

En estas páginas<sup>1</sup> vamos a tratar de aportar algunas ideas sobre las interferencias entre la práctica artística actual, el arte flamenco y el contexto específico donde se producen. Intentaremos mostrar someramente, y a partir de experiencias de prácticas flamencas contemporáneas, las dimensiones, marcos de trabajo y estrategias creativas de unos modos de hacer que, además de ser poco visibles, no se están viendo acompañados por reflexiones y aportaciones discursivas tanto desde la crítica de arte, como desde los estudios especializados y/o académicos<sup>2</sup>.

Aportamos para ello dos textos complementarios: por un lado, *Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales*, escrito para la presente publicación, y que está estructurado a partir de una selección de puntos que se nos antojan relevantes, desde los que pensar una práctica artística en contextos específicos. A través de estos enunciados nos aproximaremos a algunos proyectos producidos para o desde el espacio público, procesos de trabajo y metodologías de creación, cuyo denominador común es el uso de herramientas, discursos y representaciones flamencas actuales. El segundo texto nos permite situar de forma más extensa algunas de las cuestiones arriba esbozadas, a partir del relato detallado de la *Crónica de D.E.F DiálogosElectroFlamencos, una residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar*.

¿Qué estrategias creativas y comunicativas fomentan estructuras de interacción?, ¿bajo que modelos pueden las propias comunidades producir otros espacios de relación y recepción para sus prácticas culturales y políticas?, ¿cómo generamos bienes comunes, bienes para la colectividad, sin morir en el intento?

## Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales

En los últimos años, y en el estado español, el trabajo desde el arte en contextos y problemáticas sociales específicas está siendo objeto de una atención, estudio y debate, paralelo al desarrollo de una multiplicidad de experiencias heterogéneas, que están reconfigurando el papel que los comportamientos artísticos pueden tener en este proceso de efervescencia y cambio social que estamos viviendo. Sin embargo estos movimientos no se están dando por igual, uno de los ámbitos artísticos que se está viendo muy poco afectado por estas experiencias, guiadas por una apasionada voluntad de realidad, es el arte flamenco. Siendo como es un arte vivo, con un entramado de producción y distribución amplio, y que congrega a un número considerable de trabajadores culturales, empresas, compañías y artistas, siendo como digo, un campo cultural dinámico, no parece que se haya visto especialmente impelido a un cuestionamiento de sus estructuras y función social. Los motivos y particularidades que han llevado a esta situación se escapan, y no son el objetivo de este texto, sin embargo podemos apuntar a *grosso modo* algunos elementos: parálisis en cuanto a sus formas de producción y distribución, estancamiento en modelos creativos y repetición de fórmulas, falta de diálogo con otros contextos y formas de hacer, autorreferencialidad y ensimismamiento, ausencia de responsabilidad política, y todo ello aderezado por una excesiva sobrevaloración de la figura del artista, proyectada a través de la sublimación del virtuosismo técnico.

A lo largo de estas líneas quedarán evidenciados algunos elementos, relativos a las dificultades antes mencionadas del campo artístico flamenco, pero nos guía, no obstante, la voluntad de expresar principalmente la potencia y la apertura de posibilidades a través del señalamiento de algunas creaciones y producciones que, a su modo, interpelan este estado de las cosas definiendo y posibilitando nuevas situaciones. Las experiencias seleccionadas no aspiran a ser representativas, ni es nuestra voluntad promover una suerte de repertorio exhaustivo. Los proyectos escogidos apenas están desarrollados en su complejidad y amplitud, y la relación con los enunciados que los presentan se ofrece como una guía posible, sin menoscabo de otras interacciones que no han podido ser desarrolladas y quedan, pues, en manos del lector. Con todo, la presencia de este repertorio de propuestas se justifica por la cercanía relacional, profesional o afectiva con el trayecto vital de quien escribe<sup>3</sup>.

---

1 Quiero hacer explícito que los siguientes textos son, como todo pensamiento, fruto de aportaciones y reflexiones colectivas, realizadas desde y durante los propios procesos de trabajo en los que hemos estado involucrados, y de las que han sido partícipes principalmente Raúl Cantizano y Pedro Jiménez. También Pablo P. Becerra, María García y José Daniel Campos (del ya disuelto colectivo FAAQ) además de Mariló Fernández y Francisco Rubio (LaFundició). Agradecer también a Macarena Madero por sus correcciones y contracciones (en el momento que escribo estas líneas faltan pocas horas para que nazca nuestro primer bebé). Gracias por estar ahí.

2 Una excepción en este sentido en la *Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos*, uno de cuyos principales cometidos es la de servir de plataforma a las nuevas sensibilidades y preocupaciones en los estudios y creaciones del flamenco. <http://www.pieflamenco.com/>

3 El autor del texto y Raúl Cantizano dirigen *bulos.net, una factoría experimental entre el flamenco y otras prácticas artísticas*. Sus propuestas se sitúan en la línea de experimentación y desarrollo de nuevas narrativas entre el arte flamenco y otras prácticas artísticas, a la vez que colaboran de forma continuada con otros agentes. Partiendo de códigos expresivos cercanos al flamenco, al mundo de la free improvisation, del performance art, de la instalación o del conceptual se concreta, fundamentalmente, en trabajos escénicos, piezas fonéticas, remezclas sonoras, audiovisuales, acciones e intervenciones en el espacio público. Como plataforma de investigación y formación genera talleres y espacios de aprendizaje con otros practicantes de diferentes disciplinas artísticas, poniendo en relación a profesionales, amateurs, estudiantes, investigadores, cuya labor se desarrolle tanto en el territorio de las artes escénicas (flamenco, danza contemporánea, coreografía, performance, etc) así como a personas implicadas en otros comportamientos artísticos y culturales (artistas sonoros, creadores audiovisuales, músicos experimentales, productores digitales y de nuevos medios, etc) <http://bulos.net/about-2/>

**Actuar desde los procesos sociales vivos.** Durante los años del 2003 al 2010 tiene lugar una iniciativa pionera en el *Centro Vecinal Pumarejo* de Sevilla<sup>4</sup>. En sus locales recién ocupados se habilita un espacio donde se inaugura la *Peña Flamenca J.L.R.El Puma*<sup>5</sup>, (en adelante Peña El Puma) la primera peña flamenca cuyo titular es un artista no flamenco. Como es conocido, las peñas suelen estar dedicadas a artistas de renombre, y en este caso el personaje elegido no podía ser otro que el cantante venezolano, quién con su ruidoso nombre artístico sintoniza a la perfección con el entorno simbólico y resistente del Pumarejo.

El primer movimiento relevante aquí es que la *Peña El Puma* nace en el interior de un espacio de lucha vecinal, y no en un espacio menos “señalado”. Ya estaba ocurriendo algo interesante, cultural y socialmente en el Pumarejo, y esta iniciativa vino a sumarse a ese proceso. El compartir local fomenta los entrecruzamientos y aprendizaje mutuo entre los distintos procesos que allí tienen lugar, haciendo que los intereses de los participantes de la *Peña El Puma* no pasen únicamente por su afición común, sino que propicien también un sentimiento colectivo de pertenencia activa respecto a la situación social del entorno Pumarejo en su conjunto. De repente un hecho cultural y social como es el flamenco es atravesado por otras politicidades a través de estructuras de interacción, ¿bajo que modelos pueden las propias comunidades producir otros espacios de relación y recepción para sus prácticas culturales y políticas?

En segundo lugar hay otra apertura de posibilidad creativa para la *Peña El Puma*, producida por el hecho de estar solapada a un proceso de empoderamiento vecinal. Nos referimos a que los discursos rebeldes y críticos que emanan del contexto resistente del Pumarejo producen un efecto en las propias posibilidades de transformar la enunciación, las representaciones e imaginarios que la propia peña puede propulsar, posibilitando que ciertos discursos iconoclastas florezcan y tomen cuerpo.

**Despliegue en lo cotidiano y lo que se reconoce como común.** La experiencia de la *Peña El Puma* demuestra que se puede reinventar y construir espacios de sociabilidad de nuevo cuño partiendo de referentes conocidos y cercanos, como es el caso de las peñas flamencas, lugar de encuentro legitimado y aceptado socialmente. Ese espacio común, con sus normas y códigos reconocibles para todos los aficionados a este arte, es susceptible de ser transformado en otra cosa. Una de las claves residiría en poner atención en los elementos constitutivos que lo definen como común, y más aún, se trataría de trabajar para potenciar esos elementos de lo común que generan agregación y contagio, trabando relaciones en el laboratorio de la vida, construyendo situaciones que rompen con la fragmentación de nuestras vidas.

De todo ello se deduce cuán importante es aprender a hablar las diferentes lenguas que hay a nuestro alrededor, esas que interpretan y nombran el entorno. Algo de eso ocurre en *Toqueteo y Tomaca Flamenca, Infància Territori Flamenc*<sup>6</sup> donde las posibilidades musicales y relacionales que ofrece el flamenco pueden ser herramientas de reconocimiento del territorio, a la vez que actúan desde las prácticas cotidianas puestas en circulación por los infantes a través del juego, del uso y disfrute del espacio que se habita.

En la puesta en marcha y desarrollo de *D.E.F DiálogosElectroFlamencos Poble Sec*<sup>7</sup> anida la voluntad por transitar de manera experimental, los imaginarios del flamenco: sus clichés, ritos y gestualidades, así como bucear en el imaginario del propio barrio: sus historias, mitos y espacios. Una de las sesiones está dedicada a dar un paseo por lugares tan dispares, entre otros, como una peluquería dominicana, un refugio anti-aéreo o la estatua de Carmen Amaya, y en los que los participantes improvisan sonidos, gestos o movimientos a partir de las presentaciones realizadas por diferentes personas relacionadas con los contextos a visitar.

**Provocar procesos agregadores y desbordantes.** El ejemplo de la *Peña El Puma* nos habla de un desbordamiento

4 *El Centro Vecinal Pumarejo* abrió sus puertas en octubre de 2003 en la planta baja de la Casa Grande del Pumarejo, situada en la plaza del Pumarejo, en el Casco Norte de Sevilla. Funciona como espacio autogestionado y es un local abierto a diferentes propuestas vecinales, además de sede de colectivos y proyectos sociales. *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.* VVAA, Sevilla, 2006. p. 248. [www.elgranpollodelaalameda.net](http://www.elgranpollodelaalameda.net)

5 *Ibid.* p. 356-357.

6 *Toqueteo y tomaca flamenca* es un proceso experimental de creación colectiva en el que explorar desde la remezcla del flamenco y las prácticas artísticas contemporáneas el territorio (entendido como paisaje, espacio de acción política y cultural comunitaria, espacio construido, etc) con la infancia. Un proceso en el que la infancia no es una categoría ni un objeto de estudio, en el que lxs niñxs actúan como pares y al que aportan sus modos de habitar el territorio (entre otras cosas). Con la coordinación de LaFundició y activado por bulos.net + Pedro Jiménez (ZEMOS98). <http://bulos.net/toqueteo-tomaca-flamenca-bellvitge-el-gornal-lhospitalet-barcelona/> + <http://www.lafundicio.net/?p=1568>

7 *D.E.F DiálogosElectroFlamencos* son procesos de talleres que ponen en relación a personas interesadas en el flamenco, la creación sonora y audiovisual, la danza contemporánea y el arte de acción, entre otras. Para ello se pone a disposición una metodología de trabajo basada en el uso de materiales (audios, videos, graficas y textos) extraídos de la red y/o de creación propia, a partir de los cuales se generan otras narrativas escénicas. *D.E.F DiálogosElectroFlamencos Poble Sec* ha sido coordinado por Pablo P. Becerra y activado por de bulos.net + Pedro Jiménez (ZEMOS98) <http://bulos.net/d-e-f-dialogoselectroflamencos-poble-sec/>

creativo de la identidad y de una vigorosa capacidad de agregación. Su relación juguetona con lo identitario queda plasmada al otorgarle un papel central al cantante J.L.R El Puma ¿quién ha dicho que un cantante de música melódica no pueda representar a una peña flamenca? Además, la colonización de la identidad andaluza por parte de algunos discursos que sostienen el flamenco, y su inverso, visto como la equiparación de lo andaluz con lo flamenco, entran aquí de lleno en crisis. En la peña había aficionados al flamenco sí, pero también conectados a muchos otros referentes culturales y musicales, ¿podemos sentirnos flamencos si nuestros referentes son también el jazz o la electrónica? El desborde de las identidades múltiples, lo identitario entendido como una remezcla. ¿No es nuestra identidad una remezcla de lo que está pasando ahora?, ¿cómo no estar atravesado por las nuevas aportaciones tecnológicas, políticas y sociales?

Estamos hablando también de su capacidad de agregación. *La Peña Puma* es un espacio de reunión semanal para los aficionados al flamenco, con una composición heterogénea donde confluyen gentes de la concurrida plaza, activistas del entorno Pumarejo, aficionados de todas las edades, estudiantes de flamenco de distintos países, guiris que se acercan asombrados, y en general todos aquellos flamencos *extraviados* con perfiles muy poco relacionados con los habituales aficionados de la peñas flamencas más “serias”. Su desarrollo ha sido posible gracias a un proceso de creación colectivo. Impulsado por un grupo reducido de gente, es rápidamente desbordado por una diversidad de sensibilidades en confluencia anárquica y descentralizada, y en la que el carácter iconoclasta y juguetón permite una gestión despreocupada y abierta.

De otro modo *D.E.F Diálogos ElectroFlamencos Poble Sec* propicia agregaciones bien sugerentes desde el conocimiento del contexto donde se inserta el taller. Para ello se cuenta con la colaboración de diversos colectivos y agentes sociales del barrio como el *Taller de Ficció*, (dedicado a repensar críticamente el barrio a partir de imágenes y sonidos), la *Coral Popular del Poble Sec* (surgida con la intención de recuperar desde una perspectiva crítica una larga tradición del barrio), el *CCCB Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio y Repensar Poble Sec*.

**Intervenir sobre los imaginarios y la cultura popular.** Acercarse a un contexto requiere disponerse a conocerlo. Algunos de los elementos indispensables para este conocimiento son los imaginarios y marcos simbólicos que dan sentido a la comunidad, así como las imágenes e historias en las que esta misma comunidad se reconoce. Tomar en cuenta estos elementos abre la posibilidad de poner a dialogar a la comunidad consigo misma, algo así como poner en cuestión lo que creemos o queremos ser.

En el año 2001 el barrio de la Alameda de Hércules de Sevilla está en pie de guerra, debido entre otras cuestiones a la voluntad, por parte del Ayuntamiento de la ciudad de construir un parking subterráneo en el propio paseo de la Alameda. Dentro de las fases previas a dicha construcción se plantea la tala de un número importante de árboles del paseo<sup>8</sup>. Lo que nos interesa resaltar aquí, dentro de las muchas iniciativas que se llevaron a cabo, fue la puesta en marcha de una campaña de carteles, para ser diseminados por la zona, donde se pregunta a los vecinos: *¿que pensarían de la tala de árboles y del parking de la Alameda personajes como...? Pepe Pinto, Manuel Vallejo, Niño Ricardo, Eduardo de la Malena, y un largo etcétera.* Los personajes elegidos son artistas flamencos de renombre, pertenecientes a otras épocas, y que habían vivido y trabajado en la Alameda. Son, por así decirlo, un capital simbólico del barrio, ilustres figuras con las cuales se establece una relación de pertenencia al lugar. El objetivo no disimulado de los carteles es traer esa memoria colectiva al presente, repolitizándola, a la vez que se evoca una época mítica para la zona, muy alejada del presente de abandono físico y social al que está sometido.

En la propuesta *En este lugar cantó*<sup>9</sup>, la relación entre el espacio público, la señalética urbana y la memoria colectiva se nos muestra como una combinación fructífera desde la que construir nuevas narrativas. Suele ser habitual que en algunas calles de las ciudades nos encontremos con inscripciones o placas conmemorativas, fijadas a las fachadas de las casas, donde se relata que en esa casa, plaza o calle tuvo lugar un acontecimiento relevante. En el caso del barrio sevillano de San Luis-Alameda podemos encontrar bastantes de estas placas, relativas a figuras del arte flamenco. En esta propuesta se quiere conmemorar situaciones que podrían haber ocurrido, poniendo en valor las historias orales y los acontecimientos invisibles, como una forma de producir otros imaginarios de lo urbano, dotándonos de nuevos mitos y leyendas. Hacer hablar al pasado por el presente, sin nostalgias, sin historicismos. Memoria siempre en construcción.

En la propuesta de *El Bicyclero*<sup>10</sup> se simultanea un trabajo escénico y un desarrollo paralelo en el espacio público. Este

8 *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.* VVAA, Sevilla, 2006. p. 269-275.

9 Propuesta realizada por *bulos.net* para el Festival ZEMOS98 en su 12ª edición (Sevilla, 2010). *En este lugar cantó* fue una acción realizada en un recorrido urbano donde un nutrido grupo de gente seguía el paso del cantaor Niño de Elche. El grupo se detuvo en tres lugares distintos, calles estrechas en las zonas de San Luis, Feria y San Julián, donde el cantaor, tras marcar el lugar con un cartel conmemorativo, realizó sendos cantes con letras relativas al lugar. <http://bulos.net/en-este-lugar-canto/>

10 “Dicen que como música de masas, el arte flamenco se ha dirigido a los públicos más variados. Entre los años 30 y los 60 del siglo XX las *troupes* de artistas se desparraman por la geografía española en los espectáculos de *varietés*. La impronta de sus espectáculos permanece en la memoria de cierta generación, para la que suponían una toma de contacto (en muchos casos la primera) con las artes escénicas y la música de masas. La llegada de estas compañías de flamencos a los pueblos se daba a conocer a través de carteles donde se anunciaba el elenco de artistas, así como mediante las glamurosas apariciones de dichos

último consiste en distribuir cartelería publicitaria del propio artista en los lugares donde va a actuar. El Biciletero es una identidad múltiple, pues ha sido interpretada por diversos cantaores y no esta asociada a ninguno en particular, con lo que nadie conoce a esta figura del arte flamenco. Pero a partir de un ejercicio comunicativo de sobredimensión y de apego al imaginario popular (ese que recuerda la llegada de los artistas a las ciudades y pueblos) se intenta introducir al personaje en los canales comunicativos a través de un conocimiento del contexto local. Cartelería en carnicerías, supermercados, peluquerías y bares, donde ha llegado hasta a firmar autógrafos.

En la *Peña El Puma* su utilizó el rostro de J.L.R. El Puma para insertarlo en fotografías de ilustres artistas flamencos, como un acompañante más de la escena. Estas fotografías tergiversadas llenaban una de las paredes del local y a su modo se estaba interviniendo directamente sobre una de las formas de representación del imaginario flamenco de las peñas tradicionales. Es conocido que las peñas flamencas están decoradas con una exhuberante cantidad de fotografías e imágenes de los artistas, bien en su visita a la peña o bien rodeados de otros artistas y aficionados, y no es baladí el fascinante papel cuasi sagrado que juegan en la construcción simbólica del lugar, aportando un sentimiento de comunidad y reconocimiento.

Otra intervención sobre el imaginario flamenco es la aparición de Tío Pancomío, una figura inventada que sirve de leitmotiv a *D.E.F Diálogos ElectroFlamencos Sevilla*<sup>11</sup>, y sobre la que deben pivotar las propuestas a realizar en el marco del taller. Este personaje no existió, pero podría haberlo hecho. O quizá si existe y es una mezcla de todos, una ficción que resume todas las historias conocidas y menos conocidas de tantas personas, profesionales o no, que han aportado algo para edificar la historia del flamenco.

**Destreza en la toma del espacio público.** A nadie se le escapa que el espacio público es un campo de batalla. Es el espacio de los conflictos y las contradicciones sociales, también de los afectos y la cooperación. Hemos visto la importancia de tomar las plazas para poder hablar de los asuntos comunes, al mismo tiempo que se renombraban esos mismos lugares de acuerdo a la nueva situación. Y también tomar la red, ese otro gran espacio público. Tomar los lugares requiere resignificarlos. En el caso de *En este lugar cantó*, este re-bautizamiento del espacio público viene marcado por la mediación de un cantaor flamenco, quien marca los espacios, guiando a los escuchantes por lugares cotidianos y dandoles, con su gesto, un nuevo sentido y una nueva escucha. Y de eso se trata, las paredes hablan, ¿cómo podemos hacer visible lo que nos cuentan?

En *Homenaje a las mujeres represaliadas ante la tumba de Queipo de Llano*<sup>12</sup>, podemos observar un señalamiento directo a un espacio de poder y un valiente recordatorio a la memoria soterrada. La acción finaliza con un taconeo flamenco sobre una réplica de la placa que cubre la tumba del general franquista, enterrado con honores en la basílica sevillana de La Macarena. En este caso las activistas no podían realizar la acción en el interior de la basílica y donde se ubica la placa, so pena de grave sanción, pero replicaron milimétricamente la losa y la trasladaron justo enfrente, al espacio público, ofreciendo a la ciudad aquello que no quiere ver.

En una de las conocidas acciones de *Peatón Bonzo*<sup>13</sup>, un coche aparcado es objeto de todo tipo de tropelías por parte de personajes con trajes de superhéroes. Uno de los momentos cumbre es la utilización del capó del vehículo como un tablao flamenco por parte del grupo *Las Cani-jas*, que no dejaron de taconear hasta dejar el coche completamente abollado.

Una propuesta en el contexto de internet es *Marelu la Pixelada*<sup>14</sup>, un proyecto en construcción para intervenir en la red a partir de la creación de un personaje ficticio del mundo del flamenco. Esta artista, que adoptaría distintas biografías e

---

artistas en los bares y lugares céntricos de la población. La figura de éxito, el artista singular, suponía el principal reclamo para la población y en algunos casos despertaba pasiones hasta el punto de generar imitadores locales. A partir de estas formas de divulgación proyectamos la figura de nuestra bicicletera". <http://bulos.net/la-biciletera-de-calle/>

11 <http://bulos.net/def-dialogoselectroflamencos-taller-de-creacion-remezcla-partir-del-flamenco-14-15-16-de-marzo-2014/>

12 El homenaje, coordinado por distintos colectivos de mujeres, quiso recordar especialmente a aquellas que sufrieron la represión en Andalucía de la mano del teniente general Queipo de Llano, que en sus discursos desde Radio Sevilla llegó a animar y justificar la violación de las mujeres del bando republicano. [http://www.eldiario.es/andalucia/Homenaje-mujeres-represaliadas-Queipo-Llanos\\_0\\_136136480.html](http://www.eldiario.es/andalucia/Homenaje-mujeres-represaliadas-Queipo-Llanos_0_136136480.html)

13 Iniciativa de acción directa y desobediencia peatonal contra la soberanía del coche, activa entre los años 2003-2007. *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.* VVAA, Sevilla, 2006. p. 80-81.

14 El punto de partida es abordar la triada género, sexo y sexualidad como lo que es, una serie de construcciones políticas, culturales y sociales, y como tales son incompletas, parciales y están sujetas a negociaciones, cambios y hasta remezclas. Es desde ahí desde donde la presencia de *Marelu La Pixelada* pone el foco de atención en diseminar personalidades múltiples, adoptando distintas identidades más o menos excluidas de la representación, recorriendo sus historias de vida, sus percepciones subjetivas, su no normatividad, evidenciando sus condiciones materiales, las constricciones heteropatriarcales en las que están inmersas, su falta de recursos, su precarización, su falta de derechos. Se propone como un elemento disruptivo en los estudios flamencos contemporáneos, aquejados de pomposidad, academicismo y homocentralidad. *Marelu* nos remite a un nombre con poco uso en la actualidad, algo viejo pero también corralero, de barrio. Por contra el apodo *La Pixelada*, que tiene algo de ciberpunk, nos habla de una condición digital que opera dentro de los márgenes de la imagen virtual y está situada en un contexto contemporáneo.

identidades, aparecería en la escena red a través de biografías, fotografías, grabaciones musicales y vídeos. Este proyecto pretende situarse como un espacio de enunciación que permita abordar las distintas formas y posibilidades de construcción de narrativas que cuestionen las identidades de género en el propio campo de representación del arte flamenco desde la invención de identidades, el apropiacionismo, el fake, la remezcla y el uso táctico de la red.

*D.E.F DiálogosElectroFlamencos Sevilla*. Una semana antes del taller, en la vecina plaza del Pelicano, el Ayuntamiento procedía, tras demanda de algunos vecinos, a eliminar los bancos que están en la plaza. La pequeña y simbólica aportación a este debate, sobre cómo gestionar los espacios públicos y las relaciones entre los usuarios, es una intervención gráfica en las zonas donde antes se ubicaban los bancos: *Aquí se sentó Tío Pancomío*. Y no sólo ahí, la zona aparece empapelada por montajes fotográficos de históricos artistas flamencos atravesados, a su manera, por el espíritu de Tío Pancomío.

Las conocidas acciones de *Flo6x8*<sup>15</sup>, intervienen directamente, y por sorpresa, en las oficinas de las entidades bancarias como una forma de responsabilizar a la Banca de la actual estafa financiera. Siempre planificadas de antemano, irrumpen en la cotidianidad de las sucursales con una coreografía de cante y baile flamenco, desapareciendo rápidamente de la escena tan pronto han acabado. Las acciones son documentadas y el material audiovisual resultante se sube a la red, donde comienza un proceso de diseminación vírica muy potente y de largo alcance.

**Dar valor al proceso frente a una visión idealizada de la "obra"**. En las diferentes propuestas que estamos compartiendo vemos que el concepto de "obra" se nos queda aquí un poco pequeño. Observamos que desde el arte se contribuye con saberes comunicativos, aportaciones gráficas, creación de imágenes, investigación de los marcos simbólicos, etc, enmarcadas en propuestas de creación colectiva, proyectos de carácter anónimo y de autoría distribuida, procesos sin "obra" y cosas que se pueden parecer a "obras" pero cuyos lugares de validación como tales no pasan únicamente por la Institución Arte, ¿qué nos estamos encontrando aquí? Una variedad heterogénea de formas de hacer, de procesos complejos, que requieren siempre de una negociación situada, en relación al papel y la posición que los trabajadores culturales pueden ofrecer. Habrá que ir construyendo esas especificidades, esa práctica del arte, con las necesidades que en cada momento se vayan dando, sabiendo que el tipo de valor artístico que se libera cuando hablamos de este tipo de prácticas colaborativas no está basado tanto en materiales, espacios, medios o técnicas utilizadas como en aspectos que tienen más que ver con el proceso en su conjunto: la distribución/recepción, el código abierto, una labor de comunicación generadora de red, el entrecruzamiento y la remezcla o la voluntad política y ética.

La metodología de trabajo propuesta en los procesos de formación, investigación y acción desarrollados en *D.E.F DiálogosElectroFlamencos* intentan reforzar estas ideas. Las expectativas que se ponen sobre la mesa van en las siguientes direcciones: ofrecer un acercamiento diferente a la estética flamenca; situar el trabajo artístico flamenco en un contexto más amplio que el de los cómodos espacios donde viene desarrollándose habitualmente; una metodología replicable; la posibilidad de pensar las propuestas desde sus interferencias político-sociales; una atención al "hacer" propio de otras narrativas; crear colectivamente; un cuestionamiento de las ideas del genio, pureza y creación individual; el acceso a unos materiales que normalmente no forman parte del acervo de posibilidades de los que se nutre la creación flamenca; una práctica sobre lo experimental basada más en la idea de que la creación es el encuentro con el error; pensar la creación como una remezcla o la puesta en cuestión del flamenco como un género que está alejado del sonar en sus múltiples manifestaciones.

La experimentación entendida como modo de producir preguntas nuevas y no tanto "obras" nuevas. En *Cartuja a rás. Proceso de creación para una dramaturgia flamenca en torno al Monasterio de la Cartuja*<sup>16</sup> se siguen patrones parecidos. Es una propuesta conectada con diferentes prácticas culturales contemporáneas y que tiene la intención de abrir nuevos campos de creación e investigación de lo flamenco desde la apertura a formas de producción colectivas realizadas para un contexto específico. Aunque tiene una presentación pública en formato escénico, el acento está puesto en el proceso de creación y en la metodología puesta en marcha. *Cartuja a rás* tiene la intención de compartir los materiales, improvisaciones y debates generados por los participantes, poniendo en valor el "cómo" se hacen las cosas, teniendo en cuenta, además, que esta propuesta está inserta en un contexto artístico de Bienal de Flamenco de Sevilla, donde priman la espectacularidad y la complacencia acrítica de lo que debe ser una "obra escénica".

**No se trata de hacer arte político sino de hacer flamenco políticamente**. Nos hemos apropiado aquí de la conocida frase de Jean-Luc Godard<sup>17</sup>, y la hemos remezclado a nuestra conveniencia con el fin de producir un extrañamiento. Sí,

15 *Colectivo activista-artístico-situacionista-performático-folklórico-no violento* <http://www.flo6x8.com/>

16 *Cartuja a rás* está pensada desde y para un lugar específico. A partir de un proceso de creación conjunto y situado, diferentes creadores de ámbitos del flamenco, la creación audiovisual, el arte sonoro y el arte de acción trataremos de dialogar con este inabarcable entorno monumental del Monasterio de la Cartuja, con nuestro arsenal de cuerdas vocales, aparatos, cables, cuerpos y objetos sonoros." <http://bulos.net/cartuja-ras-17-de-septiembre-2014-bienal-de-flamencounia/>

17 La frase es extraída de un texto que Godard y Gorin escriben en "Politique Hebdo" acompañando a un collage de imágenes de películas realizadas por el Grupo Dziga Vertov: "Des militants encore isolés cherchent à faire des films de façon nouvelle, à faire non seulement des films politiques, mais à faire politiquement, en contact avec les réalités historiques et sociales où ils sont eux-mêmes plongés". Cfr. CHIESI, R. Jean Luc Godard. Roma: Gremese Editore, 2003. p. 49.

porque a nuestro modo de ver, otra de las cuestiones clave es la importancia de atender al cómo se hacen las cosas al interior de los procesos, y entendemos el cómo como una cuestión política. Ahí entran, por ejemplo, elementos como la relevancia de lo organizativo y la apertura a modos de producción más democráticos, cuestiones ambas consideradas “menores” respecto a los elementos genuinamente artísticos.

Poner atención en lo organizativo significa aceptar, entre otras cosas, cuán importantes son las micropolíticas de los procesos. Y estas micropolíticas son el tejido, a veces invisibilizado, que nos conforma en nuestra relación con los otros<sup>18</sup>. Pueden dinamitar procesos por no tenerlas en cuenta y pueden estar al servicio del empoderamiento, de las subjetividades y de los procesos, si las tenemos en cuenta como parte central de lo que hacemos. La inclusión de los disensos que genera ese “poner la vida en el centro” implica asumir que estamos inmersos en un lugar de política.

Otro elemento de un hacer político en el seno de los proyectos es cómo fabricar modos de producción y reproducción de lo que se hace colectivamente. Una democratización de las prácticas requiere, también, una devolución de lo que se produce que posibilite una retroalimentación hacia dentro y una apropiación hacia afuera. Y ahí es donde entra la idea de archivo. Si entendemos la cultura como un bien a compartir y multiplicar, hacer las cosas políticamente será también imaginar qué formatos de compilación y qué usos, de manera que puedan propiciar el acercamiento de otros compiladores y otros usuarios.

Y como coda final el deseo de compartir un par de preguntas recurrentes que, expresadas de diferentes formas, aparecen en las conversaciones que venimos teniendo con los compañeros que nos encontramos en nuestro quehacer, y que giran en torno a la sostenibilidad de las prácticas culturales con vocación de incidencia social, sostenibilidad tanto desde un punto de vista económico como desde un punto de vista comunitario: ¿cómo compartimos los recursos, los saberes desde la generosidad en un entorno que nos empuja a la competitividad?, ¿cómo generamos bienes comunes, bienes para la colectividad, sin morir en el intento?.

## **Crónica de *D.E.F DiálogosElectroFlamencos***

### **Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar<sup>19</sup>**

#### **Inicios**

Con estos apuntes queremos compartir lo que fue el desarrollo de *D.E.F DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar* que tuvieron lugar en Granada los días 7, 8, 9 y 10 de marzo de 2013. Bajo la coordinación de FAAQ (faq.info) la propuesta fué activada por Santiago Barber - Raúl Cantizano (bulos.net) y Pedro Jiménez (ZEMOS98). Con la participación de Ana Colom, Raquel Cruz, Julia Monje, Alba Olmedo y Alvaro Ramírez, con la documentación audiovisual de FAAQ, La Fundició (lafundicio.net), bulos.net y ZEMOS98.

Ya en un post previo comentaban desde FAAQ<sup>20</sup> sobre el germen de estas residencias y algunas de las motivaciones que empujaron a poner en marcha esta propuesta. El proceso de trabajo se inició durante los meses previos desde los nodos de Sevilla y Granada. Para ello habilitamos un Pad, un editor de documentos online para escritura compartida, donde fuimos volcando los materiales, documentos y actas de nuestros encuentros, de manera que todos los implicados podíamos tener acceso al desarrollo del mismo. Unas semanas antes de las residencias tuvimos un encuentro con los participantes que se encontraban en Granada vía webcam. Fue una primera toma de contacto para vernos las caras, hacerles partícipes de los avances reflejados en el Pad, poner en común expectativas y aclarar dudas.

La mezcla de expectativas y deseos de las que partíamos, cuando empezamos a pensar en todo esto meses atrás, quedaron reflejadas en esta lluvia de ideas esquemática: imaginábamos una propuesta intensamente inacabada, que priorizara el proceso; una sucesión de formatos, situaciones, momentos; activar los sentidos, atender a lo sensorial; relacionar el espacio público con el trabajo en la escena; sí a la improvisación, a la intuición, al continuo, al SinFin;

---

18 “Así pues, la perspectiva micropolítica nos recuerda esta evidencia: no nos metemos en un proyecto por pura abnegación, movidos exclusivamente por la conciencia. A un proyecto uno lleva también su historia, su cultura, su lengua, sus relaciones con los poderes y los aprendizajes, sus fantasmas y sus deseos. Éstos no son, propiamente hablando, individuales o privados, sino que se inscriben en una multitud de relaciones geográficas, sociales, económicas, familiares... que impregnan con mayor o menor fuerza nuestros cuerpos”. David Vercauteren, Olivier “Mouss” Crabbé y Thierry Müller. *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2010. p.135.

19 El siguiente texto, acompañado por toda la documentación gráfica, audiovisual y sonora de las residencias puede ser consultado aquí: <http://bulos.net/d-e-f-dialogoselectroflamencos-granada-marzo-2013/>

20 <http://granada.lolabs.net/sobre-el-germen-de-los-dialogoselectroflamencos/>

referencias a la estética y hallazgos de Val del Omar, pero sin olvidar el toque iconoclasta que nos permitiera cierta distancia con la figura de este creador al que, por encima de todo, no queríamos ofrecerle una hagiografía; uso y disfrute de todos los dispositivos tecnológicos a nuestro alcance; una mirada crítica a la ciudad-marca, a la creación de la ciudad por el turismo, incluso extensible más allá del turismo, al ser Granada una ciudad presa de su imagen, "atrapada en su propio reflejo, presa en el camarín de su cultura" (o algo así nos dice Aguaspejo...) absorba en un problema irresistiblemente contradictorio que engloba todo su imaginario; apoyarnos y fortalecer el tejido flamenco local, descubrir nuevos compañeros de viaje y poder activar iniciativas locales sensibles a estas maneras de hacer flamenco; y por supuesto, pasarlo bien.

Una de las primeras tareas consistió en darle nombre a las residencias y buscarle una imagen gráfica. La idea era intentar reflejar el universo creativo de José Val del Omar (en adelante VdO) a partir de estas necesidades comunicativas, lo que resultó un ejercicio divertido y loco, una aproximación valderomariana a varias voces con la atención puesta en el uso particular que este creador hacía de los conceptos y las imágenes. Nos gustaba mucho, por ejemplo, el concepto P.L.A.T (PictoLuminicoAudioTáctil) que era, además, el nombre que le dio a su último laboratorio de trabajo y base de operaciones. A partir de esta referencia construimos nuestro D.E.F (DiálogosElectroFlamencos). En cuanto a la imagen gráfica recurrimos a la técnica del montaje, reuniendo materiales diversos de talleres elaborados anteriormente y otras imágenes más relacionados con nuestras motivaciones de cara a estas residencias. El resultado, sencillo, busca la complicidad con el imaginario del creador granadino que también cultivó la práctica del collage<sup>21</sup>.

### **¿Que papel tiene Val del Omar aquí?**

El reto inicial era cómo abordar el flamenco en conexión con la figura de este creador, a partir de un encuentro de creación entre gentes de distintas disciplinas artísticas. Por tanto una de las preguntas importantes que había que definir era el papel que se le iba a asignar a VdO. Nuestra intención estaba muy alejada de lo que sería un gesto de homenaje integral a su figura. Obviamente cualquier iniciativa en este sentido es bienvenida, pero entendíamos que nuestra aportación aquí era otra, justamente la de liberarnos del relato de "autor", más o menos normalizador y homogéneo, potenciando, por contra, una mirada desprejuiciada y apropiacionista de sus diferentes facetas como creador inclasificable. Siguiendo este hilo creemos que la figura de VdO como raro proponente nos muestra un modo de operar más próximo a la remezcla, al montaje y al cruce disciplinar, que son justamente los métodos que hacemos nuestros en estas residencias.

Nuestra apuesta ha consistido, finalmente, no tanto en elaborar una relectura exhaustiva de los aspectos formales y conceptuales de su obra, como la posibilidad de escudriñar ahí y tomar prestado apenas algunos elementos sugerentes con la mirada puesta, principalmente, en tres aspectos:

- Su relación con lo flamenco

Entre la tradición y la experimentación. Las películas de Val del Omar albergan una cultura musical y un tratamiento del sonido completamente visionarios, donde el flamenco ocupa un papel primordial. Destellos como las estremecedoras percusiones que Vicente Escudero incorpora a Fuego en Castilla, y el collage sonoro que se puede disfrutar en Aguaspejo Granadino fueron admirados por el propio Enrique Morente como "algo que aún no se puede ni soñar casi".

- Su capacidad de inventiva tecnológica

El replanteamiento que realiza sobre la totalidad del dispositivo cinematográfico (pantalla, cámara, objetivo, sonido, película, proyector, luces, relación con el espectador...) y su valoración de lo sonoro como un campo con entidad propia. Alejados del fechitismo, la experimentación formal, con estas y otras tecnologías de la imagen y el sonido, es una fuente de inspiración para estas residencias.

- Su relación con el imaginario de la ciudad de Granada.

Val del Omar proporciona asimismo un punto de acceso privilegiado a otro complejo universo, nos referimos al imaginario de la ciudad de Granada, una ciudad "estancada, prisionera en el camarín de su cultura". Las capturas de imagen y sonido que realizara en sus derivas por la Alhambra, así como la atención prestada al fenómeno turista son modos de intervenir en el propio contexto en el que se está inmerso.

### **¿Con qué materiales hemos trabajado?**

Había un inconveniente que queríamos salvar, y no es justamente otro que la fuerza y magnetismo de la obra de Val del Omar. Paradójicamente su legado se nos presenta como un obstáculo en la medida que prioricemos sus producciones

---

21 [http://valdelomar.com/foto1.php?lang=es&menu\\_act=6&foto1\\_codi=2](http://valdelomar.com/foto1.php?lang=es&menu_act=6&foto1_codi=2)

como principal materia prima a partir de la cual construir nuestras acciones.

Las producciones sonoras, audiovisuales y montajes de imágenes de VdO son lo suficientemente sugerentes como para pensar en un proyecto de reinterpretación e investigación que las tome como punto de partida. Sin embargo, en el marco de nuestra metodología de trabajo, nos asaltaban algunas alarmas: ceñirnos a lo que ya está hecho ¿no sería una manera de cosificar en exceso el imaginario sobre el que queremos investigar?, ¿no estaríamos elevando sus experimentaciones al rango de ahistóricas, situándolas más allá del tiempo y el contexto en el que fueron elaboradas? y ¿no ensombreceríamos con ello otras posibles maneras de acercarse y tocar los hallazgos de VdO?

Estas inquietudes han dado como resultado que nos dotemos, en la medida de lo posible, de nuestro propio arsenal de ideas y referencias. Nos guiaban dos objetivos en esta dirección:

- Actualizar y contextualizar los materiales en el presente
- Combinar diversos registros

A partir de estas decisiones se recopilaron, previamente a las residencias, una serie de materiales y contenidos en formatos de audio, vídeo, imagen y texto compilados en seis bloques temáticos:

- imaginario Granada
- Imaginario Flamenco
- Imaginario Val del Omar
- Interferencias Político Culturales
- La red, los media, la TV
- Vibración

### **Proceso, montaje y acción**

La metodología que hemos puesto en marcha sigue en la línea de tratar de ensayar un proceso de creación que facilite a los participantes herramientas de otras disciplinas artísticas más allá de las técnicas específicas del cante, baile y toque flamenco. El arte de acción, la poesía fonética, la remezcla audiovisual, la intervención en el espacio público, la danza contemporánea o el arte sonoro ofrecen un campo de experimentación muy fructífero con la práctica del flamenco. Incentivar estos entrecruzamientos disciplinares a partir, no tanto de ideas y conceptos generales sino de materiales y documentos concretos, es uno de los objetivos que teníamos claros a la hora de abrir este proceso de creación.

Para poder activar esta posibilidad nos dotamos de unos medios técnicos que incluían proyectores de vídeo, programas de edición y manipulación de vídeo y audio, diferentes instrumentos sonoros, mesas mezcladoras de vídeo y audio, micrófonos, cámaras de videovigilancia y monitores. Con todo ello dispusimos un taller-laboratorio con todas las necesidades técnicas y espaciales para llevar a cabo nuestro abordaje.

Planteamos un plan de trabajo bastante intenso, distribuido en tres días y medio en sesiones de mañana y tarde. Una vez realizadas las presentaciones formales del jueves tarde nos dispusimos a explicar cómo pensábamos propiciar el encuentro. La mayor parte de las residencias tendrían lugar en nuestro particular laboratorio D.E.F, en la sala que nos cedieron los amigos del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov. La mañana del viernes estaría dedicada a visitar el recinto de la Alhambra, donde improvisaríamos acciones e intervenciones de diverso tipo, además de capturar imágenes y sonidos que pudieran ser utilizados en el posterior proceso de creación.

La metodología que poníamos sobre la mesa consistía en que cada participante realizara tres propuestas a partir del gráfico que nosotros denominamos "Normas del juego". Lo que éste nos muestra son los "cajones de materiales" (divididos en seis bloques temáticos), por otro lado las "capas" (que incluyen sonido, visuales, iluminación, objetos y cuerpo) y por último la variable del "tiempo" (1 minuto, 5 minutos y loop). Lo primero que hicimos fue dar un repaso al cajón de materiales. Vimos las imágenes y vídeos, escuchamos los audios y tomamos nota de los textos de cada uno de los bloques temáticos. Nos familiarizamos también con todos los aparatos tecnológicos, poniéndolos a funcionar en algunos de los casos y mostrando sus potencialidades.

Premisas generales:

- Cada una de las propuestas debía realizarse a partir de la conexión entre las tres columnas de las "Normas del Juego" de la siguiente manera: Elección de 2 elementos de "cajones de materiales" + 2 elementos de "capas" + 1 variable de "tiempo".



- Para la elección de los dos elementos de los cajones de materiales, se trataba de establecer relaciones entre elementos diferentes, con lo cual la premisa es que ambos fueran de distintos bloques temáticos. En cuanto a las capas y la variable de tiempo, la preferencia era también no repetir, especialmente en la variable de tiempo.
- En un principio la posibilidad de trabajar algunas propuestas en parejas o pequeños grupos la habíamos dejado abierta a las posibles conexiones y afinidades entre los participantes, sin descartarlas pero tampoco forzándolas. Y éstas se acabaron dando, fruto también del ambiente de colaboración y apoyo que establecimos entre todas.
- Cualesquiera que fueran los elementos con los que se decidiera trabajar (una imagen, un texto, un objeto) se trataba de pensarlos no tanto como algo accesorio o "decorativo" sino como narraciones, discursos, producciones, con sus poéticas y usos propios. Otorgarle la importancia que tienen, como elementos válidos y polisémicos en sí mismos, supone cuestionar el excesivo papel protagonista que se suele atribuir al ejecutante de la acción. Esta posición de jerarquía y distribución de roles es bastante acusada en el mundo escénico flamenco y sus modos de representación, con lo que nos interesaba, especialmente, aportar otras miradas al respecto. Podríamos pensar que el intérprete flamenco está, aquí, más cercano al modo de operar de un "performer", en el sentido de poner en relación procesos, catalizar situaciones, acompañar sonidos o disponer encuentros.

Una vez elegidos los materiales con los que trabajar el siguiente paso consistió en ponerse manos a la obra. Cada persona o pareja fue construyendo su acción y el resto del grupo observábamos y aportábamos comentarios, ideas, sugerencias. Esto posibilitaba formas de participación diversas, generaba un acompañamiento colectivo de los procesos de creación particulares y propiciaba la circulación del aprendizaje.

Uno de los condicionantes de las residencias era la presentación pública de lo realizado y que tuvo lugar la tarde del domingo. Queríamos compartir con los asistentes algo de lo que habíamos hecho durante esos días, no tanto con la pretensión de ofrecer algo acabado (un espectáculo o algo así) sino más bien como una forma de transparencia, puede que como una forma de poner en valor el error, la improvisación y el salto al vacío. No se trata de acogerse acriticamente, como una tabla de salvación para indecisos, al tantas veces repetido "valorar el proceso y no tanto el resultado", sino que, más bien creemos que tomarse en serio esta afirmación es más difícil de lo que parece (al menos lo ha sido para el grupo que ha activado estas residencias) empezando por invertir nuestros objetivos y expectativas y continuando con una metodología que acumule el aprendizaje durante el proceso.

Por todo ello, poner en común el lugar e importancia que le queríamos dar a la presentación pública de la propuesta se convirtió en una de las negociaciones recurrentes a lo largo de todo el proceso de trabajo. El modo en que funcionaba se dirimía entre la tensión ante el proceso de creación propio, la urgencia por producir algo medianamente acabado y la tendencia natural a "sacar adelante" cualquier actuación desterrando cualquier posibilidad de visibilizar el error y el no ensayo. Todo ello hacía frente a una propuesta que pusiera en valor las ideas primeras, el saber escuchar y la improvisación.

Las virtudes palpables de mostrar el trabajo públicamente son, también, evidentes y positivas en tanto en cuanto nos empujaba a centrarnos, a mantenernos alerta y en estado de excitación. Cuando todas las acciones estuvieron planteadas las dispusimos una tras otra, medio azorosamente, en una línea de tiempo de 1 hora. Este ensamblaje tenía dos funciones principales: por un lado facilitar el visionado de cara al público asistente (entradas, salidas, tiempos muertos, etc) y por otra, observar posibles conexiones o superposiciones entre las diferentes acciones. Esta mirada global sobre la propuesta fue un ejercicio de montaje muy interesante.

### **Una deriva por la Alhambra**

La mañana del viernes la dedicamos a llevar a cabo una visita al recinto de la Alhambra. Nos convocábamos a zambullirnos en un espacio único "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos"<sup>22</sup>, un lugar en el que también VdO había realizado múltiples grabaciones y capturas de sonidos. La idea era realizar fugaces intervenciones improvisadas teniendo presente que es un monumento Patrimonio de la Humanidad marcado por la lógica de los protocolos, las normas y el control. De entrada nos propusimos prestarle atención a las siguientes premisas:

- Atender a los estímulos sensibles, acústicos, visuales.
- Observar las características patrimoniales, institucionales y monumentales.
- Ampliar la percepción, intensificando la atención y la capacidad consciente de la experiencia.
- Aprovechar los objetos y situaciones que surgen a nuestro alrededor.
- Propiciar una mirada crítica de la experiencia turista.

- Observar los mecanismos de control. Cómo se ordenan, planifican y calculan los comportamientos, y en definitiva lo que se puede y no se puede hacer.
- Tomar tcomo aliados a los visitantes y a los trabajadores y trabajadoras del recinto.

Utilizamos las normas básicas de acceso al Monumento disponibles en la web<sup>23</sup> como unas pautas de comportamiento que podían ser usadas. Cada persona del grupo eligió la norma que le parecía más sugerente. Estas son las "normas básicas de acceso":

Con caracter general durante la visita debe observarse lo siguiente:

- No portar mochilas ni bolsas grandes.
- No fumar en los Palacios ni espacios cerrados.
- No fotografiar con trípode.
- No beber ni comer, salvo en los lugares permitidos para ello.
- Respeto a las normas e indicaciones.
- **NO TOCAR LAS DECORACIONES DE LOS MUROS.**
- **NO TOCAR NI APOYARSE EN LAS COLUMNAS.**
- **NO TOCAR LAS PLANTAS DE LOS JARDINES.**
- **EXTREMAR LAS PRECAUCIONES PARA EVITAR CAÍDAS.**
- Usar las papeleras; no arrojar nada al suelo; colaborar con la limpieza del Monumento.
- No beber agua de las fuentes y pilares ornamentales. Existen suficientes fuentes con agua potable.
- Por respeto con los demás visitantes y para lograr una atmósfera adecuada durante la visita debe mantenerse un comportamiento lo más cívico posible: evitar las aglomeraciones y los tonos de voz excesivamente elevados, así como despojarse de determinadas prendas de su vestimenta.
- El número máximo autorizado de personas por un grupo es de 30, más 1 responsable del mismo o guía, debidamente acreditado.
- Dadas las reducidas dimensiones de algunos espacios se recomienda no explicar en los lugares: Sala de las Dos Hermanas, Galería Norte del Generalife.
- Los vigilantes del Monumento, en caso de excesiva aglomeración en lugares puntuales, podrán discrecionalmente dirigirse a los visitantes para agilizar la visita.
- Se ruega que durante la visita nocturna no se utilice el flash ya que de deslumbra a los demás visitantes, causando molestias e impidiendo la serena percepción de unos interiores iluminados sugestivamente.

Ahora se trataba de iniciar un recorrido todos juntos, cual grupo de turistas, donde, teniendo en cuenta las premisas apuntadas y las normas generales, ir realizando de forma improvisada acciones e intervenciones dejándonos influir por lo que había a nuestro alrededor. Algunas acciones se improvisaban sin previo aviso, otras se preparaban en pocos minutos y se hacían individualmente, en pequeños grupos o implicando a todo el equipo. En algunas ocasiones, otros visitantes acababan formando parte de lo que se hacía.

Como vemos se trataba de establecer complicidades y escuchas mutuas entre nosotros (lo que uno no llega a ver ni oír se lo hace visible el otro) que, al mismo tiempo, pueden generar distintos diálogos entre:

- el espacio público/privado de la Alhambra y sus paseantes.
- el cante y baile flamenco y su escucha no esperable.
- la inmediatez de la acción y la huella que deja a su paso.
- el contexto presente y la memoria del lugar puesta de nuevo en circulación.

Una sencilla acción fue, por ejemplo, hacer de turista haciéndose fotografías con turistas, o hacer fotografías de grupo con monumentos pertenecientes a otro enfoque del patrimonio.

Cuando acabó nuestra visita nos fuimos todos juntos a comer a un parque y aprovechamos para poner en común como habíamos vivido la experiencia. En términos generales la calificamos de positiva, sin embargo señalamos algunos puntos débiles:

- la dificultad de establecer interrupciones en un contexto tan codificado.
- la limitación de tiempo.
- las dificultades propias de la improvisación: inseguridad, aceleración, necesidad de estar haciendo algo, etc.
- la Alhambra como un lugar inabarcable en todos los sentidos.
- la imposibilidad de acceder de manera inmediata a todo el material de documentación generado en apenas unas horas.

### **Evaluación y alguna cosa que se quedó en el tintero**

Apuntamos un breve listado de ciertos aspectos que, a nuestro modo de ver, no han funcionado:

- La condición de mostrar públicamente algo del trabajo realizado tiene sus luces y sombras. Antes hemos mencionado como afectaba a los integrantes del taller y quizás, sobre todo, es relevante también en relación con lo que espera el que asiste. Se realizó una breve presentación, previa a la muestra de los trabajos, pero no estuvo todo lo bien enfocada que hubiéramos deseado. Las labores de mediación, tantas veces invisibilizadas y no tenidas en cuenta, aquí deberían jugar un papel crucial.
- En la práctica no todos los participantes se sintieron cómodos con los materiales propuestos en los cajones. Algunos factores posibles: la heterogeneidad de estos, el no ser tradicionalmente flamencos, la dificultad por insertarlos en una narración con cierto sentido, etc. Todo ello hizo que los participantes, en términos generales, no tomaran el material en toda su amplitud, probando o indagando en todas sus posibilidades. Y en otros casos, el riesgo de la decoración se convirtió en evidencia.
- El grupo encontró una dificultad generalizada para enfrentarse al uso de herramientas más desconocidas, como el vídeo o el sonido, y por ello la tendencia a manipular dichos instrumentos quedó muy limitada.
- Desde nuestra posición de coordinadores y activadores de las residencias hemos tenido una gran dificultad por sacar estos materiales, que ahora presentamos, en un plazo razonable de tiempo. Al principio fuimos muy ambiciosos en cuanto a las posibilidades que ofrecía toda la documentación, con el paso del tiempo fuimos simplificando las opciones pero ni siquiera así fuimos capaces de cumplir nuestros propios plazos. Es deseable hacernos responsables de un retorno más inmediato de lo que producimos, si lo que está en juego es seguir posibilitando un diálogo más allá del tiempo estricto de las residencias, intentando superar la posición central que, ya de por sí, genera un evento.
- Una línea de intervención en el espacio público se nos quedó, finalmente, fuera del programa. Se trata de las estatuas y monumentos dedicados a personajes relacionados de alguna manera con la ciudad de Granada y el flamenco. No nos dió el tiempo para más, pese a que el nodo granadino había elaborado un mapa con la ubicación de cada una de ellas. Este mapeo formaba parte de las investigaciones previas a las residencias con el objetivo de utilizar estas figuras, al igual que hiciera VdO con las imágenes del Museo de Escultura Religiosa de Valladolid para *Fuego en Castilla*, como soporte para nuestras acciones. Queda, no obstante, el documento disponible en nuestra web, para quienes quieran proponer otros usos a estos cachivaches de piedra y plomo.

Links de interés sobre José Val del Omar

- Cápsulas de Radio Reina Sofía: <http://radio.museoreinasofia.es/val-del-omar?lang=es> y <http://radio.museoreinasofia.es/los-sonidos-de-jose-val-del-omar?lang=es>
- Catálogo en PDF de la exposición Desbordamiento de Val del Omar: <https://dl.dropbox.com/u/248348/CatalogoValdelOmar.pdf>
- Extractos sonoros VdO en SoundCloud [http://soundcloud.com/val\\_del\\_omar](http://soundcloud.com/val_del_omar)
- Fragmentos visuales VdO en Vimeo: <https://vimeo.com/josevaldelomar>
- Val del Omar en FB: <https://www.facebook.com/pages/Val-del-Omar/46660711337>

- Vídeo de la Exposición del Museo Reina Sofia: <https://vimeo.com/16016869>

## BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- **William Washabaugh**, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Paidós Barcelona, 2005.
- **Parramon**, Ramon, **Rodrigo**, Javier. **Coord.** *Acciones Reversibles. Arte, Educación, Territorio*. ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Vic, 2009.
- **Claramonte** Jordi, *Arte de Contexto*. Ed. Nerea, S. A. 2011.
- **VVAA**, *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*. Sevilla, 2006.
- **VVAA**, *Desacuerdos I*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.
- **Expósito**, Marcelo: El arte, entre la experimentación institucional y la política de movimientos [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_sitac.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf)
- **Grupo autónomo A.F.R.I.K.A.**, *Manual de Guerrilla de la Comunicación*, Virus editorial, 2000.

.....

### **Santiago Barber** (Valencia, 1970)

Propositor cultural, artista visual, performer, activista, creador escénico y sonoro. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente vive y trabaja en Sevilla.

Desarrolla su práctica en los ámbitos de las prácticas artísticas de contexto, el arte activista y la creación escénica experimental. Comparte experiencias, desde la producción artística y comunicativa, con diferentes colectivos sociales y culturales en el marco de procesos de regeneración urbana y autorganización social. Miembro fundador de *La Fiambrera*, colectivo formado por varios equipos en red que desde los años 90 estuvo dedicado a desarrollar y poner en circulación prácticas colaborativas y de intervención en el espacio público con diversos movimientos sociales del estado español. Ha organizado seminarios, ciclos de actividades, proyectos editoriales y talleres para instituciones artísticas, entidades culturales y organizaciones sociales. Miembro fundador del equipo y coordinador artístico del festival de arte y otras músicas *Nits d'Aielo i Art*, dirigido por el músico Llorenç Barber. Dirige junto a Raúl Cantizano *bulos.net* una factoría experimental entre el flamenco y otras prácticas artísticas. Miembro fundador de *Tramallol* un proyecto/espacio cultural de gestión cooperativa.