferia*³, donde a través de estas claves artísticas se propone interpelar una realidad aparentemente inamovible en uno de los guetos más pobres de la UE. Las experiencias *Reu 03. Ceci n'est pas un congrès*⁴ y *Reu 08. Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*⁵ activadas por UNIA arteypensamiento proponen reunir, activando distintos tipos de acciones, a distintos grupos y personas que están desarrollando, con sus prácticas artísticas de interferencia social, la creación de nuevas situaciones en el territorio andaluz. Diferentes proyectos y formas de incidir en la ciudad del colectivo ZEMOS98, como *Copylove*⁶, donde se busca reconocer los bienes comunes que generan las propias comunidades y qué relaciones y afectos reproducen unas condiciones de existencia deseables. Como una continuación del proyecto anterior también desarrollan *Pedagogía de los cuidados*⁷, una investigación interdisciplinar sobre economía de los cuidados, activismo colaborativo y democracia de código abierto. Otras experiencias ligadas al activismo artístico y desde metodologías colaborativas se pueden encontrar en la publicación *El Gran Pollo de la Alameda. Cómo nació, creció y se resiste a ser comido. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda, Sevilla*⁸, además de en otros textos⁹ donde se sitúa la mirada sobre algunos principios que propician las articulaciones entre los discursos antagónicos, el espacio público y agentes artísticos y sociales implicados en procesos conjuntos.

3 Esta primera edición (2019), dirigida a treinta artistas de diferentes disciplinas, estaba orientada a la creación artística interdisciplinar con un territorio concreto de referencia y tuvo como resultado la puesta en marcha de prácticas artísticas en el espacio público con el Polígono Sur como leitmotiv. <https://campuspoligonosur.org/primer-campus-poligono-sur/>

4 En dicho encuentro tuvo lugar *Ora et Colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo*, coordinado por La Fiambrera Barroca (2003). https://ayp.unia.es/index.php_option=com_content&task=view&id=41&Itemid=33.html

5 https://ayp.unia.es/index.php_option=com_content&task=view&id=498&Itemid=84.html

6 Copylove fue la temática central de la decimocuarta (2014) y decimoquinta (2015) ediciones del festival ZEMOS98. https://zemos98.org/portfolio_page/copylove/

7 Su objetivo principal es mapear y visibilizar prácticas de cuidados y gestión de los afectos en contextos activistas y organizaciones con fines sociales. Ha sido financiado por Guerrilla Foundation y tuvo lugar durante los años 2017-2020, dando como resultado un open paper que se puede consultar en https://zemos98.org/portfolio_page/open-paper-pedagogy-of-care/

8 <https://es.scribd.com/document/6703023/Gran-Pollo-Completo>

9 <https://artivismo.info/2019/05/17/activismos-artisticos-y-luchas-vecinales-en-el-espacio-publico-sevilla-1999-2003/>

Pese a la diversidad de estas experiencias que se han realizado en Sevilla, no ha habido una continuidad en las políticas culturales locales que haya ayudado a sostener y consolidar las prácticas a las que nos referimos. Esta realidad ha reforzado la comprensión, tanto en las administraciones públicas como en el tejido cultural, de estar ante procesos que se perciben sin antecedentes ni recorrido, teniendo que lidiar con los paradigmas de lo novedoso y original, cuando no de lo raro y extraño. Sin embargo, el carácter de excepcionalidad y desafío de BdPC se debe, justamente, al entendimiento con las máximas responsables del ICAS en cuanto a la necesidad de revertir en parte esta deriva, y tal y como se señala en el texto «Maneras de acompañar» de la presente publicación, propiciar unas maneras colaborativas también desde la alianza.

La convocatoria como testeo

En el *co-diseño* de la convocatoria participaron Amapola López e Isabel Ojeda, del ICAS, Santiago Barber y Macarena Madero, de Tekeando, y Zoe López Mediero, de Intermediae Matadero Madrid, como asesora externa. En el texto anteriormente citado se reflexiona específicamente sobre las claves colaborativas y de creación de políticas culturales entre la administración y artistas (Tekeando) que este codiseño propone. La intención era que la convocatoria reflejara, por un lado, la puesta a disposición de recursos públicos en cultura para formas de creación artística no basadas necesariamente en la autoría individual –modelos en los que la producción y distribución están pensados en claves colectivizadoras– y, por otro, que esos recursos institucionales quieren reconocer la relevancia de sectores e iniciativas minorizadas, de procesos de autoorganización emancipadores y de contextos de enunciación críticos.

Porque efectivamente la convocatoria está diseñada en base a certezas y decisiones claras, con apuestas no neutrales donde poner en valor formas de hacer desde el arte y la cultura que nos parecen más relevantes socialmente y que invitan a salirse de sí, del ensimismamiento en el que, a nuestro modo de ver, algunas prácticas artísticas se sitúan. Sin embargo, no podemos dejar de lado las contradicciones inherentes a toda política de apoyo a la creación que emana desde la institución. En este caso, uno de los escollos es el riesgo de una lectura de la convocatoria en claves puramente institucionales que impidan reconocer el carácter de innovación política del codiseño; innovación por su condición participada y adaptada a las necesidades de determinados procesos de creación y producción, muy alejada de esa acepción que la acerca a la búsqueda de la originalidad.

La innovación entendida también desde lo excepcional de la alianza y del espacio de posibilidad que conlleva, habida cuenta de la poca permeabilidad, falta de diálogo, cuando no confrontación, que habían caracterizado las relaciones con el ICAS en anteriores ciclos políticos. Continuando con este posible entendimiento parcial de la convocatoria, los ensayos críticos y los procesos de cuestionamiento de las estructuras institucionales que los proyectos que se presentan pueden potencialmente aportar, también quedan restringidos al reconocerse en un marco inapropiado para su despliegue.

Desde esta complejidad asumida, la elección de abrir el código, mostrar el grado de experimentación y las contradicciones que para nosotros supone BdPC en su conjunto, se plantea como una necesidad ética. Poner en el centro la vulnerabilidad de esta posición como un asunto político-colectivo que a todos nos atañe, que nos invita a corresponsabilizarnos y hacernos cargo; presentar la convocatoria e invitar a que fuera leída, también, a partir de la idea de prototipo, con todos sus límites, flaquezas y potencias críticas; pero también reconocernos sabedores de la inestabilidad, cortoplacismo e incertidumbre que toda relación institucional conlleva, son todos ellos elementos fundamentales que también se querían compartir a la hora de presentar públicamente BdPC.

En el momento de la presentación pública se introducen las líneas claves del programa así como la información preliminar de la convocatoria, al tiempo que se abre un espacio donde poder entablar un diálogo con los agentes interesados de forma que se incorporan las aportaciones realizadas para elaborar la versión definitiva. Se explicitan también algunas dimensiones del programa como son su continuidad y su sostenibilidad. Hay voluntad por desplegar un conjunto de estrategias, metodologías y cuidados en diálogo con la institución, con el suficiente tiempo por delante como para permitir la articulación/creación de tramas comunitarias y espacios de confianza, necesarias para que este formato que se pone a funcionar pueda ser tomado y revisado en siguientes convocatorias por otras entidades del territorio distintas a Tekeando. En relación a la sostenibilidad se quiere garantizar un soporte económico y de infraestructuras que garantice el trabajo digno de los proyectos seleccionados, tratando de sortear las trabas burocráticas y jurídicas optando por contratos artísticos en lugar de por subvenciones con el fin de que los proyectos no tengan que avanzar dinero, entre otras cuestiones. Esta adaptación¹⁰ de las herramientas de financiación pública se negocia como un precario lugar de partida que pretende garantizar un mínimo de sostenibilidad con el que activar transformaciones necesarias en pos de marcos jurídico-administrativos más adecuados a las necesidades.

Tal y como se cuenta en la memoria del proceso de selección¹¹, a la convocatoria se presentaron treinta y cuatro proyectos, una pequeña y específica imagen del tejido cultural/artístico de la ciudad, aquel que se siente interpelado desde sus diferentes prácticas por lo colaborativo. Muchos son proyectos en los que lo formativo y/o lo pedagógico tienen una relevancia fundamental. Se observa que un número significativo de estas propuestas han sido presentadas desde una lógica más de servicios que desde una perspectiva colaborativa, es decir, que lo que se espera devolver está menos sujeto a la intervención/transformación incierta de los diferentes agentes colaboradores y más sujeto a un formato participativo, en el que las metodologías y el papel que se espera de los diferentes

10 Sobre estas cuestiones se reflexiona en el texto «Maneras de acompañar» de esta publicación.

11 [Enlace a la memoria](#). Sobre estas cuestiones se reflexiona también en el texto *Promover y afianzar la creación y la investigación artísticas como motor de transformación vital. Una reflexión desde tres espacios de trabajo*, en el capítulo seis de la presente publicación.

agentes implicad+s está más limitado. Relacionado con lo anterior, dentro de este grupo grande de proyectos, también prevalece una separación, en general, entre los procesos de aprendizaje e intercambio de saberes y los procesos de creación que se traduce en formatos en los que primero se propone un conjunto de talleres formativos, más o menos unidireccionales, y después un espectáculo final. Siendo más difícil ver en las propuestas presentadas que ambos procesos vayan de la mano.

Hay un número muy elevado de propuestas presentadas para/con jóvenes, habiendo uno de los proyectos seleccionados que dialoga con esta franja de edad, pero lo que se está poniendo de relieve es que existe una necesidad, expresada por muchos proyectos, por operar desde esa realidad y que hay saberes y herramientas desde el ámbito artístico y cultural con capacidad de llevarlos a cabo. Se hace evidente que el ICAS tiene la responsabilidad de recoger y aplicar medidas específicas para dar respuesta a estas necesidades.

Encontramos también un número significativo de proyectos presentados por personas y colectivos con trayectorias muy consolidadas que, pese a ser muy bien valorados por la comisión, no son finalmente seleccionados porque, tal y como recoge la convocatoria, se ha decidido equilibrar la selección entre trayectorias más incipientes y otras más afianzadas. Si añadimos a esto otro de los criterios importantes de la convocatoria, que es la necesidad de ajustar la selección de los proyectos a los limitados recursos disponibles, emerge otra cuestión significativa: la precariedad dentro del sector, la fragilidad económica y la dependencia de financiación externa de l+s trabajador+s culturales. Surge la pregunta de qué hacer una vez que se detectan proyectos interesantes que no tienen cabida en esta convocatoria, de si pueden percibir fondos de otras, sin necesidad de volver a hacer el trabajo de preparar y presentar nuevas propuestas, incrementando así la fragilidad laboral de quienes proponen. ¿Se podría plantear la creación de un observatorio o estructura que detecte qué propuestas manan del tejido cultural y qué recursos, no sólo desde el ICAS, sino desde otras áreas del Ayuntamiento, hay para sostenerlas? Relacionado con lo anterior, se observa cómo un recurso que en principio parecería complementario para alguien que trabaja en cultura, como podría ser esta convocatoria, es en realidad el sustento principal dada la extendida precariedad. Nos pone por delante la posibilidad de imaginar mecanismos que puedan permitir la continuidad de los procesos iniciados, si estos lo requieren, y la dificultad que esto siempre entraña en un sector, el de la cultura, que como otros depende de financiaciones intermitentes y que a menudo llegan tarde. Recursos que además son siempre escasos.

Durante la selección emergen conversaciones fructíferas sobre modos de intervención de la práctica artística y los grados de afectación de, por ejemplo, proyectos situados en ámbitos muy específicos pero con gran capacidad de transformación. Proyectos de diseños más sencillos que complejos, dotados de alta potencialidad de generar impacto justamente por detectar unos elementos muy concretos que claramente pueden modificar el paisaje relacional, afectivo y organizativo del lugar donde se insertan. En este aspecto territorial, llama la atención la distribución urbana. La gran mayoría de los proyectos presentados se vinculan con las zonas más céntricas de la ciudad de Sevilla, justamente dónde viven l+s artistas y también las comunidades con las que trabajan y quieren

trabajar. Desde un análisis autocrítico al propio codiseño toca hacerse cargo del sesgo de la convocatoria, para quiénes está diseñada y bajo qué modos de enunciación, relación y producción.

¿Dónde está lo artístico y lo social? Se detecta la brecha existente entre reflexión e investigación y el proceso creativo, algo parecido a lo que veíamos con los procesos de formación y aprendizaje. Frente a los extremos del acto activista per se, de la pura representación o del display comunicativo se observa la dificultad de generar artefactos estéticos que incluyan de forma visible sus modelos de investigación, procesos creativos que vayan de la mano de la generación de conocimientos y aprendizajes para la colectividad.

Otro componente metodológico al cual se hacía referencia en la convocatoria queda, en muchos casos, poco desarrollado. Se refiere a la redistribución de recursos económicos entre quienes proponen y las comunidades con las que deciden trabajar en relación al desarrollo de estrategias y metodologías que reflejen la escucha previa de las necesidades de estas comunidades o capaciten a los proyectos para recogerlas en el propio devenir de las propuestas planteadas. A la par que otros motivos, existen, pues, dificultades evidentes para aplicar lógicas cooperativas en espacios con escasez de recursos, con el añadido de las urgencias de las propias convocatorias que pueden dificultar los diálogos preliminares con las comunidades y contextos elegidos.

Desde la comisión de selección de proyectos, este testeo que nos devuelven los proyectos presentados nos hace resonar preguntas incómodas, que sin embargo no podemos eludir: ¿está siendo la convocatoria efectivamente bien recogida por el tejido cultural?, ¿cómo podemos afinar el léxico con el que emitimos?, ¿qué debemos pulir a la hora de transmitir la pertinencia de las propuestas colaborativas?, ¿cómo podríamos imaginar mecanismos de recogida de las necesidades e impresiones del sector para futuras convocatorias?

Selección de los proyectos como incomodidad intrínseca

Desde el lugar privilegiado que supone la constatación de este rico mapa de iniciativas, la comisión de selección de los proyectos quiere recoger las necesidades del contexto, adecuarse a los criterios de valoración establecidos en la convocatoria y actuar en consecuencia. Se entiende esta labor desde la responsabilidad y toma de conciencia, al igual que ya lo fuera el de codiseño de la convocatoria, en el sentido de asumir que estamos ante un momento de *hacer política cultural*. La selección de proyectos deriva en una intervención sobre esta foto de partida y en consecuencia supone un proceso de análisis y, de alguna manera, una transformación del propio tejido cultural. La comisión de selección la conforma un grupo mixto de personas de dentro y fuera de la institución: Isabel Ojeda (en ese momento Directora General de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla), Juan Antonio Estrada (en ese momento Director de Programación Cultural del ICAS), Amapola López (en ese momento Directora de Espacios y Equipamientos Culturales del ICAS), Daidee Veloz Cañete (Servicio de Extensión Cultural del Área de Cultura y Políticas Sociales de la Universidad Pablo de Olavide) y Macarena Madero y Santiago Barber (Tekeando).

El hecho de que inicialmente el compromiso fuera realizar dos convocatorias de BdPC repercutió en algunas decisiones sobre los criterios de valoración de esta primera convocatoria. Pensando en esa continuidad se valora el carácter pedagógico que supone iniciar buscando el equilibrio entre proyectos noveles y asentados, entre proyectos más experimentados respecto a las bases de la convocatoria y a su relación con el ámbito cultural y los que están iniciando camino. Otro elemento que entendemos facilita las formas colaborativas y situadas de los proyectos, señalando territorios posibles, tiene que ver con la presentación de tres modalidades de colaboración: proyectos en colaboración con colectivos ciudadanos, proyectos en colaboración con oficios y proyectos profesionales y proyectos en colaboración con espacios de educación y formación. La mayoría de los seis proyectos seleccionados por la comisión se adhieren a la primera modalidad, poniendo en cuestión el carácter facilitador de esa división y abriendo interrogantes sobre qué espacios de colaboración pueden favorecer o dificultar según qué formas de operar junt+s o bajo qué premisas y relaciones más o menos instrumentales o compensadas.

La cuestión de la problematización planea sobre todo el programa y estará presente también en la selección de los proyectos. En este momento concreto se hace evidente la ambivalencia en las prácticas colaborativas en cuanto a su potencia como políticas del vínculo y prácticas de la fricción. Es sobre esta última cualidad inherente a la práctica colaborativa de cuestionar las estructuras de lo dado, problematizando la posición de los agentes implicados, donde toma cuerpo, a partir de los proyectos seleccionados, la condición incómoda de la mediación y el acompañamiento como ejercicio de cuestionamiento y autocuestionamiento. Asumiendo que nuestro trabajo está atravesado también por las propias dinámicas de poder que deseamos cuestionar y transformar, a la par que nos conjuramos a adaptar con creatividad los marcos preconcebidos de la convocatoria nos entregamos conjuntamente a esa elección desde la ilusión y la pasión compartidas.

La conformación definitiva de los proyectos seleccionados refleja esa coralidad y complejidad que hemos desarrollado en otras partes del texto. *ARTE+ARTE*, desde la intervención comunitaria a partir de metodologías de participación con comunidades de jóvenes de Polígono Norte y Polígono Sur, construyendo instrumentos sonoros y activando pequeñas orquestas de percusión; *Re-unir, re-habitar. Laboratorio social de prácticas instituyentes*, que busca articular asamblea y conversaciones entre agentes de la cultura para debatir sobre la precariedad, la burocratización y la espectacularización de la cultura además de otras cuestiones comunes, de manera que señala e invita a la institución cultural a formar parte de un proceso de autocuestionamiento; *De voz, un cuerpo*, una investigación para rescatar la sabiduría corporal de las bailaoras retiradas, donde evidenciar esta colectividad difusa y ponerla en común con bailaoras de otras generaciones a partir de entrevistas, audiovisuales y encuentros; *INTRA. Preguntas a la Tierra y su género*, proyecto de la mano de artistas que busca indagar en el dilema ecológico actual generado por la extracción de recursos mineros y activar procesos de reflexión y representación desde el arte; *Enredar la memoria, (nuestras) genealogías feministas*, orientado a recuperar la memoria del movimiento feminista desde los años 70/80 y tender puentes con el actual movimiento feminista de la ciudad, a partir de la documentación, archivo y activación

de materiales textuales y audiovisuales; *Sevilla Negra. Las rutas de la memoria invisible nos llevan a lugares insospechados*, que busca afianzar y profundizar en las rutas críticas que el colectivo viene llevando a cabo en la ciudad, desde una práctica antirracista y descolonial, a la par que reforzar procesos de autoorganización. /

Este texto ha sido posible gracias a los aportes y reflexiones vertidos durante todo el proceso de acompañamiento del programa por Amapola López, Blanca Crespo, Lucía Sell y Cristina Serván.

APROXIMA—
CIONES
DESDE
EL EQUIPO
DE ACOMPA—
ÑAMIENTO

MANERAS DE ACOMPAÑAR

MACARENA MADERO SILVA Y SANTIAGO BARBER CORTÉS / TEKEANDO

Empezamos con dos maneras

Como se muestra en varios textos de esta publicación, Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC) emerge del diálogo y negociación entre el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS) y Tekeando¹ dentro de un ciclo político que termina en junio de 2023. Durante este momento político, el ICAS², no exento de contradicciones y sesgos, trata de impulsar y fortalecer, con diversos agentes artísticos y culturales de la ciudad, un conjunto de prácticas y proyectos que pretenden revisitar la relación entre ciudadanía, cultura y esfera pública³.

1 Tekeando es una iniciativa que, en el diálogo con otr+s agentes y a través de las prácticas artísticas colaborativas/situadas y las pedagogías críticas/colectivas, genera espacios de trabajo y creación con los que investigar y accionar formas alternativas y críticas de producción, distribución y gobernanza en cultura. En este texto, cuando hablamos de Tekeando nos estamos refiriendo a la iniciativa en sí, con las personas que la vienen sosteniendo desde su inicio: Macarena Madero y Santiago Barber, y a las personas colaboradoras para el desarrollo de BdPC: Blanca Crespo y Patricia Luque (La Transicionera), Lucía Sell y Cristina Serván. En cuanto al equipo de acompañamiento, la misma fluidez que presenta en sus funciones y que elaboramos a lo largo de este texto se presenta en su conformación. De manera tal que en la primera mitad del programa, cuando el ICAS se muestra más cercano a BdPC, este también será parte con Tekeando del equipo de acompañamiento: si Isabel Ojeda (Directora General de Cultura) y Juan Antonio Estrada (Director de Programas) acompañan más en la parte inicial de codiseño del programa y en el proceso de selección de los proyectos, Amapola López (Directora de Equipamientos y Espacios Culturales del ICAS) lo hará de forma permanente, primero desde el cargo que desempeña en el ICAS hasta el cambio de gobierno y después como colaboradora de Tekeando. Aclaremos también que Isabel Ojeda, Juan Antonio Estrada y Amapola López cubrieron esos cargos hasta el cambio de gobierno tras las elecciones de mayo de 2023.

2 Ojeda, I. profundiza en «(Hay vida) más allá de la programación cultural» del capítulo «Otras miradas, otros marcos, otros territorios» de esta publicación sobre esta cuestión que aquí solo mencionamos.

3 Al escribir este texto hemos tenido en cuenta el acercamiento de esfera pública tratado en Deutsche, R. (2001). «Agorafobia», en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Para ubicar las maneras de acompañar que ponemos a funcionar desde Tekeando en BdPC es importante tener muy presente este marco de nueva institucionalidad que se traducirá en la revisión del anterior Banco de Proyectos, poniendo luz en la importancia de metodologías para el desarrollo y acompañamiento de prácticas artísticas colaborativas. Ponemos el foco en estas prácticas, también llamadas situadas, de contexto, activistas o participativas⁴, no solo porque son las que venimos haciendo, sino porque creemos que estas están especialmente dotadas de una capacidad de problematización, y a la par de afecto, pedagogía y performatividad⁵, susceptible de desbordar los marcos administrativos y de gobernanza de la institución, de una parte, los de creación e investigación artística, de otra. Así es cómo, con el trabajo de acompañamiento que haremos en BdPC, trataremos de atender esta doble dimensión: de un lado, propiciando la búsqueda de un nuevo modo de encuadre de las políticas culturales, de otro, como sostén a las prácticas colaborativas en tanto que artísticas, pedagógicas, investigativas y activistas situadas en el territorio (local) y en el diálogo entre artistas, tejido social y agentes de la cultura.

Estas dos dimensiones significan diferentes maneras de acompañar que se interrelacionan y retroalimentan con la arquitectura de BdPC. Arquitectura en la que la mayor parte de la programación se conforma a partir de las propuestas artísticas de seis proyectos seleccionados mediante convocatoria pública; los contenidos restantes emanan de la escucha activa a los proyectos y a otras cuestiones que surgen con el devenir de BdPC en su conjunto. La colaboración ICAS-Tekeando pone a disposición de los agentes sociales y artísticos seleccionados una serie de soportes económicos, espacios e infraestructuras públicas otras y un conjunto de recursos y metodologías para el desarrollo de prácticas colaborativas, que serán acompañadas por un equipo de profesionales diferenciado en tres áreas: mediación artística, que proporciona mentorías individuales y colectivas; evaluación, que facilita el autoseguimiento de cada proyecto; comunicación, para la puesta en circulación de los saberes creados durante el programa.

Maneras para la cocreación de políticas culturales públicas

Aquí nos referimos al conjunto de maneras que ponemos a circular para facilitar la articulación entre creador+s, mediador+s, gestor+s, agentes ciudadanos, administración pública, etc., y, dentro de la propia institución pública, entre cultura y otras áreas administrativas. Forman parte de las mismas las puestas a funcionar a propósito del codiseño del programa, la mediación para el uso de espacios y equipamientos y la negociación de los marcos legales.

4 Presentamos aquí varios modos con los que este conjunto de prácticas artísticas son nombradas. Cada uno de ellos, con sus matices específicos, están vinculados con modos de aproximación y de entender la práctica diferente. Desde Tekeando nos sentimos más próxim+s a los tres primeros y por tanto serán los que usemos a lo largo de este texto.

5 En Sedgwick, E. K. (2018, 2003). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto, la autora desarrolla claves acerca de cómo construir pedagogías del conocimiento y modos de hacer no binarios a partir de la relación afecto/pedagogía/performatividad.

Codiseño del programa

La primera forma que activamos y acompañamos dentro del codiseño del programa es la definición de una *convocatoria pública*⁶, a partir de la cual, como decíamos arriba, se seleccionarán un conjunto de propuestas artísticas responsables directas de buena parte de la producción de los contenidos y formas de pensamiento descentralizado del programa. Asimismo, el propio proceso de definición de la convocatoria, con los diferentes momentos de apertura que lo atraviesan y que trataremos de detallar a continuación, supone un espacio de posibilidad para el trabajo y el aprendizaje colectivos.

Tras un período de trabajo más interno, destinado al diseño del marco previo de la convocatoria, en el que participan el equipo de acompañamiento y Zoe L. Mediero (Intermediae), tiene lugar el primer momento de apertura a través de la *presentación pública del programa* y del marco preliminar de la convocatoria. El objetivo de este espacio es comunicar, dialogar y problematizar las intenciones y necesidades del proceso en ciernes, sus formas y enfoques, encuadres jurídicos, fuentes de financiación, agentes de la colaboración, entre otros. El marco terminará de cerrarse un mes después, tras haber recogido en las bases y anexos las reflexiones y dudas intercambiadas en esta presentación pública y en las cápsulas/espacios formativos desarrollados en el impasse entre presentación y apertura de la convocatoria.

Los espacios formativos⁷ que activamos y acompañamos en este *impasse* están destinados al aprendizaje en temas relacionados con el marco conceptual del programa⁸. La intención es que puedan ser empleados por quienes deseen presentarse a la convocatoria así como por aquell+s que, sin tener previsto presentarse a la misma, estén interesad+s en ampliar e intercambiar saberes en relación a los modos de producción, circulación y participación desde el hacer artístico en diálogo con comunidades. Sosteniendo estas intenciones está además la cuestión que nos asalta cuando empezamos a desarrollar la idea de la convocatoria: ¿hasta qué punto podemos mitigar los procesos competitivos ligados al acceso y uso de unos recursos públicos ya de por sí escasos en cultura?

La primera de las formaciones, a cargo de Aida Sánchez de Serdio, se centró en una invitación a explorar diez dimensiones de los proyectos colaborativos de arte y mediación en el territorio, de las cuales l+s participantes profundizaron en tres: *motivos intrínsecos y extrínsecos del proyecto, políticas de la invitación y sociograma de relaciones, producción de valor y posicionalidad de los agentes*.

6 En el texto de Barber, S. y Madero, M. en el primer capítulo de esta publicación hablamos en detalle sobre el proceso de codiseño de la convocatoria de BdPC.

7 Los materiales diseñados y empleados en los espacios formativos pueden consultarse en <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/capsulas-formativas/>

8 En el texto de Barber, S. y Madero, M. en el primer capítulo de esta publicación hablamos en detalle sobre el marco conceptual del programa BdPC.

La segunda formación, activada por Santiago Barber, vinculó las dimensiones exploradas en la sesión anterior con Aida Sánchez de Serdio con casos reales de prácticas artísticas recientes articuladas en contextos. Además de realizar una genealogía de las prácticas colaborativas desde la perspectiva de su relación con el espacio público, incorporó la reflexión de cómo estas suponen ejercicios de imaginación política⁹.

La última cápsula, presentada por Lucía Sell y Cristina Serván, tenía como objetivo principal situar la evaluación y seguimiento dentro del marco de BdPC, para lo cual presentaron dos capas: una general, enfocada en el derecho a la cultura y en la articulación entre sociedad civil, institución y fundación privada, y otra de autoevaluación de cada proyecto específico.

Durante la preparación de los espacios formativos, y a propósito de la relación de estos con la convocatoria, Aida Sánchez de Serdio nos comparte algunas experiencias de convocatorias de las que ha participado y en las que el acompañamiento a las mismas ha supuesto una parte fundamental como forma de cuidado y de gobernanza compartida¹⁰. A partir de estas conversaciones y reflexiones decidimos habilitar, una vez abierto el plazo de la convocatoria, una oficina de atención y resolución de dudas¹¹ que no solo atiende, como en un principio habíamos imaginado, dudas relacionadas con la convocatoria en cuanto a forma se refiere, sino también en cuanto a su fondo. Así es como a lo largo de dos jornadas, en el Espacio Santa Clara del ICAS, generamos un espacio dialógico abierto y público en el que trabajamos dudas sobre las bases de la convocatoria y sobre el entrelazamiento de estas con las intenciones de BdPC en cuanto a motor de coinvestigación y cocreación entre proyectos y acompañantes.

Al igual que con los espacios formativos, con la oficina de atención y resolución de dudas seguimos explorando formas de apoyo mutuo y de redistribución de saberes y recursos, en oposición a los elementos competitivos que esta misma convocatoria contiene. También intentamos que el formato

9 A propósito de la imaginación política, Santiago Barber cualifica un conjunto de elementos vinculados con la institución arte, museos y espacios otros dedicados a la cultura, y con las prácticas sociales emancipatorias y los movimientos sociales.

10 Uno de estos ejemplos en los que el acompañamiento a los agentes artísticos se da desde el propio hecho de la convocatoria, es el *La(b)Felipa*, resultado del trabajo conjunto entre el equipo de trabajo del Centro Cívico Can Felipa y *Sinapsis* para dar respuesta a la necesidad de este equipamiento municipal de intensificar las relaciones con el barrio. En este caso, los artistas y compañías seleccionados en la convocatoria de apoyo a la creación emergente trabajan, conjuntamente con entidades, instituciones y colectivos, para crear y producir acciones de mediación y actividades públicas. <https://www.sinapsis.cat/es/project/lab-felipa/>

11 Como resultado de este intercambio de saberes generamos un documento *faq* de preguntas y respuestas que publicamos como anexo a la convocatoria.

sea accesible, pero ya desde la presentación pública habíamos empezado a ser más conscientes de la barrera que supone la hipercodificación¹² de los lenguajes del ámbito de las prácticas situadas y de la mediación crítica con los que nos estamos relacionando. A esta barrera se sumará la difícil legibilidad vinculada con el espacio de representación híbrido resultante de la colaboración entre el ICAS como institución pública y Tekeando como colectivo artístico y activista, y con las maneras fluidas y expandidas de acompañar.

En los diálogos que mantuvimos en la presentación pública, los espacios formativos y la oficina de atención y resolución de dudas intercambiamos, entre acompañantes y acompañad+s, una serie de cuestiones, dudas y temores que presentamos como forma de memoria y de posibilidad de activación de otros espacios de reflexión. Ante la incorporación del *colaborativos* al anterior Banco de Proyectos, y con ello de la mediación y las prácticas artísticas situadas al programa, ¿la transformación derivada de esta incorporación puede suponer una doble forma de fiscalización, control y asimilación, por parte ahora también de Tekeando?, ¿puede conllevar esto cierta homogeneización y gentrificación de las prácticas artísticas socialmente comprometidas? Ante la falta de espacios del ICAS donde transparentar sus políticas y estrategias, por ejemplo una oficina donde la institución asesore y dialogue con el tejido cultural y social de la ciudad, ¿en qué medida los espacios de apertura y de mediación que activamos con BdPC se convierten en recipientes de esta necesidad no satisfecha con el consiguiente riesgo, entre otros, de ahondar en la frustración preexistente o de abrir otras formas de desencanto? Otra de las reflexiones que deseamos compartir tiene que ver con la forma de acceso del colectivo artístico y activista a la conformación de la alianza y con la relación de esta con que cierta parte de BdPC cuente con financiación privada¹³: ¿está preparada la administración para acoger esta hibridación desde lógicas no de externalización de los recursos sino como sostén de las prácticas de nueva institucionalidad?, ¿estamos preparad+s l+s artistas, l+s agentes culturales y el tejido local para esta hibridación?, ¿qué fortalecimientos y qué debilitamientos para

12 Zoe L. Mediero ya nos compartía esta cuestión durante el codiseño de la convocatoria como algo sobre lo que habían estado reflexionando y trabajando en programas de *Intermediae Matadero*. Por ejemplo, aparece reflejado en Blanco, F., Blasco, S. L. Mediero, Z, Martín, S., Zechner, M. (2018). «Acompañar, legitimar, tejer, extender, cerrar: Reflexiones desde el equipo de facilitación, una conversación a hilos». En *Una ciudad muchos mundos: Investigación artística y prácticas situadas*, (pp. 182-191). Madrid: Matadero *Intermediae*.

13 El programa cuenta con el apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso a través de su convocatoria Alianzas para una Democracia Cultural (2022). A través de esta convocatoria, la FdnC aspira a fomentar una democracia cultural que permita la participación plena de la ciudadanía. Lo hace financiando y acompañando alianzas entre diferentes agentes cuyos proyectos de mediación artística y cultural incluyan la perspectiva de los derechos culturales de acceso, participación y creación. «Queremos propiciar que administraciones, entidades e instituciones culturales se concedan el espacio para cuestionarse y abrirse a nuevas formas de hacer, de entender su rol en la sociedad y de relacionarse con la ciudadanía y que puedan adoptar estas prácticas de manera duradera. No buscamos ser un medio para financiar la externalización de las actividades ni del personal de mediación cultural o educación».

lo público-comunitario puede suponer esta forma pública-privada de financiación?, ¿qué nuevas formas de competitividad pueden acontecer con esta hibridación y qué revisiones de las mismas son posibles?, ¿qué nuevos retos de transformación y replanteamiento supone esta fórmula mixta sobre los ya de por sí precarios y desactualizados marcos jurídicos? Ahondando en esta última cuestión: ¿las formas de acceso a los recursos públicos poseen la capacidad de atender las nuevas formas expandidas de gestión, mediación y creación que cada vez más se dan en el territorio?, ¿tienen presente estas formas de acceso a los recursos, de manera prioritaria, los trabajos y experiencias previas de los agentes sociales y artísticos en diálogo con el territorio en y con el que van a operar?, ¿recogen la voz de otros agentes sociales claves en el territorio que se verán afectados por la actuación de quienes sean seleccionad+s o contratad+s? La última reflexión que traemos aquí está relacionada con el equilibrio inestable con el que da comienzo el programa (y en el que se mantendrá): ¿es posible, de qué manera y con qué efectos sobre la sostenibilidad de las comunidades e impactos sobre los cuerpos, una apuesta disruptiva que confía ser cuidada por el compromiso de continuidad dado por la institución, continuidad que a su vez sabemos está amenazada desde el principio por la proximidad de las elecciones municipales?

Uso de espacios y equipamientos público-comunitarios

Desde el ICAS, y con programas anteriores a BdPC, había habido una búsqueda de nuevas formas de accionar y habitar lo público cuestionando las barreras de los espacios y equipamientos gestionados por la institución pública, contaminando otras áreas de la administración, como son el caso de urbanismo o de participación ciudadana, e interviniendo artísticamente en el espacio público y en espacios de la sociedad civil organizada.

Nuestra labor desde el acompañamiento tratará de dar continuidad y reforzar esta línea, incorporando también la agencia de los recursos existentes por parte de actores públicos que hasta el momento no habían tenido ocasión. En este sentido intentaremos facilitar y fomentar el diálogo y la toma de decisiones desjerarquizada entre proyectos y personal de las diferentes áreas municipales.

El uso de los espacios y equipamientos se establecerá de común acuerdo entre los proyectos seleccionados y la colaboración ICAS-Tekeando al inicio del programa y se irá revisando según necesidades de los proyectos y transformaciones del programa en su conjunto. Empezamos fomentando la autonomía y relación directa entre cada proyecto y los técnicos y responsables de espacios e infraestructuras, siendo fundamentalmente Amapola López, hasta su salida en junio de 2023, quien facilita la comunicación entre partes y quien avanza las necesidades de producción. Tras el cambio de gobierno, Tekeando asume esta función. Más adelante, cuando se reanuda la producción y relación con los espacios e infraestructuras tras una parálisis de dos meses, se hace de una manera jerarquizada, restando autonomía a los actores artísticos y sociales.

Con esta intención primera de desjerarquización hay un interés específico por poner a funcionar formas pedagógicas, marcos de transferencia y creación de conexiones que atraviesen al personal político y técnico del ayuntamiento; un pensar desde la práctica artística cómo problematizar, exceder y desmontar los marcos preestablecidos y dar pie a nuevos sujetos políticos y espacios de gobernanza del común. Como contrapunto, las formas de expresión artística que este programa presenta, muy alejadas de los patrones más comúnmente conocidos, han supuesto en más de una ocasión motivos de tensión con cierto personal de base de los equipamientos municipales de cercanía. Esta dificultad para leer formas de arte menos convencionales como legítimas se ve reforzada cuando son además encarnadas, buena parte de las veces, por agentes tradicionalmente excluidos de la escena reconocida como artística (y/o social). Finalmente, si bien en muchas ocasiones el equipo de mediación ha hecho de puente, en otras, el lugar anómalo desde el que opera, en cuanto a objetivos, formas y espacios de alegalidad con respecto a la administración, ha supuesto más confusión para algunos de los agentes municipales políticos y técnicos.

En cuanto a la gestión de permisos, el personal que por parte de ICAS se encarga de canalizar los procesos burocráticos de BdPC aplica su experiencia a la búsqueda flexible de adecuación entre proyectos y permisos para el uso de espacios y equipamientos públicos. Esta estrategia que permite que los requerimientos de los proyectos se satisfagan, también pone de manifiesto la lejanía entre las necesidades de las prácticas artísticas comunitarias, las voluntades políticas detrás del programa y los criterios del personal técnico de cultura y de otras áreas y departamentos municipales. Todo ello supone un trabajo extra para los diferentes agentes que confluyen en BdPC.

Pasadas las elecciones municipales, la intención de desborde en cuanto al uso y acceso de los espacios y equipamientos gestionados por la institución pública cambia de manera similar a la que veníamos hablando en relación al diálogo y gobernanza con la institución. Este uso y acceso se limitará única y exclusivamente a los propios del ICAS y a los momentos de representaciones artísticas recogidos en los contratos. Con la ley en la mano, el ICAS retira todo el sostén vinculado con la activación en el espacio público-comunitario y con los momentos de ensayo, laboratorio, formación, encuentro y reflexión de los proyectos seleccionados y del programa en su conjunto, o lo que es lo mismo, para todo lo relacionado con la propia práctica de investigación y generación de proceso situado.

Negociación de los marcos legales

Sabiendo que carecemos de un marco legal adecuado para amparar las prácticas artísticas situadas que se realizarán con BdPC, incluido el propio trabajo de acompañamiento o mediación, optamos por la fórmula de los contratos artísticos para los proyectos y por la elaboración de un convenio de colaboración para cubrir el sostén otro referido a usos de equipamientos e infraestructuras, formaciones y ponencias, archivo colaborativo, mediación y acompañamiento a los proyectos. Sin embargo, el convenio no llega a cerrarse antes del cambio de gobierno municipal, lo que, sumado a la falta de interés por parte del nuevo gobierno por este programa, supone grandes dificultades para la sostenibilidad de la parte en proceso y, por lo tanto, la interrupción

de la continuidad prevista, al no recibir respuesta Tekeando desde la administración en relación a la celebración de la segunda convocatoria.

Tras la interrupción del diálogo con el ICAS, momento que llega en plenas vacaciones, Tekeando de manera unilateral decide no parar el programa (hay contratos en vigor, pagos por representaciones realizadas que aún no han llegado y contratos con proyectos sin cerrar pero que, desde el pacto de confianza previo, ya han adelantado trabajo). Tras la vuelta del verano, Tekeando convoca una reunión extraordinaria (*online*) con los proyectos en la que comparte el estado de la situación y se abre la pregunta sobre la continuidad del programa. Con la decisión de seguir adelante, nos enfocamos en asegurar, desde el acompañamiento y por orden de prioridad, lo siguiente: la continuidad de los proyectos seleccionados en la primera convocatoria, la continuidad de la programación general y la apertura de una nueva convocatoria, según estaba acordado antes de las elecciones. De estos tres objetivos solo se consigue el primero, y no al completo, tal y como explicamos en el punto anterior.

La herramienta del contrato artístico que el ICAS –al igual que otras instituciones públicas¹⁴–, había utilizado ya en otros casos en los que se daba una falta de adecuación legal, aunque brinda opciones más flexibles cuando hay personal detrás que lo articula para tales efectos, en la medida en que no es una figura apropiada, supone grandes dosis de confianza entre las partes y/o de hackeo y activismo. En la convocatoria se habla de tres muestras públicas a realizar por los proyectos. La intención de esto es asegurar pagos ágiles a lo largo de los diferentes procesos de investigación y creación artística generados por los mismos. Desde el acompañamiento¹⁵ hay un trabajo por ayudar a que los proyectos presenten los momentos de devolución pública vinculados con los contratos de manera favorable a sus propuestas, objetivos y necesidades, sin embargo, a muchos de ellos les resulta difícil hacer un empleo de esta cuestión desde una óptica que facilite más que enturbie y/o genere una carga de trabajo extra. De tal manera, habrá algunos proyectos que van a sentir la presión de materializar

14 La falta de adecuación entre prácticas artísticas situadas y de mediación y marcos legales es cuestión extendida en el estado español. Son muchas las entidades que están elaborando informes que recogen esta falta de protección e imposibilidad (Fundación Gabeiras, REACC, Proyecto Niebla, etc.), así como centros de creación, instituciones públicas y ciudadanas que lo atraviesan desde la práctica (Intermediae, Harinera ZGZ, Fabra i Coats, etc.)

15 En el documento faq de preguntas y respuestas, en el punto 2.6.4 compartimos lo siguiente: «En la convocatoria se habla del desarrollo de tres muestras públicas, ¿deberán aparecer estas en el proyecto a presentar?, ¿de qué tipo de muestras estamos hablando? Una vez en la fase de desarrollo de proyectos, el equipo de acompañamiento facilitará que estas muestras estén en consonancia con la filosofía de BdPC, de manera tal que las mismas ayuden a cristalizar y cohesionar los procesos y no generen dicotomías entre procesos y productos ni sobrecargas de tiempos y trabajos para las/os seleccionadas/os». <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/wp-content/uploads/2022/10/BdPC-FAQs.pdf>

sus propuestas en lugar de poner en valor los procesos inmateriales¹⁶ tal y como se les venía transmitiendo. Más allá de la mayor o menor cercanía de los proyectos al marco conceptual y de acción de BdPC –marco que entre otras cosas trata de tensar desde la práctica artística los límites de las herramientas jurídicas mientras se confía en una continuidad del programa que permita la cristalización de dichos cambios– es indudable que la forma presente de los contratos no ayuda.

La cuestión se complejiza aún más cuando con el nuevo gobierno los contratos se retrasan y se vuelven poco útiles para respaldar la práctica expandida que venimos activando. El retraso de varios contratos y las remuneraciones correspondientes supone modificaciones de cronogramas que precarizan, fragilizan y ponen en peligro las lógicas, metodologías y desarrollo de los proyectos: posponiendo, transformando y/o impidiendo, en algunos casos, que puedan llevarse a cabo las ideas de partida. Trabas análogas a las de los contratos las vemos en el acompañamiento. Si al inicio existe una declaración de intenciones desde la institución para posibilitar las formas de gobernanza compartida a través de este programa, y específicamente con una noción clara de la importancia que el acompañamiento o mediación tiene sobre ello, las trabas administrativas y jurídicas, la falta de revisión e imaginación con respecto a las mismas o la ausencia de un respaldo político más certero supondrá una falta de cuidado de las necesidades reales de lo que aquí se está poniendo en juego. Así mismo va a repercutir en la insuficiente dotación económica para el trabajo de acompañamiento, la falta de legitimidad o reconocimiento de su profesionalidad.

Con todo ello, las maneras y necesidades específicas de las prácticas colaborativas en BdPC visibilizan de forma singular las incertidumbres y sesgos legislativos y el impacto de todo ello sobre la ecología y sostenibilidad del arte de contexto. Efectivamente, como explica Javier Rodrigo en la evaluación que realiza junto a Jara Blanco del programa *Imagina Madrid*¹⁷, este tipo de prácticas culturales son prácticas desbordantes, que fracturan los límites de lo legal y lo posible¹⁸ y, como él mismo continúa diciendo a través de palabras de Thompson, se trata de prácticas que ensayan otras formas de activismo y representación cultural, transformando las instituciones y los modos de activismo más convencional¹⁹.

16 Recurrimos a la noción de inmaterialidad para aligerar (en tiempos) la comprensión en el texto, pero en realidad, tal como comparte Selina Blasco, lo que realmente reivindicamos es una «radical materialidad» de las prácticas, una materialidad distinta a la de las «técnicas artísticas» (en Blanco, F., Blasco, S. L., Mediero, Z., Martín, S., Zechner, M. (2018). «Acompañar, legitimar, tejer, extender, cerrar: Reflexiones desde el equipo de facilitación, una conversación a hilos». *Una ciudad muchos mundos: Investigación artística y prácticas situadas* (pp. 182-191). Madrid: Matadero Intermediae).

17 Blanco, J. y Rodrigo, J. (2019). *Arte y ciudad. El programa Imagina Madrid como laboratorio de prácticas situadas*. Madrid: Matadero Intermediae.

18 Rodrigo, Javier (2019). *Posicionamiento: Otras formas de institucionalidad y políticas experimentales en cultura. El reto de recomponer*. Ibid.

19 Thompson, N. (2014). *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*. New York: Melville House.

Maneras para sostener: reforzar e impulsar prácticas situadas y de investigación artística

Estas maneras que se corresponden con la segunda dimensión de la que hablábamos al inicio del texto, difícilmente pueden entenderse si no es desde la interdependencia con las anteriormente descritas y dentro de un programa que se presenta a modo de ensayo/prototipo. Son maneras que han supuesto desplegar, desde la hibridación de saberes, un conjunto de dispositivos experimentales, prácticos y situados. Con estos dispositivos nos estamos refiriendo al conjunto de encuentros, comidas y meriendas, talleres, herramientas para la autoevaluación, glosarios y archivos colaborativos y al acompañamiento que de ello hace –así como de los proyectos seleccionados– un equipo de profesionales dividido en tres áreas de acción: evaluación, comunicación y mediación artística.

Las tres áreas nos reunimos periódicamente para poner en común la gestión que después cada una va a llevar a cabo. El punto de partida es el de acompañar desde la diferencia de enfoques y funciones, favoreciendo la porosidad entre las tres áreas y de estas con los proyectos. Esta permeabilidad apunta a una forma de mediación expandida e integradora que tiene mucho que ver con los sentidos de posibilidad político –de los afectos y sus texturas–, pedagógico –de qué se hace con el conocimiento– y performativo –de los marcos de representación sobre otras formas de conocimiento²⁰– de los que empezábamos hablando a propósito de las prácticas colaborativas en el inicio de este texto, pero también tiene mucho que ver con la imposibilidad de enseñar (acompañar), *la imposibilidad de*²¹.

Como vamos a desarrollar a continuación, esta aproximación permeable supone una serie de cambios con respecto al planteamiento inicial del acompañamiento que va a repercutir en dos elementos: uno sería la precarización y autoexplotación del equipo, el otro, la difícil legibilidad del mismo.

Evaluación²²

El acompañamiento en *evaluación* se ha traducido en el diseño, implementación y seguimiento de un conjunto de herramientas para facilitar la reflexión, investigación, toma de decisiones e identificación de aprendizajes por cada proyecto en lo que corresponde a los procesos de creación colaborativa.

20 Remezclando algunas de las palabras que emplea Francisco Ramallo en Ramallo, F. (2019) «La textura y el afecto, un espejo frente a la pedagogía». Reseña del libro: Sedgwick, E. K. (2018) *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 29 (pp. 93-95).

21 En Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. (M. J. Belbel Bullejos y R. Martínez Ranedo, trad.). Madrid: Alpuerto.

22 Acompañan este espacio Lucía Sell y Cristina Serván.

Habiendo dos textos²³ en esta publicación destinados a la evaluación, solo queremos destacar aquí que será esta una manera de acompañar enfocada en la autoevaluación más como aprendizaje que como forma de fiscalización y que tratará de ayudar a comprender las prácticas de arte como ensamblajes de lo social²⁴, es decir, no situando los impactos sociales como elementos externos a la práctica sino como constitutivos y posibilitadores de la misma.

Comunicación²⁵

El acompañamiento en la comunicación presenta un enfoque que, desde la tecnopolítica y la comunicación comunitaria, buscará la creación de vínculos entre proyectos a través de la comunicación interna; la socialización de información, transferencia de saberes y agencia, a través de la comunicación externa.

Para la comunicación interna se hace uso de una lista de correo, guasap y un entorno colaborativo que se habilita dentro de la web de BdPC. Este entorno, que nace con la intención de compartir recursos para y entre proyectos, trata también de permitir que cada cual suba sus propios contenidos para ser mostrados en la parte pública de la web. En la práctica, la falta de operatividad del entorno, unida a otros factores (tiempos, accesibilidad, etc.), deriva en que sea el equipo de comunicación quien incorpore al espacio público *online* los contenidos proporcionados por los proyectos.

Para la comunicación externa, además del sitio web del que hablamos, se crea un conjunto de redes sociales y un boletín de comunicaciones propios. Hay también un trabajo coordinado con el equipo de comunicación del ICAS para que difunda los momentos de devolución pública del programa mediante notas de prensa, RR.SS., web, etc.

Ya en la convocatoria se especifica y pide a los proyectos un compromiso de elaborar una serie de entregables (textos, vídeos, dibujos, canciones, cuadernos de campo) que permitan compartir con un público más amplio las metodologías, los procesos de investigación, las evaluaciones, etc. Desde el acompañamiento intentamos clarificar la importancia y motivaciones que hay tras este compromiso y, a través de una serie de encuentros colectivos e individuales, trabajamos el enfoque de un programa que pone en el centro los procesos de contexto y sus devoluciones y que, por tanto,

23 En el texto de Serván, C. y Sell, L. en el segundo capítulo y en el de Sell, L. y Serván, C. en el capítulo cuarto de esta publicación se aborda de manera extendida el acompañamiento realizado desde la evaluación.

24 Rodrigo, Javier (2019). «Posicionamiento: Otras formas de institucionalidad y políticas experimentales en cultura. El reto de recomponer». En Blanco, J. y Rodrigo, J. (2019). *Arte y ciudad. El programa Imagina Madrid como laboratorio de prácticas situadas*. Madrid: Matadero Intermediae.

25 Este espacio está acompañado por Blanca Crespo, con el apoyo de Patricia Luque, ambas de La Transicionera.

va a priorizar, junto a retornos más celebratorios y/o de representación, un trabajo de reflexión y elaboración de materiales que serán compartidos para su uso, replicación y/o remezcla. Ligado a ello tomará especial relevancia la cuestión del derecho a la comunicación: el uso y acceso a la información, así como la apropiación sobre la gestión y el diseño de esta información. Así, en estos primeros encuentros entre proyectos, se acuerda una comunicación descentralizada, según la cual el espacio web será entendido y trabajado como un archivo digital común²⁶ en el que equipo de acompañamiento y proyectos comparten sus experiencias en primera persona y contribuyen a las creaciones de un glosario colaborativo y de un repositorio de documentos escritos, sonoros y audiovisuales.

No obstante, hay equipos de proyectos que entienden más nuestra función como de difusión de las actividades exclusivamente que como de acompañamiento en la construcción y colectivización de herramientas para el aprendizaje comunitario. Además, las narraciones que cada proyecto hace en pos del diálogo y discusión colectivos generan un volumen de tareas para los proyectos en algunos casos no contemplados en sus diseños de partida; en otros casos, la convergencia entre áreas, en lugar de contribuir a una mirada más multidimensional, y de ahí a una reutilización de la producción, aumenta la carga de trabajo de los proyectos, que se ven generando retornos duplicados e incluso triplicados: para comunicación, evaluación y mediación artística.

Mediación artística²⁷

El acompañamiento desde la mediación artística trata de caracterizar, activar y sostener, en diálogo con el resto del equipo, una serie de estrategias, metodologías y cuidados que fomenten el desarrollo de procesos de creación y de investigación articulados con los contextos de los que emergen, a través de un conjunto de sesiones de acompañamiento a los proyectos: grupales²⁸ e individuales.

Nos referimos a este acompañamiento nombrándolo como *mediación artística* porque sentimos que este término nos aproxima al lugar no binario desde el que buscamos operar y articular: entre una

26 <https://bancodeproyectoscolaborativos.org>

27 Acompañan este espacio Santiago Barber y Macarena Madero. Al igual que ocurre con las prácticas artísticas que trabajan situadas en el territorio, se están dando diferentes formas de nombrar el acompañamiento a dichas prácticas: mediación cultural, artística o crítica son algunas de ellas. Laura Baigorri las nombra como curadurías colaborativas en Baigorri-Ballarín, L. (2023). «Prácticas curatoriales colaborativas vinculadas al territorio». En *Arte, Individuo y Sociedad*. 35(4), pp. 1355-1375. Madrid: Universidad Complutense.

28 <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/21-10-23-cronica-del-segundo-encuentro-de-proyectos-bdpc/> y <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/03-04-03-23-seminario-de-arranque/> A estos dos encuentros presenciales, se suman otros *online* y dos presenciales más que no llegaron a celebrarse tras retirar la institución la financiación destinada a ello: uno previsto para el otoño de 2023, de cuya definición estábamos formando parte equipo de acompañamiento y proyectos, y la muestra pública como cierre de la que pensábamos sería la primera, pero no la única, edición de BdPC.

mediación o sostén más reproductivo y una activación artística más transformativa y disruptiva. Desde esta aproximación nos preguntamos con quienes acompañamos, qué modos de producción, acuerdos y relación con las comunidades se están dando (por ejemplo, a qué necesidades responde el dispositivo artístico que se realiza), dónde y a quiénes va a beneficiar, quiénes están presentes en el diseño de partida, qué pasa cuando no se cuenta con las comunidades en estos momentos de definición, qué modos de distribución económica y de agencias se tienen en cuenta; qué escucha de los acuerdos y sus derivas o, en general, con qué capacidades cuentan los dispositivos artísticos que se proponen para acoger las transformaciones, etc.

El equipo de mediación artística, así como intenta clarificar sus responsabilidades, hace lo mismo con los compromisos que espera de los proyectos en cuanto a seguimiento personalizado, presencia en los encuentros colectivos y trabajos derivados de ellos. Desde la mediación artística damos pistas para que los proyectos puedan recoger e incluir esto de forma transversal en sus prácticas, por ejemplo, animando a encarnar las preguntas más que a tratarlas desde acercamientos estrictamente teóricos y/o verbales. La mediación que hacemos en este sentido no se plantea ni pretende una forma de fiscalización ni de incremento de la burocratización, sino de colectivización de prácticas que aúnan reflexión, representación y celebración y que, precisamente por aunarlas, son susceptibles de redundar en el bien común a la par de ser puestas en valor y, por ende, quizás también cuidadas. A pesar de nuestras intenciones, estos compromisos han tenido para algunos proyectos el efecto contrario.

En general, en la medida en que estas cuestiones son contempladas en las propuestas de los proyectos de forma transversal, el ensamblaje entre compromisos y procesos supone más facilidades que tensiones. Siguiendo con esta idea, hemos aprendido que especialmente ayudan los momentos en que proyectos y acompañantes somos capaces de negociar y habitar lugares intermedios, no resueltos, entre la satisfacción y la frustración de las expectativas de un+s y otr+s. En este sentido, si nos traemos a estas prácticas el concepto analítico de direccionalidad que Elizabeth Ellsworth aplica a la enseñanza²⁹, buena parte de la mediación que hemos intentado tendría que ver con acompañar a través de un lugar anómalo, que abraza el desencuentro, el fracaso de direccionalidad entre pregunta y respuesta derivado de los puntos de vista múltiples o diferentes posiciones de quienes participan en la colaboración.

Posiblemente esta mediación «anómala» va a tener mucho que ver con el exceso de acompañamiento, a veces exceso de demanda, que manifiestan ciertos proyectos; o con que otros en cambio requieran justamente más presencia o gestión de tareas. En relación a los roles de mediación, en muchos casos se entiende esta desde una perspectiva más instrumental, enfocada en cuestiones de gestión de permisos o producción. Y a la vez es cierto que los límites con respecto a esto nosotr+s mism+s los haremos más borrosos, a veces por peaje ante el progresivo abandono de la institución, otras por decisión propia, consecuencia de nuestro

29 Ellsworth, E. (2003). *Posiciones en la enseñanza*. Madrid: Akal.

autocuestionamiento. Hay casos en que se concibe la mediación artística como un elemento dinamizador, por ejemplo cuando los encuentros colectivos. Y otros en los que esta es leída como una forma de resolución de conflictos.

Cuando los conflictos se han manifestado hemos propuesto la intervención de profesionales otros para su facilitación, haciéndonos cargo desde la mediación artística de lo que tiene que ver con las diferencias que atraviesan los acuerdos y modos de colaboración, es decir, con lo propio de las prácticas artísticas basadas en contextos. En estos casos ha sido importante compartir que el lugar desde el que mediamos³⁰ es un lugar no aséptico. Un lugar al modo de la imaginación política que invita a la agencia, corresponsabilidad y diálogo colectivo; un diálogo en el que nos permitimos intervenir para compartir nuestros saberes, inteligencias y cuidados, pero también porque reconocemos parte (de la trama) tiene que ver con el cariz político de nuestra manera de acompañar. En esta forma de intervenir no obviamos el lugar de representación en el que estamos, las contradicciones que nos atraviesan y los efectos derivados de esta suerte de doble privilegio que encarnamos que no es sino uno solo: el privilegio blanco de operar en colaboración con la institución. Con todo, somos conscientes de que hay momentos en los que hacerse a un lado y, quizás por lo que significamos, puede estar perpetuando prejuicios y legitimando las mismas violencias institucionales que con BdPC se están cuestionando.

Al igual que hemos tratado de incorporar más que de *invisibilizar* o *cargar a cuestras* con las contradicciones, a veces imposibilidades, de un trabajo en el que entendemos lo colaborativo consustancial a la mediación, hemos acompañado a los proyectos para que muestren desde su práctica artística los retos y dificultades que en sentido análogo ellos han encontrado. Cuando los presupuestos iniciales de trabajo en diálogo con otros agentes artísticos y sociales se han tornado en conflicto o han desaparecido en pos de formas de creación más sujetas a la autoría o más enfocadas en la producción de objetos que en la práctica en contexto, hemos animado a mostrar e indagar en los porqués de estas tensiones, movimientos y desplazamientos. En el momento en que escribimos esto, pensamos que la visibilización de estas cuestiones ha sido escasa. Sin querer dar respuestas en el lugar de los proyectos, sí compartimos que en el reto de entender lo colaborativo como espacio de reciprocidad entre agentes que se reconocen con diferentes puntos de vista y atravesad+s por diferentes relaciones de poder, y en el reto de negociar «aquella visibilidad que no subyuga y que, en cambio, da poder»³¹ podemos encontrar pistas de esta escasez.

30 Sobre intervenciones y mediaciones asépticas recomendamos leer el texto de Pérez Iglesias, J. (2017). «La Vocación no entra en las bocas cerradas / Biblioteca Marica». En *Desiderata* (p 45-52). Madrid: Desiderata Editorial.

31 Fontdevila, O. (2015). «Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?». En Collados, A. & Rodrigo, J. (Eds.). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto: Itinerarios, útiles y estrategias* (pp. 211-222). Centro José Guerrero.

¿maneras en la abundancia? (un cierre inconcluso)

...

No llego. O llegamos hasta aquí.

Hemos priorizado trabajar el resto del texto, más pedagógico, antes que esta parte, para la que deseaba un acercamiento más personal. No llegamos a cerrar. Sin embargo me importa compartir con vosotr+s las intuiciones y referencias que quería usar. Así, os dejamos estos balbuceos y rumios que son también una invitación a que cada un+ componga por su parte.

Nuestra idea era empezar con la frase que una compañera del equipo de acompañamiento ha pronunciado en más de una ocasión: «estamos en la abundancia». Si tiráramos del hilo de esta frase, lo siguiente que os compartiría sería el extrañamiento que me generó la primera vez que la escuché. Y cómo resonó en mi cabeza esta letra que dice «que no nos falte de *ná*» (invitación a escuchar las sevillanas de Cantores de Hispalis).

...

me pongo reactiva. me suena a excedente. más vale que sobre que no que falte. apariencia. que sobre para que no se note que no hay. que parezca que hay. que parezca que hay.

Andalucía - apariencia - desposesión.

notas

Plantear primero la abundancia desde la acumulación vs desposesión. Vincularlo con el contexto de Andalucía. Y la escasez de recursos en cultura con nuestro territorio. Enlace a la herramienta de *Horizontes ecosociales* justos elaborada por *Soli*³².

...

lecturas paranoicas (perdón, aún no hemos llegado) memoria judeocristiana. deuda. competencia - desposesión - subalternidad. violencia. cultura de la culpa.

32 *Horizontes Ecosociales* es un proyecto de Solidaridad Internacional que ofrece un recurso diseñado para estudiar la posibilidad de las comunidades locales y sus organizaciones de dar respuestas adecuadas al colapso civilizatorio, incidiendo en su capacidad de resiliencia local y justicia global: <https://resilienciayjusticia.solidaridadandalucia.org/horizontes-ecosociales/>

notas

Plantear después la abundancia desde la pregunta: ¿abundancia de qué/quienes?, ¿abundancia con/contra qué/quienes?

Sumar ahora los hilos de la no violencia.

La comunicación (violenta) que nos aliena de la vida surge de sociedades jerárquicas o de dominación, y las sustenta³³. ¿en qué condiciones somos receptivos a semejante pretensión (de la no violencia), qué hace posible aceptar esta pretensión cuando llega o, más bien, qué es lo que facilita la llegada de esta pretensión?... ¿no violencia contra qué/quienes?³⁴

fragmento

*...una idea importante: las cadenas de sospecha... Si me consideras benévolo, esa no es razón para sentirte seguro, porque según el primer axioma, una civilización benévola no puede predecir que cualquier otra civilización será benévola. No sabes si yo pienso que eres benévolo o malicioso. A continuación, incluso si sabes que yo pienso que eres benévolo y yo también sé que tú piensas que yo soy benévolo, no sé lo que piensas sobre lo que pienso sobre lo que tú piensas sobre mí. Retorcido, ¿no?*³⁵

Joaquín Vázquez³⁶, en el segundo encuentro presencial entre proyectos, el 21 de octubre de 2023 en Gallo Rojo, comenta que las devoluciones que los proyectos están realizando en ese momento lo son a su entender bajo lecturas reparadoras más que bajo lecturas paranoicas.

fragmento

La paranoia conoce algunas cosas muy bien y otras pobremente. Practicar otras formas de conocimiento no paranoico no conlleva en sí mismo negar la realidad ni la gravedad de la opresión o del odio. La lectura reparadora es una lectura sostenida sobre el deseo

33 Rosenberg, M. B. (2013, 2006). *Comunicación no violenta: Un lenguaje de vida*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.

34 Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Mexico: Editorial Paidós Mexicana.

35 Idea que da pie a la premisa *del bosque oscuro* y que sostiene los acontecimientos narrados en la trilogía de Cixin, L. (2006). *El recuerdo del pasado de la Tierra*. Buenos Aires: Nova.

36 Gracias, Joaquín, por compartírnos a Sedgwick y con ella/contigo iluminarnos el camino para escribir este texto, estas maneras de acompañar.

de un impulso reparador, que busca ensamblar y conferir plenitud a las marcas precarias y rudimentarias de los procesos rememorativos³⁷.

...

lecturas reparadoras - curativas - no dicotómicas - no blandas - no duras - no tibias - creativas - en el error y la experimentación (desligándolas de la vergüenza)

«eres más tibio que la paz social» es lo que puede leerse en una pintada cerca de la casa en la que vivimos. Siento/pienso que no es un lugar tibio el de las lecturas reparadoras, es cierto que no es una teoría fuerte/heteropatriarcal/direccional, pero no es lo tibio del lugar a medias/pasivo/paralizante. Tampoco son ingenuas estas lecturas.

...

momento para rumiar...

fragmento

Los poetas eran propietarios de los poemas que hacían, pero el poema no existía realmente hasta que era dado, compartido, representado. La identificación del poseer y el dar quizá resulte más fácil de entender cuando se trata de un poema, un dibujo, una obra musical o una plegaria. Sin embargo, los kesh ampliaban esta identificación a todo tipo de propiedades³⁸.

notas

A continuación plantear la abundancia desde el movimiento. El hilo podría llevar a presentar las prácticas colaborativas y la mediación crítica o mediación artística desde un lugar de abundancia en tanto que pone a circular, no acumula, no posee, no cierra, no concluye. OJO no perder lo anterior: de aquí se puede volver al primero o al segundo planteamiento.

Hay un autocuestionamiento permanente de la mediación que realizamos, que nombramos con los proyectos que acompañamos y a la que invitamos a participar. Esta invitación podrá o querrá ser tomada, o no, según las necesidades y momentos de los proyectos, según la asimetría de posiciones.

37 Sedgwick, E. K. (2018, 2003). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.

38 Le Guin, U. K. (2005). *El eterno regreso a casa*. Barcelona: EDHASA.

Y, en algunos casos, la condición compartida de precariedad, según como la aborda J. Butler en su obra *Marcos de guerra*, va a tener más peso que esta diferencia de posiciones. Según la autora, de alguna manera, podríamos asumir que la precariedad constitutiva, el ser conscientes de ella, nos exige hacernos responsables de la precariedad social y política.

...

mostrar el error. el precio. precariedad. apariencia. escasez. extractivismos. hegemonías. privilegios.

¿y el cuidado? tener cuidado y contar la verdad. direccionalidad. legibilidad. disonancias. /

.....
Este texto es gracias al intercambio de saberes entre sus autor+s y l+s compañer+s del equipo de acompañamiento Amapola López, Lucía Sell, Cristina Serván y Blanca Crespo.

METODOLOGÍA **DE EVALUACIÓN:** **NO QUERER INCOMODAR,** **PERO ACABAR METIENDO** **EL DEDO EN EL OJO** **CRISTINA SERVÁN MELERO** **Y LUCÍA SELL TRUJILLO**

Introducción. Explorar desde la evaluación participativa de Banco de Proyectos Colaborativos

Nuestro modelo de evaluación es *tentativo*, una propuesta metodológica que busca explorar las posibilidades de un instrumento pensado para conocer cómo se desarrollan los proyectos con base en la *creación artística* y la *participación comunitaria*. Teniendo siempre presente la dificultad que supone evaluar procesos complejos del ámbito social, artístico y cultural, este diseño pretendía ser revisado tras su puesta en práctica, para ser modificado en una segunda edición de Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC) que no llegó a ser realizada, pero que en caso de haberse producido habría incorporado los conocimientos derivados de la experiencia que relatamos en este capítulo.

La evaluación la hemos conducido Lucía Sell y Cristina Serván, ambas en la tarea de plantear contenidos formativos, metodológicos y de facilitación útiles a cada proyecto seleccionado en convocatoria pública. No obstante, esta labor ha estado arropada a su vez por el equipo de profesionales de BdPC (comunicación y mediación artística) tanto en la puesta en común sobre la articulación de propuestas y acciones, recopilación de materiales y comunicación con los proyectos como en los momentos de reflexión compartida y dificultades comunes.

Los momentos de encuentro con todos los proyectos participantes han sido muy relevantes tanto en las reuniones individuales como en las colectivas. En estos espacios extensos y diversos hemos tratado de consolidar el sentido práctico de la labor evaluativa. El retorno de la evaluación pasa por el reconocimiento de saberes que describen las prácticas artísticas colaborativas de esta convocatoria.

La implementación de la evaluación se ha desarrollado a través de acciones diversas que listamos en orden cronológico:

1. Cápsula formativa de evaluación. Sesión formativa presencial realizada el 25 de octubre de 2022 en Factoría Cultural, Sevilla, durante el periodo de presentación de proyectos a la convocatoria de BdPC. Este espacio está pensado para orientar y facilitar la integración de la evaluación en el diseño de los proyectos de creación colaborativa como elemento de mejora para el seguimiento y reflexión continua durante la ejecución de los proyectos.
2. Diseño de la matriz de evaluación. Una vez seleccionados los proyectos, se diseña un instrumento que facilite el seguimiento autónomo. Esta herramienta parte de una matriz general de evaluación que se ajusta en contenido a cada proyecto, conectando el diseño de las propuestas con los hitos que favorezcan el seguimiento y la reflexión.
3. Seminario de arranque de proyectos. Contamos con un momento específico para el encuentro entre todos los proyectos seleccionados, celebrado los días 3 y 4 de marzo de 2023. En este espacio se presenta la evaluación como un material para el seguimiento reflexivo del proceso de cada proyecto. Se realizó una actividad participativa específica en el que cada proyecto aborda las preguntas marco de la matriz de evaluación, proporcionando una puesta en común como arranque colectivo y el contacto entre proyectos.
4. Acompañamientos individuales. Para facilitar la utilización de la matriz de autoevaluación, acompañamos a los proyectos a través de reuniones individuales que pretendían resolver dudas y adaptar la metodología propuesta a los contenidos específicos de cada uno.
5. Devoluciones de la autoevaluación. Planteamos un momento de retorno colectivo sobre la transformación de cada proyecto a fecha de 21 de octubre de 2023, ya en la recta final de la ejecución de los proyectos, para poner en valor los relatos compartidos, generar aprendizajes y ubicar a la evaluación como elemento espejo entre proyectos.
6. Entrevistas semiestructuradas. Esta acción emerge como resultado de la escucha a los proyectos y tras la reflexión sobre la función de la matriz de evaluación como instrumento de retorno. A la finalización de los proyectos, el equipo de evaluación realiza entrevistas a cada uno de ellos para identificar elementos comunes que revelen patrones y saberes significativos que describan el proceso de creación bajo la metodología de acompañamiento y evaluación propuesta en BdPC.
7. Elaboración de conclusiones y reflexiones a partir del análisis de los materiales recopilados.

Durante el proceso de construcción de la metodología de evaluación se han generado numerosos materiales, versiones y revisiones en modificación continua de documentos-guía y contenidos.

Consideramos que esta construcción continua se encuentra en correspondencia con el espíritu de una evaluación participativa que pretende ser construida a través de las evidencias colectivas y estar centrada en los procesos. No se pretende dar lugar a un documento para rellenar sino potenciar el transcurso del proyecto desenfocando los resultados.

Estos materiales corresponden a:

—
Contenidos de la cápsula formativa de evaluación¹.

—
Matriz de evaluación general², corresponde al documento central de registro metodológico, diseñado con flexibilidad adaptativa a la contextualización de cada proyecto.

—
Matrices de autoevaluación de cada uno de los proyectos tras la contextualización de la matriz general. Integran elementos singulares en base a las propuestas originales.

—
Crónicas escritas, vídeos y audios de los momentos de encuentro con los proyectos. Estas narraciones se basan en las devoluciones de las actividades propuestas desde evaluación, imágenes que ilustran estos momentos además de los contenidos propios generados por los proyectos, así como documentación pedagógica diversa como elemento narrativo.

—
Transcripciones y audios de las entrevistas con las personas que han desarrollado los proyectos. Diario de campo, elaborado en base a las notas de las reuniones internas, y reflexiones de los momentos clave del proceso de BdPC.

Construcción metodológica

Nuestro enfoque para la construcción de la metodología de evaluación es exclusivamente cualitativo, se corresponde con la intencionalidad de recopilar conocimientos procesuales que reconozcan los saberes a través de la experiencia alcanzada durante el desarrollo de los proyectos. No se han propuesto registros cuantitativos para situarnos de forma completa en el terreno de lo descriptivo y narrativo. Nos hemos centrado en *fórmulas que favorezcan el (re)conocimiento del proceso* de cada uno de los proyectos, retirando peso y relevancia del papel de los resultados en pro de la identificación de conocimientos que plantea la metodología de evaluación.

La subjetividad es un elemento que atraviesa toda experiencia de investigación y, en este caso, también de evaluación. No hemos buscado eludirla, más bien reconocerla y favorecer la creación

1 <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/capsulas-formativas/>

2 Incluida en el capítulo «Anexos» de esta publicación.

de evidencias documentales y narrativas que extraigan saberes y aprendizajes particulares. Con este propósito hemos abordado la generación de un instrumento que permitiese incorporar (i) documentos diversos, que coinciden en su intencionalidad de mostrar el proceso, (ii) indicadores que marcan los elementos que componen nuestras prácticas artísticas colaborativas y (iii) preguntas marco que simplifican y orientan las dimensiones de la evaluación. Estos elementos se ensamblan en una matriz de evaluación que trata de conectar relaciones y posibilidades para generar el relato de los procesos.

Documentación pedagógica

La documentación pedagógica es el sistema elegido para visibilizar el proceso de cada proyecto y proporcionar materiales que den sentido a la evaluación como aprendizaje. Son representaciones visuales, escritas o de cualquier formato, disponibles tanto para la reflexión como para la creación. Buscamos recrear un proceso no convencional, intencional en la generación de información planteada por los indicadores. No es cualquier imagen la que describe el desarrollo del proyecto, es aquella que tiene significado reflexivo para quienes la componen. No es cualquier conversación acontecida durante el proceso de negociación y construcción la que nos ayuda a comprender, por ejemplo, las tensiones y los límites, es aquella en la que se está encontrando un sentido al devenir colaborativo.

Se trata de flexibilizar la recogida de evidencias, *permitiendo que lo abstracto pueda ser representado*, ofreciendo libertad para experimentar y reflexionar, más allá de la evaluación.

Planteamos la sostenibilidad de la propuesta de evaluación proponiendo la reutilización de cualquier evidencia que tenga significado y permita a los proyectos narrarse. Hemos apostado por una documentación que reconozca la naturaleza diversa de las evidencias sobre los procesos necesarios para la ejecución de los proyectos. Se fomenta el empleo de diversidad de formatos: audios de momentos colectivos relevantes, vídeos de las acciones, noticias relacionadas con la temática de los proyectos, correos recibidos sobre cuestiones de conflicto o negociación interna, publicaciones en redes y cartelería de eventos, entrevistas con las personas participantes, vídeo-diarios para seguir el proceso y cualquier posible documento no pensado en inicio. Esta variedad remite a los indicadores posibilitando conocer el carácter o forma en la que se hacen presentes. La multiplicidad de formatos documentales trata de aumentar la fiabilidad de la evaluación.

Tipo de evidencia / Herramientas

Proceso	Colectivas	Experienciales	Incidencia social
[texto] Diseño proyecto / proceso, reformulaciones, borradores, narraciones diario / notas de campo, publicaciones en RR.SS., certificados de asistencia, evaluaciones de las asociaciones.	[texto + audiovisual] Grupos de discusión.	[texto] Diario de campo.	[diversos formatos] Cuentos, historias, rumores, registro de espacios poblados y espacios vacíos.
[narración visual - sonora] Momentos clave, distribución de tareas, transgresiones, RR.SS.	[narración visual - sonora] Aspectos de transformación / nuevos elementos durante el proceso.	[vídeo-diarios] Relatoría rotatoria entre participantes.	[narración visual - sonora] Artefactos, creaciones, eventos, etc. (presencia de elemento emotivo).
	[imagen - audio - texto] Comunicaciones por email, whatsapp o similar.	[narración visual - sonora] Saberes / nuevos conocimientos que destaquen en el proceso.	[audio] Participantes: toma de decisiones - forma de trabajo.
	[texto] Actas de asambleas que reflejen debates, acuerdos, desacuerdos, orden del día, horarios.		
	[texto - audio - vídeo] Entrevistas participantes / actores / personas de la comunidad.		

Estos ejemplos de herramientas de autoevaluación son sugerencias abiertas de formatos para recoger o dar respuesta a los indicadores: indicar su presencia –o forma en la que se hacen presentes–, enfatizarla o constatar ausencia. La multiplicidad de herramientas trata de aumentar la fiabilidad de la evaluación.

Indicadores

Los indicadores de evaluación colaborativos tienen un enfoque extenso, tratan de incluir dimensiones que corresponden a los procesos de creación colaborativa. Proporcionan elementos conceptuales de sentido etnográfico, pedagógico, documental, decolonial-feminista o de experimentación/investigación artística. La lista de indicadores propuestos posibilita su identificación como elementos presentes desde el diseño inicial de cada proyecto. Aparecen indicadores para marcar la situación contextual de partida, otros requieren del transcurso del tiempo para analizar el proceso planteando una valoración comparativa. Los indicadores no pretenden ser identificados de forma cuantitativa como si de una lista de chequeo se tratara. La propuesta de evaluación plantea que sean descritos, o más bien narrados, considerando la presencia, ausencia o grado.

Transformaciones propuestas	Contextualización de la acción	Participación colectiva	Proceso artístico	Lógica cultura comunitaria
Proceso de escucha	Proceso de investigación	Presencia comunidad	Acuerdos - Decisiones	Espacios de encuentro
Fuentes de información	Creación colaborativa	Tensiones	Reformulaciones	Aspectos igualitarios - sostenibles - inclusivos - críticos - no normativos
Necesidades	Disruptividad	Participación	Autorrepresentación del colectivo	Lógicas de cuidados
Aportaciones	Lenguajes	Identidades no hegemónicas	Comunicación - negociación	
Formas de acceso	Justicia social	Ejes de diversidad	Acción / agencia	
Aprendizaje colectivo	Contextualización			

Estos 25 indicadores participativos a través de los que desarrollar la evaluación sugieren la presencia de elementos esperados en el proyecto. Algunos están incluidos en el mismo diseño por el carácter descriptivo de las prácticas colaborativas. Otros pueden emerger durante el proceso. Por último, algunos indicadores requieren de una observación/presencia como resultado de la comparación del estado inicial con el momento en el que se dé por finalizada la intervención.

Preguntas marco o dimensiones

Las dimensiones de los proyectos se pueden contar en forma de preguntas marco que definen las prácticas artísticas colaborativas. Situamos los elementos fundamentales en forma de preguntas

a las que retornar para establecer un análisis continuo durante todo el proceso. De hecho, inicialmente, en la presentación de la matriz de evaluación propusimos a los proyectos comenzar respondiendo a las preguntas marco como forma en la que presentarse y definir el punto de inicio. Durante el transcurso de los proyectos, estas preguntas volvieron a ser sugeridas como guía del relato, enfatizando su construcción a través de las evidencias documentales generadas. Más allá del registro, hemos buscado provocar a los proyectos para cuestionarse de forma crítica en qué medida las transformaciones, la contextualización, la participación y el proceso artístico, colectivo y comunitario dialogan.

Transformaciones propuestas: ¿Cómo se han abordado las necesidades del colectivo al que va dirigida la propuesta? ¿Qué transformaciones se esperan y qué elementos pueden condicionarlas o alterarlas? ¿Cómo transformarán los nuevos saberes al colectivo o a la comunidad?

Contextualización de la acción: ¿Cómo se espera integrar la historia y contexto de la comunidad participante en la creación artística? ¿Cómo se contempla el reconocimiento de otros saberes e identidades no hegemónicas presentes en la comunidad? ¿De qué forma se beneficia al colectivo participante de la transformación propuesta?

Participación colectiva: ¿Cómo se va a implicar a los colectivos (o ciudadanía) en el proceso general de creación?

Proceso artístico: ¿Cómo se va a garantizar la transparencia y el equilibrio de voces al dar forma a las propuestas artísticas?

Lógica cultura comunitaria: ¿Cómo se abordan los cuidados, accesibilidad, impacto en el territorio y otras prácticas ecofeministas/ecosociales?

Estas nueve preguntas marco son guías que nos ayudan a entender la información que proporcionan los indicadores. Estas preguntas son generales, cubren las líneas generales de la convocatoria y los objetivos que persigue la capa general de evaluación. Para las autoevaluaciones, las preguntas marco deberían conectar con el diseño. Este aspecto supone una reducción y concreción de las cuestiones desarrolladas en el resto de la tabla.

Matriz de evaluación

El elemento que conecta los instrumentos de la evaluación lo ha constituido la matriz de evaluación. Consiste en un formato pensado para la recopilación de evidencias dispuesto en forma de tabla que relaciona las preguntas marco con los indicadores y la documentación pedagógica. Cada proyecto genera su matriz de autoevaluación respondiendo a las preguntas marco a través de los indicadores y aportando sus evidencias documentales. La matriz pretende facilitar el seguimiento dando rigor al registro de evidencias del desarrollo del proceso con las que establecer una reflexión basada en la atención a los indicadores de evaluación colaborativos.

La matriz trata de lograr un *punto de partida común* pensado para que los proyectos, diferentes pero a la vez coincidentes en su compromiso con las prácticas artísticas colaborativas, establezcan una dinámica de análisis paralela y logren contarse en un lenguaje común.

EJE: Proyectos en colaboración con colectivos ciudadanos

1 La transformación que produzca

1	Actores - Acciones	Preguntas marco	Indicadores participativos	Ejemplos de herramientas de autoevaluación
1.1	Identificación de necesidades.	<p>¿Cómo se han abordado las necesidades del colectivo - territorio en la propuesta?</p> <p>—</p> <p>¿Se ha modificado la propuesta inicial durante su implementación?</p>	<p>Caracterización del proceso de escucha y sus efectos en la implementación del proyecto.</p> <p>—</p> <p>Caracterización de fuentes de información</p> <p>—</p> <p>Calendarización de revisión de necesidades a lo largo del proyecto (desde inicio).</p>	<p>Borradores, ediciones de documentos de diseño de actividades concretas o proceso general.</p> <p>—</p> <p>Recepción de correos, uso de medios de comunicación colectivos (Whatsapp, etc.).</p> <p>—</p> <p>Uso de plataformas y redes (carteles, llamados, eventos, debates surgidos, recogida de información).</p> <p>—</p> <p>Acta de reunión (sonora, escrita, audiovisual, visual).</p>
1.2	Reformulación / ajuste de expectativas.	<p>¿En qué medida se han producido las transformaciones esperadas?</p> <p>—</p> <p>¿Qué elementos han condicionado el proceso de transformación?</p> <p>—</p> <p>¿Qué impacto ha supuesto en el proceso la aparición de elementos no previstos?</p>	<p>Caracterización del proceso de escucha.</p> <p>—</p> <p>Efectos de las aportaciones del proceso de escucha en la implementación del proyecto.</p> <p>—</p> <p>Caracterización de fuentes de información y formas de acceso (comunidad, documentos, RR.SS., etc.).</p> <p>—</p> <p>Calendarización de revisión de necesidades a lo largo del proyecto.</p>	<p>[Extractos de]</p> <p>Entrevistas a participantes / actores / personas de la comunidad.</p> <p>—</p> <p>Narraciones diario de campo.</p> <p>—</p> <p>Narraciones visuales / fotográficas / sonoras del proceso que enfatizen aspectos de transformación y/o nuevos elementos.</p>

Retornos y conclusiones

Partimos de la certeza de que el proceso de construcción de la evaluación tiene vocación de no cerrarse nunca, ya que esta se encuentra en consonancia con las posibilidades múltiples de creación y colaboración artística. No obstante, en este apartado quisiéramos contribuir al conocimiento existente sobre evaluación de prácticas artísticas colaborativas. Estos saberes no son cerrados, se presentan en forma de orientaciones a través de las que seguir explorando y/o caminando con el objetivo de conformar un modelo cada vez más útil, flexible y sostenible para quienes participan en este tipo de proyectos.

En los retornos destacamos lo siguiente:

—

La metodología de evaluación se presenta como un instrumento *adaptable y flexible*. Destacamos la potencia de la propuesta para abordar multitud de dimensiones que comprenden la creación e investigación artística en conexión con lo colaborativo, posibilitando distintos enfoques y propósitos. Esta adaptabilidad ha posibilitado la contextualización en los diferentes proyectos que componen BdPC.

—

Metodología *imperfecta*, pero funcional para el propósito planteado. A pesar de ser una propuesta experimental inicial, el modelo posibilita una recogida de información que permite analizar los procesos. Favorece también la identificación de momentos, hitos significativos y materiales que describen los proyectos situando el análisis en el marco de la creación artística y colaborativa.

—

Elemento *vertebrador-orientador* en los espacios de encuentro: la centralidad de la evaluación se ha manifestado en los momentos diseñados para el diálogo y puesta en común de los proyectos. La evaluación ha pretendido establecer un lenguaje común que facilite la identificación de situaciones paralelas durante los procesos, oportunidades para la curiosidad, extrañamiento o acercamiento entre los proyectos, las lecciones comunes y los aprendizajes cruzados.

—

La evaluación genera una provocación para la *subversión de roles* a través de la propuesta de autoevaluación participativa. El planteamiento es disruptivo puesto que requiere una gestión autónoma que pretende escuchar cada proceso en continuo para una reflexión permanente y no finalista.

—

Diseñada con *intención experimental*, abierta a la reformulación y retroalimentación a partir de la práctica. La metodología se ha construido pensando en los retornos desde la escucha y ajuste en función de las respuestas en los diferentes hitos de la evaluación: presentación, puestas en común, devoluciones finales. Estos momentos ofrecen posibilidades de reordenación y adaptación como consecuencia de las respuestas y experiencias de desarrollo de los proyectos.

Resitúa el valor en los procesos y desplaza los resultados de los proyectos a una posición secundaria. Este desplazamiento requiere grandes cantidades de energía para analizar el proceso interno. Supone un nivel de complejidad que se aleja de la simplificación (y por tanto, pérdida de oportunidad para la identificación de saberes) que supone la presentación de resultados. La metodología de evaluación sitúa en el centro la exploración de procesos colaborativos/participativos.

Con todo ello, emergen ciertas conclusiones preliminares:

La puesta en marcha de la metodología de evaluación requiere *tiempos prolongados*, difícilmente disponibles en el ámbito de las convocatorias para proyectos que marcan calendarios fijos y apretados. Este diseño de evaluación se encuentra en desajuste con respecto a los tiempos necesarios para profundizar verdaderamente en todas las dimensiones que atraviesan las propuestas. Estos tiempos también son escasos para implementar las modificaciones que el proceso de evaluación genera y, por tanto, difícilmente sostenibles en las condiciones de producción habituales.

Necesidad de un *acompañamiento extenso* para que la autoevaluación se desarrolle. La abundancia de dimensiones, indicadores y posibles instrumentos con los que trabajar requiere un mayor acompañamiento del equipo de evaluación. La apertura a lo novedoso y diverso genera un abanico mayor de posibilidades que se percibe con gran complejidad. Este factor dificulta el uso del modelo y señala que el diseño requiere de espacios compartidos para simplificarse, favoreciendo la autonomía de los proyectos en la utilización del modelo.

Relevancia de los retornos cruzados para el enriquecimiento de las autoevaluaciones. Valor de la posibilidad de contaminarse de otras formas de trabajo, temáticas y perspectivas desde los proyectos que componen BdPC. Destaca este aspecto puesto que los momentos en los que los proyectos han entrado en diálogo entre ellos, las preguntas cruzadas o reflexiones derivadas se presentan como portadoras de gran riqueza. No obstante, estos momentos han sido reducidos (aunque observados) debido a la carencia de tiempos y espacios para estos cruces y retornos.

Escaso *cuestionamiento* del modelo y de las posibilidades del equipo de evaluación de integrar ajustes durante la implementación de la propuesta. Concebido como un modelo metodológico participativo, la reducida contestación, discusión crítica y/o contribuciones reflexivas recabadas desde los proyectos, suponen carencias a corregir para mejorar la dimensión colaborativa. No obstante, la dedicación que el modelo de evaluación requiere de los proyectos implica una demanda de tiempos y energías que resultan inasumibles para quienes los desarrollan.

Nuestro análisis revela coordenadas a tener en cuenta para seguir explorando posibilidades en el diseño de metodologías de evaluación de prácticas artísticas colaborativas. La abundancia con la que quisimos iniciar nuestro diseño posee bondades, tales como la posibilidad de ajustarse a múltiples dimensiones, pero a la vez genera dificultades como la percepción de una complejidad excesiva que dificulta su uso y comprensión. También hemos padecido los efectos de unos tiempos y recursos escasos que limitan las oportunidades para encontrarnos con los proyectos, propiciar momentos de debate y reflexión colectiva o profundizar en cuestiones comunes que así lo merecían.

En cualquier caso, nos gustaría cerrar estas (in)conclusiones con una que ha atravesado la labor del equipo de evaluación y hace referencia al título de este texto. Nuestro no querer incomodar parte de la necesidad de reivindicar una evaluación no fiscalizadora o controladora a la que rendir cuentas. Pretendíamos evitar que los proyectos se sintieran examinados. Sin embargo, esta intención nos ha llevado a *acabar metiendo el dedo en el ojo*. Y es que la evaluación como vía de aprendizaje es más costosa que la fiscalizadora ya que fuerza a los proyectos a analizarse en continuo y reconocerse en su devenir, sea el deseado u otro menos esperado.

Nos gusta pensar que la incomodidad que haya podido causar la evaluación refleja la necesidad de construir nuevos modelos de evaluación. Y si el dedo duele, lo que ocurre es que somos vulnerables y, aún así, decidimos mantener los ojos abiertos. /

**RELATOS
DESDE
LOS
PROYECTOS**

ARTE+ARTE

DANIEL SÁNCHEZ

DE LA BARQUERA CUTIÉRREZ

Y ROSANA SUÁREZ VÁZQUEZ

¿Qué es ARTE+ARTE?

ARTE+ARTE es un proyecto de aplicaciones sociales del arte que se ha desarrollado durante 2023 en los territorios de Polígono Norte y Polígono Sur de la ciudad de Sevilla. Con esta propuesta, queríamos contribuir a potenciar la cultura y el arte como vehículos para la construcción de espacios creativos que ayuden a dar vida a nuevas ideas y crear de manera conjunta miradas de futuro más favorables.

En este sentido, ARTE+ARTE se ha manifestado como una experiencia única, que ha transitado por caminos específicos que responden a la realidad y dinámicas propias de los territorios en los que se ha desarrollado. En esta maravillosa aventura, hemos ido hilando saberes y andando caminos, de la mano de lxs protagonistas del proyecto, lxs Mitoterxs¹, y las entidades colaboradoras, con quienes hemos ido adaptando procesos y buscando alternativas para dar respuesta a los diversos escenarios que han ido surgiendo.

¿Dónde se ha desarrollado el proyecto?

Como hemos dicho, el proyecto se llevó a cabo en los territorios de Polígono Norte y Polígono Sur. Nos resultaba esencial enmarcar nuestra propuesta en dos de los barrios más desfavorecidos de la ciudad, acercarnos a su gente y establecer una comunicación a través del arte, para promover espacios de reflexión y mutuo aprendizaje.

Polígono Sur está conformado por un conjunto de barrios que se localizan al sur de la ciudad de Sevilla. Engloba los barrios de Paz y Amistad, Antonio Machado, Martínez Montañés, Las Letanías, Murillo y la Barriada de la Oliva. En concreto, el proyecto se desarrolló con niñxs que residen en una zona del barrio Martínez Montañés, también conocida como Las Vegas.

Polígono Norte pertenece al Distrito Macarena. En él trabajamos principalmente con adolescentes, niñxs que residían en la zona circundante a la calle Río de Janeiro y otras zonas cercanas.

1 ARTE+ARTE es una propuesta creada y realizada por Proyecto Mitote. Mitote es una palabra indígena mexicana que significa bailar y con este espíritu presentamos nuestro trabajo, por esto los participantes de ARTE+ARTE son Mitoterxs.

Sabíamos que las acciones y proyectos que se desarrollan en estos espacios son numerosas y de muy diversa índole; *ARTE+ARTE* proponía contribuir desde el empleo del arte activo, concretamente de la música y el teatro, como herramientas para la transformación ecosocial.

¿Quiénes han colaborado?

En el marco del proyecto, se establecieron alianzas y colaboraciones con entidades que trabajan en cada uno de los territorios; era una de las líneas prioritarias de la convocatoria y de la propuesta. Estas colaboraciones iban a crear sinergias que, en última instancia, buscaban fortalecer el trabajo que se viene realizando en los barrios. Contar con la experiencia de cada una de ellas, que llevan años de trabajo continuado con lxs niñxs y jóvenes, era primordial y, sin lugar a dudas, una de las fortalezas del proyecto. La relación de colaboración la entendíamos y entendemos como un proceso de construcción conjunta en donde lo que buscamos es abordar las necesidades del grupo a través del arte, con el objeto de favorecer el desarrollo comunitario y ecosocial. Estas colaboraciones permitirían, entre otras cosas, vincular la propuesta con la comunidad y contar con espacios locales referentes para la población, ya que el proyecto estaría dirigido a las personas usuarias y se desarrollaría en las sedes de las entidades colaboradoras.

Inicialmente estaba previsto desarrollar el proyecto con un grupo en Polígono Norte y otro en Polígono Sur. Finalmente, en cada una de las fases o bloques de actividades artísticas planteadas participaron dos grupos en Polígono Norte –en colaboración con las asociaciones Manos Abiertas con Norte y Tetoca Actuar y el IES Inmaculada Vieira– y uno en Polígono Sur –en colaboración con la Factoría Cultural de Polígono Sur y con el apoyo de la asociación Grupo Boom–.

En Polígono Norte, la comunicación con nuestras colaboradoras, la toma de decisiones y la mutua comprensión ante las circunstancias no previstas, las valoramos y evaluamos como muy positivas y enriquecedoras. El proyecto *ARTE+ARTE* se presentó como una oportunidad para que lxs participantes pudieran experimentar nuevas formas de expresión. «Si bien en un principio quienes participaron se mostraron un poco tímidos respecto a la posibilidad de presentarse ante el público, con las sesiones y el apoyo de Rosana y Daniel, fueron ganando confianza y desenvoltura. La participación, tanto en la parte musical como teatral, sirvió a lxs participantes para explorar nuevos talentos y habilidades que tal vez no sabían que tenían. Es un espacio de aprendizaje que debe replicarse siempre que haya oportunidad» (Tetoca Actuar).

Para el desarrollo del proyecto en Polígono Sur, como hemos comentado, realizamos una colaboración con Factoría Cultural, un centro cultural que se encuentra en el territorio. Colaboramos muy positivamente buscando soluciones creativas a los retos que iban surgiendo y sentimos un compromiso y papel activo que fortalecía el proyecto. Desafortunadamente, en el mes de septiembre Factoría Cultural estaba cerrada y no había muchas expectativas de que reabriera a corto plazo; de este modo, *ARTE+ARTE* dejó de contar con la alianza que habíamos creado y reforzado durante los meses previos de proyecto. Ello impactó negativamente sobre

muchos de los éxitos alcanzados a lo largo de meses de trabajo conjunto, ya que el lugar de encuentro y creación habitual había desaparecido, así como el vínculo con la comunidad usuaria de este espacio.

Esta situación nos forzó a identificar nuevas alianzas y posibles colaboraciones en el territorio. Necesitábamos una entidad colaboradora y una sede que fuera el lugar de creación de lxs Mitoterxs. Fue así como *ARTE+ARTE* se trasladó al Centro Cívico El Esqueleto, que nos hospedó y fue, desde ese momento, la nueva sede.

Aunque El Esqueleto se encuentra a escasos metros de Factoría Cultural, es un lugar diferente, con lineamientos y formas de funcionamiento específicas que no respondían a las necesidades de colaboración marcadas por *ARTE+ARTE* durante el proceso de identificación. Solo habíamos solucionado el dónde. En este sentido, sabíamos que El Esqueleto era un reto y en ese momento, la mejor oportunidad para continuar con el proyecto.

Para revincular a la comunidad fue fundamental la empatía mostrada por el Grupo Boom, una entidad que lleva décadas trabajando en el territorio, quienes no dudaron en apoyarnos, resultando esencial para llegar nuevamente a las familias y lxs niñxs de Las Vegas; hicieron de enlace y nos facilitaron entrar nuevamente en contacto con la comunidad. Nos acompañaron en la llamada a terreno, fuimos a las viviendas de lxs Mitoterxs para invitarlxs directamente y funcionó. Tuvimos una buena respuesta, pero fue imposible rescatar al grupo que venía formando parte de *ARTE+ARTE*, por lo que se conformó uno nuevo.

Uno de los comentarios realizados por una de las entidades colaboradoras en Polígono Norte (Manos Abiertas con Norte): «Creo que fue una iniciativa muy potente, algo que van trabajando durante el curso, el tiempo que sea, los meses, los días, da igual, que tenga una repercusión a algo más, que no se quede en un taller de una horita que he dado o en el proyecto que he ejecutado sin una repercusión un poco mayor para los participantes. Entonces el perfil con el que trabajamos es que se sientan actores principales de algo, que se sientan protagonistas (...). Entonces el simple hecho de juntarnos en la plaza a hacer ruido, percusión, armonía, generó en ellos “¡oye mira, esto lo llevo trabajando todo el año y es algo que quiero enseñar!». Creo que fue algo muy positivo y el hacerlo en un espacio público en el barrio, que era la plaza, que cualquiera podía vernos, que cualquiera se podía asomar de las ventanas, que cualquiera podía escuchar, más positivo todavía».

¿Quiénes han participado en cada uno de los territorios?

En Polígono Norte, participaron niñxs y adolescentes y en Polígono Sur, niñxs principalmente. En ambos territorios, los grupos variaron entre la primera y segunda fase, aunque no era algo previsto. En el caso de Polígono Sur fue algo fortuito y en Polígono Norte, tomamos esta decisión junto con las colaboradoras para responder de mejor manera a las necesidades de la comunidad.

Así, con Tetoca Actuar valoramos la oportunidad de invitar a participar en el proyecto de forma abierta y voluntaria al alumnado del IES Inmaculada Vieira. Esta estrategia, que buscaba potenciar la participación de lxs adolescentes del barrio, resultó idónea, ya que respondía mejor a las dinámicas propias del territorio, puesto que muchxs de lxs adolescentes que se involucraron no lo hubieran podido hacer de otra forma; a muchxs de ellxs, sus circunstancias familiares les impiden participar en actividades vespertinas. Se creó un grupo diverso, participativo y entusiasmado.

Los desafíos que fuimos encontrando se manifestaron de manera diversa en cada territorio, en cada grupo y en cada una de las fases del proyecto.

Durante la primera fase, los principales retos estuvieron relacionados con los niveles de participación y la continuidad, las barreras a lo desconocido, las dificultades para la comunicación y el estigma.

La participación estuvo marcada por la irregularidad, lo que complicó la conformación del grupo como *nosotrxs* y el trabajo conjunto y lineal. Las barreras ante lo desconocido, lo nuevo, los miedos, la inseguridad, el rechazo o ridículo consecuentes, fueron desapareciendo muy poco a poco, pero durante las primeras sesiones sentimos que estaban muy presentes y que había muchas resistencias; también observamos que la comunicación, siempre compleja, fue mejorando con el paso de las sesiones, gracias a que la capacidad de escucha activa fue cada vez mejor, lo que favoreció una mejor comprensión del proceso y el sentimiento de pertenencia; el estigma se manifestó en distintas ocasiones, provocando rechazos ante propuestas como la reutilización de materiales destinados a convertirse en basura, como fue el caso de algunos participantes en Polígono Sur.

Estos retos fueron enfrentándose conjuntamente y avanzamos, a un ritmo diferente al inicialmente planteado, escuchando y respetando la evolución y ritmo de los grupos. Las oportunidades también fueron apareciendo y las fuimos rescatando y explotando.

Durante la segunda fase, la participación y la conformación del grupo fue más fluida y continua. Ello favoreció el ritmo de avance del proyecto y logramos sesiones más lineales, no teníamos que retomar continuamente, ya que la conformación del *nosotrxs* se definió claramente desde el inicio. Sin embargo, teníamos menos tiempo y tuvimos que reiniciar con los nuevos grupos, cosa que, a priori, como hemos indicado, no contemplábamos y que puso de manifiesto, una vez más, que la adaptación y flexibilidad son fundamentales cuando hablamos de procesos comunitarios.

¿Y qué metodología habéis empleado?

Para la realización del proyecto planteamos dos fases o bloques de actividades artísticas diferentes. La idea era presentarlas al grupo y ver qué les parecía y qué proponían. Iniciaríamos trabajando a través de la música y continuaríamos con el teatro. Aunque preveíamos que la música y el teatro participativo fueran las actividades artísticas centrales en las actividades desarrolladas, gracias

a la naturaleza y flexibilidad de la convocatoria estas intervenciones podrían derivar y ser enriquecidas según el propio fluir del proyecto, priorizando siempre los objetivos a cumplir:

—
ORQUESTAS DE PERCUSIÓN: Previmos la organización de dos orquestas donde, a partir de diferentes actividades y juegos musicales, se introduciría a lxs participantes en las cualidades del sonido y el ritmo, el empleo del cuerpo y la voz, construirían sus propios instrumentos musicales con material destinado a convertirse en basura y formarían un ensamble musical que incluiría diferentes ritmos del mundo.

—
TEATRO SONORIZADO: A partir de juegos se reflexionaría y dialogaría sobre los procesos estructurales, culturales y personales que se hallan tras los conflictos que vivimos en nuestros entornos, que afectan al desarrollo personal y colectivo. A través del trabajo con el cuerpo y en contacto con otrxs y construyendo un espacio común para ensayar el futuro que queremos, se perfilaría una puesta en escena sonorizada que se compartiría con la comunidad en un evento público.

Nos pusimos en marcha. Durante el primer bloque de *ARTE+ARTE* nos adentramos en la música y su maravilloso poder transformador. Abordamos diferentes aspectos y estrategias musicales que nos facilitaron reconocer procesos de identificación de la comunidad, valorar que la basura de unxs es la riqueza de otrxs y que juntxs podemos resonar como un todo que es más que la suma de las partes.

La segunda etapa estuvo más centrada en el trabajo a través del teatro como herramienta para la transformación y construcción social, aunque seguimos incorporando elementos musicales y rítmicos y percutiendo los instrumentos creados en la primera etapa, a petición de lxs propixs participantes. Los juegos teatrales, el teatro sonorizado y el empleo del sonido nos acompañaron a lo largo de las distintas sesiones.

Os contamos qué aspectos transitamos durante el proyecto:

Escuchar la vida

La incursión en los paisajes y mapas sonoros nos permitieron sorprendernos frente al sonido puro y cotidiano en sus múltiples formas y organizaciones. Con esta excusa, promovimos juegos sonoros que nos acercaron a la improvisación y a la coordinación de la motricidad; simultáneamente, investigamos y nos iniciamos en el empleo de señales convencionales y no convencionales para la dirección de orquestas.

Durante el proceso, empezamos a introducirnos en los sonidos que conforman cada entorno, resaltando lo que estos provocan o evocan en cada unx de nosotrxs, cómo los valoramos y reflexionamos sobre la normalización e integración de ciertos eventos sonoros como parte de nuestra cotidianidad.

Al reconectarnos, puede ser que la actitud de abrir nuestros cuerpos a las posibilidades de la escucha del sonido –de lo cotidiano, de la naturaleza, del ruido de la ciudad... en fin, de cuanto nos rodea– y de otras resonancias culturales, despierte una nueva consciencia de quiénes somos y de cuál es nuestro lugar en el mundo. Entender los paisajes sonoros que lxs Mitoterxs identificaban y el valor que les atribuían fue un ejercicio que nos dio muchísima información de su percepción sobre la realidad ecosocial de sus territorios.

Con los materiales sonoros que iban surgiendo, formamos grupos de improvisación para generar música articulada espontáneamente. Participar de experiencias musicales compartidas refleja, en gran medida, las formas que lxs participantxs tienen de relacionarse y comunicarse con lo que les rodea, a la vez que permite la asunción y experimentación de diferentes roles. En una improvisación sonora, cada participante ocupa posiciones de existencia: puede colocarse como fondo o como figura, puede escuchar y ser escuchado, silenciarse o hacerse escuchar, resonar, esperar, crear, ser solista o acompañante, dialogar, imitar o contrastar. Narrar estas posiciones, entenderlas y transformarlas en beneficio de cada una de lxs participantes y del grupo era uno de los desafíos. La improvisación libre y la creación musical en tiempo real concretan productos sonoros a los que damos forma al mismo tiempo que vienen realizados. Esta herramienta alimenta la creatividad, la improvisación y, por ende, la capacidad de resiliencia, y la exploración de nuevos códigos, ya que usamos los signos como medio de creación que, dibujados en el espacio, se convierten en sonidos aleatorios combinados con otras indicaciones exactas relacionadas con el quién, qué, cómo y cuándo producir determinados sonidos para lograr la composición musical. Poco a poco fuimos reconociéndonos y sumergiéndonos en los sonidos y silencios que componen la música.

Exploramos la construcción de instrumentos musicales. Esto nos permitió exaltar nuestra vinculación con la Madre Tierra y comprobar, a través de la propia experiencia, la diferencia entre creación, reutilización y consumo. Fue fascinante presenciar las expectativas que este momento generó en lxs Mitoterxs y cómo su nivel de atención y colaboración en el proceso aumentaron. La creación de los instrumentos nos llevó a hablar sobre nuestra relación con el entorno, el significado que para nosotrxs tiene el concepto de basura y las necesidades que genera nuestra sociedad de consumo, que premia lo urgente frente a lo realmente esencial. En una sociedad donde cuando nos preguntan: «¿de dónde viene la leche?», pensamos que de un tetrapack, o: «¿de dónde viene el atún?», y la respuesta es: «de una lata», la organología nos ofrece también una extraordinaria herramienta, pues nos habla sobre la importancia y función social de los instrumentos musicales y cómo están íntimamente ligados al ser humano y la naturaleza; nos lleva a repensarnos como seres naturales. Bajo esta óptica, estas conversaciones se convierten en llaves que abren puertas para el asombro y transformamos materiales destinados a convertirse en basura en belleza para nuestras vidas y la comunidad, poniendo valor en el cuidado y respeto de la naturaleza de la que somos parte.

Finalmente, organizamos la creación de tres ensambles rítmicos, uno con cada uno de los grupos de Polígono Norte y otro en Polígono Sur. Mientras lo construíamos y creábamos conjuntamente,

íbamos tomando conciencia de la importancia del trabajo individual y de grupo, de la escucha y el habla conscientes. Tocar organizadamente, complementándonos dentro de una orquesta y aportando desde lo que somos y desde donde nos reconocemos y sentimos, se convirtió en una metáfora de nuestras relaciones ecosociales y las resignificamos. El objetivo era vibrar en sintonía con el Universo. Realizar nuestro mejor esfuerzo es lo importante en el construir conjunto y de esta forma el resultado no puede ser menos que maravilloso.

Como propuesta de cierre de esta primera fase, acordamos participar en Polígono Sur en la celebración del Día de la Música, invitando a todxs lxs Mitoterxs a compartir su experiencia. Y realizar una sesión abierta en el espacio público de Polígono Norte, donde lxs Mitoterxs de los dos grupos que estaban participando se unieron para mostrar a su comunidad el trabajo que estaban realizando, aportando a la creación de nuevos espacios sonoros que manifestaron el valor del arte y la cultura comunitaria en la construcción de los barrios y su gente. Fue una presentación muy asombrosa y bonita para todxs. Lxs Mitoterxs estaban nerviosxs y entusiasmadxs; y finalmente realizaron una presentación bellísima, muy emotiva y sorprendente.

Poner el cuerpo

Retomamos el trabajo con los grupos en septiembre y continuamos hasta finales de diciembre. Proseguimos el camino iniciado, con alegría, asombro y mucha ilusión también con la incorporación de nuevxs Mitoterxs, colaboraciones y alianzas en los territorios de Polígono Norte y Polígono Sur. Ya hemos señalado que en cada uno de los territorios se organizaron nuevos grupos, por lo que nuevamente nos encontramos con trabajo de construcción de grupo, confianza, escucha activa, comunicación, reconocimiento, nuevas barreras y ¡adelante! Nuevos saberes, nuevos asombros, intercambios, descubrimientos y de nuevo, adaptando procesos, mecanismos, buscando y encontrando alternativas para dar respuesta de la mejor manera a los diversos escenarios que iban surgiendo. Los cambios en Polígono Sur fueron totalmente inesperados. Readaptamos el planteamiento y la planificación realizadas y reiniciamos. En Polígono Norte todo fue más sencillo, ya que la propuesta de cambio de grupos fue algo que se planteó junto con las colaboradoras, algo conversado y que valoramos como una oportunidad para el proyecto y lxs participantes. Todo el aprendizaje de la primera etapa estaba con nosotrxs, y eso nos permitió actuar de forma más eficaz y pertinente. En el centro de *ARTE+ARTE* se mantenía el impulso de crear una experiencia única, enriquecedora, que mantuviera el corazón contento, con el arte como herramienta para crear, construir, aprender, crecer, tomar conciencia, manifestar...

La mayor parte de lxs niñxs y adolescentes participantes no habían tenido una experiencia previa de creación a través del cuerpo, pero no dudaron en darse a ello y poco a poco fuimos saltando obstáculos y experimentando nuevas formas y posibilidades de expresarnos, comunicar y de entender la realidad que nos rodea. Desde el inicio, la asistencia y participación en los nuevos grupos, como ya dijimos, fue más regular, algo que consideramos muy positivo para el desarrollo del proyecto.

Durante esta etapa seguimos poniendo en valor las propuestas creativas que requieran la participación activa de la comunidad, de las aplicaciones sociales del arte, de las alianzas y colaboraciones, de emprender y resignificar el espacio y las relaciones que se dan en él.

El teatro demanda aspectos que resultan maravillosos cuando el objetivo es plantear nuevas formas de construcción de unx mismx, del grupo y la realidad. Permite ensayar contextos, plantear, reflexionar y hallar donde menos sospechamos; el autoaprendizaje sucede y la construcción identitaria surge. Se evidencia y observa ese transformarse mientras me transformo. En este sentido, los juegos teatrales desencadenaron discursos, mostraron máscaras, rompieron roles y nos ayudaron a ser y sentirnos como grupo. Transitamos distintos juegos, con distintos objetivos y resultados, muchos de ellos inesperados e impactantes.

En Polígono Sur abordamos los lazos que unen y que nos permiten ser y estar; las cosas que suceden, las cosas que queremos que sucedan y las cosas que no sabemos que suceden. En este contexto, lxs niñxs manifestaron una increíble necesidad y capacidad de aprender, de descubrir, de imaginar y de manifestarse. Voluntariamente solicitaron retomar la creación de ensambles y el empleo de instrumentos musicales reutilizados. El teatro, la música y la alegría fueron nuestra guía. En esta etapa, las familias se involucraron y comprometieron más, cosa que no sucedió, pese a intentarlo, durante la primera fase; ello fue una de las razones que facilitó una participación más regular y un gran logro que impactó positivamente en el alcance de los objetivos planteados.

En Polígono Norte, con el grupo de adolescentes, la experiencia fue una sorpresa continua. Nos aproximamos a los procesos migratorios, poco a poco. Fue especialmente llamativo seguir la evolución del grupo. Cómo comenzaron y cómo terminaron abordando la temática y sus discursos. Lo que inició siendo tratado como algo superficial por incómodo, acabó permitiendo descubrir historias que se hallan no muy lejos de su propia experiencia y vivencia. Las reflexiones se expresaban a través del cuerpo y la palabra, en la escena, con el resto de lxs compañerxs. El miedo a ser juzgadxs fue diluyéndose y ello permitió que afloraran disertaciones y que cada quien pudiera construir su personaje desde el aprendizaje propio y la investigación.

En el grupo de niñxs de Polígono Norte, el tránsito fue más complejo. Lxs niñxs participantes se dieron al juego de la creación y fueron construyendo su personaje. Las dinámicas y juegos teatrales contemplaban, sobre todo, el trabajo de la escucha, la empatía y la fluidez. De manera pausada, aunque continua, fuimos viendo que los movimientos de los animales en escena eran más respetuosos, más cuidados y cuidadosos, más atentos y en sintonía con el resto del grupo. En este construir a través de la escena, se manifestaban nuevas formas de entender, de relacionarse y de valorar al otrx y al grupo.

Como propuesta de cierre de esta segunda fase, acordamos realizar ensayos generales al interior y que los logros quedaran en el grupo, sabiendo que, inevitablemente y aunque no seamos conscientes de ello, estos trascienden más allá, contagian a quienes nos rodean de uno u otro modo. Y una vez más, en todas las experiencias, comprobamos la potencia metadiscursiva y trascendente del arte.

¿Qué aprendizajes, qué reflexiones?

ARTE+ARTE nos ha permitido profundizar en el maravilloso poder transformador del arte y comprobar que los proyectos que evocan el arte como herramienta de transformación social son sumamente sensibles y sutiles. La atención debe ponerse en el proceso, ser capaz de ver más allá de lo puramente estético, cuestionar y evaluar íntimamente y observar para poder fluir y contribuir a los planteamientos que la comunidad de creadorxs va resolviendo, que son inagotables en las infinitas formas de narrar, referirse y estar en el mundo. Y en ese momento, cuando aparece la magia, juntxs encontramos los mejores caminos.

Cada grupo es único y diverso y, gracias a ello, hemos ido encontrando desafíos específicos y también oportunidades; por lo tanto, para lograr el desarrollo de *ARTE+ARTE*, que lleva implícito construir un evento significativo en la vida de lxs participantes y su entorno, acudimos a la flexibilidad como competencia incuestionable en el avance y construcción de espacios lúdicos, amorosos, incluyentes y colaborativos, basados en la importancia de los procesos y resultados, con el arte activo como elemento catalizador.

Las colaboraciones son sumamente importantes y, pese a las complicaciones que pueden surgir durante los procesos, suelen favorecer y aportar al alcance de los objetivos que nos planteamos. Cuando se presentan dificultades hay que ser proactivos y buscar posibles soluciones, caminos para contrarrestar y sacar el mayor beneficio del evento que se presenta.

Trabajar en territorios como Polígono Norte y Polígono Sur requiere una adaptabilidad, flexibilidad y resistencia a la frustración singulares. Muchas ideas, esquemas, planificaciones se cuestionan y en ese cuestionamiento el proyecto adquiere su verdadero valor y trascendencia. Lxs participantes, la comunidad, va eligiendo por dónde ir, cómo, y con respeto y mutuo cuidado logramos avanzar y definir para lograr nuestro objetivo, construir espacios ecosociales más inclusivos en el que ser y estar más felices. Ahora bien, como todo proyecto comunitario que busque construcción y transformación, el tiempo, la continuidad y el apoyo institucional son esenciales. La lógica de proyectos anuales no favorece los impactos positivos, continuar con los logros y seguir avanzando. La comunidad, principal afectada ante ello, se cansa, agota y cuestiona, con toda razón, su papel. Este mismo desgaste afecta negativamente a los niveles de participación y va en detrimento de la confianza. Cuando lxs niñxs de Polígono Sur nos preguntaron: «¿por qué no vienen todos los días?», o sus padres nos dijeron: «¿ya acabaron?», los adolescentes de Polígono Norte nos comunicaron: «queremos seguir» y lxs niñxs que encontramos por el barrio nos dicen: «¿cuándo vuelven?», esta idea se refuerza.

Tener constancia y permanecer entusiastas y optimistas nos permiten encontrar libertad en lo que hacemos y enfrentar los desafíos que se nos presentan para seguir trabajando en propuestas como *ARTE+ARTE*, apostando por el arte activo como herramienta en favor del desarrollo ecosocial y un mejor vivir para todxs... ¡¡¡¿¿¿DÓNDE ESTÁN LXS MITOTERXS???! /

Participantes

Rosana Suárez Vázquez, Daniel Sánchez de la B. Gutiérrez, niños y jóvenes de Polígono Norte y Polígono Sur (Sevilla).

Entidades colaboradoras

Asociación Manos Abiertas con Norte, Asociación Tetoca Actuar, Laura Madero y Guillermo Díaz (Arriate Cultural / ICAS), Asociación Grupo Boom e IES Inmaculada Vieira.

Web de referencia

www.mitotearteydesarrollo.org

Redes sociales

www.facebook.com/proyectomitote/

www.instagram.com/proyectomitote/

—
Fotografías

1, 2, 4, 5 y 6 / Proyecto Mitote

3 / Manos Abiertas con Norte



DE VOZ, UN CUERPO

LEONOR LEAL CHAMORRO

1

Me llamaron por teléfono para comunicarme que el proyecto había sido seleccionado y, para mi propia sorpresa, las lágrimas empezaron a brotar. Llevaba detrás de mí meses de incertidumbre. Mi hija tenía solo dos años cuando mi mánager decidió jubilarse de mí. Me quedé más frágil de lo que ya me sentía. ¿Cómo iba a poder gestionarlo todo? Aún no me había adaptado a la maternidad y a mi nueva vida como bailaora-mamá y de repente me quedo sin nadie en la oficina. Y no es que hubiera volumen de trabajo, es que había que buscarlo.

Desde que empezamos a salir de la pandemia todo se había complicado muchísimo para viajar y trabajar fuera. Los test, las vacunas, los certificados... Y además de ese extra había que añadir que yo viajaba a todas partes con mi recién nacida. Había que pensar mucho más en los horarios de los vuelos, siempre coger taxis con sillitas de bebé disponibles, buscar y contratar canguros allá donde íbamos preguntando a gente de confianza en los teatros... Eran mil detalles más que gestionar.

También yo había cambiado: ya no podía contestar con rapidez a los correos ni a las llamadas. La mayoría de las veces no podía hablar inmediatamente. O estaba dando el pecho, o estaba con la niña dormida en brazos, o quizás estaba enferma con diferentes virus que me rebotaban de la guardería. Todo se había vuelto más complejo para él y ya no estaba para estos trotes. Decide quedarse sólo con un artista en gira y no soy yo.

Presentarme a la convocatoria con un proyecto de investigación era una posibilidad remota para seguir trabajando y crear desde ese nuevo contexto donde de repente todo parecía oler a final, todo parecía una retirada de los escenarios.

2

Siempre me apasionó la filosofía y el saber qué aporta el trabajo con el cuerpo. En muchas clases de danza me he sentido, creo que, iluminada. De repente he entendido a través del movimiento cosas que tenían que ver con la vida. Había una relación directa con lo que me estaba pasando fuera. Podría decir que todo lo que nos enseña el baile tiene que ver con nosotros y con el mundo. El baile es una forma de vivir, y no porque uno se pase todo el día cantando, bailando o escuchando flamenco, sino porque hay un estar con el cuerpo que nos aporta muchas cosas útiles. Una se planta delante de

la gente, con el público enfrente mirándote, esperando de ti no sabes exactamente el qué. Y la posición de la bailaora, con valor, pero relajada, bien atenta y muy presente, el pecho abierto y la mirada hacia el horizonte, aunque no vea nada, ya indica una manera de afrontar el mundo. A mí me gusta aguantar ese silencio antes de que empiece todo. No siento nervios, solo doy unos segundos para escuchar esa selva en la noche donde muchos ojos de animalillos desconocidos parecen mirarme entre matorrales.¹

Se tenga el cuerpo que se tenga, la edad que se tenga y la técnica que sea. ¡Esto es lo que hay!, parece decir ese cuerpo frente a frente. Si hace falta, desafiare a quien sea, si es necesario, me recogeré a llorar a un rincón, pero volveré a salir para dejar atrás lo que ya no me sirve. Bailaré entonces con eso y bailaré también cuando la risa me invada. Para mí, el escenario es esa entrega y no sé cómo ocurre, pero es justo en esa especie de ofrenda donde siento que ocupo el espacio que me corresponde en este universo. Es un lugar donde siento que tengo derecho. Derecho a ser, a existir... Algo así.

Con todo esto que sentimos cuando bailamos y a lo que casi nunca hemos puesto palabras, quería trabajar. Quería recopilar este tipo de cosas de otras bailaoras, a un nivel así de amplio y genérico, pero también a un nivel muy concreto y pequeño: las imágenes internas que nos hacen bailar mejor, los paisajes a los que recurrimos con la imaginación cuando estamos creando o las sensaciones musculares para hacer ciertas cosas técnicamente. Todo esto, pero en palabras. En palabras para todo aquel que quisiera leerlo, aunque no bailara ni lo pretendiera jamás.

«Me siento muy bien. Al principio estoy agarrotado, pero cuando empiezo a moverme lo olvido todo y... todo desaparece. Todo desaparece y siento un cambio en mi cuerpo como si tuviera fuego dentro, y me veo volando como un pájaro. Siento como electricidad. Siento electricidad».

1 Siempre me llamaron la atención los imperativos que se usan antes y durante las actuaciones de flamenco y que rescato aquí porque tiene mucho sentido tras las entrevistas realizadas y como conclusión de muchas cosas relacionadas con este proyecto. Estos imperativos se siguen usando a día de hoy, sobre todo en las peñas o festivales de flamenco, y con ellos se pide a la gente escucha atenta (que no es lo mismo que pedir silencio) y memoria: ¡Shhhh! ¡Vamos a escuchar! Creo que, más allá de una actitud de respeto hacia los artistas, pedir escucha de esta manera apela a un cuerpo flamenco en esencia, a un cuerpo que escucha. Y, en este caso, se extiende a un público que también debe escuchar, buscando con ello un estado muy determinado. Si una bailaora tiene presencia, casi siempre es porque su cuerpo está en escucha de muchas cosas, no sólo de la guitarra o el canto. Está escuchándose a sí misma y escuchando al espacio donde va a actuar para poder comunicarse y responder a él, para poder estar de verdad. Un público de ese tipo y en ese lugar también se rige por la misma exigencia.

¡Vamos a acordarnos! habla del pasado, de la memoria de los que nos antecedieron e hicieron grande este arte con sus aportaciones. Podemos quedarnos en una interpretación purista, nostálgica o de reafirmación del pasado, como todas las artes populares, pero para mí esa frase tiene mucho sentido en relación al cuerpo. Si hablo como bailaora, diría que un cuerpo siempre le baila a otro cuerpo. Siempre se acuerda de otros cuerpos que vio. Los que bailaron ante nuestros ojos salen y sudan. La historia, de una forma u otra, se reactiva cada vez que bailamos, pues nuestro cuerpo habla de otros también. Invocamos y convocamos aunque no lo pretendamos.

Esto contestaría Billy Elliot en la película cuando el jurado le pregunta por lo que siente al bailar, y justo es su respuesta lo que hace que los adultos de ese tribunal descubran al bailarín en potencia que había en ese niño.

No me interesan los textos de quienes nos ven bailar, por muy bien escritos que estén. Yo buscaba un diálogo de un cuerpo que baila con otro que ha bailado aún más. Por eso, en este caso no elegí a niñas, sino a mujeres con experiencia, quizás ya retiradas fuera mejor, pensé. Sí, prefería ese lugar, cuando todo ha pasado y se ven las cosas con distancia. Estaba segura de que habría oro allí.

3

Los meses pasan y el dinero del proyecto no llega. Quiero empezar a hacer las entrevistas y tiro de mis ahorros. Me planto en Madrid con una chica y su cámara en pleno mes de julio. Voy a entrevistar a Merche Esmeralda en su casa. Tengo mi guion, he planteado preguntarle por las etapas de aprendizaje del flamenco y las palabras que sus maestros usaron para enseñarle. Luego le preguntaría por su etapa profesional y, al final, por el momento actual. Era un recorrido vital como cualquier entrevista, solo que en cada etapa yo buscaría cosas muy concretas. Cosas que ella entendería bien. Su piso es elegante con un toque clásico. Las paredes son burdeos y hacen resaltar el dorado de algunos cuadros. Ella me recibe con un vestido estampado, fresquito, y tan solo se ha pintado los labios de un color cereza. Merche es hermosa y no necesita ni eso, pero el detalle del color la ilumina. Me tranquiliza que me reciba con la naturalidad de alguien que está en su sofá esperando a que pase el calor de la tarde. Como no soy periodista, lo único que me extraña de la escena es lo tecnológico. Encuadre de cámara, comprobaciones del micro y todas esas cosas que hacen de una entrevista algo ortopédico al inicio. Aunque no lo hago yo, me preocupa que todo esté bien y que podamos empezar. En ese no saber qué hacer mientras Elena coloca todo empezamos a hablar distendidamente. Era una introducción que me serviría para hacer tiempo y para entrar en materia poco a poco, pero desde el minuto uno y sin haberle dado al play de la grabadora o de la cámara Merche ya me está contando cosas que me fascinan. Ella tiene arte contando las historias, mezcla el ceceo con el seseo, es expresiva con sus ojos y sus manos y está a gusto conmigo. Me confiesa que me ha contado cosas que quizás nunca ha contado antes. Podría seguir hablando con ella mucho más y, después de casi tres horas, me despido. No quiero abusar. Quedamos para volver a encontrarnos más adelante. Quizás en Sevilla. Quizás en Málaga. Quisiera seguir escuchándola. Me había hablado de lo que estaba buscando: me habló del tiempo, del cuerpo, de la escucha, del éxito y de las noches amargas. Había sido maravilloso escuchar todo eso y, después de aquella conversación, ya en mi hotel, yo ni siquiera podía dormir. Era una mezcla muy grande de agradecimiento y de ilusión. Me sentía ciertamente afortunada.

Es muy curioso porque, mucho antes de esta entrevista, yo había coincidido con ella en México. Ambas dábamos clases en un festival de flamenco y, en una conversación un poco más cercana, un comentario de ella me sorprendió. «Después de una vida entera trabajando y viajando, de repente te das cuenta de que el teléfono ha dejado de sonar». Ya tenía una edad considerable cuando me dijo

aquello, probablemente más de sesenta, y sería lógico que trabajase menos que antes, pero para mí ella era una figura del baile cuya aportación era incuestionable en la historia del flamenco y escuchar que alguien como ella podía sentirse un poco apartada en el mercado, era algo que ni siquiera yo aún podía imaginarme.

Las vueltas de la vida... Yo acababa de estar hoy en su casa y de repente me acuerdo de aquello del teléfono. El mío tampoco está sonando como antes, pensé. Y me queda mucho para los sesenta.

4

Un día, entre risas, le dije a un amigo:

–Antes yo era más lista. He ido de mejor a peor.

Me refería a la capacidad de decisión e intuición sobre qué hacer y qué no hacer. Para ciertas cosas, a edades más tempranas estamos muy conectados con nuestra intuición. Manejamos menos factores que alteran lo que nos gustaría ser o a lo que nos gustaría dedicarnos y funcionamos con una claridad envidiable, y en mi caso, con fuerza para decir que no a quien hiciera falta. Es más, esa oposición me reafirmaba y me daba impulso.

Mis diarios, en toda mi etapa de aprendizaje inicial, están llenos de preguntas, pero sobre todo de deseos, de ilusión y de planes. Sueños fuertes y muy proyectados. Cualquier manual de autoayuda y de visualización americano se queda en pañales al lado de todo lo que una adolescente como yo era capaz de hacer sin tener ni idea de todas esas teorías. A lo largo del tiempo, y a medida que he ido consiguiendo todo aquello que deseaba, han ido apareciendo otras cuestiones y dudas de otro calibre. De un tiempo a esta parte, todo lo que leo de mí misma está lleno de incertidumbre. Cambios de vida, la edad y, sobre todo, la maternidad, han puesto en jaque todo lo que tanto tiempo me costó conseguir. La conciliación, como le llaman ahora, es una cuestión política, de género y del sistema en el que vivimos. Pero, inmersa en un día a día que exige estar más presente que cuando salgo al escenario, compaginar el trabajo con la vida se trata de una mezcla explosiva de dos factores: el tiempo (que nunca es suficiente) y la falta de sueño en el cuerpo. Mi rutina de baile se ha ido al garete y mi calendario está dominado por los imprevistos. Virus, economía y una vida compartida en familia que no quiero que se escurra entre los dedos. Todo eso afecta directamente a la creación y esta etapa se me revela con mucha más fragilidad que ninguna otra, sobre todo porque no contaba con que mi yo-bailaora pusiera en duda ese deseo que antes sentía como exclusivo en una dirección. Me resisto con los dientes a las ganas de dejarlo todo y empiezo a buscar un nuevo mánager u oficina o lo que sea que se ocupe de darme estructura. Es pronto para una retirada, en realidad me resulta increíble pensar que por esta circunstancia puntual de vida y de oficina no voy a seguir en escena, pero, igual que es un temor prematuro, hay algo de verdad en todo esto. Un dominó se sucede en mi cabeza. Si no tengo oficina, nadie da a conocer ni vende mi trabajo; si eso ocurre, no habrá actuaciones, por tanto, bailaré menos. Si bailo menos, estaré menos en forma físicamente. Si eso ocurre,

probablemente crearé menos y si no tengo nada nuevo que aportar, dejaré de ser de interés, y con razón. Llegado a ese punto y pasado todo eso, habrá un momento de no retorno. El tiempo habrá pasado y mientras que yo no he bailado los jóvenes de veinte años habrán estado aportando con fuerza y plenitud nuevos trabajos sin parar. Yo me quedaría fuera, al margen, desfásada y olvidada. Se asoma una pregunta que toda bailarina conoce como una sombra: si tuviera que dejar de bailar ya, ¿qué otra cosa podría hacer? Ahora no tengo ni idea. Han pasado siete meses desde que mi proyecto fue seleccionado, pero el dinero del proyecto sigue sin llegar. Mi contrato se había traspapelado, luego hubo cambios políticos y, por último, el Ayuntamiento de Sevilla sufrió un hackeo que afectó a todos los pagos. Sigo tirando de ahorros para otras dos entrevistas más. Después de eso, a ver cómo sigo. La oportunidad de poder crear este año en otras circunstancias, como yo creía, no ha funcionado, sin embargo, tengo varios cuadernos llenos de notas y muchas ideas. Después de las entrevistas viene una parte práctica y colectiva. Espero que llegue el momento para embarcarme en ello.

5

Durante las presentaciones públicas de mi proyecto, así como en los encuentros que propone Banco de Proyectos Colaborativos para compartir y saber de los procesos de los demás, voy tomando conciencia de lo que estoy haciendo solo por el hecho de hablar sobre ello. Frente a la soledad interna de mis cuestiones personales y vitales (directamente relacionadas con el propio trabajo), el proyecto se abre a los demás y descubro poco a poco su naturaleza social, y no por las acciones que yo tengo pensadas tras las entrevistas que implican el trabajo con diferentes colectivos, sino porque el hecho de hacer público todo esto pone en juego a todo aquel que se identifica con lo que planteo y comparto, y ese público se manifiesta y se comunica conmigo. Aparecen desconocidas interesadas en formar parte de mi investigación. Gente que asiste a los encuentros o los escucha a través de los vídeos colgados en la plataforma escribe correos electrónicos. Algunas compañeras de profesión se acercan a contarme su situación y su punto de vista, algunas estudiantes me hacen preguntas interesantes, profesoras de universidad se ofrecen altruistamente a ayudar en lo que sea necesario y un correo recibido en especial me hace pensar bastante. Tardo muchísimo tiempo en contestar. Al principio me sienta casi mal y no quiero responder así, pues entiendo que tiene buena intención. Cuando puedo entenderme a mí y mi reacción, por fin lo contesto. El correo me proponía usar métodos de investigación ya experimentados por otros académicos. Me habla de factores a tener en cuenta, de estudio de casos y de análisis de variables y componentes. No hay nada extraño en todo esto y probablemente hay un orden en el hacer de las cosas y unas referencias bibliográficas que serían muy útiles para mí, pero me pregunto entonces qué quiero yo de todo esto, qué es la investigación en artes para mí. ¿Acaso quiero etiquetar en botes, analizar bajo la mirada de un microscopio las biografías, hablar de parámetros comunes y no comunes, pensar en las mujeres como casos?

El lenguaje, la palabra..., justo lo que yo estoy buscando para dejar materializado con ellas todo un conocimiento volátil, se convierte en otra cosa. No lo rechazo, no lo minusvaloro. Pero es otra dirección. Igual que no me interesan los tratados de danza que hablan de los pasos y la ejecución

de una coreografía, tampoco me interesa encauzar el proceso en un carril como este. Hablar de método es curioso. Se supone que yo estoy usando la metodología de investigación biográfico-narrativa y, a pesar de que se define como una manera propia de investigar, el simple hecho de saber que pertenezco a ese formato me provoca preguntas: ¿y si no quiero métodos? Ya es un método también eso, ¿no? No quiero pertenecer a nada si la investigación consiste en eso, en saber cuál es nuestra etiqueta antes de empezar. Plantear lo ocurrido y resumirlo me parece algo que toma sentido a posteriori.

Pienso y comparo este proceso con la creación de una coreografía, de un espectáculo, de una música... Claro que tiene patrones, claro que cada uno busca una línea, pero prefiero que cada proyecto me dé su propio mapa de hacer. Quiero descubrir en el camino lo que significa y plantearme todo esto al inicio casi que me quita aire. Ahora no quiero ni que ese lenguaje me moje. Esas palabras me harán ver de diferente forma a estas mujeres. ¿Es exagerado? Puede, pero ¿acaso no puedo investigar como cuando bailo? La música suena para todos, pero solo algunos artistas y científicos llegan a sentirla dentro y yo quisiera eso.

6

Realizo dos entrevistas más, cada cual más interesante. Las conversaciones son largas y ellas responden de otras maneras a las cuestiones que yo planteo, a veces las respuestas aparecen más tarde. Encontrar palabras para contar lo que nunca se ha verbalizado necesita su tiempo y ellas se lo permiten. Me siento más como un testigo de esos relatos. No me había equivocado en absoluto y los temas se cruzan creando un imaginario muy grande sobre cada una. Lo que yo creía buscar es mucho menos interesante que lo que encontré. Un baile es mucho más que esas imágenes que tenemos antes de crearlo o mientras lo mostramos. Las imágenes que forman parte de las coreografías pertenecen al pasado y al futuro a la vez, a la vida y a la ausencia, a los deseos y a los fantasmas. Un baile lleva toda nuestra galaxia girando alrededor, dándonos noche y día, estaciones y ciclos, pero también lleva lo que aún no sabemos que seremos. Nos creemos creadoras, pero hay en lo que hacemos la capacidad de moldearnos a nosotras. El baile también puede herir.

7

Me proponen dos actuaciones juntas en Cataluña para mitad de noviembre. Yo les cuento en lo que estoy trabajando y me ofrecen la posibilidad de hacer en esas actuaciones dos muestras del proceso de investigación en un formato teatral. Decido entonces utilizar el material biográfico de las entrevistas para crear mis coreografías. Tengo claro que no es una cuestión de reconstruir los bailes representativos de las entrevistadas, ni siquiera de seguir sus estilos. Trato de filtrar las anécdotas que más me han llamado la atención. Más bien son detalles, cosas pequeñas, así que los bailes serán también pequeños. Si en este tiempo he recopilado y reflexionado sobre lo que me han contado, ahora empiezo a manipular las historias como detonadores de músicas y bailes posibles. Hago un ejercicio de traslación, el juego empieza a dar coincidencias, sincronidades, hallazgos, ideas, posibilidades. Empieza la fiesta.

La dramaturgia hay que generarla. Cada baile corresponde a un hecho significativo de cada una de ellas y, aunque normalmente nadie necesita justificar de manera exhaustiva cada elección que se hace en la creación de un espectáculo, en este caso, creo que el público perdería una información significativa si no lo hago. Esas anécdotas vienen de las vidas de otras mujeres y yo he creado a partir de ellas. Nunca tengo más conciencia de que la creación no es un acto individual como ahora. El formato de conferencia bailada se acerca a lo que necesito, pero, en este caso, invertiré las proporciones. Si normalmente mis conferencias tienen poco baile y más relato, en esta ocasión usaré más baile, aprovechando que tengo músicos en directo, y contaré poco. Dejaré que las entrevistadas hablen por sí mismas. Pondré fragmentos editados de las entrevistas y no tendré que contarle a nadie el valor de las cosas.

8

Cuando viajo rumbo a Girona, unos diez días antes de la fecha de representación, llevo ya la música compuesta, he estado más de un mes hablando con los músicos y generando matices. Los bailes aún están hilvanados, todavía queda, y decido irme y concentrarme en una residencia artística donde busco, con la ayuda inestimable de María Muñoz y Pep Ramis (veteranos de la danza de nuestro país), una dramaturgia posible a los materiales. Este era mi plan de trabajo, pero justo entonces mi hija enferma de faringitis, mi pareja también. Yo no necesito antibióticos, pero tengo mucha fiebre. La residencia se queda en la mitad del tiempo esperado. Aún así, consigo hacer pruebas y transiciones: mientras hay vídeo en la pantalla yo bailo a cámara lenta o simplemente escucho atentamente sin mirar. Luego empiezo a bailar y cuando termino, cuento de manera natural a la audiencia de dónde vino la idea de ese baile. Es un ejercicio parecido a un destripado. Abro la barriga y dejo que todos vean lo que había dentro. Al público le gusta mi experimento y sé que, con trabajo, este formato, aunque un poco híbrido, tendrá un día un lugar de estreno en condiciones.

Mientras todo esto ocurre, por fin llega el dinero desde el Ayuntamiento y para cuando llego a Sevilla, tengo fecha de la última y tercera muestra pública del proyecto. Mi proceso, para mí, solo acaba de empezar. Mientras el resto de compañeros están cerrando todas sus acciones planeadas, yo estoy abriendo. Solo tengo tres entrevistas y un germen de espectáculo que no estaba previsto. Quisiera compartir lo vivido en Cataluña, he llegado llena de ganas y los descubrimientos sobre la dramaturgia a partir de los relatos recogidos me hacen sentir que todo puede funcionar y que es posible hacer un espectáculo sin perder la esencia de las verdaderas protagonistas. Sin embargo..., un espectáculo no es lo que se supone que yo debía realizar, así que me centro en compartir con otras compañeras de profesión del cante y el baile, un encuentro con público donde se pueda entrar a debate sobre las cuestiones que a todas nos inquietan. La tarde se torna acogedora, he invitado a Rocío Márquez, Chloé Brulé y Valeria Saura. Con cada una de ellas me unen diferentes lazos y cada una representa un perfil diferente. El público es muy escaso y nosotras nos sentimos en confianza. Charlamos de los inicios de cada una, de las sensaciones en escena, de lo que significa ser artista, de nuestras cosas... Es la primera vez que me acerco a algo parecido

a un colectivo. En realidad, no existe ningún colectivo de bailaoras retiradas o en activo. En la pandemia hubo varios intentos de crear un sindicato flamenco, de hecho, pertencí un tiempo a uno de ellos. Existía un objetivo común en cuanto a protección laboral y derechos, pero al poco tiempo, y viendo las acciones que se tomaban desde ahí, decidí salirme. No sé ahora mismo en qué punto están, pero desde luego no me imagino las reuniones como la nuestra de aquella tarde.

Las bailaoras retiradas, cuando les preguntaba por compañeras de su generación, me respondían que apenas tenían contacto entre ellas. Si en su época álgida quizás sólo se relacionaron entre sí a través del trabajo y las coincidencias en tablaos, teatros o festivales, con los años han quedado pocas relaciones cercanas. Eran compañeras, pero no amigas que perdurasen en el tiempo, por lo general. Si pienso en cómo me relaciono yo con mis coetáneas, no me sorprende de nada. Me llevo bien con todas, si nos encontramos, nos saludamos con alegría y si voy a verlas al teatro y me gusta lo que he visto, las felicito, pero más allá de esto, considero que tengo muy pocas amigas de verdad dentro de la profesión. De hecho, las puedo contar con solo una mano y me sobran dedos.

9

Una de mis acciones planteadas con colectivos tenía que ver con el bordado. Bordar pañuelos de bolsillo, concretamente. Esos de los que todo el mundo llevaba antes y que tenían larga vida. Si pienso en ellos, desde luego las lágrimas preferirían ser consoladas ahí antes que en un trozo de papel de usar y tirar. El bordado, además, tiene para mí una relación directa con el flamenco, pues al zapatear una quiere atravesar el suelo. O eso he pensado siempre. No es golpear, es atravesar la tierra igual que la aguja traspasa el tejido. Pero, ¿cómo se borda un baile? Ni yo misma podría contestar, simplemente, todo esto era una idea que me hacía visitas. Quizás porque también es un trabajo de tradición donde las mujeres expresaban a través de patrones, o con dibujos libres, sus inquietudes o sus ilusiones. La mayoría de las veces una aprendía a bordar para hacer su ajuar. Y mientras una borda se proyecta el nido y, después de casada, mientras se borda se critica al marido. Bordar permite hablar y compartir historias igual que las que yo recuerdo de mi madre y su mejor amiga, que era costurera y se juntaban cada tarde. Igual que las bailaoras retiradas compartían sus relatos conmigo.

Quizás al bordar por fin se prenden y se agarran las palabras, los pensamientos (si es que lo hacemos en silencio), quizás es que bordando agarramos la vida con el hilo y en un simple pañuelo la dejamos dibujada.

Eran razones desordenadas como las que aquí escribo y quizás la más directa no era ninguna de estas, sino una que tiene que ver con un concurso de flamenco al que me apunté una vez. Yo nunca había bailado como solista y tan sólo quedaban dos semanas para el concurso. Preparé una coreografía en la imaginación, pues no tenía músicos con quien trabajar, y el concurso proponía un guitarrista y cantaor oficial que podían acompañarme el mismo día del certamen, pero con sólo un

rato de ensayos previos en los camerinos. Ellos eran profesionales, pero yo estaba más verde que un pimiento. Llevaba mi coreografía escrita en un papel porque ni yo misma me acordaba de la estructura que había inventado. Cada poco lo sacaba y miraba el esquema. Se lo mostré a los músicos y todavía hoy, casi veinte años después, si me los encuentro en algún sitio, me recordarán entre risas aquello de llevar mi baile en el bolsillo.

10

Necesitaba para esta tarea un colectivo de mujeres mayores que supieran bordar y que estuvieran dispuestas a reunirse en mi casa para la tarea y compartir. Antes de buscarlas, hablé de todo esto con un ilustrador reconocido, Raúl Guridi, y, tras mostrarle las entrevistas de mis bailaoras, le encargué que me dibujara algo representativo de lo que cada una hablaba, sobre todo cuando hablaban de baile. Guridi me entendió bien y aportó un concepto aún mejor. Cuando me mandó los dibujos (puntadas rojas sobre pañuelos blancos) me explicó que había unido los conceptos de remiendo, nudos, remates y enredos con las sensaciones físicas y viscerales que había escuchado en las entrevistas. Lo que él me proponía eran mapas emocionales con algunas palabras significativas incluidas en el dibujo. No se buscaba ni la perfección, ni la artesanía fina. Se trataba de algo cercano al revoltijo de cosas que tenemos por dentro. Los dibujos eran abstractos y con tanta alma que la idea ahora cocreada me llenaba de energía y me gustaba más y más.

Me fui a la tienda de lanas de Utrera, donde vivo, y pregunté si acaso sabían de algún grupo existente o taller de bordados en el pueblo. Poco había que hacer, pues ya casi nadie bordaba a mano en el pueblo, al menos que ellas conocieran. Me pasaron el teléfono de alguien a quien podría preguntar en una asociación y, así de mano en mano, fui pasando de unas a otras. Un día me llamó una señora diciendo que, sobre todo, lo que sabía hacer era punto de cruz y que podía encontrar al menos a tres más que sabían bordar. Las cité en mi casa una tarde a eso de la merienda, había comprado pestiños y había limpiado el salón, había comprado flores frescas e hice todo lo posible por que se encontraran a gusto en una casa a la que me acababa de mudar y en la que ni siquiera aún tenía lámparas ni cortinas ni casi de nada. Llegaron muy tarde y solo al recibir las en la entrada me di cuenta de algo raro. De entrada, solo una era andaluza, las demás eran del norte y sus acentos las delataban: Asturias, País Vasco y Zamora. Todas jubiladas ya.

–Pero bueno, y esto ¿para qué es?

Les expliqué desde el principio todo y cuando dije que yo era bailaora de flamenco una de ellas me contestó que le rechinaba el flamenco y que no le gustaba nada de nada. Otra se retiró del compromiso al ver los dibujos, porque decía que eran pequeños para sus cataratas. La utrerana hasta después de Semana Santa no podía hacer nada porque tenía mucha faena en la hermandad. Así que me quedaban la que no habló nada en toda la tarde y la que no le gustaba el flamenco.

–Esto no lo bordo yo. ¡Qué dibujo más feo, por Diossss!

Y así, con comentarios de este tipo fui tragando como pude el té con pestiños. Me hicieron críticas «constructivas» y opinaron de las palabras incluidas en los bordados. No se planteaban eso de venir a mi casa a bordar conmigo otro día y preferían hacerlo cada una por su cuenta. Querían pensarse bien cuánto cobrarían por hora y ya me lo comunicarían. Tampoco parecían estar de acuerdo con las telas que yo había comprado ni con los hilos y, para cuando se fueron de mi casa, yo tenía claro que el plan de los bordados con ellas no podía funcionar. Quedamos en volver a hablar de ello y, al día siguiente, les dije que necesitaba un grupo más amplio y que prefería posponer y replantear la actividad. Nunca me había sentido tan poco entendida ni valorada en mi propio territorio. Es una sensación muy rara que vengan a tu casa a ponerte pegadas de todo y, sobre todo, me di cuenta de que un proceso artístico y no artesano les quedaba lejos y quizás, simplemente, no les gustaba. Acción anulada. Operación fallida.

Hablé con Guridi. El colectivo lo formaríamos entre nosotros dos, su mujer y mi madre. Quedaríamos un domingo y nos dedicaríamos a charlar, bordado en mano.

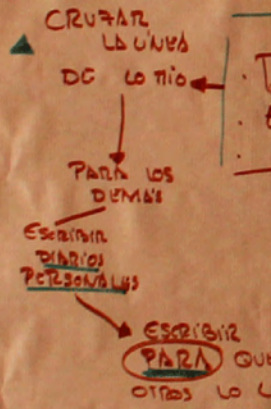
11

La otra opción de colectivo eran mis alumnas, a las que daba clase de técnica y coreografía cada día en una escuela de Sevilla. Formé un equipo de trabajo e investigación y las que se sintieron atraídas se apuntaron. En total eran doce. Esta vez propuse encuentros por la mañana. El primer sábado de cada mes haríamos un desayuno largo en mi casa y vendría quien pudiera. El objetivo era compartir relatos y recoger conceptos e imágenes asociados al flamenco. Los que traen y los que asumen como nuevos tras tomar clases. La mayoría son extranjeras que están aprendiendo con intenciones profesionales. Todas hablan español y todas están llenas de historias curiosas. Los desayunos se estiraban hasta las dos y media de la tarde que salían de mi casa para coger el tren de vuelta, y en esas largas conversaciones hemos compartido mucho. Sobre la búsqueda de identidad a través del baile, sobre el compromiso de aprender la historia del flamenco para sentir que les pertenece en algo, sobre los lugares cómodos o incómodos en el proceso de aprendizaje con distintos profesores que se posicionan en los saberes de sangre o familia, sobre los profesores que contemporaneizan demasiado el género haciéndolas sentirse perdidas en eso que ellas buscaban de tradición y sabiduría supuestamente ancestral... Las conversaciones no tienen fin. Hay un flujo de referencias compartidas en un chat que echa fuego por momentos. Ellas sí son un colectivo y se unen para superar las dificultades de estar lejos de casa o del flamenco y las expectativas. Ellas quieren encontrarse y hablar. Quieren participar y han sido y seguirán siendo un regalo cada vez que me visiten. Es una especie de terapia con risas comunes, fragmentos biográficos y debates encendidos de lo que es y no es flamenco para ellas. Nada tiene desperdicio y, más allá de este proyecto, a veces me pregunto el alcance de estos encuentros. Quizás podemos publicar algo colectivo, quizás podemos quedar un día con las bailaoras mayores, quizás simplemente seguimos bailando, pero el debate está muy activo y dudo que pueda parar. Esto sí ha sido un acierto del proceso. Esto merece la pena.

Y mientras escribo todo esto, no bailo ni un día. Y mientras dudaba de mis ganas en esta etapa tan extraña, de repente me impaciento por levantarme y ponerme los tacones. Y mientras lo planeo y lo deseo, seguro que pasa algo..., ¿quién sabe? /

- COSAS
 PERSONAS
 MECANISMOS DEL
 CAMBIO
- ① • COLABORACIONES - RIESGO
 - ② • CRÍTICAS SOBRE EL TRATAMIENTO AL GOBIERNO
 - ③ • IDEAS QUE VUELVAN

OR
 DE



DIARIO DE TRABAJO

IMÁGENES INTERNAS AL BAILAR

TIGTA FORMAS

FILOSOFÍA CORPORAL
SABERES EN EL PLATANO

UNA VIDA UN MUNDO

UN BAILAR NO ES SOLO UN BAILAR

- IMAGINARIOS
- FANTASMAS
- HUELOS
- EXPERIENCIAS ETC

INVESTIGACIÓN

TALLER ESPECÍFICO DE APLICACIÓN

CLASES DIFERENCIAS DE TEMAS

- OTROS ESPACIOS COMPARTIDOS
- OTROS CONTEXTOS
- SALIR DEL MUNDO PLATANO

TIEMPO DINERO RECURSOS

COLABORACIÓN EN OTROS HECHOS

¿QUIÉN SOY Y POR QUÉ HAGO ESTO?

- ENTREVISTAS (con 2)
- COMPARTIR
- JUNTARLOS
- CREAR, BAILAR DE NUEVO?
- GRUPOS DE TRABAJO
- APLICAR MUNDO, DAR A CONOCER

DIARIOS ESCRITURA REFLEXIÓN

DE VOZ, UN CUERPO

PRÁCTICAS

CREACIÓN

EN CLASES

LO QUE PUEDO HACER EN MIS CLASES

- PONER A PONER SABERES
- COMPARTO
- ESCUCHO
- HABLEO
- CREAR CODIGO CONJUNTO, COMUNITARIO
- CONSTRUYO MAQUINA CREATIVA

• TEXTOS DE MATERIA SENSIBLE

- VIDEO/DOCU/ENTREVISTAS
- ENCUENTROS
- CONFERENCIAS
- TEXTOS: RELATOS como BAILAR, LIBROS que BAILAN
- MATERIALIZACIÓN: BORDADO, DIBUJO, POESÍA

• ESPECTÁCULO/PRODUCCIÓN

- REACTIVAR VIDAS Y SABERES EN ESCUELAS
- CREAR DRAMATURGIAS PARA ESTO
- TEATRO DOCUMENTAL "CON BAILARINO"
- BAILAR OBJETOS, BAILAR DE BAILAR

V67

Quiétude lento

V67
- cuando
- 12 pies
- 12 pies
- 12 pies

Soleá / Noche no
Quisiera de
me oírte
7 encuche 7
0

Banque x Soleá

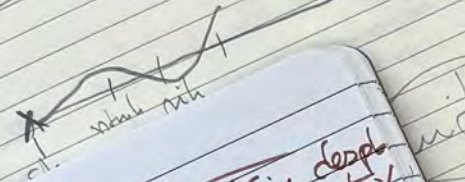
(Carmen)

22 al 27 OK

- Personas para trabajar

→ Base de Soleá x Fábria

→ Negras /



Orion / Madrugada

1.- Lengua y H.S.
Interés x acercarse a
bailarinas de las 5 que
ocurren sus pedales
que tuigas interior
han alimentado su baile

- 1 B
- 2 C
- 3 S

La palanca como clar
para el cuerpo. Como
pista, como mudo

2.- El documento de creación
de la obra de la obra
de la obra de la obra

Inicio / Solo / Sin depp.
Paseo. / Sin notas / Misterio

5' Minut solo

Silencios
Oscilar el adalo
Calentando

Hablo con una Palabra
letra / Hablo con una
letra de Soleá
letra de Soleá

1) Tono vacío y Pequeñas
fines 1º Saltare entre
letra b 2º
Hablo sobre los vacíos
referencias.
Solo con
Caja de música, Cantar

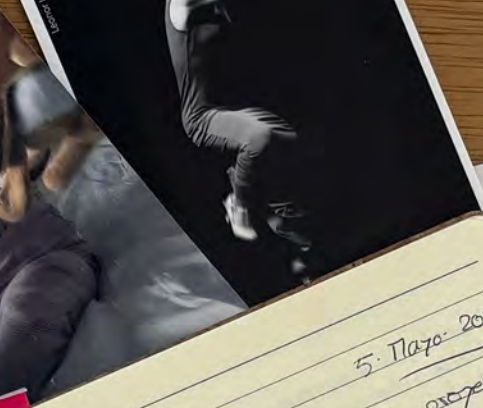
2) Tono vacío y Pequeñas
fines 1º Saltare entre
letra b 2º
Hablo sobre los vacíos
referencias.
Solo con
Caja de música, Cantar

3) Tono vacío y Pequeñas
fines 1º Saltare entre
letra b 2º
Hablo sobre los vacíos
referencias.
Solo con
Caja de música, Cantar

4) Tono vacío y Pequeñas
fines 1º Saltare entre
letra b 2º
Hablo sobre los vacíos
referencias.
Solo con
Caja de música, Cantar

Soas bailarias (Cantar)





5 Mayo 2023

Hoy se presentó el proyecto
'de voz, un cuerpo'
Vino para saber pero entre
los que estaban había varios bailarinas.

Yinka
Ellerme

"Libro que baila" Título.

La mujer borrosa es aquella bailarina
que olvidó los tiempos la unidad
de su movimiento y cuando
recuerda, sob le salen puntos
en el aire de aquello que fue
la rima que por un día
fue tan apañada, los ojos
mueve los brazos tan solo
por caucación de la gaita
inspiración.

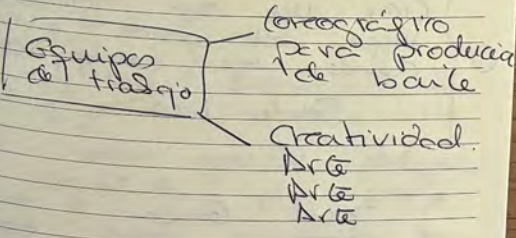
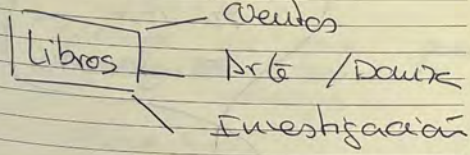
INVESTIGAR

Sobre otros artistas que
han escrito sobre el baile
o si:

- Resumen, ideas, imágenes
- técnica
- Cambio - ni baile...
- Significativa - Gesticulación
- líneas.

Analizar cuando ellos
escriben del baile
lo que han dicho
lo que repanden

Bailarinas. Escritoras



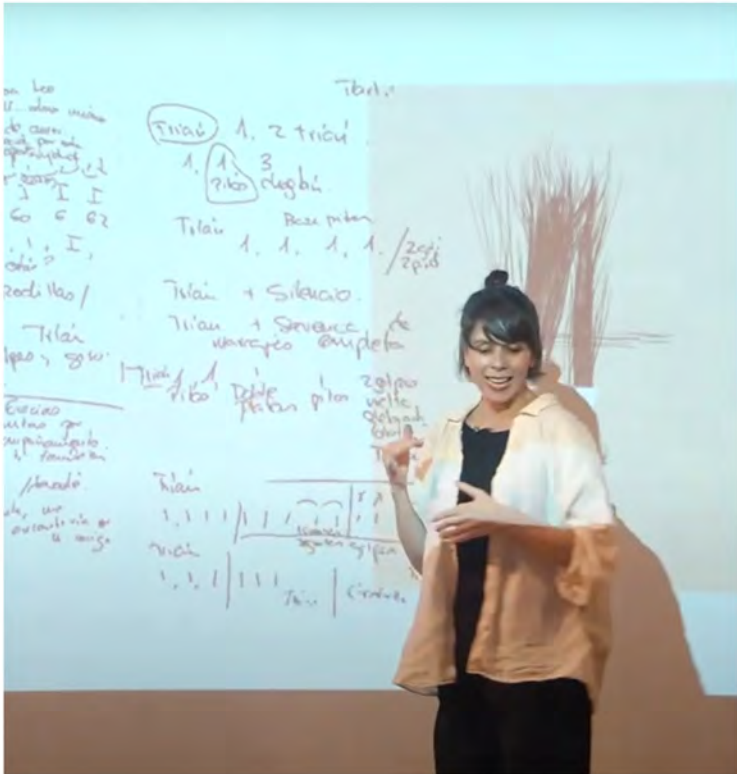
Tráiler

de otras cosas
eso... el borra
empo es una ligriana
de que mujer en
de artista.
borrosa hora me baile
el apañeo, oadica sus
arrugas.









Fotografías
La Transicionera

Ilustraciones página anterior
Guridi



—

Entrevistas

Merche Esmeralda

Blanca del Rey

Carmela Greco

Participantes

Leonor Leal, Blanca del Rey, Merche Esmeralda, Carmela Greco y Guridi.

Colaborador+s

María Muñoz, Pep Ramis, Canito, Javier Rivera, Antonio Moreno, Begoña Soto, Victoria Pérez Royo, Andrea García, Leo Castro, Joaquín Aneri, Elena Feduchi, Pedro G. Romero, ELAMOR<3, Rocío Márquez, Chloé Brûlé, Valeria Saura, Amanda Pineda, Priyanka Vakil, Mitzy Noguez, Constanza Rayen, Melissa Méndez López, Janeth Dobrzinsky y Helena Güenaga.

Web de referencia

www.leonorleal.com

ENREDAR LA MEMORIA, /NUESTRAS/ GENEALOCÍAS FEMINISTAS¹

**PAULA ÁLVAREZ CANO,
JULIA C. DE LA FUENTE,
MAR PINO MONTEAGUDO,
Y VIOLETA SARMIENTO PÉREZ**

Instrucciones para hacer una genealogía feminista local

Cuando te propongas hacer una genealogía feminista local, lo primero que podrías hacer es elegir cuál va a ser el principio, pues siempre van a quedar referentes anteriores por redescubrir, que motivaron a sus generaciones posteriores. Aquí os compartimos cuatro pequeños (grandes) pasos para que puedas crear tu propia genealogía.

REBUSCA entre papeles, fotos y películas llenas de polvo

Para empezar este proceso, necesitarás acudir a las fuentes de información más directas: las protagonistas. Personas que estuvieron allí y que sepan, de una manera u otra, que lo que hicieron (sus acciones, sus asambleas, sus jornadas...) fue algo memorable e importante, digno de recordar no solo a nivel personal, también a nivel local entre otros colectivos y más allá, pues forma parte de nuestra historia reciente. Es fundamental que no tengan ninguna duda de que estas vivencias

¹ *Enredar la memoria* es un proyecto participativo del que forman parte los colectivos Raíces Feministas, La Digitalizadora de la Memoria Colectiva, La Luciérnaga Comunicación e Intermedia Producciones, que nace con el objetivo de llevar a cabo un proceso de recuperación de la memoria del movimiento feminista de Sevilla desde la década de los 70 del pasado siglo. *Enredar la memoria* es un proyecto abierto y en permanente construcción. Aquí mostramos, a modo de manual de instrucciones, un resumen de la parte del proceso en la que nos ha acompañado el BdPC.

merecen ser compartidas, que entiendan que estas experiencias colectivas solo pueden sostenerse en el tiempo hablando de ellas, manteniéndolas vivas y presentes, facilitando el intercambio y el aprendizaje entre diferentes generaciones.

Estas personas serán diversas –no tienen por qué llevarse bien entre ellas en todo momento–, cada una tendrá su forma de ver las cosas y tendrán ritmos de vida muy distintos. Puede que tampoco cuenten con el mismo entusiasmo por recordar y compartir lo que vivieron. En ese caso, para encontrarlas, motivarlas y reunir las, te puede hacer falta conocer primero a *tu* Mireya Forel particular: aquella persona que ha seguido pensando en la trascendencia de lo que hicieron, que sigue escribiendo y participando, y que es, o ha sido, un pilar fundamental para la movilización a pie de calle y un referente dentro del movimiento feminista.

Tu Mireya Forel particular tendrá sus propias singularidades; la nuestra, al llegar a vivir a Sevilla en 1975, se sumergió de inmediato en todas aquellas iniciativas por la emancipación y liberación de las mujeres en la sociedad española, encontrándose rodeada de tantas como ella, que pujaban con convicción para ganar derechos para todas. Utilizando una cámara super-8, Mireya registró sus experiencias y las acciones de los colectivos en los que participaba o con los que tenía afinidad y ahora estos valiosos registros filmicos han sido la base para iniciar nuestra genealogía feminista.

¡Ojo! Si en tu caso también encuentras películas, ¡¡es imprescindible digitalizarlas!! Así podrás sacarles buen provecho. Por una parte, estas películas digitalizadas pueden ser el punto de partida de tu investigación: te van a permitir examinar minuciosamente las imágenes para comprender mejor lo que estaba pasando en aquel momento y con ello, tendrás una base sólida para hacer las preguntas pertinentes y diseñar futuras entrevistas. Además, sirven como detonante del recuerdo de todas aquellas personas que las vean; y es curioso ver en movimiento esas imágenes, esos colores del pasado, esos outfits maravillosos de los 80...

Los vídeos digitalizados también te servirán para iniciar la búsqueda de más documentos e información relacionados con los eventos capturados en sus fotogramas. Nosotras tenemos la suerte de que *nuestra* Mireya ya era consciente de la importancia de preservar, no solo las películas en super-8, sino también otros materiales. Y ha dedicado tiempo y esfuerzo a guardar esos recuerdos a lo largo del tiempo. En el desván de su casa, Mireya ha ido creando un archivo de su vida como activista. Pese a la dificultad de generar las condiciones adecuadas para preservar los, ha salvaguardado revistas, actas de reuniones, panfletos, fotografías y documentos que custodian otros tantos hitos de la escena feminista local a lo largo de varias décadas.

Sube con *tu* Mireya particular de la mano a ese desván lleno de polvo, curiosidades, recuerdos y ocupado por palomas, y rebusca entre cajas y cajas de papeles de todo tipo que parecen no tener un criterio claro de organización. Hazlo con cuidado, escuchando a *tu* Mireya y siguiendo los pasos que ella decida. Aunque su modo de ordenar el desván pueda parecer un caos, ella tiene su propia organización original que es importante respetar para no revolverlo todo.

Para que sea más fácil, podéis consensuar un marco de búsqueda: un periodo de tiempo y un espacio concreto en el que limitar los materiales para clasificar mejor y posteriormente hacer una selección de lo que os interesa. Por ejemplo: *materiales del movimiento feminista (en sus múltiples formas) relacionados con la ciudad de Sevilla y generados entre 1970 y 1989*.

Coloca cada uno de estos papeles en su carpeta correspondiente para que tengas claro dónde encontrarlos después (¡no puedes perder ni un trocico de papel!). *Nuestra* Mireya decidió hacer carpetas que clasificaban los materiales según su temática: «Luchas LGTBIQ+», «Materiales del 8M» o «Coordinadora Estatal». Durante este trabajo minucioso, charla con *tu* Mireya particular sobre las curiosidades que vais encontrando, esto es información extra a tener en cuenta y hará más divertido y ameno el proceso de rebuscar. Puede ser muy útil tener una grabadora de audio a mano para registrar esa conversación –crees que eres joven y te acordarás de todo lo importante, pero luego la memoria te la jugará.

Es muy probable que después de estos primeros momentos de *rebusque* tengas mucha información desordenada en la cabeza, un montón de papeles y que no tengas nada clara la línea cronológica que te han ido contando de los colectivos, eventos, manifestaciones, etcétera. Por eso es esencial contar con el testimonio de más personas que participaron en el movimiento feminista de la época y que pueden tener aun más información, historias, fotos y papeles (en este punto ya estás empezando a desarrollar un ligero síndrome de Diógenes). Además, para hacer un verdadero archivo feminista necesitamos que sea horizontal y colaborativo, ¿cómo vamos a contar esa historia desde un solo punto de vista? Ahora bien, por supuesto, trabajar en equipo trae consigo otras dificultades...

Tu Mireya particular te proporcionará contactos de personas cercanas que se implicaron de una manera u otra en el «renacimiento» del movimiento feminista tras la dictadura. Las películas que digitalizaste al principio también pueden servirte para lanzar una convocatoria invitando a esas mujeres a participar en el proceso de rastrear materiales de aquel momento, esas valiosas imágenes las animarán a venir. Acuerda un lugar, una hora, un motivo, y propón una reunión para «narrar la historia del movimiento feminista en Sevilla en los años 70 y 80». ¡Y no se te olvide invitarlas a traer los materiales que tengan!

A esta reunión, es probable que vengan pocas personas y que no traigan muchas cosas, al fin y al cabo, todavía no os conocéis de nada y los *materiales* son recuerdos preciados y personales que han guardado con cariño mucho tiempo, no se los van a prestar a la primera que pase por allí pidiendo fotos. Sin embargo, será una oportunidad para presentaros personalmente, mostrar el trabajo que habéis empezado a hacer y proponer próximos encuentros para darles tiempo a recopilar sus documentos. Durante esa o las siguientes reuniones, puedes colocar los papeles y recuerdos en la mesa para facilitar una conversación en la que dibujar entre todas una línea de tiempo y se relacionen esos documentos con los eventos y datos que van aportando. En la recopilación de estos materiales, como siempre, también es importante hablar no solo de los *hechos*, si no de los *sentires* y las anécdotas que, seguro, te ayudarán a entender mejor cómo fue esta historia, cómo la vivieron.

Poco a poco verás cómo en cada reunión aparecen nuevos documentos y nuevos contactos que quieren ofrecer materiales y participar. El proceso de rebuscar es una parte del proyecto que no termina en un momento concreto, sino que va a ir ampliándose a medida que se vaya desarrollando la investigación, y tendrás cada vez más papeles, más fotografías, más pósters para digitalizar... y cuidar.

Pregunta para ayudar a las sabias a RECORDAR

Sí, después del paso número uno, acabarás con carpetas y cajas llenas de papeles y en la cabeza un batiburrillo de nombres, fechas, lugares, siglas, caras, chismes... Habrá días que pienses que vas a tardar siglos en poner orden a todos esos datos, pero ya verás que poco a poco se va desenredando la memoria (aunque sea para volver a enredarse justo después).

Cuando tu equipo y tú estéis preparadas, después de varias reuniones de recopilar esos materiales rebuscados, puedes empezar a organizar la información que tengáis en libretas, archivos compartidos en drive, hojas de excel infinitas, programas de catalogación online (en La Digitalizadora usamos un programa que se llama Atom), el sistema que mejor os funcione. Te recomendamos buscar una buena archivera a la que pedir consejo –hay toda una profesión antiquísima que ya se ha comido la cabeza pensando cómo clasificar todo tipo de documentos y grandes cantidades de información–, el tiempo que inviertas escuchando sus recomendaciones va a ser tiempo bien invertido, eso seguro.

Al ir estructurando las cosas surgirán nuevas preguntas, te darás cuenta de que todavía tienes muchísimas dudas, fotos a las que nadie ha sabido poner fecha, lagunas y relatos que no cuadran del todo... Pero te vendrá de perlas para idear preguntas específicas que irán rellenando todos esos huecos que faltan. Lo bueno es que ya conoces a las protagonistas y tienes un poco más claro a quién preguntarle cada cosa, lo difícil será conseguir que dediquen tiempo de sus ajetreadas vidas a responderlas.

Para facilitar el proceso, deja que *tu* Mireya particular –que lleva toda una vida de activismo inventando iniciativas de reuniones, anuncios, carteles, acciones...– organice entre sus compañeras un sistema de recuperación de memoria. Probablemente se le ocurrirá alguna metodología poética para alentarnos a todas a seguir adelante y recordarnos la importancia de lo que estamos haciendo con textos como este: «LA MEMORIA FEMINISTA no la olvidamos, su tejido sale de los hilos de nuestras fibras, fibras de las memorias vivenciales, parciales, zurcidas, testimoniales, reflexivas, individuales y colectivas con tonalidades infinitas al igual que nuestros sentires. Viva e interactiva tenemos que mantenerla, y que nadie tenga que inventarla ni interpretarla, y tampoco apropiarse de ella y convertirla en un tejido sin vida, insípido, personalista y/o académico por descuido y abandono nuestro. No podemos dejarla como mera anécdota de nuestras vidas como si fuéramos sujetas y no protagonistas de la Historia con nuestra Historia.»

Una fórmula bonita y que, en nuestro caso, ha resultado muy efectiva, es la de dividir a las mujeres en diferentes «telares» temáticos que ayudan a tejer este relato común con los recuerdos (a modo de hilos y retales) de las historias, fechas, lugares, sentires y reflexiones de cada una de ellas. Aquí, ellas mismas se organizaron en cuatro telares en función de los espacios de lucha: (1) Movimiento autónomo feminista, (2) Maestras feministas, (3) Lesbianismo, (4) Feministas en organizaciones políticas.

Además, esos telares temáticos motivarán a las protagonistas de cada uno, se sentirán más cómodas y tranquilas al ver que controlan sobre lo que vamos a hablar, les ayudará saber que los temas están bien definidos y que tienen que ver con su experiencia personal y concreta.

Ahora, un paso excitante: organiza un rodaje (ahí es *ná*). Necesitarás al menos un par de cámaras, micros, trípodes, algún que otro foco por si las moscas y, por supuesto, un lugar adecuado que tenga algún tipo de relación con las entrevistas que vas a hacer. Consigue que te dejen grabar allí y visita estos espacios con anterioridad para fijarte en sus condiciones de sonido e iluminación (para prever qué equipo te hará falta en cada lugar).

Con todo esto, muchas de las protagonistas no podrán venir. Tendrán problemas de salud, nietos que cuidar o visitar, otras no se verán con ganas para ponerse delante de una cámara o se irán de vacaciones a Canarias... Queda con las poquitas que han accedido y haz un plan de rodaje. Sería buena idea reunirte con los grupos que forman cada telar antes de la entrevista para consensuar qué les apetece contar, qué les parece relevante, qué no se puede quedar fuera o si hay algún tema que prefieran evitar.

Cierra una cita en cuatro lugares distintos que se ajusten también a la disponibilidad de las entrevistadas. Recoge y monta tu (pequeño) equipo de rodaje y esquiva con la mayor calma posible los contratiempos de última hora que siempre surgen. Durante el rodaje de cada entrevista, asegúrate de tener una periodista en el grupo que sepa llevar una conversación dinámica con cada grupo de mujeres.

Pregunta por sus vivencias durante los 70 y 80: que hablen sobre lo difícil que era el movimiento feminista de la Transición, que expliquen el conflicto que supuso en su momento la doble militancia en partidos políticos y en colectivos de mujeres, que confiesen las tensiones, debates y rupturas con compañeros que no priorizaban la lucha de las mujeres, que describan las campañas más importantes en las que participaron... Pregunta cómo se organizaban, cómo se comunicaban entre ellas (no tiene nada que ver con cómo se hace actualmente), cómo hacían a mano los carteles o los panfletos. Pero pregúntales también cómo era el día a día de cada una, qué hacían con sus hijos cuando estaban en las asambleas o si trabajaban fuera de casa. Hablad de cómo encajaban su activismo feminista en lo cotidiano, cómo les afectaba. Pregúntales cómo se sentían, pues lo que sentimos también es histórico, también construye la historia. Pregúntales por sus lecturas, canciones y películas favoritas durante aquel periodo, también es muy importante hablar de lo que nos mueve, nos emociona y de lo que podemos rememorar y volver a compartir ahora.

Y disfruta. Olvida que luego tendrás que hacer un montaje con todo ese metraje. Disfruta ese momento en el que tienes la inmensa suerte de que te abran una ventanita al pasado, de entender cuáles han sido las personas, las acciones, las circunstancias concretas que hicieron de aquel presente un motor de cambio que dibujó el contexto feminista en el que hemos crecido las que vinimos más tarde. Haz notas mentales de los momentos de las entrevistas que más te hayan inspirado y quédatelos para ti y para todas tus compañeras.

REACTIVA la memoria colectiva

Ahora sí, es el momento de ordenar el material que habéis grabado y recopilado. Trata de encontrar el hilo fino que conecte las historias de cada uno de los telares, para tejer un entramado de relatos sobre las luchas del movimiento feminista de los años 70 y 80 en tu localidad. Probablemente te encontrarás con más de cincuenta horas de metraje en tu disco duro. No te preocupes, mantén la calma, la archivera de tu equipo sabrá organizarlo todo por temáticas con etiquetas, colores y descripciones en el programa de edición de vídeo. Te facilitará mucho la vida, créeme.

Pasa horas y noches visionando material, anotando en un papel ideas que te vayan surgiendo para elaborar un pequeño guion. Puedes empezar editando una pieza de treinta minutos que narre brevemente la historia de los primeros colectivos que se crearon en tu localidad y cuáles fueron sus reivindicaciones y debates. Probablemente, las feministas a las que has entrevistado te habrán hablado de las organizaciones feministas vinculadas a los partidos de izquierdas que surgieron en los primeros años de la Transición, como el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) promovido por el PCE (Partido Comunista de España) ya desde 1965 y centrado en la creación de asociaciones de amas de casa, la Asociación Democrática de Mujeres (ADM, 1975), vinculada al Partido de los Trabajadores de España (PTE), o la Asociación Universitaria Para el Estudio de los Problemas de la Mujer (AUPEPM, 1976), relacionada también con el PCE pero en el ámbito universitario.

En algún momento de este enredado relato histórico, hallarás el primer colectivo autónomo feminista de tu ciudad. Quizás tenga un nombre tan sugerente como el surgido en Sevilla en 1977: *Prímula* –la primera flor de primavera–, y muy probablemente nazca como espacio exclusivamente feminista (no como sección de ninguna otra organización) y no mixto, con el objetivo de construir su propia agenda de forma independiente a las reivindicaciones de los partidos. Te emocionarás al escuchar la historia del nacimiento de *tu* Prímula particular con testimonios que podrían parecerse al relatado por *nuestra* Mireya:

«Durante la campaña electoral del 15 de junio del 77, en el mitin que dio Amparo Rubiales (PCE) en el Casino de la Exposición en Sevilla, nos encontramos unas conocidas. Fue un momento clave en el que iba a nacer una larga historia de amistad feminista dentro de todas nuestras diferencias y convergencias. Ante el llamamiento a las mujeres a votar al PC, comentamos la necesidad de vernos entre mujeres feministas para crear algo independiente. Así, en un chalet de la avenida Felipe II, donde vivían unas amigas estudiantes, tuvimos nuestra primera reunión. En el mismo verano del 77 nacerá el colectivo Prímula, primera asociación feminista independiente en Sevilla.»

A partir de ahí, seguirás indagando en los colectivos feministas autónomos de tu territorio que empezarán a proliferar: Organización para la Liberación de la Mujer (OLM), Asamblea de Mujeres, Las Cigarreras, Grupo 7, Akelarre... Si tu genealogía es de un territorio del Estado español, probablemente te encontrarás con reivindicaciones y luchas clave del feminismo como el derecho al aborto –y cómo las mujeres se organizaban para hacer acciones de calle pero también para practicar abortos clandestinos–; las movilizaciones por la abolición de la ley de peligrosidad social –que perseguía a putas, trans, yonquis, gays y lesbianas–; la visibilización de la homosexualidad y la lucha por los derechos del colectivo de lesbianas; la reivindicación del placer femenino como acto político o la lucha contra la guerra y la militarización de nuestras sociedades. Casi *ná*.

Para crear tu pieza audiovisual quédate varios días editando hasta las dos de la mañana hasta que por fin consigas hacer clic en el botón de exportar. Copia el archivo en un disco duro y proyéctalo en un encuentro con feministas de generaciones posteriores a la de las «históricas» que has entrevistado. Invéntate una fórmula original para crear un diálogo intergeneracional. Puedes llamarlo «diálogo indirecto». Es fácil. Solo tienes que proyectar tu película en el encuentro que has convocado, coger tu cámara y tus micros (una vez más) y grabar el debate posterior que se genere en este espacio. Las mujeres y disidencias que asistan agradecerán que compartas tu material audiovisual con ellos y sentirán que forman parte de la historia y la genealogía del movimiento feminista local. Es probable que emerjan algunos de los debates históricos del feminismo. Pero el ambiente del espacio será propositivo y de reconocimiento de la diversidad de luchas y referentes de nuestra genealogía. A pesar de que en la obra que estás proyectando no esté representada la amplia diversidad de voces feministas de esa época, las asistentes gozan con la propuesta de construir una genealogía propia, y sienten que lo que acaban de ver es una de las piezas de este puzzle complejo y diverso que hay que ir armando con los diferentes hilos de cada relato. Al acabar el encuentro, vuelve a tu casa, agotada y emocionada. Pronto comenzarás a ordenar el nuevo material grabado para crear una segunda pieza que incorpore al vídeo anterior todas las reflexiones que han surgido en el debate, intercalando las voces de las jóvenes (y no tan jóvenes) con las de las históricas. Proyecta este segundo vídeo en otro encuentro en el que, esta vez sí, invitas a todas las generaciones para que se pongan cuerpo, rostro y piel y empiecen a crear su propia genealogía colectiva.

Construye un RELATO común

Llegadas a este paso, con todo eso que se ha generado entre objetos, conversaciones, imágenes, propuestas y sentimientos; esos recuerdos ampliados, mejorados o cambiados que han conseguido reactivar la memoria de unas y otras; con toda esa experiencia conjunta y diversa, construye un relato con sentido y que atraiga a todo el movimiento feminista de tu ciudad para la creación de un archivo conjunto y colaborativo del feminismo local.

Sudarás y te quedarás bloqueada. El síndrome de la impostora te acechará y te hará replantearte si lo estás haciendo bien. No te preocupes. Piensa que, precisamente, quieres romper la mirada hegemónica de la «Historia». No te interesa el relato lineal centrado en grandes hitos. Prefieres una narración participativa, con todas las voces posibles y en permanente construcción.

Respira hondo y tira *palante* con toda la honestidad que ha caracterizado al equipo del que formas parte. Debate hasta que haga falta la forma de construir ese relato. Recuerda que has sido educada como mujer, reunirnos y utilizar nuestra inteligencia colectiva para crear es pan comido. Ríete con tus compañeras a la vez que discutís los distintos puntos de vista. El feminismo también es eso. Recuerda, lo hemos dicho más arriba y se lo has escuchado y visto a todas, a las pioneras, que a pesar de las dificultades de aquellos primeros años, siguen teniendo ganas de seguir luchando, pero también de encontrarse y reír juntas. No olvides sus caras cuando ven las viejas fotografías y se corrigen unas a otras sobre las fechas exactas. Los recuerdos y anécdotas que se agolpan y les sacan un brillo en los ojos; las risas cuando aluden a este o aquel episodio; los claroscuros que compartieron dentro y fuera de las asambleas.

También lo has escuchado a las más jóvenes, cuando cuentan su descubrimiento del feminismo compartiendo experiencias con sus amigas. Has comprobado escuchándolas a todas que poner la vida en el centro es un acto revolucionario. No lo olvides.

Y con ese calorcito dentro, vuelve a darle vueltas a cómo materializar el relato en un documental y decide si hacerlo formal o informalmente. Que tu compañera experta en cine experimental te explique las posibilidades de ambas opciones decantándose por una, mientras que la fotoperiodista aventurera y creativa se decante por la otra. No tengas prisa en decidir. Deja que todo fluya y vaya encajando.

Si te preocupa la dispersión, céntrate en lo que te hizo meterte en este *tinglao*: la preservación de la memoria, la necesidad de reunir toda esa historia protagonizada por mujeres luchadoras de distintas generaciones, *tu* Mireya particular, y tu Reyes y tu Mari Ángeles y tu Carmen Flores... Seguro que tienes una Carmen Flores cerca. Piensa en todas ellas y en lo bonito que sería que existiera un archivo feminista en la ciudad que se fuera actualizando con las aportaciones de todas. Un archivo con sus panfletos y tus fanzines y sus películas y tus *stories* y las pancartas de todas, y las fotos...

En este punto, recuerda que todos los pasos anteriores han sido posibles gracias al trabajo participativo y la colaboración de todas y que para lograr esa recuperación y preservación de la memoria, cada aportación cuenta. Este es un relato inacabado y su objetivo es que siga nutriéndose de historias, documentos, pancartas, imágenes o vídeos que sumen su granito de arena a la memoria del movimiento feminista, y eso te incluye a ti, que te han entrado unas ganas enormes de buscar entre las cajas y álbumes de tu cuarto después de leer esto. Hazlo. Aprovecha esa energía que te ha provocado este manual de instrucciones, pregunta por alguien que ya haya participado en este proyecto, vuelve al primer punto del manual y empieza a rebuscar.

Metodología

El trabajo de recopilación, organización y devolución de *Enredar la memoria* viene, a su vez, de adaptar la metodología y continuar el trabajo previo iniciado por La Digitalizadora de la Memoria Colectiva. Se ha realizado entre octubre de 2022 y junio de 2023, con estos pasos:

REBUSCAR

Recogida de documentos e información de las mujeres de las primeras generaciones feministas a través de visitas a sus casas, conversaciones, encuentros y entrevistas grabadas a algunas de ellas. La elección de las entrevistadas y las líneas temáticas se consensuó con ellas mismas, a partir de una red creada con este fin llamada Raíces Feministas. El 5 de marzo de 2023 participamos junto a ellas en un encuentro alrededor del 8M, en el que presentamos el proyecto y recogemos algunos de sus recuerdos y propuestas.

RECORDAR

Las entrevistas a las diferentes mujeres se realizan y graban a lo largo de la primavera de 2023 en la sede del archivo histórico de CCOO en calle Morerías, el colegio Hermanos Machado del barrio de San Diego, el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) y el Espacio Santa Clara, una de las sedes del ICAS.

REACTIVAR

Tras la edición del material recogido y grabado, se organiza un primer evento consistente en la proyección del material a un grupo de mujeres feministas de generaciones posteriores, cuyo debate y reflexiones posteriores también se graban y editan.

Devolución de estas reflexiones a las mujeres pioneras en una reunión informal posterior al primer encuentro en La Insumisa, espacio en el que participan diversos colectivos sociales de la ciudad.

Posteriormente, el 7 de octubre de 2023, se organiza un segundo encuentro, esta vez intergeneracional, con visionado común de lo grabado, análisis y debate conjunto y propuesta de creación de archivo feminista colectivo y colaborativo. Propuesta que incluye una exposición de material aportado por todas y una pequeña aproximación a una metodología básica de archivo.

RELATAR

Fin del trabajo con Banco de Proyectos Colaborativos e inicio de siguiente fase: producción y realización de un documental sobre lo trabajado durante el proyecto y un archivo colaborativo feminista que parte de los materiales recopilados durante el proceso y se amplía a las participantes. /

ENCUENTROS DE MUJERES

Comité organizador:

- Asamblea de Mujeres de Sevilla
- Asamblea de Mujeres de Córdoba
- Asamblea de Mujeres de Huelva
- Asamblea de Mujeres de Cádiz
- Asamblea de Mujeres de Málaga
- Asamblea de Mujeres de Almería
- Asamblea de Mujeres de Granada
- Asamblea de Mujeres de Jaén
- Asamblea de Mujeres de Sevilla

¡Las mujeres tomamos la palabra!

Lugar: Edificio A-25 Plaza del Duque - Teatro 5, Calle de Asimilada de Mujeres de Sevilla

PROPUESTA:
ARCHIVO
ABIERTO Y
COLAB.

INFINITO

PACIENCIA
Y SISTEMATIZACIÓN

INABARCABLE

AZAROSO

FILTROS/
JERARQUÍA
(vs. PATRIARCAL)

AZAROSO

AUTONOMÍA
PERSONAL PARA
DECIDIR QUÉ ES
MEMORABLE

DOCUMENTOS HISTÓRICOS
vs.
PERSONAL/VIVENCIAL

REBUSCAR

¿QUÉ SON PROYECTOS COLABORATIVOS?
ENREDAR LA MEMORIA.

RECORDAR

CONFLICTOS
INTERIORS

PARTICIPACIÓN

DATOS INCORRECTOS

SAUD

DEPENDENCIA

CONTRASTAR
(A. CC. OO.;
FUENTES BIBLIO...)

EXPERTAS

DELEGAR
(mucho peso en
Mireya)

RELATOS SUBJETIVOS

INTENTAR
MOTIVAR

FLEXIBILIDAD

INSISTENCIA

TELARES (MIREYA)

RELATO DIVERSO,
RIQUETA, MOSAICO

RELACIÓN
PERSONAL... poco a poco

→ Nosotras: Patch work



Participantes

Paula Álvarez Cano, Julia C. de la Fuente, Mar Pino Monteagudo y Violeta Sarmiento Pérez.

Colaboradoras

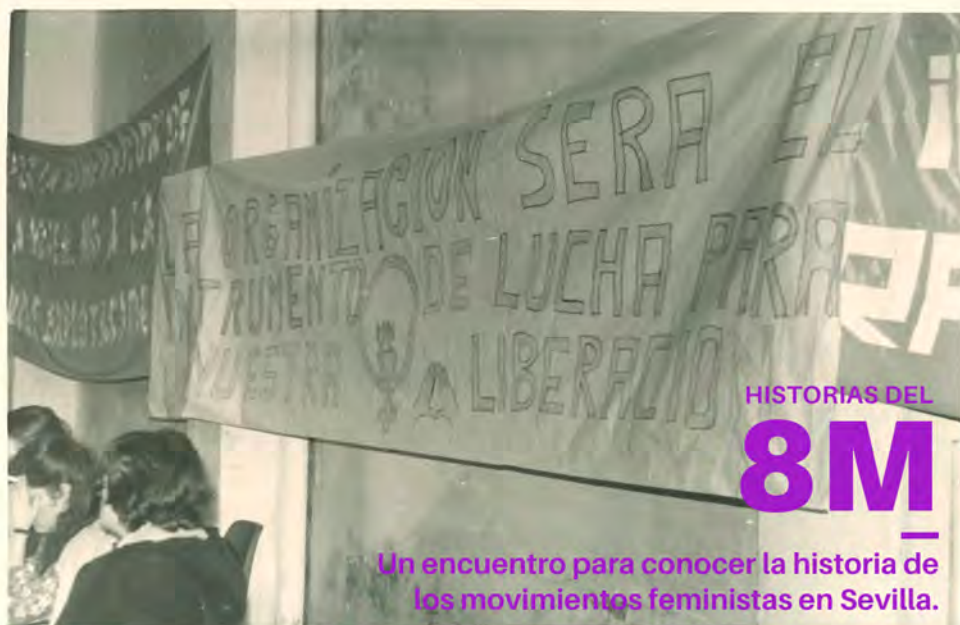
Azahara Lozano Dorado y Lucía del Valle Ramírez.

Web de referencia

www.ladigitalizadora.org

Redes sociales

La Digitalizadora
www.x.com/espiguemos/
La Luciérnaga Comunicación
www.x.com/laluciernagacc/
www.instagram.com/laluciernagacc/



HISTORIAS DEL 8M

Un encuentro para conocer la historia de los movimientos feministas en Sevilla.

■ Convoca: Raíces Feministas.

■ Organizado con Mujeres de Negro Isbilya. Apoya: La Digitalizadora, AFUS.

DIÁLOGOS

Raíces Feministas, un espacio de Feministas de los años 70 y 80 en Sevilla que van recogiendo los hilos de su memoria para tejerla y compartirla con nuevas generaciones desde el intercambio de ideas y vivencias y con archivos. En este caso será a propósito de los 8 de Marzo vividos.

ARCHIVO

Películas, documentos, fotografías, planifletos, pegatinas, etc. Desde 1975 hasta finales de los años 80.

AMBIGÜ COMUNITARIO

¡Trae tu táper para compartir!
Haremos entre todas un tapeo comunitario y apto para veganxs.

5 DE MARZO DE 2023

| A PARTIR DE LAS 12:30

| LA INSUMISA: CALLE MIGUEL CID, 45.

BANCO DE PROYECTOS COLABORATIVOS 2023

ENREDAR LA MEMORIA. PRIMERA PARTE.

Una sesión de proyección y coloquio para hablar y escuchar vivencias del movimiento feminista en Sevilla, desde los años 70 hasta hoy.

*Asistencia con inscripción previa

14 de Junio, 2023. A las 18:00.
Espacio Santa Clara.



LA DIGITALIZADORA
DE LA MEMORIA COLECTIVA

LA LUCIORNACA

icaS
Instituto de la Cultura
de Andalucía

NO8DO

CarasSo
Daniel Nino

BANCO DE PROYECTOS COLABORATIVOS 2023

ENREDAR LA MEMORIA. SEGUNDA PARTE.

Una sesión de encuentro intergeneracional para construir una genealogía de las luchas feministas en Sevilla, entrelazando archivos pasados y presentes.

*Asistencia con inscripción previa

7 de octubre 2023. A las 11:00.
Espacio Santa Clara.



LA DIGITALIZADORA
DE LA MEMORIA COLECTIVA

LA LUCIERNAGA

icaS

Participación de Sevilla
CONSEJO REGULADOR

NO8DO

CafasSo
Daniel & Nina



REBUSCAR / Desván Mireya Forel
19/04/2023
Paula Álvarez

REACTIVAR / Muestra pública 1
14/06/2023
Tekeando



REACTIVAR / Muestra pública 1
14/06/2023
Tekeando

—
Intercambio / Muestra pública 2
7/10/2023
Azahara Lozano



—
Archivo colectivo / Muestra pública 2
7/10/2023
Azahara Lozano

—
Rodaje / Muestra pública 2
7/10/2023
Azahara Lozano



INTRA. **PREGUNTAS** **A LA TIERRA** **Y SU GÉNERO** **MANUEL PRADOS**

INTRA. Preguntas a la Tierra y su género es una investigación artística colaborativa sobre el extractivismo minero que tiene como casos de estudio tres explotaciones mineras de Andalucía: las minas de Riotinto, Aznalcóllar y Las Cruces.

El proyecto propone una alianza entre artistas, pensadores y activistas comprometidos con la defensa del medio ambiente con el objetivo de compartir saberes, estrategias y modos de hacer. Iniciado en mayo de 2023, se estructuró en tres fases consecutivas a las que llamamos Presentaciones, Prospecciones y Representaciones, y culminó en marzo de 2024 con la inauguración de una exposición colectiva en la que participaron veinte artistas y que llevó por título *INTRA. Respuestas al extractivismo y sus formas*.

Contexto actual

En los últimos años, el debate sobre el extractivismo ha cobrado un renovado interés tanto en círculos ecologistas como académicos, no solo por la crisis ecológica y el agotamiento de los recursos fósiles, sino también por la mayor necesidad de minerales debida al uso masivo de nuevas tecnologías y a la transición hacia un modelo energético basado en fuentes de energías renovables.

Dicha transición no solo implicará construir nuevas centrales de producción y transformación de energía, también será necesario distribuirla y almacenarla, y todos esos procesos requerirán ingentes cantidades de mineral. Se habla ya de *minerales de transición* para nombrar a aquellos que serán cruciales para la construcción de plantas solares y parques eólicos o la fabricación de vehículos eléctricos y baterías.

Se estima que la demanda de litio aumentará cuarenta veces de aquí a 2040, seguido del grafito, el cobalto y el níquel, que crecerá más de veinte veces. La necesidad de cobre se estima que se duplicará en ese mismo periodo. Por otro lado, la demanda de tierras raras, escasas y esenciales en la fabricación de determinadas tecnologías digitales, ya está creciendo día a día de forma exponencial. Algunos conflictos recientes a escala internacional van a complicar esta coyuntura. La guerra

de Ucrania desveló la vulnerabilidad que suponía para Europa depender energéticamente de Rusia, lo que ha provocado una carrera para lograr su independencia energética y proveerse de *materiales estratégicos*. Esto implicará iniciar nuevos proyectos mineros dentro de las fronteras europeas, reconfigurando la legislación cuando sea necesario, o reabrir minas que ya se consideraban esquilgadas. Podemos aventurar que el impacto ambiental y social de estas operaciones será grave, a poco que revisemos nuestra historia reciente o los casos que se están dando en otras latitudes.

En respuesta a esta situación, una revisión crítica y global de los procesos extractivos está teniendo lugar a múltiples niveles y desde diversas disciplinas. El proyecto *INTRA* quiere sumarse a esas voces críticas proponiendo una fórmula de trabajo colectivo que añada al debate el potencial de las metodologías del arte.

Dos efemérides

El proyecto arranca cuando se cumplen 25 años del vertido de Aznalcóllar, el mayor desastre ecológico de Andalucía, y 135 años del llamado «año de los tiros», cuando tuvo lugar la que se ha considerado la primera protesta ambientalista de la historia.

En la localidad sevillana de Aznalcóllar se produjo la rotura de una balsa minera que provocó un vertido de lodos tóxicos que llegó a las puertas del Parque Nacional de Doñana. Entre cinco y seis millones de metros cúbicos de lodos y aguas ácidas con cadmio, zinc, plomo y azufre se vertieron en el cauce del río Guadiamar, formando un río de barro que recorrió 65 kilómetros. El vertido fue, por volumen, el segundo de los 59 grandes accidentes ecológicos de la minería en todo el mundo y el mayor de Europa.

En julio de 2023, mientras avanzábamos en el proyecto, la Justicia exculpó a Boliden, la empresa privada de capital sueco que explotaba la mina, de pagar a la Junta de Andalucía los noventa millones de euros que costó la limpieza del vertido.

La protesta del «año de los tiros» la protagonizaron los trabajadores de Riotinto en 1888, luchando por sus derechos. Principalmente por el derecho a la vida, dado que allí se realizaba una práctica que ya entonces había sido prohibida en el Reino Unido, y eran las combustiones de las *teleras*, los lugares donde se calcinaba el mineral para la extracción del cobre, que producían humos tóxicos letales para los trabajadores y el entorno. La represión de la protesta provocó la muerte de un centenar de personas.

Ecofeminismo y decolonialidad

Una de las intenciones del proyecto ha sido apuntar al rasgo patriarcal del fenómeno extractivista. Revisar la relación entre extractivismo y patriarcado fue uno de los motivos que nos llevó a seleccionar a las cuatro mujeres que conforman el grupo de artistas mentoras, así como a contar

con el colectivo latinoamericano Miradas críticas del territorio desde el feminismo. Según este colectivo, el extractivismo impondría una lógica patriarcal que se despliega en cinco dimensiones:

—

Política: pues se produce una toma de decisiones masculinizada.

—

Ecológica: ya que provoca una ruptura de los ciclos de reproducción de la vida.

—

Económica: por la conformación de estructuras laborales patriarcales.

—

Cultural: dado que se profundiza en representaciones y estereotipos sexistas.

—

Corporal: porque se ejerce un control social y una violencia machista.

En 2021, mientras se gestaba el proyecto, tuvimos la oportunidad de hacerle la pregunta «¿cómo se relacionan extractivismo y patriarcado?» a la referente del ecofeminismo Yayo Herrero¹, que nos respondió así:

En este momento, en lugares como América Latina o África, la dinámica extractiva consiste en que una gran empresa minera de corte transnacional llega al lugar y se alía con una empresa local, lo que da el marchamo de que es un proyecto de desarrollo local. Llegan a un territorio en el que se ha prospectado que se puede extraer, que suelen ser aquellos en donde actualmente vive más población indígena, campesina y pueblos originarios, porque las grandes minas que eran fáciles de extraer en el planeta ya están agotadas y las que quedan estaban protegidas por la existencia de estas comunidades.

La estrategia que se suele seguir es llegar a las comunidades indígenas y ofrecer algunos puestos de trabajo a los hombres, que se marchan a trabajar en la minería ya sea como transportistas o como mineros, y las que quedan en las comunidades sosteniendo la vida son las mujeres. Esto ocurre porque las sociedades que llamamos patriarcales se caracterizan por una división sexual del trabajo en la que son mayoritariamente mujeres las que se ocupan del sostenimiento cotidiano y generacional de la vida. Obviamente de parir, pero luego de cuidar a las criaturas y también de cuidar a los mayores. Muchas veces también son las que cultivan los huertos de subsistencia, las que se ocupan del aprovisionamiento de agua y las que tienen mayor responsabilidad en el mantenimiento de las comunidades. Por tanto, son ellas las que se quedan sosteniendo un territorio que además se empieza a contaminar, porque la extracción genera contaminación y escasez del agua. La llegada del extractivismo supone también la llegada de una enorme cantidad de hombres ajenos a esa comunidad, trabajadores de otros lugares que vienen solos, con lo cual las violaciones, las redes de trata y la prostitución forzada empiezan a darse. Esto se suma al hecho

1 Fue durante una charla en el contexto de la presentación de la publicación *Al aire libre*, coordinada por Silvia Teixeira, en Medialab Prado.

de que muchas mujeres se articulan para hacer activismo de resistencia contra estas mineras, y entonces aparecen mercenarios para amedrentar, asustar, criminalizar y en casos extremos asesinar a estas mujeres que resisten y se enfrentan.

Por último, lo que suele suceder es que se reactualizan los patriarcados locales, es decir, se da una alianza entre el patriarcado capitalista que va a extraer y los patriarcados locales que están en las propias comunidades, y generan además una economía basada en el salario, que antes no existía y que excluye a las mujeres del salario y por tanto de la vida.

Además de las cuestiones políticas y sociales que señala Herrero, muchas de las cuales tienen su reflejo en nuestro territorio (históricamente, han sido las mujeres las que han sostenido las luchas por los derechos de los mineros en España), quisimos abordar la cuestión de género en esta problemática ecológica también en su dimensión simbólica.

La identificación de la Tierra como una entidad femenina, divinizada, le otorga una fertilidad y fecundidad infinita, ante la que el hombre aparecería como un agente activo que debe explotarla. Hemos pretendido revisar esa feminización, que puede estar en el origen de la idea de naturaleza inagotable, que choca con la realidad de los límites de los recursos naturales, así como el estereotipo masculino que se construye ante ella: la teórica Cara Dagget llega a hablar de *petromasculinidades*.

Por otra parte, entendimos que el fenómeno extractivo no puede examinarse sin atender a los procesos coloniales y, dado que el proyecto tiene su base en Sevilla, ciudad forjada a través de las relaciones y transacciones con América Latina, consideramos pertinente contar con voces de Latinoamérica en la fase de Presentaciones, y tuvimos la suerte de recibir la solicitud de un artista mexicano, Onnis Luque, para participar en la fase de Representaciones.

Como explica Maristella Svampa², «los orígenes del extractivismo se remontan a la conquista y colonización de América Latina por Europa, en los albores del capitalismo. Sin embargo, al calor del nuevo siglo XXI, el fenómeno del extractivismo adquirió nuevas dimensiones, no solo objetivas –por la cantidad y la escala de los proyectos, los diferentes tipos de actividad, los actores nacionales y transnacionales involucrados–, sino también otras subjetivas, a partir de la emergencia de grandes resistencias sociales, que cuestionaron el avance vertiginoso de la frontera de los *commodities* y fueron elaborando otros lenguajes y narrativas frente al despojo, en defensa de otros valores –la tierra, el territorio, los bienes comunes, la naturaleza».

2 Maristella Svampa, *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*, 2019

Metodología

Se definió un grupo motor conformado por cuatro artistas, que asumirían el rol de mentoras, y el coordinador del proyecto. Tras una serie de conversaciones del grupo motor, se inicia la fase de Presentaciones, mostrando al público iniciativas tanto artísticas como ambientalistas y definiendo la problemática a tratar. Se ofreció una perspectiva particular desde las artes, dando a conocer propuestas inspiradoras contrastadas con una visión crítica desde el activismo ecologista.

Una vez presentado el proyecto, se abrió una convocatoria para la selección de hasta dieciséis colaboradores que participarían en las siguientes fases. El cupo se completó con personas de perfiles diversos, principalmente artistas visuales y sonoros, cineastas e investigadores.

El grupo de participantes fue invitado entonces a las Prospecciones, visitas guiadas a emplazamientos mineros donde pudimos ver de cerca los paisajes arrasados por las dinámicas extractivas y donde iniciamos el debate colectivo.

Posteriormente, las dieciséis personas se dividieron en grupos de cuatro, cada uno de los cuales se asignó a una de las artistas mentoras. Comenzó ahí la fase de Representaciones, en la que cada participante acometió un trabajo creativo individual durante nueve meses, que fue supervisado por las mentoras en sesiones *online*. En ese tiempo, se mantuvo la cohesión del grupo compartiendo materiales y noticias y propiciando encuentros puntuales.

Finalmente, se organizó una muestra colectiva con las obras de las personas participantes, todas de nueva creación, junto con obras de las artistas mentoras y el coordinador.

La esencia del proyecto es la confianza en que la investigación desde las artes permite un abordaje del tema en el que tienen cabida la percepción sensible, la intuición, el trabajo desde la subjetividad y la especulación creativa, entre otros factores, y la convicción de que hacer este proceso colectivamente pero preservando la mirada individual (manteniendo una organicidad grupal que aliente las búsquedas personales, para que sean el deseo y la curiosidad particular las que las guíen) permite un mayor alcance, amplía el número y la forma de los descubrimientos, favorece el entendimiento del objeto de estudio desde más ángulos.

Presentaciones

En este ciclo, que fue el arranque del proyecto y tuvo lugar en el Espacio Santa Clara de Sevilla, se mostró y compartió el trabajo de cuatro artistas cuyas obras tienen como tema y motivo el extractivismo, sus paisajes, sus materias y sus conflictos, y se ofreció una perspectiva sobre la problemática de la minería en el sur de la península.

Las artistas que presentaron su obra, Elena Lavellés, Rosell Meseguer, María Molina y María García, tienen una mirada particular sobre el imaginario de la minería presente y pasada. Han visitado los paisajes arrasados por las industrias extractivas, han retratado y vivido con sus gentes y han observado de cerca los materiales extraídos y sus propiedades físicas, en ocasiones asombrosas. También han analizado la repercusión a escala local y global de las dinámicas extractivistas y han revisado la historia y la geopolítica de los conflictos provocados por el control de los recursos estratégicos. Y sobre todo, han introducido la subjetividad, la mirada personal, conectada con la propia biografía, en estos análisis. Con todo ello, han producido obras de arte y proyectos de investigación que pusieron en común en sendas jornadas.

Elena Lavellés mostró trabajos desarrollados en Brasil, México y Estados Unidos, entre otros, y explicó su interés por los procesos extractivos del oro, el petróleo y el carbón a escala mundial. Sus proyectos actuales combinan la investigación formal con la búsqueda de aplicaciones prácticas para paliar los efectos de la contaminación atmosférica, como las técnicas de secuestro de carbono o el reciclaje de residuos industriales.

La artista visual y cineasta María Molina centró su presentación en dos de sus obras más recientes y en una tercera en fase de producción. Las poéticas del viaje al espacio que inspira *The Sasha* y la reflexión sobre el extractivismo de datos de *One Year Life Strata* confluyen en su actual producción *Here Be Dragons (Terra Incognita)*, que está rodando en Riotinto, un paisaje marciano en el que se debaten los límites de la vida.

Tanto Rosell Meseguer como María García hicieron referencia en sus obras a las tierras raras, un conjunto de diecisiete elementos químicos que son esenciales para la producción de muchas de nuestras tecnologías actuales, lo que los convierte en materiales codiciados. Meseguer ha trabajado con estos elementos físicamente, creando libros de artista cuyas páginas impregna con ellos. García realizó un ensayo audiovisual que pivota entre una mirada íntima al paisaje y una panorámica global del extractivismo, partiendo del proyecto de una mina de tierras raras en Campo de Montiel, su tierra natal, que no llegó a consumarse.

El activista medioambiental Joám Evans, por su parte, comentó el estado de la cuestión de la minería en nuestro país y explicó algunos conceptos clave que afectan a la resistencia civil a los proyectos extractivos, como SLAPP³ o NIMBY⁴. Además, presentó el proyecto Observatorio Ibérico de la

3 Acrónimo de Strategic Lawsuit Against Public Participation (litigio estratégico contra la participación pública), un pleito cuya intención es la intimidación y silenciamiento de los críticos (periodistas, activistas, etc.) que pueden desistir de sus objetivos ante la presión jurídica, el elevado coste de su defensa legal, y acabar abandonando su oposición y autocensurándose.

4 Acrónimo de Not In My Back Yard (no en mi patio trasero), término que describe la reacción de grupos ciudadanos que se enfrentan a la creación de instalaciones en su entorno percibidas como peligrosas, pero sin oponerse a las actividades en sí. Es común la oposición a proyectos en el territorio propio, sin que vaya de la mano de una crítica a la minería en otras latitudes.

Minería⁵, un exhaustivo estudio de los conflictos mineros de nuestro territorio explicados caso por caso y mina por mina.

A esta serie de presentaciones presenciales se sumaron otras tres conferencias *online* centradas en el contexto latinoamericano, a cargo de José Julio Zerpa, Ariadna Ramonetti y Arturo Hernández Alcázar, y el colectivo Miradas críticas del territorio desde el feminismo.

Zerpa ofreció una perspectiva histórica sobre la minería prehispánica en Latinoamérica, comparándola con la europea y desvelando errores de apreciación comunes en la historia ambiental. Ramonetti habló de lo que llama necropaisajes⁶ en México, producidos por proyectos de gran escala como el aeropuerto de Ciudad de México o el «tren maya», mientras que Hernández mostró algunas de sus obras artísticas y defendió la necesidad de resistir a las lógicas extractivas incluso en el propio trabajo cultural. El colectivo Miradas críticas del territorio desde el feminismo explicó la metodología con la que crean cartografías de los territorios a partir del propio cuerpo, de sus sensaciones y de las vivencias personales.

Prospecciones

Para esta fase tomamos un término propio de la minería y la geología referido a la exploración de un territorio para buscar minerales o metales con valor. Consistió en dos jornadas de excursiones que incluyeron la visita a tres emplazamientos mineros: las minas de Riotinto en Huelva y las minas de Las Cruces y Aznalcóllar en Sevilla.

Lucas Barrero, miembro de Ecologistas en Acción, guio estas visitas, trazando un recorrido que nos permitió ver lugares absolutamente desconocidos para el grupo, aun siendo la mayoría nacidos en Sevilla o Huelva.

La primera excursión arrancó en el nacimiento del río Tinto, con su característico color debido al óxido de hierro, y nos llevó por las distintas cortas, la Corta Peña del Hierro y la Corta Atalaya, ya abandonadas, y la Corta Cerro Colorado, cuya explotación se reactivó en 2015.

Pero lo que más llamó nuestra atención fueron las presas de relaves, que pudimos ver subiendo a un cerro, por un camino apenas transitado. Por lo general, cuando pensamos en un paisaje minero

5 Puede consultarse en <http://minob.org>

6 Término que alude críticamente a procesos extractivos que degradan irreparablemente el paisaje natural y sus formas de vida, provocando un ciclo de muerte donde naturaleza y territorio son reducidos a mercancías de bajo coste.

imaginamos un terreno horadado, un agujero más o menos grande en el suelo o bajo tierra. Pero en las minas en las que se extraen metales, se crean también las balsas de lodos o relaves, donde se depositan los restos de los procesos a los que se somete el material para extraer los metales. Estos lodos, altamente contaminantes, se mantienen retenidos mediante presas, creando embalses artificiales de grandes dimensiones. Las balsas mineras de Riotinto, llamadas Gossán, Cobre y Aguazadera, son un único conjunto que ocupa 595 hectáreas, con hasta 100 metros de profundidad y que acumulan unos 240 millones de toneladas de lodos tóxicos. Su visión nos dejó sin palabras.

Con motivo de los 25 años del desastre de Aznalcóllar, Greenpeace editó un informe titulado *25 años de Aznalcóllar, una catástrofe de la que no hemos aprendido*. En él no solo se cuenta el caso Aznalcóllar, sino también cómo los planes para continuar explotando Riotinto pueden llevar a un nuevo desastre ecológico, de magnitudes aún mayores. Dice el informe: «La empresa Atalaya Mining, multinacional con capital español, chino, estadounidense y suizo que factura 250 millones al año y emplea a 460 trabajadores, ha pedido a la Junta seguir con la explotación minera de Riotinto. Ello conlleva verter todos los años 10 millones de metros cúbicos de residuos tóxicos, en unas balsas de estériles mineros ya colmatadas tras años de actividad minera. La magnitud de estas balsas es colosal. Se trata de los mayores depósitos de estériles mineros de nuestro país. Con la pretendida ampliación por parte de la empresa, alcanzarían los 400 millones de toneladas. Esto es, 30 veces el volumen de tóxicos vertidos en el desastre de Aznalcóllar.»

Para completar la ruta, visitamos Bellavista, el llamado barrio inglés, una zona residencial exclusiva con aire victoriano creada por la compañía británica que en su día explotó las minas de Riotinto, donde vivían los directivos de la empresa separados del resto de la población. La jornada terminó en el Alto de la Mesa, el barrio obrero donde vivían los mineros, cuyas humildes viviendas contrastan con las casas adosadas de Bellavista.

Allí, de la mano de Francisco Javier González, visitamos el Centro de Interpretación Etnológico Matilde Gallardo, o Casa Matilde, que fue vivienda de una familia de trabajadores de la mina y que ha sido transformada para dar a conocer su forma de vida. En Casa Matilde se pone especial atención a la labor de las mujeres, que tenían que sostener el hogar y la familia y cultivar los huertos mientras los hombres trabajaban en la mina. Llamó nuestra atención saber que tanto las casas como los huertos eran propiedad de la empresa minera y que las familias pagaban una renta por ambas sin llegar nunca a ser sus propietarias. Que las mineras sean dueñas de los bienes de los trabajadores es una estrategia no solo para explotarlos, sino para evitar su independencia.

La segunda excursión inició en Gerena, localidad de Sevilla, en las inmediaciones de la Mina de Las Cruces, donde nos acompañó Sara Acuña, coordinadora de Ecologistas en Acción. La particularidad de este emplazamiento es que la mina no se ve, las condiciones del terreno no permiten tener una perspectiva de la corta minera, pese a sus grandes dimensiones. La problemática de esta mina tiene que ver con la contaminación del acuífero que abastece a las poblaciones cercanas y que la

minera estuvo contaminando con arsénico durante años. Los grupos ecologistas denunciaron esta situación en 2008 y batallaron hasta que en 2016 lograron que se condenara a varios de los directivos de la minera, que reconocieron la contaminación deliberada del acuífero.

Posteriormente visitamos Aznalcóllar, acompañados por Juan Antonio Figueras, de la asociación Adecuna, accediendo en primer lugar a la Corta de los Frailes, anegada por el agua de la lluvia que ha adquirido un llamativo color turquesa por los sulfuros presentes en sus tierras. Un nuevo proyecto promovido por Grupo México plantea la reapertura de esta mina para la extracción de plomo, cobre y zinc mediante una serie de túneles subterráneos, contemplando su explotación durante treinta años y el vertido al Guadalquivir de las aguas utilizadas en la actividad minera. Los ecologistas ya advierten del impacto de este proyecto.

Tras conocer la corta, nos dirigimos al lugar donde se ubicaba la antigua balsa de lodos de Aznalcóllar y pudimos apreciar su magnitud, ver el lugar por donde reventó la presa de contención y el horizonte del paisaje que arrasó el vertido.

Estas visitas sirvieron para inspirar a las personas participantes y para que comenzaran a vislumbrar los trabajos creativos que emprenderían en la siguiente fase.

Representaciones

A partir del trabajo de campo en las visitas, el grupo de personas participantes inició un proceso creativo durante la última fase del proyecto. Las cuatro artistas que presentaron su trabajo al inicio del proyecto y que formaron parte del grupo motor (Elena Lavellés, Rosell Meseguer, María Molina y María García) mentorizaron durante nueve meses el trabajo de estas personas, ayudándolas a conceptualizar sus impresiones y a formalizar sus ideas, dando lugar a las obras que conforman la exposición *INTRA. Respuestas al extractivismo y sus formas*, que fue comisariada por Manuel Prados y presentada en la Sala Atín Aya de Sevilla el 21 de marzo de 2024.

Varios de los autores y autoras basaron sus obras en la balsa de lodos tóxicos que pudimos ver durante nuestra visita a Riotinto en la fase de Prospecciones. Manuel Cid concibió su pieza *Damnatio Memoriae* a partir de la medición del volumen de esos lodos, imaginando qué ocurriría si se depositaran en el centro histórico de Sevilla, dentro del perímetro de la antigua muralla. El resultado sería que la ciudad quedaría sepultada hasta más arriba de la torre de la Catedral, la Giralda, dejando a la vista apenas la mano del emblemático Giraldillo, que Cid ha reproducido a escala 1:1. Sara Gallego, también bajo la honda impresión de la visión de la balsa, pintó al óleo *Balsa minera desbordada*, una imagen de gran formato que acompañó de una serie de dibujos en los que describe visualmente las enfermedades que los metales pesados pueden producir en nuestro cuerpo, concretamente la afectación de los órganos humanos por acúmulo de aluminio, arsénico, cadmio, carbón y sílice, cobre, litio y plomo. La obra de Gallego pudo verse junto a las fotografías aéreas de Antonio Ramos, quien lleva años fotografiando estos paisajes desde los cielos en vuelos de parapente motorizado.

Sus *Pinturas venenosas* parecen pinturas abstractas, pero son instantáneas recientes de los relaves de Riotinto. Ramos también nos ofrece unas insólitas panorámicas del paisaje minero onubense en *Atardecer dorado e Hidrotóxico*. La primera permite ver todo el complejo minero de Riotinto incluyendo la Corta Atalaya y la Corta Cerro Colorado junto al barrio obrero de Alto de la Mesa y el barrio inglés de Bellavista, con las balsas de lodos a lo lejos. La segunda logra una vista cenital completa de las tres balsas de lodos de Riotinto (Gossán, Cobre y Aguzadera) con sus cromatismos inauditos.

La mirada al río Tinto de Ana Tejedor desde la fotografía, retrata en el paisaje de sus márgenes lo marginal, precisamente. Tejedor aportó también a la exposición una serie de objetos encontrados en sus derivas por este territorio, un muestrario de restos que hablan de la degradación del lugar. Incluso una lona publicitaria encontrada, que con el lema *El verano del Tinto* se atreve a vender el paisaje mortecino del río como destino vacacional.

También explora el trazado del río Tinto Lucas Barrero, con una cartografía colaborativa que es fruto de una ruta a pie, en bicicleta y en kayak que un grupo de investigadores, artistas y activistas realizaron en 2022 recorriendo el centenar de kilómetros que separan el nacimiento de este río ácido, junto a las minas a cielo abierto de la Cuenca Minera, hasta su desembocadura en el océano Atlántico.

Júlia Izaguirre plantea un trabajo desde el archivo en *Extraer una imagen*, donde compone un mosaico de las formas de vida en Riotinto con imágenes provenientes de tres fuentes: el Archivo Histórico Provincial de Huelva, con fotografías de la mina y los mineros trabajando en 1895, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), con imágenes microscópicas de microorganismos extremófilos de la investigación *Estudio de la comunidad microbiana de un ecosistema extremo, el Río Tinto*, y el archivo del Centro de Interpretación Etnológico Matilde Gallardo, con instantáneas de la vida de las familias del Alto de la Mesa en sus huertos.

Algunos artistas se inspiraron en minas de otros lugares. Alberto López Baena, en su ensayo audiovisual *En nosotros y en los otros*, visita las ruinas de la casa donde vivió su familia, en la colonia minera de La Cruz en Linares, Jaén. El abuelo de Alberto trabajó en la fundición de La Cruz hasta que cayó enfermo y falleció. López rescata para esta pieza un diálogo de la obra de teatro *Daniel, drama en cuatro actos y en prosa*⁷, ambientada en una mina de Linares: los trabajadores se han declarado en huelga y el patrón ha reunido al ejército para amenazar a los huelguistas y escoltar

7 Como recoge López en su investigación, el autor de la obra dramática, Joaquín Dicenta, se trasladó a Linares en 1902 para conocer las condiciones de trabajo de los mineros. Según publicó en *El liberal*, los efectos de la contaminación por plomo se notaban en las calles de la población donde «la muchedumbre tiene una nota común: la coloración pálida de la piel, la tristeza humilde de los ojos, el blancuzco de los labios, el desplome estrófico de todo su organismo (...) la carne roída por la anemia y el cerebro por la ignorancia».

a los esquiroleos. Esta pieza se expone junto a *Agnotología*⁸, *colapso y hundimiento*, donde López remite a un proyecto para rehabilitar y hacer visitable con fines turísticos la mina de Los Lores en Linares, que contemplaba la construcción de un centro de interpretación y recepción de visitantes. El audiovisual muestra un enorme socavón que apareció en 2023 a escasos metros de la mina, cuyo tamaño ha alcanzado los 30 metros de diámetro y 40 de profundidad, dando al traste con el proyecto.

Jose Iglesias García-Arenal, en *Infinity New Energies*, observa el caso del yacimiento de litio que la empresa Infinity Lithium planea explotar en un terreno de Cáceres sobre el que pastan las casi extintas ovejas merinas negras, y produce una pieza textil, empleando lana de estas ovejas, que recrea la forma del yacimiento subterráneo de litio a partir del render que la empresa muestra en sus imágenes promocionales. Junto a esta pieza presenta también *¿Cómo vivir en una zona de sacrificio?*⁹, una reflexión sobre la vida en zonas no urbanas que cuestiona el proyecto especulativo Elysium City, una ciudad «verde» de ocio proyectada en La Siberia extremeña.

Marguerite Maclouf, desde la fotografía y la instalación, se centra en una problemática extractivista igualmente acuciante y que confluye con la propia de la minería en el territorio onubense: la del uso del agua para la agricultura intensiva. Además de invernaderos y pozos, Maclouf nos muestra el espacio de los cuartos de regadores, centro neurálgico de las instalaciones de riego donde el agua se mezcla con productos químicos, y que sirve a los agricultores como lugar de encuentro.

Onnis Luque se interesó por la representación de México en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana de 1929 y la Exposición Universal de 1992, y por la manera en que se exportan los símbolos que definen la identidad nacional. Inspirado por la historia del cactus milenario que mediante un costoso proceso se trasladó por mar de México a España en el 92 para acabar abandonado pocos años después, Luque interviene el catálogo *Memoria y presencia de México en Sevilla* para reflexionar acerca del dominio del hombre sobre la naturaleza, el expolio y el extractivismo cultural.

Algunas obras se ejecutaron desde la pura plasticidad, como en la serie pictórica *Susurro de la tierra* de Isadora Gonzaga, a quien las metamorfosis del paisaje, tanto naturales como artificiales, le sirven para emprender un viaje de experimentación formal, o las obras de Ana Olías, que viene indagando sobre los efectos de la oxidación del hierro, obteniendo texturas a partir de la propia degradación del material y empleando pigmentos naturales obtenidos directamente de la tierra.

8 La agnotología es el estudio de la ignorancia o duda culturalmente inducida, especialmente en la publicación de datos científicos erróneos o tendenciosos. La producción intencionada de ignorancia, que se vale para su difusión de la colaboración de políticos y medios de comunicación, tiene como resultado la producción de la llamada posverdad.

9 Una zona o área de sacrificio es una región geográfica que ha estado prolongadamente sujeta a daño medioambiental o falta de inversión económica. Comúnmente corresponden a «comunidades de bajos ingresos y racializadas que soportan más que su parte justa de los daños ambientales relacionados con la contaminación, los desechos tóxicos y la industria pesada».

Dos de los artistas participantes propusieron trabajos sonoros. Elena Coca, en su collage sonoro *Fe+*, se sirve de la orografía del territorio minero para crear partituras con las que compone un paisaje sonoro, registrando los ritmos y tensiones que construyen el espacio. Ernesto Rosa se interesa por el recorrido de los metales desde la mina y su permeación en tierra, agua, aire y en los propios cuerpos de los seres vivos, así como su destino en el propio cableado y los dispositivos que reproducen el sonido de su obra, en un giro autocrítico.

José Julio Zerpa apunta a un material particular de nuestro territorio y con una gran carga identitaria, el albero, remite a su uso histórico desde hace siglos y alerta de su agotamiento. Propone, además, investigar todas sus posibilidades plásticas, y presenta un trabajo escultórico experimental.

Los miembros del grupo motor también aportaron obras a la exposición y, así, la muestra ha contado con los mencionados libros de artista de la serie *Tierras raras* de Rosell Meseguer y el documental del mismo título de María García, mientras que Elena Lavellés mostró sus grabaciones y fotografías de Senjski Rudnik, la mina de carbón subterránea más antigua aún activa en Serbia, y dos esculturas que recrean cortas mineras fabricadas con cenizas volantes, un subproducto de la combustión de carbón. María Molina presentó la instalación audiovisual *Más oscuro, más profundo, más allá* donde se pregunta por la propia definición de la vida, su resistencia a las condiciones más extremas de nuestro planeta y su búsqueda más allá de este. Manuel Prados, por su parte, aportó una imagen cenital de una corta minera producida mediante una técnica de grabado, e introdujo una representación de Santa Bárbara, patrona de los mineros, tallada en una matriz de cobre para su reproducción seriada. /

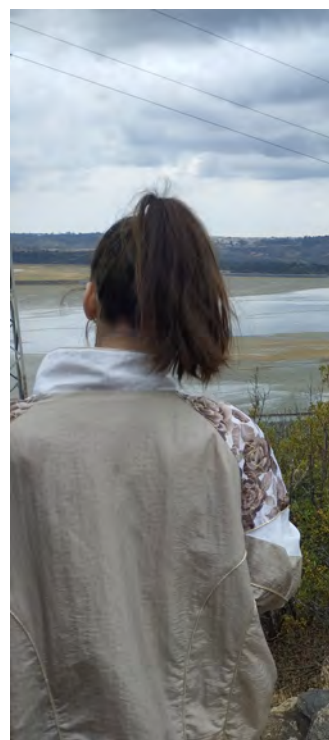


Participantes

Lucas Barrero, Manuel Cid, Elena Coca, Joám Evans, Sara Gallego, María García, Isadora Gonzaga, Arturo Hernández Alcázar, Jose Iglesias García-Arenal, Júlia Izaguirre, Elena Lavellés, Alberto López Baena, Onnis Luque, Marguerite Maclouf, Miradas críticas del territorio desde el feminismo, Rosell Meseguer, María Molina, Ana Olías, Manuel Prados, Ariadna Ramonetti, Antonio Ramos, Ernesto Rosa, Ana Tejedor, José Julio Zerpa.

Web de referencia

www.manuelprados.net/category/intra/



Fotografías

1 y 2. Manuel Prados

3 y 4. Tekeando

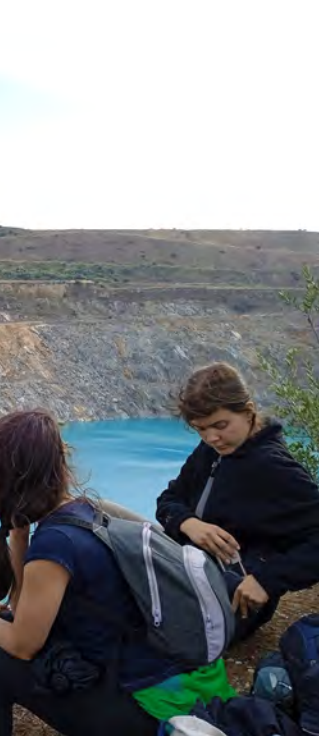
5. Manuel Cid

Fotografías página siguiente

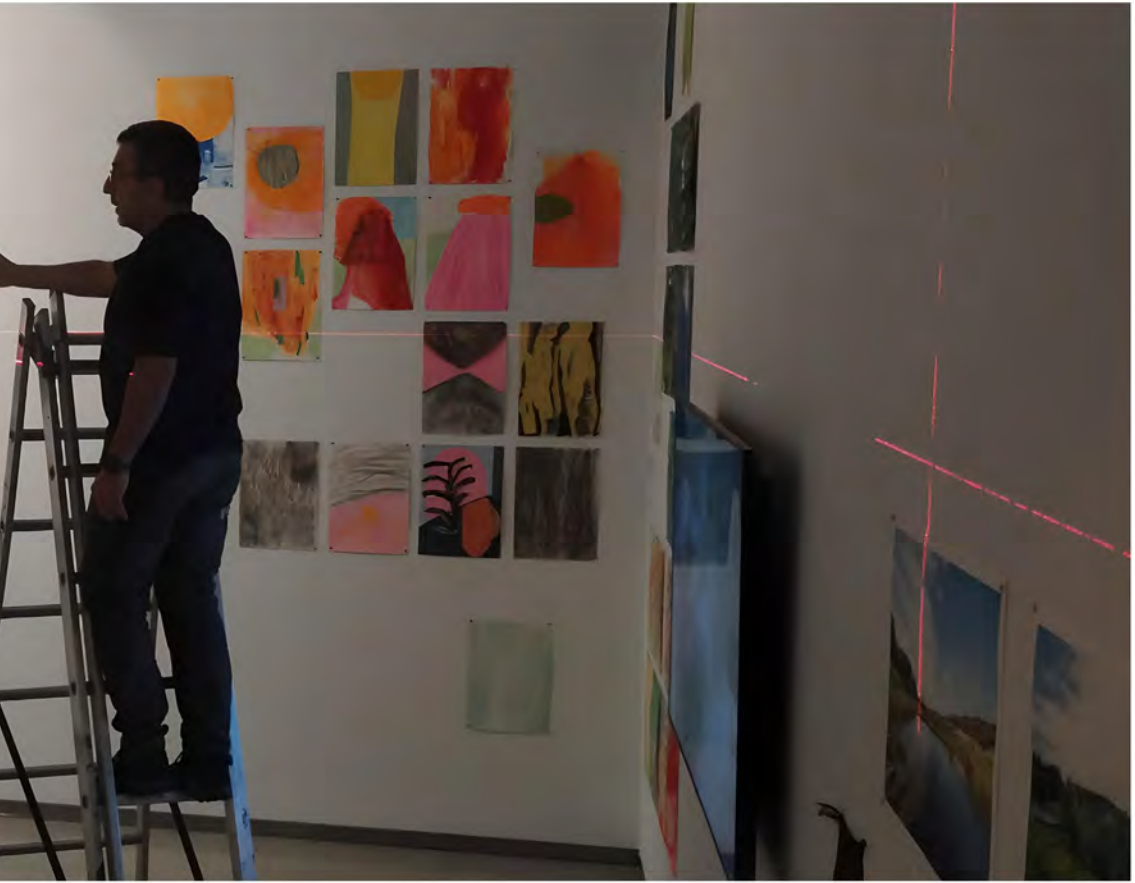
Arriba, Manuel Prados

Abajo, Antonio Ramos

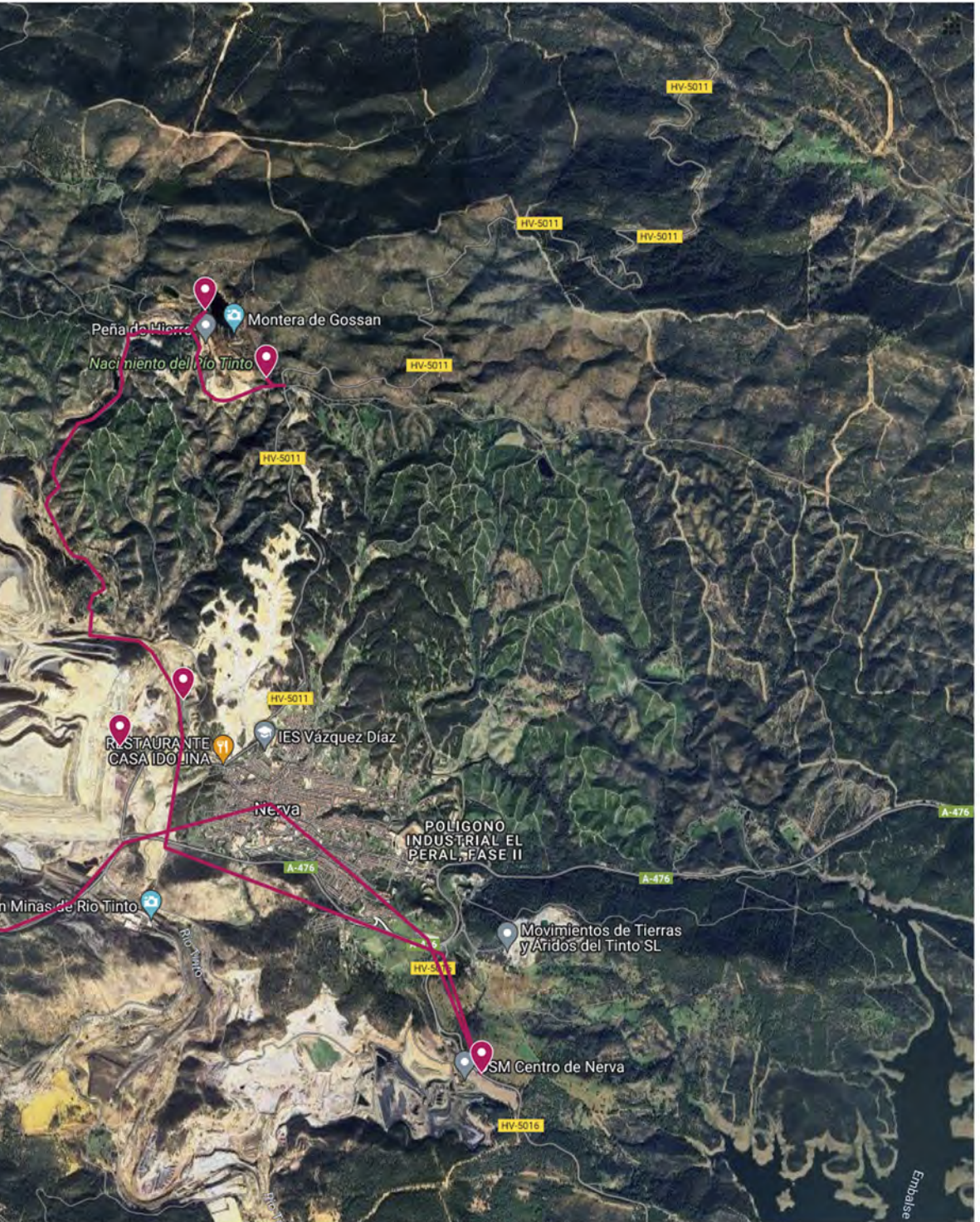
















—
*Página anterior, imágenes
de comunicación del proyecto*
Con fotografías de Joám Evans,
María Molina, María García
y Elena Lavellés.

—
Imágenes de comunicación del proyecto
Con fotografías de Antonio Ramos,
Marguerite Maclouf, Ana Tejedor
y Jose Iglesias García-Arenal.



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*.

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 haber 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

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

Sector Cultura }
- Burocrat.
- Precariedad

1ª Pérdida -
→ Renuncia 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 teóricas con investigadores, artistas, activistas
- Discusión
- Ajustador/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 los existentes?
asociarse



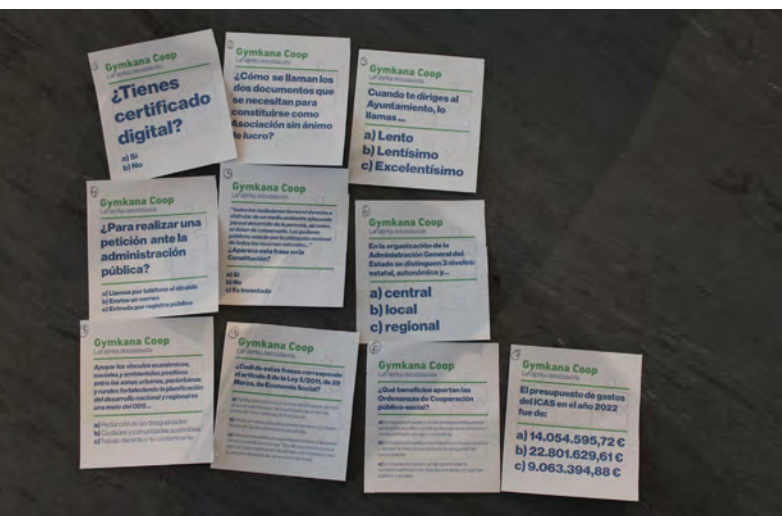
—
Pedrito de Caballito
durante las actuaciones
de música en vivo de
Varapalo. Ritmo de berrinche.

—
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.

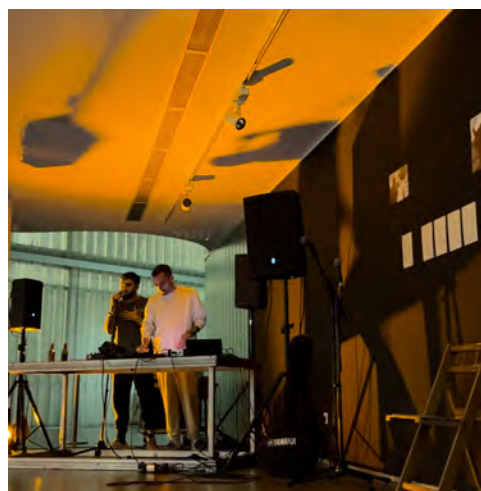
—
Fotografías: Jaime Quintero
y Tekeando





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

—
Fotografía: Jaime Quintero



—
LOSOHO + 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



SEVILLA NEGRA. **LA RUTA DE LA** **MEMORIA INVISIBLE** **NOS LLEVA A LUGARES** **INESPERADOS** **BAKARY DRAME** **Y HASSAN SALL** **(ASOCIACIÓN** **SEVILLA NEGRA)**

En las entrañas del proyecto *Sevilla Negra*, *La ruta de la memoria invisible nos lleva a lugares inesperados*, nos sumergimos en un viaje lleno de desafíos, adaptaciones y resiliencia. La semilla de esta narrativa se plantó en una discusión inicial, donde los artistas, inicialmente colaboradores, se vieron obligados a abandonar el barco. Esto supuso un quiebre en la estructura planificada, desencadenando una serie de cambios que afectaron a la dinámica del proyecto desde sus cimientos.

Cambios en el proyecto: la salida de los artistas

Las irregularidades surgieron en las funciones y en el peso de cada parte del proyecto, lo que generó tensiones y provocó la marcha de los artistas. Esta repentina transformación dejó al colectivo Sevilla Negra al frente, asumiendo nuevas responsabilidades y adaptándose a un escenario inesperado.

El acceso a los trámites administrativos se convirtió en un laberinto, retrasando el inicio de las actividades hasta mediados de mayo. La primera gran actividad fue la *Ruta Guiada* de la mano de Hassan, un evento trascendental que reveló las huellas olvidadas de la negritud en Sevilla. Aunque el camino estuvo marcado por la ausencia de reconocimientos oficiales del pasado esclavista, el colectivo persistió, dando voz y presencia a una historia que ha sido ignorada intencionalmente.

El 11 de mayo 2023, Sevilla Negra realizó su primera intervención pública, un paseo narrado por las calles de Sevilla desde la perspectiva de personas negras, africanas y afrodescendientes. La iniciativa, parte del programa Banco de Proyectos Colaborativos, busca revelar la historia olvidada de la negritud en Sevilla. Durante el recorrido se destacó la ausencia de conmemoraciones relacionadas con la historia esclavista y racista de la ciudad. Artistas e investigadores propusieron juegos y preguntas, generando una experiencia enriquecedora. La acción pone de relieve la necesidad de reconectar con la verdadera historia y cuestionar las narrativas blanqueadas en la educación, como ejemplifica la respuesta de dos niños respecto a un monumento en el puerto. La iniciativa aborda la falta de reconocimiento histórico y subraya la importancia de diversificar los contenidos educativos para construir una sociedad más justa e inclusiva.

Presentación de la asociación: superando obstáculos

El siguiente hito fue la presentación de la Asociación Sevilla Negra en junio, ahí el colectivo tuvo que enfrentarse a una serie de obstáculos en la elección de la Junta Directiva. Razones personales y la urgencia del tiempo complicaron el proceso, pero, a pesar de los desafíos, el colectivo logró constituirse formalmente.

El 16 de junio, la Asociación Sevilla Negra realizó su presentación oficial como parte de *La ruta de la memoria invisible nos lleva a lugares inesperados*. Este proyecto, seleccionado en el programa Banco de Proyectos Colaborativos, destaca la creación de una figura jurídica para el colectivo.

Thierno Diallo, presidente de la asociación, resaltó la importancia de este paso para los derechos de las personas negras en Sevilla. Se presentaron los miembros de la Junta Directiva y se denunciaron las barreras racistas que impiden la participación plena de Hassan Sall, fundador de la iniciativa. Hassan Sall compartió los inicios del colectivo, centrado en la creación de una ruta turística por Sevilla para conectar la historia oculta de las personas negras con el presente. Ashley Toledo, conocida como Melaza, destacó la transformación de las personas negras de objetos a sujetos de la vida social y cultural de la ciudad. Los propósitos de la asociación incluyen promover el turismo descolonial, fortalecer redes afro-comunitarias y fomentar producciones culturales. Actividades planeadas abarcan la colaboración con otras entidades, campañas de sensibilización, eventos lúdico-festivos y deportivos, y proyectos de intervención social.

La presentación concluyó con la afirmación de que Sevilla Negra da el primer paso, exponiéndose sin miedo y compartiendo sus conocimientos. En la sesión de preguntas se destacó la dificultad y la necesidad de construir comunidad dada la situación de precariedad y aislamiento de muchos de los socios de la asociación.

Taller de identificación de apropiación cultural: un diálogo necesario

El mes de septiembre trajo consigo la tercera actividad, un taller para identificar la apropiación cultural, en colaboración con la experta Zareli Gamarra. La complejidad de esta tarea se reflejó en la diversidad de casos presentados: desde la gastronomía hasta proyectos culturales. Los participantes, divididos en grupos según sus intereses, se sumergieron en debates enriquecedores, reflejando disposiciones diversas hacia la deconstrucción de conceptos.

Página web y resistencia a la colaboración

La presentación de la página web en octubre se convirtió en un desafío adicional. La resistencia y la falta de colaboración de la comunidad negra en Sevilla se manifestaron, pero el colectivo persistió. La web se erigió como una herramienta para mostrar las actividades en curso, desde clubes de lectura hasta recorridos por la ciudad. Esta herramienta se convirtió en un faro para la visibilidad y la resistencia cultural.

Zarabanda Contemporánea: honrando la resistencia

La quinta actividad, la Zarabanda Contemporánea, surgió como un homenaje a aquellos que resistieron la trata esclavista en Sevilla. Un evento exclusivo para corporalidades racializadas, basado en rituales del siglo XVI, investigados por Melaza, una de las componentes del proyecto. La ceremonia resaltó la conexión ancestral y la necesidad de preservar la memoria. La complejidad de organizar este evento radicó en la conexión entre artistas africanos y caribeños, un puente que requirió esfuerzo y dedicación.

Conclusiones y miradas al futuro

Esta crónica, que abarca desde discusiones iniciales hasta eventos contemporáneos, refleja el viaje del colectivo Sevilla Negra. A través de desafíos y soluciones, resistencia y adaptación, la Asociación ha dejado una huella importante en la exploración y difusión de la memoria negra en Sevilla. La lucha contra las irregularidades y la búsqueda de la dignidad humana continúan, llamando a la participación activa y la construcción colectiva de la memoria. /

SEVILLA
NEGRA

Conflicto de los artistas (ofensa)
Resolución
Cambio de perspectivas
Para centrarnos en el desarrollo y expansión de la ruta

5º Honrar la memoria de nuestros ancestros en el río (Guedesquivi) (valer) ? solo la ruta

(Propuestas de 10 Act. por parte de los equipos, que se firme una 5 Act. para el desarrollo y el alcance de los objetivos del proyecto y sobre todo es escalabilidad y la expansión de la ruta.)

Investigadores: Jesus Casano
Eduardo Corona

Colectivo Sevilla Negra

Artistas: Conflictos: - Para participaba de un miembro y su función en el proyecto
- El reparto del presupuesto (desequilibrio) (Colectivo vs Artistas)

- Apropiación
- Aprovechamiento
- Privilegio.

Para denunciar este abuso a través de un video para revelar lo que pasó.

- Mediadores (ICAR, Tebeando)

Solución

Abandono de los Artistas

Problemas burocráticos → FICP, NEC

cambio de los objetivos del proyecto.

1. Ruta: Hassan

2. Asociación Sevilla Negra.

Club Culturales de Sevilla Negra (reunir la población negra en Sevilla y hacer participe en la vida socio cultural de Sevilla)

3. Taller Apropiación Cultural. - Identifican las diferentes formas de apropiación cultural.

Actividades

4. Entrega de videos Promocional (web (tebeando))

Video promo. Omnipos negros de los miembros del colectivo
Mapa sobre los sitios de la ruta Sevilla Negra para entregar a los turistas o part. como recuerdo.

- Video promocional en colaboración con Canal Sur
- Participación de noche en blanco (sem)
- Muchas visitas web
- Para más inf.
- Taller en colaboración con Academia
- Expansión de la ruta.
- Participación en el curso fetiche de la ciudad financiado por la UE
- Cadiz Negra, para los turistas americanos.



—
Zarabanda
anticolonial

—
Fotografías: Tekeando



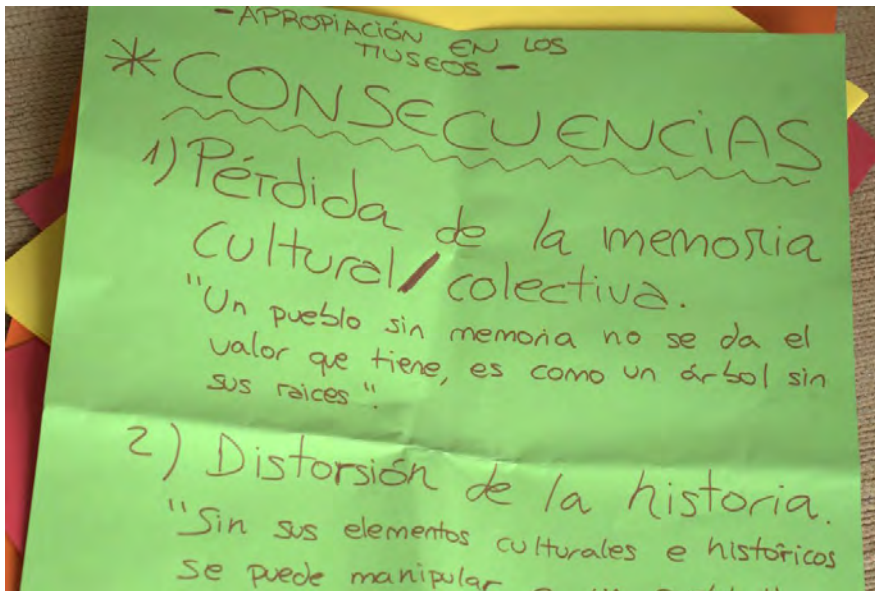
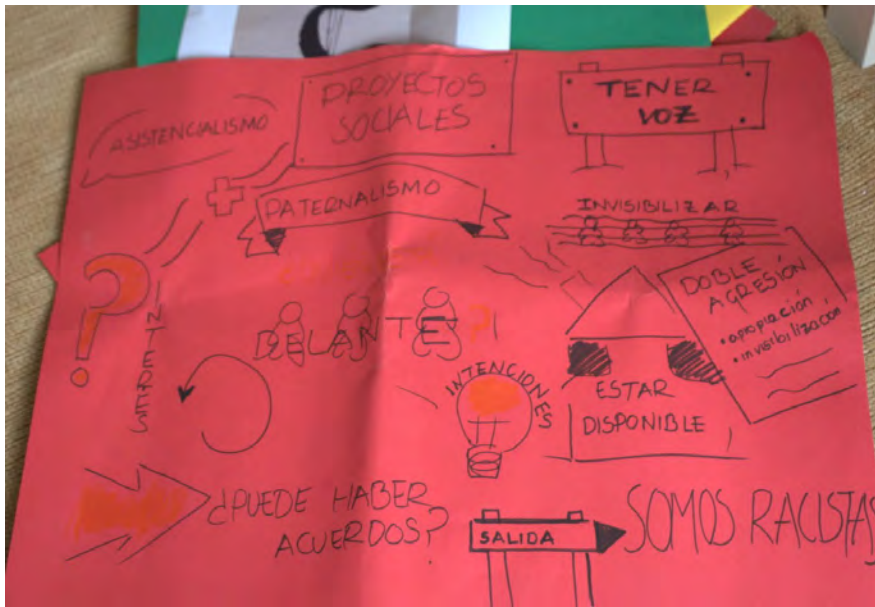
—
Presentación de
la Asociación Sevilla Negra
—

Fotografía: Tekeando



—
Taller «Identificar
la apropiación cultural»
—

Fotografías: Tekeando





Participantes

Bakary Drame, Melaza y Hassan Sall.

En la *Zarabanda anticolonial* (Afroculto en colaboración con Sevilla Negra):
Leo Aleaga Díaz, Lenin Bladimir Hernández Pérez, Esteban Libindo, Melaza,
Nery Patterson, Tatiana Sánchez e Yzabelly.

Colaborador+s

Jesús Cosano, Irene Feria Pardos y Zareli Gamarra.

Web de referencia

<https://sevilla-negra.com/>

Redes sociales

www.instagram.com/sevillanegra



SEVILLA NEGRA PRESENTA:



IDENTIFICAR LA APROPIACIÓN CULTURAL

TALLER

01 Qué es el colonialismo simbólico

02 Medios de apropiación cultural

03 Los derechos culturales

AFORO LIMITADO
PREINSCRIPCIÓN POR WHATSAPP
612468798



07 DE SEPTIEMBRE 2023
18 HRS
CALLE BECAS S/N, ESPACIO SANTA CLARA

FUNDEC



CafoSo
Daniela Nino

icaS

Asociación de Sevilla
Española de la
Cultura de la
Comunidad

NO8DO

ASOCIACIÓN



EVILLA NEGRA

Presentación de la Asociación
Espacio Santa Clara

FECHA : 15 DE JUNIO
HORA : 19H 00
LUGAR : C. BECAS, S/N

¡No te pierdas esta oportunidad
para la comunidad
y afrodescendientes

¡Te esperamos!



FUNDEC icaS

Asociación de Sevilla
Española de la
Cultura de la
Comunidad

ACCIÓN
NEGRA

sevilla negra en el
Santa Clara

este evento clave
negra africana
cendiente!

ramos!

NO8DO

EL DEPARTAMENTO

CarasSo
Daniel & Nina

Zarabanda

Afro-ceremonia ancestral
para honrar a los antepasados que
resistieron la trata esclavista en Sevilla

JUEVES 23 NOV 17HS
DEBAJO DEL PUENTE DE TRIANA

sevilla negra

FVNDEC JUNTO CREAMOS COMUNIDAD

icaS

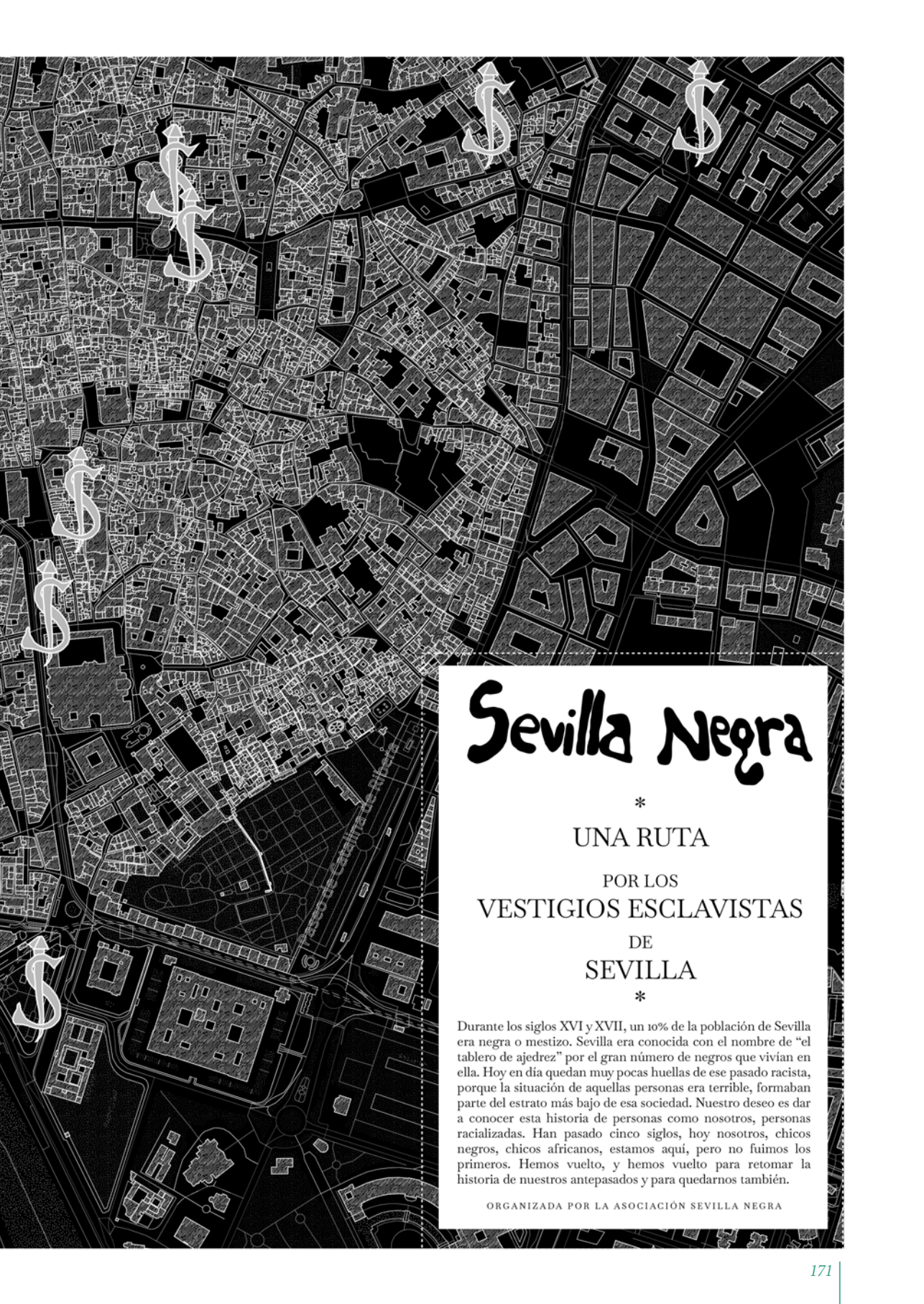
NO8DO

CarasSo Daniel & Nina

El evento es abierto al público, pero el centro de la ceremonia es exclusiva para corporalidades racializadas, ya que hace parte de una acción ancestral.



© Copyright 2014 INICIATIVA ASOCIACIÓN SEVILLA NEGRA X IRENE FERIA DISEÑO GRÁFICO



Sevilla Negra

*

UNA RUTA

POR LOS

VESTIGIOS ESCLAVISTAS

DE

SEVILLA

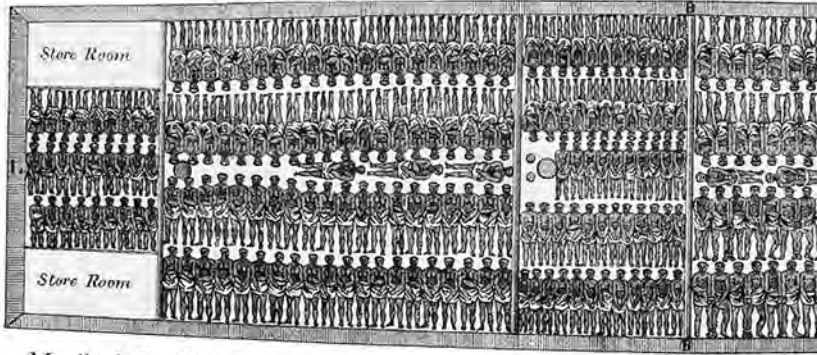
*

Durante los siglos XVI y XVII, un 10% de la población de Sevilla era negra o mestizo. Sevilla era conocida con el nombre de “el tablero de ajedrez” por el gran número de negros que vivían en ella. Hoy en día quedan muy pocas huellas de ese pasado racista, porque la situación de aquellas personas era terrible, formaban parte del estrato más bajo de esa sociedad. Nuestro deseo es dar a conocer esta historia de personas como nosotros, personas racializadas. Han pasado cinco siglos, hoy nosotros, chicos negros, chicos africanos, estamos aquí, pero no fuimos los primeros. Hemos vuelto, y hemos vuelto para retomar la historia de nuestros antepasados y para quedarnos también.

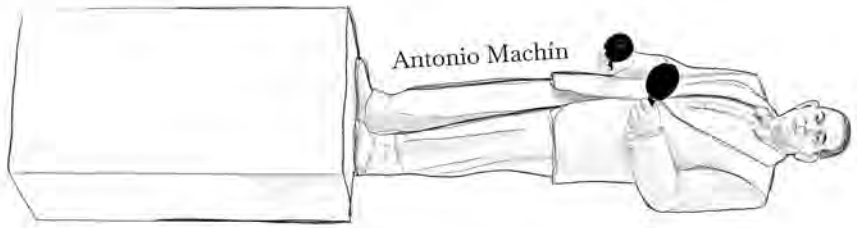
ORGANIZADA POR LA ASOCIACIÓN SEVILLA NEGRA

CALLE DEL
C
O
N
D
E
N
E
G
R
O

Calle del



Muelle de La Mula



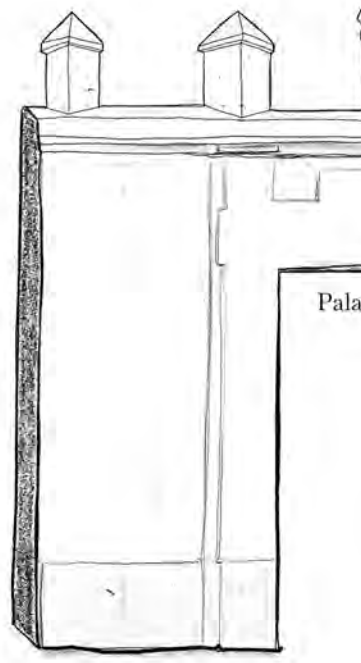
Antonio Machin

Hermandad de los Negros

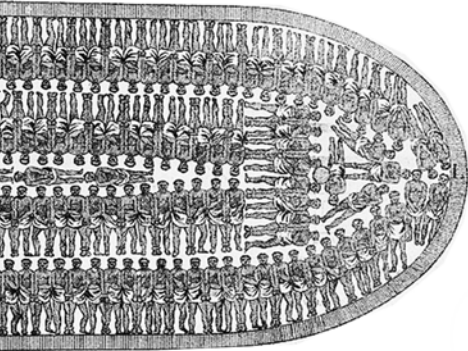


Legenda de San Cosme y San Damian

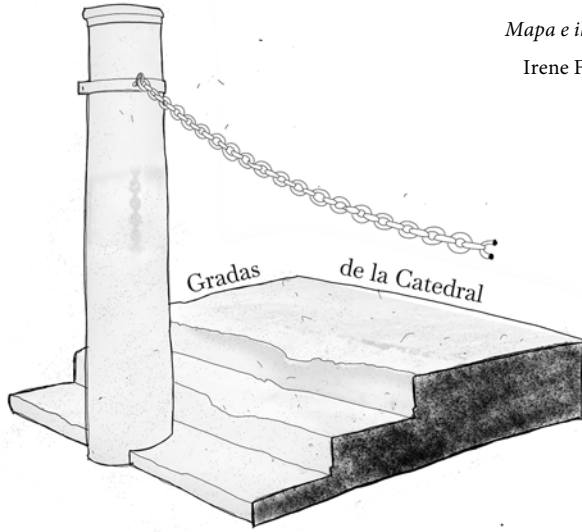
Iglesia de la Enunciación



Palacio



Estiva de un barco esclavista



Gradas de la Catedral

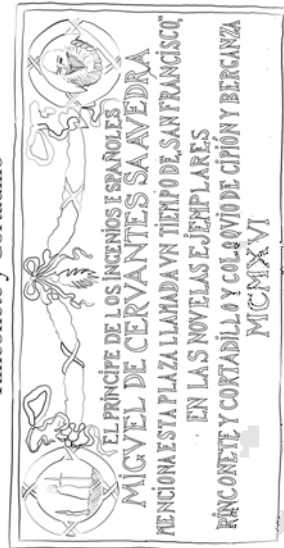


Café Saimaza



Edificio Yllescas

Rinconete y Cortadillo



Plaza de San Francisco

Sevilla Negra

EJES DE EVALUACIÓN

BRÚJULA DE PROYECTOS COLABORATIVOS

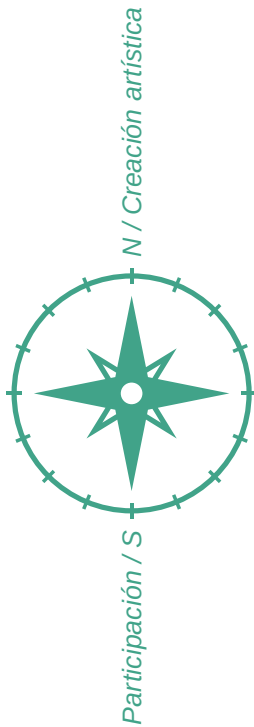
LUCÍA SELL TRUJILLO Y CRISTINA SERVÁN MELERO

Este texto intenta representar los saberes alcanzados desde la experiencia que ha supuesto Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC) y todo lo acontecido durante su primera edición. Los proyectos, como se ha expuesto en los capítulos anteriores, partían de propuestas muy diversas. Todos requerían incluir procesos de creación e investigación artística vinculados con contextos y territorios específicos a través de prácticas participativas, colectivas y/o comunitarias.

Hemos utilizado la analogía de la brújula porque es un instrumento que sirve de guía, orienta o indica un camino, pero contempla el cambio de dirección para llegar a un destino. La brújula nos lleva al terreno, sitúa las decisiones sobre los posibles caminos tomados, informa sobre las distintas direcciones que cada un+ de l+s participantes ha seguido y señala orientaciones de nuestro análisis que pueden trazar futuras sendas e incipientes reflexiones. Los proyectos participantes en BdPC conforman una geografía que nos lleva a observar paisajes diferentes, algunos ya conocidos y otros por explorar.

Encontramos sentido en la construcción de coordenadas basadas en los elementos comunes que han surgido del análisis a partir de la documentación proporcionada por los seis proyectos seleccionados (fotografías, comunicaciones, entrevistas, devoluciones a partir de la matriz de autoevaluación proporcionada; para más información ver texto «Metodología de evaluación: no querer incomodar, pero acabar metiendo el dedo en el ojo», en el segundo capítulo). Proponemos en las siguientes secciones algunas orientaciones. Este ejercicio explicativo nos facilitará imaginar una especie de mapa simbólico mediante el cual ubicar aprendizajes situados sobre lo colaborativo en la creación artística y viceversa.

Buscando la estrella polar para ubicar norte y sur



Si bien nuestro análisis parte de lo aprendido con los seis proyectos de esta primera edición de BdPC, los procesos, tensiones y problemas que han surgido proponen una serie de tendencias o patrones que, con el uso de nuestra brújula, pueden ser útiles a la hora de pensar en el equilibrio que supone trabajar en el ámbito del arte colaborativo. Nos permitimos aquí apuntar algunas indicaciones que merecen ser testadas en otros contextos.

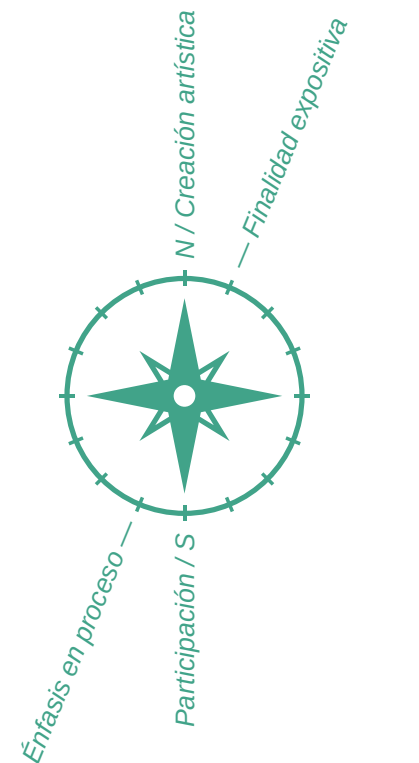
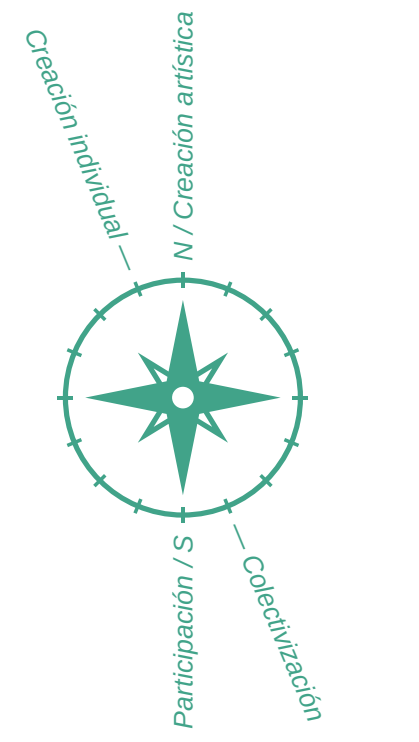
Para poder valorar el proceso y entender sus retos específicos, hemos situado lo creativo y lo participativo en dos ejes contrarios de la brújula, aunque esto no implica que sean opuestos, solo marcan direcciones a tomar como parte del camino. *Lo creativo* lo situaremos en el punto cardinal del norte de la *Brújula de proyectos colaborativos* y *lo participativo* lo situaremos en el sur.

Nuestra brújula señala que dos de los seis proyectos seleccionados ponían el énfasis en el *Norte Creativo*. Se trataba de propuestas de investigación y producción (*De voz, un cuerpo* e *INTRA. Preguntas a la Tierra y su género*) con una aproximación más tradicional dentro del campo de la creación. En ambos casos, los proyectos cuestionaban desde lo creativo para luego crear imaginarios que serían adoptados y adaptados por las comunidades artísticas y sociales implicadas (por ejemplo, los movimientos ecologistas de *INTRA*).

En el caso de *De voz, un cuerpo*, se trataba de explorar cómo las imágenes internas de las bailaoras flamencas se representaban en sus movimientos. Estos saberes corporales artísticos del baile proporcionaban posteriormente un lenguaje que tenía la intención de traducirse a otras comunidades artísticas, tanto dentro como fuera del flamenco. En el caso de *INTRA*, se partía de los trabajos que habían hecho una serie de artistas sobre el extractivismo minero para que estas tutorizaran a otras artistas y a personas de los movimientos sociales en la construcción de sus miradas sobre los territorios afectados por estos procesos en el sur de la península. Los objetivos de estos dos proyectos estaban muy centrados en la investigación. Sus comienzos partían de una pregunta o una causa que necesitaba explorarse para poder, posteriormente, colectivizar, exponer y difundir estos resultados con vocación transformadora. Su propuesta de metodología de creación (o su *Norte Creativo*) estaba situada en procesos de investigación individuales que, por tanto, no requerían una construcción abierta o consultas participativas. En el caso de estos proyectos, son los resultados de estas exploraciones artísticas lo que se espera colectivizar.

Por otro lado, la participación era el punto de partida de los cuatro proyectos restantes, ya que proponían procesos colectivos destinados a generar propuestas artísticas. Los proyectos *Enredar la memoria*, (*nuestras*) *genealogías feministas*, *Re-unir*, *re-habitar*. *Laboratorio social de prácticas instituyentes*, *Sevilla Negra*. *La ruta de la memoria invisible nos lleva a lugares inesperados* y *ARTE+ARTE* necesitaban consolidar primero las comunidades, colectivos o grupos en los que se quería incidir. En el caso de *Enredar la memoria*, se partía de mujeres activistas del movimiento feminista sevillano de los 70 y 80 con la idea de traspasar experiencias y establecer un diálogo con la generación feminista contemporánea en el mismo territorio. El acceso a estas activistas de los primeros movimientos feministas sevillanos, la identificación de las activistas contemporáneas y la calendarización de espacios de diálogo ha sido complicado y ha tenido impacto en la propuesta creativa. Desde *Re-unir*, *re-habitar* se proponía problematizar en colectivo la burocratización, la precariedad y la espectacularización y sus efectos en la cultura. El proceso de creación dependía de los espacios de debate que se conformaran. Se esperaba que l+s participantes propusieran reflexiones y desarrollaran acciones artísticas que dieran lugar a estrategias de organización y lucha. *Sevilla Negra* tenía el doble objetivo de poner de manifiesto la historia de las personas negras y afrodescendientes en Sevilla para visibilizar a la población negra actual y crear comunidad. El proceso de consolidación del colectivo y su transformación en asociación ha sido un elemento crucial del proyecto, más allá de la producción artística realizada. Por último, *ARTE+ARTE* proponía organizar orquestas de percusión y teatro sonorizado con la participación activa de niñ+s y jóvenes en dos barrios desfavorecidos de la ciudad de Sevilla. Como vemos en todos estos casos, poder acceder al colectivo, consolidar el grupo o identificar la comunidad con la que se iba a trabajar requirió desde el inicio un esfuerzo organizativo desde la dirección de los proyectos. Ese fue el primer escollo a sortear dadas las altas dosis de tiempo y energía necesarias para moverse en el escarpado territorio de lo colectivo. A partir de ahí, la propuesta artística proseguía recogiendo las distintas voces o intereses de las personas participantes.

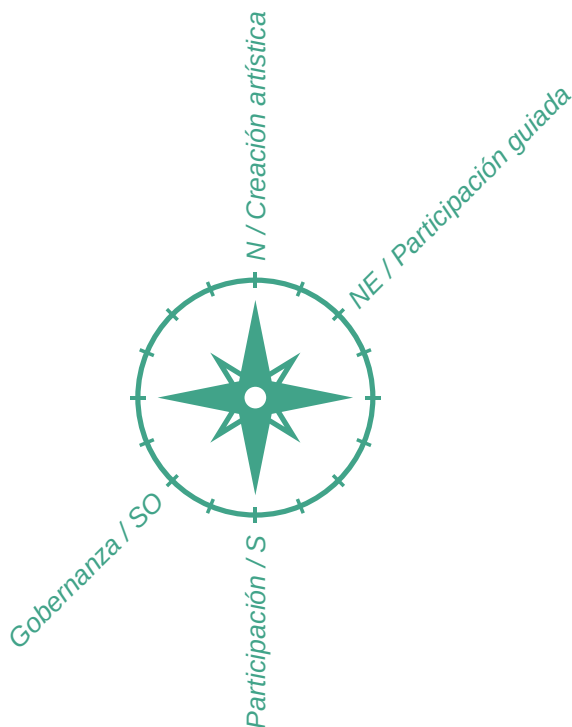
De una manera muy resumida, y siguiendo con la lógica de los puntos cardinales ya explicados, aquellos proyectos con un *Norte Creativo* muy marcado van a tener un gran componente de creación individualizada. En algunos casos, estos momentos creativos están repartidos o liderados por distint+s artistas a lo largo del proyecto, pero siempre con una metodología en la que prima la exploración artística individual, que luego se colectiviza o es compartida con otr+s agentes culturales o comunidades. En el caso de *De voz, un cuerpo*, por ejemplo, los lenguajes corporales explorados con bailaoras retiradas se transmiten posteriormente a bailaoras en formación. Sus expresiones y momentos vitales han sido representados por otr+s artistas y posteriormente serán bordados por un grupo de mujeres. Por otro lado, aquellos proyectos que parten de procesos participativos tienden a colectivizar desde el inicio las metodologías y propuestas. La primera intención del grupo es organizarse para poder favorecer la continuidad. Este es el caso de *Re-unir*, *re-habitar*, que desde un principio trabajó de una manera horizontal, abordando los desafíos planteados y abriendo la organización y producción artística de una manera orgánica.



El análisis de los procesos y prácticas generados nos indica también que aquellos que marcan la creación artística como norte pueden tener dificultades a la hora de establecer formas de colectivizar sus propuestas, ya que la colectivización se hará en un momento posterior, una vez desarrollado el proceso de investigación artística, cuando el tiempo y los recursos son escasos. Por otro lado, aquellas propuestas que parten de un *Sur Participativo*, que problematizan a partir de los sentires y saberes del colectivo o comunidad, pueden llegar a perder el norte porque, realmente, el *Norte Creativo* es secundario frente a la necesidad de reconocer identidades y otros elementos estructurales que les atraviesan. Este ha sido el caso de *Sevilla Negra*. Sus acciones se han ido nutriendo de distintas experiencias que cuestionaban el legado colonial y han potenciado la visibilidad de distintas identidades negras (afrodescendientes y africanas) que, de manera orgánica, han sido reflejadas en su producción artística. Además, el contar la historia de las personas negras en Sevilla ha dado visibilidad y reconocimiento a l+s componentes de esta comunidad, que reclaman su derecho al espacio público.

Sevilla Negra, y la mayoría de los proyectos con una orientación austral, tienen un enfoque procesual más dirigido a la creación de prácticas compartidas donde lo fundamental ha sido la formalización de su organización, sus dinámicas y/o modos de trabajo. La consolidación y el generar aliad+s ha afianzado su causa. Por otro lado, los proyectos que parten de la creación tienden a generar formas de devolución más tradicionales dentro del ámbito cultural, relacionadas con una finalidad expositiva.

Es pertinente poner en valor que los seis proyectos seleccionados han tenido que cumplir los requisitos planteados por la convocatoria de BdPC (por ejemplo, el compromiso de asistencia a reuniones y de posibilitar el seguimiento del equipo de evaluación) y enfrentarse a los retrasos y barreras producidas por los requerimientos administrativos de uno de los socios organizadores del programa, el Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), que han afectado a la retribución económica y la producción de los eventos, entre otros problemas. En este difícil contexto, aunque todos han salido adelante, los proyectos encaminados al *Sur* han mostrado mayor resiliencia y capacidad de adaptación a los vaivenes e incertidumbres que la administración ha generado.



Otra de las coordenadas que surge a través de los puntos cardinales establecidos está relacionada con la capacidad de los proyectos de promover prácticas de gobernanza. Así, se observa que aquellos con orientación austral han sido capaces de provocar prácticas incipientes que han servido para dibujar posibles modelos de autogestión. En algunos casos, esto se ha hecho promoviendo una horizontalidad que ha traído consigo cuestionamientos que han marcado la organización interna de personas y recursos dentro de los distintos proyectos. Si bien no ha pasado el tiempo suficiente para garantizar el éxito de estos modelos, el debate sobre formas de seguir adelante, sobre cómo asumir responsabilidades y/o tomar decisiones sin generar dependencias con la institución (cultural o de otro tipo), solo ha surgido en aquellos proyectos que se situaron desde el principio en el *Sur participativo* y promovieron dinámicas colectivas de toma de decisiones.

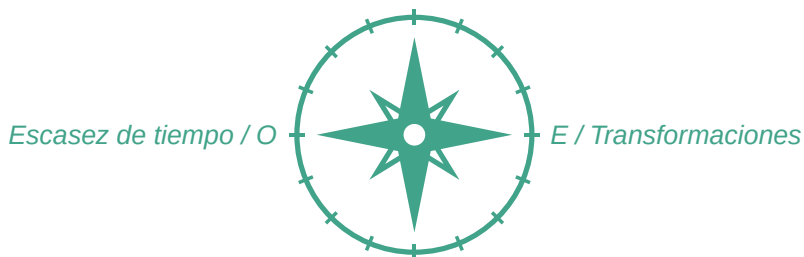
En general, todos los proyectos han promovido a lo largo del proceso espacios de diálogo compartidos donde se han explorado las propuestas artísticas. Sin embargo, la participación en el diseño de estas propuestas se ha realizado, en mayor o menor medida, de una manera guiada. Esto ha sido más evidente en los proyectos más orientados a la creación artística, cuyas formas colectivas de aprendizaje y procesos participativos han sido enfocados desde una verticalidad implícita en la toma de decisiones. En el caso de *INTRA*, se ha ejercido una tutorización de las propuestas artísticas realizadas y en el caso de *ARTE+ARTE*, el marco ha sido liderado desde la dirección del proyecto. Esto responde a formas ya asumidas dentro del campo artístico donde se pone el foco en la producción final. En los casos donde los colectivos o comunidades han participado en el diseño de las propuestas artísticas, se cumplen

las condiciones de que partían de metodologías de trabajo asentadas y tenían una trayectoria común; es decir, sus formas de hacer, sus prácticas y relaciones de confianza ya están maduras. Es el caso de *Varapalo. Ritmo de berrinche*, actividad llevada a cabo en el contexto del proyecto *Re-unir, re-habitar*, que parte de un cuestionamiento específico de los modos de hacer culturales, rechaza la institucionalización del arte y apuesta por la autogestión y el desorden frente a la devolución artística per se.

Trazando el movimiento del sol del este hacia el oeste

Los puntos cardinales del este y el oeste en nuestra *Brújula de proyectos colaborativos* marcan un eje transversal que ha sido central en la geografía final de todos los proyectos. *La escasez de tiempo* la situamos en el oeste, que señala el ocaso como el final del ciclo solar. En nuestro caso, se refiere a la presión que tienen nuestro+s agentes culturales a la hora de cumplir plazos y conciliar tareas que no están relacionadas con el *Norte Creativo* o el *Sur Participativo*. Las transformaciones producidas a través de las propuestas de arte colaborativo conforman nuestro este.

Estos dos puntos cardinales mantienen una relación de proporcionalidad inversa y conforman el paralelo que más ha condicionado el impacto de los proyectos de BdPC, ya que, como se ha indicado, todos tenían implícita en su diseño la capacidad de transformar su contexto, comunidad o colectivo. En todos los casos, la escasez de tiempo se produce por las dificultades planteadas a la hora de cumplir con procedimientos administrativos (contratos, facturas, trámites relacionados con la producción de los eventos), que necesitan ser resueltas para que, tanto la creación artística cómo los procesos participativos, tengan lugar.



Dados los condicionantes impuestos en la relación con la institución (en este caso, el ICAS), no ha habido tiempo suficiente para poder asentar las transformaciones producidas en los contextos, comunidades o colectivos donde se planteaba incidir a través de prácticas colaborativas. La participación para identificar las necesidades de los colectivos o promover una cultura propia requiere unos tiempos mayores. A pesar de esto, todos los proyectos han tomado en cuenta la historia y trayectoria de las comunidades con las que han colaborado. Han sido capaces de cuestionar identidades, problematizar relaciones de poder y han podido ajustar las expectativas para adaptarse a las necesidades marcadas por las personas que formaban parte del proyecto.



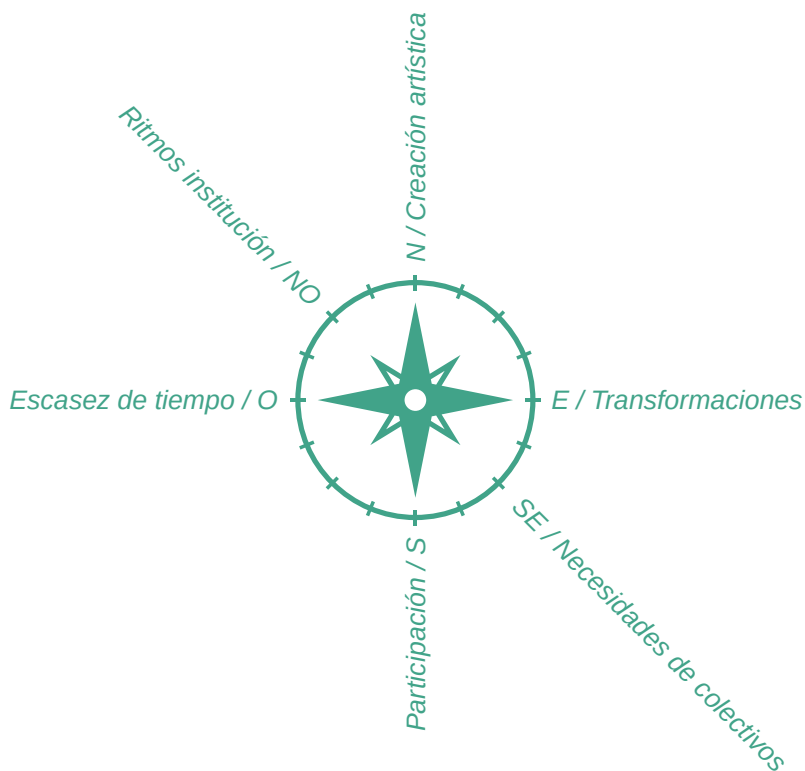
Durante la vida de los proyectos se han generado rupturas y dinámicas de cuidados que merece la pena señalar. En los proyectos orientados al *Sur Participativo*, que requerían la participación de los colectivos desde el principio, se han dado de manera activa prácticas de escucha y respeto para encauzar la consolidación de los grupos y fomentar la presencia continua de agentes culturales, comunidad o ciudadanía implicada en los contextos desde donde se trabajaba. En algunos casos, como el de *Enredar la memoria*, se partía de relaciones que ya estaban establecidas antes de que comenzara el proyecto, por ejemplo, se partía de fuentes secundarias (archivos, documentos) ya recogidas por una activista feminista de Sevilla que, además, tenía ya relaciones estables con otras compañeras de los movimientos feministas de los 70 y 80. El hecho de que hubiera ya relaciones estables con miembros de la comunidad o del colectivo con el que se iba a trabajar ha facilitado la continuidad de las personas y su compromiso con el proyecto.

Además, en todos los casos, los proyectos seleccionados en la primera convocatoria de BdPC han tenido la capacidad de mantener procesos de escucha activos con tod+s sus interlocutor+s. Esto les ha permitido adaptarse a los cambios impuestos a lo largo del tiempo y llevar a cabo los objetivos inicialmente planteados. Por ejemplo, *Enredar la memoria* y *De voz, un cuerpo* contaban con la participación de mujeres activistas feministas y bailarinas retiradas, respectivamente. Sus necesidades, ritmos vitales y demandas ralentizaron los ritmos de ambos proyectos de manera orgánica, pero no dificultaron su desarrollo, ya que se encontraron soluciones adecuadas para adaptarse a ellas. En el caso de *ARTE+ARTE*, a lo largo del proyecto han tenido que manejar rupturas y escisiones que han supuesto transformaciones en la configuración del proyecto. La flexibilidad desde la dirección

del mismo, haciendo uso de la escucha y los cuidados, les dio la posibilidad de adaptarse a lo que requería el alumnado y las familias en los barrios donde han trabajado.

Las transformaciones, en el caso de *Sevilla Negra*, han estado muy vinculadas a las rupturas, que han supuesto saltos cualitativos en cómo se ha conformado y dirigido el proyecto. En un primer momento, la ruptura con la dirección del proyecto original llevó al colectivo *Sevilla Negra* a asumir la dirección total y transformar sus objetivos. A lo largo del proyecto se fueron afianzando identidades racializadas (la africana y la afrodescendiente) que acabaron persiguiendo distintos objetivos culturales y artísticos. Posteriormente, la reorganización del colectivo en asociación cambió la toma de decisiones del proyecto. Esto resultó en la escisión de una parte, que fue responsable del diseño colectivo y la producción de *Zarabanda*, una ceremonia ritual para homenajear a las personas que resistieron a la trata esclavista. Además, la acción artística puso de relieve la presencia de relatos alternos que necesitaban visualizarse dentro del colectivo.

Es necesario también reseñar otras dinámicas de cuidados que tienen que ver con lo ecosocial, como las llevadas a cabo por *ARTE+ARTE*, que, a través de la creación de instrumentos musicales con materiales reciclados, buscaba la construcción de espacios creativos con jóvenes, integrando la sostenibilidad y recuperación de recursos. También *INTRA* buscaba visibilizar los conflictos asociados al extractivismo minero desde la acción reivindicativa de los colectivos de defensa del medio ambiente y con sus propuestas artísticas perseguía crear conciencia ecosocial entre l+s participantes en el proyecto, y en el público en general a través de su exposición pública.



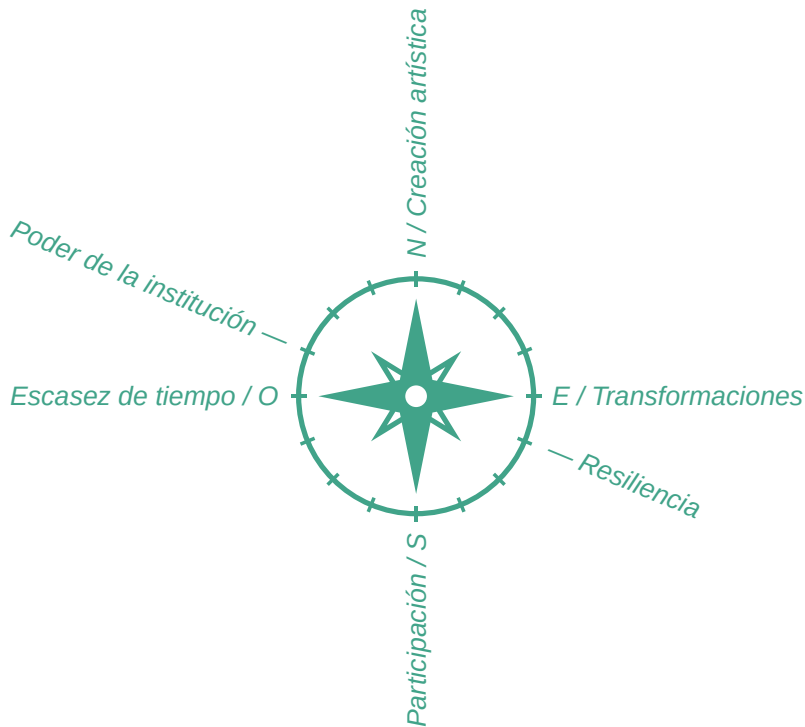
Nuestro compás orientativo conformado por los puntos cardinales de *Norte Creativo*, *Sur Participativo*, *Este Transformador* y *Oeste Temporal* indica que los ritmos de la institución imponen unas dinámicas que afectan negativamente a la hora de responder a las necesidades planteadas por los colectivos protagonistas en los proyectos colaborativos. Sin embargo, como se ha enunciado anteriormente, todos los proyectos han tenido que ajustarse a los cambios que se producían, fruto del proceso de negociación de la participación dentro de sus colectivos y contextos. En el caso de *Re-unir, re-habitar*, la producción artística acabó siendo liderada por l+s artistas y colectivos que tuvieron presencia continuada en los espacios de debate. Para *Enredar la memoria*, la metodología de trabajo acabó adaptándose a las dificultades de calendarizar espacios de encuentro de activismo feminista intergeneracional. La falta de intercambio entre las dos generaciones se suplió generando contenidos audiovisuales que se visualizaron y debatieron por parte de los dos grupos de manera independiente. En el caso de *Sevilla Negra*, la visibilización de la población negra en Sevilla ha generado proyectos artísticos –como la *Ruta de la memoria invisible* y *Zarabanda*– que responden a su cuestionamiento identitario y se ha conformado una estructura organizativa que responde a sus necesidades de consolidación colectiva, como es la asociación.

Uno de los logros de BdPC es que todos los proyectos han sido capaces de cuestionar los contextos, colectivos o entornos artísticos donde han incidido en pos de visualizar la diversidad. En algunos casos, como el de *De voz, un cuerpo*, se cuestionan representaciones dominantes dentro del flamenco y se ha creado un relato que estaba oculto en la vida y cuerpos de las bailaoras. El proyecto invalida posiciones de poder dentro del flamenco y pone el foco en expresiones artísticas que no estaban propiamente enunciadas, como la relación vital del baile flamenco y el cuerpo de la bailaora. En otros, como en *Sevilla Negra*, se cuestionan identidades y miradas (la blanca colonial frente a la negra, la africana y la afrodescendiente) y se exponen las estructuras de poder que actúan hasta en la representación dominante de un territorio; en este caso, visualizando una historia distinta (de nuevo, oculta) de la ciudad de Sevilla. *Re-unir, re-habitar* cuestiona las instituciones culturales y denuncia cómo la burocratización acaba generando precarización en el tejido artístico y cultural. Por último, *Enredar la memoria* cuestiona la existencia de una historia única como relato heteropatriarcal que impone una verdad limitante. A través del archivo colaborativo, se hackea esa visión uniforme de lo acontecido, mostrando a su vez la riqueza del relato diverso.

Los problemas causados por la obligación de cumplir los tiempos y las dificultades planteadas en la gestión con la institución acaban fomentando la autoexplotación de las personas responsables de llevar a cabo los proyectos. Desafortunadamente, la precarización de l+s artistas se revela y confirma como una práctica normalizada¹. Estas formas de trabajo ya están asumidas por l+s agentes culturales, que están acostumbrad+s a que el proceso creativo no sea contemplado más allá de la visibilización de un producto final. Curiosamente, al incorporar las necesidades de los colectivos

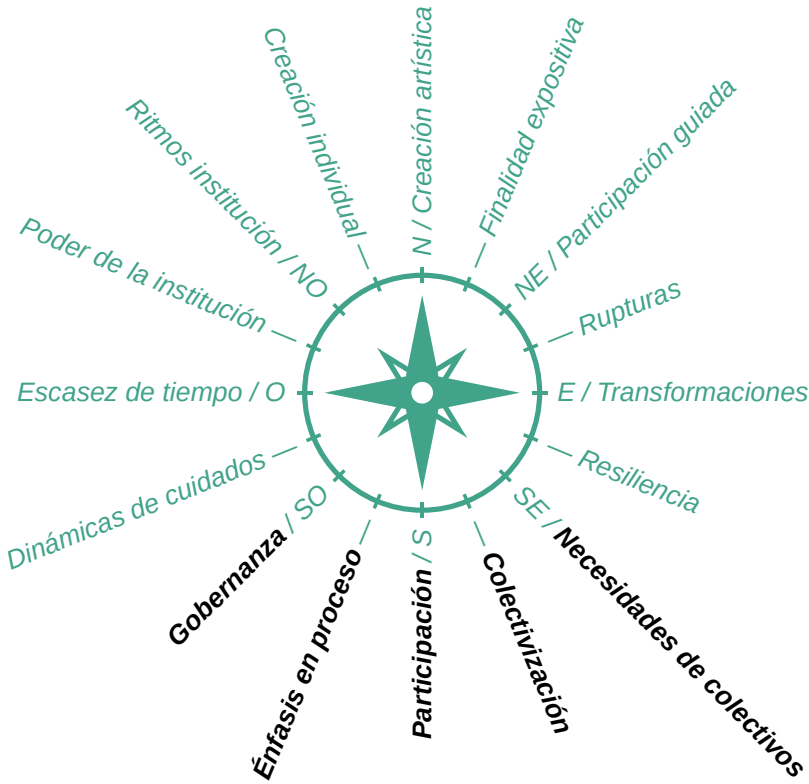
1 Para más información, ver el texto de Quintero, J. y Vazquez, J. *Re-unir, re-habitar. Laboratorio social de prácticas instituyentes* en el bloque «Relatos desde los proyectos» de esta publicación.

se facilita que los proyectos sigan adelante pese a las dificultades que plantea la relación con la institución, ya que las alianzas y afectos generan compromiso por todas las partes. Las motivaciones de l+s agentes culturales, la implicación con las personas con las que se trabaja y el constatar cómo lo creativo origina cambios sociales y vitales potencia que los proyectos se lleven a cabo en condiciones prácticamente imposibles. Si bien esto acaba generando producciones de calidad con potencial transformador, el éxito también impide que se revise con urgencia la relación de l+s artistas con la administración.



Los logros de los proyectos en esta primera edición de BdPC proporcionan narrativas capacitantes que esperan continuar y que pueden contaminar a otros proyectos en el futuro. De hecho, la mayoría de ellos contempla la posibilidad de seguir una vez finalizado el apoyo del programa. Por ejemplo, *De voz, un cuerpo* continúa, ya que no ha podido cumplir con los objetivos por los retrasos producidos en la contratación, y *Enredar la memoria* tiene previsto hacer un documental y seguir contribuyendo a la creación de un archivo colaborativo sobre la historia del feminismo en Sevilla. En ambos casos, se contempla buscar financiación adicional para poder finalizar los proyectos. En otros casos, el mismo proceso artístico les ha llevado a trabajar en otros espacios (*ARTE+ARTE*) o a abrir otros frentes que no están relacionados con lo artístico pero solidifica su comunidad, como es el caso de *Sevilla Negra*, con la creación de un equipo de fútbol para atraer a jóvenes.

La brújula de proyectos colaborativos



Como hemos ido apuntando a lo largo del texto, los puntos cardinales implican orientaciones que en el caso de nuestros *Norte Creativo* y *Sur Participativo* no son excluyentes. El norte y el sur marcan meridianos que sitúan lugares por donde pasan caminos artísticos y colaborativos, señalando posibilidades de acción y relaciones de continuidad. Este tránsito es productivo, no implica que sus actores estén perdidos, ya que desde el arte colaborativo, para encontrar el norte es recomendable ir hacia el sur.

Nuestros *Este Transformador* y *Oeste Temporal* sí mantienen una relación de equilibrio distributivo, es decir, el impacto y la transformación que los proyectos tengan en la comunidad o colectivo está limitado por la escasez de tiempo que, como hemos apuntado anteriormente, es consecuencia de las barreras y limitaciones que impone la institución cultural. En el caso del arte colaborativo y de las experiencias vividas en BdPC, es necesario contemplar que, por un lado, los éxitos en condiciones imposibles invalidan las posibilidades de cambio. Sin embargo, estas mismas percepciones de inviabilidad e impotencia no deberían interrumpir los intentos de cambiar las relaciones entre el campo artístico y la gestión de la cultura. Esta disyuntiva solo se resolverá cuando se propongan modelos distintos de gestión administrativa para poder dar espacio a procesos de creación colaborativos.

La brújula indica que el arte colaborativo requiere que los proyectos tengan una disposición austral, con un sureste donde la colectivización de las prácticas (creativas y de otro tipo) dé lugar a procesos de escucha que tengan en cuenta las necesidades de los colectivos para que las transformaciones sean resilientes. El suroeste nos indica que las dinámicas de cuidados y el énfasis en el proceso generará gobernanza democrática que ayudará a gestionar la limitación temporal de los proyectos. Además, la participación de los colectivos en la identificación de sus necesidades y en la promoción de su cultura propia requiere una mayor articulación temporal para huir de la participación guiada. El trabajo realizado por los proyectos en esta edición de BdPC pone de relieve que la creación artística en las artes de la colaboración requiere el compromiso de la participación. La cooperación desde lo colectivo se garantiza desde espacios de confianza que se van generando poco a poco y no pueden estar supeditados a los ritmos que marca la institución. En cualquiera de las circunstancias, tanto si los proyectos están orientados hacia el *Norte Creativo* o hacia el *Sur Participativo*, las transformaciones producidas necesitan continuidad para garantizar que las metodologías de colaboración acaben afectando las lógicas de la cultura comunitaria. En todos los casos, al final del periodo financiado por el ICAS los proyectos están mejor posicionados para enunciar una propuesta artística transformativa –en el caso de que estuvieran orientados hacia el *Sur Participativo*– o afianzar alianzas dentro y fuera de los colectivos –en el caso de que estuvieran orientados hacia el *Norte Creativo*.

La evaluación de los seis proyectos que han formado parte de esta única edición de BdPC no pretende establecer conclusiones cerradas. Nuestra perspectiva evaluativa intenta respetar los procesos acontecidos en cada uno de los proyectos y dotarlos de mayor sentido poniéndolos a hablar unos con otros. Si bien es inevitable buscar patrones, hemos intentado poner el foco en los relatos y detalles para explicar lo acontecido y no proporcionar verdades, sino orientaciones. Nuestra *Brújula de proyectos colaborativos* no nos va a llevar a descubrir nuevos parajes, pero esperamos que ayude a mirar los mismos con nuevos ojos.

BdPC ha hecho posible que los procesos creativos sean puestos en valor, posibilitando también garantizar el derecho a la cultura de las personas participantes (colectivos, jóvenes, movimientos sociales, artistas). Ha cuestionado relaciones de poder y puesto el foco en las necesidades de los colectivos, aunque haya sido a menudo a través de dinámicas de participación guiada. La escasez de tiempo, las barreras y los ritmos de la institución han hecho que las transformaciones no hayan tenido todo el impacto esperado en el ámbito colectivo o comunitario, pero la memoria de esos saberes y prácticas, los conatos de emancipación y la contaminación generada a través de los actores que han tomado parte en esta iniciativa ha planteado un marco orientativo que puede servir para que los puntos cardinales de esta brújula proporcionen caminos informados a otros devenires artístico colaborativos. /

**OTRAS MIRADAS,
OTROS MARCOS,
OTROS TERRI-
TORIOS**

/HAY VIDA/ MÁS ALLÁ DE LA PROGRAMACIÓN CULTURAL ISABEL OJEDA CRUZ

*La diversidad cultural es tan necesaria para el género humano
como la biodiversidad para los seres vivos.*

Agenda 21 de la Cultura

Las políticas públicas municipales, en cualquier terreno, a menudo se ven desbordadas por un sinnúmero de desafíos que muchas veces no están en su marco competencial –al menos sobre el papel legislativo–, pero que sí son de su ámbito de incumbencia por las demandas constantes de los ciudadanos, que ven en la administración local a la única institución reconocible y cercana.

A esta circunstancia se suma una escasa financiación y una estructura legal, humana y técnica que no responde a las necesidades a las que tiene que dar respuesta.

Este terreno de juego, me atrevería a decir, común a la gran mayoría de los ayuntamientos, era también el de Sevilla en el año 2015, cuando, tras un periodo de cuatro años de gobierno del PP, el PSOE ocupó la Alcaldía.

La ciudad estaba saliendo de una gran crisis económica, conocida como la Gran Recesión, que comenzó en 2008 y se dio por concluida en el año 2014, según el Instituto Nacional de Estadística. En este contexto, la vida cultural se había visto especialmente perjudicada, sumando a la ya de por sí endémica precariedad del sector, una coyuntura económica muy restrictiva desde el punto de vista del gasto público. Muchas iniciativas culturales habían desaparecido, otras se habían tornado bienales y la oferta cultural de la ciudad estaba muy resentida.

La llegada del nuevo gobierno implicó una nueva política cultural marcada por un claro impulso de la agenda cultural: nacieron nuevos proyectos (Alumbra, Bienal 365, Veraneo en la city, Bailar mi barrio, Luces de barrio, Calle cultura, Bibliokepos...), nuevos festivales (Monkey Week, Icónica, Singular Fest, Big Bang...), se abrieron nuevos espacios (Factoría Cultural, reapertura de Antiquarium, Espacio Turina, Museo Bellver), se rehabilitaron otros (Santa Clara, casa natal de Luis Cernuda, Fábrica de Artillería), se potenció la celebración de efemérides (Año Murillo, Magallanes, Bécquer)

y se impulsan las convocatorias de subvenciones con la creación de nuevas líneas de ayudas, en concreto a galerías de arte, librerías y peñas flamencas, y el incremento en más de un 50% del importe de las subvenciones ya existentes a espacios y proyectos culturales, pasando de 300.000 a 900.000 euros.

Otro rasgo distintivo de esta nueva etapa fue la apuesta por internacionalizar la imagen de Sevilla como ciudad cultural, acogiendo grandes eventos como los premios Goya, los Premios del Cine Europeo (EFA), los Grammy Latinos o los MTV EMA, entre otros.

Un importante elemento a destacar de ese gobierno fue la voluntad de poner la cultura en el centro, uniendo bajo un mismo paraguas de competencia municipal, y con la batuta del teniente alcalde, Antonio Muñoz, el urbanismo, el turismo y la cultura. Un Área de Hábitat Urbano, Cultura y Turismo que nació con la vocación de propiciar proyectos transversales, internacionalizar la agenda cultural y desarrollar el potencial de la cultura como herramienta integradora en los territorios de la ciudad mediante proyectos de micro urbanismo.

En este contexto, nació Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC), una versión mejorada de un programa anterior nacido en 2017, cuyo primer objetivo era apoyar los procesos de creación e investigación artística, tras una primera etapa de políticas de exhibición y fortalecimiento de la agenda cultural surgida tras años de crisis económica y disminución de la oferta. Banco de Proyectos era una llamada a proyectos culturales que aparentemente parecía una convocatoria de subvenciones, pero que se articulaba a través de contratos artísticos porque esos proyectos formaban parte luego de la programación municipal. Era una convocatoria de proyectos culturales de *investigación*, una herramienta para seleccionar ideas, procesos, embriones, que pusieran en relación a artistas con agentes sociales en función de unas determinadas temáticas que se marcaban.

BdPC dio un paso más, porque incluyó la mediación como forma de trabajo y como parte de la cadena de valor de los proyectos, facilitando el acercamiento entre la comunidad artística, los agentes sociales y el público.

La puesta en marcha de este proyecto llevaba aparejada de fondo esta pregunta: ¿se puede pasar de una política de agenda cultural a una política de derechos culturales?

Es decir, ¿podíamos poner en marcha proyectos cuyo concepto de cultura no fuera el desarrollado en los años ochenta, consistente en un despliegue de la agenda cultural con múltiples actividades y donde la cultura jugaba un papel accesorio, complementario?

El programa BdPC no era una iniciativa aislada, era una pata más dentro de una línea de política cultural pensada para: dar soporte al sector profesional, ampliar la agenda cultural mediante la diversidad, generar nuevos públicos e interrelacionar la cultura con otras disciplinas.

De fondo, lo que había era un cambio de paradigma, una concepción de la administración como facilitadora, como posibilitadora de proyectos culturales, como acompañante de la iniciativa de la sociedad civil, como catalizadora de voluntades e intereses, una administración pensada desde la escucha activa, que diría ZEMOS98; en resumen, una institución que exploraba el concepto de gobernanza colaborativa.

Se trataba de superar una cierta visión de la cultura como servicio institucional, con una concepción paternalista y protectora del individuo; una concepción, por otro lado, absolutamente arraigada en las prácticas culturales de las instituciones públicas y que tiene su reflejo en el reparto competencial, en la estructuración de departamentos, categorías profesionales y en la propia legislación vigente. Como dice el profesor Alfons Martinell: «a esta realidad se le une que las estructuras del Estado siguen situadas en los planteamientos con visiones departamentales y con poca capacidad de trabajo transversal o más global. Los ministerios o consejerías de cultura, de los diferentes niveles de la administración pública, limitan su acción a unas competencias muy limitadas y con poco potencial para situar los contenidos de las políticas culturales en una agenda más integral de país, región o ciudad».

Estas cuestiones no son baladís, todas ellas obstaculizan y dificultan el reconocimiento del ejercicio de derechos culturales por parte de la ciudadanía y fueron, desde el principio, uno de los retos que se marcó el proyecto: visibilizar las dificultades, tensar la cuerda administrativa y abrir grietas en la forma de gestionar la vida cultural municipal. Esto último en dos sentidos, por un lado, este proyecto abandonaba la consideración del ciudadano como un elemento pasivo respecto al acceso a la cultura. Se impulsaba la creación de proyectos que compusieran saberes, experimentar con metodologías, conectar comunidades y diferentes inteligencias y tuvieran un efecto transformador en las dinámicas territoriales, artísticas o institucionales. Y estos proyectos entraban en la programación municipal, se convertían en la materia prima de la vida cultural, no se producían al margen de la institución, entraban a formar parte de la narrativa, con voz propia. Se seleccionaron proyectos incómodos, que cuestionaban las lógicas administrativas y políticas, en un esfuerzo por repensar las propias instituciones y sus metodologías.

Por otro lado, BdPC, como indicamos anteriormente, incorporó un equipo de mediación, Tekeando, a través de su programa El Departamento, con el apoyo de la Fundación Nina y Daniel Carasso (FdnC), que acompañaba los proyectos y ayudaba a la escucha mutua y a la interrelación de saberes. También velaba por evitar la violencia administrativa y desarrollar una política de cuidados dentro y fuera de la institución. El área de cultura contaba con un Pepito Grillo, en un claro ejercicio de gobernanza compartida.

Pero, además, BdPC buscaba poner el acento en los procesos, entendiendo que en los cómo, en los cuándo, en los con quiénes, reside la importancia de los proyectos. Las propuestas creativas no nacen por generación espontánea, no son fruto de una musa inspiradora, se cocinan y se tejen lentamente, y en el proceso de elaboración, por la interacción de diferentes coyunturas, territorios y personas, se transforman y se definen.

El objetivo de BdPC era impulsar la reflexión y la mediación entre diferentes, poner el foco en los procesos de trabajo más que en los resultados finales, visibilizar y capitalizar el trabajo de pensamiento, de creación, de investigación, tan a menudo invisibilizado y no remunerado en el ámbito de la cultura.

Detrás de esta iniciativa había una voluntad por sostener los proyectos en el tiempo (sostenibilidad). Es decir, imprimir un ritmo *slow* en la política de producción de propuestas culturales en cadena, una política pensada únicamente para colocar las creaciones en espacios convencionales y consumirlas rápidamente (la obsolescencia programada en la cultura a veces no alcanza más allá del estreno).

Este proyecto también permitió poner en el centro las periferias, las preocupaciones de los grupos minorizados y aquellas temáticas que normalmente no formaban parte de la programación cultural municipal. Además, estos laboratorios en los que se convirtieron los proyectos de los distintos Bancos de Proyectos fueron el germen, la semilla de propuestas culturales que se incorporaron a los teatros y espacios escénicos de la ciudad. Permitimos que los creadores pudieran trabajar, desarrollar sus ideas con tiempo, macerarlas, abonarlas con el intercambio de saberes y dar sus frutos cuando tocaba, no antes. Era nuestra forma de plantar árboles.

El diseño de una determinada política cultural estaba detrás de este proyecto. No era una cadena azarosa de iniciativas. Las políticas, los rumbos, son necesarios; no se trata de sumar un evento tras otro, de rellenar de actividades el calendario anual y de ir engordando la agenda. Porque eso también es una política cultural, no está desideologizada, no es una política «blanca», es una política que perpetúa la consideración del ciudadano como un agente pasivo y restringe el derecho de acceso a la cultura a su condición de consumidor cultural. Además, no da entrada a repensar metodologías, prácticas, ni a componer saberes (en palabras de la FdnC) ni propicia la diversidad cultural ni el pensamiento crítico.

Es más fácil de gestionar, sí, porque los instrumentos administrativos y sus estructuras no están preparados para contratar *procesos culturales* ni de *investigación*, ni dar espacio ni remunerar los procesos de trabajo; remiten, en cambio, al objeto cultural como elemento finalista, pero este modelo impide el desarrollo y el ejercicio real de los derechos culturales.

Las políticas públicas no pueden trabajarse desde la óptica del calendario electoral, necesitan un horizonte más amplio y desarrollar un trabajo más profundo que tenga como objetivo mejorar las instituciones para ofrecer un servicio de excelencia al ciudadano. En este sentido, en el marco que nos ocupa, si queremos desarrollar el derecho a la cultura contenido en nuestra Constitución, debemos entender el término *acceso* en toda su complejidad y apostar por este tipo de proyectos que amplían el concepto de democracia. /

PROMOVER Y AFIANZAR LA CREACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS COMO MOTOR DE TRANSFORMACIÓN VITAL¹

DAIDEE VELOZ CAÑETE

I

Estas páginas son una suerte. Inicialmente respondían a la invitación que me hizo llegar el equipo de trabajo con el que compartí la comisión mixta de selección de la convocatoria de Banco de Proyectos Colaborativos (BdPC) de 2023. Un programa colaborado por el Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla (ICAS) y la asociación Tekeando² –a través de su programa El Departamento–, con el apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso³. Son una suerte, decía, porque esta inicial motivación se ha expandido desde el compromiso con las compañeras y conmigo misma como parte del proceso, hacia la posibilidad, y con ello el ejercicio, de hilar cuestiones que atraviesan directamente el desarrollo de mi trabajo. Y me han dado el permiso para pensar y objetivar sobre el estado de la cuestión en lo referido a conceptos y temas tales como:

—
Derechos culturales.

—
Legislación cultural.

—
Cultura democrática y democratización de la cultura.

—
Los valores de la cultura.

1 Una reflexión desde tres espacios de trabajo: (a) la comisión de selección de proyectos de Banco de Proyectos Colaborativos, (b) el proyecto *Arte y Compromiso. Experiencias para el cambio social* y (3) la gestión cultural universitaria.

2 <https://www.tekeando.net/blog/2020/02/03/info/>

3 <https://www.fondationcarasso.org/es/>

—
Educación artística.

—
El doble abordaje que dinamita las fronteras entre la creación, las prácticas y la investigación artística, y las ciencias sociales. Cruces entre metodologías, experiencias y exploraciones de ambas áreas de conocimiento.

—
La financiación cultural.

—
La problemática de la intermitencia de programas y proyectos artísticos y culturales.

—
Los impactos de la cultura: el impacto social, ambiental, económico, político, emocional, de creación de capital social.

—
La inversión de impacto de las empresas y, en este marco, la ampliación de los márgenes de su obligado compromiso con la cultura.

Que, como intentaré mostrar con este trabajo, son asuntos que navegan entre las tres líneas argumentales del título, el cual he querido hilvanar con el hilo conductor que, a modo de propuesta, me lanzó Amapola López, compañera de reparto de esos días de trabajo colaborativo de la comisión seleccionadora de los proyectos presentados a la convocatoria de BdPC. Finalmente, el autorretrato ha sido unir esas tres líneas a modo de sendero, haciendo paradas en los puentes de cada una y descubriendo cómo se interrelacionan los vectores que afectan de forma general a todas. Y proponer un análisis entrecruzado, que quizás tenga únicamente la intención de objetivar la situación para pensar, cuestionar, ordenar y validar –si procede– las problemáticas acuciantes que mantienen a la educación artística, a la creación y la investigación artísticas, a las prácticas culturales, a la gestión cultural, y entonces también a la cultura, en eslabones bajos de la pirámide social. Tanto en lo que a estrategia sociopolítica e inversión económica se refiere como a la relevancia social o a la percepción que el entramado de la sociedad tiene de ellas.

Pareciera, y de hecho sería injusto no mencionarlo, que las líneas directrices que integran las políticas de la gestión de la cultura tanto a nivel internacional, europeo, nacional e incluso local (en algunos momentos y/o acciones concretas) están a la altura de los retos que plantea la contemporaneidad. Ahí están las políticas culturales que operan como marco legislativo y las claras intenciones que persiguen para transmitir la relevancia estratégica de la CULTURA como motor de transformación y herramientas de cambio profundo para nuestras sociedades. Están también los marcos legales que recogen con claridad el derecho a tener derechos culturales. Ahí está la muy reciente Declaración de Cáceres 2023⁴ y su ímprobo interés en convertir la cultura en el decimotavo

4 <https://spanish-presidency.consilium.europa.eu/es/noticias/declaracion-caceres/>

Objetivo de Desarrollo Sostenible de la Agenda post 2030. Ahí están, como marco referencial para todas, la Declaración Universal de los Derechos Humanos y su artículo 27; ahí la Constitución Española, que recoge en varios de sus artículos y de forma transversal la declaración de la cultura como un bien esencial (aunque actualmente entendemos los derechos culturales de una manera más amplia). Ahí están la Hoja de Ruta para la Educación Artística de la UNESCO de 2006 y el Plan de Acción de Políticas para el Desarrollo de la UNESCO de 1998. Y otras muchas declaraciones y acuerdos internacionales que validan la cultura como un elemento clave para el desarrollo de la democracia. No hay que olvidar, sin embargo, que es tan solo en 1992, con el Tratado de Maastricht, cuando la cultura pasa a ser parte de la acción jurídica de la UE; que hasta ese momento ocupaba históricamente una posición secundaria en las líneas vertebrales de acción de la comunidad europea. Pero los pasos están dados, las líneas marcadas, con lo que corresponde continuar haciendo.

El mapa de estrategias y acciones concretas para dimensionar los valores que legitiman la relevancia de las prácticas artísticas y culturales: cohesión social, creación de capital socio-relacional, sentido de identidad, diversidad cultural, promoción de la creatividad y de la innovación cultural y su impacto en la economía y el bienestar sociales, etcétera, ha cambiado, y es urgente «aprovechar» los movimientos en las políticas y las directrices marco que están operando en este momento. Y, del mismo modo, calibrar las posibles condiciones beneficiosas para afrontar las transformaciones que demanda el trabajo de y sobre la creación artística y cultural. Es obligado entender lo que ciertamente se observa que está propiciando el actual contexto en lo referido al mensaje de valor que se intenta trasladar al conjunto de la sociedad sobre la relevancia, necesidad y urgencia de atender la cultura como el bien de primera necesidad que es. Y así tejer acciones concretas que disparen la consecución de los objetivos más apremiantes, conducentes a colocar en el centro de la atención y acción colectivas: ejercicios reales, realistas y realizables, que definan, doten y transmitan los valores indiscutibles que se le reconocen a la investigación y la acción artística y cultural. Y, con ello, activar la comprensión de la colectividad sobre los derechos que le asisten en este sentido. Así se conseguirá desterrar ese lugar alejado del primer plano donde aún se percibe y concibe a la cultura y a las y los artistas y creadores. «Esta sociedad, donde el valor económico de las cosas conforma, casi, su valor total, tiene el deber de entender que la "producción de sentido" que es nuestro cometido, a fin de cuentas, es sin duda un "producto" imprescindible para el desarrollo global de nuestro país» (extracto de entrevista a la autora para el Diario de la UPO, 2017).

Se hace imprescindible dar cuerpo a la intencionalidad, convertir en gestos las utopías, y esto pasa por un esfuerzo necesariamente conjunto y bien articulado por el conjunto de la sociedad: gobiernos, instituciones, administraciones públicas, sociedad civil, poderes públicos y fácticos.

Si las políticas que validan la necesidad y la relevancia de potenciar la gestión, la creación y la producción de proyectos artísticos y culturales están amplia y claramente descritas; si hay consenso en la diversidad y amplitud de valores que generan y propician las prácticas artísticas y culturales; si es imperativo allanar el camino hacia la búsqueda de respuestas a los desafíos que nos plantea el presente y hemos convenido –lo que se manifiesta claramente en las líneas de trabajo a las que

nos «obliga» la Agenda 2030–, por poner solo un ejemplo de este acuerdo global, que el abordaje del futuro de las sociedades que estamos construyendo tiene que ser coparticipado, colaborado, ecosostenible, igualitario, integrador, creativo, innovador, justo, responsable, respetuoso y cuidadoso... Tenemos entonces la obligación de trabajar para provocar acciones concretas conducentes a esos objetivos. Nos corresponde traducir las buenas intenciones de la literatura legal y componer una gestión que:

—
Concilie los objetivos socioculturales y económicos.

—
Favorezca y facilite los procesos de acceso a la imprescindible financiación pública.

—
Cree nuevas estructuras de apoyo económico que, vinculando la colaboración público-privada, ofrezcan otras fórmulas de acceso de la comunidad artística a los recursos.

—
Propicie la formación y actualización de los/as artistas y creadores en aras del alcance de los niveles éticos, estéticos y de innovación inherentes a la formulación de potentes procesos creativos.

—
Proponga espacios para la investigación sobre los procesos de creación contemporánea.

—
Apueste por el apoyo necesario que demandan los proyectos locales que ponen el foco en afianzar procesos de creación artística comunitarios y participativos.

—
Genere un realista pacto social, económico y político dirigido al empoderamiento de las llamadas industrias creativas y culturales, que aglutine a todos los sectores de la sociedad: público, privado, académico, colectivos y entidades sociales.

—
Desafíe y enfrente la situación de precariedad en la que sobrevive el sector cultural y, en palabras de la investigadora brasileña Ana Carla Reis, persiga «(...) encontrar un modelo de economía creativa que una el crecimiento del país y la recompensa a los productores creativos en la misma proporción que se vale de sus talentos»⁵ (2008:29).

—
Reconozca y dimensione la valía social, económica, intelectual y humanista de las personas que conforman el tejido profesional de la cultura: artistas, creadores, investigadores y teóricas de la cultura, gestores, distribuidores.

5 (Fonseca Reis, 2008)

«Necesitaríamos manifestaciones artísticas y declaraciones políticas que permitieran proyectar un futuro comunitario, basado en los principios de suficiencia y precaución, en el reparto de la riqueza y de las responsabilidades y en la organización en torno a lo común y los cuidados.»⁶

Yayo Herrero

Banco de Proyectos Colaborativos

Participar en las sesiones del comité de selección de los proyectos presentados a la convocatoria 2023 de BdPC⁷ nos permitió acceder a una «foto» concreta sobre la creación artística y cultural en Sevilla, también a las muy diversas y complicadas circunstancias que atraviesan artistas, creadores y/o agrupaciones para diseñar, proyectar, ejecutar y promover sus propuestas.

Es, sin duda alguna, una propuesta que enriquece y amplifica las dinámicas de creación en la ciudad y corporeiza la voluntad de articular una política cultural que el ICAS entendió y asumió como prioritaria en el ejercicio exigido a la administración pública de alinearse con estrategias de promoción y gestión cultural en consonancia con la innovación y las nuevas dinámicas socio-culturales, que demandan una «vuelta de tuerca» a la forma en la que las administraciones públicas dialogan con las nuevas realidades. Es necesario esforzarse desde las políticas públicas para romper el modo fragmentado y distanciado en que la ciudadanía y la administración se perciben e interactúan. Este proyecto contenía el interés y buscaba nuevos modos para transformar esas dinámicas, proponiendo una acción cuyo eje central pivotara en la intersección entre las prácticas artísticas, la creatividad y las nuevas realidades sociales, ambientales, demográficas, económicas... BdPC es un elemento que suma al deber de la administración de dar respuesta a los diagnósticos de necesidades de cambio y transformación. Ha sido una iniciativa que ha otorgado a las prácticas artísticas y a artistas, creadores, mediadores socioculturales, etcétera, los espacios de acción que le corresponden en el entramado social, para ejercer su capacidad de proponer acciones que favorecen e impulsan –y esto está ampliamente analizado– procesos de transformación y cambio, y contribuir con ello a la acción política, obligando a la escucha y dirigiendo la atención a objetivos comunes que nos interpelan a todas: una educación de calidad, reducir las desigualdades, avanzar hacia una vida ecosostenible, promover el ecofeminismo como forma de organización, acceder a un trabajo decente que favorezca el crecimiento económico..., todos ellos integrados en los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

⁶ <https://ctxt.es/es/20201101/Firmas/34193/utopias-emergencia-coronavirus-yayo-herrero.htm>

⁷ <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/>

En la propuesta, claramente alineada con el compromiso de regeneración social permanente en el que deberíamos estar inmersas como sociedad, se incluyó a todos los agentes sociales, a la ciudadanía en general, haciendo un llamado a proyectos que interpelaran directamente a las personas, a los colectivos, a los espacios y a los territorios que habitamos.

Merece una especial mención la detallada labor de relatoría que permite acceder a todos los detalles que conformaron las distintas fases del proyecto. La web del mismo es un reservorio que contiene y comparte amplísima información sobre el recorrido, no solo de cada uno de los proyectos, también del proceso de acompañamiento y mediación que el equipo de Tekeando y las personas colaboradoras vinculadas al mismo han realizado con los grupos de cada propuesta. Es un excelente trabajo de transferencia del conocimiento, enriquecido también por la generosidad de las personas responsables y/o facilitadoras de cada uno de los proyectos seleccionados, que no han escatimado en compartir saberes, hallazgos, dudas, dinámicas, etc. Muchas gracias a todas.

Retomando la idea inicial sobre la «foto» que devolvía la convocatoria, analizados algunos (muy potentes) proyectos presentados, pero que en cuestiones claves se distanciaban de algunos de los criterios que definen esta convocatoria, incluimos en la memoria del proceso de selección⁸ una cuestión que emergía durante el análisis: «la precariedad dentro del sector; la fragilidad económica y la dependencia de financiación externa de lxs trabajadorxs culturales. Nos preguntamos cómo podríamos hacer para que una vez detectamos proyectos interesantes que no tienen cabida en esta convocatoria, sí puedan percibir fondos de otras, sin necesidad de volver a hacer el trabajo de preparar y presentar nuevas propuestas, incrementando así la fragilidad laboral de quienes proponen».

Esto me lleva a pensar en la «utilización» que artistas y creadores tienen que hacer de las escasas opciones de financiación a las que pueden acceder para poner en valor sus propuestas. En este caso, en algunos proyectos se adivinaba algo que se entiende como una «obligada» intención de hacer coincidir los objetivos del proyecto presentado con los de la convocatoria. Se intuía que la esencia del proyecto, en principio, apelaba a la necesidad de autoproducción, de encontrar apoyos para la realización de su proyecto creativo, más allá de los objetivos específicos que vertebraban la convocatoria. Y, aunque reconocíamos un esfuerzo en que las propuestas operasen desde la integración, el diálogo y el compromiso con agentes sociales y ciudadanos de contextos y territorios específicos, diagnosticamos que muchas proponían procesos externalizados que se planteaban, sin querer, *desde fuera y desde arriba*, y que no llegaban a ahondar en una articulación igualitaria, propiciando un verdadero intercambio con el entorno en las categorías que se perseguía empoderar desde el proyecto. Es urgente entonces dialogar, una, otra vez y tantas como sean necesarias, para encontrar las fórmulas más operativas para

8 <https://bancodeproyectoscolaborativos.org/memoria-del-proceso-de-seleccion-de-proyectos-de-la-convocatoria-bdpc-2023/>

responder a las necesidades que el sector demanda. El *Catálogo de urgencias del sector cultural*⁹ (2023), informe que recoge las cuestiones tratadas en la Jornada de Otoño de Derecho de la Cultura, organizada por la Fundación Gabeiras¹⁰, es sin duda un documento a tener en cuenta para su estudio, análisis y ensayos de viabilidad. Aunque el enfoque se centra, en principio, en la necesidad de tener una noción jurídica de la cultura, con el necesario objetivo de poder dar continuidad a la demanda del sector sobre la necesidad de una ley estatal que regule los derechos culturales, también avanza hacia propuestas concretas que intenten reconducir los procesos y transformar las fórmulas que perpetúan la frágil situación de financiación del tejido cultural y creativo.

Las propuestas también mostraron el modo en que artistas y creadores sienten la dimensión de su trabajo, acotándose en muchos casos a terrenos conocidos y quizás dejando a un lado la posibilidad de arriesgar en procesos creativos más complejos, que interpelen a más personas y ahonden en zonas de acción creadora más conflictivas. Entendiendo complejidad y conflictividad, no únicamente desde el punto de vista artístico, que también, sino en el sentido de prestar atención y ofrecer escucha activa a las inquietudes y problemáticas sociales, a las rebeldías comunitarias, a las fragmentaciones y exclusiones; rompiendo los márgenes de lo habitual y situándose en contextos y territorios de alta dificultad para el abordaje de las cuestiones que le afectan, planteándose el reto de hacerlo desde la perspectiva específica y excepcional que ofrecen las disciplinas artísticas. Es enormemente difícil conducir a vías de hecho esa pulsión, que no dudamos que está en el ADN de artistas e intelectuales, pero ahí está el reto colectivo de construir un escenario sólido donde cada agente sepa lo que su aportación puede ofrecer a esta construcción colectiva:

Las/os investigadoras/es y teóricos/as de la cultura: divulgar y promover el valor de las artes, la creación y la investigación artísticas como agentes de cambio y transformación. Y, con ello, ayudar a que se transforme la percepción social sobre las profesiones de la cultura y que éstas sean reconocidas y validadas por el conjunto de la sociedad, como merece y demanda la contemporaneidad.

Las instituciones y las administraciones públicas: atender, escuchar y responder a las demandas de un sector permanentemente en crisis. Facilitando el diálogo y atendiendo a las nuevas propuestas de proyección de la cultura que la sociedad va avanzando y solidificando. Intentando no llegar tarde a aportar nuevas fórmulas que contribuyan al desarrollo sociocultural. Legislando para conseguir entender y tratar la CULTURA como un sistema, en el sentido en el que lo aporta el anteriormente mencionado informe de la Fundación Gabeiras, como un

9 <https://lacultivadaediciones.es/catalogo-de-urgencias-del-sector-cultural/>

10 <https://fundaciongabeiras.org/>

Sistema Público de Cultura. Solo así se garantizará una verdadera aproximación a temas tan acuciantes como: la permanencia de programas que hayan aportado una propuesta de valor constatable, la ampliación y solidez del tejido profesional de las artes, la potenciación de la educación artística, la garantía para ampliar la información, la formación, la sensibilización y el conocimiento de las artes y la cultura, la preservación de los derechos de acceso, participación y creación cultural de las personas, la creación de nuevas redes de producción y difusión de productos artísticos y culturales que amplíen la –a veces– claramente dividida oferta actual, la cual permite (aún...) la percepción de la vieja dicotomía entre *cultura elitista* o *alta cultura* y *cultura popular*.

El sector cultural: potenciar el trabajo integral de las organizaciones que lo conforman para accionar de forma más organizada y colectiva ante los nuevos retos de gestión.

Las empresas privadas: profundizar en la implicación para la consecución de los objetivos de desarrollo sostenible, promoviendo la inversión de impacto¹¹, nuevas líneas de financiación y el mecenazgo para proyectos, estudios e investigaciones culturales. En este sentido el Gobierno ha creado recientemente el Fondo de Impacto Social (FIS), lo que supone una herramienta para activar estas opciones de apoyos.

Otra cuestión relevante que nos devolvía esa «foto» nos permitía entrever, además, que algunas categorías insertas de forma clara en los objetivos de la convocatoria aún no forman parte, al menos de manera estructural, del discurso general del sector creativo de la ciudad. El esfuerzo en insertar las líneas argumentales que se persigue potenciar y activar con oportunidades como esta, nos dice, como bien recoge la memoria del proceso de selección, que queda camino por recorrer en la dirección de provocar procesos de innovación artística e investigación en el ámbito de la creación contemporánea. En muchas propuestas, sobre todo en las que claramente se circunscribían a la categoría de servicios más que a procesos creativos coparticipados, se percibía que el núcleo del proyecto estaba fijado en la «intervención». Esto, de facto, va en detrimento de poder indagar en ofrecer otras metodologías que posibilitaran técnicas para el encuentro a mitad de camino, dirigidas al cuestionamiento colectivo para buscar más el objetivo de desvelar capacidades, habilidades y opciones creativas que sirvan para permitir el asombro que supone descubrir temas, preguntas, inquietudes, conceptos, conflictos, posicionamientos éticos, ideológicos, militancias..., y hacerlo explorando, invitando a la reflexión, creando acción artística, dedicando tiempo y recursos creadores al cuestionamiento estético, y violentando el sentido del arte, para trascenderlo en una interacción potente y honda entre la comunidad activada para la acción y el análisis y la necesidad de abordaje de esas circunstancias específicas.

11 <https://www.cofides.es/noticias/externas/inversion-impacto-nuevo-instrumento-financiero>

Cierto es que, en la situación de precariedad en la que trabaja y produce el sector cultural con carácter general, es de una enorme dificultad plantearse el reto de asumir emprendimientos que podrían favorecer la propuesta de proyectos que, con visión y capacidad de permanencia, muy seguramente aportarían líneas de acción más cercanas a la línea que proponía BdPC: las prácticas artísticas de contexto y su aportación a las transformaciones sociales.

La comisión de selección ha sido una oportunidad que nos ha colocado en la reflexión y el cuestionamiento, y agradecemos a todas las participantes la oportunidad que propiciaron a partir de la entrega de los respectivos proyectos, conociendo lo que supone el trabajo arduo de idear, imaginar, diseñar y presentar proyectos de estas características. El ejercicio de participar en la convocatoria ya es un termómetro que nos permite medir el interés por las preocupaciones socioculturales compartidas, poder hacer una valoración sobre el mapa actual de los procesos culturales y artísticos que conforman el sector creativo de la ciudad de Sevilla, y entender que se hace necesario facilitar aún más espacios de diálogo, encuentros e intercambio de experiencias entre el tejido creativo de la ciudad. Es necesario establecer un debate en el que sean protagonistas los propios creadores; que facilite un necesario intercambio intergeneracional que permita el conocimiento directo de las teorizaciones, las experiencias, las creaciones y las investigaciones que vertebran los procesos de unas y otras. Con ello se potenciaría el intercambio y el debate actualizado tanto sobre las inquietudes y los interrogantes creativos del sector como sobre las políticas culturales que el propio sector tiene diagnosticadas como perentorias. Supondría un espacio de diálogo útil, que arrojaría luz sobre las necesidades que deben ser abordadas por las administraciones públicas en franca colaboración con la empresa privada sensible y abierta a la implicación realista y eficiente. Esto permitiría trazar un mapa de trabajo que pueda defenderse en el terreno de las prioridades presupuestarias. Pues la relevancia vendrá dada por una red donde se integrarían: el entramado profesional claramente alineado con prácticas que apelen a la participación ciudadana, bien articuladas a través de proyectos colaborativos que respeten dinámicas de creación colectiva. Por supuesto, que destierren posturas hegemónicas, que prevean y validen el retorno de los beneficios generados y, algo que es imprescindible atender cuánto antes: que puedan ahondar y desarrollar la permanencia de los proyectos para afianzar sus resultados y replicar, en los casos en que fuera coherente y posible, los hallazgos y las innovaciones, evaluadas y constatadas por la colectividad, en primer término, y evaluadores externos que aportarán la necesaria objetividad.

El Proyecto Arte y Compromiso. Experiencias para el cambio social¹². La gestión cultural universitaria

Las Universidades Públicas Andaluzas (UPA's) contaron desde el año 2005 con un importante marco de acción en materias culturales a través del Proyecto Atalaya. Un programa apoyado por la Junta de Andalucía desde las diferentes consejerías que a lo largo de estos años han tenido las competencias sobre el trabajo de las universidades. Esta iniciativa centra su atención en la acción cultural universitaria y el cumplimiento de sus tareas como agentes imprescindibles de la actividad cultural en los territorios donde desarrollan sus funciones principales: docencia, investigación y extensión universitaria. Que, en lo concerniente a esta última y según recoge la actual Ley Orgánica del Sistema Universitario (LOSU) 2/2023 de 22 de marzo, se han visto especialmente ampliadas y reforzadas en los temas que corresponden directamente a la relevancia de la actividad cultural universitaria. El proyecto pone el énfasis precisamente en el trabajo común que, desde el ámbito universitario, favorezca el desarrollo de programas culturales coparticipados y colaborados por las diez UPA's, de los que puedan beneficiarse no solo las respectivas comunidades universitarias como destinatarias directas en este caso, sino, y por supuesto con datos de participación que así lo atestiguan, la sociedad en general, los entornos específicos de cada territorio donde las universidades andaluzas desarrollan su labor, y muy especialmente los sectores culturales de cada uno de ellos; incluyendo también al estudiantado de enseñanzas artísticas como usuarios/as expresamente interesados/as en estas propuestas.

Se establecieron ocho ejes estratégicos consensuados por las universidades y, en este contexto, la Universidad Pablo de Olavide, desde el curso académico 2013-2014, apostó por dirigir su línea de acción a tres de esos ejes: artes y compromiso social, cultura y perspectiva de género y cultura y sostenibilidad socioambiental. Así quedó expresamente definida la importancia de abordar un proyecto pensado para indagar, teorizar, conocer y accionar las sinergias entre las artes y las ciencias sociales. Explorando el modo en que interactúan y prestando especial atención a las experiencias creativas que se activaban en esta intersección. A través del Servicio de Extensión Cultural, donde me desempeño como gestora técnica, diseñamos el proyecto Arte y Compromiso. Experiencias para el Cambio Social.

Contábamos con una financiación expresamente dirigida al desarrollo del proyecto, cuestión importante a la que volveré más adelante. Teníamos clara la importancia de analizar, entre otros temas, cómo se difuminan las fronteras de la creación artística, qué relaciones se producen entre las funciones del arte y el estudio que las ciencias sociales hacen de las metodologías, innovaciones y hallazgos derivados de las prácticas artísticas, cómo se articula su apropiación y aplicación como

¹² <https://www.arteycompromiso.com/>

caminos y/o herramientas, que, según se comprueba, permiten avanzar hacia el fortalecimiento de colectivos, personas, espacios públicos, territorios y contextos donde son más evidentes las problemáticas de marcado carácter social y cultural y donde, lejos de superarse las desigualdades, estas se enquistan y profundizan las brechas sociales. Diseñamos un proyecto que fuera (y extraigo desde la formulación del mismo):

—
Participativo.

—
Aglutinador.

—
Innovador.

—
Contemporáneo.

—
Creador de redes de trabajo locales, nacionales e internacionales.

—
Programador de acciones culturales.

—
Proyectado hacia el futuro en las materias referidas.

—
Portavoz de la vanguardia creadora tanto a nivel investigativo como artístico.

Planteamos objetivos que, aunque datan de la primera edición del proyecto, comparto aquí porque es interesante ver lo que se describe más abajo.

Objetivos generales

Objetivos específicos

Contribuir y avanzar en el desarrollo de las competencias de la institución universitaria en el ámbito de la responsabilidad social.

Crear una estructura de funcionamiento estable y duradera, cuyo formato favorezca la organización de las actividades vinculadas a la amplia diversidad que ofrecen los conceptos ARTE y COMPROMISO SOCIAL.

Ampliar el conocimiento en las ramas de la intervención social para facilitar el deber de interacción de la institución universitaria con la sociedad.

Identificar grupos de interés dentro de la comunidad universitaria. Diagnóstico de las demandas y elaboración de bases de datos.

Profundizar en el cumplimiento de las estrategias de integración de la institución universitaria en su entorno.

Favorecer el descubrimiento de conceptos como la utilidad del arte, artes y política, artes y transformación social, artes y educación.

Facilitar la transferencia de experiencias consideradas pioneras, en el desarrollo de las competencias elegidas.	Ofrecer espacios de interacción, comunicación y reflexión a las personas y a las experiencias pioneras en las materias de referencia.
Crear y/o fortalecer vínculos con entidades públicas, sector empresarial, personas físicas, vinculadas profesionalmente a los temas referidos.	Posibilitar espacios de representación y exposición de acciones artísticas sobre todo en momentos como los que atravesamos, donde las posibilidades de puesta en valor de los proyectos culturales se ven cada vez más reducidas.
Ampliar la red de colaboración universitaria andaluza en materia de extensión cultural, a otras universidades a nivel europeo y latinoamericano, con trayectoria indiscutible en los temas competencia de este proyecto.	
Acercar el conocimiento de las artes y sus variadas expresiones, apostando por las vanguardias artísticas y la contemporaneidad.	

Estos objetivos no solo se mantuvieron vigentes en las sucesivas ediciones (señal de que había que continuar trabajando en esta línea), también comprobamos que no se diferencian mucho de las líneas generales de BdPC, por ejemplo, o de las del Campus Polígono Sur¹³, iniciativa promovida también por el ICAS a través de Factoría Cultural, y donde hemos sido colaboradores de alto impacto precisamente a través de este proyecto. Cuestión que menciono porque entronca con lo que señalaba con anterioridad como una táctica para el avance colectivo: que el sector cultural encuentre espacios para la colaboración ampliada y se organice en torno a proyectos que integren todas las fortalezas: ideológicas, creativas, presupuestarias, de gestión, diseño, producción ejecutiva..., y que se enfoquen hacia la búsqueda de acciones para dar respuestas a las demandas de nuestra sociedad. Y estas colaboraciones que menciono, unidas a otras redes activadas gracias al proyecto Arte y Compromiso (AyC), confirman que el trabajo en red, la colaboración institucional, la eliminación de la competitividad, la aportación de valor y riqueza de todos los agentes, la contribución al alcance de objetivos comunes y la ejecución del trabajo compartido son una propuesta de valor que aporta esta línea de proyecto sociocultural.

No es momento de detenernos a desgranarlo, siendo posible conocerlo a través de los distintos productos que conforman uno de los objetivos más importantes que nos planteamos: diseñar y producir el retorno del proyecto, la devolución de lo aprendido y la transmisión y transferencia del conocimiento sistematizado de cada acción, componer un repositorio de acceso libre que aportara un beneficio común (website, publicaciones, material audiovisual, notas y apuntes reflexivos

13 <https://campuspoligonosur.org/>

de cada seminario y encuentro, memorias de cada proyecto presentado a las convocatorias que se abrieron, etcétera). El histórico de lo acontecido está registrado. El contenido al alcance de todas. Hemos aprendido mucho estos años, hemos afinado nuestros saberes, hemos amplificado nuestra mirada sobre los alcances que producimos con nuestros trabajos, hemos constatado la relevancia y la huella de las contribuciones que el proyecto genera.

Sin embargo, sí corresponde compartir la actualidad del mismo. Pues una vez más, un proyecto que había ganado estabilidad, operaba con vocación de continuidad, respondía a retos del presente, propiciaba espacios para apoyar el trabajo de artistas, creadores, investigadores, educadores y trabajadores sociales, colectivos sociales, asociaciones culturales y agrupaciones artísticas, pedagogas, distribuidores, gestores, pequeñas empresas de servicios técnicos a espectáculos artísticos, de servicios audiovisuales, de servicios informáticos, imprenta, transportes, empresas de servicios varios licitadas por la universidad, que prestaban a su vez sus servicios al proyecto..., ha quedado en *standby*, al menos de momento. ¿Qué ha ocurrido? ¿Falta voluntad política para continuar apoyando y sosteniendo –como se merece– el ejercicio de gestión de la cultura universitaria? No, no es eso. Valga decir que mantuvimos largas sesiones de trabajo durante los primeros meses del año 2023 que buscaban revisar y reordenar el marco de los Proyectos Atalaya. Así lo hicimos y trabajamos en afinar las cuestiones que se solicitaban desde la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación, potenciando la colaboración interuniversitaria, reuniendo líneas comunes para fortalecer proyectos más amplios y ambiciosos. Contando con el apoyo de la Consejería, que transmitía su interés y compromiso con la permanencia de una financiación expresamente dirigida a esta red de tanto recorrido del trabajo cultural universitario en Andalucía. Volviendo a este tema esencial, como comentaba antes, la situación presupuestaria y de financiación de las universidades ha sufrido un largo proceso de discusión que ha finalizado con la aprobación del nuevo modelo de financiación universitario andaluz.

Una explicación sencilla que sintetiza la actual situación presupuestaria para abordar estos proyectos por parte de las UPAs: en años anteriores esta financiación tenía un carácter finalista y, digamos, se asentaba en los ingresos de la universidad con el nombre propio del proyecto en cuestión. Es decir, las cantidades aprobadas venían dirigidas expresamente a la ejecución de los proyectos específicos de cada universidad. Según el actual modelo de financiación universitaria, las cantidades aprobadas para la realización de los proyectos culturales de las universidades, cuyo nombre se ha actualizado a Proyecto Wallada, se integran, sin mención específica para su aplicación, en el monto total de la financiación aprobada para la universidad. Esta fórmula ya supone un hándicap para la organización interna de las respectivas gerencias en lo referido a la aplicación directa a proyectos específicos. Y, según se entiende desde las universidades, no supone la financiación expresa a estos proyectos, sino que, integrado en el global de la financiación universitaria, opera como una compensación a todas las categorías para las que se ha actualizado este nuevo modelo. A las universidades más pequeñas, como es el caso de la UPO y algunas otras, esto les supone una dificultad presupuestaria que habrá que atender con detenimiento para lograr reconducir. Existe la voluntad y habrá que articular las estrategias y la gestión.

He integrado el tercer «puente» de este recorrido en este epígrafe, porque Arte y Compromiso no es solo el proyecto liderado por la UPO en el ámbito de los temas de reflexión de este trabajo, es también el sello identificativo de la gestión global de la extensión cultural de la universidad. La UPO se funda en 1997 y se suma al espacio universitario público de la ciudad, junto a la Universidad de Sevilla y la Universidad Internacional de Andalucía. En el ámbito de la acción cultural, la UPO tenía la obligación de buscar su nicho de acción, su aportación de valor, su seña de identidad. En concordancia con los planes estratégicos que fundamentaron su creación, bajo la dirección de la rectora Rosario Valpuesta, se definió la esencia de la universidad como una institución altamente comprometida con su entorno social. Son muchos los elementos que conforman esa seña de identidad, entre ellos el proyecto de innovación social de la Residencia Universitaria Flora Tristán¹⁴ y los diferentes Vicerrectorados de Cultura que, a lo largo de los 27 años de la UPO, han integrado siempre el resto de líneas estratégicas vinculadas a las políticas sociales. El organigrama contiene en estos vicerrectorados, además del proyecto de la residencia:

—
Aula Abierta de Mayores

—
Discapacidad y NEAE (ADYNEA)

—
Oficina de Voluntariado y Compromiso Social

—
RadiOlavide

—
Servicio de Extensión Cultural (SEC)

En un trabajo que, a nivel administrativo, se ubica en la Unidad de Políticas Sociales, Igualdad y Cultura. Esta organización no es fortuita y responde al interés de la institución por abordar las líneas de trabajo contenidas en las funciones de la universidad, para garantizar que «esté al servicio de la sociedad, contribuya al desarrollo social y económico sostenible, promueva una sociedad inclusiva y diversa comprometida con los derechos de los colectivos más vulnerables y que constituya un espacio de libertad, de debate entre perspectivas culturales, sin jerarquías, impulsando el desarrollo personal, contando para ello con recursos humanos y financieros adecuados y suficientes»¹⁵.

El SEC articula las políticas y estrategias culturales de la UPO. Se encarga del diseño, gestión, coordinación, producción, promoción y difusión de todas las acciones que conforman la oferta cultural de la universidad. El trabajo se aborda a través de dos líneas fundamentales: formación

14 <https://www.upo.es/floratristan/proyecto-social/>

15 <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2023-7500>

y acción artística y cultural. Formación en los ámbitos de prácticas artísticas, formación socio-cultural, producción cultural, estudios, experiencias e investigaciones sobre las relaciones entre artes y sociedad. Acción artística y cultural conformada por los eventos programados para la agenda cultural de la UPO.

Misión:

—
Promover una cultura democrática y una democratización de la cultura.

—
Mantener una agenda cultural que incluya la diversidad en todas sus acepciones: de propuestas, de investigaciones, de artistas, de disciplinas, de estatus profesional, apostando en igual medida por artistas y agrupaciones de reconocido prestigio y creadores noveles.

—
Contribuir a la competencia educativa de la institución académica, diseñando bajo los criterios de formación y conocimiento las líneas que definen la extensión cultural de la UPO: formación teórica y acción artística y cultural.

Objetivos:

—
Brindar desde la UPO una oferta cultural diseñada a partir del definido carácter sociocultural de sus propuestas.

—
Mantener una oferta de formación permanente teórico-práctica en materias culturales.

—
Generar e impulsar procesos de investigación y sistematización de modelos, metodologías y prácticas de intervención sociocultural entre creadores, colectivos e instituciones.

—
Responder y acoger la demanda de artistas, creadores e instituciones culturales para el desarrollo de proyectos de interés común.

Puede comprobarse la congruencia entre el proyecto AyC y las líneas que rigen el trabajo global del SEC. Esto fue un proceso orgánico, pero ciertamente supuso una estrategia para poder abordar, con la falta de recursos humanos y presupuestarios que tenemos, un trabajo ordenado que no rompiera el equilibrio entre el desarrollo del resto de programas y proyectos que conforman el servicio y el de las acciones propias de AyC, que además discurrían a lo largo de todo el año académico.

Los retos siguen ahí, la UPO, a través del SEC, apuesta por facilitar proyectos que ahonden en la búsqueda de nuevos modos de creación y producción cultural, que activen la cooperación social y entre disciplinas, que indaguen en los problemas que nos atañen como individuos de estas sociedades globalizadas, que cuestionen los viejos paradigmas y aporten innovación. Que se permitan experimentar, que despierten el interés de quiénes, a priori, no hayan reconocido su curiosidad por esas prácticas «extrañas», «extra cotidianas», «diferentes» que hacen las artistas... De eso va

precisamente el trabajo de los servicios de cultura en las universidades: de colaborar para descorrer cortinas, desvelar lo oculto, despertar intereses, proponer y compartir con las personas universos desconocidos que pueden revelarse para ellas como un espacio fundamental para aprender y aprender... de otras maneras.

Apuntaba antes que la LOSU contiene un discurso mucho más abarcador y actualizado en lo que a las competencias en materias culturales se refiere. Usemos el marco legal para «salvar» a la gestión de la cultura en la universidad de «la zona de riesgo constante en la que se mueve, que tiene dos límites que la contienen: por un lado, la vibrante emoción que supone articular propuestas que conecten intensamente con las personas y por otro, la sensación de que lo que hacemos "no es más que una gota en el mar..."»¹⁶.

Las problemáticas más acuciantes de los sectores culturales están claras, hay que escuchar, leer y atender para estar listas para la acción y, en igual medida, hacernos responsables de lo que nos toca para exigir las respuestas que necesitamos, proponiendo, argumentando y haciendo.

Los estudios que evalúan la calidad universitaria suelen circunscribirse, y de manera exhaustiva, a los parámetros directamente vinculados a la docencia, la investigación, la producción de patentes, conformando un ránking que ordena la excelencia universitaria. Pero... «¿No deberíamos evaluar conjuntamente la manera en la que la universidad "escucha" a la sociedad, o mejor, a las personas de esa sociedad? ¿La manera en la que interviene con ellas para coadyuvar en el proceso de formación para toda la vida que se presupone en la elección de continuar formándose en el ámbito universitario? ¿La forma en la que estructura proyectos vinculados a la formación humanista e intelectual, ampliando el espectro del conocimiento académico y fomentando la indagación sobre nuestro devenir en el mundo en que vivimos? Sin duda, sí. Aun aceptando que el concepto calidad es en sí mismo abstracto y refrendando, que existen pocos estudios que analizan la calidad de las universidades, es necesario poder evaluar, para con ello sistematizar, las propuestas concretas que favorecen el desarrollo del conocimiento más allá de su valor como activo económico. Debemos seguir trabajando para responder a esta necesidad. E insistir (en) que las palabras no queden vacías de sentido, y me refiero a todas las palabras, incluso a aquellas que de forma legal se encadenan en el contenido de las leyes que favorecen el orden de la sociedad»¹⁷.

Como recoge la ley, la universidad está obligada a implicarse en la búsqueda de respuestas y propuestas de soluciones a los retos del futuro. En esta tarea no escapan ni se pueden obviar las aportaciones, innovaciones y resultados ofrecidos por proyectos artísticos y culturales que aportan una

16 Extraído del artículo de la autora: Una gota en el mar. Cuaderno de bitácora de los viajes compartidos. La experiencia universitaria de LA ESCALERA TEATRO. Publicado en La piel de la serpiente. Poéticas de la transformación (XVIII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas: Mariana González). Adoración Sales Salvador. 2015. Científic.

17 *Ídem.*

mirada poliédrica al análisis de los fenómenos, muy útil para ampliar las visiones y observar nuevas aristas. Toca ser creativas para activar sistemas de sostenibilidad económica, equilibrando la aportación de intangibles que provee la cultura y la esfera económica. No deben ser los dictados economicistas los que marquen el valor total de la cultura, pero aceptemos que, como indica el profesor e investigador Rubén Martínez Moreno, director del Área de Urbanismo y Transición Ecológica del IDRA, si esta participa en los procesos para alcanzar un desarrollo sostenible, deberá demostrar que puede proporcionar una ganancia, de forma directa o indirecta¹⁸. /

18 Ver bibliografía.

Bibliografía

- DONDERS, Y. (2015). *Cultural Rights and the UNESCO Convention: More than Meets the Eye?* Christiaan De Beukelaer, Miikaa Pyykkonen and Jatinder Pal Singh eds.
- ENGUIX, BEGONYA (2012). *Cultura, culturas, antropología*. Licencia creative commons. Cataluña: Universitat Oberta de Catalunya.
- FONSECA REIS, A. C. (2008). *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*. Sao Paulo: Itaú Cultural.
- FUNDACIÓN BBVA, 4 septiembre 2023, La mayoría de los universitarios elige su carrera por vocación,
<https://www.fbbva.es/noticias/estudio-opinion-publica-universitarios-espana/>
- MARTÍNEZ MORENO, RUBÉN (2009). *Nuevas economías de la cultura, parte 1: Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. Yproductions (www.ypsite.net). Licencia creative commons.
- NYSSSEN, JOSÉ M. (2024). Sobre la calidez Universitaria. Espacios de educación superior: Aprendemos entre todos.
(<https://www.espaciosdeeducacionsuperior.es/18/01/2024/sobre-la-calidez-universitaria/>)
- PETERS, TOMÁS (2012). *Democratización cultural: historia y dilemas*. Palabra Pública (11/12/2023). Santiago de Chile: Universidad de Chile
- SITICHINI, CARMO (2013). *Artista de bajo coste: creando para las artes performativas en Europa hoy día* [Trabajo final de máster en gestión de instituciones y empresas culturales]. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- VARIOS. (2015). *II Encuentro Mil Formas de Mirar y Hacer. Artes y Educación*. Dirección General de Universidades. Consejería de Economía y Conocimiento. Junta de Andalucía.
- VARIOS. (2016). *III Encuentro Mil Formas de Mirar y Hacer. Artes y Movimientos Sociales*. Dirección General de Universidades. Consejería de Economía y Conocimiento. Junta de Andalucía.

LA CUADRATURA **DEL CÍRCULO.** **COBERTURA JURÍDICA** **DE LOS PROYECTOS** **EN BANCO** **DE PROYECTOS** **COLABORATIVOS** **JUAN ANTONIO** **ESTRADA LÓPEZ**

Una técnica jurídica básica es sentarte delante de un proyecto, una actividad, una realidad y *preguntarle* cuál es su auténtica esencia, para determinar así cuál sería su naturaleza jurídica y posteriormente buscar su *encaje legal*. Buscar ese encaje legal a proyectos culturales de iniciativa pública, como los de Banco de Proyectos en sus diferentes versiones, es un trabajo arduo y se consigue utilizando las fórmulas legales vigentes que puedan facilitar, o que menos puedan entorpecer, su ejecución. El uso de la Ley de Contratos del Sector Público para los proyectos que se apoyaban desde estas iniciativas nos permitía, amén de dotar de más agilidad administrativa que otras formas jurídicas, casar el objetivo de estos procesos con la idea de que la Cultura es, por mandato legal, un servicio público que se presta desde las administraciones públicas.

Encontrada la finalidad jurídica, hacer posible ese mandato legal de prestación de servicio público, la ley de contratos obliga a una serie de requisitos en su configuración legal actual, con imposición de determinadas estructuras y formalismos, que afectan a los proyectos artísticos, provocando la alteración de elementos de *fondo* de los mismos. En estas circunstancias, los proyectos artísticos se modifican para cumplir con una legislación en la que parecen no tener cabida, cuando la ley, al menos como a mí me la enseñaron, debería limitarse a ser una *forma* que ampare y propicie la consecución del objetivo que se persigue en el cumplimiento, insisto, de una misión legal.

Durante el confinamiento de 2020, mientras trabajábamos en las medidas que el sector cultural solicitaba al Gobierno para poder afrontar, poder subsistir en muchos casos, la pandemia, tuvimos conciencia de una obviedad: los problemas de la Cultura con el marco normativo no son sólo coyunturales, son estructurales. Su inadecuación a una realidad viva, compleja, en constante cambio, supone un freno a su desarrollo con dos consecuencias claras: la excesiva burocratización, que hace que el sector esté más pendiente de la cumplimentación de requisitos, formularios, documentos acreditativos, que de centrarse en los procesos creativos, y el aumento de la ralentización de los procesos administrativos, provocando que se eternicen los tiempos de respuesta de la administración.

En ese contexto, auspiciado por la Red de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública, se iniciaron los trabajos del Proyecto Niebla¹, que culminó con un documento que pretende realizar un análisis del entorno jurídico que regula el sector de las artes escénicas y su actividad para detectar aquellos extremos que necesitan de una adaptación del existente o requieren un nuevo marco jurídico. Este documento se estructura en ocho capítulos y en algunos de ellos se afronta la problemática de los procesos creativos de investigación o los de mediación cultural.

Se parte de la base de la importancia, e incluso de la necesidad, de que desde las administraciones públicas se aborden estos procesos. De esta forma, se deben utilizar las estructuras legales que existen, modificándolas para su mejor adaptación, e incluso plantearse la conveniencia de establecer una herramienta jurídica nueva que recoja la realidad presente (y la posibilidad de transformaciones futuras²) y que permita la cobertura legal y la financiación de estos proyectos. Todo ello, tal como refleja el primer capítulo de este proyecto de análisis y reforma jurídica, desde la concepción de que la Cultura es una actividad de *interés general* que se presta a la ciudadanía desde el sector público y el privado³.

1 https://www.redescena.net/proyectos-de-la-red/proyecto-niebla/ficha-proyecto.php?id_proyecto=40

2 Esta técnica de prever el futuro ya se recoge en algunas normas, por ejemplo en el artículo 10 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, cuando indica que «son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o *que se invente en el futuro* [...]».

3 No utilizo la expresión «servicio público que se presta desde lo privado» para no colisionar con la doctrina administrativa y jurisprudencial que configura y perfila la figura del servicio público y que podría llegar, permítanme la exageración casi melodramática, al desatino de establecer un sistema de autorizaciones administrativas para la realización de actividades culturales privadas.

Desde esa perspectiva, podríamos analizar cuándo estamos en la prestación de servicios debidos por la administración y se debe utilizar la forma contractual, ya les digo que con modificaciones, y cuándo estamos con actividades organizadas desde la iniciativa privada a las que, por satisfacer intereses generales, la administración debe dar un soporte económico⁴.

Las prestaciones de servicios. La contratación de los proyectos

Como se ha indicado anteriormente, la Cultura se configura en nuestro marco jurídico como un Servicio Público de prestación debida en forma de fomento por parte de las administraciones⁵. La norma más común para las prestaciones de servicios es la contratación administrativa regulada en la Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público. Esta norma contiene referencias a las prestaciones contractuales artísticas, pero no satisface todas las necesidades que la realidad del trabajo diario del sector cultural plantea. Esta situación se analiza en el Proyecto Niebla, cuyos planteamientos han sido asumidos por la Plataforma Profesional de las Artes Escénicas y la Música⁶ y, a la hora de redactar este texto, se ha presentado al Ministerio de Cultura con un compromiso de estudio y análisis por parte del Gobierno.

Entre los puntos de esta propuesta de reforma que podrían afectar de una manera más directa a iniciativas como Banco de Proyectos Colaborativos estarían:

—

Aplicación de la normativa prevista para los contratos artísticos a los contratos de los proyectos de procesos de mediación e intermediación cultural.

4 Véase la diferencia de los objetivos de las últimas convocatorias de Banco de Proyectos: *Convocatoria de 2021*. «Es objeto de la presente convocatoria el diseño de contenidos de una línea comisarial transversal y complementaria a la programación de los espacios y programas del ICAS, en el ámbito general de la investigación y creación contemporánea y en los campos particulares que se detallan en el apartado 1 (Cultura de proximidad, creación comunitaria, mediación y participación; Arte y cultura en entornos educativos, o destinado a la infancia y juventud; Medio ambiente, ecologismos y sistemas urbanos; Igualdad, migraciones y multiculturalismo y Cultura gitana contemporánea) mediante el Banco de Proyectos como sistema ordenado de apertura pública para la recepción, estudio y selección de proyectos.», *Convocatoria de 2023*. «El objeto de la presente convocatoria es seleccionar un máximo de 6 proyectos artísticos llevados a cabo por artistas y colectivos en diálogo con diferentes agentes sociales y ciudadanos, que estén enfocados en atender, a través de metodologías artísticas, necesidades y retos para una transformación ecosocial justa vinculadas con el ecosistema local de Sevilla.»

5 Así, entre numerosísimas referencias legales, el artículo 44 de la *Constitución del 78*, artículos 25 y 26 de la *Ley 7/1985 Reguladora de las Bases del Régimen Local*, la *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*, la *Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* o la *Sentencia 49/1984 del Tribunal Constitucional* que establece que la cultura es una competencia compartida por todas las administraciones públicas (Estado, Comunidades Autónomas y municipios).

6 <https://www.faedeta.org/plataforma/>

—
Subida del límite de contratación menor para los contratos de suministro o de servicios de base artística y cultural de valor estimado inferior o igual a 50.000 euros.

—
Cumplimiento de la simplificación del expediente en la contratación menor.

—
Simplificación de los expedientes administrativos (igualándolos a los de los contratos menores) para los contratos que solo puedan ser encomendados a un empresario determinado.

Un apunte sobre los procesos de mediación cultural. Existe cierta confusión en la valoración jurídica que desde algunas administraciones públicas se realiza de estos proyectos⁷. Ese trabajo de mediación, frecuentemente, tiene una base artística que los sustenta. En ocasiones, se asimila jurídicamente, por determinados órganos de la administración, la mediación cultural a la mediación comercial, restándole valor artístico o de gestión cultural y asignándole un rol totalmente suplementario del que parece indicarse que podría prescindirse. Es conveniente que las normas que regulen ayudas o contratos de estos servicios contengan un *glosario* o una definición terminológica que delimite el ámbito objetivo de esa convocatoria de ayudas o de prestación de servicios, y evite malas interpretaciones y haga un reduccionismo erróneo del trabajo a desarrollar encuadrándolo como actividad mercantil.

La financiación a través de las ayudas económicas. Subvenciones y becas

Habitualmente, en nuestra legislación, el soporte económico para actividades de interés general organizadas por el sector privado se canaliza a través de las subvenciones. Contamos, actualmente, con una normativa que tras veintiún años de existencia (*Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones*) necesita una revisión desde la simplificación administrativa y el uso de recursos electrónicos. Vivimos constantemente unas interpretaciones, en ocasiones peculiares, realizadas por determinadas entidades convocantes de extrema rigidez, de bases y convocatorias de ayudas que penalizan de tal modo la obtención de las mismas que hacen insufribles los procesos de justificación de los fondos concedidos.

Apuntar dos ideas sobre el apoyo a procesos de investigación artística. Existen procesos de creación, investigación y experimentación artísticas no siempre vinculados a las producciones y que son necesarios para la evolución del sector de las artes escénicas. Soy totalmente partidario de que se establezca un sistema de transferencia de los logros, o incluso del proceso de trabajo desarrollado, al sector cultural y, en determinados casos, a la ciudadanía, pero eso no quiere decir que se deban explotar estos procesos/trabajos/logros. La exhibición de los resultados de los procesos

⁷ Incluyo en este concepto los procesos que se ponen en marcha para conectar diferentes culturas, poner en contacto a creadores/as y sus obras con la ciudadanía o facilitar a esta el acceso a los medios de producción cultural y artística.

de experimentación, impuesta como contraprestación encubierta por las ayudas recibidas⁸ o como objeto contractual que justifica el pago a las personas creadoras, puede desnaturalizar el objetivo de la propia experimentación. Lo mismo ocurrirá si la transferencia se realiza en entornos o espacios no adecuados.

Las becas y ayudas al estudio

Para determinados procesos de investigación, la forma más adecuada sería utilizar el sistema de becas establecido y actualmente limitado para el sistema educativo⁹. La «bondad» de este sistema es que, establecidos unos apriorísticos, la persona beneficiaria tiene como obligación principal desarrollar la actividad subvencionada, eliminando la carga de la justificación económica. En ocasiones, se contemplan sistemas de transferencia de los procesos o de los resultados obtenidos. En este sentido, quizás lo deseable y necesario es establecer jurídicamente un conjunto de medidas parecidas a las establecidas en el artículo 33 de la *Ley 14/2011, de 1 de junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación*¹⁰. Algo así, para concluir con una sonrisa, como petición del sector de mitad y cuarto de lo mismo. /

8 Hay que señalar que en el artículo 3 de la Ley General de Subvenciones se determina como condición determinante «que la entrega se realice sin contraprestación directa de los beneficiarios».

9 Su regulación se establece en el [artículo 83 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación](#) y el [artículo 32 de la Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo, del Sistema Universitario](#) y su desarrollo se encuentra en el Real Decreto 1721/2007, de 21 de diciembre, por el que se establece el régimen de las becas y ayudas al estudio personalizadas: *Artículo 1. Definiciones. 1. Becas. A los efectos de este real decreto, se entiende por beca la cantidad o beneficio económico que se conceda para iniciar o proseguir enseñanzas conducentes a la obtención de un título o certificado de carácter oficial con validez en todo el territorio nacional, atendiendo a las circunstancias socioeconómicas y al aprovechamiento académico del solicitante. 2. Ayudas al estudio. A los efectos de este real decreto tendrá la consideración de ayuda al estudio toda cantidad o beneficio económico que se conceda para iniciar o proseguir enseñanzas con validez en todo el territorio nacional, atendiendo únicamente a las circunstancias socioeconómicas del beneficiario.*

10 <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2011-9617&b=53&tn=1&p=20220906#a33>

¿CÓMO Y POR QUÉ FINANCIAR LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMUNITARIA? LAS CONVOCATORIAS PÚBLICAS Y OTROS MECANISMOS DE TRANSFORMACIÓN Y REPARTO

ZOE LÓPEZ MEDIERO

La teoría del arte habla de un tipo de proyecto artístico cuyas raíces se sumergen en el binomio arte-activismo, que ha sido denominado, entre otros, como Nuevo Género de Arte Público¹, arte de contexto² o prácticas situadas³, y que se desarrolla a partir del cuestionamiento de la idea del espectador como mero receptor para entenderlo como un agente con un rol más o menos activo. Se inscriben en la tradición conceptual del arte, en la que no se concibe una formalización cerrada y definitiva de la obra, y entran en escena los procesos que la rodean. Estos son solo dos de los aspectos fundamentales que afectan directamente al diseño de políticas públicas para su apoyo.

Las prácticas artísticas situadas desvelan de modo ejemplar la obsolescencia de los paradigmas desde donde se definían las nociones de obra de arte, artista, espacio público, o incluso museo. Y de estas nociones emergen las normas legales que rigen los protocolos públicos de gestión de recursos como subvenciones, becas, premios, convocatorias y, por ende, las políticas que los promueven.

1 *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Susan Lacy, Bay Press: 1994.

2 *El arte de contexto*, Jordi Claramonte Arrufat, Editorial Nerea: 2011.

3 Tomando el concepto de *conocimiento situado* de la filósofa Donna Haraway, cuyo pensamiento ha tenido mucha relevancia en este contexto.

Estas normas, en su redacción actual, parten de conceptos tomados de la tradición occidental de la modernidad, lo que significa que no se habrían actualizado desde hace más de un siglo.

A la hora de acercarse a este fenómeno artístico en particular, desde las instituciones, se ha tendido a definirlo como secundario, anexo o menor. Esto se debe a que son prácticas cuya ascendencia es híbrida, metodológica y disciplinariamente, ya que todas ellas tratan de desafiar y ahondar en una mirada al arte desde su articulación social y su utilidad. La clasificación de los proyectos comunitarios, situados, procesuales, de contexto o en el espacio público se sigue produciendo por descarte, y se les identifica por su característico desborde de los límites disciplinares o territoriales tradicionales. Ante la falta de recursos más apropiados, se aplica una lógica taxonómica con la que, sin embargo, no se logra consolidar este ámbito de actuación.

Un análisis más profundo del fenómeno denota la necesidad, primero, de actualizar el marco conceptual y, después, de traducirlo de modo que sea posible su aplicación en el desarrollo de políticas públicas de apoyo a un tipo de creación que tiene cada vez más incidencia. El papel de los organismos públicos es clave, ya que son quienes tienen la capacidad de construir marcos y enfoques para las políticas de financiación que respondan a la complejidad de un mundo del arte globalmente entrelazado. Entendiendo el reto que supone desde la administración pública responder a las complejas transformaciones de la cultura, se hace ineludible diseñar y actualizar las herramientas para la financiación como parte indispensable de las políticas culturales.

Este texto aporta una serie de reflexiones y hallazgos sobre las posibilidades de diseñar mecanismos sencillos, como la convocatoria pública, una de las vías más frecuentes de acceso a financiación de iniciativas artísticas comunitarias. Y habla del beneficio que este re-diseño supondría a la hora de abrir y hacer permeables las instituciones culturales y, en general, el espacio público. Al mismo tiempo, es un texto crítico con las condiciones económicas que subyacen en la producción artística y quiere contribuir a traerlas a un primer plano.

El papel de la financiación pública

Como sabemos, el modelo financiero del mercado del arte se caracteriza por ser altamente especulativo y estar centrado en la producción artística singular y la mercantilización de objetos que no requieren necesariamente de un interés público. De modo que puede suceder sin mayor cuestionamiento en lugares en los que existe una gran desigualdad. El problema es cuando los mecanismos de financiación pública no son capaces de contrarrestar este valor, sino que lo legitiman. La función de la financiación pública consiste en reparar las desigualdades y neutralizar las dicotomías neocoloniales que existen en el modelo centro-periferia, tanto dentro de los Estados nacionales (urbano-rural) como a nivel global entre *Occidente y el resto*⁴.

4 On Curating, Issue 58. Editorial: *Speculations: Funding and Financing Non-Profit Art*, by Ronald Kolb.

En el ámbito de la administración, ya sea por falta de tiempo o de especialización, las convocatorias de apoyo a la creación son el resultado de lo que los precarios marcos jurídicos permiten⁵ y lo que los administradores públicos logran en el momento de su publicación. El diseño de este tipo de herramientas en el seno de las instituciones es laborioso. Al trabajo de adaptación de estos marcos jurídicos al hecho artístico contemporáneo ha de sumarse la no menos compleja coordinación de estos con los mecanismos de transparencia de la caja pública. La velocidad con la que se toman en la actualidad las decisiones políticas hace que sean cada vez más excepcionales los casos en los que es posible justificar el destino de recursos para el diseño de planes estratégicos. Además, sin la continuidad de las políticas, el tipo de transformación que se produce es fragmentaria y, principalmente por este motivo, fácilmente cuestionada. Finalmente, aún siendo una responsabilidad ineludible, actualizar las herramientas de participación y apoyo a la cultura no suele considerarse tan prioritario como debería por parte de los equipos políticos.

¿Cuáles son los factores que hacen que no sean posibles políticas de apoyo a la creación más experimental a largo plazo? ¿Cómo trabajar no solo en el diseño de herramientas, sino en los marcos que las articulen? ¿Cómo rentabilizar los recursos que se han empleado en mejorar las herramientas de apoyo a la cultura y evitar empezar de cero una y otra vez? ¿Cómo diseñar planes pensando en ciclos largos –no anuales– y líneas –no sólo presupuestos– de actuación de consenso, que estén consolidadas y resistan los cada vez más rápidos cambios en los equipos políticos?

Con programas basados en los derechos culturales como principios rectores de las actuaciones, según los cuales todas las personas tienen derecho a participar libremente en la cultura, a compartir libremente, a participar y a beneficiarse de ella. Dando confianza a las administraciones responsables para que sea posible hacer esto efectivo. Ante las dificultades y límites que el derecho administrativo encuentra, actualizando los principios en los que se basa para poder dar cobertura a conceptos como la innovación o la experimentación; y cuando no haya respuestas, aplicando la imaginación. Frente a la especificidad de esta materia, se puede trabajar conjuntamente con los juristas, de modo que se logren adaptar las herramientas legales y financieras partiendo de las necesidades que los artistas plantean. Para avanzar en marcos flexibles y al mismo tiempo evaluables, se trata de dotar a los centros de creación de autonomía, de un modo que les permita diversificar sus fines y misiones y con ello responder a la diversidad de un medio tan potente para la transformación y la mejora social como es la cultura.

A corto plazo, es vital sostener los mecanismos de financiación del sistema público, a pesar de que sean obsoletos y problemáticos. A medio plazo, es necesario innovar: actualizarlos y rediseñarlos para hacerlos viables y posibilitadores. En el largo plazo, se puede aspirar a algo más ambicioso: el apoyo desde lo público a la creación de sistemas alternativos de financiación. Se hace urgente

5 Ver el interesante volumen editado por la Fundación Gabeiras: *Libertad, Arte y Cultura. Reflexiones jurídicas sobre la libertad de creación artística*, Jesús Prieto de Pedro, Roger Dedeu Pastor (Coord.) Editorial Marcial Pons.

contrarrestar la actual tendencia a la terciarización de la gestión pública en ámbitos como la cultura y mirar hacia modelos mucho más rentables a medio plazo y más propios de la lógica pública, como los partenariados público-comunitarios⁶.

Desde centros de creación como Fabra i Coats, Matadero Madrid, Medialab Prado o Centro Huar-te, se ha trabajado para incluir en sus programas esta perspectiva. También en museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Centre del Carme, el Centro de Arte Dos de Mayo, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera o el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Espacios tan heterogéneos como el Teatro Arnau, La Casa Invisible o La Escocesa han diseñado propuestas innovadoras en metodologías que además apelan a un cambio en los modelos de gobernanza y han desarrollado herramientas que son una referencia lista para su réplica en este ámbito.

Todas estas experiencias tienen en común la colaboración entre las administraciones públicas y los artistas, el tejido social y los agentes que protagonizan la cultura. La importancia que tiene el conocimiento del ámbito de aplicación de cualquier política de financiación no está suficientemente valorada en el caso de la creación artística⁷. En un contexto como el nuestro, en el que el tejido cultural público no es denso, el conocimiento y la especialización se producen a través de la práctica independiente. Por eso es imprescindible que la administración sea permeable y facilite la participación de agentes externos a ella en el diseño de políticas y herramientas. En estos casos, se produce un aprendizaje de doble sentido que va más allá de la idea de *transparencia*.

Además de la participación de sus protagonistas en ellas, la principal petición a las administraciones públicas que se destila de estas experiencias es la necesidad de trabajar en políticas culturales

6 *Procesos de comunalización de bienes y servicios urbanos. Las experiencias de Nápoles y Barcelona*. Victoria Sánchez Belando y Bru Laín. En: Ni público ni privado, ¿sino común? Usos, conceptos y comunidades en torno a los bienes comunes y la(s) propiedad(es), Bellaterra Edicions: 2023.

7 «Tanto el trabajo diario como el trabajo estratégico a largo plazo de los financiadores en las artes dependen de un cuerpo de conocimientos en constante evolución. Las instituciones que se dedican a otorgar subvenciones, premios, becas y muchas otras formas de apoyo a artistas y profesionales culturales necesitan una comprensión matizada de las necesidades de quienes reciben apoyo, los contextos en los que viven y trabajan, y las posibles lógicas de cambio que podrían generarse en estos contextos. Las consecuencias de tomar decisiones basadas en información inexacta o irrelevante van desde el riesgo de desperdiciar recursos valiosos hasta crear o permitir activamente daños (por ejemplo, distribuyendo fondos de una manera que afianza las desigualdades existentes, o empujando a los profesionales culturales a situaciones difíciles en intercambio por apoyo)». *Forces of Art: Monitoring and Evaluation as a Situated Knowledge-Making Practice*, Laura Alexander and Myriam Vandenbroucke. En: On Curating, Issue 58 Speculations: Funding and Financing Non-Profit Art [Traducción propia].

de largo recorrido⁸. Mientras estas políticas no existan, es azarosa la sostenibilidad de espacios, agentes y redes independientes: estarán solo expuestas a los criterios del mercado o dependerán de la filantropía. Y, ciertamente, para algunas de ellas ha sido vital el respaldo de entidades privadas del ámbito de la cultura o de lo social, más ágiles a la hora de incluir la innovación o la experimentación entre sus fines, y que además han demostrado una capacidad para hacerlas legibles a través de programas de apoyo concretos.⁹

Es a través de mecanismos de participación y co-diseño (o de su ausencia) como se modela el tejido cultural de los territorios. Los efectos de las políticas de apoyo a la creación son «sectoriales y territoriales»¹⁰ y determinan dramáticamente las oportunidades de sus habitantes. Pero hay aún una grave falta de consenso social sobre la importancia del fenómeno artístico y el lugar que ocupa en la sociedad y la economía¹¹. Sin políticas de desarrollo a largo plazo los territorios se empobrecen, y se deshabitan.

Madrid, País Vasco y Cataluña son las comunidades que dedican más recursos, pero lo hacen en mayor o menor medida reproduciendo una desigualdad centro-periferia y urbano-rural¹². Además, concentran fundaciones, organismos autónomos, universidades y centros de creación. Andalucía, Galicia, Aragón o Asturias son regiones con una tradición y riqueza cultural propias, cuyas políticas públicas no acaban de poner en marcha decididamente líneas de actuación específicas. Valorar y proteger el capital cultural y anclarlo al territorio las haría más resilientes en este escenario. No es baladí en un ciclo en el que el modelo económico para el sur de Europa está fuertemente basado en la explotación de sus recursos naturales y en el turismo (que se apoya en una riqueza y una vitalidad cultural que es necesario cuidar).

El marco público europeo de financiación está dedicado a contribuir, a través de subvenciones y programas específicos, a conectar las prácticas artísticas de los países con su agenda. Además de las dificultades que estos programas encuentran para aterrizar, no sustituyen a las políticas de proximidad regionales y locales. Siguen faltando mecanismos legales y financieros más inteligentes,

8 *Marcos normativos de las políticas públicas para los centros de creación*. Getsemaní de San Marcos. Morada, A Casa Vella, marzo 2023.

9 Destaca el trabajo de la Fundación Daniel y Nina Carasso, que ha sostenido una línea de financiación sólida a través de la que ha construido puentes entre las instituciones públicas y los proyectos artísticos ciudadanos.

10 *Marcos normativos de las políticas públicas para los centros de creación*. Getsemaní de San Marcos. Morada, A Casa Vella, marzo 2023.

11 [Por el derecho a la cultura: bien esencial y sector estratégico de nuestro país](#), *elDiario.es*, Manuela Villa.

12 Recomendamos la lectura del volumen: *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*, Joan Subirats y Ángela García Bernardos (eds.), Icaria: 2015.

más confianza y más voluntad política en este contexto. Territorio Cultura¹³ (Galicia), Unzip¹⁴ (Cataluña), o Harinera Zaragoza¹⁵ (Aragón) son iniciativas concretas de innovación en herramientas dentro de la financiación pública actual, que demuestran un conocimiento específico tanto del ámbito como del territorio, y señalan el camino.

Banco de Proyectos Colaborativos

En el Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla (ICAS) existía con anterioridad a Banco de Proyectos Colaborativos una línea de apoyo denominada, sencillamente, *Banco de Proyectos*. En ella se reunían las propuestas que desbordaban otras líneas de actuación con contornos más nítidos: *artes escénicas, exposiciones, danza, música, flamenco, literatura, infantil, cine, libros y publicaciones*. En el Banco de Proyectos se reunía aquella producción artística que consideraba central la participación, la comunidad y el contexto de sus prácticas.

A lo largo de 2021, Tekeando e ICAS co-diseñan, junto a una serie de agentes culturales, la convocatoria pública que sería la vía de acceso a financiación de nuevos proyectos, desde el conocimiento de la naturaleza procesual, inmaterial y crítica de este tipo de producción. Además, diseña una metodología de acompañamiento, evaluación y escucha de los mismos a lo largo de su desarrollo. Tekeando había colaborado con el ICAS en fases anteriores desarrollando un trabajo de mediación cultural, lo que permitía ahora atesorar un conocimiento situado asociado a esta línea de trabajo. Al Banco de Proyectos se le añadió el término colaborativos. El objetivo era cualificar esta línea y con ello poder sostener y promover estas prácticas artísticas con características propias. Banco de Proyectos Colaborativos se define ahora como «un programa de arte, mediación y territorio generado por artistas, comunidades y agentes sociales mediante la puesta en marcha de procesos colectivos de investigación, creación y experimentación artística».

La administración local sevillana se comprometía a afianzar sus líneas de apoyo a la creación más allá de la exhibición de la obra artística, incluyendo estos procesos. Como rezaba el texto introductorio de la convocatoria: «Los derechos culturales que las administraciones deben garantizar a la ciudadanía no sólo consisten en el acceso y disfrute de los bienes culturales, sino también en el de la participación en la misma». Y recogía que «las administraciones deben garantizar las posibilidades de ser sujetos culturales activos: la capacidad de aprender cultura, de producir y protagonizarla, y de divulgar lo producido, participando activamente en las discusiones de la política cultural».

13 https://www.europapress.es/galicia/agro-00246/noticia-nueva-edicion-territorio-cultura-contara-mas-6_60000-eu-ros-ayudas-dinamizacion-rural-20221120172050.html

14 <https://www.elprat.cat/cultura/unzip-arts-visuals/convocatoria-de-projectes-artistics-unzip>

15 <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/tramite/29881>

Bajo esta convocatoria pública late una tensión fruto de la definición del qué y quién es *financiable*. Es la responsabilidad del organismo financiador para con el ámbito y las comunidades que apoya. En este caso, fue clave definir este objeto en *relación con*. Banco de Proyectos Colaborativos apelaba a «proyectos que sitúen sus haceres en interferencia con procesos sociales de diversa índole, ya sea un contexto físico (un espacio, un barrio, etc.) o un entorno simbólico y cultural (una comunidad, un movimiento social, etc.)». Y a «propuestas artísticas específicas cuyas metodologías implican diálogos más o menos experimentales con otras disciplinas, otros conocimientos y otros saberes. Se quieren promover prácticas desde el arte que pongan en el centro cómo articular, producir y distribuir, es decir, que tengan presentes los aspectos relacionales (cómo cuidado, con quién trabajo), el dispositivo artístico resultante (es útil en el contexto donde está) y la circulación que de todo ello se haga (dónde y a quiénes va a beneficiar)».

Una convocatoria pública se enmarca en un contexto jurídico generalista y esquemático, de modo que el primer desafío es describir las propuestas a financiar de forma clara pero no restrictiva. Esto complejiza el diseño de criterios y su puntuación: se trata de dirigir la financiación más a las ideas que a los resultados. Es una de las conclusiones a las que también han llegado organismos más avanzados de financiación privada que han cambiado de enfoque en los últimos años, pasando de apoyar la producción de obras específicas a entender la necesidad de invertir en procesos cuando se trata de atender al presente de la producción cultural.

A pesar de que la convocatoria es una herramienta en principio poco versátil y limitada por su naturaleza burocrática, espacios como este son valiosas oportunidades para la innovación que pueden ser útiles para el diseño de otros tipos de financiación y acompañamiento de los procesos de ensayo, investigación o experimentación previos a que cualquier creador –y no solo los que trabajan con prácticas situadas o comunitarias– pueda exhibir una obra.

La convocatoria, como herramienta, es por otro lado un mecanismo de acceso y reparto de recursos financieros y simbólicos que impugna el modelo clásico de trabajo por comisión de los museos e instituciones artísticas, donde tradicionalmente un experto legitimado selecciona los artistas que participan en una muestra. Estos, por su parte, desarrollan su trabajo en la intimidad de sus talleres y con sus propios medios –dando por sentado que el mercado los auspicia y que la venta de obras financia su trabajo. La convocatoria pública responde a otro tipo de enfoque sobre el trabajo y la educación artísticos y a una lógica democrática y más abierta de reparto de los recursos, y por eso es tan interesante para quienes trabajan en el ámbito de la promoción de las políticas públicas y de la educación artística.

El potencial transformador de una mirada comunitaria a la creación

En el marco de las líneas de apoyo dirigidas a proyectos situados, comunitarios, de mediación o de intervención en el espacio público, los artistas están a menudo invitados a desarrollar su trabajo en territorios y comunidades vulnerables, en emergencia, marginadas, en transformación e incluso

en conflicto. El arte tiene la capacidad de explorar alternativas, buscar espacios intersticiales, interpretar expectativas, denunciar fracturas. Pero debe haber un espacio suficiente para el despliegue de las preguntas que los artistas aportan. Sin duda, los lenguajes artísticos tienen la capacidad para sanar, pero lo que quizá no tienen es la obligación de hacerlo. Es imprescindible incluir en la perspectiva de quien promueve y financia la idea de un arte no conclusivo, que no acepta encargos, que puede multiplicar o dividir, que se acerca o se distancia. Y que ofrece a quienes invita a participar esta misma libertad de posición, o lo intenta.

Atender a una política de financiación pública de la cultura basada en los principios de democracia cultural y derecho a la cultura no impide que las lecturas de los artistas puedan contravenir la sensibilidad de las instituciones que los auspician. Cuando el rol de la institución se centra en su propia autoafirmación y descuida su apertura, se produce un impacto negativo en las prácticas artísticas más literalmente conectadas con los contextos, que quedan sin interlocución. Los ecosistemas de una gran diversidad social y con un grado alto de bienestar entre sus habitantes son los que mejor toleran posturas críticas con el status quo. Por eso es tan importante que las políticas encaminadas a desarrollar este bienestar se comprometan con favorecer esta riqueza que produce la crítica.¹⁶

La lectura creativa de un contexto es una de las facetas más interesantes de las propuestas artísticas de las que venimos hablando. Tanto que se las utiliza como una herramienta de diagnóstico previo a la aplicación de políticas más duras, por ejemplo, urbanísticas. Estas lecturas a menudo acaban siendo parte importante de los resultados, algo que es necesario articular y poner en valor en el caso de estas prácticas. La dimensión simbólica de un territorio crece con una construcción colectiva de relatos y, por tanto, ayuda a encontrar alternativas. Aún más cuando participan en ella los agentes que protagonizan los problemas y cuyas posiciones normalmente son desiguales y subalternas.

Existe una tendencia a establecer una dicotomía entre la poética y la utilidad de estas propuestas. Olvidando que la poesía es útil (para entender, para comparar, para pertenecer, para articular) y que lo útil no es necesariamente abyecto (todo diseño simbólico de una comunidad tiene un valor estético y político). En ocasiones se olvida esto y se cobra un elevado precio a los proyectos, expresado equivocadamente en términos de calidad artística. Sencillamente, se trata de actualizar los parámetros para la valoración, de manera que partan de un sentido general, pero que puedan incluir la comprensión del contexto particular de la comunidad en el centro de la propuesta.

Es más, los procesos de aprendizaje asociados al desarrollo de un proyecto de creación comunitario tienen sentido por sí mismos. No hay mejor escuela de mediación que formar parte de un proyecto artístico colectivo y situado. Son muchas las practicantes que se han acercado como estudiantes e investigadoras desde disciplinas como la geografía, la antropología, el urbanismo,

16 *Cultura ingobernable. De la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan*, Jazmín Beirak, Ariel: 2022.

el periodismo, la biología o la pedagogía para tomar un rol activo y creativo en los procesos. Los artistas descubren resonancias desconocidas y también cuestionamientos que pueden reforzar sus trabajos o convertirse en las bisagras de su práctica¹⁷. Los aprendizajes cruzados entre quienes saben que saben y quienes no lo saben aún atraviesan y expanden la órbita de la *obra de arte* hasta lugares y personas que habitualmente quedan excluidos del disfrute y, sobre todo, del protagonismo de la escena.

¿Qué significa esto para las instituciones? La experiencia de las últimas décadas demuestra que apoyar el tejido cultural no es solo una cuestión de presupuesto. La producción artística requiere de apoyo técnico y especializado, de un paraguas comunicativo, de una infraestructura pública estable a disposición e incluso de la posibilidad de interlocución con la administración. Esta serie de consideraciones apunta a la necesidad de transformar las instituciones artísticas, que estarían en la primera línea de las políticas de apoyo al tejido cultural.

Para estas, es esencial entender que no es necesario disciplinar este apoyo bajo el régimen de lo «siempre nuevo». Esta es una de las mayores dificultades con la que se encuentran los museos y centros de arte hoy en día cuando se relacionan con propuestas situadas, incluyendo las de su propia y más cercana comunidad artística. Los centros de creación son muy permeables a la lógica del consumo y el espectáculo y se entienden como espacios obligados a *ofrecer* continuamente cosas diferentes: diferentes temas, proyectos, autores. Hay que recordar que los centros de arte son espacios de investigación y expresión con responsabilidad pública.

Además, debido a la escasez de recursos (ya sean éstos espacios, infraestructuras o financiación) como a carencias en su diseño, a los centros de arte se les hace difícil justificar la decisión de establecer una relación continuada con un proceso o una comunidad y no con otras. Para resolver este dilema hay que articular un relato que argumente la urgencia de ciertos temas, enfoques o colectividades y recordar que son estas las que le dan sentido, utilidad social y valor diferencial a un centro de arte o museo. Estos procesos y comunidades devuelven con creces, en forma de capital simbólico, toda la inversión institucional. Funcionan como magníficos catalizadores sociales y resuelven complejas tensiones en torno al problema de la audiencia de estos espacios. Cumplen también la función de *buenos guardianes*, pues son entidades externas a la administración que funcionan como evaluadoras reales en la aplicación de las políticas.

Los presupuestos públicos en los que se ha apoyado al fenómeno cultural colectivo, comunitario, o procesual, necesitan ajustarse a la realidad (son muy escasos) y estar mejor sincronizados. Para mantener vivos los procesos del tejido cultural se requiere agilidad. La práctica artística, como los movimientos sociales, van por delante. Las instituciones y la financiación les siguen, a menudo,

17 Podemos nombrar aquí el programa [Una ciudad muchos mundos](#), o el programa Imagina Madrid, articulados ambos a través de convocatorias experimentales.

torpemente. La administración tiene un reto por delante para articular el reparto de recursos. Un ejemplo son los extendidos plazos de resolución que se necesitan en la administración en comparación con los exiguos tiempos que se le otorga a los proyectos para su desarrollo. Es un problema del que se ha hablado mucho, pero al que no se le acaba de poner solución. Puede paliarse articulando programas que sostengan y acompañen el desarrollo de proyectos en plazos más prolongados. Espacios, físicos o no, que funcionen como zonas de contacto, incubadoras de propuestas artísticas ciudadanas, receptores de nuevos intereses o sensibilidades¹⁸. Mientras no se co-diseñen espacios institucionales abiertos estamos condenadas a tener que sufrir las consecuencias de este lapso entre los ritmos de la administración y los de la vida de los proyectos.

Casi todos los museos contemporáneos estatales, provinciales y algunos locales son permeables hoy a este *giro social* o *giro pedagógico* y saben que la inversión de recursos en programas, becas, residencias y actividades, y su encaje en departamentos educativos o de públicos del museo para darles continuidad, construye su imagen pública, expande la audiencia interesada y revierte en la relevancia de los mismos como instituciones útiles y abiertas. Estas instituciones y sus responsables podrían ir más allá y preguntarse si las posiciones que ocupan son lugares predeterminados o si existe un juego que permite la negociación. En los casos más exitosos de apoyo institucional a las prácticas situadas, existe cierto juego de posiciones entre los diferentes agentes. Es difícil que con roles estrictamente preestablecidos florezca una verdadera participación.

Por otro lado, permitir o favorecer desde dentro este cambio de roles por parte de quienes ocupan las posiciones de poder, es decir, las instituciones, es incómodo, ya que no deja de ser un modo de cuestionar su legitimidad o al menos de dificultar su autoafirmación. La institución corre el riesgo de parecer innecesaria, accesoria e incluso molesta. Pero si se establecen compromisos coherentes y se mantiene un diálogo, se logra un compromiso constructivo. Afectar el diseño institucional es deseable.

En el espíritu de Banco de Proyectos Colaborativos, como en otras iniciativas de innovación en políticas culturales, están la defensa de la cultura como bien de primera necesidad, el reconocimiento a la cultura de base y la inspiración en los principios de la autogestión. En la cultura de base se produce una agenda cultural de una indisciplinada diversidad, de la que la administración dedicada a la cultura puede aprender mucho. A esta agenda se accede a través de redes distribuidas, como también es distribuida la autoría. Y se sostiene, compone y remezcla año tras año, edición tras edición, mientras tenga sentido para la comunidad que la promueve. Además, esta comunidad se conecta y desconecta de las líneas de financiación públicas porque las evalúa con parámetros que quedan muchas veces ocultos para la administración, que debería de dotarse de herramientas para interpretar, evaluar y corregir.

18 ¿Instituciones que escuchan? *Tensiones entre museos, territorios y comunidades*. Javier Rodrigo Montero 2019, Immer #2: International Meeting on Museum Education and Research. Rethinking the museum Theory and Praxis. 2019. i2ADS. Faculty of Fine Arts. Oporto (Portugal).

La autogestión demuestra cómo favorecer la participación de los saberes prácticos o inmateriales, de todas las áreas, para producir un concierto, una lectura pública, un taller participativo, un mural e incluso una infraestructura. Se deja lugar y se confía en la inteligencia colectiva. Se reconocen todos los roles sin la necesidad de una estricta jerarquización. Se parte de una lectura colectiva radical y se llega a una propuesta en la que participa quien quiere, porque está a mano, cerca, accesible, porque le pertenece.

Pero la idea que subyace aquí es que solo con apoyo público se puede hacer sostenible un reparto transformador. La cultura pública debe recuperar su lugar. Su papel debe ser defendido y reforzado, para resistir el empuje de los sectores que la cuestionan y debilitan. Re-diseñar las vías de acceso a financiación de los artistas y los proyectos comunitarios es una de las medidas que contribuyen a que los espacios públicos dedicados a la cultura mantengan su vigencia y puedan funcionar como arenas de los derechos culturales.

Las instituciones tienen que apostar por la participación del arte en los procesos colectivos y sociales, ya que les otorga sentido. En el caso de las líneas de apoyo a las prácticas artísticas situadas, hay una serie de especificidades a tener en cuenta. Estas prácticas son exponentes radicales de la importancia del ensayo y la experimentación, esenciales en toda creación artística. Parten de la necesidad de articulación simbólica de una comunidad, se fundamentan en el interés común y, al mismo tiempo, aceptan el desafío de seguir con el problema¹⁹ en cada ensayo que proponen. /

19 *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*, Donna Haraway, Consoni: 2019. 10

ARTE, REINVENCIÓN Y FUTUROS¹

HUGO CRUZ

El futuro, esa palabra, activa en cada uno de nosotros, en las células de cada uno, una expectativa sobre algo que va a ocurrir después: mañana, por ejemplo. El futuro es una parábola sobre algo que no existe. Nadie puede conquistar el mañana, el mañana no está en venta. Cuando elucubras algo que no puede suceder aquí y ahora, sino después, estás jugando, es como un bingo: a ver si resulta (...).

Krenak, 2022

La idea de Ailton Krenak del futuro como un espacio que no existe, una proyección humana subjetiva que, al contrario de lo que se cree, ocurre en el aquí y ahora, pone de relieve la urgencia de reflexionar sobre el momento actual de las prácticas artísticas participativas y comunitarias², haciéndolo

1 Este texto, que en esta versión presenta pequeñas adaptaciones, fue publicado originalmente en enero de 2023 en *Arte, reinvenção e futuros: práticas artísticas na comunidade PARTIS 2019-2022*, coordinado por el autor y editado por la Fundação Calouste Gulbenkian. El libro registra, comparte y reflexiona sobre experiencias de prácticas artísticas participativas y comunitarias muy diversas, derivadas de catorce proyectos PARTIS (iniciativa de la Fundação Calouste Gulbenkian que financia proyectos de este tipo) desarrollados en Portugal entre 2019 y 2022. Esta iniciativa buscaba potenciar la singularidad, en su relación con lo social y lo artístico, de cada proyecto, huyendo de enfoques homogeneizantes sobre este campo de acción, sino, por el contrario, reforzando características fundamentales de las prácticas artísticas: la riqueza de su diversidad y la activación del pensamiento crítico. Esta publicación traduce un momento privilegiado de coconstrucción de una visión actualizada sobre las prácticas artísticas participativas y comunitarias en Portugal, asumiendo este ejercicio como una construcción continua. Disponible en portugués: https://gulbenkian.pt/publications/arte-reinvencao-e-futuros/?fbclid=IwAR3P6zCQ1lsouvMwe1L4DVQGYLTNLNKgnEIA0vaFQtBH-xt_s8NQVdALyuQ y en inglés <https://gulbenkian.pt/en/publications/art-reinvention-and-futures/>.

2 En los últimos años se ha propuesto una redefinición de los conceptos que designan las prácticas artísticas participativas y comunitarias como aquellas en las que destacan: el carácter experimental y el «aprender haciendo»; los principios de creación colectiva; la conexión con el territorio y el contexto sociopolítico; la relación horizontal entre artistas profesionales y no profesionales; la flexibilidad y apertura de los procesos y resultados; la autoría compartida y la idea de obra como recurso de las comunidades; la relevancia de la reciprocidad y la solidaridad; el diálogo entre elementos organizativos y creativos; la reflexión crítica de los/as artistas profesionales y no profesionales y los públicos: la negociación y toma de decisiones conjunta; la conexión con las realidades de las ciudadanas y ciudadanos. La diversidad de estas prácticas artísticas se sustenta, así, en la forma en que: se desarrolla la participación de las comunidades; se desarrollan procesos creativos dinámicos; se identifican y trabajan los temas que sirven de punto de partida para estos procesos; se configuran los espacios de creación y presentación; se construye la relación entre artistas profesionales y no profesionales (Cruz, 2021/23).

desde el presente. *Arte, reinención y futuros* pretende ser una contribución a este ejercicio, en cuanto a que aborda una parte de este presente al hacer una traducción de las experiencias de los proyectos de la tercera edición de la iniciativa PARTIS (prácticas artísticas e inclusión social), que conforman una representación considerable de la diversidad de acciones que se han desarrollado en este campo en Portugal.

La visión occidental del futuro sustenta una actitud de postergación y alienación hacia los cambios estructurales necesarios que las realidades exigen, empujándolos hacia un espacio aún por construir que depende intrínsecamente del presente al que damos forma y contenido mediante lo que vivimos cotidianamente. La «vieja» idea de un futuro único y perfecto, que resolverá «mágicamente» por sí solo los problemas actuales, en el cual otros, y no nosotros, serán los agentes activos, nos desresponsabiliza e inhibe la producción de otras posibilidades. A menudo, la rigidez refleja miedo e impide un movimiento orgánico de reinención que proponga lo que hoy nos parece imposible pero es necesario experimentar para dar espacio a la realización de otros futuros posibles y diversos. Esta sensación no es nueva y el mundo AC (antes de la Covid-19) ya anunciaba lo que vivimos ahora. Si tenemos en cuenta las desigualdades, los puntos muertos y los cansancios como elementos del escenario actual, lo que la pandemia trajo, probablemente, fue el agravamiento de estas experiencias y de problemas estructurales que ya existían, así como el surgimiento de otros.

Sin embargo, hay señales positivas que destacar. Frente a la colonización tecnológica, la crisis ambiental y los extremismos políticos en geografías y con protagonistas distintos, surgen cada vez más propuestas de organización e interacción social que revelan experiencias alternativas a los modos de vida dominantes. En este escenario ampliado, los enfoques sociales, educativos y comunitarios han incrementado en los últimos años su conexión con la creación artística, buscando así potenciar sus acciones en los contextos más diversos; así como la creación artística contemporánea ha mostrado especial atención por las dimensiones participativa y de intervención comunitaria de sus procesos creativos. La fuerte expansión de este campo, el de la reflexión sobre las prácticas artísticas que dialogan con las desigualdades sociales y los procesos de tipo participativo, hace que sea urgente cuestionar estas prácticas desde un diálogo profundo con su acción.

El desarrollo de estos procesos artísticos se ha intensificado en Portugal en las últimas décadas, período que incluye la intervención de la *troika*, con una significativa contribución de la Fundação Calouste Gulbenkian, especialmente desde 2013, a través de la puesta en marcha de la iniciativa PARTIS. Las prácticas artísticas participativas y comunitarias, junto con otros abordajes imaginados y materializados durante la pandemia³, se encuentran actualmente en un momento clave para su profundización, reflexión y reinención ante los riesgos de desequilibrio entre: ética y estética;

3 La publicación *Criatividade e resiliência: a arte participativa em tempos de isolamento social*, de Isabel Lucena, profundiza en esta cuestión. Disponible en: <https://gulbenkian.pt/publications/criatividade-e-resiliencia/>.

dimensión social y artística; agendas institucionales y participativas o comunitarias. Estos riesgos, que a su vez representan oportunidades de cambio, reflejan las dificultades contextuales que atraviesan a las frágiles democracias actuales, especialmente en la articulación de las configuraciones representativa y participativa.

Es importante destacar en esta reflexión que Portugal es un caso específico en Europa en lo que a estas prácticas se refiere, en gran parte debido a la influencia de los principios de la democracia cultural experimentados en el período posrevolucionario, así como al contacto con las estéticas y modos de producción de América Latina que tuvo lugar también en ese periodo. A pesar de la evolución, en general positiva, del desarrollo de los principios de democratización de la cultura centrados en el acceso al disfrute de la cultura, es esencial ir más allá y ampliar el foco hacia los aspectos de la democracia cultural que tienen que ver con el acceso de los ciudadanos a los modos de producción cultural y artística⁴. El presente, además de narrativas inspiradoras, necesita abordajes específicos que, anclados en la diversidad cultural, creen condiciones para la producción y expresión de conocimientos individuales y colectivos. De manera que el foco se ponga en la urgencia de la participación efectiva de las comunidades en las prácticas culturales, que no se sustentan exclusivamente en lógicas de consumo. Se trata de profundizar en una relación establecida *de abajo hacia arriba*, que contempla estéticas diversas, sin jerarquías predeterminadas entre ellas.

Las prácticas artísticas participativas y comunitarias, por sus particularidades en el abordaje de los procesos creativos, están bien posicionadas para contribuir a reinventar la creación y el *estar juntos*, es decir, constituirse como espacios de calidad para la experimentación artística, teniendo en cuenta el agotamiento de algunas propuestas; así como para la experimentación política, frente, por ejemplo, a un espacio público cada vez más reducido. Se entiende, por tanto, la centralidad y la visibilidad actual de estas prácticas como una reacción al tiempo y al espacio que vivimos, y se pueden esbozar, de manera sintética, algunas justificaciones para este argumento: la sensación de agotamiento de las políticas sociales, educativas, ambientales, culturales y de salud; la existencia de diversas fuentes de financiación para estos fines, que reducen la precariedad asociada a la actividad cultural en Portugal; y una creciente y positiva preocupación por el desarrollo efectivo de los principios de la democracia cultural.

4 En este contexto, el derecho a participar en la vida cultural de la comunidad destaca como un elemento central en la realización de la ciudadanía y la vida democrática, consagrado en la Declaración Universal de Derechos Humanos. En el caso portugués, la Constitución de la República (Artículo 78.º, n.º 1: «Todos tienen derecho a disfrutar y crear cultura, así como el deber de preservar, defender y poner en valor el patrimonio cultural») es muy clara en cuanto a la complementariedad entre los procesos de democratización y de democracia cultural. Más recientemente, esta perspectiva ha sido reafirmada en la Carta del Porto Santo: <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>.

Cuestionar mitos y reinventar acciones

Partiendo de las aportaciones del legado de las tres ediciones de la iniciativa PARTIS (Cruz, 2019/2023), del análisis de un conjunto significativo de experiencias nacionales e internacionales, de la evolución de algunas políticas locales, nacionales y europeas en este campo, y de la creciente producción académica, nos encontramos hoy en condiciones de arriesgarnos a realizar un ejercicio de cuestionamiento para hacer frente al riesgo específico de perpetuación de algunos mitos asociados a estas prácticas. Estos mitos recurrentes, que son del ahora, pero que nos revisitan y se reconfiguran, interfieren en el diálogo constructivo entre las distintas agendas de los protagonistas de estas prácticas y crean obstáculos implícitos y explícitos que es importante contrarrestar. Los cinco mitos que aquí se presentan constituyen una organización posible, imperfecta y en evolución, que puede ser relevante a la hora de generar disenso, discusión, reflexión y clarificación en un campo caracterizado por la hibridación y la interseccionalidad. Es otro intento de contribuir a la construcción colectiva de un vocabulario común, no homogéneo, que permita una comunicación efectiva entre los lenguajes, protagonistas, metodologías y comunidades tan distintas convocadas por estas prácticas.

«Las prácticas artísticas participativas y comunitarias resuelven problemas sociales»

Este mito se basa en la creencia de que la acción artística asociada a estas prácticas permite resolver problemas sociales, educativos, ambientales (entre otros), que los enfoques más convencionales de los diferentes sectores no han logrado resolver a lo largo del tiempo. Cuando dirigimos la especificidad del enfoque cultural y artístico hacia la resolución de estos problemas se reduce su potencial creativo y se reproducen, en muchas ocasiones, los modos de hacer e interpretar ya experimentados, sobre todo, desde la intervención social.

La tendencia a centrar la acción de estas prácticas exclusivamente en su impacto social, descuidando su valor cultural y artístico intrínsecos, se basa en una visión clásica que opone las concepciones del *arte por el arte* y el *arte con función social*, asociando la primera a un *alejamiento* de los contextos sociales y la segunda, a la *instrumentalización* del arte. Alejándonos de este concepto estanco de binomio, lo interesante es trabajar desde la continua tensión entre el arte y lo social (Bishop, 2012). Son, precisamente, las especificidades del enfoque cultural y artístico a la hora de construir experiencia y conocimiento las que pueden potenciar su relación con la dimensión social. Una relación que tiene mucho más de complementariedad que de superposición, puesto que asume la dimensión cultural y artística, con su forma particular de expresión, como otra dimensión de la vida, esencial para un desarrollo humano integrado.

«Estas prácticas artísticas participativas y comunitarias son buenas porque las personas tienen la oportunidad de participar»

Este mito remite a la idea de que la participación en sí misma es buena y, por lo tanto, suficiente para una experiencia satisfactoria. Sin embargo, según las investigaciones en el campo de la participación, el acto de participar puede tener un carácter positivo cuando está asociado a altos niveles de calidad en las experiencias participativas (Ferreira & Menezes, 2012). Existe, por tanto, el riesgo frecuente de plantear propuestas que instrumentalizan a las personas y desarrollan procesos participativos ilusorios, reduciendo su participación a acciones previamente definidas, en cuyo diseño no se ha involucrado a los participantes. La participación propuesta en el ámbito de los procesos artísticos, con una enorme diversidad de formatos, expresa las mismas tensiones y puede llegar al extremo de la «figuración comunitaria» (Cruz, 2015). Este concepto remite a una relación vertical entre artistas profesionales y no profesionales basada en el desarrollo de procesos definidos de antemano con poco o ningún espacio para la cocreación y la toma de decisiones compartida. Prácticas que se caracterizan por estar centradas en el resultado artístico y poner poca atención en los procesos, anteponiendo la técnica como única prioridad, frente a la relevancia de la experimentación y espontaneidad de los artistas no profesionales, por ejemplo. En este sentido, es importante tener en cuenta la idea de calidad de la participación cultural y artística⁵, como activadora de dispositivos alineados con los principios democráticos, esenciales en este campo de acción.

«Estas prácticas siempre benefician a las personas, nunca hacen daño, y eso es lo que importa»

Este mito remite a un enfoque centrado en lo individual y grupal, prescindiendo de la relevancia de posibles efectos en los niveles comunitario e institucional. Se tiende a menudo a orientar las prácticas exclusivamente hacia el beneficio personal en el contexto de un grupo (por ejemplo, desarrollo de autoestima y/o habilidades comunicativas). Aunque esta visión se considere relevante, excluye el potencial de cambio que estas acciones pueden tener en las dinámicas comunitarias e institucionales asociadas, especialmente en la sostenibilidad de las mismas y de los cambios personales y grupales experimentados. Por otro lado, es importante tener en cuenta que aquellos enfoques que no estimulan la calidad de la participación cultural y artística pueden contribuir a consolidar la idea generalizada de falta de eficacia en las acciones participativas de los ciudadanos

5 Para acceder a más información sobre este concepto, así como a estudios desarrollados en este campo, consultar www.artandparticipation.com y el libro *Prácticas artísticas, participación y política* (publicado en español por Neret Edicions), que aparece en la bibliografía de este texto.

y ciudadanas, traduciéndose en más experiencias participativas no satisfactorias que refuerzan la idea compartida de: «¿para qué participar?, ¡mi participación no cambia nada!». En este sentido, estas prácticas pueden «hacer daño», al contrario de lo que el mito sugiere, potenciando la desconfianza y alejando a los ciudadanos y ciudadanas de una participación cultural y artística más amplia, civil y política.

«Las prácticas artísticas participativas y comunitarias contribuyen a crear un *nosotros*»

Este mito está estrechamente relacionado con el primero mencionado aquí, responsabilizando a estas prácticas de la construcción de una idea de comunidad unida que, para funcionar bien, requiere que las personas estén de acuerdo y piensen de la misma manera. Esta idea de una comunidad perfecta y homogénea excluye la existencia de confrontación, disenso y diversidad en las comunidades. Estas prácticas pueden permitir profundizar en espacios de creación y discusión, de desarrollo del pensamiento crítico, y en procesos de toma de decisiones compartidas, que no se identifican necesariamente con un *nosotros* único, sino todo lo contrario. Es importante celebrar y aceptar la diversidad como una dimensión inherente a la vida, que puede permitir, de hecho, la reinención de lo humano, especialmente en la construcción de otra relación con lo no humano.

«Las prácticas artísticas participativas y comunitarias permiten que las personas sean más libres, autónomas y creativas»

La realización de esta idea depende de la calidad de la participación cultural y artística, que incluye elementos como: construcción del sentido de eficacia; conexión e influencia mutua entre los aspectos creativos y organizativos de estas prácticas; continuidad de las acciones; visión eminentemente procesual, en la que el resultado final se ve como otro momento del proceso; presencia de pluralidad y reflexión; toma de decisiones compartida; conexión con el territorio; activación de cuestiones significativas y concretas relacionadas con la vida cotidiana en las creaciones; interacción social basada en aspectos emocionales además de racionales; equilibrio entre acción y reflexión; nivel de riesgo adecuado a las propuestas desarrolladas; uso de metodologías artísticas que combinan las dimensiones artística, educativa y comunitaria; atención a cuestiones instrumentales (por ejemplo, horarios y espacios adecuados) y de relación con los espacios de creación y presentación. El empoderamiento de las diferentes personas involucradas en estas prácticas, especialmente de los artistas profesionales, y el desarrollo de procesos de acompañamiento, supervisión y evaluación por parte de elementos externos a los proyectos permiten una distancia esencial para reflexionar sobre la acción.

Como se ha mencionado anteriormente, a pesar de la evolución significativamente positiva de los últimos años, estos mitos aún crean entropía en la realización del potencial de estas prácticas con un enfoque ampliado. *¿Es necesario su cuestionamiento para poder reinventar ideas y acciones orientadas a la construcción de ecosistemas donde se profundice en la confianza, el cuidado, la sobriedad, la solidaridad y la creatividad?* Ante esta pregunta, nos arriesgamos a lanzar algunas ideas a tomar en consideración desde ya, asumiendo que el futuro es aquí y ahora. Esta es, naturalmente, una propuesta abierta y en construcción permanente, y que será relevante en la medida en que sea enriquecida.

12 ideas para inspirar las prácticas artísticas participativas y comunitarias

1. Asumir el «riesgo» como necesario en estas prácticas y su imprevisibilidad como una fortaleza.
2. Practicar la reflexión como una práctica cotidiana en relación constante con la acción.
3. Fomentar la participación efectiva de las comunidades en la definición de políticas y programaciones culturales y creaciones artísticas.
4. Poner en valor y estimular las micropolíticas producidas por estas prácticas como fuentes de inspiración, especialmente la autonomía y la autoorganización generadas.
5. Poner en valor cómo estas prácticas tienen un claro posicionamiento político y comparten con las comunidades los recursos producidos.
6. Reconocer la solidaridad, la reciprocidad y la participación continua como fundamentales.
7. Intensificar la construcción de un trabajo de cocreación multinivel, simultáneamente político y artístico, integrando nuevas configuraciones que crucen agentes culturales con agentes educativos, sociales, ambientales, políticos y de salud de las comunidades.
8. Reimaginar dispositivos de formación continua con y entre los agentes locales que forman estas redes de trabajo.
9. Considerar estas prácticas como sostenibles, especialmente desde el punto de vista ambiental, en sus procesos de producción, creación y circulación.
10. Reinventar los espacios de creación/presentación y las tecnologías de relación con los públicos, probando formas de mayor proximidad e intimidad, en un entorno que no separe la vida del arte.
11. Construir espacios reales que permitan el encuentro entre estéticas diferentes, activando formas de ver el mundo y producir significados también diferentes, y reforzando el valor de lo simbólico en nuestras vidas.

Los cambios necesarios y la existencia de fisuras para su concreción dan lugar a señales inusuales en el presente de apertura al diálogo, de búsqueda de una construcción colectiva ante la persistente indefinición. Estas señales y sus intenciones reales solo podrán ser verdaderamente dimensionadas en esos futuros, aún imposibles, que dibujamos cada día. Las ideas que circulan en este texto son la materia de la reflexión del hoy como forma de seguir deseando futuros. Estas ideas pueden ser puntos de partida para debilitar los miedos y permitir que la respiración, la escucha y el encantamiento ocupen sus lugares. Pero son ideas, con todas las limitaciones que eso también implica. Para ir más allá, será necesario «profanar» nuestras cotidianidades, atrevernos a crear en este espacio-tiempo políticas y acciones respetuosas con la dignidad de las diferentes existencias del mundo, que nos permitan acercarnos a las cosmovisiones. Será necesario no entregar los futuros al juego y/o al azar, como dice Ailton Krenak. /

Referencias bibliográficas

- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. New York: Verso.
- CIANCIO, G. & GIELEN, P. (2017). «To give a voice: A conversation with stefankaegi of rimini protokoll», in Philipp Dietachmair & Pascal Gielen (eds.), *The Art of Civil Action: Political space and cultural dissent*. Amsterdam: Valiz, pp. 145-164.
- CRUZ, H. (2015) (coord.). *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CRUZ, H. (2019) (coord.). *Arte e Esperança*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
<https://gulbenkian.pt/publications/arte-comunidade-percursos-da-iniciativa-partis/>
- CRUZ, H., BEZELGA, I. & MENEZES, I. (2020). «For a Typology of Participation in Community Artistic Practices: the experience of three theater groups in Brazil and Portugal». *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(2), 01–31. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/100347>
- CRUZ, H., BEZELGA, I. & MENEZES, I. (2021). «The quality of participation of Brazilian theatre collectives in contexts of community artistic practices». *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. DOI: 10.1080/13569783.2021.1908883
- CRUZ, H. (2023). *Práticas Artísticas, Participación y Política*. Barcelona: Neret Edicions.
- KRENAK, A. (2020). *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KRENAK, A. (2022). <https://www.ufmg.br/95anos/noticia/pensar-o-futuro-e-urgente-defendem-davi-kopenawa-e-ailton-krenak/>

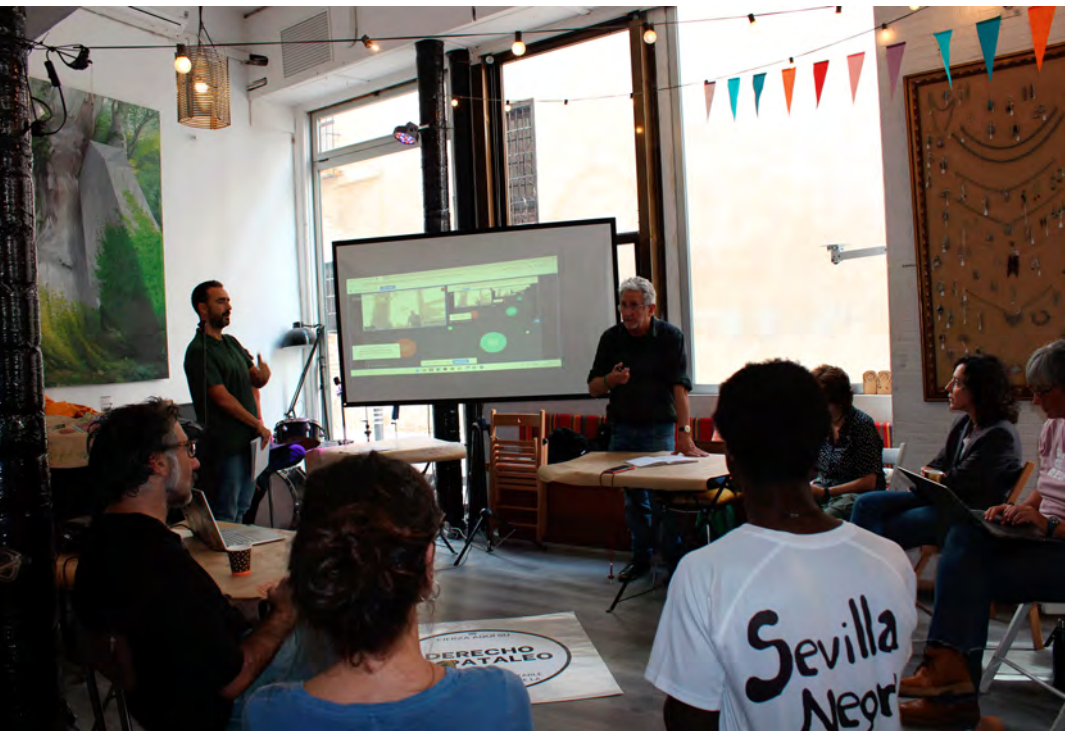
ANEXOS

ACOMPANIAMIENTOS

/

SESIONES

GRUPALES



DE VOZ, UN CUERPO

/ COLABORACIONES

Leonor Leal. Tras el tercer encuentro público del proyecto. el 30 de noviembre. pedí a Chloé Brulé, reconocida creadora y coreógrafa de flamenco, su colaboración con un texto sobre su trabajo y el uso de las imágenes. Siempre he observado con interés cómo publicita sus clases en Instagram y eso me hizo pensar, sin conocer realmente lo que ocurre en sus lecciones, que ella trabaja a través de la poesía visual.

Si hay imágenes, pensé, habrá palabras.

Las imágenes que elegía para las publicaciones siempre me parecían interesantes y, a veces me intrigaban. ¿Quizás era simplemente un reclamo publicitario inteligente? ¿O eran una comunicación en clave con sus alumnas?

La curiosidad y la intuición me llevaron hasta ella, el reclamo funcionó y le pregunté por el uso de las mismas. Aquí está su respuesta:

Aunque no reemplazan la experiencia real mientras bailamos, las palabras y las imágenes pueden guiarnos hacia la experiencia y convertirse en parte de ella.

Las palabras e imágenes cuidadosamente elegidas me hacen escuchar de manera diferente. Escuchar como percibir.

Algo dentro de mí necesita volverse silencioso para que pueda escuchar. Poner mi atención en una palabra o tratar de interiorizar una imagen me hace callar, y escuchar. Es una escucha encarnada que conecta y sintoniza con lo que hay en mi cuerpo y en mi imaginación en este preciso momento.

Encarnar a través de la poesía

Sintonizando conmigo misma a través de imágenes, entro en formas de estar en contacto con mi yo bailarina/bailaora que abren infinitas posibilidades para experimentar mi cuerpo y hacer evolucionar mi danza. En la mayoría de los casos, las imágenes no están fuera, como una situación en la que podemos entrar, sino que están dentro del mismo cuerpo. Cuando me muevo, la imagen se mueve conmigo, o la imagen me mueve. La imaginación es encarnada, se hace realidad. Otras veces, el espacio puede ser asociado a una imagen en la cual me desenvuelvo.

Las imágenes son poéticas. Pueden parecer anatómicamente ilógicas o fisiológicamente imposibles para el cuerpo físico, pero al trabajar con ellas encuentro conexiones con mi anatomía. Trato de llevar la poesía directamente al interior del cuerpo, no como una idea, sino como una experiencia directa. Para mí, la imaginación poética es una fuente de aprendizaje y expansión.

Soleá. Cuando pienso en la soleá, pienso en una espiral. Como si el cuerpo se fuera enroscando sobre sí mismo en un eterno giro. Incluso sin moverse, el cuerpo de soleá gira sobre sí mismo, conectando cielo y tierra. La torsión habita el cuerpo de la soleá.

Alegrías. Para mí, las alegrías tienen que ver con la piel. Como si la piel se fuera borrando y fuera desapareciendo, eliminando así la frontera con el exterior y convirtiendo el cuerpo en el mismo aire que nos rodea. Tiene que ver con el olfato también. Con ese mismo aire que entra y sale del cuerpo. Huele a sal.

Bulería por soleá. El cuerpo de la bulería por soleá es un tractor arando. Que abre surcos y remueve las piedras y el compost de la tierra. Es una estructura, con curvas y algunos ángulos, que avanza a un ritmo sereno pero firme, imposible de parar.

Tangos. Los tangos me saben a puchero. El cuerpo de tangos puede estar templado y también agitado. Las caderas se sueltan y la barriga es la que manda. Es un cuerpo generoso y cálido. Como un buen guiso.

Bulería. El cuerpo de la bulería rebota. Conecta con el empuje y la fluidez de la sangre. Es un pulso. El cuerpo de la bulería tiene una mirada ágil. Se deja sorprender. Con los pies va plantando flores.

Seguiriya y cabaes. La seguiriya resuena de manera profunda en el cuerpo. Bailar por seguiriya (o, mejor dicho, escuchar el cante por seguiriya con el cuerpo) es penetrar en una cueva y avanzar en plena oscuridad hacia lo desconocido. Allí no hay escapatoria. Es un trance del cual es difícil salir. Los cabaes llegan como un salvavidas lanzado hacia nosotros en pleno mar, al cual nos agarramos para al fin salir, volver a tomar aire y percibir la claridad.

Tientos. Los tientos son la flor de la vida. Encierran todas las posibilidades. El amor, el dolor, el arrebato y el gozo, en un tira y afloja de sensaciones. Son universales y conectan con lo más genuino del ser humano.

Chloé Brulé
Marzo de 2024

DE VOZ, UN CUERPO

/

GUIÓN ENTREVISTAS

Intereses-objetivos

1. Las imágenes internas con las que aprendieron a bailar, las que usaron como profesionales y las que transmitirían ahora.
2. ¿Cuáles son las imágenes, cualidades de movimiento, que nos hacen *ser un cuerpo flamenco* en general?
3. ¿Cómo piensan sus cuerpos?, ¿cuáles son sus notaciones coreográficas personales? y ¿qué les ha enseñado a sí mismas el baile?, ¿qué huellas ha dejado el baile en sus cuerpos y en todo?
4. ¿Cómo podría materializarse ese contenido, este saber?, ¿en qué soporte?

Me gustaría profundizar en:

—

Relación PALABRA (imagen)-CUERPO

—

IMÁGENES-palabras:

- Internas antes de bailar / imaginar lo que aún no se ha bailado
- Imágenes que surgen con y durante movimiento
- Imágenes que nos rodean que no son nuestras: imágenes / apoyos / energías / otros cuerpos que invocamos, por ejemplo, fotos, recuerdos...
- Imágenes que vimos en directo y nos marcaron, o lo que hicimos y dejó a otros marcados

—

LA ESCRITURA DEL SABER DEL CUERPO: qué y cómo dejar aquí lo que mi cuerpo sabe o lo que mi imaginario tiene y que conforma todo mi mundo

ESCRITURA-LECTURA-RECUERDO-IMAGINACIÓN: CREACIÓN

Metodología

La entrevista podría pasar por la BIOGRAFÍA COMPLETA de la persona y, en su propio relato vital y profesional, poder abordar los temas marcados como claves.

Relato:

—

Planteamiento, contexto, situación... ¿quién, cuándo, dónde y cómo?

—

Fase de querer, desear conseguir algo (el esfuerzo, el aprendizaje, la lucha).

—

Momentos de crisis y clímax.

—

Transformación de la persona. Maduración, evolución, conclusiones.

Contexto y etapas

1. Etapa inicial/formación/deseos (imágenes que ayudaron a bailar, contenido que marcó, los deseos de ser un tipo de bailaora como imágenes-energía y cuerpos que invocar). Lo que recuerdan del inicio.

2. Etapa profesional/maduración/realización (qué desarrolló o descubrió por ella misma, cómo creó, cómo se inspiró).

Poner a la bailaora bailando en la imaginación y pedir en el presente las imágenes y palabras que describan una coreografía muy bailada por ellas para descubrir así su filosofía y pensamiento corporal.

3. Etapa de transición/retirada/reflexión (si la hay), cómo contaría lo que sabe y cómo lo dejaría en este mundo. ¿Cómo compartir esto?, ¿qué valor tiene y le das?, ¿qué te gustaría hacer con ello?

En las tres etapas hay un **ejercicio de memoria, imaginación o búsqueda de imágenes y traducir en palabras y gestos las sensaciones, ideas, experiencias y reflexiones**. Yo haría un barrido general de cada etapa, guiándonos por hitos que ayudan al recuerdo, para pasar a comentar juntas y finalmente provocar un ejercicio personal de poner palabras a lo que quizás nunca ha expresado, ni compartido.

Preguntas

Etapa inicial/formación/deseos

¿Cómo empezó todo?, ¿cuándo y dónde empezaste a bailar?, ¿recuerdas el primer día de clase (si las hubo)?, ¿cómo recuerdas tu formación?, ¿qué aprendiste y cómo?, ¿recuerdas palabras, gestos o imágenes concretas e importantes que marcaran tu entendimiento del baile en esa etapa?, ¿qué cosas decían los maestros en esa época en las clases para enseñar a bailar?, ¿había que imitarlos o proponían ideas de movimiento?, ¿se centraban en los pasos o en el carácter de las cosas?, ¿qué era lo más valioso para los profesores en aquella época?, ¿te recuerdas como alumna?, ¿recuerdas cómo querías bailar y la respuesta del público que querías tener?, ¿te imaginabas cómo serías como profesional?, ¿tenías referentes?, ¿qué era lo que admirabas de ellos?, ¿recuerdas haber tomado en algún momento la decisión de ser bailaora?, ¿hubo algo concreto que te hizo querer serlo?

Preguntas

Etapa profesional/carrera/trayectoria

¿Dónde te desarrollaste más como artista?, ¿tablaos o teatros?, ¿fiestas improvisadas o creaciones personales?, ¿fuiste más intérprete o creadora?, ¿cómo preparabas las actuaciones?, ¿cómo eran los ensayos?, ¿había una idea previa o intención, o el centro era el flamenco como recital de música y baile?, ¿tenías una coreografía «estrella»? ¿intentabas cambiar las coreografías o se trataba de bailar mejor cada vez el material que formaba parte de tu repertorio?, ¿qué crees que te hacía mejorar? ¿cómo cuidabas tu cuerpo?, ¿calentabas antes de actuar?, ¿estirabas?, ¿ibas a masajes?, ¿tuviste lesiones?

Antes de bailar en escena:

¿buscabas un lugar tranquilo de concentración?, ¿te acompañaba algún amuleto?, ¿ponías en el espejo del camerino alguna foto o imagen?, ¿rezabas antes de salir o tenías algún pequeño ritual?

¿Viajaste mucho?, ¿cómo os relacionabais en los viajes entre los compañeros y con los organizadores de las actuaciones?, ¿había un manager que os acompañaba?, ¿quién firmaba los contratos?, ¿eras cabeza de cartel?, ¿recuerdas alguna anécdota especial?, ¿viste actuaciones de otros artistas en esos viajes que te marcaran?, ¿quisiste aprender alguna vez otra disciplina dentro del baile?, ¿otro tipo de danza?, ¿alguna experiencia que te cambiara, algún encuentro en esos viajes?, ¿algún comentario que te hicieran?

¿Leías las críticas de las actuaciones?, ¿cómo te afectaban?

¿Qué actuaciones marcaron tu carrera y por qué?, ¿recuerdas actuaciones concretas como éxitos o fracasos?, ¿qué pasó?, ¿qué sentiste?

¿Tu trabajo daba para vivir bien?, ¿tenías familia que mantener?, ¿hijos?, ¿viajabas con ellos o los dejabas con familiares?, ¿cómo recuerdas esa etapa? (y si no había hijos, igualmente, ¿cómo recuerdas esa etapa?)

¿Sentiste en algún momento que querías parar de bailar, pero seguías haciéndolo?

Preguntas

Etapa de cambio/transición o retirada

¿Cómo ocurrió?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿fue una decisión o algo que simplemente fue ocurriendo?, ¿cómo lo recuerdas?, ahora con la distancia y el tiempo, ¿qué piensas de ello, te arrepientes de algo?, ¿lo harías de otra forma?

¿Cómo continuó tu carrera fuera de los escenarios?, ¿cómo te ganabas la vida?
¿Qué crees que el flamenco como baile y género artístico te ha aportado en tu vida personal?, ¿qué cosas te ha enseñado el cuerpo que baila (que bailó) para afrontar la vida ahora?

¿Sigues bailando, aunque no sea en teatros?, ¿lo echas de menos?, ¿te imaginas bailando?, ¿vas al teatro como público?, ¿qué sientes en la butaca?, ¿te gustaría volver a los escenarios?, ¿te dedicas a la enseñanza o no?, ¿crees que podrías aportar tus conocimientos del flamenco, aunque no bailes?, ¿qué te gustaría compartir de lo que sabes?

¿Qué crees que necesitan las artistas como tú en esta etapa vital?
(a nivel político cultural, social etc.)

Conclusión mía

Tras escuchar los relatos de las bailaoras, puedo hacer un ejercicio personal de reflexión y síntesis.

¿Qué pienso-siento tras esto?

¿Qué me mueve ahora con esto que he escuchado?

¿Por dónde continuar?

(SEGUIR BUSCANDO PREGUNTAS). /

INTRA.
PREUNTAS
A LA TIERRA
Y SU GÉNERO

/

PROGRAMA
DE PRESENTACIONES
Y CONVOCATORIA



INTRA

PREGUNTAS A LA TIERRA Y SU GÉNERO

En los últimos años, el debate sobre el extractivismo ha cobrado un renovado interés tanto en círculos ecologistas como académicos, no solo por la crisis ecológica y el agotamiento de los recursos fósiles, sino también por la mayor necesidad de minerales debida al uso masivo de nuevas tecnologías y a la transición hacia un modelo energético basado en fuentes de energías renovables.

Dicha transición no solo implicará construir nuevas centrales de producción y transformación de energía, también será necesario distribuirla y almacenarla, y todos esos procesos requerirán ingentes cantidades de mineral. Se habla ya de “minerales de transición” para nombrar a aquellos que serán cruciales para la construcción de plantas solares y parques eólicos o la fabricación de vehículos eléctricos.

Se estima que la demanda de litio aumentará 40 veces de aquí a 2040, seguido del grafito, el cobalto y el níquel, que crecerá más de 20 veces. La necesidad de cobre se estima que se duplicará en ese mismo período. Por otro lado, la demanda de “tierras raras”, escasas y esenciales en la fabricación de determinadas tecnologías digitales, ya está creciendo día a día de forma exponencial.

Esta nueva minería está provocando ya un impacto ambiental y social en territorios de distintas latitudes. En paralelo, una revisión crítica de los procesos extractivos está teniendo lugar a múltiples niveles y desde diversas disciplinas, entre ellas la investigación artística.

El proyecto **INTRA. Preguntas a la Tierra y su género** pretende abordar los conflictos ecosociales provocados por el extractivismo minero en la actualidad y proponer una colaboración entre artistas y activistas comprometidos con la defensa del medio ambiente con el objetivo de compartir saberes, estrategias y modos de hacer.

En este ciclo de presentaciones, que será el arranque del proyecto, se mostrará y compartirá el trabajo de una serie de artistas cuyas obras tienen como tema y motivo el extractivismo, sus paisajes, sus materias y sus conflictos. Asimismo, se ofrecerá una perspectiva sobre la problemática de la minería en el sur de la península y contaremos con un grupo de especialistas en arte y extractivismo procedentes del ámbito latinoamericano, quienes compartirán sus experiencias en tres sesiones online.

Las artistas que presentarán su obra tienen una mirada particular sobre el imaginario de la minería presente y pasada. Han visitado los paisajes arrasados por las industrias extractivas, han retratado y vivido con sus gentes y han observado de cerca los materiales extraídos y sus propiedades físicas, en ocasiones asombrosas. También han analizado la repercusión a escala local y global de las dinámicas extractivistas y han revisado la historia y la geopolítica de los conflictos provocados por el control de los recursos estratégicos. Y sobre todo, han introducido la subjetividad, la mirada personal, conectada con la propia biografía, en estos análisis. Con todo ello, han producido obras de arte y proyectos de investigación que consideramos necesario poner en común.

La potencia de estos materiales, su capacidad para inducir miradas críticas y sensibles, no es desdeñable. Pero si bien este tipo de obras se produce contando con colaboraciones puntuales de especialistas y activistas ecologistas, los movimientos sociales y la práctica artística contemporánea están, por lo general, poco conectados. Este proyecto quiere acercar ambas realidades, compartir saberes y técnicas y planificar colectivamente posibles usos tácticos de las representaciones.



PROGRAMA DE PRESENTACIONES

8 de mayo. Espacio Santa Clara. 18:00 h

- Presentación del proyecto y panorama sobre arte y extractivismo a cargo de Manuel Prados.
- Presentación de la artista Elena Lavellés.
- Presentación de la artista María Molina.

9 de mayo. Espacio Santa Clara. 18:00 h

- Proyectos extractivistas y movilización social en el sur de la península a cargo de Joám Evans.
- Presentación de la artista María García.
- Presentación de la artista Rosell Meseguer.

10 de mayo. Online, canal de Youtube BDPC. 18:00 h

- Minería prehispánica en Latinoamérica y cambio de paradigma tras la Conquista a cargo de José Julio Zerpa.

11 de mayo. Online, canal de Youtube BDPC. 18:00 h

- Extractivismo en Latinoamérica desde una perspectiva feminista a cargo del colectivo Miradas críticas del territorio desde el feminismo.

12 de mayo. Online, canal de Youtube BDPC. 18:00 h

- Arte y extractivismo en Latinoamérica a cargo de Arturo Hernández Alcázar y Ariadna Ramonetti.

8 Y 9 MAYO

ESPACIO SANTA CLARA
C/ BECAS S/N, SEVILLA
ENTRADA LIBRE

10, 11, 12 MAYO

CANAL YOUTUBE BDPC
[ENLACE](#)



PARTICIPANTES

JOÁM EVANS
MARÍA GARCÍA
ARTURO HERNÁNDEZ
ELENA LAVELLÉS
ROSELL MESEGUER
MARÍA MOLINA
MANUEL PRADOS
ARIADNA RAMONETTI
JOSÉ JULIO ZERPA
MIRADAS CRÍTICAS

CONVOCATORIA DE COLABORADORES

Hasta el 12 de mayo está abierta una **convocatoria de colaboradores** para quienes deseen formar parte activa del proyecto. Se seleccionarán hasta un máximo de 16 personas con perfiles orientados a la práctica artística, el ecologismo o la investigación.

¿Qué ofrecemos?

- Las personas seleccionadas serán invitadas a visitas guiadas a tres emplazamientos mineros de Huelva y Sevilla el último fin de semana de mayo (con viaje de ida y vuelta desde Sevilla). En estos escenarios, sobre cuyo contexto se facilitará información crítica, se propondrán derivas, a modo de prospecciones arqueológicas, para tratar de encontrar en el paisaje indicios y señales que inspiren propuestas creativas.
- Las personas seleccionadas participarán en un proceso de investigación y creación colectiva en el que podrán formalizar sus ideas e inquietudes en relación a la temática propuesta. Para ello, contarán con asistencia técnica y con la tutoría personalizada de una de las cuatro artistas-mentoras del proyecto: Elena Lavellés, María Molina, Rosell Meseguer y María García. Estas tutorías se realizarán online.
- Las obras y contenidos generados se presentarán en una exposición colectiva a finales de 2023 en uno de los espacios expositivos del ICAS en Sevilla. Las personas seleccionadas participarán en el comisariado de la exposición, que tendrá un carácter abierto y grupal.

Si deseas participar como colaborador/a en el proyecto rellena [este formulario](#).

Condiciones de la participación

- No es requisito tener conocimientos artísticos para ser seleccionado.
- La participación en el proyecto no implica ningún coste.
- Tendrán preferencia aquellas personas residentes en Andalucía que puedan desplazarse a Sevilla para los encuentros colectivos.
- Las personas seleccionadas recibirán información más detallada sobre las visitas guiadas y la metodología del proceso de creación colectiva a partir del 15 de mayo.
- Los participantes se comprometen a ceder las obras producidas durante el desarrollo del proyecto para una exposición a finales de 2023 en Sevilla, si bien la propiedad y los derechos de autor de dichas obras serán exclusivamente de sus creadores y les serán devueltas una vez concluida la muestra.
- El proyecto cuenta con una partida presupuestaria limitada destinada a gastos de producción de obras (impresiones, enmarcado, carpintería, etc.), cuyo empleo se consensuará con las personas participantes. En ningún caso se cubrirán gastos de honorarios ni dietas.

Plazos

- El plazo de recepción de solicitudes finaliza el 12 de mayo a las 23:59 h.
- Las personas seleccionadas serán informadas por correo electrónico el 15 de mayo de 2023. Las no seleccionadas formarán parte de una lista de suplentes y se las contactará si alguien causara baja.

Cronograma

12 de abril Apertura de la convocatoria de colaboradores.
8 y 9 de mayo Jornadas de Presentaciones en Espacio Santa Clara (18:00 h).
10 al 12 de mayo Jornadas de Presentaciones online (18:00 h).
12 de mayo Cierre de la convocatoria de colaboradores.
15 de mayo Comunicación a las personas seleccionadas.
27 y 28 de mayo Prospecciones; visitas a áreas mineras.
Junio Inicio producción de obras y tutorías online a cargo de las artistas.
Finales 2023 Representaciones: muestra colectiva de las obras producidas.

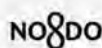
Criterios de selección

- La selección buscará una proporción equilibrada entre personas provenientes de los movimientos sociales y del arte.
- La conformación del grupo responderá a criterios subjetivos como la compatibilidad entre perfiles, y la selección final no podrá ser apelada.

Consultas

Entre el 12 de abril y el 12 de mayo puedes escribir a manuelprados2012@gmail.com si tienes alguna duda sobre la convocatoria, o si te surge algún problema con el formulario.

INTRA. *Preguntas a la Tierra y su género* es un proyecto seleccionado en la edición 2023 de Banco de Proyectos Colaborativos, programa impulsado por el Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS) y Tekeando -a través de su programa El Departamento-, con el apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso.



Las imágenes de este documento han sido creditas por sus autoras: Elena Lavellés, Miria Molina y Joan Evans.

RE-UNIR, **RE-HABITAR.** **LABORATORIO SOCIAL** **DE PRÁCTICAS** **INSTITUYENTES**

/ **MANIFIESTO** **DEL GRUPO** **DE TRABAJO** **EL LABERINTO** **BUROCRÁTICO**

Las últimas décadas del siglo XX y los inicios del XXI se caracterizaron por un desarrollo «inaudito e inimaginable» (Benjamin Buchloh) de actividades y dispositivos artísticos que es necesario enmarcar en una no menos insólita situación de euforia económica y locura especulativa, por las que se invirtieron enormes cantidades de dinero destinadas a producir eventos, bienales, infraestructuras culturales y de ocio. También desde el pensamiento crítico se multiplicaron los análisis, teorías, formulaciones y enunciados que intentaban explicar cómo el capitalismo ya no se extiende ni se reproduce desde el lugar de producción del objeto, sino desde aquel en el que se produce y difunde su imagen. Como señaló James Jameson: «La forma última de la reificación de la mercancía en la sociedad contemporánea de consumo es la imagen misma (...) y consumimos menos la cosa que su idea abstracta». La cultura hace ya mucho que dejó de ser una cuestión ocasional, para convertirse en el pilar fundamental de la sociedad de consumo.

Siendo esto así, se puede entender que los espacios de conocimiento, producción y difusión de representaciones y saberes hayan sido algunos de los espacios y campos de batalla donde se han librado luchas iniciadas por artistas, movimientos sociales y políticos y la llamada *nueva crítica institucional*.

En el Estado español, la dimensión institucional, política y económica de la cultura cobró especial importancia en el llamado régimen de la Transición y, más concretamente, tras el sonado triunfo del PSOE de 1982. Ya con la UCD, pero sobre todo con los gobiernos del PSOE, se comenzaron a desarrollar unas políticas culturales que se caracterizaron «por el dirigismo, la conquista

de lo internacional como proyecto común y la preeminencia del mercado» (Mar Villaespesa); se desarrollaron en la «contradicción entre la pretensión de promover la necesidad social del arte y hacerlo a través de su desvinculación de cualquier necesidad social» (Jesús Carrillo), y respondían al deseo de «rehuir del pasado inmediato y turbador del franquismo mediante una suplantación socioeconómica (entrada en la CEE, reconversión industrial, etc.) y simbólica (*movida madrileña*, auge del consumo cultural, etc.), que eclipsaba, sin superarlo, el espectro de la dictadura» (Teresa Vilarós).

A pesar del tiempo transcurrido, podemos afirmar que aquellas políticas culturales se han mantenido y que, con las solas diferencias de una drástica reducción de recursos e incremento de la precarización en sus contenidos, son las mismas que se han venido y se siguen aplicando en los sucesivos gobiernos estatales, autonómicos y municipales, sean estos de izquierdas o de derechas. Por ello, podemos preguntarnos si toda organización social es, además de un orden económico, un orden simbólico y estético que configura una percepción común de las cosas y que determina «lo que se puede ver, lo que se puede decir de lo que se ve, lo que se puede pensar y hacer» (Amador Fernández Savater). ¿Cómo es posible que aquellos poderes políticos que dicen aspirar a la producción de transformaciones en el orden económico o político no comprendan que para ello es preciso también alterar los modos de producción simbólicos? Desde nuestro punto de vista, esta incompreensión se debe sin duda a muchos factores, se manifiesta de muchas formas y por diferentes causas, pero creemos que las que siguen son algunas de las más relevantes:

—

Podríamos señalar como una primera, la dificultad que supone entender que, aunque existen muchos puntos de encuentro entre las experimentaciones estéticas y las políticas, entre las prácticas políticas y poéticas, a menudo se olvidan los indudables conflictos que también entre dichas prácticas se dan. La dificultad para asumir esta tensión, creemos, está en el origen de los problemas con los que se encuentran las invenciones lingüísticas y estéticas para ser reconocidas y apoyadas por las instituciones culturales, aun pareciendo evidente que son estas tentativas las únicas que pueden propiciar otra forma de pensar, de ver y de hacer.

—

Una segunda manifestación la encontramos en la incapacidad para advertir que el reto de unas políticas culturales públicas no está en realizar programaciones con contenido político, sino en poder hacerlas de *un modo político*, lo que implica apostar por transformar las estructuras institucionales y administrativas, sus modos de gestión, sus jerarquías y sus funciones.

—

Un tercer síntoma lo hallamos en la resistencia para dotar de la suficiente *autonomía* a las expresiones y actores culturales con respecto *al encargo político* o *las urgencias de «la política»*. Esto no debe entenderse como una reivindicación de la autonomía de la cultura respecto a un mandato que está, más o menos, legitimado por las urnas. Creemos que es obligado responder a la legitimidad que otorga el haber conquistado un proceso electoral, sobre todo en un momento de fuerte déficit democrático, pero pensamos que los diferentes actores culturales debemos atender a esos encargos *desviadamente*, porque solo la insubordinación que evita

la literalidad del mensaje y la duplicación del discurso político permite una relación práctica entre arte y política.

—

Habría que señalar como una cuarta y última causa la ceguera y falta de atención para detectar, por parte de las instituciones culturales, que son muchos y muy diversos los lugares que están generando nuevos enunciados y definiendo nuevas escenas y situaciones, ya sea desde la institución cultural o desde fuera de ella, en la baja o en la alta cultura, entre las prácticas artísticas o entre los movimientos políticos o sociales.

En definitiva, podríamos decir que el problema, tanto de las fuerzas de las tradicionales izquierdas como de las llamadas nuevas gobernabilidades, es que no saben qué hacer con la cultura, siguen el patrón trazado por las fuerzas más conservadoras y sus gobiernos apenas han producido transformaciones en el diseño de las políticas culturales impulsadas en el Estado español durante las cuatro últimas décadas.

Pero, por si esta situación no fuera suficientemente lamentable, en las últimas décadas se ha añadido una nueva problemática, también común a todo tipo de instituciones, independientemente de la opción política de quien la dirija, que está obstaculizando el desarrollo de una política cultural pública y que para nosotras tiene una importancia capital: nos referimos a la creciente burocratización a la que se está sometiendo a la producción, distribución y exhibición de la cultura contemporánea.

En *Realismo capitalista*, Mark Fisher señala que uno de los principales retos que una política cultural que se denomina pública debería acometer es una reducción masiva de la burocracia, lo que nada tiene que ver con una reducción de los sistemas de transparencia y control. Y es que, en efecto, estamos asistiendo a unos procesos de burocratización que son muchos más kaskianos de los que solo hace unos años teníamos que soportar.

La proliferación de los expedientes administrativos que hay que seguir para cualquier tipo de contratación, suministro, prestación de servicio...; las montañas de papeleo que han de rellenar los servicios encargados para estos fines, no sirven de nada, salvo para instalar, afirmar, hacer alarde y alabar el poder de la administración acreditadora. La creciente burocratización de las instituciones culturales es un poder que se extiende, no sólo obstaculizando, sino también, y esto es muy importante, *justificando* la falta de acción e implementación de nuevas políticas culturales.

La aplicación indiscriminada de procedimientos administrativos para las cuestiones más nimias, y para tramos económicos que ni siquiera contempla la ley, está produciendo el efecto de corromper a la personas, colectivos, grupos, empresas... que intentan y tienen derecho al acceso a los recursos públicos, ya que se les obliga –para sortear el tortuoso camino administrativo que se les presenta– a 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 aquí la trascendencia de este debate *que no es técnico sino político*.

Estamos asistiendo a un incremento de la burocracia y la opacidad al que los poderes políticos no son capaces de enfrentarse, pero que está contribuyendo a fortalecer y perpetuar una estructura burocrática y corporativa «que es quien corrompe, mutila, descascara y afantasma a los funcionarios, a los trabajadores públicos y a los propios políticos, asegurándose de que su atención esté siempre *desplazada*» (Mark Fischer), esto es, centrada en la gestión en lugar de en los contenidos, situada en la aplicación de unos retorcidos procedimientos en lugar de en la administración eficaz de la política cultural trazada por aquellos que han sido elegidos para hacerlo.

A esto hay que añadir que ha proliferado una nueva forma de burocracia: la de los objetivos y las metas, los resultados, los informes, las mediaciones, las hojas de ruta o las declaraciones de principios –a las que han sido y siguen siendo muy proclives las nuevas institucionalidades–. Una nueva forma de burocracia en la que una parte del tiempo se invierte en planificar objetivos y la otra, en verificar o justificar que estos se hayan cumplido, sin que en medio de estas operaciones los trabajadores públicos ni las autoridades políticas sean capaces de hacer nada. Nuevas formas de burocracia de las que depende que el otorgamiento de financiación se mantenga, se amplíe o se cancele, en función de una evaluación, también opaca, que determina si se alcanzaron los objetivos trazados. Si sumamos estos nuevos procedimientos a los ya existentes, nos encontramos con que la carga administrativa no para de crecer, *siempre hay una casilla más para rellenar*. Y es que, en efecto, todo puede ser objeto de evaluación, hasta el trabajo mismo: «(...) Ya no se comparan los rendimientos o desempeños de los trabajadores o funcionarios, sino las representaciones auditadas del rendimiento o desempeño» (Mark Fischer).

* *

La auténtica creación cultural depende para su existencia de una auténtica vida colectiva, depende de la vitalidad de los grupos sociales, cualquiera que sea su forma. «El capitalismo disuelve sistemáticamente el tejido de todos los grupos sociales sin excepción y, en consecuencia, problematiza la producción estética y la invención lingüística que tiene su origen en la vida grupal» (Jameson).

Ciertamente, nos encontramos en un momento en el que, en palabras de Hito Steyerl, «las instituciones culturales están siendo claramente desmanteladas, infra-financiadas y sometidas a las exigencias de una economía neoliberal del espectáculo». Un contexto, por tanto, especialmente difícil para profundizar en la construcción de políticas públicas.

Estamos ante una nueva crisis, las instituciones culturales son más autoritarias y, al mismo tiempo, más débiles que nunca. Han dejado de ser donadoras (en el supuesto de que alguna vez por sí mismas lo hayan sido) para ser capturadoras; son autosuficientes, pero más dependientes y burocratizadas. Nos encontramos ante una nueva situación que exige cambiar nuestros modos de estar y de hacer si de lo que se trata es de seguir produciendo cultura crítica contemporánea. Entendemos que el objetivo ya no puede ser trabajar en o con la institución y ampliar sus límites, lo imperativo es ser *instituyente* como única forma de combatir una ofensiva política que, bajo

la forma de extensión de la precariedad, aumento de los recortes, de los obstáculos y barreras para acceder a lo público..., impone lo instituido.

De nuevo, las fuerzas políticas más reaccionarias parecen haber tomado la delantera y, desde sus partidos políticos, así como desde una variada red de organizaciones, plataformas, asociaciones..., están produciendo sentimientos e imágenes de odio y fobia con las que logran movilizar a amplios sectores de la población y construir nuevos sujetos políticos entre los que conviven desde nostálgicos franquistas a colectivos de personas «desesperanzadas, precarizadas, desindustrializadas» (Didier Eribon).

Es por ello que, a partir del proyecto *Re-unir, re-habitar*, propuesta realizada en el marco de Banco de Proyectos Colaborativos del ICAS, hemos constituido un grupo de acción, estudio y trabajo que, bajo la denominación El Laberinto Burocrático:

—
Sea crítico, esto es, que se ocupe de «mostrarnos los límites de cada paradigma, representación, visión del mundo o concepto que manejamos. Que señale esos límites y permita desplazarlos o interrogarlos; preguntarnos quién los puso» (Marina Garcés). Que impulse un tipo de práctica, de activismo, que nos ayude a producir agenciamientos entre distintas disciplinas artísticas y «que conecte actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agoten en el interior de dicho circuito, sino que se extiendan hacia otros lugares» (Brian Holmes). Que recupere lo común, un término y una práctica que, como otras muchas, han sido secuestradas y manoseadas por la institución cultural en un devenir de «prácticas *green washing* que se disfrazan de enunciativas, pero que, más que provocar movimientos reales, actúan como fármacos para un mundo del arte que carece de agenciamientos, colectividad y voluntad de transformación radical» (Enrique Fuenteblanca).

—
Combata por medio de textos, encuentros, acciones, etc., la espectacularización, la burocratización, la banalidad, entendida como «el sistema de obediencia, de no mirar, de hacer lo que te corresponde» (Hannah Arendt) que impone y en el que está instalada la institución cultural, en general, y la administración cultural de Sevilla, en particular. Que pueda relacionarse con esas otras instituciones públicas que están agonizando o, en los mejores casos, resistiendo al acoso de las fuerzas más reaccionarias, en una huida hacia adelante que nada bueno augura salvo su propia autodestrucción.

—
Comparta recursos y medios, sume pesos simbólicos y apueste por la desburocratización y el ensayo de otras formas más transparentes y eficaces de gestión; reclame y negocie con las administraciones públicas el despliegue de nuevas políticas culturales que sean más transgresoras en sus contenidos, más flexibles a la hora de revisar procedimientos, conceptos, y promover puntos de encuentro más interdisciplinarios y desjerarquizados en la asignación de los papeles que los actores intervinientes tienen establecidos; más abiertas a escuchar y a dejar hablar a sus propios contextos; más conscientes de la necesidad de dotar y transferir recursos, medios,

autonomía a l+s actores, artistas, movimientos, actividades y escenas independientes, como única forma de «dar continuidad existencial, territorial y hasta psíquica a un proyecto, un lugar o a una experiencia» (Bifo).

Desde esta toma de posición, El Laberinto Burocrático EXIGE a las administraciones públicas, y al ICAS en particular:

—
Una reducción masiva de la burocracia, lo que nada tiene que ver con una reducción de los sistemas de transparencia y control.

—
Implementar los mecanismos que garanticen el acceso a las ayudas y subvenciones a las propuestas y proyectos más comprometidos con las experimentaciones estéticas y lingüísticas, en lugar de favorecer aquellos otros que, por ser más rutinarios, mejor se desenvuelven en el entramado burocrático.

—
Agilizar los procesos de resolución de las subvenciones, actualmente situados en más de dos años de retraso.

—
Establecimiento de un calendario en las convocatorias que permita su resolución en los primeros meses del año, garantizando el desarrollo de los proyectos con un margen de seguridad en cuanto a los recursos disponibles y evitando la estacionalidad y concentración de las actividades culturales en el último trimestre del año.

—
Atención y apoyo a los espacios y lugares de producción que están generando nuevos enunciados y definiendo nuevas escenas y situaciones, ya sea desde la institución cultural o desde fuera de ella, en la baja o en la alta cultura, entre las prácticas artísticas o entre los movimientos políticos o sociales.

—
Condena de la precariedad instalada en el sector cultural, que mantiene al trabajador y a la trabajadora cultural al margen del trabajo formal, de la seguridad social y a favor del riesgo. Compromiso del ICAS de cubrir sus vacantes sin recurrir al autoempleo, las contrataciones y becas precarias, másteres prácticos o la muy utilizada figura de falsos autónomos. /

27 de junio de 2023

RE-UNIR,
RE-HABITAR.
LABORATORIO SOCIAL
DE PRÁCTICAS
INSTITUYENTES

/

LETRA FLAMENCA
PARA LA ACCIÓN
PATALEO:
APRECONAO
ME TIENES

Romance del autónomo a la fuerza

Firmé un contrato en XXXXX
pa un proyecto cultural.
Me pidieron más papeles
que si fuera un criminal:
certificados que digan
que yo no le debo ná
a Ayuntamiento ni a Hacienda
ni a Seguridad Social.

Este cuento que hoy os cuento
no es una cosa puntual,
ya pasaba con el SOE
y con el PP va a pasar:
más papeles que euros ganas
tienes que recopilar.
Luego firmas el contrato
con tu firma digital.

Actúas en el día pactado,
aunque caiga un temporal.
Luego presentas factura
electrónica y digital.
Si está todo correcto
y no es Feria o Navidad,
vas a cobrar los dineros
en sesenta días o más.

Pero como haya algo
que no le llegue a cuadrar
al funcionario que toque
de intervención municipal,
la cosa queda en el limbo
y no te pueden pagar.
No es que hayas hecho na malo,
será cuestión procesal.

Pero con todo y con eso
lo que siento de verdad
es que el mismo laberinto
sufren pa solicitar
las criaturitas que piden
el ingreso mínimo vital.
Le llamaron transparencia
y es matarnos a esperar.



SEVILLA NEGRA

AFORISMOS: IDENTIFICAR LAS SOMBRAS XENÓFOBAS Y RACISTAS ES UN ACTO DE CIRUCÍA DEL ALMA

Utilización de la palabra *negro*

En el vocabulario de la coexistencia, *negro* es una palabra que lleva consigo la carga de la historia.

La palabra *negro* es una joya lingüística, pero su valor radica en cómo la pulimos.

«En el bosque de la humanidad, somos hojas de diferentes colores, pero nuestras raíces son una sola tierra.»

«La palabra *negro* es como el carbón, fuente de luz y calor que ilumina las sendas del conocimiento.»

«El sol no pregunta por el color de la tierra; del mismo modo, la grandeza no se cuestiona por el tono de la piel.»

«En la comunidad humana, el *negro* es la tinta que escribe historias de resistencia y resiliencia.»

«La sombra no tiene prejuicios; bajo el sol, todos proyectamos la misma sombra, sin importar el color de nuestra piel.»

Ruta Sevilla Negra

En la catedral de Sevilla, la historia susurra: entre bautismos forzados y registros omitidos.

La luz del conocimiento desarma las sombras del prejuicio. Sensibilizar es iluminar.

En la Ruta Sevilla Negra, cada calle es un capítulo en el libro de la historia oculta.

En el tejido de la Ruta Sevilla Negra, cada parada es un hilo que teje la rica narrativa de la herencia de las personas negras y afrodescendientes.

Como el sol que ilumina la ciudad, la Ruta Sevilla Negra revela la luminosidad de las contribuciones negras en la sociedad sevillana.

Como las sombras que se proyectan al atardecer, la Ruta Sevilla Negra destaca la presencia de las personas negras que han marcado la historia de la ciudad.

Como las torres que se alzan en el horizonte, la Ruta Sevilla Negra es un recordatorio visual de la influencia de las personas negras y afrodescendientes.

En cada monumento de la Ruta Sevilla Negra se erige la memoria de aquellos que han dejado una huella imborrable en la ciudad de Sevilla.

Integración, inclusión, eurocentrismo

La inclusión es la melodía que rompe las cadenas del eurocentrismo.

La verdadera integración es un acto de empatía que desdibuja las líneas divisorias. La inclusión no es simplemente abrir puertas, sino construir puentes. En el lienzo de la sociedad, la verdadera riqueza surge de la inclusión.

La integración no es un gesto, es un compromiso profundo que desmonta las estructuras eurocéntricas.

En el tejido social, la inclusión es el hilo que entrelaza experiencias.

La verdadera integración no busca asimilar, sino celebrar las diferencias. La inclusión es el faro que ilumina un camino donde el eurocentrismo se desvanece.

Como el río que acoge a todos los afluentes, la verdadera grandeza está en la integración de todas las identidades.

El fuego no discrimina la madera que quema; del mismo modo, la sociedad no debería discriminar por origen o color.

Racismo estructural

El racismo estructural es la sombra prolongada de la historia.

La luz de la conciencia es la herramienta que disuelve sus raíces en la sociedad.

El racismo estructural es invisible pero tangible.

En el tejido de la sociedad, el racismo estructural es el hilo venenoso.

El racismo estructural es la cadena que arrastra la progresión.

Cada pilar de discriminación en la estructura social es un recordatorio de la necesidad de reconstruir.

El racismo estructural es como el enredo de raíces que sostiene el árbol de la desigualdad.

Prejuicio hacia los inmigrantes

Como sombras en la acera, los prejuicios hacia el inmigrante oscurecen el camino.

El prejuicio es un viento frío que sopla sobre la acogida.

Como un velo de desconfianza, el prejuicio nubla la realidad del inmigrante.

En el telar del prejuicio, cada hilo de discriminación teje una tela injusta.

El prejuicio es un laberinto de ideas preconcebidas.

El prejuicio es una cortina opaca que oculta la riqueza de culturas.

Como sombras en el espejo, los prejuicios distorsionan la imagen del inmigrante.

Marginación

La marginación es una sombra que se cierne sobre la luz de la inclusión.

La marginación es un silencio que grita la necesidad de dar voz a los olvidados.

En el rincón oscuro de la marginación, cada individualidad es una joya escondida.

La marginación es un grillete que aprieta la libertad.

La marginación es un eco de desigualdad que resuena en cada rincón.

La marginación es una grieta en el puente de la convivencia.

En el jardín de la sociedad, la marginación es la maleza que ahoga el crecimiento.

En el río de la existencia, la marginación es la corriente que separa las aguas de la diversidad.

Desconstrucción

La desconstrucción es la herramienta que desentierra las raíces ocultas de nuestras creencias.

La desconstrucción es el cincel del pensamiento.

La desconstrucción es el proceso de destilar nuestras ideas.

La desconstrucción es el bisturí que nos permite abrir las capas de nuestras ideas preconcebidas.

La desconstrucción es el prisma que descompone la luz del pensamiento.

La desconstrucción es la linterna que ilumina las cavernas subterráneas de nuestras ideas.

La desconstrucción es la paleontología de la mente, desenterrando fósiles de pensamientos pasados y presentes.

La desconstrucción es el espejo retrovisor del pensamiento, permitiéndonos revisar el camino recorrido.

Racismo ordinario, estereotipos

Los chistes racistas son las sombras que oscurecen la luz de la convivencia. En el escenario de la vida diaria, los estereotipos son actores malinterpretados. Los chistes racistas son espejismos en el desierto de la comprensión. El racismo ordinario pinta trazos invisibles que desfiguran la imagen de la diversidad. En el escenario de la cotidianidad, los estereotipos son disfraces que disfrazan la realidad.

Supremacía blanca

La supremacía blanca es el hilo que borda la desigualdad.

El sistema del pasado favorece a unos, oprime a otros.

Como sombras del pasado, la supremacía blanca se proyecta en el presente.

La supremacía blanca es un fantasma que ronda la historia.

El sistema privilegia a unos, relega a otros.

La supremacía blanca es un nudo en la trama del progreso.

En el rompecabezas de la sociedad, la supremacía blanca es una pieza fuera de lugar.

La supremacía blanca es un eco del pasado que resuena en el presente.

En el libro de la civilización, la supremacía blanca es una página manchada.

La racialización

En el teatro de la racialización, el escenario cambia con la moneda del privilegio.

En el juego de la identidad, la racialización reparte cartas según el privilegio económico.

La consciencia de la raza es un regalo que nos entregan las miradas ajenas.

En el libro de la infancia, la primera página se escribe con las palabras de los demás.

La racialización es el retrato que se pinta en la infancia con los pigmentos de las percepciones externas.

El niño, un lienzo en blanco, se convierte en un cuadro de colores cuando la mirada del otro traza líneas de raza en su identidad.

En el teatro de la opresión, la racialización es la máscara que el colonialismo coloca sobre aquellos a quienes busca subyugar.

Como tinta en el pergamino de la injusticia, la racialización escribe capítulos oscuros donde el colonialismo justifica su narrativa de dominio.

El colonialismo y el imperialismo son arquitectos que construyen fortalezas sobre cimientos de racialización.

La racialización es la llave maestra que el colonialismo utiliza para abrir puertas hacia la explotación y la deshumanización. /

ACOMPANAMIENTO

/

**MATRIZ DE
EVALUACIÓN**

EJE: Proyectos en colaboración con colectivos ciudadanos

1 La transformación que produzca

Actores - Acciones	Preguntas marco ¹	Indicadores participativos ²	Ejemplos de herramientas de autoevaluación ³
1.1 Identificación de necesidades.	<p>¿Cómo se han abordado las necesidades del colectivo - territorio en la propuesta?</p> <p>—</p> <p>¿Se ha modificado la propuesta inicial durante su implementación?</p>	<p>Caracterización del proceso de escucha y sus efectos en la implementación del proyecto.</p> <p>—</p> <p>Caracterización de fuentes de información</p> <p>—</p> <p>Calendarización de revisión de necesidades a lo largo del proyecto (desde inicio).</p>	<p>Borradores, ediciones de documentos de diseño de actividades concretas o proceso general.</p> <p>—</p> <p>Recepción de correos, uso de medios de comunicación colectivos (Whatsapp, etc.).</p> <p>—</p> <p>Uso de plataformas y redes (carteles, llamados, eventos, debates surgidos, recogida de información).</p> <p>—</p> <p>Acta de reunión (sonora, escrita, audiovisual, visual).</p>

1 Guías que nos ayudan a entender la información que proporcionan los indicadores. Estas preguntas son generales, cubren las líneas generales de la convocatoria y los objetivos que persigue la capa general de evaluación. Para las autoevaluaciones, las preguntas marco deberían conectar con el diseño. Este aspecto supone una reducción y concreción de las cuestiones desarrolladas en el resto de la tabla.

2 Sugieren la presencia de elementos esperados en el proyecto. Algunos están incluidos en el mismo diseño por el carácter descriptivo de las prácticas colaborativas. Otros pueden emerger durante el proceso. Por último, algunos indicadores requieren de una observación/presencia como resultado de la comparación del estado inicial con el momento en el que se dé por finalizada la intervención.

3 Son sugerencias abiertas de formatos en los que se pueden encontrar elementos que den respuesta a los indicadores: indicar presencia –o la forma en la que se hacen presente–, enfatizar la presencia o constatar ausencia. La multiplicidad de herramientas trata de aumentar la fiabilidad de la evaluación.

1.2 Reformulación / ajuste de expectativas.	<p>¿En qué medida se han producido las transformaciones esperadas?</p> <p>—</p> <p>¿Qué elementos han condicionado el proceso de transformación?</p> <p>—</p> <p>¿Qué impacto ha supuesto en el proceso la aparición de elementos no previstos?</p>	<p>Caracterización del proceso de escucha.</p> <p>—</p> <p>Efectos de las aportaciones del proceso de escucha en la implementación del proyecto.</p> <p>—</p> <p>Caracterización de fuentes de información y formas de acceso (comunidad, documentos, RR.SS., etc.).</p> <p>—</p> <p>Calendarización de revisión de necesidades a lo largo del proyecto.</p>	<p>[Extractos de]</p> <p>Entrevistas a participantes / actores / personas de la comunidad.</p> <p>—</p> <p>Narraciones diario de campo.</p> <p>—</p> <p>Narraciones visuales / fotográficas / sonoras del proceso que enfaticen aspectos de transformación y/o nuevos elementos.</p>
1.3 Co-construcción de nuevos saberes.	<p>¿Se han producido nuevos saberes / conocimientos de forma colaborativa?</p> <p>—</p> <p>¿En qué medida estos saberes han transformado al colectivo / comunidad?</p>	<p>Descripción de elementos co-construidos, saberes revalorizados / restituidos en la comunidad.</p> <p>—</p> <p>Caracterización de elementos resultantes en el proceso de aprendizaje colectivo.</p> <p>—</p> <p>(Indicadores de evaluación final)</p>	<p>[Extractos de]</p> <p>Entrevistas participantes / actores / personas de la comunidad.</p> <p>—</p> <p>Narraciones diario de campo.</p> <p>—</p> <p>Narraciones visuales / fotográficas / sonoras del proceso que enfaticen saberes y/o nuevos elementos de conocimiento.</p>

2 Ámbitos de acción contextualizados y situados

Actores - Acciones	Preguntas marco	Indicadores participativos	Ejemplos de herramientas de autoevaluación
2.1 Promoción de cultura propia.	¿Se ha tomado en cuenta la historia o contexto donde se aterriza la propuesta? — ¿Cómo se ha facilitado la integración de elementos propios de la comunidad participante en el proceso de creación artística? — ¿Qué tensiones /dificultades han aparecido / condicionado el proceso de negociación? — ¿Cómo se han gestionado? — ¿Qué sinergias han favorecido la negociación?	Caracterización del proceso de investigación seguido. — Evidencias que reflejen la presencia de colaboraciones / comunicaciones entre actores comunitarios surgidas a partir del proceso de creación colaborativa.	Cuentos, historias, rumores, registro de espacios poblados y espacios vacíos.

2.2 Poner en valor identidades, historia, procesos de cambio contextuales.	<p>¿De qué forma se produce el reconocimiento de otros saberes (no hegemónicos) arraigados en la comunidad?</p> <p>—</p> <p>¿Cómo se ha integrado en el proceso de creación artístico-cultural el reconocimiento de estos saberes contextualizados?</p>	<p>Caracterización del proceso de escucha.</p> <p>—</p> <p>Disruptividad de la creación artística / proceso.</p> <p>—</p> <p>Caracterización del tipo de conexión de lenguajes creativos con saberes del contexto.</p> <p>—</p> <p>Conexión con el concepto justicia social (decolonial-contrahegemonico).</p>	<p>Imágenes / registros sonoros de artefactos, creaciones, eventos, etc. (presencia del elemento emotivo).</p> <p>—</p> <p>Descripciones / narraciones de momentos del proceso (notas de campo, textos publicaciones redes / comunicación, cuestionamientos críticos a través de <i>apps</i> como Tik Tok, BeReal).</p>
2.3 Beneficios colectivo-comunitarios.	<p>¿De qué forma la transformación promovida beneficia de forma directa al colectivo / comunidad?</p> <p>—</p> <p>¿Qué otros beneficios derivados del proceso se observan?</p>	<p>Contextualización de objetivos del proyecto (indicador de evaluación final).</p> <p>—</p> <p>Necesario aterrizar de manera colectiva teniendo en cuenta el diseño del proyecto.</p>	<p>Adicionales a las anteriores:</p> <p>en correspondencia con las producciones particulares de cada proyecto.</p>

3 El grado de participación

Actores - Acciones	Preguntas marco	Indicadores participativos	Ejemplos de herramientas de autoevaluación
3.1 Participación de l+s miembr+s del colectivo / comunidad en las propuestas artísticas.	¿Cómo se ha producido la implicación de l+s vecin+s / colectivos ciudadanos en las propuestas artísticas?	Caracterización de presencia en el proceso, aportaciones, demandas planteadas, roles desarrollados. — Caracterización tensiones / dificultades emergidas durante el proceso. — Caracterización de las estrategias de mediación y facilitación dirigidas a la participación.	[Extractos de] Actas de reunión (sonora, escrita, audiovisual, visual). — Entrevistas y grupos de discusión. — Correos electrónicos - comunicación whatsapp.
3.2 Participación diversa (mujeres, edad, cultura, raíces, etc.).	¿Qué características de la propuesta (y proceso) representan la diversidad de la comunidad participante?	Evidencias que reflejen la presencia de identidades no hegemónicas (BBVAH: blanco, burgués, varón, adulto y heterosexual). — Descripción de los ejes de diversidad (deshomogeneización de los grupos).	Narraciones visuales / fotográficas /sonoras del proceso.

4 Producción y distribución de los procesos artísticos

Actores - Acciones	Preguntas marco	Indicadores participativos	Ejemplos de herramientas de autoevaluación
4.1 Autonomía del colectivo en la formulación de propuestas artísticas.	¿Cómo han sido desarrolladas prácticas de gobernanza democrática en la formulación de las propuestas artísticas?	Registros de acuerdos entre participantes, metodología de toma de decisiones. — Reformulaciones de las propuestas y adaptaciones (número de versiones de diseño, número de contribuciones desde fuentes diversas al diseño).	[Extractos de] Actas de reuniones (sonoras, escritas, audiovisuales, visuales). — Documentos que contengan el diseño y las reformulaciones (documentos compartidos que reflejen comentarios, ediciones, etc.).
4.2 Cuestionamiento de la (auto) representación del colectivo.	¿En qué medida la propuesta artística cuestiona identidades, posiciones de poder (estructuras), en pos del intercambio y la diversidad?	Registros / evidencias que incluyen lenguajes no convencionales para la (auto)representación del colectivo. — Disruptividad de la creación artística / proceso. — Conexión con el concepto justicia social (decolonial-contrahegemónico).	Imágenes, registros sonoros de artefactos, creaciones, eventos. — Descripciones / narraciones de momentos del proceso (notas de campo, textos publicaciones redes / comunicación). — (Elemento emotivo)

4.3 Impacto del proceso democrático en la relación comunitaria.	¿En qué medida la propuesta impulsa el diálogo y la toma de decisiones colectivas en la comunidad?	Registros diversos del trabajo de comunicación /negociación colectiva. — Centrado en la acción de las personas participantes. — (Conexión concepto participación democrática)	[Extractos de] Actas de asamblea / reuniones que reflejen debates / acuerdos / desacuerdos. — Audios de participantes que describan la toma de decisiones. — Hilos de correo que expongan y debatan cuestiones del proceso de negociación.
---	--	---	---

5 Metodologías de colaboración bajo lógicas de cultura comunitaria

Actores - Acciones	Preguntas marco	Indicadores participativos	Ejemplos de herramientas de autoevaluación
5.1 Construcción abierta de objetivos y metodología de trabajo.	<p>¿Cómo se ha potenciado la construcción abierta y colectiva de los objetivos del proyecto?</p> <p>—</p> <p>¿Cómo se han construido los espacios de encuentro / intercambio con la comunidad?</p> <p>—</p> <p>¿Qué elementos se han tenido en cuenta para calendarizar estos espacios?</p>	<p>¿Cómo se ha trabajado la preparación de los espacios de encuentro?</p> <p>—</p> <p>Número de reuniones (criterios para la frecuencia), personas convocadas, formas de convocatoria, procesos de escucha.</p>	<p>[Extractos de]</p> <p>Actas, fotos, documentación de preparación de reuniones (solicitud de espacio, elaboración de orden del día colectivo, borradores, emails de convocatoria, mensajes de Whatsapp, cartelería).</p> <p>—</p> <p>Audios de reuniones que reflejen de forma descriptiva la forma de trabajo.</p>
5.2 Situar la transformación contextualizada.	<p>¿En qué medida se han integrado prácticas eco-sociales y ecofeministas?</p> <p>—</p> <p>¿Qué elementos promueven el cuidado de las personas participantes (accesibilidad, ubicación en el territorio, temporalización)?</p>	<p>Identificación de acuerdos tomados sobre formas de trabajo que contienen aspectos: igualitarios / sostenibles / inclusivos / críticos - no normativos.</p> <p>—</p> <p>Uso de lenguaje.</p> <p>—</p> <p>Identificación de lógicas de cuidados con el espacio y las personas.</p>	<p>[Extractos de]</p> <p>Diario de trabajo sobre distribución de tareas.</p> <p>—</p> <p>Evidencias de narraciones, resistencias (bromas, transgresiones, etc.).</p> <p>—</p> <p>Horario de reuniones, uso de recursos, toma de palabra en reuniones (grabaciones, actas).</p>

ACOMPañAMIENTO

/

ENCUENTRO DE TRABAJO ENTRE PROYECTOS 21-10-2023 GALLO ROJO SEVILLA

Documento que refleja la información recogida por el equipo de acompañamiento en la 2ª sesión presencial de trabajo colectivo de Banco de Proyectos Colaborativos.

Objetivo de la jornada

Una vez contextualizada la situación actual en la que nos encontramos, se especifica que el propósito de la jornada es crear un **espacio de trabajo para poner en valor los relatos compartidos, generar aprendizajes, abordar la cuestión colaborativa y reforzar la autoevaluación.**

Se les pide que hablen de las expectativas no cumplidas, que mantengan el foco en compartir aprendizajes, lecciones y momentos transformadores que pueden aplicarse a otras situaciones, de cara a afianzar prácticas y aprendizajes de creación colaborativa.

Preguntas marco de cara a generar recetas de prácticas comunitarias:

—

¿Qué renuncias hay que hacer para construir en colaborativo?

—

¿Cuál es la barrera?

—

Habrán proyectos a los que esto les haya sido más fácil. ¿Por qué?

De voz, un cuerpo

Estructura de su presentación

En torno a cuatro bloques: pensamiento, creación, investigación y práctica.

Transformación del proyecto

El proyecto se inicia con la búsqueda de las imágenes internas que tienen las bailaoras (qué se les ha transmitido, no de forma verbal, sino a través de movimientos/corporalidades; qué les ha ayudado a bailar mejor). Intenta generar un glosario de metáforas e imágenes que, a través de su trabajo diario, les ha ayudado a expresarse. De alguna manera, se intenta recoger los saberes del cuerpo.

Lo que ha encontrado a través del proyecto es que estas imágenes internas o metáforas que afectan al baile flamenco (de la mujer flamenca) están informadas por trayectorias vitales y experiencias de vida. El proyecto ha acabado explorando cómo las experiencias vitales contaminan el cuerpo desde el baile. El baile se convierte en el foco y en la expresión de la trayectoria vital.

Materiales disponibles para (auto)evaluación

—
Recogida de materiales en tres diarios: diario de reflexión del proyecto, diario personal, diario de trabajo.

—
Entrevistas y materiales audiovisuales.

—
Guion de preguntas.

Renuncias por falta de recursos

El desarrollo del proyecto se ha visto afectado (ralentizado, en este caso) por no recibir a tiempo la financiación garantizada a través de la convocatoria de BdPC. Inicialmente, el proyecto contemplaba traducir las imágenes a otras formas de expresión artística con mujeres: tejidos, bordados, textos, pinturas, etc. Al no contar con la financiación, la directora del proyecto ha tenido que seguir dando clases y haciendo espectáculos.

Concesiones a lo colaborativo

Búsqueda de espacios compartidos:

—
La práctica del proyecto ha sido testada en las clases. Desde un ámbito más técnico, la colectivización de lo ocurrido a través del proyecto se ha podido poner en práctica en las clases de flamenco. Pone el ejemplo de cómo en Alemania, donde tenía limitaciones con el lenguaje, comenzó a utilizar algunas de las imágenes y, después de unos días, las alumnas mismas se comunicaban usando metáforas e imágenes con ella. Crearon en pocos días un lenguaje común que era más traducible a la práctica del cuerpo desde sus propios registros.

Necesidad en un futuro de generar aprendizajes compartidos que salgan fuera del flamenco y del baile (otros colectivos y otras formas de expresión).

Lecciones y aprendizajes

El trabajo sigue. Si bien BdPC ha capacitado la propuesta en su ámbito creativo, no ha supuesto el impacto esperado en el ámbito colaborativo. Sin embargo, la artista reconoce que esta forma de trabajo es ya familiar. Hay una normalización de que el proceso de investigación en el ámbito de la cultura no está contemplado.

El proyecto necesita otros tiempos que no son compatibles con los ritmos marcados por la administración. Quedan preguntas sin responder y otros acercamientos que han salido a partir de las explicaciones que han dado las bailaoras y su propio proceso de investigación.

El proceso de investigación necesita ser apoyado. Lo más fácil es canalizar lo aprendido a través de un espectáculo.

La exposición pública de su proceso creativo:

- Siente que la deja expuesta. Tiene la sensación de que otras personas del ámbito flamenco están utilizando sus ideas para sus propios espectáculos. Esta apropiación puede suponer costos a la hora de crear sus propios materiales y espectáculos.
- Ha supuesto un interés en su trabajo desde las instituciones culturales.

Referencias, frases, materiales mencionados

Dino De Laurentiis y *Arroz amargo*.

José Esteban Muñoz: desidentificación; los procesos identitarios están conformados por la performatividad de los afectos:

- Ejemplo de Joaquín comparando el entierro de María Teresa Campos y María Jiménez.
- Para ejercer la práctica tienen que conformar criterios de cuerpos validados por el imaginario colectivo. Ella pone el ejemplo de cómo son las vivencias personales las que se traducen al baile. «Baila lo que tienes. Lo importante es tu vida, el flamenco solo te lo traduce.»

Continuidad del proyecto

Deseo de continuar dando curso al proceso comenzado.

Canalizar lo aprendido a través de una producción que recoja los saberes y las vidas en el ámbito escénico. Creación de dramaturgia junto a registro de archivos (teatro documental).

Enredar la memoria, (nuestras) genealogías feministas

Estructura de su presentación

En torno a cuatro bloques: rebuscar, recordar, reactivar y relatar.

Transformación del proyecto

El proyecto no ha tenido mucha transformación en sus contenidos y objetivos. Seguramente se deba a que tanto la metodología como el equipo (al menos parcialmente) ya tenían asumidas formas de trabajo compartidas desde La Digitalizadora. Esto se relaciona con uno de los elementos abordados en la jornada por Joaquín: con los tiempos tan cortos de que se dispone y las dificultades a la hora de tramitar contratos, aquellos proyectos que ya están consolidados (en este caso, al menos la metodología y el grupo lo estaba) tienen mayor posibilidad de salir adelante.

El equipo apunta que en la etapa *Rebuscar* se han encontrado con una cantidad de documentos que les resultaban inabarcables y tuvieron dificultades para ordenar y recibir los documentos (digitales, revistas, documentos, actas de colectivos, etc.). Otra dificultad que tuvieron fue a la hora de decidir cómo se generaba esa genealogía. ¿Tenía sentido incorporar elementos más cotidianos en la recogida o debían fijarse solamente en los documentos históricos? Decidieron que, por la misma naturaleza abierta del archivo y su propuesta colectiva, debía contemplar desde su primera etapa la autonomía en cómo gestionar los contenidos colaborativos y en decidir qué es memorable o no.

En la etapa *Recordar* el equipo apunta que tuvieron problemas con:

—
La participación de las activistas de Raíces Feministas porque muchas de ellas no quieren estar ya expuestas, por problemas de salud y por situaciones de dependencia (cuidado de nietos, por ejemplo). Frente a la idea de un relato en común, se fue afianzando más la creación de un relato diverso, a modo de telares, mosaico donde las enredadoras construyen un *patchwork*. Esto se puso en evidencia en esta etapa, al intentar que las activistas participaran se dieron cuenta de que estos conflictos internos que tenían entre ellas seguían vivos.

—
Contraste de los datos proporcionados (fechas, presencia de colectivos) que tuvieron que ser cotejados con otros archivos (CCOO, fuentes bibliográficas, etc.).

—
Si bien el proyecto nace gracias al archivo de Mireya Forel, en el proceso de colectivización y uso de sus materiales surgieron problemas a la hora de delegar.

—
Formas de recordar las cosas de manera antagónica. Contrastar con otras fuentes. Ir a archivos para confirmar elementos. Esto ha sido una dificultad.

En las etapas *Reactivar* y *Relatar* el equipo apunta que ha habido poca diversidad de voces, y que esto puede haber sido generado por la dificultad que tienen de salir de su propio entorno. Asumen

sus limitaciones y, desde donde han podido, han incluido la interseccionalidad en el relato contemporáneo, pero cuestionan que la interseccionalidad haya estado presente en el histórico –más allá del lesbianismo como relato feminista.

Uno de los elementos de mayor puesta en valor del proyecto es el cuestionamiento de la historia única como relato heteropatriarcal. El archivo colaborativo hackea este relato uniforme y ha visibilizado la riqueza del relato diverso.

Materiales disponibles para (auto)evaluación

—
Archivos de grupo Raíces Feministas (Mireya Forel como punto de partida).

—
Documental.

—
Grupos de discusión (en dos momentos: actas, relatorías, grabaciones).

—
Materiales recogidos a través de cuestionario.

—
Testimonios de entrevistas a activistas de Raíces Feministas.

—
Actualización de archivo localizado en el territorio (preguntas para el *tagging* de los materiales recogidos para sesión de octubre: ¿de quién es?, ¿qué es?, ¿cuál es su contenido?..).

Renuncias por falta de recursos

La falta de respuesta desde el ICAS ha tenido impacto a la hora de convocar para el segundo encuentro y esto ha repercutido en la falta de diversidad en las voces y la generación del relato intergeneracional.

Concesiones a lo colaborativo

—
A la hora de incorporar archivos (etapa *Rebuscar*) se decidió que cada persona/colectivo pudiera decidir de manera autónoma qué tenía valor a la hora de incorporarlo al archivo, que parte de una propuesta de que sea abierto y colaborativo.

—
Entre todos los documentos que encuentran, cómo definir el valor de lo que construye esa genealogía feminista. Valoración para establecer filtros. Al final, siendo un proceso participativo, ellas deben tener autonomía total. Algunas no quieren que su historia personal esté dentro del archivo colectivo.

—
Han surgido problemas de cara a la participación de las activistas:

- Las activistas mayores de Raíces Feministas tenían problemas de salud, conciliación y algunas se resistieron al formato audiovisual (no quieren estar señaladas, el formato público del audiovisual no facilita la confianza).
- Las activistas contemporáneas no tienen perspectiva, no elaboran sobre los materiales que colectivizan o no son capaces de poner en valor lo que han hecho (autoestima/síndrome de la impostora).
- Dificultades para delegar. Generación de conflictos internos. Presencia de figura de liderazgo que tira del resto de participantes.
- Mujeres a las que les costaba reconocer su valor como parte de la memoria feminista. Síndrome de la impostora.

Lecciones y aprendizajes

Se asume que el proyecto tendrá más recorrido después de que acabe BdPC. Para la sistematización de los archivos se requiere un tiempo que no es abarcable en estos momentos: ser pacientes y entender que el proyecto se va a extender más allá de BdPC. Sistematizar el proceso para llegar a algo.

Es necesario reactivar el diálogo intergeneracional, y esto no se puede hacer sin el compromiso de participación. La participación se garantiza desde espacios de confianza que se van generando muy poco a poco. Quizás cuando acabe el proyecto estarían en posición de comenzar la reactivación.

La interseccionalidad: en el relato de Raíces Feministas no hay diversidad de voces, pero se asume que es un relato orgánico: en ese momento, en Sevilla, se hace un acompañamiento de las voces que estaban generando ese relato. Sin embargo, ha habido presencia de mujeres latinoamericanas en la puesta en común actual y es necesario reconocer las voces disidentes frente a un feminismo blanco en la actualidad.

El formato de documental limita la participación y existen reticencias de figurar en el mismo. Esto refleja los conflictos internos actuales en el feminismo sevillano.

Efecto de cuestiones no previsibles y que dependen de la suerte que se tenga de encontrar e identificar el material que se busca (y que no se haya tirado). La suerte en este caso es haber tenido una fuente que haya registrado todo escrupulosamente.

Continuidad del proyecto

Conseguir dar talleres sobre archivismo para generar autonomía y potenciar el relato colectivo.

Referencias, frases, materiales mencionados

«Pon una archivera en tu vida».

INTRA. Preguntas a la Tierra y su género

Estructura de su presentación

Extractivismo minero en el sur de la península. Tres fases: presentaciones, prospecciones y representaciones.

Transformación del proyecto

El proyecto no ha sufrido mucha transformación, todo está yendo conforme a lo planeado.

La vigencia del proyecto se debe a lo que llamamos transición energética, que va a provocar que se vuelvan a abrir minas antiguas y también nuevas. En otros territorios los conflictos mineros han tenido mucha visibilidad. Sin embargo, los riesgos de las minas no están visibilizados en España por estar en territorios débiles.

Presentaciones

Las cuatro artistas que realizan las tutorías hicieron sus presentaciones (tres de ellas están en México). Cada una mentoriza a cuatro artistas, por lo que se están tutorizando un total de 16 obras. Las presentaciones están incluidas en el [YouTube de BdPC](#).

Prospecciones

Se realizaron visitas a los sitios que son objeto de conflicto ahora mismo. El grupo de 16 artistas que harán las creaciones ha resultado ser bastante comprometido.

Se realizó una visita a Aznalcóllar, escenario de un desastre ambiental en España. La mayoría de minas requieren un lugar donde hacer los procesos químicos de separación de la roca o mineral, que necesita mucha agua y una balsa en la que todo el lodo tóxico quede almacenado. En el caso de Aznalcóllar, esta balsa de lodos tóxicos no estuvo contemplada y se rompió.

En Riotinto hubo también un problema semejante. La balsa de lodos es uno de los temas más acuciantes con los que se encontraron, ya que quieren recrear la balsa para que pueda albergar más residuos. Esto incrementa la peligrosidad de la contaminación en caso de vertido. Esta es una de las grandes preocupaciones de los grupos ecologistas como Ecologistas en Acción.

Las sesiones de visita fueron muy positivas. Llegaron a lugares no accesibles en una visita diferente. En la visita programada pudieron acceder a uno de los puntos privilegiados, como la balsa de fosfofosos de Huelva.

Uno de los elementos de los que se habló es cómo en la historia de la minería se ha dado un proceso de desposesión, ya que las casas se daban en régimen de alquiler a los trabajadores (no a sus mujeres, que las perdían cuando el minero dejaba de estar empleado o moría). La compañía minera era la dueña hasta de los pequeños huertos donde cultivaban para su propio consumo.

Representación

Las obras se presentarán en la sala de exposiciones Atin Aya en marzo de 2024. Las tutoras han trabajado con las artistas en una primera tutoría y queda una más en enero, después se empezará con la producción. La presentación será online, en principio.

Sienten que tienen que mantener un perfil bajo para poder finalizar el proyecto y que no haya obstáculos en su presentación. Ya que se han dado ya intentos desde la Junta de Andalucía de blanquear las minas de Riotinto.

Materiales disponibles para (auto)evaluación

—
Imágenes de grupo. Carpeta compartida con fotografías.

—
Se crea un mapa que está en Google Maps desde donde se comparte ese recorrido.

—
Mapeo del lugar visitado.

—
Sesiones de presentación videoconferencia. Canal youtube de BdPC.

Renuncias por falta de recursos

—
Han tenido muchas dificultades a la hora de conseguir espacios. Hace notar que el ICAS no tiene espacios apropiados para dar conferencias. La adecuación de un espacio de manera continuada (con streaming, proyectores, sonido) sería sencillo y llama la atención que no lo tenga.

—
En general, los recursos del ICAS no son suficientes y han sido complicados de gestionar y resolver, gracias sobre todo al trabajo de Amapola López. Esto ya era el caso antes del cambio de gobierno.

—
Un problema de base es la forma de contratación y la gestión de impuestos (IVA/ IRPF). Al diseñar y presentar un proyecto, el artista tiene que meter IVA e IRPF, pero muchos de los conceptos solamente gravan IVA y no IRPF. Esto no se tiene en cuenta, no se puede especificar qué conceptos y qué cantidades están sujetas a distintos tipos de impuestos. Al no haber contrato para asegurar la exposición, están a expensas de que le confirmen la agenda que estaba prevista.

—
Bajo perfil en la visibilidad del proyecto para la protección de las presentaciones en proceso actualmente y que no haya obstáculos en su presentación.

Concesiones a lo colaborativo

Más allá del elemento expositivo del proyecto y la participación de 16 artistas, no se hace mención a lo colaborativo.

Producción: material, sala, negociación con los artistas, tiene que ver con cuánto del presupuesto va a llevar cada obra. Pedirles que primero presenten la obra y luego ver el reparto.

Lecciones y aprendizajes

—

Los tiempos son más cortos de lo que se espera: hay siempre que dar más tiempo de lo que pensamos necesario.

—

Relatos biográficos pese a que la idea es que hablan sobre el tema.

—

La cuestión de género no está teniendo eco en las propuestas de las participantes:

- De entrada, ninguna de las propuestas tiene relación directa con el género, a pesar de que el componente género sí se planteaba en la propuesta inicial. Representa también el ámbito de la minería, donde las mujeres de los mineros se quedaban en casa, no tienen presencia en el relato.
- Las artistas tutoras son mujeres y, de las 16 tutorizadas, la mayoría también lo son. A pesar de la presencia, no ha salido en ninguna de las obras.

—

Es necesario formalizar a través de los contratos los compromisos con la administración (ICAS).

Continuidad del proyecto

No se ha hecho mención a la continuidad del proyecto

Referencias, frases, materiales mencionados

—

minob.org: observatorio en el que se documentan todos los casos de conflictos mineros.

—

[Polémica sobre la balsa de fosfoyesos de Huelva.](#)

Re-unir, re-habitar. Laboratorio social de prácticas instituyentes

Estructura de su presentación

Burocratización, precarización laboral y espectacularización.

Transformación del proyecto

El proyecto comienza intentando plantear cómo los tres elementos mencionados (burocratización, precarización y espectacularización) afectan a las prácticas políticas, poéticas/estéticas y sociales. Para ello, quisieron hacer una convocatoria amplia en otros ámbitos de los movimientos sociales y el activismo, ya que estos elementos afectan de manera transversal a los ciudadanos en la relación con su administración. Esta convocatoria no tuvo éxito y finalmente se han centrado solamente en el sector cultural, del cuál ya forman parte y, en mayor medida, en la precarización y burocratización.

En un segundo momento, cuando ya se centraron en la temática de precarización y burocratización dentro del sector cultural, se llevaron a cabo varias reuniones donde se debatió la situación, experiencias y relaciones con el ICAS. Se redactó de manera colectiva un manifiesto exponiendo unos mínimos y máximos que deberían marcar las administraciones a la hora de relacionarse con el tejido cultural.

Propusieron un coordinador por cada una de las actividades.

La primera actividad fue coordinada por David Montero. Acabaron realizando performances flamencas, desde las artes escénicas (ya que varios de los integrantes del grupo base venían de este ámbito), y se centraron en el sector de cultural y la precarización con la producción de dos acciones:

—
Llamadas perdidas que representan el uso de los trámites como elementos disuasorios para que la gente (ciudadanos, artistas) no hagan cosas. Consiste en una llamada real a la administración (a través de un personaje creado). Se realizaron justo después de las elecciones, se registra la deriva hacia otros estamentos de la administración para cursar un pago (del 010 pasan al ICAS, a contratación, etc.). Informan que el audio está colgado en la web.

—
Derecho al pataleo representa el ansia de sacar afuera el enfado y rabia con la burocratización y precarización. La acción consiste en hacer una especie de oficina del pataleo en la puerta de las administraciones (ICAS, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales y Teatro Maestranza), donde se pega un vinilo en el suelo. La acción es acompañada por un romance (Romance del Autónomo a la Fuerza) y la *oficina/spot* era primeramente intervenida por una bailaora para luego dar paso a que la gente finalizara con su propio pataleo.

—
Apragonao me tienes fue la difusión del manifiesto Laberinto Burocrático.

La segunda actividad, *Varapalo. Ritmo de berrinche* (coordinado por Elena Coca Porras y Enrique Fuentesblanca), consiste en actuaciones sonoras, musicales y una exposición, con la idea general

de extender el jaleo (a ritmo de berrinche). Dos problemas principales: la burocratización y la ciudad: espacio público-territorio en disputa. Identidad y territorio. Esquema circular de la cultura. Eje de lugares no relacionales.

La intención de esta actividad parte de la detección de una escena local cultural. L+s artist+s de experimentación sonora que estaban denunciando que las actuaciones sonoras estaban fuera del espacio público. Esta actividad busca porosidades para dar espacio a expresiones que se sentían expulsadas. Por ello, el comisariado ha partido de artistas emergentes que requieren de la financiación pública para poder participar en la escena cultural de la ciudad. Para *Varapalo* no se ha firmado todavía el contrato por lo que no está claro si podrán hacerlo o no. Además, no tienen espacio asignado. Si no hay financiación y espacio, se descarta hacer la tercera actividad y los recursos se destinarán a esta segunda.

Por último, la tercera actividad consistía en unas jornadas (coordinadas por Ana Sánchez) donde se pudiera trabajar sobre burocratización y poner en común las perspectivas de investigadores, artistas y activistas. Esta actividad aún está pendiente por la dificultad que han tenido con la contratación.

Materiales disponibles para (auto)evaluación

—
Actas y manifiestos.

—
Intervenciones/performances.

—
Correos electrónicos.

—
Mesas de trabajo (una?).

—
Fotos.

—
Material recogido por las coordinadoras (David Montero, Elena Coca, Ana Sánchez).

Renuncias por falta de recursos

Este proyecto se ha visto muy afectado por la ralentización de los tiempos con el ICAS. No han conseguido firmar el contrato, ni tienen un feedback claro sobre si el proyecto puede seguir (a pesar de que la financiación, a falta del contrato, también se retrase). Además de financiación, tampoco tienen espacios para poder llevar a cabo la acción de *Varapalo*, por lo que contemplan cancelar la tercera actividad (las jornadas).

El hecho de que no hayan firmado el contrato todavía, es un efecto directo de la precarización de los artistas. A día de hoy, no se pueden asegurar los cobros a los artistas que van a participar.

El cambio político ha supuesto una parálisis burocrática que impide definir la materialidad escénica del proyecto –ya que sin tener una muestra artística, no se puede generar la crítica y los tiempos eran muy cortos. Se pierde la posibilidad de disponer de espacios para desarrollarse. A esto se añaden los problemas de contratación que tienen un efecto directo en la precarización de los artistas que se contratan. No se pueden asegurar los pagos a los artistas que van a participar.

Concesiones a lo colaborativo

A la hora de convocar, solo acudió el sector cultural, que está afectado por estas dinámicas. El resto de los colectivos y activismos sintieron que iba a haber un aprovechamiento de su legado/nombre/situación. Surgieron choques que no esperaban. El centrarse únicamente en el sector cultural ha supuesto una renuncia al intercambio de saberes y experiencias al hacerla con estos sectores.

Todo el proceso de toma de decisión, debates, y la discusión para la redacción del manifiesto se ha hecho de manera colaborativa con las personas que participaron en las sesiones.

Las acciones también tenían esa intención, pero a medida que se socializa el presupuesto y se adjudican los recursos, se fueron generando fugas. Cuando se fueron conformando los grupos (a través de las tres acciones), los participantes fueron perdiendo interés y esto supuso una merma en las personas que, al final, han llevado a cabo el proyecto. Esto puede estar relacionado con la composición del sector cultural (diversidad de objetivos, competencias, ámbitos artísticos, necesidades, visibilidad...).

Lecciones y aprendizajes

El proyecto ha recalado viejas y nuevas problemáticas que tienen que ver con:

- Emergencia de nuevas políticas culturales reaccionarias que impiden la realización de proyectos de cierta radicalidad, como los casos de eliminación de contenidos culturales, censuras, etc.
- Los modelos consolidados se sustituyen por modelos neoliberales, como los *grammys* que chupan recursos culturales que se derivan de otros contenidos ya afianzados.
- Esta situación es extrapolable a otros sitios, más allá de Sevilla, y a otros ámbitos, más allá de la cultura.

Conflicto entre estructuras de gestión y procesos de creación colaborativos: ¿hasta qué punto es posible llevar a cabo un proyecto como este sin modificar estructuras de gestión y procedimientos administrativos? ¿Es viable seguir con proyectos de este tipo si no es posible su desarrollo por el laberinto burocrático? Se requieren unos modelos distintos de gestión y administración de proyectos.

¿Hasta qué punto tiene sentido financiar nuevos proyectos desde esta línea de programación frente a proyectos que ya existen? La asignación presupuestaria es tan reducida que no puede soportar las nuevas producciones. Sería más factible y productivo que se financiaran proyectos/actores culturales/asociados que ya estén en marcha, donde la financiación puede resultar en contribuciones reales.

¿Qué se gana y qué se pierde con la entrada en el aparato administrativo? Es necesario situar las condiciones de imposibilidad en las que estamos trabajando y ver si es legítimo seguir insistiendo en esas condiciones, o si el esfuerzo debería dirigirse a transformarlas. Los dos problemas principales son la burocratización y la ciudad/espacio público como territorio en disputa. La cultura se define con sus márgenes y centros. Se debe entender el campo cultural local como un espacio que requiere escucha para facilitar la entrada de aquellos cuerpos que no acceden a lo público. Eje de lugares no relacionales; identidad y territorio.

Continuidad del proyecto

De momento no se plantean la continuidad. La falta de contrato ha paralizado la continuidad del proyecto.

Referencias, frases, materiales mencionados

Lecturas reparativas (Eve K. Sedgwick, *Touching feeling: Affect, Performativity, Pedagogy*) que plantean posibilidades de encuentros en condiciones de imposibilidad. Estas lecturas adoptan modos «reparadores» de pensamiento débil que aprovechan el placer, la esperanza y las posibilidades de mejorar los problemas sociales en el presente. Sedgwick propone que hay muchos afectos que no están subordinados a las estructuras hegemónicas y que, por tanto, no se pueden reducir en el binario hegemónico/subversivo. En lugar de una lectura paranoica de los afectos, aboga por una «lectura reparadora», una teoría que no sea fuerte sino «débil», «amorosa» en contraposición a paranoica. Esta teoría débil se fija en los detalles, y no pretende ser mejor que la descripción de los fenómenos que pretende explicar. Es una teoría loca, que no se esfuerza por acumular objetos y fenómenos, sino que intenta leer el objeto de cerca. A diferencia de la teoría paranoica, está abierta a la sorpresa y acepta los errores. También es una teoría amorosa, pues «trata de reunir y conferir plenitud a un objeto que luego tendrá recursos que ofrecer a un yo incipiente» (p. 149). Busca respetar el objeto, nutrirlo, dotarlo de más sentido y ayudar a su trabajo. Su objetivo no es sustituir la teoría paranoica, sino ofrecer un contrapeso, restablecer el diálogo entre ambas posturas, tanto a nivel psíquico como epistémico.

El proyecto parte de la utilización del arte como herramienta de transformación social. Parte de la colaboración con dos asociaciones de base de dos territorios (Polígono Sur y Polígono Norte) porque era necesario que hubiera un trabajo previo en el territorio en materia de participación. En principio, en lugar de hacer dos intervenciones, al final hacen tres. Sitúan el proyecto en relación al territorio.

Estructura de su presentación

Crear, construir, transformar; participación y adaptación: fluir.

Transformación del proyecto

En Polígono Sur (PS) empiezan a trabajar en Factoría Cultural (FC) pero tienen que cambiar de espacio y entidad colaboradora a raíz del final del contrato del equipo de mediación cultural y el cierre del espacio. En Polígono Norte (PN) trabajan con las entidades Tetoca Actuar y Manos Abiertas.

La colaboración con las organizaciones de base ha sido difícil:

· PN: Tetoca Actuar no tiene tanto público, pero con Manos Abiertas inicialmente sí funciona. Aunque haya un grupo garantizado, l+s niñ+s están vinculad+s a programas de refuerzo escolar, con pautas específicas. Finalmente, surge una ruptura en PN y acaban solamente aceptando a aquellos niñ+s que quieren ir de manera voluntaria. Se dan cuenta de que hay mucha heterogeneidad en el territorio. Hay dos grupos que tienen distintas formas de estar, unos están más interesados y comprometidos y el otro grupo es más conflictivo. Al intentar juntar los dos grupos se dan cuenta de que los primeros no se sentían cómodos.

· En PS, trabajar con niñ+s de las Vegas limita la asistencia de otr+s niñ+s de la zona. Si se invita a otr+s chic+s del barrio, pierden al público que ya tienen. Además, al llegar el verano cambia mucho el ritmo de vida y finaliza la asistencia. Se propusieron otras actividades (elección de frases para elaborar pinturas sonoras, ensamble de voces), pero se diluyó el interés por la propuesta. Finalmente, intentaron participar en las actividades del Día de la Música, pero surgieron muchos contratiempos. El proyecto resultaba ser un reflejo de las mismas dinámicas que ya existían en el barrio.

Trabajan con sonido y, al plantear cuestiones que tienen que ver con los paisajes sonoros, l+s niñ+s decían que les gustaba las ambulancias, los coches de policía, las peleas... (clara preferencia por registros sonoros problemáticos).

Las familias están ausentes en ambos territorios.

¡La basura de unos, la riqueza de otros! Reproche hacia la recogida de materiales desde la basura. Muchos no traían los materiales y alguno les cuestionan («¿tú qué te crees, que nosotros somos pobres?»). Al final lo llevaron desde el proyecto y cuando ven la construcción de instrumentos, deciden que todos quieren hacer tambores. A partir de este momento, con la construcción de instrumentos, empiezan a entender un poco más el proyecto.

Materiales disponibles para (auto)evaluación

—
Fotos.

—
Registros sonoros.

—
Grabaciones.

—
Actas y documentación de proceso del proyecto (ver autoevaluación).

—
Por ejemplo: máquina sonora creada por el grupo. Forma de explicar que todo está en vibración y todo termina en sintonía.

Renuncias por falta de recursos

Problemas en PS al estar FC cerrado y tener que usar el Centro Cívico el Esqueleto. Problemas a la hora de buscar espacios.

En PS llegó el verano y finalizó la asistencia. Efecto de la aparición de propuestas que combaten el calor y proporcionan alternativas de ocio literalmente refrescantes y que se superponen a otras propuestas.

Concesiones a lo colaborativo

—
¿Cómo lograr la participación? Se encuentran que la motivación es alta, pero esto no se materializa en participación ni en asistencia. Los padres no se involucran. Se encuentran buscando público/participantes permanentemente. En PS la búsqueda de públicos es activa. En PN acaban planteando que quien quiera participar lo tiene que hacer de manera voluntaria.

—
Dificultad para crear conciencia de grupo (identidad, pertenencia).

—
Intentan unir en un ensayo final a l+s participantes de PN y PS, pero se dan cuenta de que la heterogeneidad del grupo no facilitaba el trabajo. Los de PN no se sentían cómodos.

—
No representación de determinadas propuestas a causa de las desigualdades interseccionales. En la construcción del espectáculo, las chicas que iban a contribuir cantando y bailando no lo hicieron al final, quedó un chico dando patadas al balón. «...Decidieron no hacer el baile típico de Colombia que habían pensado.»

Lecciones y aprendizajes

Aprender y poner en valor el no tirar la toalla, sino hacer lo que se puede y trabajar activamente en adaptarse a las circunstancias y territorios, que no pueden asumirse como homogéneos.

Estigmatización: la imagen negativa desde fuera se acaba repitiendo dentro. L+s participantes asumen el estigma y lo replican dentro de sus grupos. Esto se observa en las tensiones entre vecinos y la reticencia y hermetismo hacia ellos como agentes de fuera.

Es necesario adaptar la programación a la realidad de lo que se han encontrado. Por ejemplo, han construido el espectáculo por secciones porque si no, no era posible sacar nada adelante.

Efecto de la estación climatológica en el mantenimiento de las actividades (factor externo ligado al territorio y contexto social). La llegada temprana del calor diluye el trabajo realizado por ausencia en las actividades, para acudir a otras de ocio.

Continuidad del proyecto

Siguen ahora en el CC el Esqueleto, han realizado una nueva llamada. Se han conectado con los voluntarios del Grupo Boom, a ver cómo funciona.

Referencias, frases, materiales mencionados

«¿Tú qué te crees, que nosotros somos pobres?»

«Pasos adelante y pasos hacia atrás».

«Fue un día con muchos contratiempos. Lo mismo que pasaba dentro del proyecto pasaba fuera en el barrio».

Sevilla Negra. La ruta de la memoria invisible nos lleva a lugares insospechados

Estructura de su presentación

El colectivo, los conflictos y las actividades.

Transformación del proyecto

Parten de buscar una conexión con la ciudad y la cultura española. Si bien la cuestión lingüística ha sido una dificultad, consideran que ha habido otras dificultades más relevantes que tienen que ver con la ciudad de Sevilla misma. Uno de los objetivos principales del proyecto es la creación de una relación y un espacio conectado directamente por ellos mismos con la ciudad. La propuesta que se presentó a BdPC situaba a Sevilla Negra como colectivo/socio dentro de un proyecto, donde l+s artistas eran otros. El proyecto ha cambiado radicalmente a partir de una reivindicación que hicieron las personas que representaban a Sevilla Negra. Todo este proceso está documentado en la web de BdPC. Tiene interés cómo, a través del acompañamiento y el mismo proceso de búsqueda e investigación de las participantes, el proyecto ha ido también marcando a los cuerpos que lo componen.

Los conflictos más importantes que han tenido son:

—

En la colaboración con los artistas iniciales tuvieron dificultades a la hora de acceder a la información, a la hora de saber de la convocatoria de proyectos, requisitos, etc. (acceso solo para la gente privilegiada) y en el reparto presupuestario. Esta situación se identifica como apropiación cultural por parte de los artistas y como aprovechamiento de sus privilegios que, finalmente, se resolvió con la salida de los artistas del proyecto. El equipo de mediación y Amapola López acompañaron este proceso.

—

Han tenido mucho apoyo y alianzas con investigadores y profesionales. Por ejemplo, los investigadores Jesús Cosano y Eduardo Corona les han apoyado con el acceso a la información, a través de sus propias investigaciones y con el acceso físico al Archivo de Indias, ya que ellos no pueden entrar. Esto es positivo, pero también la colaboración con expertos y artistas interfiere a la hora de cumplir los objetivos propios del colectivo. SN nació con unas intenciones y necesitan escucharse a ellos mismos y hacer que el resto les escuche.

—

Hablan del conflicto que les generó la negociación con el ICAS, que pedía que se realizaran diez actividades como parte del contrato para el desarrollo del proyecto. Interpretan esto como una manifestación más del racismo estructural. Posteriormente se negoció reducir a cinco las actividades.¹

1 Este es el único momento de la jornada en el que el equipo de acompañamiento decide responder a una de las cuestiones planteadas por los proyectos en las evaluaciones. Se explica que el equipo de acompañamiento ha tratado de ayudar a establecer con cada proyecto unos acuerdos para los contratos que, cubriendo los requerimientos administrativos, no obligaran a realizar más actividades de las necesarias para el desarrollo de cada proyecto. El equipo había considerado importante trabajar este aspecto en profundidad con todos ellos, precisamente porque la herramienta jurídica que se estaba utilizando para financiar los proyectos, no siendo la adecuada, ya imponía ciertas cargas y dificultades.

Actividades

—
La ruta.

—
Creación de la Asociación Sevilla Negra para crear un club cultural que reúna a la población negra de Sevilla.

—
Taller de apropiación cultural para identificar las diferentes formas de apropiación.

—
Elementos promocionales para conocer Sevilla Negra:

- Vídeo promocional: ombligo negro para que la ciudad de Sevilla se mire su ombligo negro. Han tenido dificultades técnicas a la hora de hacer el vídeo y también por parte del colectivo. Han podido hacer un curso de sonido en la ciudad, que ha sido financiado con fondos europeos.
- Colaboración en un vídeo promocional con Canal Sur.
- Con el apoyo de una arquitecta, están haciendo un mapa señalando los lugares importantes de la esclavitud que son los sitios en la ruta de Sevilla Negra para entregar en los recorridos (a turistas y locales).

—
Performance para honrar la memoria de los asesinatos en el río Guadalquivir, que tendrá lugar en noviembre.

Materiales disponibles para (auto)evaluación

—
Actas.

—
Manifiestos.

—
Relatoría de eventos.

—
Comentarios en redes sociales.

—
Fotos.

Renuncias por falta de recursos

(en este caso relacionado con la administración en general)

En relación al debate generado de manera transversal, y en especial por el proyecto *Re-unir, re-habitar*, Sevilla Negra plantea que las instituciones no son receptivas ni están preparadas para colectivos como el suyo. Una de sus dificultades más básicas ha sido el conseguir tomar sus propias decisiones. Frente a la burocratización, sus problemas con los papeleos parten de la necesidad de legalizarse, porque algunos de los miembros del colectivo son sin papeles.

Con la salida de los artistas iniciales del proyecto, tuvieron problemas para poder cobrar, ya que a nivel administrativo no figuraban como asociación y, como se ha mencionado, alguno de los miembros no estaba legalizado. Finalmente, gracias al acompañamiento de BdPC, se pusieron en contacto con una fundación que está en Tenerife, a través de la cual facturan.

Concesiones a lo colaborativo

—

Necesitan buscar espacios donde sentirse seguros, a gusto. Esto ha sido hasta ahora complicado y afecta a la hora de que el colectivo crezca, porque no puedes hacer convocatorias colectivas. Antes se reunían en el parque, en los bares, debajo de una casa. Esperaban que al ser asociación podrían solicitar espacios, para hacer su club de lectura, su club de cine. De momento no lo han conseguido, a pesar de haber contactado con varias asociaciones y espacios.

—

El colectivo ha ido creciendo, ya forman parte más personas y esperan que con la visibilidad del proyecto (entrevistas en Canal Sur, jornadas, talleres, redes sociales) puedan reunir a la población negra de Sevilla y hacerles partícipes de la vida social y cultural de la ciudad.

Lecciones y aprendizajes

—

Modificación de objetivos para centrarse solo en la actividad de la ruta. A partir de ahí, el proyecto ha ido creciendo (talleres, cineclub, club de lectura). Este tipo de renuncias ha facilitado mantener el proyecto en marcha.

—

En este caso, el acompañamiento de BdPC ha sido clave a la hora de apoyar sus resistencias y les ha ayudado a seguir. El papel de mediación ha sido clave en ese primer momento.

—

El proyecto Sevilla Negra necesita expandirse. L+s aliad+s y los apoyos son válidos, pero es necesario mantenerse en escucha y enfocad+s en los objetivos que se han puesto.

Continuidad del proyecto

El proyecto seguirá en curso una vez acabada la financiación. La creación de una asociación, que era uno de los objetivos a la hora de presentar el proyecto, les facilitará tener acceso a recursos y a espacios. Hasta ahora, esto no ha sido posible, pero se espera que la visibilidad del proyecto ayude. Apertura y visibilidad que favorece el acceso a nuevas oportunidades. Por ejemplo, han podido hacer un curso de sonido. /

AUTOR+S

Paula Álvarez Cano

Licenciada en Comunicación Audiovisual y máster en Derechos Humanos, Interculturalidad y Desarrollo. Es fotógrafa, documentalista audiovisual y educadora. En 2014 fundó la asociación La Luciérnaga, desde la que ha coordinado proyectos de formación desde una perspectiva feminista descolonial (Las Resistentes, en 2019, y Las Resilientes, en la actualidad) utilizando la fotografía y las técnicas artísticas como herramientas fundamentales de expresión y transformación social. Es activista feminista y ha formado parte de diversos colectivos como Setas Feministas o La Revo.

Santiago Barber Cortés

Artista, activista, investigador y propositor cultural. Desarrolla su labor en los ámbitos de las prácticas artísticas de contexto, el arte activista y la creación de procesos experimentales donde se dan cita el arte y la imaginación política. Desde una práctica expandida de la producción artística, investiga y activa metodologías de trabajo con diferentes iniciativas sociales y experiencias colectivas, en el marco de procesos de autoorganización social y proyectos artísticos colaborativos.

Chloé Brûlé

Bailaora flamenca con formación clásica y musical, docente, asesora artística y coreógrafa. Desde 2005 ha estrenado 14 espectáculos con la Compañía Marco Vargas y Chloé Brûlé, por los que ha sido galardonada en diversas ocasiones. De su larga experiencia como docente surge PRAXIS, un espacio pedagógico en continuo desarrollo que indaga en la afinación de los sentidos, de la presencia y del ritmo, que aspira a ser, más que un método, un mapa para la creación y el desarrollo dancístico.

Julia C. de la Fuente

Cuidadora de películas. Cursó el máster en Cinematografía en la Universidad de Córdoba y el máster de Preservación Audiovisual en la Elías Querejeta Zine Eskola. Con gran interés en el tratamiento del material doméstico en pequeño formato, desarrolló proyectos de digitalización y restauración en filmico. Actualmente es parte del colectivo Hyksos (programación de cine experimental) y del equipo de La Digitalizadora de la Memoria Colectiva.

Hugo Cruz

Artista, investigador y docente formado como dramaturgo en París, Brasil y Dinamarca. El tema de su doctorado, *Prácticas artísticas comunitarias y participación ciudadana y política*, es central en su trayectoria. Es autor y coordinador de diversas publicaciones en torno a la participación y el arte. Como director artístico, destacan proyectos como el MEXE-Encuentro Internacional de Arte e Comunidad o DESEJAR-Movimento de Artes e Lugares Comuns (Braga25-Capital portuguesa de la cultura). www.artandparticipation.com

Bakary Drame

Originario de Mali, llegó a España hace cinco años con el sueño de continuar sus estudios. Comenzó la carrera de medicina en su país natal, pero la abandonó para emprender un viaje migratorio hacia Europa con la intención de seguir estudiando en Francia. Sin embargo, se estableció en Sevilla, donde aprendió español y actualmente es estudiante de grado superior de laboratorio. En 2021, junto a su compañero Hassan, cofundó el proyecto Sevilla Negra, dedicado a organizar rutas que exploran la historia de la esclavitud y la presencia africana en Sevilla. En 2023 fundó la Asociación Cultural Sevilla Negra con otros jóvenes africanos, con el objetivo de promover la cultura africana y luchar contra el racismo.

Juan Antonio Estrada López

Gestor cultural, abogado, diplomado en Interpretación y con máster en Gestión Cultural. Ha sido Director de Programación Cultural del ICAS-Ayuntamiento de Sevilla (2022-2023). Actualmente es Director del Área de Cultura, Deportes y Unidad de Gestión de La Rábida de la Diputación de Huelva. Ha participado en la redacción de normas y protocolos para el sector de la cultura, como el Anteproyecto de Ley de las Artes Escénicas de Andalucía. Coordina el Proyecto Niebla, una propuesta de reforma legal del sistema que rige las artes escénicas en el estado español.

Enrique Fuenteblanca

Escritor y productor creativo de arte y pensamiento. Forma parte de BNV Producciones y de la plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos (pie.fmc). Además, trabaja como editor en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y es autor de libros como los poemarios *Notas para un papel que arden* (Editorial Letraversal, 2022), *Des-naturalizaciones* (Libero Editorial, 2020) e *Incendio/Alejandría* (Bandaàparte Editores, en el volumen Deseo).

Leonor Leal Chamorro

Bailaora inquieta, curiosa y algo atípica en el flamenco. Con una sólida formación en Danza Clásica y Española, encuentra en el baile flamenco el vehículo para su desarrollo artístico y personal. Compagina, desde los inicios, su carrera artística con la docencia y la investigación, o con incursiones en la escritura. Su trayectoria como solista y creadora es apoyada por diversos galardones, y sus piezas se han podido ver en las principales muestras europeas de flamenco.

Amapola López Fernández

Estudió idiomas, pero se ha dedicado siempre a la gestión cultural, desde su primer trabajo de ayudante en una oficina de management. Primero en lo musical, luego con el flamenco y las artes escénicas, más tarde, desde el enfoque de la mediación cultural. Ha trabajado para el artista y para el espacio cultural, para la institución y como ciudadanía organizada, en Sevilla y en todos los continentes. En su último trabajo le decían que era buena jefa. Cuando deja de aprender, se mueve hacia otra cosa. Acaba de descubrir que le gusta mucho el mundo editorial.

Zoe López Mediero

Gestora cultural, comisaria e investigadora. Le interesan especialmente los proyectos innovadores en el ámbito de la administración pública y la investigación sobre modelos alternativos de institución. En el ámbito del comisariado, su trabajo trata de poner a prueba quién y qué se puede hacer en un museo, yendo junto a las artistas más allá de la concepción de este como dispositivo tradicional de transmisión y conservación del conocimiento hasta hacerlo permeable, vivo, mutable o lúdico. Ha sido responsable de Intermediae, en Matadero Madrid, entre 2006 y 2023.

Macarena Madero Silva

Dedicada a las prácticas situadas, la mediación artística, las pedagogías críticas y el arte activista. Trabaja y aprende desde la creación y/o el acompañamiento de procesos, intervenciones o investigaciones artísticas, con diferentes actores sociales y culturales –jóvenes y adultos– centrando su labor en las metodologías, éticas, circulaciones e impactos de la creación cultural colectiva y colaborativa. En 2011 cofunda Tramallol, una iniciativa de emprendizaje colectivo basada en la cooperación horizontal, el intercambio y la búsqueda de nuevas formas de gestión económica de la cultura. Desde 2016 es responsable de Tekeando, de la que también es fundadora.

David Montero Bautista

Inventor y ejecutor escénico. Entiende el teatro como un generador de dispositivos reales: acciones y palabras que se insertan en la vida y dialogan con/en ella. Su aspiración es modificar su propio punto de vista sobre las cosas y, con algo de suerte, tocar a alguien más para que le pase algo parecido. Esta es una decisión política y, por tanto, vital. En esa línea se encuadran sus últimas piezas para la escena, *Si Yo Fuera Madre, EX* y *El tiempo del hijo*, que componen una trilogía autoficcional, y también los proyectos *Turismo interior*, *Hemos vivido por debajo de nuestras posibilidades* o *Dramawalker Sevilla*.

Isabel Ojeda Cruz

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y con máster en Comunicación Empresarial y Protocolo y en Gestión Cultural. Además de contar con algunas experiencias como docente y articulista, en el campo de la gestión cultural comenzó a trabajar en el departamento de exposiciones del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 1998. Desde 2000 es coordinadora de cultura de la Universidad Internacional de Andalucía. Ha sido Directora General de Cultura y responsable de políticas culturales del Ayuntamiento de Sevilla (2015-2023). Pertenece al consejo científico de la revista cultural Periférica de la Universidad de Cádiz y del Observatorio Atalaya.

Mar Pino Monteagudo

Periodista y antropóloga de formación y profesión. Feminista desde que aprendió lo que era serlo, aunque su relación con el activismo empezó en Ecologistas en Acción. Ahora trabaja habitualmente en Canal Sur haciendo radio, tele, web o lo que toque. Forma parte de la Asamblea de Mujeres Periodistas de Sevilla y ha participado en el periódico El Topo, dónde aprendió lo que se cuece bajo tierra en la ciudad. No hay casi nada que le guste más que ver cine, tanto que se ha atrevido a pasar al otro lado y participar en la creación de un documental con sus compañeras de *Enredar la memoria*.

Manuel Prados

Orienta su práctica a la investigación artística y el arte de contexto, y asume en su obra estéticas y estrategias de disciplinas diversas, realizando trabajos audiovisuales o plásticos, intervenciones o puestas en escena, en estrecha colaboración con otros autores. En paralelo, se ha desempeñado como productor y mediador cultural desde 2005, y es editor y diseñador de publicaciones de arte. Ha formado parte del equipo de Medialab Prado, en Madrid (2018-2022), y de BNV Producciones, en Sevilla (2005-2012).

Jaime Quintero Balbuena

Licenciado en Periodismo y narrador transmedia, además de administrador y gestor de contenidos web y para RR.SS. En su experiencia en gabinetes de comunicación para instituciones públicas o empresas realiza funciones de comunicación global (notas y ruedas de prensa, relaciones con los medios, etc.). Uno de sus últimos pasos ha sido en la plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos (pie.fmc), donde colabora en el proyecto *Re-unir, re-habitar* para Banco de Proyectos Colaborativos en su edición de 2023.

Hassan Sall

Nacido en 1999 en Guinea Conakry, llegó a España en 2019 con hambre de aprender. En el año 2020 entró en contacto con el mundo activista a través de la lectura y el estudio del tema de la esclavización de las personas negras en la ciudad de Sevilla. Este hecho le toca personalmente y le hace tomar conciencia del pasado de su comunidad y de su situación presente como migrante en situación irregular. En 2021 empieza a organizar la ruta Sevilla Negra. En 2023 funda, junto a otros chicos africanos, la Asociación Cultural Sevilla Negra.

Daniel Sánchez de la Barquera Gutiérrez

Compositor y percusionista con desarrollo académico, profesional y docente en México e Italia. Sus obras comprenden música de cámara y electrónica, para ballet, teatro, instalaciones, televisión y cine. Ha hecho diversas grabaciones y giras nacionales y europeas. Acreedor de reconocimientos nacionales e internacionales por su trabajo. Creador y codirector de Proyecto Mitote desde el año 2000. Representante de México en distintos foros sobre música y desarrollo, cursos sobre cultura de paz y sobre género y miembro fundador de la organización no gubernamental Mitote, Arte y Desarrollo.

Violeta Sarmiento Pérez

Graduada en Medicina, compaginó sus estudios con el activismo estudiantil y feminista. Interesada en el cine, especialmente de carácter crítico y social, en el que se ha formado de manera autodidacta. En 2018 crea con otras compañeras el colectivo de cine feminista y andaluz Hyksos. Colabora desde 2022 en La Digitalizadora de la Memoria Colectiva (ladigitalizadora.org), trabajando en la colección de la activista Mireya Forel. Actualmente desarrolla con sus compañeras el proyecto documental *Enredar la Memoria*.

Lucía Sell Trujillo

Profesora de psicología social en la Universidad de Sevilla y mediadora cultural. Ha trabajado en el campo de las políticas públicas en ámbitos nacionales e internacionales y sus líneas de investigación están relacionadas con la desigualdad, las redes sociales, la estigmatización territorial y la precariedad, los movimientos sociales y el *artivismo*.

Cristina Serván Melero

Licenciada en Ciencias Químicas, máster en Cultura de Paz, Conflictos, Educación y Derechos Humanos. Actualmente es doctoranda del programa de Investigación y Práctica Educativa de la Universidad de Cádiz. Su línea de investigación se centra principalmente en el ámbito de los comunes educativos para la construcción de modelos educativos contrahegemónicos. Ha trabajado y publicado como investigadora en la Universidad de Cádiz. Ha diseñado y desarrollado proyectos en materias como libertad de expresión, migraciones o participación comunitaria, entre otras, para la Asociación Pro Derechos Humanos de Andalucía.

Rosana Suárez Vázquez

Su amplia formación incluye una Maestría en Investigación Social Aplicada al Medio Ambiente, una Licenciatura en Ciencias Ambientales, estudios de actuación y pedagogía del teatro, una Diplomatura en Formación Docente en Danza para Grupos con Habilidades Mixtas, Curso de Experto en Desarrollo Humano Sostenible y Cooperación Internacional al Desarrollo, cursos sobre cultura de paz, sobre género y desarrollo territorial. Su trabajo ha sido premiado por diferentes instituciones internacionales. Codirectora de Proyecto Mitote desde 2009 y cofundadora de la organización no gubernamental Mitote, Arte y Desarrollo.

Joaquín Vázquez

Desde su militancia en el Movimiento Comunista en los 70-80 impulsa la creación del Frente de Liberación Homosexual de Andalucía (FLHA) y los movimientos anti-OTAN. Cofundador y miembro de BNV Producciones desde 1989. Coordina y produce el programa UNIA arteypensamiento entre 2001 y 2015. Participa en la formación de la Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (2006). Forma parte de la plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos (pie.fmc) desde su creación en 2012. Ha organizado, coordinado, producido o co-comisariado multitud de exposiciones, jornadas, publicaciones, programas de cine y vídeo o películas.

Daidee Veloz Cañete

Gestora técnica del Servicio de Extensión Cultural del Área de Cultura y Políticas Sociales de la Fundación Universidad Pablo de Olavide (Vicerrectorado de Cultura y Políticas Sociales) desde 2007. Titulada en Ballet por la Escuela Alejo Carpentier y Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad de las Artes, ambas en La Habana, Cuba. Es actriz y directora escénica premiada y con amplia trayectoria como artista y creadora en este ámbito. Acreditada como docente en materias artísticas y de gestión cultural. Tiene una extensa formación y experiencia en el ámbito de la gestión cultural, específicamente en la gestión cultural universitaria.

Artes de la colaboración nace con la intención de reunir las experiencias de los proyectos desarrollados en el programa Banco de Proyectos Colaborativos y realizar un análisis de los rastros del hacer artístico de cada uno de ellos, así como de los derivados del trabajo de mediación, activación y evaluación de los equipos que los han acompañado.

Contiene las voces de las personas que lo han habitado, así como de otras cuyas miradas nos ayudan a explorar y conectar con casos diversos del ámbito nacional e internacional en los que también se está poniendo el foco en la cultura comunitaria y el papel que las instituciones culturales y los recursos públicos tienen para sostenerla.

Esta publicación y sus contenidos son testimonio de la resiliencia de I+s trabajador+s de la cultura y de la capacidad transformadora de los procesos de creación colectivos que ponen en valor lo común como propuesta de intervención en el paisaje relacional, afectivo y organizativo del lugar donde se insertan.

Tekeando



Carasso
Daniel & Nina
Fundación afiliada a la Fondation de France



Universidad
Internacional
de Andalucía