

## **Entrevista con Santi Barber**

Texto recogido en *España después del 15M*. Editorial Catarata. Jorge Cagiao y Conde e Isabelle Touton (dirs) (2019)

**“Estas prácticas pueden pasar muy desapercibidas porque se alejan de lo espectacular y de cierta capitalización de autor”**

Tramallol (Sevilla), 15 de mayo de 2018

Santi Barber nació en Valencia y lleva bastantes años asentado en Sevilla. Se define como un trabajador de la cultura y el arte: productor cultural independiente, artista visual, performer, activista, creador escénico y sonoro... Algunos de sus proyectos artísticos están vinculados con el flamenco y con Raúl Cantinazo (están recogidos en bulos.net). Actualmente, en Madrid, forma parte del proyecto de investigación en prácticas artísticas situadas Una Ciudad Muchos Mundos de Intermediae (Matadero).

Nos encontramos en Tramallol, el espacio de trabajo compartido y autogestionado del que fue uno de los fundadores en septiembre de 2010: un lugar de emprendizaje colectivo basado en la cooperación horizontal, el intercambio y la búsqueda de nuevas formas de gestión económica de la cultura que afectan a otras esferas de lo social.

**En tu currículo solo figura la formación extraacadémica. Pero estudiaste Bellas Artes en la Universidad de Valencia, ¿qué recuerdos tienes de la formación que recibiste?**

Tuve el enorme privilegio, con los esfuerzos que hicieron mis padres, de estudiar lo que quería, al igual que mis hermanas. Siempre quise estudiar Bellas Artes porque me gustaba inventar, crear, imaginar. Tuve la suerte de tener ese apoyo familiar para llevarlo a cabo, sabiendo que... ¡no tenía ningún futuro! Llegué a la Universidad de Valencia en 1989 cuando hacía dos o tres años que habían inaugurado la nueva sede en la Universidad Politécnica. Llegué a una universidad con mucho profesorado joven y abierto a muchas cosas, y para mí fue un bálsamo de libertad enorme. No solo por el profesorado sino también por la permisividad y el ambiente que se respiraba. A partir del segundo o tercer curso yo hacía trabajos fuera, con gente incluso que no pertenecía a la facultad, y era estimulante porque lo podía compartir en el marco regulado de la facultad. La asignatura de performance de Bartolomé Ferrando (poeta visual, performer y maestro) me abrió mucho la mente. Y también tuve la suerte de conocer a gente muy importante para mí, y que no tenían nada que ver con el arte, con ellos encontré una sintonía que nos permitió vivir muchas experiencias que nos dejaron huella. Gracias a eso pude esquivar una vida pensada exclusivamente en mi carrera artística y en las obligaciones sobre el deber ser artista.

**En cuanto a la música, ¿te beneficiaste de una transmisión exclusivamente intrafamiliar?**

Nunca estudié en una escuela de música. Mi abuela fué mi maestra desde pequeño, me enseñó solfeo y piano. Y me acuerdo que miraba por la ventana con ganas de ir a jugar al fútbol. Ya cuando pasé al piano la parte práctica me gustó más pero en la adolescencia lo dejé. Esta fue la enseñanza familiar, después mi padre, al igual que sus hermanos, tocaba el acordeón, el piano, la guitarra, a nivel amateur. Y mi tío Llorenç Barber fué el único que se dedica profesionalmente a la música (es compositor, instrumentista y musicólogo) y que, entre otras cosas, dirige el festival Nits d'Aielo i Art de arte y músicas experimentales, en el que también he participado desde sus inicios y de muy diversas maneras. A los veinticinco años, atraído por el flamenco, me puse a aprender guitarra, de forma autodidacta. Le preguntaba a mi padre que me enseñó algunas cosas, pero no recordaba mucho. No había internet, aprendí buscando a gente afín que me enseñara.

## **¿Y cómo llegaste al flamenco?**

Mi padre tenía discos de flamenco desde que éramos pequeños, a él le gustaba sobretodo la guitarra. No sé, de repente me atravesó, una música que venía como de las cavernas y al mismo tiempo estaba muy cercana, me recordaba a mi infancia. Y tenía ese halo primitivo y romántico. Cogí una guitarra prestada en mi casa y me puse a tocar, me dediqué bastantes años a estudiar flamenco todos los días, mientras hacía otros proyectos artísticos y otras cosas para vivir.

## **Durante esos años, ¿de qué vivías?**

Yo he hecho un montón de cosas para sacarme dinero, y lo sigo haciendo. Mientras estudiaba, tuve el privilegio de que mis padres alquilaran un piso para mis hermanas y para mí, no tenía que pagar la casa. Cuando me quedaban pocas asignaturas para acabar me independicé. Y así fue como empecé a manejar una ética basada en la austeridad y en el consumo consciente. Hice muchas cosas relacionadas con la creación: decoraciones de bares y discotecas, pinturas, esculturas, he trabajado limpiando la plaza de toros, de repartidor de publicidad, en el campo, de albañil, diseño gráfico y ahora hago paellas por encargo.

## **¿Qué cambió para ti la llegada de la crisis en 2008? Eres uno de los miembros fundadores de Tramallol<sup>1</sup>, ¿llegasteis aquí en 2010 porque la precariedad se iba haciendo mayor?**

Para mí, no fue un cambio brutal, ya estábamos instalados en la precariedad. Por la forma de vida que teníamos, siempre habíamos habitado esta inseguridad. Con cierta rapidez se empezó a notar un bajón de recursos y más parálisis: proyectos y políticas públicas empezaron a flaquear, pero también entre la propia gente que, a la hora de ofrecer o pedir trabajos, empezó a bajar los presupuestos bastante más o a paralizarlos, por la incertidumbre. Cuando estalló el 15M ya mucha gente se había ido al extranjero o a otras grandes capitales del Estado, y eso descapitalizó bastante ciertas formas de cooperación que se habían formado en Sevilla. En el 2006 montamos Spuma, un estudio de trabajo compartido entre una docena de personas, algunas de las cuales trabajábamos conjuntamente en proyectos conectados al contexto social. Esa experiencia fue muy importante para lo que vino después y desde allí se hicieron las primeras convocatorias para iniciar Tramallol.

## **¿Como visteis la llegada de las acampadas en 2011?**

¡Con mucha alegría! Fue un subidón, una emoción increíble. Había una vibración compartida, con muchos compañeros de luchas, que esto es lo que veníamos esperando. Inesperadamente la crítica al sistema, que había circulado en espacios más o menos periféricos, estaba ahora desbordándose hacia cierta sorprendente centralidad. Se respiraba, a su vez, cierto escepticismo por parte de algunas gentes con determinadas construcciones militantes, y que no acababan de entender —creo que nadie lo entendíamos, también es mi caso — y esa cosa desconocida devenía en rechazo. Sobre todo creo que eso se dió al principio. Cierta sector militante sufrió una convulsión por dos motivos más o menos aparentes: por un lado la mecha se había encendido desde espacios nuevos, en algunos casos anónimos y sin una visible filiación ideológica ¿como es posible? Y por otro lado tenían unas herramientas organizativas, una comunicabilidad muy desprejuiciada y se estaba propagando como la pólvora. Cierta imaginario revolucionario quedó en shock, cuando se recuperó, ante la evidencia de la magnitud, se unió a la lucha con diferentes niveles de puestas al día. Se evidenció que estábamos también ante un salto generacional, otro modo de entender la intervención política. Este descrédito era bastante minoritario, en Sevilla por ejemplo un grupo de jóvenes anarquistas intervino en las acampadas repartiendo panfletos muy críticos que destilaban cierta pureza revolucionaria y nostalgia de marginalidad. Pero no obstante, tanto el nacimiento como las acampadas subsistieron porque todo ese tejido experimentado existía también, donde se vincularon con las demandas históricas de muchos movimientos anteriores. A partir de entonces hubo una

actividad frenética llena de encuentros, conversaciones y trasvases de conocimientos a distintos niveles.

### **¿Qué herramientas nuevas surgieron?**

Principalmente las que tienen que ver con el uso estratégico de las redes digitales de la comunicación, las redes sociales como infraestructura para la organización y acción colectiva, etc. Hubo mucho trabajo y coordinación entre la gente que tenía experiencia anterior al 15M, sobre tecnopolítica, hacklabs, gente que había trabajado la cuestión comunicativa desde la red, con todos estos jóvenes nativos digitales que tenían en internet el espacio natural de comunicación. Por otro lado todo lo que tiene que ver con la apertura de la palabra y el lenguaje, las frases y lemas sufrieron como una suerte de liberación. Había cientos de lemas y proclamas no consensuadas ni emitidas desde un centro y eso significó que no había un único punto de vista, y que lo que se estaba poniendo en juego no estaba mediado por una gran consigna general. Eso tenía una potencia comunicativa muy grande. Resuena aquí el antecedente del Movimiento V de Vivienda iniciado en 2006, que irrumpió con aquel lema tan controvertido y popular al mismo tiempo “No tendrás casa en la puta vida”. Ese lema, políticamente incorrecto, ya descolocó a ciertos sectores de la militancia, porque es como una frase de bar, coloquial y soez y que pasa a convertirse en un lema que amplificó mucho las demandas del movimiento por la vivienda. De hecho, la iconografía 15M que se usó en muchísimos carteles viene de ahí, del Movimiento por la Vivienda (el amarillo y negro, y el tipo de fuente tipográfica). No creo que fuera una cosa deliberada, pero alguien lo rescató y se quedó. Y luego, el espacio de todos que fue el 15M estaba compuesto por luchas, miradas, y colectividades políticas muy diversas e incluso discrepantes, que tuvieron la oportunidad de caminar juntas en un terreno de juego mucho más aireado, gentes que estaban separadas pudieron juntarse, y quienes no se hablaban pudieron volver a intentarlo. Podías encontrarte en las acampadas a gente del SAT (Sindicato Andaluz de Trabajadores), que llevan cuarenta años en la batalla, con sus lemas y reivindicaciones históricas, al lado de gente que acababa de salir de la facultad y sin experiencia activista, codo con codo en una comisión o en una manifestación.

### **El feminismo, ¿siempre estuvo allí?, ¿se aceleró con el 15M?**

Muchas mujeres feministas estuvieron en el 15M y lo propiciaron, pero creo que como movimiento era uno más dentro de la multiplicidad de voces. No soy el más indicado, pero ya que me preguntas creo que el toque de aviso que se dio en Sol (Madrid) cuando ocurrió el conflicto alrededor del lema “La revolución será feminista o no será” visibilizó la crítica feminista al espacio público de las plazas cargado también de todas sus estructuras patriarcales, además de la ya conocida cuestión de relegar el feminismo a un plano secundario en cuanto a prioridades de lucha. Habida cuenta del momento en el que estamos hoy, donde la fuerza del movimiento feminista y su potencia discursiva es increíble, tanto o más de lo que fue el 15M, parece que aquel impulso fue una de las claves de su aceleramiento. No sé cómo lo leerá el movimiento feminista, supongo a fecha de hoy tendrán otras cosas más importantes que hacer.

### **¿Qué es lo que queda del 15M?**

A partir del 15M lo que se da es un interés y una necesidad por pensar más en claves colectivas, por pensar más en espacios de colaboración entre distintas personas y distintos ámbitos, con la memoria inscrita en los cuerpos de la fuerza que tenemos cuando hacemos las cosas juntos. Y evidentemente su influencia en la política representativa también está ahí, con la aparición de los municipalismos y de Podemos. Algunas cosas se han ido y otras han venido para quedarse, y en ello estamos. En el ámbito de la cultura sevillana aparecieron algunos proyectos colectivos nuevos, pero sin embargo no existió una mirada desde la cultura que afectara al 15M y viceversa, tampoco como una mirada crítica al entramado cultural o institucional. Apuestas cooperativas desde el ámbito de la cultura hubo bastante menos de lo deseable.

**Te parece que hay un divorcio grande entre lo que se está haciendo en cultura colaborativa y en los sectores más institucionalizados y académicos, ¿no hay puentes?**

A nivel institucional hay confusiones conceptuales a la hora de entender que es lo que se pone en juego en las prácticas colaborativas, que son ahora mismo un cajón de sastre donde colocar a todo lo que suena a trabajo colectivo desde el arte y la cultura. No se atiende, por ejemplo, a su valor disruptivo en cuanto al debate amplio sobre el papel que deberían tomar las instituciones artísticas. A nivel local la maquinaria institucional sigue a lo suyo y los agentes culturales sin herramientas ni capacidades de interlocución política.

Desde los sectores académicos hay personas y departamentos de universidades con sensibilidades cercanas pero falta crear espacios transversales donde pensar y hacer investigaciones que reviertan dentro y fuera de la universidad.

**Si lo pensamos desde aquí, vemos cuán difícil es pensar la cultura, las artes, fuera de las problemáticas políticas, económicas, ecologistas... Qué términos utilizas tú para hablar de tus prácticas: ¿cultura integrada, alternativa, colaborativa?**

Me leo a mi mismo como un trabajador del arte y la cultura que intenta hacer circular sus prácticas en ámbitos de experimentación social y procesos colaborativos diversos. Hay una apuesta por abandonar la figura del individuo-artista en pos de procesos más complejos donde se ponen en común de diversas competencias y se intercambian roles. Y lo colaborativo entendido no tanto con hacer cosas en equipo, digamos, sino más bien con la idea del desborde de los límites de donde produces, distribuyes y funcionan, al fin y al cabo, los trabajos. Y ahí entra la cuestión compleja de donde se legitiman y valoran, ese estar dentro y fuera de la institución, habida cuenta de las necesidades sociales o políticas o estéticas que cada proyecto exija. Ahora no me seduce esa idea según la cual la institución es el lugar del mal pase lo que pase. Pienso que cualquier práctica hoy que quiera tener una incidencia política, social, institucional, tiene que pensarse desde esas claves complejas, en tanto en cuanto ni el espacio social es un espacio de perfección liberado de los conflictos sobre los que trabajar de forma marginal respecto a la realidad oficial, ni el espacio institucional es el único espacio donde legitimar las prácticas. Con lo cual, para mí, uno de los retos hoy en día es tratar de pensar cómo esos puentes entre diferentes modos de ser institución pueden, de alguna manera, desbordar los marcos prefijados. Para mí el arte es un espacio privilegiado para ello, desde la imaginación, el pensamiento y la acción.

Soy muy crítico con la idea de las culturas y las artes alternativas. En la primera mitad de los años 90, y en el paisaje en el que me movía, sí lo leíamos desde ahí. Más bien creo que lo alternativo ha funcionado perfectamente en la cadena de valor del mercado del arte y la cultura, y como esa etiqueta ha normalizado y empequeñecido, digamos, comportamientos y posiciones de ruptura. Creo que una narración más estimulante políticamente es que no hay alternatividad sino posiciones que se sostienen por sí mismas, hacen lo que tienen que hacer en el momento que lo tienen que hacer y generan sus propias potencias y conflictos.

**Se dice que en el 15M fue un momento en el que los “expertos” se pusieron al servicio de la comunidad: no se excluyeron los saberes técnicos, la pericia, sino que se reconocían en la medida en que servían para todos y todas. ¿Crees que en el ámbito de la cultura ha sido más fácil que los artistas dejaran de verse como especialistas y con demasiada veneración, que bajaran de su torre de marfil, que se favoreciera la horizontalidad a su alrededor?**

Muchas de las prácticas en las que he estado involucrado previas al 15M ahora se han extendido, supongo que producto de esa politización que produjo el 15M. Supongo que sí hay un nivel de cuestionamiento de la figura del experto porque durante esos años se iniciaron bastantes espacios de colectivización, creo que sí. Entendemos pues que también en el ámbito de la cultura se puede haber dado, aunque creo que seguimos arrastrando viejas nociones de autoría, producción y redistribución

del capital simbólico en espacios que aspiran teóricamente a cierta horizontalidad. Trabajar de forma más colaborativa en espacios otros significa también una cesión de privilegios y recursos. Eso no lo he notado en Sevilla en la medida en que el ámbito institucional (formativo, académico o cultural) no ha sido sacudido por el 15M en absoluto.

### **En el ámbito del flamenco, hay gente como el Niño de Elche que ahora tiene mucho reconocimiento institucional, con el que has tenido proyectos, ¿son figuras marginales?**

Sí, pero él es ahora casi mainstream jaja. Es un caso bastante peculiar en cuanto a la rapidez con la que está haciendo un camino hacia el reconocimiento, con sus peligros y sus virtudes, que normalmente se tarda en transitar años o que no se llega a hacer. Desde 2009 hemos hecho cosas juntos con bulos.net. Estuvimos trabajando dos años intensos con él en un proyecto sobre Francis Bacon, sin apenas recursos, creando un espacio de trabajo muy cuidado de colaboración, donde se aportaban muchos conocimientos. Él aprendió lo que era la experimentación en este proyecto. Y en ese proceso utilizamos un montón toda la crítica a la representación del mainstream, el descrédito de la clase política, todo el hackeo al imaginario político de los medios de comunicación que luego surgió en el 15M. Y recuerdo que presentamos este trabajo, Vaconbacon<sup>2</sup> el 6 de junio de 2011, veinte días después de que estallara el 15M, y entonces me di cuenta que curiosamente el espectáculo había recorrido la misma imaginaria que estaba ocurriendo en las redes sociales, de hackeo a la imagen de los políticos, entre otras cosas. Fue muy interesante esta conexión de repente. El Paco Niño de Elche que conocemos nació con eso. Y de repente va a las plazas, canta allí, con el acompañamiento de Raúl Cantizano, se le empieza a reconocer como un cantaor abiertamente politizado. Empieza a ser él como el nuevo Manuel Gerena, que representa esa imagen del cantaor flamenco, socialmente comprometido, muy de los 70, que está muy presente en el imaginario popular de aquí. Paco de repente empieza a encarnarla sin ser muy consciente de ello aunque conocía a la perfección, e incluso personalmente, a Manuel Gerena y a muchos artistas flamencos políticamente comprometidos de los 70. Y era muy crítico también con la deriva que habían tenido esos personajes del flamenco. Él aportó sus maneras en ese proceso de reconfiguración de un modelo de artista flamenco que viene de abajo, en el marco de un ciclo político de lucha. Por un lado el proyecto de Vaconbacon se mueve poco, conseguimos hacer seis o siete bolos, y paradójicamente es el proyecto que le otorga un capital simbólico enorme. Pero Raúl y yo quedamos bastante invisibilizados en la medida en que, a partir de un proceso sostenido por bulos.net, con un bagaje adquirido durante años y atravesado por una ética de disolución de ciertos roles, es finalmente capitalizado por la figura visible en el escenario que es él. Tenemos unos debates internos en la medida en que no lo entendemos de la misma manera. Uno existe o deja de existir, artísticamente hablando, gracias a un contexto que lo favorece o marginaliza y en su caso esta lectura brilla por su ausencia. El culto a uno mismo, cuando eres artista, es un virus poderoso, no?

### **¿Por qué son tan importantes los diálogos, la remezcla entre las artes, los medios de comunicación y las técnicas?**

Yo creo que no es nada novedoso, diálogos entre las artes ha habido siempre. No es en sí mismo para mí una gran virtud y es ahora un formato bastante clásico si lo pensamos desde las vanguardias artísticas desde principios del siglo XX. Eso no me parece ningún hallazgo, la interconexión se da de forma habitual, es también una obligación del mercado en busca de originalidad. Nosotros desde bulos.net hemos estado en ese lugar, hemos trabajado durante muchos años en ese espacio de conexión entre diversas artes, como un espacio de hackeo del espacio de representación del flamenco clásico, aportando recursos estilísticos, formales, conceptuales que vienen de las vanguardias históricas del arte. Lo que pasa es que a mí se me agota porque apareció después en el campo del flamenco toda una necesidad de eso pero que no ponía en cuestión la manera cómo el

flamenco se representa o se produce. Raúl y yo hemos trabajado por separado con artistas de más reconocido prestigio: Raúl desde la música, yo desde la escenografía o la dirección. Pero finalmente me topé con viejas estructuras ancladas en formatos clásicos de compañía piramidal que buscaban aportar algunas novedades a sus espectáculos. Con lo cual no hay un hackeo allí, no está cuestionando el espacio de producción cultural y estético en este caso del flamenco. Eso me provoca una desazón en la medida en que nosotros no hemos sido capaces de salir de esta trampa. Vi claramente que el problema era estructural y había que abrir otros procesos para abordar la cuestión del flamenco, alejándome principalmente de los espacios muy profesionalizados. Por eso iniciamos los D.E.F. DiálogosElectroFlamencos<sup>3</sup> que imaginamos como una forma, por un lado, de abrimos a otros agentes, que trabajan en igualdad de condiciones con nosotros (para eso fichamos como compañeros de viaje a Pedro Jiménez y a Benito Jiménez – Los Voluble), y por otro lado, de empezar a activar otros procesos de trabajo más experimentales, menos acabados, sin necesidad de entrar en una lógica de mercado de las artes escénicas, de todo ese entramado de producción que es un lugar muy impotente políticamente. Estamos activando procesos más abiertos, menos llamativos, menos espectaculares pero que me parecen más interesantes porque trabajan desde lo micro, en contextos sociales precisos. Y el flamenco aparece por allí como una cosa a toquetear, a jugar.

**Desde un punto de vista muy superficial, se podría pensar que las prácticas experimentales y de investigación en el arte son elitistas y están reñidas con prácticas artísticas de intervención social. Creo que fue lo que pasó con el proyecto de colaboración que fracasó con el festival Arte Flamenco de Mont-de-Marsan: como proponíais algo colectivo, la dirección artística del festival pensó que no iba a ser arte de verdad.**

Cierto. Mandé un proyecto en el que se involucraba a diversos agentes locales, alumnos de universidad, artistas del audiovisual y con la intención de interpelar al propio archivo de grabaciones del festival, en un proceso de trabajo situado y muy alejado de la habitual propuesta escénica. Lo estuvieron valorando y finalmente la dirección del festival no quiso incluirlo en la programación. La parte positiva es que lo leyeron y discutieron a partir de sus propias líneas de actuación y en un tiempo prudencial respondieron. Eso aquí muchas veces no se da, los tiempos se dilatan y falta claridad en cuanto a porqué se programa esto o lo otro, es el caso de la Bienal de Flamenco de Sevilla por ejemplo, aunque ambos comparten esa mirada hegemónica donde el autor/artista es el protagonista absoluto y donde propuestas que impliquen a otras comunidades o espacios sociales ajenos al campo flamenco profesional son leídas con recelo o bien menospreciadas.

El festival Arte Flamenco Mont-de-Marsan no ha sabido entender como manejar autorías diversas en un proceso así. Yo quería trabajar con el archivo, con comunidades de gente practicantes del flamenco o no: imagínate qué interesante sería para el festival que gente alejada del flamenco, que en su vida ha visto un espectáculo, fuera productora de un proceso de trabajo específico ¿cómo los interpelaría a ellos como espacio de producción cultural hegemónico? Si en algún momento me dicen: “es interesante, pero no sabemos muy bien como defender públicamente el proyecto y, además tenemos estas ataduras y estas devoluciones a las que tenemos que atender, etc” pues desde allí podríamos negociar. Seguro que hayamos una formula virtuosa para que el Festival se resitúe pero al mismo tiempo pueda desplazarse un poco y redistribuir recursos y legitimidades. En Francia estáis acostumbrados a que haya diálogo en torno a las cosas de la cultura, aquí estamos acostumbrados más a la cultura como espacio de control y menos como bien común. Entiendo lo experimental como algo alejado del ensimismamiento estético y formal, que, para mí, es un tipo de experimentalidad que se agota en sí misma en su propia complacencia. No podemos olvidar tampoco la función que tiene dentro de la maquinaria de la producción del Arte y sus necesidades de novedad. En este sentido estas prácticas pueden pasar muy desapercibidas porque se alejan de lo espectacular y de cierta capitalización de autor; ahora bien, la mayoría de las instituciones que trabajan desde el flamenco están acomodadas en sus propios formatos de

exhibición y producción, y esto les suena muy lejos. Estas prácticas están rompiendo esa lógica a costa de las personas que estamos involucradas en ellas, aumentando la precariedad y una invisibilización mayor en el campo. Desde una perspectiva táctica es preferible inflar esa presencia en el proyecto, de forma que ellos tengan a su autor, y después, en el proceso de trabajo facilitar que realmente se dé una redistribución ética y política con las personas con las que cooperas.

**Eso nos lleva al tema de la sostenibilidad de vuestras vidas y vuestro trabajo. No sé si conoces el último ensayo de Remedios Zafra, El entusiasmo, donde habla de la explotación del entusiasmo de los precarios y de la autoexplotación en el ámbito de la cultura.**

Sí, no he tenido oportunidad de leerlo. Me parece importante que sigamos pensando en como se construye nuestra precariedad, sostenida por nuestros cuerpos, que nos hace movilizarnos desde este capitalismo del deseo y al mismo tiempo pensar como normalizemos acriticamente todo esto. La clave para mí sería como poner a funcionar relatos, investigaciones y prácticas de forma que tendamos hacia la materialización de espacios de autorganización colectiva que puedan encontrar preguntas y deseos comunes para actuar conjuntamente. No tanto pensando en organizaciones al uso, con toda su complejidad, sino más bien algo como que las cuestiones relativas a la precarización atravesen espacios existentes, que se recojan sus saberes o hallazgos y que a través de esa acumulación sigan circulando hacia otros nuevos lugares. Aprendamos como activadores y dejámonos activar a su vez, y pensar la lógica de la producción cultural y artística en esas claves situadas.

Por otro lado en el interior del campo hay una tendencia a estar haciendo cuatro proyectos, becas, trabajos, etc, a la vez, de forma que se dispersan los intereses y energías. Sobre el papel escribimos grandes palabras y objetivos que en la práctica son muy difíciles de llevar a cabo con esos tiempos y recursos. También dificulta que la gente nos juntemos para pensar proyectos a medio o largo plazo, con compromisos estables.

**¿Me puedes hablar de vuestro proyecto de archivos de carteles?**

El proyecto enlaza con esta necesidad, evidenciada en el 15M, de recoger memorias y prácticas activistas de la ciudad. Se llama Archivo Contra La Pared. Gráfica Política Sevillana del 78 al presente<sup>4</sup>. Tratamos de recoger y sistematizar en una web cartelería social y gráfica política de ese período. Es un proyecto que nace a partir de reflexiones y carencias detectadas en relación al proyecto editorial cercano, “El gran pollo de la Alameda”<sup>5</sup>, en la medida en que éste consiguió generar un libro<sup>6</sup> pero no produjo un archivo público de todo el material obtenido sobre las luchas vecinales.

Lo que estamos poniendo en marcha es un archivo digital, formado por carteles, panfletos y adhesivos, estructurados en 41 colecciones temáticas diferentes. El *Archivo* es colaborativo, abierto, de carácter independiente y sus materiales están cedidos al dominio público. Se inicia en 1978 con el nacimiento en el Estado Español de la actual democracia, que inaugura a su vez un nuevo ciclo político para la sociedad civil organizada. *Archivo Contra la Pared* pretende ser una herramienta para rastrear el protagonismo de los agentes políticos en este ciclo, a través de sus producciones gráficas, contribuyendo a poner en valor la memoria de los diferentes proyectos e iniciativas políticas que han acontecido en la ciudad de Sevilla: movimiento vecinal, ecologismo, antimilitarismo, movimiento libertario, okupación, movimiento estudiantil, feminismos, movimiento obrero, sindicalismo, partidos políticos, plataformas ciudadanas, etc.

Poner en marcha un archivo de estas características ha sido una idea que, de seguro, ha rondado sobre muchas conversaciones y personas implicadas en movimientos sociales desde hace años. De ahí que lo relevante no sea tanto quiénes lo han impulsado, sino más bien el hecho de que, una vez

---

4 <sup>!</sup> <http://www.archivocontralapared.com/>

5 <sup>!</sup> <http://www.laboratorioq.com/global/laboratorioqsevilla/el-gran-pollo-de-la-alameda-la-historia-contada-por-sus-protagonistas/>

6 <sup>!</sup> <https://www.nodo50.org/granpollodelaalameda/>

detectada la necesidad, se abriera una convocatoria de microfinanciación que funcionara al mismo tiempo como una pregunta sobre su pertinencia y como una posibilidad efectiva de apoyar su producción colectivamente. Y así ha sido gracias a las 166 personas, colectivos y entidades que han contribuido económicamente a su lanzamiento, mediante la campaña impulsada en 2015 por la Universidad Internacional de Andalucía y la plataforma de crowdfunding Goteo, a través de la IV Convocatoria *#UNIACapitalRiego: Proyectos innovadores de cultura, que utilicen contenidos abiertos y pongan en valor el patrimonio cultural a través de la remezcla digital*.

La gente que iniciamos este archivo no solamente nos preocupamos por la cuestión de la memoria (protegerla, conservarla y ponerla a disposición pública), sino también por como pensar su subsistencia desde la activación (si no se activa no existe) y desde la gobernanza del propio archivo (si no se organiza colectivamente se muere). Activarlo significaría pensar que no solo se activa poniéndolo en un espacio público on line para su investigación o lectura, sino que se activa también siendo un poco rebeldes o iconoclastas con la propia imagen. Pensar que las propias imágenes pueden ser rehechas, remezcladas o fagocitadas incluso por nuevas lecturas, que sean susceptibles de intervención. Y luego la cuestión de la gobernanza es una cuestión compleja también, que tiene que ver con que en esta coyuntura no podemos dejar los archivos del común en manos del Estado así en abstracto. Ni este archivo puede pertenecer a un grupo de gente cerrado, ni puede pertenecer al Estado sin más. Nos preguntamos cómo pensar negociaciones para que finalmente la gente podamos establecer unas pautas de uso y de permanencia de este archivo pero con recursos institucionales que en último caso garanticen que, mas allá de que lo activemos o no, este archivo va a seguir allí. Es una tarea también de autoinstitución, en la línea de lo que hablábamos al principio, como autoinstituir espacio de legitimidad social, pequeños prototipos de institución social.

### **¿Tenéis proyectos destinados a las jóvenes generaciones?**

No, habitualmente pienso mis proyectos como espacios de autoaprendizaje pero no he trabajado apenas con gente joven o niños. Ahora sí, lo hago desde la paternidad (soy padre de dos niños) y luchando por tratar de salir un poco de la privatización (en cuanto a ser un asunto privado e íntimo) a la que se ve sometida la experiencia de ser padre. Existe una cierta solidaridad y entendimiento entre madres y padres acerca de las dificultades y necesidades que compartimos, por ahí hay también espacios de apoyo mutuo y posible autorganización y hemos hecho algún intento en esa dirección.

### **¿Cómo te posicionas respecto al anarquismo?**

El anarquismo ha sido una de mis escuelas de pensamiento crítico, como el feminismo y cierto marxismo, pero no me interesa asumir etiquetas ni identidades más allá de las que muy ocasionalmente puedan servir para explicar posiciones políticas, si llega el caso. En los 90, cuando nos pusimos a trabajar con La Fiambrera las prácticas colaborativas, desde la producción simbólica y comunicativa con espacios sociales organizados, nos dimos cuenta justamente que estábamos realizando una crítica a las formas de representación y a los modos identitarios de asumir la práctica política. Al quitarnos de encima esa rigidez de las identidades, sin saberlo encontramos un montón de cosas interesantes. Por allí viene mi alejamiento.

Y no trabajo mucho con espacios que se autodenominan anarquistas, aunque hay muchos amigos ahí, y creo que en general, pese a que el 15M nos intentó iluminar en otras direcciones, aún estamos anclados en promover prácticas politizadas basadas en grupúsculos entre afines. Aunque se dan espacios de colaboración siempre nuevos, creo que aún es muy complicado salir de esa lógica en la que el propio capital nos dice que nos situemos. Los que hacen participación hacen participación, los que hacen investigación hacen investigación, los que hacemos arte hacen arte. A poco que pongas la oreja puedes ver que desde disciplinas y saberes diferentes estamos tocando cuestiones que tienen que ver con los mismos ejes de problemática que nos afectan en común. Cada uno desde su especificidad y diversidad, esa autonomía del saber que no hay que perder, pero en algunos

puntos tenemos que buscar confluencias. Y sobre todo buscar cómo podemos romper esta lógica en la que el mercado nos captura el conocimiento y nos sitúa en un marco de acción dado.

### **En vuestra manera de cuestionar, intervenir el flamenco, ¿se encuentran las cuestiones de género?**

No todo lo deseable, tenemos un déficit allí. En *Vaconbacon. Cantar las fuerzas* sí que hay cierta visibilidad desde una lectura un poco más soterradamente LGTB, en la medida en que con Paco Niño de Elche hay una búsqueda de un espacio de ambigüedad no binario, él se maneja muy bien allí. Pero por desgracia hemos trabajado más con hombres que con mujeres y menos con otro tipo de diversidades.

### **¿Cómo ves el tema de la autoría en vuestras prácticas y en el arte en general?**

De entrada habría que pensar cómo los museos e instituciones artísticas podrían leer las autorías expandidas. Este tema es crucial. Yo no tengo ninguna fórmula exitosa respecto a eso: cómo enfrentarme a la autoría. Lo que sí sé es que cada proceso en el que me involucre me está preguntando: dónde está la autoría allí. Y no siempre es el mismo lugar ni la misma manera. Y por otro lado es algo que no puedo negociar solo, sino con los agentes con los que estoy trabajando. Y que esa riqueza de cómo se hace, es tan importante o más que el propio producto, es más son parte de la producción, no algo que haya que ocultar. Parece que si el producto no es de nadie no hay producto.

Respecto al arte en general que me preguntas creo que una cuestión central que pone sobre la mesa las prácticas artísticas colaborativas es la referida al papel que se otorga a la autoría, pilar central sobre el que se ha edificado el concepto del arte desde el siglo XIX. Las prácticas en las que estoy inmerso son procesos colectivos, donde intervienen distintos agentes a diferentes niveles, y se puede observar que ya no estamos hablando de una autoría central que controla todo el proceso y que en consecuencia, la función de la interlocución también requiere ser repensada. Desde este desplazamiento de la autoría queda abierto un territorio de posibilidades que cada proceso debe saber resolver en pos de una negociación redistribuida de los diferentes capitales (económicos, simbólicos, etc) que se ponen en juego inevitablemente. La cuestión de plantear desde el inicio un marco de discusión honesto facilita, teniendo en cuenta a todos los implicados, la apertura de un debate en aras de una democratización y desjerarquización de las prácticas. Algunas cuestiones que están presentes serán las que tienen que ver con quién maneja el capital simbólico y material, cómo se gestiona la representación y visibilización de los integrantes, cómo y dónde van a circular las producciones que se realizan, cómo situar la autoría desde las necesidades y claves colectivas de cada situación (disolución, coautoría, anonimato, etc).