



Activismos artísticos y luchas vecinales en el espacio público, Sevilla (1999-2003) Santiago Barber

Texto publicado en www.artivismo.info

Resumen:

Nos interesa adentrarnos en diversas experiencias de activismo artístico y prácticas colaborativas desarrolladas principalmente en el espacio público y en la ciudad de Sevilla durante los años 1999 y 2003. Estas experiencias estuvieron ligadas a procesos autoorganizativos y de luchas vecinales frente a políticas público-privadas de abandono, especulación y recambio poblacional en los barrios del casco norte de la ciudad. El propósito del siguiente texto no es tanto detallar y documentar de forma exhaustiva estas experiencias entre el arte y el activismo, sino más bien exponer algunos casos con el fin de situar la mirada sobre algunos principios que propician las articulaciones entre los discursos antagónicos, el espacio público y los agentes implicados¹.

.....

De un tiempo a esta parte es muy probable que nos hayamos sentido interpelados por un sinfín de acepciones, acrónimos y combinaciones de conceptos que parecen remitirnos a una apertura de las relaciones del arte respecto a su función social: artivismo, arte político, arte social, activismo artístico, arte activista, prácticas colaborativas, arte de contexto, etc. En todas ellas hay en común la idea de una invocación interesada de la conexión entre las artes y la creatividad, por un lado, y la amplia esfera de lo social y político, por otro. Se trata de una numerosa nomenclatura que no hace más que afirmar la multiplicidad de formas en las que el arte continúa redefiniendo su papel y experimentando su relacionalidad, respecto a otros espacios de acción política y conflictividad social. Al mismo tiempo, toda esta variedad de expresiones, y más al no tratarse de un fenómeno homogéneo, acaban dificultando la comprensión de las especificidades, límites y potencias de las diferentes formas de hacer.

Con el fin de aportar al debate y activar nuevos marcos de interpretación y acción, vamos a tratar aquí de acercarnos a un tiempo y a un lugar muy concreto: la zona San Luis-Alameda de Sevilla durante los años 1999-2003, en el marco de procesos autoorganizativos y lucha vecinal, y de la mano de prácticas colaborativas entre el arte y el activismo en las, que de una u otra, manera estuvo involucrado el colectivo La Fiambrera.²

¹ Agradecimiento a Curro Aix y Jordi Claramonte por sus correcciones y sugerencias al texto.

² La Fiambrera fue un colectivo transdisciplinar entre el arte y el activismo que se inicia entrados los años 90 del siglo XX en la ciudad de Valencia, y se alarga hasta los primeros años del presente siglo en ciudades como Madrid y Sevilla. Integrada por los artistas Curro Aix, Santiago Barber, Xelo Bosch y Jordi Claramonte, puso en marcha prácticas colaborativas y de intervención en el espacio público con diferentes colectivos, entidades sociales y procesos de autorganización social.

Nos interesa reflejar aquí un abanico de prácticas y quehaceres artísticos que, más allá de sus aspectos formales, parecen repensar la cuestión de lo político en el arte a partir de la centralidad que se le otorga a su articulación. Una característica de este tipo de propuestas es que se conforman de manera específica en cada situación, conviven con un alto grado de experimentalidad y se componen, en cada ocasión, por agentes con necesidades diversas.

Todo ello da lugar a ricas especificidades de articulación con el contexto, entendido éste como los discursos y relatos que lo conforman (tanto hegemónicos como antagónicos), su acepción física (un espacio, un barrio) y lo que tiene que ver con su construcción simbólica y cultural (una comunidad, un movimiento social). Por articulaciones entendemos los diferentes modos por los cuales las prácticas se enlazan y relacionan con otros agentes en movimiento, propiciando afectaciones y transferencias, dando lugar a devoluciones e intercambios (tanto materiales como inmateriales) vamos, no obstante, a poner el foco en las articulaciones políticas de dichas prácticas.

Si bien reconocemos que toda práctica artística posee una dimensión política en la medida que, o bien reproduce el sentido común o bien lo confronta, nos vamos a interesar aquí por dos acepciones que en su definición se acercan más al tipo de experiencias que vamos a tratar: por un lado, las «prácticas colaborativas de contexto»,³ siguiendo las reflexiones de Jordi Claramonte, y, por otro, el concepto «activismo artístico»⁴ desde la definición que desde la Red Conceptualismos del Sur⁵ se ha discutido.

Siguiendo estas mismas reflexiones, en las experiencias aquí relatadas la noción de arte que vamos a barajar es también anómala en la medida en que se refiere a la intersección de distintos saberes. Por un lado, los concernientes a diversas genealogías artísticas (arte de acción, arte público, arte relacional...) y otros que aluden a otras genealogías menos «especializadas» o incluso denostadas (vandalismo, cultura popular, otros inventos y desvíos comunicativos...). No solamente no las podemos circunscribir únicamente al campo del arte sino que, además, están tensionadas por pulsiones de larga tradición militante (acción directa, boicot, guerrilla de la comunicación, sabotaje...) abrazadas a territorios en disputa donde se dan cita prácticas y modos de vida no hegemónicos y también resistentes. La zona San Luis-Alameda se ha nutrido de un imaginario compartido habitado por

³ (...) ya manifestábamos que aquello que hacíamos no podía ser entendido puramente como una obra de arte, pero que tampoco ganábamos nada al considerarlo una mera maniobra de activismo. Nos gustaba pensar que lo relevante de aquello era cierto modo de hacer lo que tuviéramos que hacer, algo que ya entonces llamamos un «modo de relación». CLARAMONTE, J. «Autonomía y modos de relación» en *Glosario Imposible*, Hablarenarte, 2018. 250 p.

⁴ (...) Lo preferimos al de «arte activista» porque, en este segundo, pareciera que el «activismo» es un adjetivo o un apellido del «arte», mientras que en aquel, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión «artística» de ciertas prácticas de intervención social. El «arte» es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas «especializadas» (plástica, literatura, teatro, música...) y «no especializadas» (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos «activismo artístico», se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento. EXPÓSITO, M; VIDAL, A; VINDEL, J. «Activismo artístico» en *Perder la forma humana*, MNCARS, 2012. 43 p.

⁵ La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma de trabajo colectivo que surgió en 2007 por iniciativa de un pequeño grupo de investigadores/as y artistas. Hoy participan en ella cerca de sesenta personas ubicadas en distintos puntos de América Latina y Europa. <https://redcsur.net/es/>

memorias de luchas pasadas, relatos del lumpen marginal y espacios de confluencia contracultural».

Estas prácticas artístico-políticas se desarrollan principalmente en el territorio de lo urbano, pasando a conformar mediante estas intervenciones un espacio público heterogéneo, recorrido por la contradicción y el conflicto. «La afirmación de que el espacio es político ya no sorprende. Y, sin embargo, el camino que llevó a ella fue arduo, ya que tenía consecuencias e implicaba innovaciones respecto a lo que era el pensamiento crítico imperante muy ligado a la fábrica. (...) Henri Lefebvre, cuya contribución a esta desabsolutización del espacio fue importantísima, veía el espacio urbano como potencialmente emancipador (...) la resistencia y la lucha arrancaban del espacio, actuaban sobre el espacio, a la vez que abrían espacios. La centralidad de lo que se denominó «la cuestión urbana» a partir de los años sesenta respondía a este planteamiento, y fue el mismo Lefebvre quien supo ver que llevaba asociada el nacimiento de un nuevo derecho: el derecho a la ciudad».⁶

Las prácticas entre el arte y el activismo irrumpen con fuerza en Sevilla al final de la década de los años 90 del siglo XX, principalmente de la mano de iniciativas vecinales, ecologistas y de okupación organizadas en el eje espacial San Luis-Alameda del casco norte de la ciudad, en colaboración con grupos de artistas, arquitectos y productores culturales. Buena parte del proceso urbanístico y social quedó reflejado en una publicación⁷ que va a ser referencia obligada para acompañar este texto: «La Alameda de Hércules y los barrios de San Luis y San Julián, en gran medida degradados por un calculado abandono institucional, eran los últimos reductos de vivienda popular dentro del casco histórico y, por tanto, demasiado cercanos al centro comercial y monumental. Por eso resultaba previsible la apropiación a través de dinámicas especulativas (...) La Administración municipal, a partir de mitad de los noventa y con el europeo Plan Urban, iniciativa comunitaria para la rehabilitación de zonas urbanas social y urbanísticamente «deprimidas» (...), ha venido dando el respaldo necesario a dicho proceso, obteniendo, entre otros beneficios, una mejora de imagen para esta ciudad en permanente y espectacular exhibición turística: pasen y vean, esto es pura historia».

Nos encontramos, pues, en un proceso de expolio, especulación y desalojo. En ese contexto social, las conexiones entre el arte y el activismo «(...) vuelven a ser nuevamente reactualizadas hacia los primeros años noventa donde surge un abanico de prácticas, y centrándonos en el ámbito del Estado español, que trataban de poner a funcionar el potencial expansivo del hacer artístico desde los propios conflictos sociales de los que emanaba.

Este desplazamiento desde lo artístico resurge en el momento, para nada casual, de la explosión del ciclo de lucha global iniciado por el zapatismo, que impulsa de muchas maneras, y aunque no sólo, los diversos modos en que las nuevas dinámicas sociales de oposición empezaron a articular otras modalidades de protesta y de subjetivación política».⁸

⁶ LÓPEZ PETIT, S. «Espacios públicos o espacios del anonimato», en revista *Metrópolis*, nº 79, 2010.

⁷ BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords) (2006). *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*; 1ª ed. Sevilla. Un trabajo editorial y de archivo colectivo realizado por redes sociales informales de la zona Alameda en Sevilla, con el propósito de construir una perspectiva sobre las prácticas críticas con las transformaciones sociales y urbanísticas sufridas por el barrio. www.elgranpollodelaalameda.net

⁸ BARBER, S. (2009) «Entre las prácticas de cooperación social y la producción creativa», en *Acciones reversibles. Seminario sobre arte, educación y territorio*, ACVIC y Eumo Editorial (ed), Centre d'arts contemporànies de Vic / www.artivismo.info

Y es que, efectivamente «(...) algo de todo ello ya había sido ensayado y puesto a funcionar (...) a través de diferentes modalidades de prácticas expresivas, acciones directas, intervenciones visuales, asaltadas, en muchas ocasiones, por un afán de pegarse al terreno y a la cultura popular, operando sobre las virtualidades locales o teniendo en cuenta a los medios de comunicación como un espacio eventualmente ocupable o utilizable. La mayoría de las prácticas relatadas habitan la escasez de medios. Hacen de la necesidad virtud aprovechando las posibilidades que le ofrece cada situación, cada una tiene sus propias claves, e intentan sacarle el máximo partido con los mínimos recursos.»⁹

Como no podía ser de otro modo, las peculiaridades sociales, culturales y urbanísticas del contexto sevillano marcan significativamente las formas de hacer que aquí se relatan. Nos encontramos con unos referentes marianos y eclesiásticos que nombran calles y ordenan el territorio, mientras que el sentido común sobre la ciudad se nutre de cierto halo historicista y localista, bajo una mirada autocomplaciente respecto a sí misma. El reconocimiento popular de los barrios como espacios emblemáticos de sociabilidad y memoria compartida cohabita con un espacio público no especialmente sofisticado, ni ocupado por las tecnologías de la propaganda institucional.

Con el fin de acercarnos a un mayor entendimiento de estas experiencias locales entre el arte y el activismo, y alejados de una pretensión de carácter exhaustivo ni detallado, vamos a exponer más bien algunos casos a partir de la defensa de tres principios que propician las articulaciones entre los discursos antagónicos, el espacio público y los agentes implicados. En primera instancia lo haremos a partir de aquellas posiciones que reaccionan a los discursos dominantes, generando contra-relatos antagónicos desde un campo ya dado. Un segundo aspecto relevante es aquel que opera desde una demarcación del espacio en clave más afirmativa. Y, por último, la puesta en marcha de espacios de socialización, que aseguran la continuidad de las prácticas.

Irrupción y distorsión en el espacio normalizado

Uno de los principios que animan a estas prácticas está relacionado al sentido de la oportunidad, al momento y al lugar donde irrumpir, aportando a los espacios de lucha momentos de extrema visibilidad del conflicto. La teatralización de la representación del poder institucional ofrece un marco excepcional para todo ello, donde subvertir el falso consenso, bien camuflándose en las reglas del juego para romperlas desde dentro, bien aprovechando la visibilidad mediática que ofrecen. Más que una aceptación del dispositivo normalizador se trata de la asunción del sentido de la oportunidad. Es desde ahí que se puede dar la apropiación, así en el hackeo de la web *sevilla.org*¹⁰ o la pequeña intervención sobre cartelería electoral del PP¹¹, como también la tergiversación de la publicidad institucional en *Hola, soy el doble de Pablo de los Santos* (ver *Alameda Kit*).

Las apariciones puntuales e incisivas desvelan los mecanismos de legitimidad del poder, dejándolos en evidencia. La presencia de representantes políticos en actos públicos fue

H.AAC; p. 59.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ AIX GRACIA, F. (2006) «Tirar webos, recoger pollos» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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*; 1ª ed. Sevilla; 156 p.

¹¹ *Ibid.*

aprovechada en la acción *Chorizos en su bisagra*¹² durante la presentación pública de los planes urbanísticos y, también, en el boicot a la Conferencia Euromediterránea de Ciudades Sostenibles. Este último acontecimiento articula a diversos movimientos en un Foro Alternativo¹³ donde expertos en urbanismo, habitabilidad y sostenibilidad ofrecen perspectivas críticas sobre el modelo de ciudad, y desde el que La Fiambrera plantea el taller *Intervenir la ciudad*¹⁴ donde socializar herramientas artísticas y de intervención. Desde el Foro Alternativo nace la idea de intervenir durante el acto de clausura de la cumbre y desde el taller se le da cobertura al boicot¹⁵.

En *Chorizos en su bisagra* y en el boicot a la Conferencia Euromediterránea la cuestión de la articulación con los colectivos implicados, en relación con los modos de intervención, plantea algunas cuestiones a las que prestar atención. Por un lado, la forma de intervenir (no confrontativa, humorística, táctica, generadora de empatías...) entra en disputa con los modos activistas más centrados en señalar la polarización y la identificación (enfaticando los ejes discursivos dentro-fuera, ellos-nosotros). La negociación sobre la pertinencia de uno u otro modelo se torna compleja y a falta de consenso, finalmente, ambos acaban coexistiendo a duras penas. Mientras que en *Chorizos en su bisagra* vemos que algunos activistas, al finalizar el acto, increparon a los responsables políticos, en el boicot a la Conferencia, otros activistas infiltrados introdujeron pancartas con la inscripción «mentira», y también fueron expulsados de la sala sin solución de continuidad. Tanto en un momento como en otro, la falta de consenso propicia los acuerdos provisionales y contingentes, siempre dentro de la premura y urgencia de los tiempos activistas, atentos a las oportunidades que se marcan desde fuera. La idoneidad de un formato u otro se juega principalmente en los efectos políticos que pueda originar, tanto en relación con los medios de comunicación y la opinión pública (cuya estela puede ser más o menos continuada según el impacto), como con las afinidades y agregaciones que pueda generar sobre los agentes y vecindario afectado.

Señalización y corporalización del espacio

Tomar el espacio urbano es también abrir líneas de intervención y desvío del discurso dominante, desde un reconocimiento de la carga política que hay detrás de las representaciones y atendiendo a esas ordenaciones y disposiciones que conforman un territorio. Estas formas de ocupar el espacio público intentan contrarrestar su imagen, instituida como algo homogéneo y naturalizable. Algo de todo eso, se cuece en el corto pero intenso trabajo del *Comité de Intervenciones*,¹⁶ un espacio de trabajo y acción, nacido

¹² AIX GRACIA, F. (2006) «Chorizos en su bisagra» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; 72 p.

¹³ MATEOS, B. (2006) «Foro alternativo» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 138.

¹⁴ AIX GRACIA, F. (2006) «Taller Intervenir la ciudad» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 142

¹⁵ VALDIVIA, J.M (2006) «Poema para silbatos, expulsiones y euromentiras» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 150.

¹⁶ AIX GRACIA, F. (2006) «Comité de Intervenciones» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 150.
www.artivismo.info

fruto de las muchas sinergias suscitadas en el taller *Intervenir la ciudad*, en el que personas relacionadas con el arte, la comunicación y el urbanismo pusieron el énfasis en la visibilización y señalización de la problemática de la vivienda y la especulación. Desarrollan propuestas situadas como: *Aunque estés empadronado no eres nadie frente a la especulación*¹⁷, intervenciones durante *Paseos Guiados*¹⁸ o *Madre de la Alameda*¹⁹.

Abandonados por los sindicatos tradicionales, sin referentes organizativos y con pocos integrantes, la Asamblea de lucha contra el paro y la precariedad de Sevilla, llevaba meses trabajando en la reivindicación de la «Cartilla de desplazamiento gratuito». En un proceso conjunto con La Fiambrera, activaron la campaña *Reservado. Parados/as a la espera de cartilla de desplazamiento gratuito*, con intervenciones y señalización en las marquesinas y autobuses urbanos de la ciudad. A partir de la tergiversación de la señalética de asientos reservados para ancianos o embarazadas, habitual en los servicios públicos, se realizó un adhesivo *ad hoc*. Finalmente, no se consiguió el objetivo, pese a que hubo cierta repercusión en prensa, pero la producción de la campaña aportó una serie de herramientas (observación y toma del espacio cotidiano, trabajo con los medios de comunicación, uso de soportes diversos, etc.) que ayudaron a hacer frente a la invisibilidad, estigmatización y falta de expectativas emancipatorias (auto)impuestas a los integrantes de la Asamblea de lucha contra el paro.

Una característica fundamental de las propuestas que estamos compartiendo, se basa en la premisa de que la producción y circulación de las imágenes no dependan de pesados dispositivos de producción, sino que conectan con aquellos gestos de (re)apropiación de códigos e imágenes de la vida cotidiana. Esto se ve muy claramente en la intervención SI&DO a partir de la tergiversación del criptograma NO&DO (NOmadejaDO), que a su vez es el logotipo del ayuntamiento de Sevilla.

Ese desvío sobre el logo oficial (SImadejaDO) visibiliza las políticas de calculado abandono de los barrios, usando como soporte los excrementos de los perros, a los que se les colocó banderitas con el logo oficial cambiado. Aquí los principios clave de replicabilidad, reapropiación y adaptabilidad funcionaron de forma virtuosa, reactualizándose la intervención en otros momentos y circulando por otros espacios de lucha en la ciudad, pasando a formar parte de un cierto patrimonio colectivo.

Poner el cuerpo en acción desde el anonimato, apropiándose de lenguajes, signos y conductas de la normatividad vial es lo que propuso *Peatón Bonzo*, una iniciativa de desobediencia peatonal desde la que analizar y combatir el estado de soberanía del coche (y el petróleo) en la ciudad. Creando superhéroes de la calzada con poderes y facultades

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; 1ª ed. Sevilla; p. 258.

¹⁷ AIX GRACIA, F. (2006) «Aunque estés empadronado no eres nadie frente a la especulación» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 180.

¹⁸ GÓMEZ, D. (2006) «Paseos Guiados» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords) *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; 1ª ed. Sevilla; p. 166.

¹⁹ PÉREZ DE LAMA, J. (2006) «Madre de la Alameda» en BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 182.

específicas, se realizaron distintas acciones, proyectos comunicativos y audiovisuales en colaboración con colectivos culturales y ciudadanos como Zemos98 (Sevilla), Asociación de viandantes A Pie (Madrid), Comité de Acción Peatonal (Madrid) o Centro Social Casa de Iniciativas (Málaga), en el marco de las movilizaciones ciudadanas del «No a la guerra» y el desastre del Prestige.

Agregación, diseminación y espacios de autoformación

Bastantes de las propuestas que se están mencionando en este texto, se han desarrollado poniendo en marcha talleres y espacios de autoformación y producción. Esta forma de trabajar posee dos características principales: asegura la continuidad de las prácticas a largo plazo y establece otras formas de mediación, situando la producción en otros espacios de conocimiento. Efectivamente, las articulaciones que se producen en estos espacios colaborativos son propiciadas por la capacidad que tienen de hacer confluír diversos conocimientos expertos, sean estos más o menos reconocidos como tales, dotándose a su vez de un espacio y tiempo adaptado.

A medio camino entre una revista y un kit de agitación, *Alameda Kit*²⁰ se presentó como un proyecto editorial de comunicación de guerrilla activista, en estrecha colaboración con la Plataforma Vecinal Alamedaviva. A modo de bolsita de herramientas compuesta por producciones textuales, visuales y objetuales, los contenidos se ofrecían listos para su uso y diseminación, con una clara voluntad crítica y didáctica. Otros formatos permitieron mayores capacidades de agregación, como los talleres *Intervenir la ciudad* articulado en torno al Foro Alternativo a la Cumbre Euromediterránea de Ciudades Sostenibles, o el *Taller de Acción*²¹ en el marco de las Jornadas por la Alameda, organizadas por la Plataforma Vecinal Alamedaviva.

Ambos talleres, activados por La Fiambrera, posibilitaron un espacio con cierta autonomía, donde confluieron conocimientos y saberes que impulsaron multitud de iniciativas en continua relación simbiótica con los espacios de autoorganización activista. Los podemos entender como espacios de coaprendizaje e investigación de alta adaptabilidad al cambiante contexto del que emanan (atendiendo a tiempos, necesidades, urgencias, giros de la situación) y con una permeabilidad tal que permitan un grado máximo de retroalimentación y transferencia. La no puesta en marcha del *Kit Perdonen las molestias*²² es significativa respecto al lugar que ocupan estas producciones en la agenda política de movilización, si se parte de un buen trabajo de articulación que, finalmente, es lo que les otorga su sentido situado.

La creación de estos espacios ensaya modos colaborativos, desde las especificidades de sus componentes. En el caso del *Taller de Acción*, una de las iniciativas consistió en un concurso público para recibir propuestas de proyectos de carácter autoral, de casas o infraestructuras para resistir sobre los árboles. Puesto que la mayoría eran inviables

²⁰ BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords) (2006). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 126.

²¹ BARBER, S. (2006) *Se necesita garita en* BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 284.

²² BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coords) (2006). *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; 1ª ed. Sevilla; p. 288.

económicamente, no se llegaron a realizar, pero es a partir de la presencia de esas propuestas de carácter más individual como se pudo poner en marcha colectivamente la construcción de una casa. En el taller *Intervenir la ciudad*, algunas propuestas eran realizadas unipersonalmente y otras se construían de forma colectiva. Lo relevante, no obstante, era la puesta en común y discusión de marcos comunes vertebrados contextualmente.

Coda final (o el desborde conflictivo de la autoría)

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo las articulaciones pueden acabar formalizando diferentes dispositivos y máquinas de intervención, con distinto nivel de compromiso y de efectividad política. Pero sería necesario resaltar que buena parte de esto no responde a una planificación premeditada, ni proyecto previo escrito con anterioridad. Más bien al contrario, se construye a partir de intuiciones que se materializan por el azar y la aparición fortuita de alianzas. Estos encontronazos se dan entre cuerpos y entre modos de hacer, entre deseos contagiosos y curiosidades compartidas, pero no todas las alianzas producen espacios de consenso o afinidad ¿Se puede articular políticamente desde la imposibilidad? ¿Es posible hacerlo desde relaciones más instrumentales y/o breves?

La naturaleza colectiva, descentralizada y colaborativa de los trabajos activados por La Fiambrera en el contexto sevillano, posibilitó proyectos e iniciativas muy diversas. Este trayecto no está exento de conflictos, sobre todo si los observamos desde las peculiaridades específicas de un colectivo artístico, cuyas decisiones tácticas sobre su visibilidad y ocultamiento tienden a difuminar el concepto de artista-autor. Este texto, casi introductorio, es consciente de sus limitaciones para acometer un relato que no elimine complejidades y disensos, que atienda a esta conflictiva relación con la autoría y con el papel relevante que han tenido los agentes involucrados y que, finalmente, dé cuenta de las metodologías utilizadas, sus límites y sus potencialidades. Efectivamente, se habita esta ambivalencia; por un lado, vemos posiciones más catalizadoras que autorales que conllevan distintos niveles de disolución de la marca artística y de presencia pública, tanto en las propias prácticas situadas como en su reflejo en el campo de la institución artística. También, por el contrario, se abren canales para la capitalización de las propuestas colectivas, con una mayor o menor atención a la redistribución de los capitales simbólicos, cuestión a la que este mismo texto no escapa. Desde la conflictividad inherente a estas prácticas, apostamos por la pertinencia de nuevos relatos que profundicen en las éticas y estéticas que aquí se ponen en juego.

Bibliografía Consultada

BARBER, S; FRENSEL, V; ROMERO, M. (coord.) (2006). *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; 1ª ed. Sevilla.

Acciones reversibles. Seminario sobre arte, educación y territorio, (2009) ACVIC y Eumo Editorial (ed), Centre d'arts contemporànies de Vic / H.AAC.

Glosario Imposible. (2018); Hablarenarte.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (2012); MNCARS.

Revista *Metrópolis*. (2010); nº 79.

CLARAMONTE, J (2011). *Arte de contexto*; ed. Nerea.

LEFEBVRE, H (2013) *La producción del espacio*; ed. Capitan Swing.

CARRILLO, J (ed.) (2005); *Desacuerdos 1*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) / Arteleku / UNIA-arteypensamiento, Barcelona.

COLLADOS, A. y RODRIGO, J. (eds.) (2015); *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Granada: Centro José Guerrero.