

Fig. 16. Superior (fig. 16a): Fotograma de *Alameda* de Juan Sebastián Bollaín. Metraje 40:24. Bollaín, 1978. Inferior (fig. 16b): Fotografía de manifestación del movimiento antiparquin en la Alameda de Hércules. José Manuel Valdivia, 1999.

Interferencia 01: Un media tank en Villa Ardilla (2001)

«A Cheap holiday in other peoples misery!
I don't wanna holiday in the sun
I wanna go to new Belsen
I wanna see some history
'Cause now I got a reasonable economy»^[1].

Sirvan estas estrofas de los Sex Pistols como conexión con la Introducción en esta primera interferencia sobre la historia de Hackitectura. Habiendo introducido el contexto global donde se sitúan las prácticas de Hackitectura, y lo que ellos nombran como sus referencias directas, en este apartado vamos a aproximarnos al contexto local desde donde parten para entender las transformaciones del espacio público. Greil Marcus señala en su libro las relaciones, nada casuales, entre el punk y el situacionismo. En este caso concebir las vacaciones como «una especie de vínculo entre la dominación y la alienación, un símbolo de las falsas promesas de la vida moderna» [1993, p. 29]^[2]. Que la historia y el espacio público se pongan al servicio del mercado no es una operación sencilla — y, desde luego, nada pacífica. Se necesitan unos procesos de desarticulación de las relaciones sociales que en ellos se daban, de desarraigo respecto a esos espacios, de desgaste sobre las resistencias que se mantengan firmes. Se señaló previamente que una de las capacidades de la ciudad es ser soporte para la memoria de sus ciudadanos. Esta cualidad no ha sido nunca sencilla de salvaguardar, sobre todo en lo que se refiere a los símbolos^[3]. Para entender la historia de Hackitectura es importante recuperar parte de esa memoria de las luchas urbanas — sin ser un caso único ni necesariamente el más crudo en el contexto nacional — que se nos presenta cada vez más borrosa. En concreto cómo las transformaciones perpetradas en los años 90, principalmente en el entorno de la Alameda de Hércules, sirvieron de estímulo para la aparición de una generación de artistas, creativos y arquitectos caracterizados por su compromiso social y urbano.

Si bien en ese momento se da una confluencia singular, no faltan referentes previos de ese posicionamiento del artista en las luchas por el control de las calles. Recuerda el activista David Gómez que ya en los años 70 hay un primer intento de intervención

[1] Estrofas iniciales de *Holidays in the sun*, cuarto sencillo de los Sex Pistols, publicado en 1977 y posteriormente incluido en la Cara A del disco *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* editado por Virgin Records.

[2] La Internacional Letrista proponía, ante las ejecuciones del gobierno guatemalteco en los años 50, que este país podría en unos años contarse entre los más apropiados para el turismo junto a Grecia o España: «Esperamos poder hacer este viaje algún día» [Marcus, 1993, p. 30].

[3] Simplemente en el caso de Sevilla tenemos ejemplos, desde la transformación de mezquitas en templos católicos hasta el derribo a cañonazos en el año 1931 de Casa Cornelio - taberna donde se reunían trabajadores de inclinación anarquista - para la ubicación de la actual basílica de la Macarena.

y un movimiento contestatario por parte de los vecinos: «La pretensión municipal de intervenir urbanísticamente sobre la Alameda de Hércules no era nueva en 1997; y la oposición ciudadana a la actuación que se planteaba tampoco. Ya en 1977 hubo un primer intento de remodelar (drásticamente) el paseo, y parte de su entorno. Y grande fue el rechazo que el mismo generó entre diversas entidades y colectivos sociales» [2006, p. 42]. El cineasta Juan Sebastián Bollaín — unos años después grabaría una serie de tomas del evento *Cartuja Beta Rave*, que revisaremos un poco más adelante, para su ficción *Sevilla 2030* — realizaría el documental ficcionado *Alameda*^[4] en 1978 con objeto de transformar la imagen estigmatizada y denunciar la venta de la Alameda - «¡y por qué poca cosa!» como diría uno de los actores (fig. 16a). Ya en esas grabaciones se observa la degradación que había ido sufriendo el área a partir de la posguerra, sirviendo gran parte de su superficie como aparcamiento. También se explicita la especulación del proyecto de intervención, simbolizado por la progresiva expulsión del área de la clase obrera de zonas cercanas al centro de la ciudad. Otra intervención destacada fue la de los activistas LGTBI, con participación destacada del artista y *performer* Ocaña^[5], para rescatar los Carnavales en la Alameda en el año 1979. Recuerda Antonio Sáseta: «Lucharon mucho, pero la policía acabó con aquello, nos rodeó, dando vueltas con los coches patrulla. Lo impidió todo y terminó destruyendo aquello. Fue el único año. Pero aquello hizo que la Alameda fuera un lugar de encuentro de mucha gente. Como te digo los LGTBI tuvieron un papel principal» [Pérez de Lama y Sánchez- Laulhé, 2021, p. 103].

La paralización del plan de reforma de la Alameda tras esos primeros enfrentamientos coincide con un desentendimiento de la materia de vivienda por parte de las administraciones a partir de los años 80^[6]. El caserío del entorno de la Alameda, que ya estaba muy deteriorado, ve su valor disminuir por el abandono del espacio público acelerado por la introducción de la heroína. El entorno de la Alameda sería uno de los núcleos duros de esa droga como recoge Fernando Mansilla en su novela *Canijo* (editorial El Rancho, 2013). Se dan todas las condiciones para un proceso de gentrificación, tal como se venía anunciando desde los años 70. Este proceso se concreta en los años 90 tras la celebración de la Expo 92 con la redacción y posterior aplicación del Plan Urban. Aún

[4] El documental se puede recuperar en: <https://www.youtube.com/watch?v=99PxSNhFRxw> . Destacar que este proyecto surge con el apoyo del Colegio de Arquitectos, sobresaliendo muchos de sus miembros en la lucha de estos años.

[5] José Pérez Ocaña (1947-1983), conocido como Ocaña, fue un *performer*, artista, anarquista y activista LGBTQ. Había nacido en Cantillana, Sevilla, pero su vida artística se desarrolló sobre todo en Barcelona. Paul B. Preciado recuperó su perfil en este texto en 2015: <https://stedeljkstudies.com/journal/preciado-ocana-deserve/> .

[6] Cfr en: «La principal característica del nuevo modo de construcción de ciudad va a ser la progresiva desaparición del agente público en relación a la construcción de viviendas que, especialmente en la década de 1990, va a quedar a merced del capital privado y de procesos altamente especulativos» [Díaz, 2010, p. 122]

en este momento la inacción por parte de la administración es crítica, ya que el bajo coste del suelo en esos años había ofrecido una oportunidad propicia para la inversión en viviendas de carácter social protegidas públicamente^[7].

En el libro *Sevilla, cuestión de clase: Una geografía social de la ciudad* (Atrapasueños, 2010), de Ibán Díaz Parra, se define a través de varios autores — Michael Pacione, David Ley, Neil Smith o, a nivel local, Carlos García Vázquez — la evolución del término gentrificación para terminar acercándola progresivamente al modelo más cercano al que se da en la ciudad de Sevilla. Por un lado encontramos un proceso de abandono que hace que sean las clases de menor poder adquisitivo las que ocupen ese área, con la inacción en los cuidados del entorno urbano por parte del ayuntamiento hasta un momento de drástica revitalización económica - Pacione; esa revitalización hace que haya una valorización de la zona, fruto de la intervención pública junto al capital privado, y que la población establecida vaya siendo suplantada por una de mayor poder adquisitivo - García; la mejora del entorno físico es un requisito fundamental en este proceso - Díaz; los agentes que impulsan el proceso son aquellos con capacidad para influir en el mercado inmobiliario: instituciones de crédito, grandes promotores, etc. - Smith [Díaz, 2010, pp. 57-61]. El área se convierte en este proceso en un «espacio gentrificable». Es este espacio un elemento producido, según Neil Smith, por lo que los agentes que han intervenido en las distintas fases — como el capital privado pero también la administración — son elementos activos y no pasivos del proceso. Productores nada inocentes de la Alameda como espacio gentrificable.

«Smith caracteriza el espacio gentificado como un producto de una lucha entre grupos sociales. El sujeto de estudio preferente pasa a ser el desposeído [y] los efectos de estas prácticas sociales sobre poblaciones vulnerables» [Díaz, 2010, p. 61].

Esta producción de la Alameda como «espacio gentrificable» era lo que intuían varios de los activistas que retoman la crítica de los años 70 cuando vuelve a plantearse su transformación en los años 90. Si las transformaciones urbanas llevadas a cabo para la Expo 92 no dejaron espacio para que se ejecutase el plan de rehabilitación del área - aunque si tuvieron lugar operaciones menores como la instalación del Centro Andaluz de Teatro (CAT) sobre el antiguo hospicio de San Luis -, la ocasión sí se daría a través de las subvenciones europeas canalizadas a través del Plan Urban (fig. 17). Incluidas en la política regional de subvenciones de la Unión Europea, estaban dirigida a la revitalización de zonas urbanas degradadas en ciudades de más de 100.000 habitantes y con colectivos sociales desfavorecidos. Presentando algunas de estas características el área

[7] Para una etimología de la palabra, ver Díaz: «La palabra gentrificación procede del inglés *gentrification* y hace referencia al término *gentry*. *Gentry* es referido a una persona de estatus social elevado. *Gentrification* es un término de uso bastante frecuente en el mundo anglosajón para referirse a determinados procesos de puesta en valor de antiguos sectores urbanos y a las dinámicas de sustitución de población que provocan» [2010, p. 57].



Fig.17. Pintada callejera en contra del Plan Urban. Sevilla, José Manuel Valdivia, 1999.

de Alameda-San Julián-San Luis, en aquel momento había otras áreas mucho más degradadas en la ciudad que hubieran sido una elección mucho más objetiva^[8]. Una característica importante de estas ayudas es que, pese a centrar su acción en la recuperación social del área urbana, no estaban destinadas a la mejora de la vivienda privada - una de las carencias principales del área. En cualquier caso, el Plan Urban tenía el potencial de mejorar las deficiencias que el barrio estaba adquiriendo en su proceso de degradación por otras vías como la mejora de infraestructuras o programas de formación y asistenciales. Mientras la cuestión urbanística e infraestructural sí recibió una parte importante de la inversión, los programas sociales fueron destinatarios minoritarios del dinero recibido desde la Unión Europea. Por tanto, la administración pública de los fondos recibidos derivó en una cualificación del área, que hizo que los precios de las viviendas subieran, sin una protección al vecindario^[9].

«En aquellos años la gente que tenía problemas de vivienda fundamentalmente era la gente más tirada. La gente con menos capacidad. La abuelita que no sabe leer. Que está metida allí y tiene una economía muy precaria. Y el tipo de lucha y el tipo de gente en el que estaba metida en esta lucha respondía a esa problemática: los asustaviejas, gente que difícilmente puede leer el escrito de lanzamiento y entenderlo, gente sin recursos que recibe la carta en urbanismo que dice que tiene quince días para contratar a un arquitecto que diga que su casa no está en ruinas - como sí dice el arquitecto de la propiedad. En fin en aquellos años nos llegaban gente diciéndote “que me ha llegado esta carta y no entiendo nada”»^[10].

Nos dirige con esta intervención Gómez a conectar cómo entran en las luchas durante esos años una serie de activistas con perfiles técnicos como la arquitectura, el derecho o

[8] Esas áreas según varios informes se encuentran entre las más vulnerables de España como el *Atlas de Barrios Vulnerables de España: 12 Ciudades 1991-2001-2006*. En los datos recogidos en este informe se observa la influencia del Plan Urban como demuestra el hecho de que «la mayoría de los Barrios Vulnerables de los cascos históricos de Sevilla y Triana en 1991 han perdido la condición de vulnerabilidad en 2001, mientras que se han consolidado las áreas de vulnerabilidad en las zonas periféricas de la ciudad, apareciendo nuevos Barrios Vulnerables» (p.134). Cfr en: <https://www.mitma.gob.es/arquitectura-vivienda-y-suelo/urbanismo-y-politica-de-suelo/observatorio-de-la-vulnerabilidad-urbana/atlas-barrios-vulnerables-12-ciudades-1991-2001-2006>

[9] En el año 1997, con las primeras operaciones vinculadas al Plan Urban, ya se realiza un aviso sobre las consecuencias que se están derivando en un estudio realizado por la agrupación Analistas Económicos de Andalucía: «Se menciona por primera vez la existencia de un proceso de gentrificación desarrollándose en San Luis-Alameda. [...] También resulta interesante en cuanto a que especifica los objetivos económicos a conseguir en la zona, como es la atracción de inversiones y la potenciación de áreas residenciales de alta calidad, así como el desarrollo de la oferta del suelo edificable» [Díaz, 2006, p. 63].

[10] Extracto de una intervención del activista David Gómez en la charla sobre activismo local que forma parte del proyecto «Hackitectura y otros colectivos. Una memoria transmitida - casi - oralmente». Realizada el 7 de octubre de 2020.

la comunicación^[11]. Aunque realmente será el modelo de espacio público que se intenta imponer el que genere la fricción definitiva que hace que emerjan un conjunto de iniciativas que involucraron a activistas, creativos y la población originaria del barrio. El espacio público no solo es una infraestructura útil para la revalorización de inmuebles^[12], con la aplicación del Plan Urban, sino también el medio por el que se genera una interpretación nueva de la ciudad como marco para el desarrollo de negocios^[13]. Durante décadas la Alameda había sido concebida por las administraciones como un espacio residual, con cierto potencial pero sin el valor de otras áreas de la ciudad. Esto le convirtió en un lugar de encuentro singular para la cultura popular urbana, para las subculturas vinculadas a los segmentos más jóvenes y para los grupos más marginales - entre los que sobresalen los relacionados con la drogadicción y la prostitución. La Expo 92 le da una nueva centralidad y el tratamiento que pasa a recibir la Alameda de Hércules^[14] empieza a acercarse al que recibe la Sevilla monumental, cosa que no pasa desapercibida para los habituales moradores de la misma, siendo el primer gran proyecto un aparcamiento subterráneo.

«Estábamos luchando contra la construcción de un gran aparcamiento en la Alameda y empezábamos a atisbar las consecuencias del Plan Urban. Y llegó esta gente [la

[11] *Ibidem*: «Uno de los problemas que teníamos era cuando intentábamos denunciar esto en los medios es que rápidamente nos decían “Muy bien, *hippies*, tengo vuestra versión, no tenéis ni una sola falta de ortografía en vuestro vindicado ... ¿por qué no puedo hablar con alguien de los que están pasando esta amenaza?”. Y nos costaba la misma vida que esas persona quisieran ponerse delante de una cámara o hablar con un periodista. El hablar con los medios se les hace del mundo, les miran por encima: “que han fracasado, que no tienen su casa en propiedad, que son tan menesterosos que se ven algunos de ellos que al final de su vida ha tenido que pasar el mal rato de que lo echen de su casa”. Y eso es una especie de reconocer públicamente de una miseria, un problema que se les hacía también un mundo tenerlo que hacer. Y muchas veces nos teníamos que ver de voceros hablando en nombre de gente que no podía, no quería o no se atrevía a salir».

[12] Cfr en: ««La fuerte inversión pública realizada [a través del Plan Urban], cercana a los 2.500 millones de pesetas e invertida en buena parte en lo urbanístico, ha revalorizado de forma espectacular el valor de mercado de los inmuebles en el sector Urban, en una cuantía que podemos estimar del orden del 300%» [Galera y Gómez, 2006, p. 89].

[13] Cfr en: «La pérdida de importancia del sector público y de la industria como motores de la ciudad encuentra entonces sustituto en los servicios privados. Esto implica una interpretación diferente de la ciudad, de un centro administrativo y productivo a un centro de servicios especializados y de negocios» [Díaz, 2010, p. 136].

[14] Cfr en: «Pese a las muchas ocasiones en que a lo largo de las últimas décadas la intervención urbanística en este espacio verde parecía ser inminente, bien sea por las muchas o pocas resistencias que encontraron, bien sea por negligencia política, bien por una buena combinación de ambas, lo cierto es que, hasta la etapa que aquí nos ocupa [finales de los 90 y principios de los 2000], los planes no pasaron de su condición de tales. En el período que aquí comprendemos, los planes abandonan la ligereza del papel para cobrar una materialidad tan pesada, sólida, estridente, e inapelable, como la de las excavadoras y motosierras que los ejecutan» [Consejo de Redacción del Gran Pollo, 2006, p. 270].

Fiambarrera Barroca, formada por Xelo Bosch, Santi Barber y Curro Aix] con otros aires muy frescos. Y manejando unas claves, unos discursos, unas técnicas y unas metodologías ... Que no eran las nuestras de manifiesto, pasquín y pancarta. O atarte en los sitios. Era hacer eso mismo, también, pero con mucho arte. Con otra manera de comunicar. Haciéndolo divertido a los demás y para la propia gente que protagonizaba la acción. También para los medios de comunicación, que no estaban acostumbrados. Y más desconcertante para los políticos que tampoco estaban acostumbrados a esa manera de reivindicar»^[15].

Arte entre la industria y la autonomía. Una breve perspectiva sobre los años 90.

Siendo una tesis doctoral inscrita en Historia del Arte conviene hacer una historiografía de las colaboraciones entre arte y activismo. Habiendo usado la referencia del libro de Greil Marcus es inevitable recuperar la cita del dadaísta Walter Serner: «El arte ha muerto, ¡larga vida a Dadá!»^[16]. En esta cita se resume el apropiacionismo del arte por parte de la industria. El enclaustramiento del dadaísmo como movimiento artístico puede entenderse de dos maneras. Como una simplificación a través de la abstracción todo lo que conllevaba el movimiento más allá de la esfera artística — a lo que colaboraron sus derivadas francesas y estadounidenses. O una concepción más ampliada del arte, que podría acercarse a los paradigmas ético-estéticos definidos por Félix Guattari y que Pérez de Lama entiende como un «metamodelo de la producción de subjetividad y, por extensión, de las prácticas políticas» [2009, p. 127]^[17]. En esta noción ampliada de arte se va a apoyar esta investigación. Un arte, o unas prácticas artísticas, que produce subjetividades y que se compone, o agencia, con otras dimensiones de lo real: tecnologías, organizaciones, espacios, cuerpos, deseos.

[15] Extracto de la intervención de David Gómez en la charla sobre activismo local el 7 de octubre de 2020.

[16] Esto se ha homologado por la propia industria artística. Así, Roger Buerger, director de la XII Documenta de Kassel lo expresaba así en 2007: «Al final, el visitante decide qué es arte y qué no. La pregunta de qué es arte y qué no lo es dejó de tener importancia hace tiempo» [Marzo y Mayo, 2015, p. 807].

[17] Los manifiestos dadaístas se insertaban en todo el campo social : «El dadaísmo exige ... La introducción progresiva del desempleo a través de una mecanización global de todos los campos de actividad. Sólo mediante el desempleo le es posible al individuo alcanzar la certeza de la verdad de la vida y acostumbrarse finalmente a la experiencia... [...] La inmediata construcción de un centro estatal de arte, la eliminación de los conceptos de propiedad en el arte nuevo (expresionismo); el concepto de propiedad queda completamente excluido del movimiento superindividual del dadaísmo, que libera a la raza humana; [...] Regulación inmediata de las relaciones sexuales según los puntos de vista del dadaísmo internacional mediante el establecimiento de un centro sexual dadaísta» [Marcus citando a Huelsenbeck y Hausmann en 1918, 1993, p. 250].



Fig. 18. Fotografía del interior de la instalación *Instant City* de Prada Poole. Ibiza, ICSID, 1971.

«El arte debe ser reemplazado, y nosotros, que hemos suprimido el arte en nuestro espacio y en nuestro tiempo, podemos hacer que suceda. La nueva belleza sólo puede ser la belleza de la *situación*, es decir, provisional y *vivida*...» [Marcus, 1993, citando a Debord, p. 188].

El situacionismo puede ser considerado el nexo común de varias de las iniciativas artísticas que se dan en aquel momento coincidiendo en los años 90 con una recuperación del movimiento. En aquellos años en la Alameda preexisten unas lógicas de comunicación y relatos anclados en la resistencia aglutinados en espacios muy concretos. Estas formas ofrecían un horizonte limitado a esas luchas. El situacionista Guy Debord escribía en el documento fundacional de la Internacional Situacionista que «tenemos que multiplicar los sujetos y los objetos poéticos, y con esos objetos poéticos debemos organizar juegos entre los sujetos poéticos» [Marcus, 1993, Pg 196]. Esa multiplicación de los sujetos a través de incorporar otros lenguajes pasa a ser el objetivo con la integración de perfiles alternativos como el de La Fiambrera o diversas iniciativas que se vinculan a través de José Pérez de Lama y Antonio Sáseta - en aquellos años co-director del CAT.

Los dadaístas, los situacionistas, Archigram o incluso los Merry Pranksters conforman un sustrato alternativo a las corrientes artísticas predominantes en esos años. Si nos centramos en precedentes en el contexto español se pueden encontrar ciertas reminiscencias en el colectivo de grabadores antifranquistas Estampa Popular. Inspirados por el Taller de Gráfica Popular mexicano y la cooperativa de Gravura portuguesa en el año 1959 se funda el primer grupo en Madrid con el objetivo de hacer un arte crítico con la realidad del país y destinado al pueblo [Marzo y Mayayo, 2015, p. 261]. Uno de los aspectos más interesantes fue su estructura descentralizada, surgiendo nodos en Sevilla, Córdoba, Vizcaya, Valencia y Cataluña. Según Noemí de Haro no se les puede considerar como colectivo o movimiento: «Consideramos mucho más interesante y ajustada la idea de red. Entre todos los artistas, y también entre estos y los intelectuales que les brindaron su ayuda, se tejió una estructura flexible» [2010, p. 492]. Esta estructura en red estará muy presente en Hackitectura, principalmente en los primeros años, pero también en los años en que la Fiambrera estaba bifurcada en dos nodos entre Madrid y Sevilla o en Indymedia Estrecho^[18].

En cuanto a acontecimientos a nivel nacional se pueden observar conexiones con dos encuentros realizados durante el régimen franquista. El primero sería el VII Congreso de la International Council of Societies of Design (ICSID) de Ibiza realizado en 1971 y donde confluyen diseño y formas experimentales de arte y arquitectura. Ibiza era en aquellos

[18] También se dan otras trabas que se reproducirán en las siguientes décadas: «[En el caso de Estampa Popular, y los proyectos que de ella derivaron, concurre el primer ejemplo de] la batalla por hacerse con la hegemonía del discurso acerca del arte comprometido; o, por decirlo de otro modo, la lucha por enarbolar la bandera de la avanzada cultural, acaparando el protagonismo del “verdadero” arte antagonista» [Marzo y Mayayo, 2015, p. 270]

años una excepción en materia de libertades a nivel nacional y se había convertido en punto de encuentro de artistas e intelectuales. La organización estaba coordinada por la Agrupación de Diseño Industrial para las Artes Decorativas (ADI-FAD) y tenía el propósito, según Marzo y Mayayo, de «huir de una programación rígida y estructurada en torno a ponencias y actos protocolarios, y promover un sistema de trabajo basado en charlas informales y grupos de discusión reunidos libremente». En ese encuentro ensayó el arquitecto José Miguel de Prada Poole una de las arquitecturas hinchables (fig. 18) en las que se especializó, con el nombre de *Instant City*, «una ciudad de plástico, efímera, basada en un sistema constructivo a base de figuras geométricas sencillas» [Marzo y Mayayo, 2015, p. 291]. Los Encuentros de Pamplona, celebrados en 1972, acogieron a cerca de 350 artistas representativos de las últimas corrientes de la vanguardia nacional e internacional, especialmente de aquellas que abogaban por diluir los límites entre los medios. Estos Encuentros se insertaban en un circuito de arte contemporáneo que compartía con el Festival de Spoleto, la Documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia. Nuevamente Prada Poole sería uno de los protagonistas con su envolvente *Cúpulas neumáticas* que, al modo de las geodésicas californianas, hacía de espacio simbólico para la práctica artística y la reunión^[19] [Marzo y Mayayo, 2015, p. 331].

Por seguir con el contexto, se han de situar las transformaciones que estaba sufriendo el mundo del arte al principio de los años 90. Para ello se proponen dos citas que, aunque definen solo parcialmente la situación, permiten aproximarnos a la coyuntura. La primera es una anécdota que Francisco Jarauta introdujo en su conferencia *Mapas para pensar nuestra época*^[20]. En ella cuenta que la primera intención del comisario Jan Hoet para la IX Documenta de Kassel fue contar con el artista norteamericano Bruce Nauman como cabeza de cartel. Era el artista que marcaba tendencia, quien mostraba el canon. Ante su negativa se lo propone a Gerhard Richter que expone como pieza principal las quince mil «polaroids» de su *Atlas* y, para Jarauta, es: «Uno de los momentos más poéticos de este tiempo. La retirada del canon y la aparición del atlas» [Jarauta, 2021]. La segunda sucede cuando el crítico y comisario artístico José Luis Brea propone en 1989 para la exposición colectiva *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992* una serie de corrientes que indicaban cambios importantes en la «investigación más avanzada en los nuevos lenguajes artísticos»: la indagación sobre el cuerpo y las subjetividades de género, la repolitización de la práctica artística y la emergencia de las nuevas tecnologías [Marzo y Mayayo, 2015, p. 666]. Siendo el tema del cuerpo y el género importante en la trayectoria de Hackitectura — por ejemplo en las colaboraciones iniciales

[19] Las referencias de Prada Poole beben directamente de Archigram - como podemos ver en la entrada de Atributos Urbanos al concepto de *Instant City*: <https://www.atributosurbanos.es/terminos/instant-city/> -, de la New Babylon del situacionista Constant o de las estructuras autoportantes de Buckminster Fuller.

[20] Francisco Jarauta es catedrático de Filosofía por la Universidad de Murcia. Esta conferencia se hizo en Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo en octubre de 2021. Cfr en: <https://www.youtube.com/watch?v=5wXNQfQJwvs&t=2788s>.

con Laura Hernández y Salud López que se estudiarán posteriormente — son las otras dos corrientes que señala Brea donde su trabajo tiene más resonancia.

En el campo de la repolitización de las prácticas artísticas destacan aquellas que dejan de lado el protagonismo central del artista y que la doctora en Arte Contemporáneo Paloma Blanco define como «colaborativas». En estas prácticas se pone «el acento principal sobre los métodos de producción y distribución del trabajo, una “fusión” en la que el artista y los movimientos sociales trabajan mano a mano buscando articular modelos de intervención en función de las necesidades de los diferentes agentes y sectores implicados» [2005, p. 193]. En los años 80 ya se dan varias de estas experiencias aunque es a partir de mediados de los 90 cuando experimentan un mayor auge^[21]. Entre esas referencias previas destaca la Agustín Parejo School que, desde una experiencia anónima y colectiva, se adelantó a toda una serie de estrategias y modos de entender el arte y la política que han tenido lugar varios años después mediante el cuestionamiento de la autoría, la inserción de formas poéticas como medio para hacer política o trabajos en torno a la imagen y el texto para incidir en un determinado ámbito social y cultural^[22].

Surgen a partir de entonces una serie de experiencias que beben del situacionismo, principalmente de su confrontación con el Estado y con el mercado. Las principales referencias, en un mundo cada vez más globalizado, ya no son meras historias narradas por terceros sino que son grupos que se cruzan en diversas ocasiones con las prácticas colaborativas que surgen desde Sevilla. Ne pas plier era una asociación francesa para la producción y, sobre todo, distribución de imágenes políticas^[23]. La fundaron el diseñador gráfico Gérard ParisClavel y el fotógrafo Marc Pataut — posteriormente se unirían otros como la documentalista Isabel de Bary, el economista Bruno Lavaux o el filósofo Brian Holmes, de quien luego hablaremos. ParisClavel había formado parte del Atelier Populaire durante las revueltas de mayo del 68 parisino. Muy influenciados por la educación popular de los movimientos obreros franceses, en las acciones de Ne pas plier colaboraban trabajadores sociales, artistas visuales, intelectuales y gente corriente

[21] Coinciden en esta idea Paloma Blanco y el historiador Jesús Carrillo que propone que habrá que esperar hasta los años noventa para que se iniciase un giro historiográfico que concibiese «la experimentación radical de los lenguajes del arte y el cuestionamiento de la realidad social y política como parte de la misma tarea» [Marzo y Mayayo citando a Jesús Carrillo, 2015, p. 316].

[22] En la revista Arena Internacional escribía en 1989 Esteban Pujals: «Frente al desarraigo social y a la inocencia crítica y teórica comunes a la neopintura española, las acciones de Agustín Parejo School, incluso las primeras pegadas y pintadas de 1981, manifiestan negativamente, es decir, desde una estética de descontento radical y oposición activa, la empecinada vinculación al nivel de la calle y la familiaridad profunda con las tradiciones contemporáneas que brillan por su ausencia en la mayor parte de las galerías españolas de comienzos de la década».

[23] Señala Marcelo Expósito sobre Ne Pas Plier, recuperando una frase de Paris-Clavel que uno de sus objetivos era «hacer que a los signos de la miseria no se sume la miseria de los signos» [Expósito, 2014a, p.6]



Fig. 19. Cartel para celebración del Primero de Mayo del colectivo RTMark. RTMark, 1999.

en un mismo nivel. Lo define Holmes como «compartir el tema»: «abordar una cuestión social siempre en relación con quienes son parte implicada, fabricando una imagen o acunando una frase mediante la escucha, dándole vueltas a las ideas, para después permitir que esa imagen, una vez finalizada, despliegue sus significados por el uso y la interpretación» [Holmes, 2001, p. 247]. La iniciativa británica Reclaim the streets! era un grupo de acción directa que parte del ecologismo social pero que va cambiando su foco con el tiempo y de una manera táctica para afrontar distintas campañas. En algún momento también se convirtió en un lema retomado en diferentes instancias para reclamar su derecho a la ciudad. Poniendo el énfasis en la acción frente a las palabras, una de sus formas más características son las *streetparties*, «fiestas *rave* callejeras ilegales donde el asfalto se convierte en pista de baile, playa para niños con camiones de arena, al tiempo muestra de arte y obra de arte» [Ruiz, 2001, p. 326].

Si bien ambas iniciativas van asumiendo en sus lógicas de funcionamiento la entrada de Internet, ese encuentro entre prácticas colaborativas e Internet se observa mejor en RTMark y The Yes Men. Su objetivo son las grandes corporaciones y su estrategia más habitual es lo que Jordi Claramonte, excomponente de La Fiambrera Obrera, denomina el «tactical embarrassment»: una imitación del comportamiento de estas compañías que en un primer momento genera apoyos, luego intranquilidad, para finalmente mostrarse como un acto de denuncia. RTMark (fig. 19) funcionaba como interfaz copiando el funcionamiento de las grandes corporaciones, donde la responsabilidad individual se diluye. En 1999 desarrollan la web gatt.org^[24], simulando ser la web oficial de la Organización Mundial del Comercio (OMC). Al llegar una petición a dicha web para su intervención en un encuentro de la OMC en Salzburgo surgen The Yes Men, una parodia de la clase informacional - definida por Castells [1997, p. 411 - que lleva al extremo sus ambiciones mientras cosecha el aliento de los presentes en el encuentro. Todo queda registrado en diferentes formatos audiovisuales y sube a la red a las pocas horas^[25]. RTMark también estará presente en otro *fake*, el del proyecto activista *Deportation Alliance* junto al colectivo Kein Mensch ist Illegal de Florian Schneider.

«The final point here is that it must be remembered that the internet does not exist in a vacuum. It is intimately related to all kinds of social structures and historical dynamics, and hence its democratic structure cannot be realistically analyzed as if it were a closed system» [Critical Art Ensemble, 1995].

[24] La web se puede rescatar en Internet Archive: <https://web.archive.org/web/19991128040518/http://gatt.org/> . Se pueden observar las similitudes con la web de la OMC en las mismas fechas: <https://web.archive.org/web/19990221095742/http://wto.org/> .

[25] Una de las *performance* realizadas fue la *Management Leisure Suit* dentro de las conferencia *La industria textil del futuro* organizada por la OMC en Tampere en 2001. Cfr en: https://www.youtube.com/watch?v=Eo-1W_8otS4 .

Otras formas de acción en red que supusieron una forma de incorporar estas tecnologías a las prácticas activistas son las de Critical Art Ensemble (CAE), Electronic Disturbance Theatre (EDT), The Thing y etoy— todas, de alguna manera, también serán entendidas como acciones artísticas^[26] (*Vol. 01*, p. 347). CAE fue formado en 1987 con el objetivo de explorar las intersecciones entre el arte, la teoría crítica, la tecnología y el activismo político. En 1994 publican el manifiesto *Electronic Civil Disobedience* que fue pionero en aunar arte, activismo e Internet, donde señalan que: «Under the rubric of electronic resistance, the value system of the state is inverted, placing information back in the service of people rather than using it to benefit institutions» [Critical Art Ensemble, 2003, p. 17]. Participaron junto a la red <nettime> en 1997 en el Documenta X de Kassel. Otras de sus vías de investigación, también relacionada con la cuestión del código, era la mercantilización de la información genética como en el proyecto *Free Range Grain* (2004). Influenciados por CAE^[27], en 1997 surge el proyecto *FloodNet* desarrollado por EDT y retomando un trabajo del colectivo, con base en Italia, Anonymous Digital Coalition. *FloodNet* consistía en un *script* que sobrecargaba las páginas web y cuyo primer objetivo fueron las del gobierno mexicano en pleno conflicto con el EZLN. The Thing era un servidor centrado en dar soporte a prácticas artísticas en red alternativas - principalmente activistas - desarrollado por Wolfgang Staehle. Una de esas prácticas era la que desarrollaba el colectivo artístico eToy. En 1999 una corporación de comercio electrónico de nombre eToys pretendía adquirir el dominio etoy.com perteneciente al grupo artístico eToy, y para ello realizó una oferta económica baja respaldada por un conjunto de prácticas intimidatorias. Para defender su posición las redes de eToy, entre las que se encontraban RTMark o TheThing, pasaron a una ofensiva multicanal en lo que se denominó las *Toy War*^[28]. El resultado fue el desplome de las acciones de la compañía eToys con unas pérdidas valoradas en 4.500 millones de dolares.

«Before computerized information management, the heart of institutional command and control was easy to locate. In fact, the conspicuous appearance of the halls of power was used by regimes to maintain their hegemony. . . . Even though the monuments of power still stand, visibly present in stable locations, the agency that maintains power

[26] McKenzie Wark reconocerá estas iniciativas, junto a otras cercanas, en el entorno de la lista de correos <nettime>: «Within the ever-evolving collectivity of Nettime were other forms of collectivity, like the multidisciplinary art collaborations of I/O/D, VNS Matrix, Mongrel, Critical Art Ensemble, Electronic Disturbance Theater, Institute for Applied Autonomy, and FakeShop. @TMark and the eToy group were early exponents of the more-or-less fake company, later redeployed by the Bernadette Corporation (Wark 2005). Nettime was thus a network of networks in which some nodes were institutions, some scenes, and others groups» [2016, p. 406].

[27] Uno de los miembros de EDT era el hacker zapatista Ricardo Domínguez que había pertenecido a CAE en sus inicios. Cfr en la entrevista que le hace Coco Fusco en 1999 a Ricardo Domínguez: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors2/domingueztext2.html

[28] Cfr en: <https://etoy.com/projects/toywar/>.

is neither visible nor stable. Power no longer permanently resides in these monuments, and command and control now move about as desired» [Galloway, citando a Critical Art Ensemble, 2004, p. 4].

A nivel nacional la experimentación entre arte y tecnología fue tardía exceptuando el trabajo desarrollado en el entorno del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), que fue un espacio de creación e intercambio intelectual relacionado con las tecnologías de la información y la comunicación desde los años 60^[29]. La dimensión industrial del arte y la tecnología tendrá cabida a partir de 1990 desde el festival de arte electrónico y digital Art Futura, representante de una nueva cultura digital en clave espectacular y capaz de vincular capitales privados, audiencias, medios de comunicación y entretenimiento e impulso político^[30]. En los primeros años pasan William Gibson, Kevin Kelly, La Fura dels Baus, Brian Eno o Roy Ascott entre otros^[31]. Partiendo de un intento de equilibrio entre la esfera artística tradicional, la experimentación tecnológica y las prácticas colaborativas en 1990 un grupo de artistas y teóricos, entre los que está José Luis Brea, fundaron la Societé Anonyme^[32]. Pretendió relacionarse con los nuevos medios tecnológicos para buscar una reformulación de las figuras de mediación artística y para explorar las nuevas vías que se abrían en la concepción de la noción del arte y de su correlato funcional en una nueva estética de lo común [Marzo y Mayayo, 2015, p. 620]. Participaron del encuentro *Net.artmadrid.net*^[33] en 2001, comisariado por el propio Brea, donde se pueden encontrar creadores que se relacionan con las tecnologías desde el arte como Juan Martín Prada o Rafael Lozano-Hemmer pero no asoman perfiles que trabajasen con comunidades locales o de software.

[29] Por ejemplo, se crearon una serie de seminarios interdisciplinarios — entre ellos uno de arquitectura — destinados a explorar las posibilidades de aplicación de la nueva ciencia informática a la creatividad humana [Marzo y Mayayo, 2015, p. 312].

[30] En los primeros años tiene más importancia la dimensión intelectual, sobre cuáles son los cambios que conllevan estas tecnologías, introduciendo perfiles como el de Timothy Leary que ya plantea en el encuentro de 1990 «La tercera guerra mundial justo acaba de empezar. Es una guerra cibernética, que enfrenta el poder del estado, el sistema, la compañía multinacional, contra el individuo singular. Y es ahí donde la tercera guerra mundial tendrá lugar. Ni en tierra, ni en el mar, ni en el aire, sino en tu sala de estar. En las realidades virtuales que cada cual hace existir en su pantalla electrónica».

[31] Entre la industria y la experimentación - en función de las diferentes directivas que lo han gestionado - surge el festival Sónar de Música Avanzada y Arte Multimedia en 1994, siguiendo la estela del impulso tecnológico de las Olimpiadas.

[32] El nombre era un homenaje a los dadaístas, recuperando el de la organización creada en 1920 por Katherine Dreier, Max Ray y Marcel Duchamp y cuyo objetivo era difundir los nuevos paradigmas del arte moderno.

[33] Cfr en: <https://web.archive.org/web/20110430035011/http://aleph-arts.org/net.artmadrid.net/#> .



Fig.21. Superior (fig 21a): Fotografía de la acción *Censo Pétreo* realizada en varias localidades españolas. La Fiambrera, 2003.

Inferior (fig 21b): Papeletas para la manifestación contra la guerra realizadas por La Fiambrera Barroca. Pérez de Lama, 2003.

Una comunidad de artistas y activistas. Prácticas colaborativas en la Alameda de Hércules

«El Grupo Fiambreira es el colectivo fundamental del arte activista en el Estado español, posiblemente su “refundador” a mitad de los años 90, el que consiguió un mayor éxito conceptual, el que le dio el impulso que puso de moda el “género” hasta alcanzar en pocos años a las programaciones de los mayores Centros de arte del Estado»^[34].

La Fiambreira comienza su acción en Valencia en 1994 con una producción muy ligada a proyectos artísticos de autogestión para ir acercándose progresivamente a proyectos sobre el espacio público y junto a Centros Sociales Okupados Autogestionados (CSOAs). Según Santiago Barber, pese a estar apegados a los procesos sociales que lo ponían en crisis, «el proceso de gentrificación del barrio del Carmen, donde vivíamos, nos había pasado por lo alto». En 1999, cuando Xelo Bosch, Curro Aix y él se trasladan a Sevilla, observan los mismos síntomas de gentrificación en la Alameda de Hércules, con una resistencia al proceso muy aferrada al activismo tradicional. La ubicación de las prácticas artísticas siempre era externa a estas resistencias. Señala Barber: «Las obras y trabajos artísticos que se exponían en los espacios politizados no diferían mucho de las que exponías en otros lugares - ya fueran galerías o espacios autogestionados del arte. La relación entre la práctica política de ese espacio y la práctica artística era muy instrumental, donde cada cual permanecía en su lugar. [...] Su trasvase era inexistente. Eso también nos hizo pensar cómo articular un trabajo que pusiera a funcionar un pensamiento político radical con una práctica artística que fuera a la par»^[35]. En un primer momento se vinculan a los grupos de parados^[36] pero es al conocer a David Gómez, José Pérez de Lama y Antonio Sáseta cuando entran en contacto con personas con las que sintonizaban en la forma de enfrentar estas luchas.

En enero de 1999 tuvo lugar en Sevilla la «Conferencia Euromediterránea de Ciudades Sostenibles» que llevó adosada una contracumbre - dado el clima de conflicto existente en varias áreas de la ciudad y la estrategia, entonces preponderante, en los movimientos sociales. Esta contracumbre sirvió para medir la escala de la movilización ciudadana y la capacidad de poner en común las dispersas iniciativas que surgían desde abajo. Entre los

[34] Extracto de la crítica al colectivo realizado por el *performer* y crítico artístico valenciano Nelo Bilar de título *Los 5 fracasos del grupo Fiambreira*. Cfr en: <https://arrrtdaccchio.wordpress.com/acccchio/5-fracasos-del-grupo-fiambreira/>.

[35] Extractos de la entrevista realizada a Santiago Barber en marzo de 2019.

[36] En Sevilla recuperan una experiencia (fig. 20a) que habían puesto en marcha en 1997 entre Sevilla, Valencia y Madrid con el nombre de *Guía de parados pétreos*: <https://www.santibarber.net/para-do-no-area-de-investigacion-y-censo-petreo/>. Este trabajo está inspirado por el trabajo de Ne pas plier - a quienes visitan en Grenoble - con las asociaciones de parados durante los años 90.

elementos que compusieron esa contracumbre se encontraba el taller *Intervenir la ciudad* coordinado por La Fiambrera, con la colaboración de Antonio Sáseta y las instalaciones del CAT. En él intentaron difuminar esa compartimentación entre arte y activismo: «más que una convocatoria receptáculo de ingenios, pensábamos abrir un espacio de creación *in situ* apto para aportar formas y contenidos al debate que estaba teniendo lugar en esos momentos» [Aix, 2006, p. 143]. Surgen en este taller dos intervenciones icónicas de aquellos años (fig. 97b): el Sí-madeja-Do, un lema usado a partir de entonces varias veces en contra de la administración local y que en esa ocasión tenía su aplicación más llamativa en una serie de banderines para señalar las cacas de perro evidenciando el abandono del cuidado público del barrio; y la señalización del peligro de derrumbre del muro de calle Arrayán - un muro que preocupaba al vecindario - mediante una *performance* basada en unos operarios *fake* del ayuntamiento que ofrecían cascos de obra para atravesar esa calle, sirviendo tanto de llamada de atención a viandantes como de denuncia hacia el ayuntamiento.

Desde ese taller surge el Comité de Intervenciones, un espacio de trabajo donde estaban Ana Hernando, Valle Teba, los miembros de La Fiambrera - que, desde su establecimiento en Sevilla pasa a nombrarse como Fiambrera Barroca - y José Pérez de Lama con algunos compinches más del entorno de la Alameda. El Comité impulsa la transición entre la Plataforma Antiparquín y la realización de un proyecto más abierto e inclusivo que desemboca en la Plataforma Alameda Viva y el encuentro *Villa Ardilla*. En esos años se apuesta fuerte por acciones que no pudieran ser musealizadas. Ana Hernando y Valle Teba habían participado en 1998 del proyecto-taller *Prospecciones periféricas*, coordinado por Arteleku, compuesto por seminarios extendidos en el tiempo varios meses y distribuidos entre varios centros de arte. En ellos se trabajaba a partir de varios textos radicales sobre la desmaterialización del arte^[37]. Sin embargo todo el trabajo estaba mediado por un archivo audiovisual compuesto por las producciones realizadas en cada uno de los centros de arte periféricos adscritos al taller y por la grabación de las propias sesiones colectivas en Arteleku. Ellas «secuestrarían» toda la documentación de esos talleres como un cuestionamiento sobre la objetificación del arte^[38]. Aunque los devolvieron bajo amenaza de acusación de robo de arte público un día después, su participación futura junto a instituciones artísticas no se reactivaría hasta la propuesta

[37] El catedrático de Estética y Teoría de las Artes Simón Marchán Fiz designaba en los 70 como «nuevos comportamientos artísticos» a prácticas que «poseían un claro aliento experimental, una vocación decidida de hibridación de géneros y disciplinas y rechazaban con vehemencia el objeto artístico tradicional, apostando por formas de arte público o efímero difícilmente asimilables (al menos, en un principio) por el mercado galerístico.» [Marzo y Mayayo, 2015, p. 315]

[38] Hernando y Teba lo consideraron una cuestión de dignidad y coherencia: «Había varias posibilidades: regresar a Sevilla con una sensación de fracaso y de sin sentido, finalizar el taller con la misma sensación, o adoptar una postura radical y cumplir así con una de las premisas del taller haciendo desaparecer el archivo, y dar cabida con ello a una posible reflexión acerca del mismo» [Hernando y Teba, 2000, p. 27].

para realizar una acción en el Cerro del Águila dentro del proyecto *Encuentros en la periferia* coordinado por Julián Ruesga^[39] (fig. 97a). En esa ocasión ya Hernando y Teba denuncian la censura de parte de su obra y son expulsadas del proyecto. En paralelo se les manda al ostracismo por parte de la esfera artística: «Lo que fue objeto de escándalo, no fue la censura, sino el hecho de denunciarla» [Hernando y Teba, 2000, p. 30]^[40].

El Comité de Intervenciones fue el paso de la construcción de un espacio político desde la defensa y la pérdida a unas propuestas de ciudad alternativa en la que más gente se sintiese representada, como nos dice Barber: «Hay unos travases semióticos que producen cierta alegría y ciertas entradas en los procesos sociales de mucha más gente ... muy ligados a los procesos de autoorganización». La primera intervención sería *Madre de la Alameda* uniendo la potencia simbólica de la Semana Santa sevillana a las reivindicaciones vecinales. Se hicieron una serie de carteles con un ritmo cadencioso cercano al de una letanía^[41] y también unas plantillas para graffitis con el texto «Madre de la Alameda. Ruega por nosotros» repartidos por el recorrido de la Hermandad de la Macarena (fig. 21a).

«El objetivo no era, de ninguna manera, sabotear la fiesta, sino por el contrario, introducir elementos mínimos que enriquecieran, incluso revitalizaran su contenido. Retrospectivamente, estimo ahora que se trataba incluso de plantear preguntas que dieran una cierta intensidad adicional a la experiencia colectiva del espacio urbano, dirigidas más al inconsciente que a la razón»^[42] [Pérez de Lama, 2006f, p. 183].

Estas acciones acompañadas del contexto internacional con acciones como las del 18-J de Reclaim the Street! y la contracumbre de Seattle hace que el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) proponga a La Fiambrera realizar un taller

[39] En ese encuentro también trabajaron MP & MP Rosado, en el Polígono San Pablo, y La oreja de plástico - formado por María Cañas, José C. Bayarri y Gloria Prado -, en Las tres mil viviendas. Cfr en: Boletín FIDAS, n.º 7, pp 21-22.

[40] El autor es consciente de la baja proporción de mujeres en las historias que se están relatando. Por ello ha considerado oportuno incluir esta breve historia de Hernando y Teba, aunque se aleje del foco de Hackitectura. En el grupo de La Fiambrera también participaba inicialmente Xelo Bosch, que se marcha con desavenencias con el grupo — principalmente tras el inicio de las colaboraciones con el MACBA.

[41] La letanía que se ofrecía juntando los carteles distribuidos espacialmente diría algo así: «Madre de los Árboles. Ruega por Nosotros / Madre de las Prostitutas. Ruega por Nosotros / Madre de los Sin Techo. Ruega por Nosotros / Madre de los Yonkis. Ruega por Nosotros / Madre de los Inmigrantes. Ruega por Nosotros...» [Pérez de Lama, 2006f, p. 183].

[42] Este vínculo entre las luchas vecinales y las fiestas tradicionales también es habitual en la Casa Palacio del Pumarejo, donde se mezcla el lanzamiento de pétalos con carteles que dicen: «Virgen de la Hiniesta / desde aquí te estoy mirando / ojalá el año que viene / no sea desde otro sitio y llorando» [Pérez de Lama, 2006f, p. 185].



Fig.22. Superior (fig. 21a): Cartel de la acción *Madre de la Alameda* realizada por el Comité de Intervenciones. Pérez de Lama, 2001.

Inferior (fig. 21b): Pasquín del espacio de acción *Villa Ardilla* coordinado por la Plataforma Alameda Viva. Plataforma Alameda Viva, 2001.

de nombre *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes* (1999). La Fiambrera aprovecha la oportunidad para consolidar las redes ya existentes con otras prácticas colaborativas de orden internacional. Entre otros proyectos surge la oportunidad de trasladarse un mes a California, donde coincidirían con Pérez de Lama^[43], convocados por la artista digital Natalie Bookchin para el proyecto *NetNetNet*. Celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA)^[44], La Fiambrera durante su estancia desarrolló las bases para un trabajo junto a RTMark sobre la travesía de la inmigración ilegal en formato videojuego, diseñándolo con los propios inmigrantes y con el objeto de que sirviera para darles apoyo legal, táctico y logístico [Pérez de Lama, 2000a]. Pérez de Lama asistiría a esos encuentros para realizar una crónica en la revista *Pasajes de la arquitectura y crítica* con el nombre *Vanguardia angelina-alienígena: De un oficio nuevo y otro viejo*. En ella haría una comparativa entre el afamado encuentro sobre arquitectura *LA12* y el encuentro de artistas en la red organizado por Bookchin. La seducción que este último encuentro ejerce sobre él en relación al más convencional de arquitectura le hace preguntarse: «*Hacking*, leía hace poco^[45], se puede definir como el uso de una tecnología de manera – subversiva – no prevista en su concepción original. ¡En ese sentido sería interesante investigar qué podría ser la “hackitectura”!» [Pérez de Lama, 2000a].

«Hoy podemos ver que Internet es una calle, y que la calle también es una red» [Bookchin, 2001, p. 12]

En cualquier caso la escena local sigue siendo central, y esa apertura de los movimientos locales hacia otras capas de población que se habían mantenido al margen se consolida durante el año 2001. El detonante es el intento de aprobación de un plan que, justificándose en su mal estado, sustituía la totalidad del arbolado existente — siendo su distribución relevante para el área que se necesitaba despejada para un posible aparcamiento subterráneo [Consejo de Redacción del Gran Pollo, 2006, p. 272]. Aunque la crítica de los movimientos sociales iba más allá del tema vegetal, la visibilidad de esta intervención ayudó a generar cierto consenso en torno a las malas prácticas de la administración. El proceso se inició en dos fases. La primera de orden deliberativo y creativo durante las *Jornadas en la Alameda*, en mayo de 2001, compuesta por charlas, acciones

[43] Sobre este proyecto hay un artículo en el Boletín FIDAS número 18 (mayo de 2000, pp. 10-11). En la foto que acompaña al texto, José Pérez de Lama recoge a Curro Aix y Santi Barber.

[44] Bookchin anuncia el encuentro como un acontecimiento fundacional de prácticas colaborativas: «Brings together for the first time in the United States artists and activists known throughout the world for their low tech and interventionist strategies of experimental and radical cultural production, collaboration, and critique on and off the Internet». Cfr en: <https://web.archive.org/web/20000816002705/http://calarts.edu/~ntntnt/>.

[45] En el libro de Paul Taylor de 1999 *Hackers: Crime in the Digital Sublime* (Routledge).

desde la fotografía y talleres de participación y acción - coordinado este último por La Fiambrera y con amplia participación de estudiantes de arquitectura. Unas semanas después se lleva a cabo la principal acción en el espacio público que consistió en una serie de habitáculos, que denominaron garitas (fig. 103a y 103b), sobre los árboles de la Alameda donde las personas activistas hacían visible la crítica con el nombre de *Villa Ardilla. Conjunto Resistencial*^[46](fig. 21b). Estos habitáculos hacían las veces de punto de información para el vecindario de los planes de la administración para la Alameda, con asambleas abiertas nocturnas. En este momento se evidencian las partes positivas de la transición desde las manifestaciones antiaparcamiento, en las que era difícil convocar a más de veinte personas, a estas estrategias de acción creativa capaces de organizar una semana de actividades con participación en las asambleas de casi doscientas personas.

«Como acto cargado de representación, Villardilla constituye también una práctica cultural. Propiamente era una intervención en el espacio público físico y social, que, asimismo, daba pie a múltiples trabajos que trataban de llenar este espacio ocupado de nuevas asociaciones y experiencias, reinterpretándolo» [Barber, 2006, p. 292].

Entre las actividades que se realizaron durante esta semana estuvieron un cine de verano, decoración de árboles, cuentacuentos, juegos para niñas y niños, lecturas de poesía, actuaciones de flamenco, fiestas nocturnas, etc. Uno de los puntos culminantes coincidió con la noche de San Juan, con larga tradición en la Alameda (fig. 104). El CAT había sido los años anteriores uno de los impulsores de esta celebración con performances donde la clase de Antonio Sáseta, con la habitual colaboración de José Pérez de Lama, solía tener un papel principal^[47]. En la noche de San Juan de *Villa Ardilla* llevaron DeSoto, Moreno y amigas un artefacto con ruedas, asiento, proyector, equipo de sonido y ordenador: el *media tank* (fig. 105). Esta era una de las primeras colaboraciones «formales» en ámbitos activistas pero recuerda Pérez de Lama que el experimento no acabó del todo bien: «La cosa fue viento en popa hasta que el conductor del media tank pinchó demasiado Atari Teenage Riot, y ya se sabe, “the sound of riots”...» [Pérez de Lama y Moreno, 2011, p. 12]^[48]. A las dos semanas se decidió en la asamblea que tras la demos-

[46] Uno de ellos lo realizaría Santiago Cirugeda, por aquellos años un actor creciente en los márgenes de la disciplina arquitectónica. Pérez de Lama y él colaboraron en diversos momentos en esa época, a los que posteriormente se hará mención. Cfr en: <https://recetasurbanas.net/proyecto/casa-insecto/>.

[47] En el artículo *Ecología de la ciudad oscura* están recogidas dos de estas *performance* del año 1997: *Giralda ardiendo*, realizada en la plaza del Cronista, y *Minotauro y laberinto*, realizada en la plaza del Lucero (fig. 95).

[48] Atari Teenage Riot (ATR) era un grupo electropunk berlinés de principio de los 90. Hackitectura desarrolla en su primera época el concepto de ATR-arquitectura (*Vol. 01*, p. 349) como «una práctica que llevara a la arquitectura la mezcla de furia punk, electrónica y de videojuegos» del gupo alemán [Pérez de Lama, 2006a, p. 55]. Anteriormente habían utilizado el concepto de «arquitectura gonzo». Cfr en: <https://web.archive.org/web/20040407165301/http://www.hackitectura.net/osfavelados/bsd/web01.html>.

tración de fuerza de esos días convenía finalizar la acción para lo que se convocó una manifestación hasta el ayuntamiento. Tras un verano de continuas acciones, el clima en la Alameda se recrudeció a principios de septiembre con constantes «tira y afloja» entre los operarios mandados por el ayuntamiento para la tala de los árboles, la policía local y las personas de la Plataforma Alameda Viva. Un momento crítico ocurre la mañana del 11 de septiembre cuando varios activistas se suben a los árboles para evitar su tala y otros aprovecharon un despiste de los bomberos también se encadenaron al volante del camión. Estando prevenidos por lo ocurrido los días anteriores se convoca a los medios que son testigos del desistimiento policial, lo que parece asegurar la presencia al día siguiente en prensa. Unas horas más tarde se produjo el ataque a las Torres Gemelas. El esfuerzo realizado y que la administración contuviese el proyecto - principalmente la tala de arboles - hizo que la Plataforma Alameda Viva quedara en *stand by* aunque siempre diera pie a pequeñas celebraciones y espacios colectivos.

Una disciplina incapaz de ejercer una posición de fuerza — respecto al espacio público.

«Al final de mi primer año [en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (ETSAS)] me dice otro profesor amigo escandalizado : “Hay un profesor que quiere quemar los rotrings. Van a hacer una quema de rotrings en el Hall”. Y dije yo: “Hombre, qué guay”. El otro estaba horrorizado y a mí me parecía muy divertido. Así conocí a Sáseta. [...]. Al año siguiente juntamos nuestros grupos y empezamos a dar clases juntos. Como el Dibujo se había convertido en una herramienta de sumisión, sadomasoquista, para hacer sufrir a los jóvenes, y las jóvenes y demás, nosotros decíamos: “Si quieres dibujar, dibuja. Pero se trata más bien de usar lo que tú quieras: vídeo, historia, instalaciones, performance...”»^[49].

El expediente disciplinar al que se enfrentó Antonio Sáseta tras anunciar la quema de «rotrings»^[50] fue rechazado por el consejo de estudiantes — al que se habían sumado sus estudiantes Cristina Goberna, David Gómez y Eva Morales — con la colaboración de Pérez de Lama, entonces un profesor recién incorporado a la Escuela. El clima contestatario que se observa en las calles también llega a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Varios estudiantes deciden al año siguiente buscar un sitio propio de trabajo en una de las áreas más duras de Sevilla, la Alameda de Hércules, en respuesta a la falta

[49] Extracto de la entrevista realizada a José Pérez de Lama junto a Enrique Espinosa para el artículo *Hacking urban practices from a dissident academia*. Fechada en julio de 2021.

[50] Pérez de Lama se refiere en la entrevista a una estilográfica calibrada de aplicación muy extendida en el dibujo técnico y cuyo uso, en aquellos años, era preeminente en las Escuelas de Arquitectura. La aparición de software de Diseño Asistido por Ordenador (CAD por sus siglas en inglés) fue progresivamente desplazando su importancia en los años 90, para el pesar de varios profesores como se puede comprobar en la anécdota.

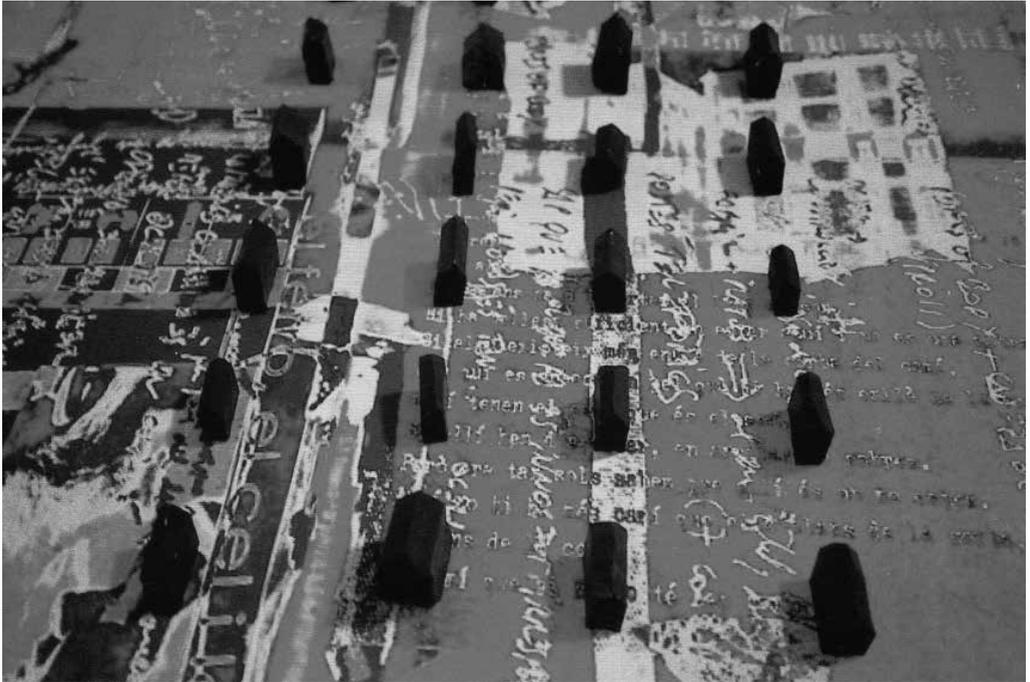


Fig.22. Superior (fig. 22a): Imagen de la exposición de *La Casita* en la galería Antoni Pinyol, Reus. *La Casita*, 1999.

Inferior (fig. 22b): Instalación *Kuvas SC* realizada por Santiago Cirugeda. Cirugeda, 1997.

de espacios que la propia Escuela les daba – surge tras un primer intento de gestión de la Delegación de Estudiantes. Entre ellos estaban la propia Cristina Goberna y Eva Morales^[51]. También Santiago Cirugeda, que ha sido quien ha mantenido este estudio a partir de 2001. La Casita se enclavó en un antiguo prostíbulo en la calle Joaquín Costa — y de hecho tomó el nombre del prostíbulo más famoso en Sevilla de la época — y la primera tarea que ocupó a los estudiantes que la alquilaron fue la rehabilitación del propio edificio, «fue una universidad», en palabras de Goberna. Sería la precuela de una forma alternativa de entender el rol de arquitectos y arquitectas, poniendo en crisis tanto las escuelas como la práctica profesional.

«Decíamos: “No queremos trabajar en la arquitectura tal y como está establecida, nos tenemos que inventar el futuro nosotros. Queremos trabajar en lo que nos guste”. Montamos La Casita por pura supervivencia... porque no había resistencia de ningún tipo en la Escuela, no había nada»^[52].

La Casita estuvo activa como espacio colectivo de producción entre 1995 y 2001. Durante la época de mayor actividad algunas clases de la Escuela de los profesores afines se realizaban allí. También exposiciones y celebraciones (fig. 22a). José Ballesteros, entonces director de la revista *Fisuras* y profesor de la ETSAM, les invitó a realizar una exposición de su trabajo en el espacio *Acciones* del Ministerio de Fomento de Madrid^[53]. A nivel local realizan otras exposiciones en el Centro Cívico Casa de las Columnas (1997) o en la sala Oriente de la Caja San Fernando dentro de la exposición colectiva de arquitectura emergente *MRGNT* (2001), comisariada por el profesor Félix de la Iglesia. En esta última se ve ya cierta descomposición del grupo, con varios de sus componentes más habituales participando en la exposición de manera individual. En cualquier caso La Casita, como veremos más adelante, se convierte en aquellos años en un espejo al que mirarse por parte del estudiantado de arquitectura que quisiera salir del sendero. De ahí que surjan una serie de iniciativas que directa o indirectamente retomem elementos de sus prácticas: una producción donde se imbrican trabajos individuales, colectivos, la reforma del propio espacio y la fiesta (*Vol. 01*, pp. 357-358), o que el trabajo es siempre colectivo y la enunciación de la autoría ha de hacer referencia a esa colectividad — se referían a ellos mismos como «los casitos».

[51] Por La Casita pasaron muchos arquitectos/as, artistas y estudiantes. Entre quienes más tiempo permanecieron, además de los nombrados anteriormente, destacan Jaime Gastalver, Darío Mateo o Raúl Canizano.

[52] Extracto de la entrevista a Cristina Goberna de Enrique Espinosa para el artículo «Hacking urban practices from a dissident academia». Fechada en julio de 2021.

[53] Recogida en el nº6 del Boletín FIDAS. Cfr en: «La exposición que tiene lugar estos días del grupo *La Casita* - entre otros, Jaime Gastalver, Quique López de Haro, Cristina Goberna, Carlos Morales, Darío Mateo y Abel Pérez - en el espacio *Acciones* del Ministerio de Fomento de Madrid» [Pérez de Lama, 1999, p. 10].

“Yo no me sentí nunca nunca cómodo en la Academia. En el segundo año de carrera estaba cortando la carretera de San Bernardo, poniendo luz en la Fábrica de Artillería, hablando con los vecinos, haciendo contratos de donación de luz... O sea, mecanismos que, en absoluto, se estaban hablando en la Escuela”^[54].

En ese contexto horizontal de La Casita sobresale muy pronto Santiago Cirugeda. La capacidad de ver cosas nuevas de Cirugeda le hace poner a la Escuela siempre al límite, llegando a ser expulsado de la ETSAS cuando ya estaba desarrollando en paralelo el rol como profesor de Arte público dentro de la rama de Escenografía del CAT y el de estudiante en la ETSAS. Sus primeros trabajos desafiaban los límites de la Escuela desde la calle. Su convergencia con el CAT, a través de Antonio Sáseta, le dio los medios para poder ejecutar una serie de intervenciones en el espacio público (fig. 22b) que quedarían como su seña de identidad^[55]. Pese a que toda su acción se ha realizado en torno al urbanismo y la disciplina arquitectónica su trabajo en esa época es considerado externo al ámbito arquitectónico y es rechazado en la Escuela con frecuencia. Sobre uno de estos trabajos realizados en sus comienzos en la Escuela señala que «el proyecto no fue entregado ante el convencimiento por parte del profesor de que lo aquí mostrado no era arquitectura, analizando el proyecto en términos pictóricos y calificando el proyecto de horrible»^[56].

En paralelo al apoyo de Sáseta en el CAT, la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura (FIDAS) le dio la primera oportunidad desde las instituciones a Cirugeda cuando se presentó en 1996 ante su director, Francisco Montero, para hacerle una propuesta en la nueva sede situada sobre el antiguo Pabellón de Finlandia de la Expo 92. Diseñó su propio estudio en una de las salas creando una subestructura con cajas de fruta de los mercados de abasto. Cuando unos meses después los arquitectos finlandeses que habían diseñado el Pabellón lo vieron, definieron ese montaje como «instalación» ante la perplejidad de los próceres de la arquitectura sevillana [Recetas

[54] Extracto de la entrevista realizada por Enrique Espinosa y el autor para el artículo *Hacking urban practices from a dissident academia*. Fechada en julio de 2021.

[55] Señala Cirugeda que no inició estas acciones a modo de protesta sino buscando soluciones en un centro histórico sin espacios públicos habilitados para sus ciudadanos: «No empecé protestando, sino solucionando. Muy tímidamente, cuando puse columpios sobre contenedores en un descampado para que el barrio tuviera una zona de juegos, creo que solucioné una carencia». Cfr en: https://elpais.com/diario/2007/08/05/eps/1186294547_850215.html .

[56] Recogido en el Boletín FIDAS n.º 16, p. 20. El proyecto mencionado lo hizo Cirugeda en el curso 94-95. En la entrevista que Enrique Espinosa y el autor le hicieron, Cirugeda comentaría: «Había algunos profesores puntuales como Antonio Sáseta, José Pérez de Lama, Juanjo Vázquez... Los profesores que he tenido en la academia que nos han animado y han fomentado hacer lo que hemos hecho, han sido gente que nos han dado auténtica libertad. El resto tenían clarísimo que si eras buen arquitecto tenías que hacer algo parecido a lo que hacían ellos. Y [para] mí los más interesantes son los que han dicho, “yo no sé lo que estáis haciendo pero tirad por ahí porque algo bueno tiene que salir”. Esa libertad de animarte a ser diferente a ellos mismos y a la academia, han sido curiosamente los mejores “académicos”».

Urbanas, 2018, p. 107]. Posteriormente abrió esa oportunidad al resto de componentes de La Casita, convirtiendo al FIDAS una expansión del espacio de C/Joaquín Costa para el desarrollo de proyectos, conciertos o exposiciones — sobre todo cuando Juan Santamaría asumió la dirección^[57].

«Habíamos hecho de aquel espacio, antes que cualquier otra cosa, nuestro lugar de trabajo y de vida, y nunca lo habíamos concebido como un mero punto de exposición» [Recetas Urbanas, 2018, p.111].

El siguiente paso de su colaboración con FIDAS fue la instalación de la Cápsula SC (fig. 101b), una prótesis al Pabellón de Finlandia que sería un prototipo de los habitáculos que estaba realizando en viviendas colectivas, como el proyecto *Andamio Sevilla* (1998)^[58]. Si al principio se anuncia como una «prótesis institucional» por su impacto visual, al ser instalada se comprueba cómo coloniza también las lógicas de funcionamiento al encontrar una estrategia para que la ciudadanía pudiera acceder libremente al uso de ese espacio institucional de forma temporal, generando así una nueva solución cultural y social [Oliva y Pujadas, 2011]. Esta prótesis fue el espacio de exhibición de propuestas que de otra forma se hubieran mantenido como marginales en arquitectura y urbanismo esos años. Una fue la *Máquina para relacionar Carmona y Los Ángeles* realizada por Pérez de Lama y el artista angelino Antonio Mendoza, un prototipo artístico que mediaba entre el espacio digital, una cápsula sonora diseñada por Mendoza y los planos físicos de Carmona y Los Ángeles - dos ciudades que a mediados del siglo XIX tenían una población similar - reflexionando sobre los ensayos de Edward Soja sobre las metrópolis de final de siglo XX [Pérez de Lama, 1999d, p. 15].

En el año 1999 presenta al Festival de arquitectura emergente EME3 su proyecto *Architectural Games* que sale seleccionado con dos primeros premios otorgados por la revista *Quaderns* y la Escuela de Arquitectura de la Universitat Internacional de Catalunya. También sería uno de los conferenciantes junto a Duncan Lewis, Manuel Gausa, José Morales o el propio Pérez de Lama (fig. 101a). Recoge en su crónica del evento Pérez de Lama que la instalación de Cirugeda consistía en una construcción desplegable de madera y perfiles de aluminio de la que colgaban sus *architectural games*: «kits contruidos con aspecto de maquetas de juguete que presentan aspectos conflictivos de la metrópolis contemporánea: los usos conflictivos del espacio público, la densificación abusiva de las tramas, las necesidades de personalización de los espacios domésticos, etc» [Pérez de Lama, 1999c, p. 9]. En ese mismo encuentro, el trabajo de Sáseta, Pérez de Lama y sus estudiantes en su asignatura también obtuvo el reconocimiento por parte

[57] Juan Santamaría, colaborador habitual de Antonio Sáseta, también le daría la oportunidad unos años después a Pérez de Lama de desarrollar el Boletín FIDAS — donde Cirugeda sería uno de los principales impulsores.

[58] Cfr en: <https://recetasurbanas.net/proyecto/andamio/>.

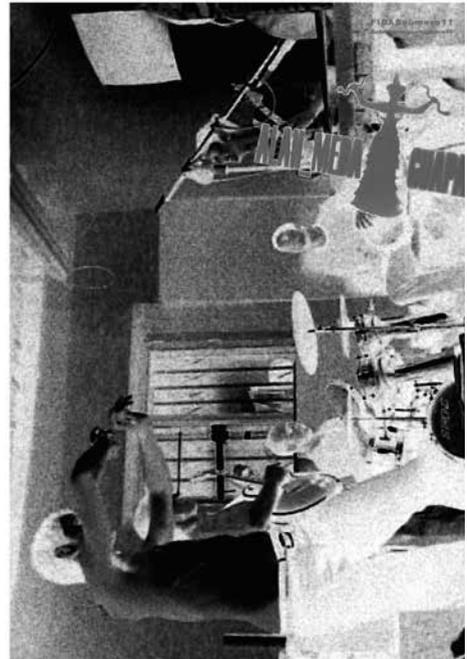


Fig. 23. Diferentes portadas del Boletín FIDAS - en concreto, números 1, 11, 13 y 27. FIDAS, 1999-2001.

de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB)^[59]. Otras de las vías de reconocimiento de Cirugeda tuvo lugar a través las revistas de arquitectura que intentaban desde los márgenes sacar a la disciplina de sus espacios de seguridad como *Quaderns* - dirigida entonces por el propio Gausa^[60]; *Fisuras* - de José Ballesteros y Federico Soriano; o *Pasajes de la Arquitectura y Crítica* - dirigida también por José Ballesteros.

Marta Reina, María Pérez de Lama y José Pérez de Lama^[61] asumen en el año 1998 la organización de la publicación *Boletín FIDAS* (fig. 23) coordinado dentro de la Fundación FIDAS, cuyo primer número se publica en diciembre de 1998 con el título de «Nuevas tendencias en la enseñanza de la arquitectura». En este primer número se mezclan textos de profesores y estudiantes, poniendo en crisis el modelo de la disciplina tanto en su ámbito docente como el profesional, como Jaime Gastalver, Félix de la Iglesia, José Enrique López Canti, Enrique López de Haro, Javier Martínez, Eva Morales, José Pérez de Lama, Antonio Sáseta y Juan José Vázquez. Sería una tónica habitual, no solo dando voz sino también tomando partido por los estudiantes (fig. 100a y 100b) en algunos casos como en la editorial del número 5, firmada por Pérez de Lama y titulada «Sabemos que hacemos arte cuando nos persigue la policía»^[62] o en el número 16, donde se exponen varios trabajos suspensos. Los temas planteados por la publicación desbordan lo que la disciplina, al menos en sus corrientes principales, estaban trabajando en aquel momento: la enseñanza (números 1 y 2), el medioambiente (n.º 3), la posición de las mujeres (n.º 4), la globalización (n.º 12), el ciberespacio (n.º 29)...

[59] Recoge Pérez de Lama: «El montaje- acción de los estudiantes de Análisis de Formas Arquitectónicas consistía en un soporte de barras de acero de 1 x 1 x 4m en el que se presentaban simultánea-sucesivamente los trabajos de cursos de los 50 estudiantes participantes, y de algunos más por delegación, con objetos colgantes, mallas de hilos, iluminación y un sitio web desarrollado por los estudiantes durante el curso. [...] Esos mismos estudiantes premiados en Barcelona habían sido llamados gamberros por el director de la Escuela de Sevilla debido a unos ejercicios académicos consistentes en la transformación temporal de los espacios públicos del edificio docente» [1999c, p. 9].

[60] Gausa también organizaba esos años, junto a Vicente Guallart y Willy Müller, el Festival de Arquitectura Avanzada Metápolis y en 2001 publicarían el *Diccionario de Arquitectura Avanzada Metápolis*. En esa edición aparecería una primera definición del concepto «hackitectura» que, peculiarmente, estaba inicialmente más relacionado con el tipo de trabajo de Cirugeda que el que luego desarrollaría el colectivo.

[61] Pérez de Lama ya habría participado en publicaciones desde el ámbito de la arquitectura con anterioridad, como en el fanzine *Arquitortura* realizada desde la delegación de estudiantes de la Escuela de Arquitectura.

[62] En esta editorial conecta Pérez de Lama la posición de los estudiantes con la situación en la calle: «Los ciudadanos demandan una participación directa en la transformación del espacio social compartido. Ya no se acepta la delegación en un orden supuestamente representativo y claramente jerárquico que se ha alineado sin tapujos con los planteamientos neoliberales y neocoloniales. En la Escuela este fenómeno se traduce en la exigencia de que la Universidad sea patrimonio de todos, y no sólo de unos pocos» [Pérez de Lama, 1999e, p. 20].

El número 7, publicado en junio de 1999, ya hace mención a las estrategias de desalojo en el área de La Alameda-San Luis, y el número 11 está dedicado completamente a este área y sus conflictos con el título de *¡Alameda, guapa!*. Además de una serie de artículos dedicados a la Plataforma contra el Aparcamiento, el Pumarejo o el desalojo del Palacio del Infantado, en este número se recoge el desmantelamiento que estaba sufriendo el CAT por parte de la Consejería de Cultura - que pese a su implantación en los primeros años de gentrificación consiguió participar de las luchas junto al vecindario. También se reproduce *El juego de la Alameda*, un juego planteado dentro de la asignatura de Antonio Sáseta en segundo curso por Marina Lora, Álvaro García, María de los Ángeles de la Serna y Sergio Moreno — unos años después miembro de Hackitectura. Este juego sería reproducido en 1999 a gran escala para jugarlo con habitantes del barrio sobre las ruinas de la nunca inaugurada boca de metro de la Alameda por parte del Comité de Intervenciones (fig. 99). Conectando con una dimensión más urbana, se recogen la serie de espacios que componían esa faceta alternativa de la Alameda a modo de guía turística. El uso político de ese mapa urbano sería un primer prototipo de las cartografías desde las que Hackitectura posteriormente actuaría.

«Ivan Tcheglov, en su escrito de 1953 *Formulario para un nuevo urbanismo*, habla de la arquitectura como medio de conocimiento y de acción, como una manera de hacer soñar, un medio para recuperar deseos olvidados y crear otros completamente nuevos» [Pérez de Lama, 1999a, p. 36].

Pérez de Lama durante esos años está en tránsito entre Sevilla y Los Ángeles, tomando un rol activo en la transmisión de tendencias *underground* que se estaban dando en el entorno angelino. Su posición — como profesor en la Escuela, en el Boletín FIDAS, como director y editor, y como elemento activo de los movimientos sociales — le permite ser para muchas personas la primera fuente a través de la cual les llega información sobre, entre otras, la contracumbre de Seattle, Indymedia, BorderHack o el Manifiesto Cyborg^[63]. Ese mismo año también empieza a escribir una serie de crónicas para la revista de arquitectura Pasajes de la Arquitectura y Crítica siendo la primera titulada *Ecología de la ciudad oscura*. En este artículo recupera ideas de los situacionistas Tcheglov y Constant, de Archigram, Mike Davis o la ciencia ficción de Ballard — para aplicarlas sobre el contexto de Sevilla, en particular sobre el Paseo de la O y la Alameda. Son proyectos abiertos donde participan estudiantes junto a profesores, actores junto a arquitectos. Todos acercándose a un área de la ciudad herida con la mente abierta, muchas ideas y mucho atrevimiento. Sáseta llama «nuevos babilonios» a esa generación que en los noventa se relaciona en el entorno de la Escuela de Arquitectura, el CAT y la Alameda. Aquí es donde entran en contacto José Pérez de Lama,

[63] En algunos casos con textos que han sido únicamente publicados en inglés hace una primera traducción para que esos contenidos puedan ser interpretado por un público local. Esa actividad aún la mantiene en su blog Arquitectura Contable.

Sergio Moreno y Pablo DeSoto - en aquel momento junto a mucha más gente – ya que, pese a ser Pérez de Lama profesor en la Escuela donde estudiaban Moreno y DeSoto, no llegan a coincidir en la misma clase^[64].

«[En el entorno de la Alameda] había unos pequeños oasis que eran activos, radicales ... De alguna forma, aunque era muy minoritario, existía. Había siempre unos potenciales compinches. [...] Yo entro ahí con una autoformación en arte y activismo, en toda la cuestión tecnológica y digital — en la época me interesa mucho el vídeo. Era la época que empiezan a aparecer los videoproyectores, en la que comienza Internet... Mi participación fue muy proactiva enganchando [con] ese contexto minoritario, *underground* pero real y radical que existía»^[65].

Puesta en marcha del proceso globalizador. Fuerzas inesperadas emergen.

«El 99 fue nuestro 68. Lo leí, como un eco de mis propios pensamientos, en el weblog de alguien para mí desconocido. El 18 junio de ese año Reclaim the Streets lanzó el primer “carnaval contra el capital”, antes de las protestas de Seattle, en noviembre y diciembre de 1999. Pero el año podría haber sido también 1997, cuando el “encuentro” zapatista tuvo lugar en España; o 1998, cuando sucedieron los primeros “días de acción global” contra la OMC. Una vez más, se estaban abriendo líneas de comunicación y de colaboración que rompían el aislamiento entre los bastiones militarizados de la sociedad de consumo en el Norte y los modos otros de vivir y de luchar en América Latina, África, India o incluso China: se rediseñó el mapa del mundo, de una manera semejante a como el mapa bipolar de la Guerra Fría se vio transformado a principios de los años cincuenta con la invención de un “Tercer Mundo”. Sin embargo, para esta nueva generación política el trazado —más bien la interconexión— de los continentes era diferente. Porque el mapa del mundo estaba ahora revestido de una malla microscópica: si las luchas que se sostenían en la distancia también importaban aquí, donde tú vives, era porque tus luchas estaban íntimamente conectadas a las remotas comunidades constituidas por colaboradores y compañeras, por persuasivas voces amigas» [Holmes, 2009]

[64] Lo cuenta Pérez de Lama en el número 6 del Boletín FIDAS. Para Sáseta, los nuevos babilonios: «no se caracterizan fundamentalmente por el rigor, sino quizá por hacer cosas que la profesión no considera arquitectura, [...] , hablan idiomas nuevos, no reconocidos por los que hasta ahora han dicho qué era la arquitectura por estos territorios; se caracterizan por su preocupación y su experiencia internacional [...]; por la acción frente a la teoría, la calle, la resistencia y la crítica; por su interés por la sostenibilidad/sustentabilidad; por la interdisciplinareidad, entre las artes, las ciencias sociales y las nuevas tecnologías informáticas; seguramente, por la fiesta como forma de conocimiento y de transformación del mundo. Una generación así es un bien que la Escuela de Arquitectura y la sociedad debería cultivar y promover» [Pérez de Lama, 1999, p. 10].

[65] Extracto de la entrevista a Pablo DeSoto realizada junto a Enrique Espinosa para el artículo *Hacking urban practices from a dissident academia*. Fechada en agosto de 2021.



Fig.25. Superior (fig. 24a): Fotografía de policía rociando de gas pimienta a los manifestantes de la contracumbre de Seattle. Steve Kaiser, 1999.

Inferior (fig. 24b): Covergence Center durante la contracumbre d2k en Los Ángeles. Pérez de Lama, 2000.

En Seattle, como apunta Brian Holmes, quizá no empezó todo. Pero sí que transformó la dimensión de una serie de acontecimientos diseminados por el mundo. Si bien Reclaim the streets! ya había adivinado la dimensión global y puesto en valor la capacidad de la comunicación global en tiempo real con su carnaval del 18J, la contracumbre de Seattle fue quien le dio ese brillo que hizo asomarse a las redes globales a muchos activistas. Una convocatoria de la red internacional denominada Acción Global de los Pueblos el 30 de noviembre en oposición a la cumbre de la Organización Mundial del Comercio (OMC) fue la mecha que prendió en Seattle durante los siguientes días (fig. 24a). El antropólogo David Graeber, que tomó parte en el movimiento, acotó en su texto *Los nuevos anarquistas* (*New Left Review*, 2002) alguna de las características de estas fuerzas que inesperadamente - al menos para los grandes poderes - se revelaron en Seattle. La primera matización es que si se trató un movimiento anti algo fue anti-neoliberalismo. De hecho, dice Graeber, «si por globalización entendemos la disolución de las fronteras y la libre circulación de las personas, bienes e ideas, entonces resulta palmario que no sólo el movimiento mismo es un producto de la globalización, sino que la mayoría de los grupos que en él participan apoyan mucho más la globalización en general de lo que lo hacen el FMI o la OMC» [2002, p. 141]. La segunda tiene que ver con la supuesta violencia inherente a los conflictos con las fuerzas armadas. Señala Graeber que precisamente el movimiento es todo lo contrario^[66] y que «lo que preocupa de veras a los que detentan el poder no es la “violencia” del movimiento, sino la relativa ausencia de ésta» [2002, p. 144]. Por último que las palabras democracia directa o anarquía, vinculadas ambas al movimiento, no son utopías imposibles ni nostalgias anacrónicas. Señala entre las carencias que él observa en el movimiento - sobre todo en las ramificaciones occidentales del mismo - la baja presencia de las personas más oprimidas^[67].

Ese 30 de noviembre en Seattle fue el punto de partida de una serie de contracumbres cuya etapa principal se cerraría tras la contracumbre de Génova en 2001. En junio de 2000 se crea en Barcelona el *Movimiento de Resistencia Global*, con el objeto de coordinar a los distintos grupos de protesta en las contracumbres. Eso posibilitó que en Praga, dentro de la pluralidad del movimiento, se organizaran las protestas en torno a tres bloques que continuamente se coordinan en asambleas, tal como rememora el activista Raúl Sánchez-Cedillo: el bloque negro de la acción directa contra las mercancías y la

[66] Señala Graeber que tampoco es la desobediencia civil gandhiana sino «un “nuevo lenguaje” de la desobediencia civil, combinando elementos del teatro de calle, el festival y lo que podríamos denominar técnicas de guerra no violenta» [2002, p. 144].

[67] Incluiría otro matiz unos años después Graeber sobre la relación entre estos movimientos y el aparato burocrático: «Lo que tienen en común “el público”, “la mano de obra”, “el electorado”, “los consumidores” y “la población” es que existen gracias a marcos de acción institucionales que son inherentemente burocráticos y, por lo tanto, profundamente alienantes. [...] Son los instrumentos a través de los cuales se aplasta y destruye la imaginación humana. Los momentos de insurrección son aquellos en los que se neutraliza este aparato burocrático» [Graeber, 2015, p. 83].

policía; el bloque rosa de la acción irónica y queer; y el bloque desobediente - el de los monos blancos (fig. 25b) - que ensaya formas de resistencia pacífica a las cargas y bloqueos de la policía: «El éxito de Praga da un enorme impulso al “movimiento de movimientos” en Europa» [2021]. La contracumbre de Göteborg ya dio una señal de aviso, con heridos de bala, pero fue en Génova donde la policía italiana, empujada por el reelegido Berlusconi junto a su ministro Gianfranco Fini, aprovechó la atmósfera intimidatoria que habrían creado las élites con la complicidad de los medios de comunicación para plantear una batalla contra los manifestantes con la ciudad como escenario: «aquello fue un acto de impunidad imperial, la señal de un régimen de guerra y dictadura que precede al “golpe en el Imperio” que los neocons del gobierno Bush iban a dar tres meses después, aprovechando el estupor tras el ataque a las Torres Gemelas del 11 de septiembre» [Sánchez- Cedillo, 2021]^[68]. Este «acto de impunidad» se saldaría con el asesinato de Carlo Giuliani y con un largo registro de abusos policiales tanto en las calles como en las comisarías.

«*Our world, our streets!* La acción de los grupos resistentes en Seattle debe considerarse no solo como protesta sino sobre todo como propuesta de un modelo alternativo de organización del mundo: redes cooperativas, antiautoritarismo, sostenibilidad, solidaridad, igualitarismo y respeto a la diferencia o alteridad. A la vez, un mundo de la acción directa y no delegada - “do or die” -, un mundo guiado por la artísticidad, como el que propusieron surrealistas y situacionistas, y como el que han demostrado saber inventar cada día los movimientos sociales de Seattle con sus acciones sorprendentes, arriesgadas, nuevas, bellas y eficaces» [Pérez de Lama, 1999e, p. 18].

Pese a encontrarse en Estados Unidos en la fecha de la contracumbre de Seattle, Pérez de Lama no asistió a las manifestaciones contra la OMC^[69]. Pero el efecto contagio se extendió rápidamente, especialmente en EEUU, por lo que sí estuvo presente en las protestas en Los Ángeles ocurridas entre el 13 y el 17 de agosto del año 2000 en paralelo a la Convención Nacional del partido Demócrata. El movimiento contestatario estuvo compuesto por la red de movimientos sociales *d2k LA* y por la red *Direct Action Network* (DAN), y se situó en el *downtown* de Los Ángeles con un programa consensuado tras un largo proceso: unidad en torno a las necesidades humanas frente a las corporativas; igualdad entre personas y hacia la tierra; justicia y denuncia de la violencia policial;

[68] La crónica de Raúl Sánchez-Cedillo sobre su viaje junto a Emmanuel Rodríguez y Amador Fernández-Savater en 2001 desprende una sensibilidad y emoción muy singular, por lo que el autor no puede más que recomendar a los lectores que se tomen un respiro de esta lectura y la lean en el siguiente enlace: <https://www.elsaltodiario.com/cronica/raul-sanchez-cedillo-cumbre-genova-2001> .

[69] Pero como antes se adelantó sí que fue de los primeros en informar sobre Seattle con una crónica en el Boletín FIDAS de Diciembre de 1999. El número anterior (Boletín FIDAS, n.º 12) ya hacía mención a las consecuencias de la globalización con un artículo de Ramón Fernández Durán y una reseña sobre *La era de la información* de Manuel Castells.

y paz y defensa de indígenas, inmigrantes y trabajadores. Pese a la violenta respuesta policial, Pérez de Lama pone en valor el carácter festivo^[70] de las reivindicaciones - como refundación social - y el potente papel de las mujeres en la organización simbolizado en Lisa Fithian de la DAN y Margaret Prescod de la *International Black Women for Wages for Housework*. Uno de los aspectos de interés de la organización de estos encuentros fueron los Centros de Convergencia (fig. 24b): «El espacio de convergencia era el lugar físico desde el cual los activistas coordinaban sus acciones, donde informaban a la gente que venía de otras partes, producían pancartas, marionetas y otros artefactos artísticos, tenían las reuniones e impartían talleres y se encontraban para descansar y comer» [Pérez de Lama, 2006c, p. 393]. El edificio fue alquilado unas semanas antes del evento y puesto en funcionamiento por la DAN — incluyendo la conexión telefónica que le sirviera de puerta hacia la red. Otro edificio alojó en dos de sus plantas el Centro de Medios Independientes de Los Ángeles (IMC: *Independent Media Center*) que emitía en los siguientes medios: un website interactivo, tv vía satélite, radio y prensa escrita. El website se alojó en <http://la.indymedia.org> , dando continuidad a la red Indymedia surgida en la contracumbre de Seattle.

En este encuentro también produce Pérez de Lama - junto a Ulises Díaz de Adobe LA, Dont Rhine de Ultrared y la colaboración de las activistas del *d2kLA* - una cartografía de la contracumbre que recogía diferentes temporalidades - organizativas y de acción - que se dieron durante el evento. Este mapa cocreado fue rediseñado al acabar el evento para una mayor inteligibilidad, aunque perdiendo la espontaneidad del original (fig. 108). Para ello utilizaron una serie de iconos: el del activista *Black Panther* Mumai Abu Jamal señalaba los lugares donde se habían dado los conflictos entre policía y manifestantes; el de la mujer zapatista señalaba las acciones directas o artísticas; y el del Che Guevara señalaba los actos políticos. La cartografía suponía un proceso de visibilización a la vez que un proceso de transformación y resignificación del espacio público durante esos días: «El objetivo era tanto presentar visiones críticas de la ciudad y, especialmente, presentar la ciudad transformada, reapropiada, tomada por el conflicto durante aquellos días, uno de cuyos lemas principales fue *Whose World? Our World!*» [Pérez de Lama, 2009, p.131]

«Me di cuenta de lo que estaba haciendo cuando un amigo me dijo: “Se trata de un territorio”. Se refería a mis imágenes y crónicas de las calles tomadas por las insurrecciones globales. La experiencia que en ellas se adquirió en construir bases móviles, consteladas de performances estéticas, estructuradas por discursos “contra-consenso” y multiplicadas por la proliferación de agenciamientos sociales, ha conducido posteriormente a otros territorios donde la problemática sigue siendo la misma: cómo una muchedumbre se configura bajo un horizonte nuevo. Lo hermoso es que la apertura de un horizonte

[70] Cfr en: «El recuerdo del sueño de la noche de verano que me obsesiona estos días es el de la marcha final, de una punta a otra del Downtown, reclamando simbólicamente todo el territorio como en las romerías antiguas» [Pérez de Lama, 2000b, p. 19]



Fig.25. Superior (fig. 25a): Fotografía del Subcomandante Marcos al llegar a Ciudad de México con la marcha zapatista. Desinformemonos.org, 2001.

Inferior (fig. 25b): Fotografía de la manifestación de Génova con los escudos de plástico de los *Tute Bianche*. Ares Ferrari, 2001.

no te impida ver y sentir el lugar donde estás. No es por casualidad que la cartografía de las potencias se convirtiera en una de las expresiones emblemáticas de esta cultura rizomática» [Holmes, 2009].

La serie de contracumbres se extendió durante ese periodo: Washington, Philadelphia, Los Ángeles, Praga, Niza, Davos /Porto Alegre, Göteborg, Génova, Barcelona, Sevilla, Johannesburgo... Frente al inesperado acontecimiento de Seattle, varios activistas empiezan a estar presentes en esta serie de encuentros — también desde Sevilla (fig. 109). Estas contracumbres se complementaron con otros acontecimientos de impacto global, como la marcha zapatista hacia México DF^[71] (fig. 25a). Los zapatistas ya visionaron, como hemos mencionado al inicio del anterior capítulo, que necesitaban acogerse a la escala global para que sus luchas fueran tenidas en cuenta. La inclusión que en sus discursos hacen del resto de pueblos oprimidos de la Tierra hizo que ya en 1996 se presentaran iniciativas de más de cincuenta países en la Selva Lacandona para el *Encuentro Internacional por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo*. El «movimiento de movimientos» de las contracumbres tiene su antecedente más directo no en las luchas por el poder occidentales sino como reconoce Graeber en los zapatistas y otros movimientos del Sur global: «El Ejército Zapatista de Liberación Nacional representa la tentativa de conquistar el derecho a la resistencia civil no violenta por parte de un pueblo al que siempre éste le ha sido negado; básicamente, para denunciar el bluff del neoliberalismo y sus pretensiones de democratización y de devolución del poder a la “sociedad civil”. Se trata, como dicen sus comandantes, de un ejército que aspira a dejar de serlo» [Graeber, 2002, p. 145].

«[Sobre la marcha zapatista y otras formas de marcha, t]odas estas acciones tienen en común a personas que abandonan su vida cotidiana para entregarse a un deambular en el espacio, que determina una transformación simbólica del territorio que recorren, - transformación que podría definirse por desterritorializaciones, reterritorializaciones y fugas [...] -, un nuevo mapa de relaciones entre los lugares y las personas, una transformación personal y comunitaria del grupo nómada y de las personas que entran en contacto con ellos» [Pérez de Lama, 2001b, p. 38].

A nivel local este periodo de contracumbres se materializa en el Foro Social de Sevilla, que surge en respuesta a la reunión de los jefes de estado de la Unión Europea para tratar sobre migraciones. Inspirados por el Foro Social de Portoalegre de 2001 se llevó a cabo tras un largo proceso de negociaciones en el entorno activista del área Alameda-San Luis con la sede del colectivo antimilitarista Mujeres de Negro, en la Casa de la Paz, como punto de encuentro. Unas días antes de la cumbre se produce el encierro de

[71] En esta marcha zapatista también estuvo presente Pérez de Lama que escribió una crónica para la revista Pasajes de título *La romería como proyecto de transformación territorial: El zapatour como acción de urbanismo anarquista* (2001). En esa travesía también se fundó el nodo de Indymedia Chiapas.

quinientos inmigrantes en la Universidad Pablo de Olavide, con el apoyo de conocidas y conocidos activistas de la Alameda (fig. 114b). Otro grupo de activistas - tanto locales como venidos de diversas zonas del país - hizo una segunda ocupación en la iglesia del Salvador, en solidaridad con el grupo de inmigrantes. También hubo grandes manifestaciones contra los poderes fácticos, cerrando la más confrontacional su travesía en la Alameda de Hércules [Pérez de Lama, 2006g, p. 378].

En uno de los eventos del Foro Social dio una charla Pérez de Lama sobre transformaciones urbanas y capitalismo a partir de textos zapatistas^[72] que inició un proceso de cartografía (fig. 113b). La idea era plasmar sobre el mapa de Sevilla varios campos a partir del análisis zapatista: las crecientes diferencias económicas y segregación espacial, migraciones, explotación del medio/ecología, militarización del espacio y otras formas de violencia, procesos institucionales y corrupción, sociedad del espectáculo y simulación, y resistencias. El equipo de trabajo de investigación militante estuvo formado por miembros de Arquitectura y Compromiso Social, el colectivo Sururbana, algunos participantes a título personal del Foro Social y técnicos del ayuntamiento, y el colectivo Hackitectura que empezaba a coger forma — aún con la presencia de Javier Milara^[73]. El desarrollo del mapa de *Sevilla Global 2002 (Vol. 01, pp. 6-9)* fue posteriormente versionado en otras contracumbres. No solo sirvió como apoyo gráfico al Foro Social sino que también sirvió como base para la organización de debates sobre urbanismo crítico en espacios ciudadanos y académicos, pese a que Pérez de Lama opinara que su estética «aunque lo hacía atractivo para determinados públicos, dificultaba su lectura e interpretación por parte de los sectores mayoritarios» [2009, p. 135].

La energía de las manifestaciones tiene en los inicios de Hackitectura una cierta importancia. Tras la manifestación convocada a nivel mundial contra la guerra de Iraq del 15 de febrero de 2003^[74] (fig. 134a), en la que hubo otra acción de La Fiambrera que ellos acompañaron, a propuesta de Pablo DeSoto surgió un fulgurante acontecimiento bajo el puente del Alamillo, que de alguna manera dio continuidad al más organizado encuentro *Cartuja Beta Rave (Vol. 01, pp. 10-13)* que luego describiremos. Al año siguiente, Pérez de Lama se encontraba en Madrid durante los atentados del 11M. Estos atentados darían

[72] Se mantendrá unos años más este vínculo entre el zapatismo y Hackitectura. En 2004 son invitados a las Jornadas Zapatistas organizadas en Granada. Cfr en: <https://web.archive.org/web/20040207072145/http://madiq.indymedia.org/news/2004/01/3041.php> .

[73] En esa fase de formación todavía utilizarían el nombre de Wewearbuildings. La presencia en este proyecto de Javier Milara fue principal a nivel de diseño.

[74] DeSoto destaca que en estas manifestaciones es la primera vez que en una convocatoria a nivel mundial las tecnologías de la comunicación permiten que los acontecimientos simultáneos estén visibles en múltiples localizaciones: «por primera vez se llevaron a cabo en el espacio público proyecciones y emisiones de video que hacían presentes las diferentes marchas en un mismo acontecimiento conectado» [DeSoto, 2020, p. 98].

lugar a una campaña de desinformación por parte del gobierno y una serie de manifestaciones que acabarían con el gobierno del Partido Popular. Esos tres intensos días serían cartografiados por Pérez de Lama (fig. 162a) para intentar mostrar cómo la red impulsa este tipo de energías.

Nuevas geografías que surgen desde los márgenes: *hackmeetings* y CSOAs.

«More recently, the unbelievably intricate diagram of Internet interconnectivity has become the most vivid icon of globalization. Now you get access by typing in your password, and IT managers dissolve the perimeters between organizations by merging their network access authorization lists. Today the network, rather than the enclosure, is emerging as the desired and contested object: the dual now dominates. Extension and entanglement trump enclosure and autonomy. Control of territory means little unless you also control the channel capacity and access points that service it» [Mitchell, 2003, p.10].

En paralelo a las contracumbres surge desde la Europa mediterránea otra red de carácter internacionalista, encontrándose ambas redes en diversos momentos y siendo muchos activistas pertenecientes a las dos: los *hackmeeting*. Con el auge del movimiento del software libre surge la necesidad de encontrarse y organizarse, y ese es el fundamento de los *hackmeetings*^[75]. El primero de estos encuentros lo organiza la red italiana en torno al Centro Popolare Autogestito (CPA) de Florencia en junio de 1998 con el nombre de *Hackit*^[76]. Desde España participaron varios colectivos afincados en Madrid y vinculados a la plataforma nodo50 como los CSOAs Laboratorio y Eskalera Karakola, y el colectivo de contrainformación UPA-Molotov. También destaca la presencia de colectivos como Isola Nella Rete, The Thing, xs4all, Tactical Media Crew o del activista digital Jaromil. En su crónica sobre el evento^[77], la investigadora y periodista Mercè Molist recuerda que se centró sobre la libertad de información y los derechos en el espacio digital. Hubo tiempo para el desafío a las reglas que se habían creado colectivamente mediante el hackeo de la web del evento por parte del colectivo *L'Orda delle Badlands*: «Lo hemos hecho sólo porque vimos que había un fallo en la red local y queríamos demostrarlo». Se decidió que los *hackmeetings* tendrían periodicidad anual y sede itinerante siendo el siguiente en Milán en 1999.

[75] Aunque resulta mucho más atractiva la definición que daba Arantxa Sáez en 2004: «Parques de ocio y expansión alternativos, estudios de arte, laboratorios alquímicos donde se intenta convertir el plano (el hardware) y su espíritu (el software) en un oro para compartir con la sociedad, además de cepas víricas donde se reproducen, infectan y mezclan código genético con un sistema que necesitas cambiar o morir» [Pérez de Lama, 2006a, p. 197].

[76] Cfr en: <http://www.ecn.org/hackit98/>.

[77] La crónica de Molist tenía de título *Europa organiza la autodefensa digital*. Cfr en: <http://ww2.grn.es/merce/95-98/hackit.html>.



Fig. 26. Cartel del *hackmeeting* realizado en Madrid en 2002: *MadHack02*. MadHack02, 2002.

«Ampliar la ofensiva significa radicalizar la insubordinación a cualquier jerarquía ejercer nuestra creatividad destructiva contra la sociedad del espectáculo sabotear las mercancías que sabotean nuestras vidas reunirse en asambleas eligiendo delegados siempre revocables por la base conectar todos los lugares de lucha no descuidar ninguno de los medios técnicos útiles para la comunicación liberada dar un valor de uso directo a todo lo que tiene valor de cambio organizar la Autodefensa de los territorios conquistados...»^[78]

El primer *hackmeeting* en territorio español se haría en octubre del año 2000 en el espacio okupado de Les Naus en Barcelona, con la coordinación de la propia Mercè Molist y Alberto Escudero de nodo50. En el encuentro tomaron parte iniciativas del entorno de Hackitectura como La Fiambrera o el crítico y comisario de arte José Luis de Vicente Con una asistencia de alrededor de 300 personas, e impidiendo el acceso a las cámaras de los medios de comunicación, el último acto del *hackmeeting* fue la fundación del *hacklab* de Barcelona *Kernel Panic* — siguiendo la tradición de los *hackmeetings* italianos. Al año siguiente tendría lugar en el espacio liberado del Gaztetxe de Leioa, junto a Bilbao. En 2002 tendría lugar *Madhack02* que congregó al mayor número de asistentes en el Labo de Madrid (fig. 26), con la presencia del colectivo de escritores Luther Blisset, el activista en tecnologías David Cuartielles, el filósofo Xabier Barandiarán o el investigador Francisco Sierra^[79]. El año 2003 tendría lugar en Iruña / Pamplona la cuarta edición de los *hackmeetings*, siendo en Sevilla la quinta edición con el nombre de *Hackandalus* en 2004^[80].

El *hackmeeting* de Sevilla, realizado en el entorno del Pumarejo, presentó una serie de cualidades particulares respecto a los realizados anteriormente. El principal fue que la producción estuvo dividida entre varios espacios: el Centro Vecinal Casa del Pumarejo, en la planta baja de la Casa Palacio y okupado ese mismo año para proteger a las vecinas históricas del edificio; la Casa de la Paz, espacio vecino usado por varias asociaciones en torno a la migración y la antimilitarización; y el CSOA Casas Viejas (fig. 186). Esa zona de la ciudad todavía era especialmente conflictiva, pero los días del *hackmeeting* fue un espacio hiperconectado a través de una red wifi levantada para el evento y todos los espacios fueron equipados con servidores, portátiles, proyectores y resto de sistemas necesarios. Pérez de Lama realizó una crónica del evento bajo el nombre de *Un súper-*

[78] Manifiesto de los primeros *hackmeetings* a partir de una cita del escritor italiano Nanni Balestrini en su libro *Los invisibles* (1988, Anagrama).

[79] Cfr en: <https://web.archive.org/web/20020928095338/http://sindominio.net/cgi-bin/hm/wiki.pl?Charlas>.

[80] Siempre vinculados a espacios en lucha, las siguientes ediciones tuvieron lugar en Menorca, Mataró, Gernika, Málaga en La Casa Invisible, Madrid en el Patio Maravillas, Zaragoza, A Coruña, Vallbona d'Anoia/Calafou, Sestao, Marinaleda, Vilanova i Geltrú, Añorga, Madrid en La Ingobernable, nuevamente en Málaga y Vitoria [Molist, p.243]. Cfr en: <https://es.hackmeeting.org/>.

mundo en el Pumarejo en el que señala que esos espacios «se transformaron en universidad nómada, garage-tecnopolis y espacios de nuevas sociabilidades» [2006e]. Para *Hackitectura* supone una reconexión con el contexto sevillano y nuevas iniciativas que surgen en torno las TICs en esos años, pero también el impulso a dos redes con poco recorrido: *Indymedia Estrecho* y *Euro May Day*^[81].

«Lo que allí sucedió fue una ciudad nueva. El cibernético espacialmente extendido en el que se combinan cuerpos, espacios y flujos electrónicos, construido desde abajo. Un barrio histórico, para algunos marginal, transformado en vanguardia tecnológico-social, una tecnópolis, aunque efímera, de la multitud. Una nueva perspectiva para otras formas de intervención en el patrimonio» [Pérez de Lama, 2006a, p. 202]

Como hemos ido viendo uno de los espacios característicos en los que se apoyan los movimientos sociales en esos años son los Centros Sociales Okupados Autogestionados (CSOAs). Los centros sociales que aparecen en el cambio de siglo son denominados de tercera generación, implicando una mayor apertura hacia el medio social y una integración de las tecnologías y prácticas en red. Dos razones principales conducen estas iniciativas. La primera es dar soluciones desde lo concreto a las normas que nos hemos dado pero que quienes nos gobiernan se ven incapaces o desinteresados en resolver: «La coherencia está en mostrar con los hechos contundentes de una okupación, las incoherencias de los sistemas dominantes tanto de tipo especulativo, como político-jurídico, como cultural-patriarcal» [Villasante, 2004, p. 13]. La segunda es la escasez de espacios de sociabilidad y producción, «una de las claves para el desarrollo de actividades innovadoras en los campos de la cultura artística y social» [Pérez de Lama, 2006a, p. 211].

«La okupación dice: “Esto es un espacio de vida (o liberado)”, y, en el mismo momento, se neutralizan los códigos que configuran el espacio capitalista. De la misma manera que el gesto dadaísta “esto es arte”, liberando el objeto de toda referencia al valor de uso, llevaba a cabo una subversión de la institución-arte» [López-Petit, 2002, p. 32]

En Sevilla, señala Ibán Díaz que hay una fase de auge de los CSOAs a partir de la ocupación en 2001 del CSOA Casas Viejas^[82](fig. 27a). Coincide con un período en el que hay una mayor concienciación en torno a la ciudad por los conflictos en el área Alameda-San Luis, las protestas anti-globalización, la movilización estudiantil en la campaña de protesta contra la Ley Orgánica de Universidades (LOU), la movilización

[81] *Hackitectura* tendría presencia en varios *hackmeetings* además de *Hackandalus*. Hay registro de su presencia al menos en el de Madrid en 2002, en Gernika en 2007, Málaga en 2008 y Madrid en 2009.

[82] Aunque hay experiencias previas también ligadas a la problemática de la Alameda-San Luis como el CSOA Cruz Verde (1991-1995). Se pueden encontrar referencias locales de CSOAs en: <https://eltopo.org/suena-okupa-y-resiste/>; y en: <https://www.miguelangelmartinez.net/?Ciclos-historicos-de-las>.

internacional contra la guerra de Iraq o la solidaridad con la inmigración africana. Estos conflictos suponen la aparición de una nueva red de activistas y colectivos urbanos en el centro de Sevilla, entre los que «abunda el trabajador altamente cualificado y la precariedad laboral campa a sus anchas» [Díaz, 2010, p. 372]. Se vive un proceso inicial de desterritorialización - donde las personas que participan tienen vínculos generacionales o ideológicos pero no necesariamente de vecindad - y uno posterior de reterritorialización - donde la supervivencia del proyecto depende del elemento físico simbolizado por el CSOA^[83]. En el año 2004 se darían otras tres okupaciones: el Huerto del Rey Moro y el Centro Vecinal Pumarejo, que aún resisten, y el CSOA Sin Nombre — desalojado en 2014. Tras el desalojo del CSOA Casas Viejas en 2007 se okuparían otros dos espacios por tiempo limitado: La Fábrica de Sombreros (2008-2009) y La Huelga (2010-2012).

Una de las invenciones de este nuevo tipo de CSOAs es la introducción de un *hacklab*. Se combinan en este tipo de espacios la experimentación tecnológica de los hackers con la acción en los movimientos sociales locales de los CSOAs. Los primeros prototipos de estos *hacklabs* se pueden encontrar con el traslado de *Kernel Panic* a Les Naus en Barcelona, el Laboratorio03 en Madrid o con La Pérgola en Milán. El barrio de Lavapiés es en esos años uno de los de mayor experimentación en este ámbito y así lo recoge Pérez de Lama en su artículo *Flujos antagonistas / geografías de la multitud* donde se conjuntan nodos de escala local, redes de pequeña escala y nodos de escala global. En poca distancia se juntan el Centro Social Autogestionado Feminista de la Eskalera Karakola y el Laboratorio 03^[84] — donde se había producido el *MadHack02*, la red *Lavapiés Wireless* y el nodo de Indymedia Madrid — con un espacio experimental de okupación en vivienda llamado La Grieta (fig. 135), donde en aquellos años intenta el colectivo un proyecto híbrido entre estos habitares, que entonces denominaban antagonistas, y el espacio digital [Pérez de Lama, 2003]. Tras el desalojo del Laboratorio 03 de la calle Amparo, los activistas y hacktivistas de ese CSOA encontraron un punto de convergencia con el trabajo de Cirugeda para ocupar un solar abandonado en la calle Olivar mediante una instalación desarrollada por este en el marco de las *Jornadas de Arte Experimental Madrid 03*.

Otro proyecto principal en España es el que se da en Málaga con la Casa Invisible (fig. 27b). Este proyecto surge a partir de las energías de la Casa de las Iniciativas y los movimientos sociales malagueños. La Casa Invisible nace con una presencia mucho mayor del sector cultural local debido a la insistencia en los macroeventos por parte del ayuntamiento malagueño caracterizado por el *Festival de Cine*. A modo de contraevento

[83] Díaz Parra profundiza en esta idea: «La creación de centros sociales como fórmula a través de la cual luchar por el medio urbano [...] en la medida que sirven como infraestructura, medio de difusión y propaganda, espacio común de sociabilidad y vehículo para la actividad cultural y política» [2010, p. 375].

[84] Según Pérez de Lama, donde se estaban «produciendo los más interesantes agenciamientos entre el activismo autonomista tradicional, y nuevas formas de investigación y lucha» [2003].



Fig. 27. Superior (fig. 27a): Fachada del CSOA Casas Viejas. Ibán Díaz Parra, 2006.
Inferior (fig. 27b): Fotografía de La Opinión de Málaga de la manifestación en defensa de la Casa Invisible. Gregorio Marrero, 2021.

la Plataforma Creadorxs Invisibles produjeron el *Festival por la Cultura Libre*, siendo una de sus acciones la okupación en marzo de 2007 del inmueble de calle Nosquera^[85]. Lo que singulariza el proyecto de la Casa Invisible ha sido la utilización que han hecho de las redes culturales e intelectuales para su supervivencia. Ya en la propia okupación estuvieron presentes los directores de cine Javier Corcuera y Fernando León de Aranoa y el artista Rogelio López Cuenca, y recibieron el apoyo de otros muchos^[86]. Posteriormente pasarían Richard Stallman, Paul B. Preciado, Antonio Negri o Giuseppe Cocco. Destaca la presencia de Manuel Borja-Villel, como director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), con un acuerdo entre ambas instituciones en las que ambas salen ganadoras a través de la figura de la Fundación de los Comunes^[87].

«Construimos en un proceso permanente de interacción con el espacio de habitación que es a su vez nuestro proceso personal de crecimiento en anhelos, obras y modos de estar en el mundo. Pero de un modo concreto: cuidando las cosas y criaturas que nos acompañan. Si reinventarnos es esencial en nuestro devenir humano y ese camino se realiza en un entorno físico y social, ¿por qué deberíamos relegar las decisiones sobre este proceso a los expertos?» [Serrano, 2004]

Un espacio de oportunidad para la industria cultural. De las contracumbres a Desacuerdos.

«Aquellos chicos y chicas cogidos del brazo a las puertas del centro donde debía tener lugar la reunión de la Organización Mundial del Comercio, y aquellos policías-Robocop rociándoles la cara con gas pimienta trajeron la política y el activismo social a la palestra otra vez. De pronto todos querían ser parte de eso nuevo que acababa de surgir, incluidos los museos de arte contemporáneo, por supuesto» [Martín, 2020].

[85] La Casa de las Iniciativas tuvo varias versiones: la primera versión - en la calle Gaona - se okupó en 1998 y fue desalojada en 2003, y la versión 1.5 - en la calle Postigo de Arance - estuvo en activo durante el año 2004. El año anterior a la okupación de la Casa Invisible también se okupó el Cine Andalucía.

[86] El listado está encabezado por personajes tan conocidos como Darío Fo, Antoni Muntadas, Kiko Veneno, Albert Pla, Willy Toledo, Amador Fernández-Savater, el Gran Wyoming o Lara Almarcegui. En esta lista vemos además de a Hackitectura, a varias personas mencionadas en la tesis como Santi Barber y Curro Aix de La Fiambrera, Pedro Jiménez, Marcelo Expósito, Santiago Eraso, Eduardo Serrano o José María Romero. Cfr en: <https://web.archive.org/web/20070421185901/http://estrecho.indymedia.org/newswire/display/67849/index.php> .

[87] La Fundación de los Comunes nace en 2011 para poder formalizar acuerdos con el MNCARS directamente desde una serie de instituciones no regladas de carácter social como la Librería Katakarak, La Hidra Cooperativa, Ateneu Candela, La Casa Invisible o Traficantes de Sueños. Cfr en: <https://fundaciondeloscomunes.net/la-fundacion/> .

El primer centro de arte que apuesta por hacer espacio a estas iniciativas es el MACBA — principalmente a través del coordinador del Departamento de Programas Públicos, Jorge Ribalta, pero con el apoyo de su director Manuel Borja-Villel. El MACBA se había situado desde el año 1995 en el barrio del Raval, en una operación muy discutida desde lo formal - un bloque blanco que no dialogaba con el entorno - y desde lo urbano - como agente transformado del Raval como espacio gentrificable. Inicialmente dan recursos a La Fiambrera Obrera para organizar en octubre de 1999 las jornadas tituladas *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes*. El taller se concentró en dos días en los que pasaron RTMark, Ne Pas Plier, Reclaim the Streets!, Kein Mensch ist illegal y otros colectivos internacionales que situaban su trabajo de activismo social en posiciones más creativas y vanguardistas. El éxito de participación y mediático del taller llevó al museo a cederles un espacio perteneciente a sus instalaciones, aunque situado externo a él, para un «dispositivo de intervención continua» con el nombre de Las Agencias^[88]. También influyó, sin duda, el impacto de las imágenes de Seattle un mes después del taller.

La acción de Las Agencias fijó su objetivo en la Cumbre del Banco Mundial que en 2001 se iba a realizar en Barcelona. Para ello desarrollaron una serie de proyectos de diversa escala y se convirtieron en el punto de encuentro de otros colectivos que también pertenecían a los movimientos contra el sistema neoliberal^[89]. La primera inversión con los recursos del MACBA fue el *Show Bus* (fig. 28b), un autobús rehabilitado con colores llamativos para asistir a eventos y manifestaciones — con inspiración en los Merry Pranksters o la *Expert Van* de Schneider antes mencionada. El interior del bus también lo modificaron por completo, sustituyendo las filas de asientos por mesas de trabajo e instalando señal WI-FI portátil. Otra de las vías de intervención fue el desarrollo de un nuevo imaginario para el activismo social (fig. 28a), no solo desde la gráfica y la cartelera sino también desde la vestimenta a través de los proyectos *Prêt-à-révolter* y *Artmani*. Era una forma de enfrentar la imagen que la prensa enseñaba de los manifestantes, que se simbolizaba hasta el momento por el encapuchado vetido completamente de negro reconocido como *Black Bloc*: «La irrupción de aquellas imágenes (tan distintas a las que nos tenían acostumbrados los medios de comunicación) inauguró de algún modo un nuevo imaginario de protesta social. Una nueva manera de interpretarla y de sentirla» [Martín, 2020]. Estas acciones de corte más simbólicos se completaron con la creación del primer nodo en territorio español de la red Indymedia o la puesta en marcha de un bar a través del cual dieron de comer gratis a vecinos y colaboradores

[88] Pese a la fuerte inyección de dinero que el MACBA dio a Las Agencias, Leónidas Martín recuerda que ninguno de ellos cobró de ese dinero: «Estoy convencido de que aquella fue una decisión acertada. Dejar a un lado la economía personal y destinar todo el dinero a los proyectos que empezábamos a desarrollar propició un modo de trabajo libre de condicionantes externos. Recuerdo que lo primero que hicimos con el dinero fue comprarnos un autobús» [Martín, 2020].

[89] Recuerda Martín que pasaron entre otros conocidos activistas locales Arnau Montserrat, Mayo Fuster, Enric Durán o Ada Colau — que en algún momento también participó de las acciones de Las Agencias.

de los proyectos. La atención constante por parte de los medios de comunicación que consiguieron sumado a la fuerza de las manifestaciones los días previos a la Cumbre hicieron que consiguiesen que se cancelase de forma definitiva^[90].

«Pasadas las movilizaciones de junio, Manolo Borja nos convocó a una reunión y allí nos propuso continuar con nuestro trabajo una temporada más, pero bajo unas condiciones muy estrictas. A partir de ahora, nuestro horario de trabajo debía verse reducido drásticamente adaptándose a los horarios del museo y, además, cada nuevo proyecto que ideásemos debía someterse a la aprobación previa del director. En cuanto salimos de aquella reunión tuvimos claro que la cosa se había acabado» [Martín, 2020].

El espacio que separa las instituciones públicas artísticas y la acción en la calle empieza a ser difuminada con la publicación *Modos de Hacer* (2001, ed. Universidad de Salamanca). Coordinado por los investigadores Paloma Blanco y Jesús Carrillo junto a Marcelo Expósito y Jordi Claramonte supone una primera reconstrucción de las líneas genealógicas del arte público, el arte crítico y político, así como las prácticas más cercanas al activismo y la acción directa. Se recogerán y se conectarán por primera vez en castellano los trabajos - en algunos casos muy iniciales - de la Red NoBorder, Ne pas Plier, Reclaim the streets!, RTMark o La Fiambrera junto a los principales textos de referencia sobre la materia como eran en ese momento los de Lucy Lippard, Michel de Certeau o Nicolas Bourriaud. A principios de 2003 estas transformaciones de las relaciones entre instituciones y arte activista van a configurar el proyecto de investigación *Desacuerdos*, un proyecto en red entre instituciones periféricas artísticas: «se plantea rastrear una pluralidad de prácticas, modelos, contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron durante los años ochenta, en aquel momento privilegiado de tránsito histórico en la pretendida modernización de nuestro país» [Carrillo, 2005, p.12]. Se encuentran tres instituciones culturales del estado español que habían empezado a realizar internamente un proceso de búsqueda de otros relatos más allá de las esferas artísticas^[91]: el MACBA – con el empuje de Borja-Villel y Ribalta; Arteleku-Centro de arte de la Diputación Foral de Gipuzkoa - con Santiago Eraso; y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) - con la sección de UNIA Arte y Pensamiento (UNIAayp) coordinada por BNV Produc-

[90] Símbolo de esta colaboración entre Las Agencias y el MACBA es el cristal roto del edificio del museo por el impacto de una pelota de goma de la policía, como relata Martín: «En la manifestación principal la policía cargó contra cientos de miles de personas. Aquello provocó el caos en toda la ciudad. Algunos de nosotros fuimos con unos cuantos cientos de personas más a refugiarnos al MACBA y allí también cargó la policía con pelotas de gomas. Una de esas pelotas rebotó y terminó impactando contra la puerta de cristal del museo. Desde entonces hay dos grandes vidrios rotos en la historia del arte, el de Duchamp y el nuestro».

[91] Cfr en: *Desacuerdos* surge de «la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera pública cultural crítica» [Carrillo, 2003, p. 13].



Fig. 28. Superior (fig. 28a): Fotografía del proyecto textil de Las Agencias titulado *Pret-a-revolver*. Las Agencias, 2002.

Inferior (fig. 28b): *Show Bus* de Las Agencias durante una de las manifestaciones. Leónidas Martín, 2002.

ciones. Además contaban con la colaboración para la producción expositiva del Centro José Guerrero de Granada. El cambio de paradigma lo definía Santiago Eraso: «Arteleku es una plataforma pública de distribución de medios y de recursos que permitan la accesibilidad al conocimiento, a los medios de producción y a la cohesión social. [...] El conocimiento, el talento, está ahí. No está en la sabiduría. No está en el conocimiento de los cuatro expertos que estamos aquí. No está en la Academia. Está ahí. Como el aire. Como la naturaleza, que nos pertenece a todos. Y lo que necesitamos es que haya medios y recursos para recorrer ese camino entre el Tú y el Otro» [Eraso, 2007].

En ese contexto tanto La Fiambrera como Hackitectura son entendidas como posibles piezas de ese nuevo entramado entre las instituciones artísticas y las movilizaciones urbanas. La primera colaboración surge con *Reunión03. Ceci n'est pas un congrés*^[92], organizada por UNIAayp. Esta sección dentro de la UNIA estuvo coordinada por BNV Producciones^[93] que la definen como: «un proyecto que insistía en la interrelación entre contexto, artistas, crítica, producción e instituciones culturales públicas, a las que se sumaban instituciones o movimientos de lo social» [Dávila, 2021]. El encuentro estuvo compuesto por tres elementos: un taller en torno a las prácticas colaborativas coordinado por La Fiambrera titulado *Ora et colabora*; un espacio de producción en torno a herramientas digitales para los movimientos sociales coordinado por Hackitectura titulado *La Multitud Conectada*; y un espacio de articulación entre prácticas artísticas de interferencia social con el nombre de *Reunión 03*. Este último muestra la intención de servir como repositorio de prácticas en el contexto andaluz que los centros artísticos no habían reunido hasta ese momento. En ese momento se percibe en la propia organización de los talleres un cierto distanciamiento entre las preocupaciones de La Fiambrera y las de Hackitectura, que tienen que ver con dos momentos de la cuestión que a cada uno atañe^[94]. Mientras La Fiambrera enfrenta un cisma crítico en cómo relacionarse con las instituciones públicas, Hackitectura utiliza los recursos pero situándose en aquel momento siempre externo a ellas — lo que le lleva a continuos conflictos.

[92] Cfr en: https://web.archive.org/web/20091210211644/http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=33.

[93] BNV Producciones es una oficina de producción cultural con base en Sevilla formada en aquellos años por Miguel Benlloch, Alicia Pinteño y Joaquín Vázquez. Mar Villaespesa y Pedro G. Romero fueron habituales colaboradores.

[94] Cfr en extracto de la conversación con Barber en 2019: «Se evidenció por un lado que los agentes que vinieron fascinados por sus propias tecnologías y sus posibilidades políticas estaban enfrascados en su propio enseñamiento, aprendizaje y compartimentación de las herramientas que tenían entre manos. Y no tanto de las cuestiones éticas y relacionales asociadas a esas prácticas. Estaban trabajando en unas mesas llenas de cacharros que nadie entendía y ellos eran incapaces de trasladar su problemática a los que no entendían cómo funcionaban. Y nosotros estábamos en otras mesas de trabajo tratando de poner a funcionar estas problemáticas. [...] Se evidenció que estábamos en procesos diferentes. No hubo conexión».

Un segundo espacio de encuentro tiene lugar con el propio proyecto *Desacuerdos*. En el primer número de la revista Marcelo Expósito hace una extensa entrevista a Barber y Aix de La Fiambrera Barroca donde se recogen varios de los proyectos en que ellos participaron junto a los movimientos sociales sevillanos, situándoles en una posición incómoda entre el reconocimiento del valor de estas acciones colectivas y la apropiación por su parte de un trabajo que, finalmente, fue colectivo. Para el siguiente número se le pide a Hackitectura una cartografía sobre las prácticas colaborativas e Internet, de título *Desacuerdos 1969-2004. Zoom: Internet y la comunicación activista* en un proyecto comisariado por Marcelo Expósito. Es un trabajo iniciado en 2003 con la colaboración desde Madrid de Anouk Devillé y Arantxa Sáez que pertenecían al CSOA Labo03 – en ese momento los propios componentes de Hackitectura se encuentran repartidos entre Valencia, Barcelona y Sevilla.

Aunque la cartografía se titula *Zoom: Internet y la comunicación activista (Vol. 01, pp. 34-37)*, no solo se cartografiaban las herramientas de comunicación alternativa sino que para entender lo que implicaban se incorporaban los espacios de producción biopolítica - como producción de mundos - , espacios de producción más concretos relacionada con software y hardware libre, acontecimientos y nuevas geografías. Por nuevas geografías seleccionaron situaciones donde la ciudad era transformada por movimientos ciudadanos autoorganizados – en especial aquellas protagonizadas por la comunicación deslocalizada vía satelital o *wireless* – cobrando espacial singularidad la Sociedad de la Información de Extremadura que transforma el extenso territorio de la Comunidad. Acompaña la cartografía un cronograma también de cierta heterogeneidad pero de escala global, que arranca con Arpanet (1969) y el primer PC (1981) y acaba en la manifestación del 13 de marzo de 2004 contra el gobierno de Aznar.

Volvió a haber una serie de conflictos con la dirección de la UNIAayp en relación a qué consideraban útil cartografiar unos y otros. La presencia de este trabajo fue muy limitada en el siguiente número de la revista, solo como imagen y con una breve descripción e el texto de Expósito. Tampoco fue publicado el artículo que se había realizado en paralelo para su publicación. Sin embargo como cartografía sí que tuvo cierto éxito ya que estuvo expuesta en Medialab Prado en su primera sede, fue ampliada por iniciativas gallegas en su sector geográfico (fig. 195a) y aún es recuperada desde diversas instancias^[95] en tanto que es los pocos recursos gráficos que representan un momento activista (1995-2004) importante en la historia reciente.

[95] Hace unos años la recuperó la activista Marga Padilla en la presentación de su curso para Matadero de título *Hacklabs: Tecnologías con acento de barrio*. Cfr en: <https://www.medialab-matadero.es/noticias/hacklabs-tecnologia-con-acento-de-barrio> .

El papel de la arquitectura en el hacktivismo. Una cartografía en la frontera para entender las ciudades.

«Sin embargo, ante la realidad de la depresión económica global, el positivismo que impulsó las teorías de la movilidad, la fascinación con la densidad urbana, la telemática, el nomadismo urbano y el teletrabajador, han decaído; la mentalidad del post-crash ha llevado a un replanteamiento radical que se funda en los efectos del impacto negativo de las economías globales y fluidas. El trabajador free-lance y el teletrabajador, se ven afectados por graves inseguridades que son inherentes a la economía de la información. [...] El nómada urbano, armado con el portátil y el teléfono móvil, es con mayor frecuencia un esclavo que un beneficiario del mercado» [Pérez de Lama citando a Francesca Ferguson, 2003b, p. 38].

Entre 2001 y 2003 los miembros de Hackitectura transitan entre la realidad local y las redes europeas, apoyados principalmente en las intuiciones de sus componentes - en su lectura sobre las tendencias en prácticas artísticas, activismo y tecnologías, y siempre desde el trabajo en red - y en la visibilidad que Pérez de Lama estaba recibiendo con su producción en la revista Pasajes. En 2002 la productora cultural Francesca Ferguson les invita a participar en el encuentro internacional *Urban Drift* (Deriva Urbana), que se celebró en el edificio del Café Moskú de Berlín - en estado de casi abandono. Resulta llamativo cómo Ferguson anticipa en la convocatoria del encuentro los condicionantes también negativos de esa producción en red en un periodo marcado por el tecnoptimismo. Entre los participantes en *Urban Drift* se encontraban Stefano Boeri, Shu Lea Cheang, ACTAR o Raumlabor. Pérez de Lama centró su charla, que cerraba el encuentro, en el concepto que venían trabajando de «urbanismo anarquista»^[96]. Si bien este trabajo lo iniciaron en el ámbito de la Escuela junto a Sáseta, había sido acelerado junto a las redes activistas y, de hecho, centró sus casos de estudio en las nuevas formas espaciales surgidas con las contracumbres [2003b, p. 41].

Dentro del programa de *Urban Drift* despertó un interés específico en Pérez de Lama el proyecto *Ber/Lon Wireless* (fig. 118), un encuentro entre Londres y Berlín para promover redes urbanas autónomas de internet vía satélite desde Bootlab (fig. 29a), uno de los espacios de producción visitados. Coordinado por un grupo de investigadores^[97] entre el

[96] Pérez de Lama presentaba también en el encuentro el trabajo realizado durante la beca MAK Schindler, una producción en formato vídeo (fig. 106b) en la que introduce las proclamas zapatistas en un icono de la arquitectura del siglo XX y que se titulaba *The EZLA takes Rudolf Schindler's Kings Road House or Whatever happened to Rudi's Promise of America* (2002). Cfr en: http://www.urbandrift.org/projekte/2002/nightspace/pro_picview_night_pres.html .

[97] Señala Pérez de Lama entre otros al artista y escritor sobre nuevos medios Armin Medosch, a James Stevens - de consume.net y free2air-Londres, a Pit Schultz - <nettime> y Bootlab, o a Simon Worthington - Mute [2003b, p.40].



Fig. 29. Superior (fig. 29a): Vista de Bootlab, Berlín, durante el taller de redes comunitarias. Bootlab, 2002. Inferior (fig. 29b): Fotomontaje de la nave en la que transcurrió el taller *Zenobia*. Pérez de Lama, 2004.

arte, el activismo y las nuevas tecnologías, impulsaban comunidades que cartografiaran las redes wifi y las abrieran con el objeto de democratizar el uso de Internet y desligar su uso de las plataformas comercializadoras. Entre las actividades desarrolladas dentro de este proyecto destaca Pérez de Lama la construcción de una antena direccional para *wireless*, que luego replicarían en el proyecto *Fadaiat* (Vol. 01, pp. 22-25). Espacialmente el entorno donde se desarrollaba el taller también supondría una referencia para proyectos futuros de Hackitectura, donde un gran espacio era transformado a través del mobiliario, las acciones y los flujos de imágenes y sonidos. También por su continuidad en el ciberespacio, con una wiki y una lista de correos que extendían el espacio físico de Bootlab.

En este escenario es cuando Hackitectura como colectivo empieza su andadura y sus primeras acciones. Una de las singularidades de su producción es que llevaron el trabajo en red hasta el extremo. Durante casi todo su periodo activo vivían distribuidos en diferentes ciudades por la geografía española y no llegaron a tener un estudio o espacio de producción físico del colectivo — la mayoría de las veces que se tenían que reunir hacía las veces de espacio de reunión la vivienda de Moreno. Sí que tenían reuniones aperiódicas presenciales en base a proyectos o a la convergencia de sus ritmos. Estas se podían dar en Sevilla, Madrid, Barcelona o donde tuviera lugar la siguiente contracumbre. Esta forma de organización se pudo ver replicada, de forma algo más tímida, en otros colectivos de arquitectura como Zuloark o Basurama, y ahora cada vez está más extendida. Su apuesta por el trabajo en el espacio digital fue total. Y si ese era su espacio de producción, de forma análoga a La Casita, lo primero era modelar ese espacio con herramientas que le dieran autonomía para su transformación cuando fuera necesario. Así surge la web de Hackitectura sobre el sistema de gestión de contenidos tiki-wiki.

Esta forma de organización puede encontrar semejanzas con agrupaciones activistas que le eran coetáneas como Indymedia o con los hábitos de acción del software libre: *“Los grandes proyectos exitosos de software de código abierto comparten una característica común: una arquitectura de software diseñada para promover la colaboración anárquica mediante extensiones, mientras que se preserva el control sobre las core interfaces. En estos proyectos, el rol de la core architecture funciona como una plataforma sobre la cual la comunidad puede construir en función de sus necesidades específicas. El rol del project team es asegurar la continuidad de la plataforma y de dar a la comunidad las herramientas para construir su módulos subordinados (extensiones).”* [Alonso citando a Roy Felding, 2016, p. 320]. Como propone Felding, la forma de producción de Hackitectura viene marcada por este proceso instituyente: un núcleo o *kernel* que transmite o cuida de una esencia construida en común y una mayor volubilidad en los bordes, donde la evolución está en continuo devenir con el contexto - tanto global como local - y las iniciativas compañeras de viaje.

Ese devenir-con se observa en el desarrollo de Indymedia Estrecho. En el año 2002 se hizo un primer intento de generar un nodo local en Sevilla, pero no fue hasta 2003 cuando se consolida la idea de generar un proyecto más ambicioso en el que se unieran iniciativas de diversas ciudades que compartían el interés por la frontera y la influencia que esta tenía en la transformación de sus realidades. Si bien ellos tenían muy presente el modelo de los *Borderhack!* y la Red NoBorder, el trabajo en Indymedia Estrecho estuvo marcado por el trabajo más situado de colectivos como la Red Dos Orillas o la Casa de la Paz y por la influencia posoperaísta o «negrista» empujada por los colectivos malagueños como el CS Casa de Iniciativas/EnTránsito^[98]. En el encuentro de *Fadaiat* está muy presente esta realidad que viene trabajando desde 2003 con el subtítulo de «libertad de movimiento, libertad de conocimiento», dos realidades que cartografiadas juntas muestran una realidad mucho más compleja^[99]. Siendo un encuentro dedicado a la frontera se encuentran entre las contribuciones de partida los textos *De la utopía a las redes / From Utopia to Networks: acerca de las nuevas relaciones entre trabajo, política y arte* (2004) de Matteo Pasquinelli y *Horizonte del commonfare: ciudadanía global, renta básica y libertad del conocimiento* (2003) de Emmanuel Rodríguez, entonces perteneciente a Indymedia Madrid. La centralidad que las fronteras estaban adquiriendo en la gradación de derechos - y, específicamente, en los respectivos a las nuevas formas de trabajo - se hace tangible en la programación propuesta por Hackitectura, en la línea de los *border studies* norteamericanos, en lo que denominan «devenir global o inmaterial del trabajo».

«Hay quien percibe el momento actual como una vivaz red [network] mundial, otros como una nebulosa indistintas, otros como una nueva forma de la explotación, otros como oportunidad. Hoy la densidad alcanza la masa crítica, forma una clase radical global en la intersección de los planos del activismo, la comunicación, el arte, las tecnologías de red, la investigación independiente. ¿Qué cosa significa ser productivos y proyectuales, abandonar la mera representación del conflicto y las formas representativas de la política?» [Pasquinelli, 2004].

Fadaiat coincide en tiempos con el 1º de Mayo de 2004 en el que por primera vez iba a realizarse el Euro May Day en territorio español. El sector malagueño es el más implicado de Indymedia Estrecho y escriben un texto para el periódico que se utilizaría en Barcelona - que también sería reproducido durante *Fadaiat* - de título *Migrantes y precarios. Señales de un devenir común* [EnTránsito, 2004] donde hacen presente

[98] En realidad ya venían trabajando con los textos de Antonio Negri y Michel Hardt, pero sí hay un impulso y una reafirmación en comunidad con estos colectivos – con cierta oposición de otras formas de activismo. Para una descripción de EnTránsito, ver *Cartografía y máquina de guerra* [Toret y Sguiglia, 2006].

[99] Interesante este hilo de 2003 entre Pérez de Lama, Florian Schneider y Armin Medosch en la preparación de la contracumbre de Ginebra: https://web.archive.org/web/20040911185244/http://www.hackitectura.net/osfavelados/fadaiat_tarifa/encuentro/fk_fm_weseize.html.

el vínculo entre ley de extranjería y precariedad laboral. También en *Fadaiat* participaría el colectivo feminista Precarias a la deriva que expone su trabajo centrado en poner en cuestión los formatos de protesta colectiva y donde proponen reformular las preguntas para interpelar a las trabajadoras que los sindicatos mantienen al margen de sus demandas^[100]. Una de las producciones derivadas de *Fadaiat* fue la Cartografía Crítica del Estrecho, donde se mapean de manera conjunta elementos aparentemente tan disociados como el sistema de vigilancia SIVE y las producciones hortofrutícolas asociadas a mano de obra migrante en la Comarca de la Fresa en Huelva y los invernaderos de El Ejido en Almería^[101]. Este trabajo sobre la frontera se extendería en 2005 desde Indymedia Estrecho con la cartografía y cobertura en tiempo real de la Caravana contra la Valla de la Muerte^[102]. En 2006, en la tercera edición de *Fadaiat*, este vínculo ser haría más evidente con el traslado del evento desde Tarifa a Barcelona, hacia «las fronteras interiores de la metrópolis», coincidiendo con el solsticio de verano y con la II Caravana Europea por la libertad de movimiento^[103].

Tras haber coincidido en el Foro Social de Málaga en 2004^[104], a principios de 2005 son invitados por el activista Francesco Salvini al encuentro *Zenobia, área abandonada / casa mía* organizado por el estudio milanés Officina di Architettura junto al CSOA Casa Loca de Milán, que haría también de sede^[105] (fig. 190 y 191) El objetivo del taller (fig. 29b) era situarse sobre la actual ciudad de Milán y proyectar la ciudad del futuro

[100] Precarias a la deriva preguntan a distintas trabajadoras: «¿Tú paras? ¿Por qué? ¿En qué condiciones trabajas? ¿Con qué herramientas cuentas para enfrentarte a lo que te parece injusto?». Cfr en: https://web.archive.org/web/20050313173035/http://www.hackitectura.net/osfavelados/fadaiat_tarifa/encuentro/precarias.html .

[101] Otra muestra del encuentro entre migración y el devenir del trabajo es la publicación que la Red Frassanito, un espacio de acción en torno a la autonomía de la migración, hizo para el Foro Social Europeo celebrado en Londres, donde Indymedia Estrecho es señalado como uno de los proyectos inspiradores del futuro, con el título *Movements of migration*.

[102] Para más información: <https://web.archive.org/web/20080820133956/http://estrecho.indymedia.org/newswire/display/16771/index.php> .

[103] Cfr en: https://web.archive.org/web/20070730154739/http://observatorio.fadaiat.net/tiki-index.php?page=fadaiat_2006 .

[104] El Foro Social de Málaga tuvo lugar entre el 4 y el 6 de diciembre con el título *Otra Málaga para Otro Mundo Posible*. En este marco se produjo la cartografía *Otra Málaga 04* y el encuentro de *Europrecarios* organizado por la red de *Fadaiat*.

[105] En *Zenobia* coinciden en la coordinación con Paolo Mazzoleni - habitar informacional; Camillo Magni -autoconstrucción; Andrea Fumagalli – precarización; Sandro Mezzadra - las migraciones como movimiento social ; o Franco Piperno - la autonomía urbana y el municipalismo. También participarían el proyecto madrileño Área Ciega y el malagueño Rizoma. Más información sobre el taller en: <https://web.archive.org/web/20071001015455/http://www.officina-architettura.it/zenobia/index.htm> .



Fig. 30. Superior (fig. 30a): Collage para el Euro MayDay de Barcelona de 2004. Straddle, 2004.
Inferior (fig. 30b): Fotografía del paso de Nuestra Señora de la Precariedad — en primer plano, Pablo DeSoto. Asamblea MayDaySur, 2005.

caracterizada por las nuevas formas del trabajo global y las luchas de nuevos derechos, que en aquel momento se reunían en torno a la movilidad, el acceso a los medios de producción de la sociedad del conocimiento, la renta básica o la ecología. Hackitectura llevaría la coordinación de uno de los grupos de trabajo centrado en la globalización y flexibilización de la metrópolis. Los resultados del trabajo de esos diez días fueron presentados en los ayuntamientos de Sesto y Bresso^[106].

Experimentando otras formas de asociación por los derechos urbanos: Euro MayDay

«¿Cómo fue que la década de 1960 sirvió, finalmente, para hacer tolerable la de 1990?» [Holmes, 2002]

Para seguir cualificando el contexto urbano y, en concreto, cómo se relacionan las prácticas artísticas con el contexto socioeconómico en las ciudades, recurrió en un texto realizado en el cambio de siglo Brian Holmes al concepto de «flexible». Si bien es un término muy en uso en esos años^[107], Holmes toma la acepción de «acumulación flexible» del geógrafo David Harvey donde se reúnen la estructura de los trabajos en red, los periodos de vida de los productos y los volátiles modos de consumo que son promovidos por el sistema. Define Holmes por sistema flexible al «régimen de trabajo en el que la movilidad de la mano de obra y la flexibilidad de la jornada de trabajo se ven acompañadas por la constante vigilancia electrónica y el control directivo de la actividad laboral» [Holmes, 2002]. En base a esto propone Holmes describir al trabajador inmaterial como «personalidad flexible» en contraposición a la «personalidad autoritaria» de la Escuela de Frankfurt. En el caso de la personalidad flexible, la cultura tendría un papel central en los dispositivos de control social. La tecnología que habría permitido esta transición serían los ordenadores y toda la ecología construida a su alrededor, incluido Internet. Por tanto señala la ambivalencia de la figura romántica del trabajador inmaterial nómada - simbolizada en el *hacker* - al situarla en el centro del aparato de la producción flexible. Frente a este proceso de desterritorialización del individuo, Holmes propone que es en el exceso y en la composición con lo colectivo hasta hacerse indistinguible donde pueden aparecer los proyectos antagonistas.

«En el caso de la cooperación política reticular y de las políticas expresivas lo que ocurre es que uno debe dejar de preocuparse de mantener dichos niveles tan singulares de construcción de sí mismo. Es mucho más interesante abandonar tu subjetividad para

[106] Pérez de Lama realizó un artículo para la revista Pasajes de Arquitectura y Crítica que no llegó a publicarse. Su contenido se puede ver en: <https://web.archive.org/web/20070902040035/http://www.hackitectura.net/escuelas/tiki-index.php?page=Zenobia+Texto+Pasajes+05> .

[107] Otra importante influencia de Hackitectura como es el geógrafo estadounidense Edward Soja escribe en el año 2000 *Postmetrópolis* (Blackwell Publishers) donde ya utiliza el término «flexcity».

ser parte de una multitud, unirse a un complejo esfuerzo colectivo que no necesita de tu completa historia personal y que no requiere de una especial inversión de ti mismo. Lo que requiere, en cambio, es una inversión desmedida e inconmensurable en lo colectivo, que puede desarrollarse de manera discontinua» [Entrevista a Brian Holmes en Expósito, 2005, p. 237]

Una de esas formas de composición es la que bajo el nombre de «precariado» puede componer a la clase obrera con el cognitariado^[108]. Una primera definición de precariado es la que propone el colectivo italiano Chainworkers: «Es la masa crítica que emerge del vortex de la globalización [que] requiere y reproduce la transformación neoliberal posindustrial de la economía. Es la masa crítica que emerge del vortex de la globalización capitalista, mientras fábricas y barrios demolidos se ven reemplazados por oficinas y áreas comerciales. [...] Nuestras vidas devienen literalmente precarias por imperativo de la flexibilidad» [Toret y Sguiglia, 2006, p. 113]. En su texto para *Fadaiat*, Javier Toret y Nico Sguiglia, componentes de la Casa de las Iniciativas, exponen la cartografía que vincula estas figuras del precariado con la dimensión territorial de la frontera. La búsqueda de otras formas organizativas en torno al trabajo vivo se convierte en central para ellos ante la necesidad de salir del régimen de acumulación flexible del capitalismo^[109]. Junto a las contracumbres, Indymedia Estrecho o *Fadaiat* pronto ven el potencial de un nuevo tipo de acontecimientos cuyo foco se encuentra en desmontar este modelo productivo: los EuroMayDay.

«Lo interesante de la producción estética actual es la capacidad para catalizar un evento que finalmente será realizado por una enorme cantidad de personas que parten de un conjunto inicial de invenciones y juegan con ellas, transformándolas, para luego arrojarlas hacia afuera de modo que, de nuevo, otras personas tomen el relevo jugando a transformarlas, así una y otra vez» [Brian Holmes entrevistado en Expósito, 2005, p. 231].

El Euro MayDay arranca en Milán en 2001, impulsado por el colectivo Chainworkers, con el objeto de generar un espacio para la protesta del primero de mayo para todas aquellas comunidades que los sindicatos tradicionales dejaban al margen. MayDay es un evento que trata de reinventar, desde una radicalidad nueva, el primero de mayo

[108] El «cognitariado» es un concepto de Franco Berardi «Bifo» para definir a la clase de los trabajadores intelectuales desposeídos: «No se trata ya de construir una vanguardia subjetiva que organice el intelectual objetivo, sino de crear movimientos capaces de organizar a los trabajos cognitivos como factor de transformación de todo el proceso de trabajo social» [Berardi, 2005, p.61].

[109] Cfr en: «Es el momento de afrontar el reto central de nuestra generación política: investigar e intervenir en los dispositivos de explotación flexible del capitalismo contemporáneo, experimentar y componer formas organizativas acordes a la nueva composición (técnica, política, subjetiva, organizativa) del trabajo vivo» [Toret y Sguiglia, 2006, p. 109]

para poder conectar, comunicar y potenciar las luchas de los movimientos sociales. En el Euro MayDay el protagonista político era el precariado europeo. Marcado por un carácter festivo que le hace más cercano a la estética las *Pride Parade* que a las protestas matinales, crecieron en tres años de una presencia de 5.000 activistas a 50.000 personas^[110]. Esto hizo que los movimientos sociales catalanes decidieran replicar la iniciativa en Barcelona en el año 2004 como parte de las acciones que se estaban llevando a cabo contra el Fórum Universal de las Culturas, con participación de los movimientos sociales del sur - principalmente de la malagueña Casa de las Iniciativas - y madrileños. Para explicar y dar difusión a la iniciativa se produjo un periódico. En él se hacía explícito que «la Mayday no es sólo un acontecimiento, sino también un método, un proyecto y un proceso» [Expósito et al, 2004]. El Euro MayDay reconoce la expansión a todo el territorio metropolitano del espacio productivo y, por ello, ocupa la ciudad^[111]. No como una manifestación que muestra al sujeto en crisis sino como una constatación de que el territorio en lucha es el espacio urbano — y, por ello, todas las comunidades que sobre él habitan.

«[La crisis de las separaciones clásicas del trabajo] Obliga a pensar y analizar formas renovadas de sindicalismo, útiles para que esas nuevas figuras laborales puedan conquistar nuevos derechos sociales que se amolden a la experiencia de un trabajo y una vida que, extendidos en el campo social, se confunden cada vez más» [Herreros y Sánchez-Cedillo, 2008].

En 2005 se haría una extensión a otras ciudades europeas^[112], realizándose el MayDay Sur en Sevilla (fig. 31b). En la organización se implicaría en primer plano la red conectada Indymedia Estrecho por lo que se ven distintas iniciativas coordinadas por Entránsito - con protagonismo activo en la manifestación y en los recursos gráficos; Zemos98 - con producciones audiovisuales; o La Yesca - compuesto por Ibán Díaz Parra y el diseñador gráfico Ricardo Barquín, con unos mapas de la precariedad en Sevilla (fig. 201a y 202a). La asamblea se encargaba tanto de la comunicación como de coordinar las distintas áreas. Asistieron manifestantes desde Huelva, Málaga, Jerez, Madrid e incluso Florian

[110] Los EuroMayDay formalmente se nutren de varios de los proyectos antes mencionados: «Estos movimientos y colectivos condensan lo mejor de los movimientos antisistémicos en la Europa de los últimos años: los centros sociales, el movimiento global expresado en las contracumbres, el mediactivismo, el ecologismo urbano y las street parade o las luchas por la ciudadanía universal y por la libertad de movimiento» [Toret y Sguiglia, 2006, p. 110]

[111] Cfr en: «La MayDay no es un nuevo tipo de manifestación en la ciudad: es la ocupación de la metrópoli entendida como el nuevo espacio del trabajo, y por lo tanto identifica la ciudad como el territorio a subvertir y reorganizar por las nuevas fuerzas antagonistas» [Expósito et al, 2004].

[112] Además de Sevilla, Barcelona y Milán, hubo manifestaciones en Helsinki, Hamburgo, Ljubljana, París, Ginebra, Copenhague, Palermo, Amsterdam, Viena, Lieja, Londres, Maribor y Estocolmo (fig. 197). Cfr en: <https://web.archive.org/web/20060214235610/http://estrecho.indymedia.org/?category=maydaysur> .



Fig.31: Superior (fig. 31a): Fotografía de la acción de protesta en el Corte Inglés durante Euro MaydaySur 06. Pedro Jiménez, 2006.

Inferior (fig. 31b): Fotografía de la manifestación Euro MaydaySur 06 — al fondo se observan varios componentes del grupo malagueño. Asamblea MayDaySur, 2006.

Schneider, Susanne Lang y otras compañeras de la iniciativa *Everyone is an expert*^[113]. En la jornada previa se montó un encuentro con los participantes venidos de distintas geografías en torno a tres temas: vivienda-espacios-ciudad, migración, sindical. Hackitectura asumió junto a Javier Toret la coordinación con el proyecto global de EuroMayDay. Además se encargó, en el ámbito de Indymedia Estrecho, de la cobertura informativa de la manifestación — se utilizaba preferentemente el término «manifestación» o «mani-fiesta-acción» para remarcar el carácter festivo^[114], también «comunicación». En la comunicación experimentaron con dos «gárgolas» (fig. 203a) que llevaban Pablo García y Sergio Moreno, con las que se conectaban durante el trayecto e iban publicando en tiempo real tanto textos como audios/vídeos de la manifestación. En la propuesta de EuroMayDay Sur también destaca la presencia de la *Virgen de la Precariedad* (fig. 199) cuya imagen fue utilizada en cartelera pero también en una simulación de paso de la Semana Santa que hizo todo el trayecto de la manifestación — versionando la acción *Madre de la Alameda* que se hizo en 2002.

El manifiesto de la convocatoria común europea para Euro MayDay 05 empezaba así: «Somos los precarios y precarias de Europa, trabajadoras temporales, contorsionistas de la flexibilidad, equilibristas de la movilidad, migrantes, estudiantes, investigadores, esclavas de un salario a cambio de un trabajo muchas veces sin aliciente. Trabajadores temporales desmotivados y sin embargo a veces felices de serlo, aunque inseguros. Trabajadoras desempleadas e intermitentes por imposición o decisión. Precarias y precarios a la deriva pero decididos a aferrar nuestro presente, a pelear por conquistar nuevos derechos colectivos. A veces ejercemos esos derechos de facto, poniendo en acción la potencia que anida en nuestra movilidad y flexibilidad, decidiendo cómo queremos organizar nuestra vida individual y colectiva»^[115].

Al año siguiente se volvería a hacer un muy activo EuroMayDay Sur (fig. 233) con el lema «Tenemos derecho a tener derechos. Las precarias del Sur se rebelan». Este año sí se presentaría la manifestación de Málaga por separado - aunque varias iniciativas malagueñas participarían de la de Sevilla^[116] (fig. 31b) - y también se uniría Granada.

[113] En la asamblea de coordinación estaban junto a Pérez de Lama entre otros Carlos Romero, Juan Manuel Ruíz, María Rodríguez, Alejandro González, José Candón, Marta Paz o Pablo García.

[114] Señala Raunig que el carácter festivo de las EuroMayDay Parades contrasta con el más contestatario de las manifestaciones del periodo de las contracumbres: «La reapropiación de la calle tuvo lugar casi como un nuevo agenciamiento de la mezcla de cuerpos y signos, en un terreno en el que la acción y la representación se confundían» [Raunig, 2007].

[115] Cfr en: <https://web.archive.org/web/20060214235610/http://estrecho.indymedia.org/?category=maydaysur> .

[116] De hecho a los habituales colaboradores de Hackitectura Nico Sguiglia y Javier Toret se les quiso imputar un delito por una acción en una cadena de supermercados, de la que fueron finalmente absueltos.

La programación de este año se extendió a la semana previa en la denominada *Semana de Rebeldía contra la Precariedad*. Además de la Virgen de la Precariedad destacó la pancarta colgada en la fachada del Corte Inglés (fig. 31a).

En el texto *Algunos fragmentos sobre las máquinas* el investigador Gerald Raunig estudia el modelo de las diferentes EuroMayDay Parades en relación al teatro revolucionario ruso de los años 20. Pone de relieve, sin embargo, una singularidad del modelo EuroMayDay cuando dice que posee dos temporalidades. Por un lado estaría el acontecimiento fulgurante como fiesta y resignificación de la ciudad. Por otro estarían los ritmos dilatados de las prácticas instituyentes «en las que la conexión entre la máquina como movimiento contra la estructuralización y la máquina como “fuerza social productiva” es bien clara» [Raunig, 2006, p. 232]. Por otro lado, Toret y Sguiglia caracterizan este segundo ciclo de movimientos - aunque en este caso más que globales habría que restringirlos a la escena europea - por la centralidad del trabajo y las migraciones en las reivindicaciones [2006, p. 108]. Otro elemento que ponen de relieve es cómo muchos de los implicados en estos movimientos devienen a su vez en sujeto y objeto de las investigaciones y la producción de materiales en diferentes escalas: gráficos, textos, audiovisuales, cartografías...

«Somos sujetos investigadores, y al mismo tiempo, somos el producto de las investigaciones que hemos realizado. Prácticas, discursos, elecciones y experiencias que el mismo movimiento nos ha hecho vivir. Una subjetividad investigadora, militante y en movimiento que, en su caminar, ha esbozado líneas de investigación, regiones de problemas entrelazados y superpuestos a desarrollar» [Toret y Sguiglia, 2006, p. 107].

Este ciclo se vendría un poco abajo con la crisis financiera de 2008, donde adquieren mayor presencia sectores con urgencias vinculada a la crisis como la vivienda - destacando primero V de Vivienda y luego la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) - o los servicios públicos afectados por los recortes - con las distintas «Mareas». Hackitectura intenta responder en 2006 a las necesidades de los movimientos sociales urbanos en la convocatoria del proyecto de la *Plaza de las Libertades* junto al estudio MGM Arquitectos y la artista Esther Pizarro. Frente a las transformaciones urbanas para la vigilancia y control, ellos proponen que las plazas han de ser espacios de expresión de las demandas ciudadanas — con una escala física pero también digital. El proyecto nunca llega a ser desarrollado aunque una parte del conjunto sí sería prototipada los siguientes años por el colectivo: la wikipiazza. Esa carencia de espacios para la reunión que no estuvieran copados por la iniciativa privada derivada del turismo y los espacios de consumo se reveló en la emergencia de la Plaza de la Encarnación como el punto de encuentro para asambleas y manifestaciones ligadas al 15M sevillano en el año 2011. Siendo un proyecto muy discutido por sus sobrecostes - y otras cuestiones - por la ciudadanía, su formulación espacial permitió su apropiación temporal de un modo parecido a como había sido previsto en la *Plaza de las Libertades*.

Los siguientes años hay un eco de esas movilizaciones desde las instituciones artísticas y académicas. Hackitectura es de los pocos colectivos con una presencia tangible en los movimientos que es capaz de decodificar para estas instituciones lo acontecido durante estos dos ciclos de movilizaciones y son requeridos para construir parte de esas narrativas — no siempre, en muchos casos quienes narran estas historias fueron personas que las observaron a cierta distancia. Entre 2007 y 2010 participan en una serie de encuentros en torno a la precariedad y los movimientos sociales de escala europea como el Festival ZEMOS98 titulado *Hacia una sociedad vigilada: Control social y espacio público* o el seminario organizado por Ateneu Candela y la Universidad Nómada titulado *Metrópolis en movimiento, movimiento en la metrópolis, Emergencias urbanas, culturales y políticas el encuentro* en 2007; el encuentro *Working on networks* organizado por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura (EsArq) de la Universitat Internacional de Catalunya, la conferencia *Ciberterritorio. Nuevas formas de acción colectiva. De los movimientos sociales a la ciencia ficción* realizada junto a Javier Toret en la Universidad de Córdoba, la ponencia en el IV Foro de Urbanismo del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (CSCAE) con el título *Imaginando la metrópolis del Flex Deal. Movilidad, flexibilidad, digitalización y ecología para un nuevo proyecto urbano emancipador* celebrado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, el encuentro *Multiversity S.A.L.E Docks* organizado la UniNomade en Venecia o su exposición en las jornadas *Radicalizar la democracia. El lenguaje y las prácticas de los nuevos movimientos sociales* organizadas por la Universidad Pablo de Olavide en 2008; y en las jornadas y talleres *Para quienes disfrutamos trabajando. Precariedad y autoorganización en el trabajo cultural* organizadas por el MNCARS y Traficantes de Sueños en Madrid en 2010.

Dando continuidad a la charla realizada en el CSCAE, Pérez de Lama produce el texto *Imaginando la metrópolis del Flex-Deal* (2010, Colegio Oficial de Arquitectura de Murcia). En él reconoce los movimientos sociales como laboratorios biopolíticos en las metrópolis, esto es, que buscan de manera intencionada transformar los modos de vida afectando las diferentes capas que constituyen nuestra existencia. A partir de sus ejemplos intenta imaginar un proyecto diferente para la metrópolis que viene con un contexto marcado por la producción flexible y la sociedad red globales. Enfocado a una audiencia mayoritariamente vinculada a la disciplina arquitectónica, Pérez de Lama define a los sujetos que debieran condicionar el diseño de esa nueva metrópolis^[117] y propone cuatro «filones» para pensar un proyecto emancipador de la metrópolis: la cosmópolis o devenir nómada, la flexcity o devenir flexible de la producción, la ciudad híbrida o devenir cibernético y los territorios existenciales o devenir ecosófico [Pérez de

[117] Cfr en: «Definir a los nuevos habitantes de la metrópolis como migrantes, precarios y cognitarios, no quiere decir que todos seamos, por ejemplo, literalmente migrantes, sino que este devenir o condición migrante, de una vida vinculada a la movilidad, a la temporalidad, a la incertidumbre, a la relación con múltiples lugares e identidades, nos atraviesa progresivamente a todos formando parte integral de las formas de vida contemporáneas» [Pérez de Lama, 2010c, p. 221].

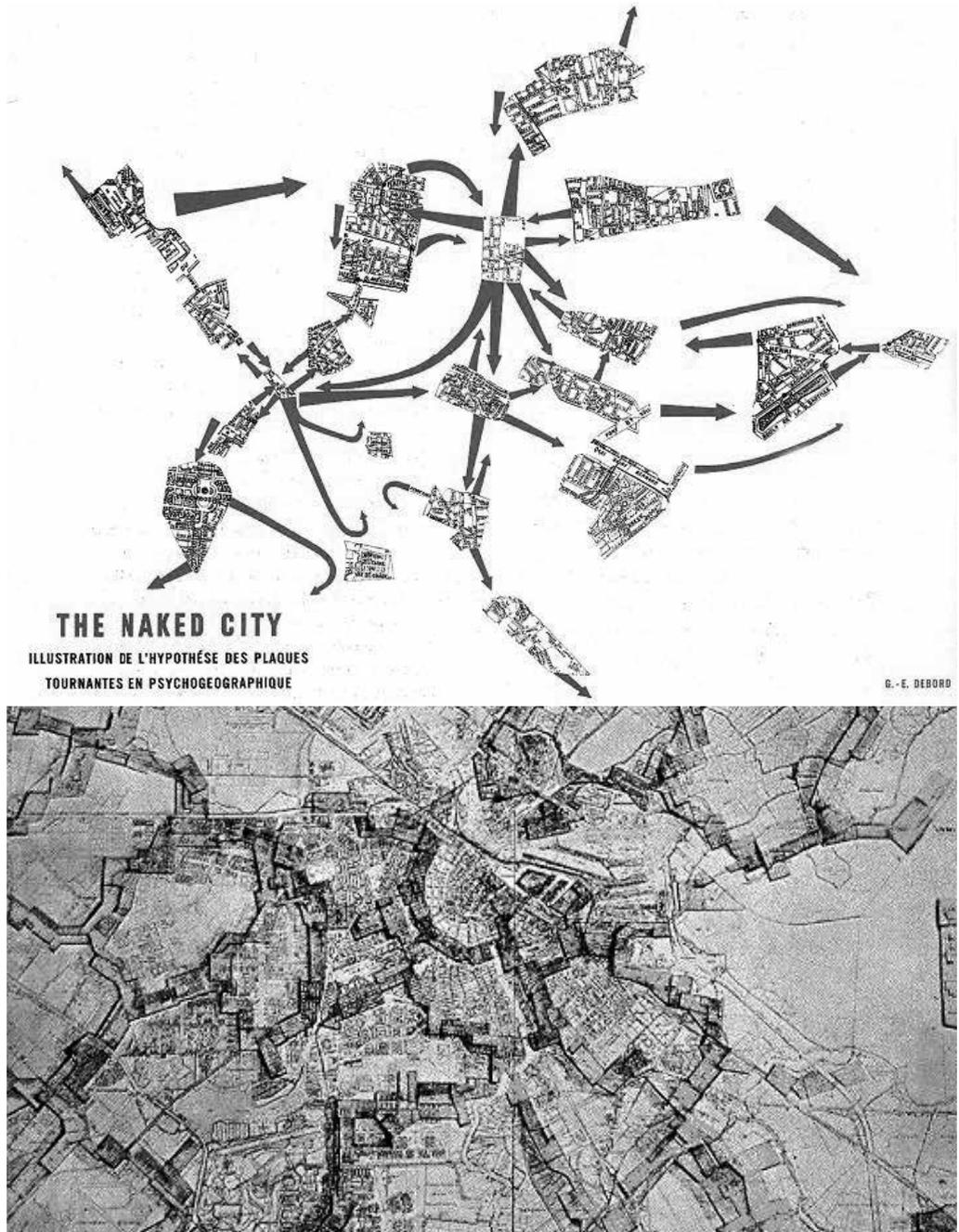


Fig.32: Superior (fig. 32a): Cartografía *The naked city* de Guy Debord, recuperado del blog Cartografía Russafa. Debord, 1957.

Inferior (fig. 32b): Cartografía *The New Babylon* de Constant Nieuwenhuys, recuperado también del blog Cartografía Russafa. Constant, 1956.

Lama, 2010c, pp. 221-222]. Mientras los tres primeros parten del trabajo de Hardt y Negri, el cuarto está vinculado al trabajo de Félix Guattari — principalmente a *Las tres ecologías* (ed. Pre-Textos, 1990)^[118].

La cartografía como herramienta para el diseño del espacio público del siglo XXI.

«Para comprender este mundo tecnológico del siglo XXI se necesitan nuevos mapas que nos ayuden a entender parcialmente algunos de sus complejos procesos y poder situarnos de manera crítica. Mapas que relacionen cuerpos, máquinas y códigos. Y que nos den recursos para ser más soberanos sobre nuestros ritmos frente a los ritmos de la máquina algorítmica» [DeSoto, 2020, p. 378].

La cartografía ha ido emergiendo en estas páginas como una de las herramientas mediante las cuales Hackitectura pudo articular su actividad en los movimientos sociales, sus conocimientos espaciales y una dimensión estética que sedujera a diferentes perfiles para nuevos agenciamientos. La cartografía es una herramienta de origen militar - como Internet - que luego es asumida por parte de ingenieros y arquitectos para la dominación de la naturaleza^[119]. El mapa sería la herramienta del colonizador, permitiéndole hacer un proceso de vaciado de significado para posteriormente llenarlo de contenido. En tanto que es un elemento externo a un territorio dado, el geógrafo-ingeniero no puede intervenir en un territorio si no es a través de un artificio. Este artificio es el mapa que neutraliza a los ojos del ingeniero los entrelazamientos, los cuerpos y las memorias mediante un proceso de «aplanamiento». Esto es, de puesta en plano [Vidalou, 2020, p. 91]. Profundiza en esta idea Serrano a través de las diferencias entre la contemplación del paisaje y el mapa como formas de relacionarse con el territorio recuperada del texto de André Corboz *El territorio como palimpsesto*^[120]: entre otros, el uso de todos los sentidos frente a la vista como sentido prioritario; el ojo en movimiento y situado

[118] El término «filones» proviene de los «phylum o filum» de Félix Guattari que serían los procesos evolutivos a través de los cuales convergen en uno o varios rasgos de expresión asignables una serie de elementos heterogéneos: singularidades, cualidades, operaciones, tecnologías [Deleuze y Guattari, 1994, p. 403].

[119] Cfr en: «El ingeniero desarrolla «políticas de ordenación globales», su conquista se dirige a la propia «naturaleza», en su totalidad, desde los bosques hasta las ciudades, desde los campos hasta los puertos. Su voluntad de control no está hecha de perspectivas, sino de *proyecciones*. El ingeniero es un militar» [Vidalou, 2020, p. 158].

[120] Sobre el territorio como medio a partir del cual pensar las ciudades propone: «El territorio, sobrecargado como está de numerosas huellas y lecturas pasadas, se parece más a un palimpsesto. Para colocar nuevos equipamientos, para explotar ciertas tierras de formas más racional, a menudo resulta indispensable modificar su substancia de manera irreversible. Pero el territorio no es un embalaje perdido ni un producto de consumo que se pueda reemplazar. Cada territorio es único, de ahí la necesidad de “reciclar”, de raspar una vez más (pero con el mayor cuidado si es posible) el viejo texto que los hombres han inscrito sobre el irremplazable material de los suelos, a fin de depositar uno nuevo que responda a las necesidad de hoy, antes de ser a su vez revocado» [2004, p. 34].

frente a la mirada objetivada y única a una distancia infinita; el recorrido del territorio frente a la representación del mismo; o la transmisión del conocimiento adquirido a través de la comunicación oral frente a la transmisión mediante grafismos y escritos [Serrano, 2010].

«Los mapas son parte de los discursos de sujeción, en tanto que son un elemento imprescindible del trabajo de reticulado que el poder realiza sobre el espacio, pero también se han convertido en potentes instrumentos de protesta y disidencia. El acceso a las bases de datos la difusión de potentes paquetes de software y las posibilidades de propagación de los discursos cartográficos, han convertido la elaboración de mapas en una disciplina de resistencia, de representación pública, de reordenación de relatos alternativos, de construcción de ciudadanía y de participación democrática» [Mesa del Castillo, 2012, p. 159].

La herramienta del mapa conecta con otras prácticas artísticas previas como los situacionistas. Sin ser los primeros que hacían visibles las formas de poder presentes en los mapas, sí que son quienes de forma más explícita hacen uso de ellos para mostrara realidades alternativas: «[The situationists] sought to radically transform urban space by subverting cartography as part of a project of political resistance» [Crampton y Krygier, 2005, p. 17]. Partiendo de las experiencias cotidianas de la vida, pretenden a través de una serie de técnicas exponer en los medios de representación puntos de vista alternativos que generen nuevas posibilidades de conocimiento de lo urbano. Por un lado estaría el *détournement*^[121] que sería la técnica de tomar un elemento creado por el sistema y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico^[122]. La relación con el «hacking» es muy directa, pero también se puede observar esta técnica en elementos cartográficos de la obra de *Hackitectura* como la inversión de las posiciones Norte-Sur en la *Cartografía del Estrecho*.

Por otro lado estarían las alternativas construidas en torno al desarrollo urbano, como la psicogeografía o la deriva. La psicogeografía, según los situacionistas, estudia las repercusiones de un medio geográfico sobre el comportamiento afectivo. Vinculada a esta, la deriva es una técnica de reconocimiento de la ciudad a partir de un comportamiento fuera de las lógicas disciplinarias, marcado por el azar y la arbitrariedad. En la suma de estas dos se daría un terreno de experiencias que debieran de permitir diseñar el espacio

[121] La traducción habitual de *détournement* es tergiversación pero se ha preferido mantener el original, que hace una relación más evidente con el movimiento situacionista.

[122] Cfr en: “El *détournement* era un discurso de ruido hecho a partir de «elementos prefabricados»; los elementos originales, escribieron Debord y Wolman en 1956 en *Métodos de détournement*, pierden sus contenidos originales en el flujo de separación de sus contextos originales, pero cada elemento adquiere un nuevo significado cuando se combina con otro, y esta combinación produce un significado que suplanta a sus elementos constituyentes.” [Marcus, 1993, p. 426]

social de las ciudades futuras. Estas experiencias quedarían definidas en una serie de cartografías compuestas por fragmentos de ciudad^[123].

«La deriva es una actividad crítica y autocrítica; implica un compromiso serio con la ciudad entendida como territorio vivo. Es la acción que nos empuja a la acción» [Otra Málaga, 2007].

Pese a que en una fase final se haga un proceso de objetivación del mapa, el cartógrafo emerge como un elemento indisoluble del mapa. Propone Holmes, a partir del cartógrafo checo Koláčný, que el mapa es un agenciamiento entre la realidad y el cartógrafo. Por un lado, la realidad representada en el mapa siempre es la realidad percibida a través de los sentidos del cartógrafo. Por otro lado, los elementos representados en el mapa surgen a partir de la codificación de la mente del cartógrafo: «Y ese mundo interior contiene distintas cosas: tu pasado, lo que tienes delante y los objetivos que quieres alcanzar, también el conocimiento y las experiencias que tienes como individuo, o como grupo» [Holmes, 2006, p. 159]^[124]. Tras la generación del mapa se produciría un nuevo proceso mental, en este caso protagonizado por el lector o intérprete a partir del mapa recibido. Esta triangulación entre cartógrafo o definición del punto de vista, el mapa y los modos de representación, comunicación y difusión que lleva insertos, y receptor o efectos resultantes se incorporan desde la *Cartografía del Estrecho* como una cuestión de análisis para entender a qué o a quiénes interpela realizar esta cartografía.

En 2005 el trabajo cartográfico de Hackitectura se había conseguido situar en ese límite complejo entre el activismo y la práctica artística. De hecho, como comentamos anteriormente, ese difícil equilibrio tendió a romperse en su contribución al proyecto *Desacuerdos*. Sin embargo, su impacto con las cartografías sobre Sevilla y el Estrecho les llevó a ser replicadas en otros contextos activistas como el Foro Social Provincial de Málaga con la cartografía *Otra Málaga 04*, que impulsaría la creación de la asociación Cartac (Cartografía Táctica), y el Fórum Universal de las Culturas de Barcelona donde se produjo el mapa *¿De qué va realmente el Fórum?* donde las buenas intenciones que recogía este acontecimiento quedaban retratadas por las políticas represivas de la municipalidad (fig. 163). Este creciente interés les llevó a formar parte del volumen número 5 de *Brumaria*, editado por Marcelo Expósito y Darío Corbeira y apoyado por el European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP). En una publicación compuesta por muchas figuras de referencias en política y arte, se dedica uno de los capítulos a las cartografías. Este capítulo estaría encabezado por un artículo de Holmes

[123] Los principales ejemplos de mapas situacionistas son *The naked city* de Guy Debord (1957) y *The new Babylon* de Constant Nieuwenhuys (1956). Fig. 32a y 32b.

[124] En este aspecto destaca Mesa del Castillo la función taxonómica del mapa que «deviene un potentísimo instrumento de poder que puede verificarse en los mapas coloniales, en las disputas territoriales o en la cartografía militar» [2012, p. 167]

governin by netwo

(sept. 2003)

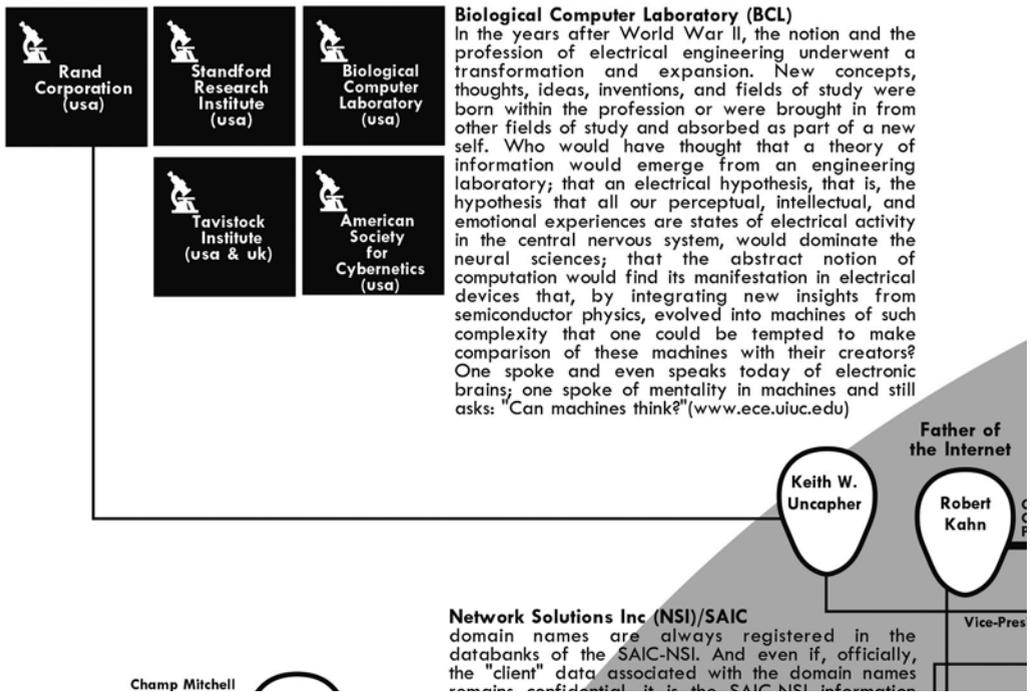


Fig. 33. Extracto de la cartografía *Governing by networks* recuperado de la web del colectivo francés Bureau d'Etudes. Bureau d'Etudes, 2003.

que hablaría del trabajo de dos de las iniciativas más estimulantes de ese momento - Bureau d'Etudes, de la que él era parte, y Multiplicity - tras el cual iría el texto sobre el trabajo de Hackitectura y sobre el mapa del Fórum.

Pablo DeSoto propuso una clasificación al estudiar los mapas producidos durante el 15M en función de si su principal dimensión era analítica y de diagnóstico, partiendo en muchos casos de datos públicos y construyendo representaciones críticas de los mismos; o si la dimensión predominante era la acción, que servirían también para la organización entre grupos y que - ya entonces - eran principalmente interactivos buscando generar procesos de subjetivación^[125] [DeSoto, 2014, p. 368]. Definió estos dos grupos como Mapas del Malestar y Mapas de la Potencia. En el primer grupo se encontrarían los mapas de *Sevilla Global 2002*, *Otra Málaga 04* o *¿De qué va realmente el Fórum?*. En el segundo se encontraría, pese a no ser interactiva, la *Cartografía del Estrecho* especialmente por el trabajo en la Cara B, que supone una proyección al futuro a través de los colectivos e iniciativas que estaban implicados en construir una realidad diferente en el Estrecho.

En cualquier caso, la referencia más veces nombrada por Hackitectura en torno a la cartografía proviene de Deleuze y Guattari (*Vol. 01*, pp. 359-361) a través de su texto *Rizoma*. El rizoma es una imagen propuesta por los autores para explicar una estructura del conocimiento alternativa a las estructuras jerárquicas o distribuidas — incluso a la reticular que definiría el trabajo de Hackitectura. La definición de estas estructuras serían un resultado del autoritarismo existente en las disciplinas. Por contra el rizoma pone en valor una teoría que no surge de un centro sino que proviene de todos los sitios conectando todos los puntos entre sí. Entre los caracteres generales que presentan del rizoma^[126], el quinto y el sexto hacen referencia a la cartografía y a la calcomanía. Mientras el calco tiene como objeto la descripción de un hecho, sobrecodificándolo: «[El rizoma es] mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. Si el mapa se opone al calco es porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma» [Deleuze y Guattari, 1994, p.17].

[125] Cfr en: «En la dimensión de análisis y diagnóstico exponiendo el malestar y las condiciones materiales de la crisis de acumulación por desposesión que viene aconteciendo desde 2008/9 en el seno de la metrópolis sur-europea. [...] Y en la dimensión de la acción, pasando del malestar a la potencia y la pérdida del miedo, a organizar desde el plural la respuesta colectiva frente a dicha realidad; el mapa como generador de procesos de subjetivación, como parte de la tecnopolítica que permite a la multitud conectarse y presentarse socialmente» [DeSoto, 2014, p. 363]

[126] Estos principios se recogen en las páginas 13 a 19 de *Mil Mesetas* (1994, Pre-textos). Pérez de Lama haría un resumen de estos principios en *La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma* [2009, pp. 125-127].

«Hacer mapa, como lo hacen la orquídea y la avispa, es más acción que representación; la cartografía, antes que representar un mundo que esté ya dado, supone la identificación de nuevos componentes, la creación de nuevas relaciones y territorios, de nuevas máquinas» [Pérez de Lama, 2009, p. 122].

Si en los mapas se encuentra insertas las tomas de decisiones que incluyen qué es lo que debe ser representado para ofrecer una imagen eficaz de lo real, podríamos decir que «los mapas son una forma de producción de “realidad”» [Pérez de Lama, 2009, p. 123]. Según Pérez de Lama la forma de relacionarse de Hackitectura con la cartografía sería principalmente productiva en lugar de analítica o de diagnóstico. No se operaría a través del calco - la representación de lo que preexiste y que sería un proceso de sobrecodificación - sino a través de la búsqueda de nuevas conexiones no representadas. La cartografía como medio para la generación de nuevas relaciones que permitan producir nuevas formas y nuevos deseos^[127]. En esta dimensión se encontrarían las cartografías del *Sevilla Global 2002*, la *Cartografía Crítica del Estrecho* o el *Biopolitics map* de Venecia en 2006 (fig. 260). Pero si el mapa del que estamos hablando ya no es un simple aplanamiento de realidades complejas sino que se plantea como una herramienta de conocimiento y producción de lo real, «la cartografía, el mapa o el diagrama, podemos anticipar, sustituyen la idea de (descripción de un) sistema o estructura» [Pérez de Lama, 2009, p. 125]. La cartografía como producción de máquinas que permitan dar lugar nuevos acontecimientos de lo real^[128] — en oposición a la idea de estructura, que serían los elementos fijos y sobrecodificados de la realidad. En este ámbito se situarían los proyectos *Fadaiat*, *TCS2*, las instalaciones *Situation Room* y *Water4Bits* o las diferentes instancias de la wikiplaza.

«Hacer mapa, en este sentido, sería componerse con otras cosas para dar lugar a un devenir común que no pre-existe, a un nuevo acontecimiento de lo real» [Pérez de Lama, 2009, p. 128].

Hackitectura es invitada a formar parte de la dirección del Taller de Invierno^[129] que organiza la Universidad de Alicante (UAL) en el año 2009 y que ese año cuenta con Régine Debatty, de *we-make-money-not-art*, como comisaria (fig. 294a). El tema de

[127] Esta idea de la cartografía también la recoge Holmes: «Se trata de compartir la utopía, que es realmente el lugar a donde quieres llegar, y que ya no es un lugar en la superficie de la tierra sino que es la manera en la que el mundo va a evolucionar» [2006, p. 160].

[128] Cfr en: «Hacer mapa significaría componer elementos heterogéneos, para constituir nuevas máquinas. En este sentido, por ejemplo, la idea de *hacker* como reconfigurador de máquinas complejas vuelve a ser una metáfora enormemente adecuada» [Pérez de Lama, 2009, p. 140].

[129] El Taller de Invierno es una actividad docente anual promovida desde el departamento de Proyectos Arquitectónicos desde 1996. Ese año el Taller estuvo coordinado por José María Torres Nadal, Juan Carlos Castro y Miguel Mesa del Castillo.

trabajo propuesto fue estudiar la Franja de Gaza como laboratorio contemporáneo del urbanismo y la arquitectura — y las tecnologías vinculadas a ellos [Mesa, 2012, p. 335]. Este territorio había sido señalado en el año 2002 por Rafi Segal Eyal Weizman cuando reclamaron que los arquitectos e ingenieros responsables del urbanismo israelí en Cisjordania fueran acusados como criminales de guerra ante el Tribunal Penal Internacional^[130]. Con esta denuncia situaban las transformaciones de este territorio en el rango de las operaciones bélicas. Entre estas estrategias señalaban Segal y Weizman: «La multiplicación de los nuevos asentamientos ocupando las colinas para dominar visual y estratégicamente las poblaciones palestinas en los valles; el empleo de una red de infraestructuras de comunicación de uso exclusivo israelí, conectando fluidamente los asentamientos a la vez que fragmentando intencionadamente el territorio palestino y, finalmente, la construcción del muro fortificado y la proliferación de checkpoints, permanentes y ocasionales, para controlar la movilidad palestina, son algunos de los elementos destacados del proyecto territorial de dominación» [Pérez de Lama, 2009b, p. 36].

Durante el taller estudiaron textos de Weizman, Alessandro Petti, Saskia Sassen o Naomi Klein para demostrar que estas transformaciones no serían causales o devenidas sino planificadas, y que forman parte de unas tecnologías de control espacial, económico y político desarrolladas por una serie de agentes concretos ligados al neoliberalismo. También se incluyeron en el taller prácticas resistentes del lado palestino como la voladura del muro de la frontera entre Gaza y Egipto, la red de túneles ilegales que conectan estos dos países o la lucha mediática que con sus limitadas posibilidades realiza el pueblo palestino. Estas prácticas las incluye Miguel Mesa en su investigación sobre la arquitectura como práctica de resistencia^[131]. El taller se organizó en torno a la cartografía de una serie de áreas: economía, espacialidad – urbanismo / infraestructura -, guerra tecnológica, media y sociopolítica; todas determinantes de un modo de entender la frontera y nuestra realidad social. Si bien la duración de tres días del taller limitó mucho la posible producción, el interés despertado en el profesorado y estudiantado de la UAL hizo que el trabajo de producción se prolongase en el tiempo y adquiriese varios formatos de salida – vídeos, mapas, software – en el proyecto *Cartografiando Gaza*^[132](fig. 295).

«Y si hay una posibilidad de cometer errores en esa fase de decodificación del mapa, y una posibilidad de que el cartógrafo y el lector del mapa no coincidan en una misma realidad, eso quiere decir que hay siempre razones para seguir hablando con la gente,

[130] El trabajo de Segal y Weizman fue censurado en la Bienal de Venecia, pero luego publicado en forma de libro

[131] Para una aproximación más profunda en la dimensión espacial de este conflicto, Mesa dedica a este ámbito un capítulo de su tesis titulado *Víctimas de un mapa* [2012, pp. 330-381].

[132] En marzo de 2009 este proyecto sería premiado dentro del Festival EME3. Se puede recuperar el vídeo presentado en: <https://www.youtube.com/watch?v=RhQS73XdWg>.

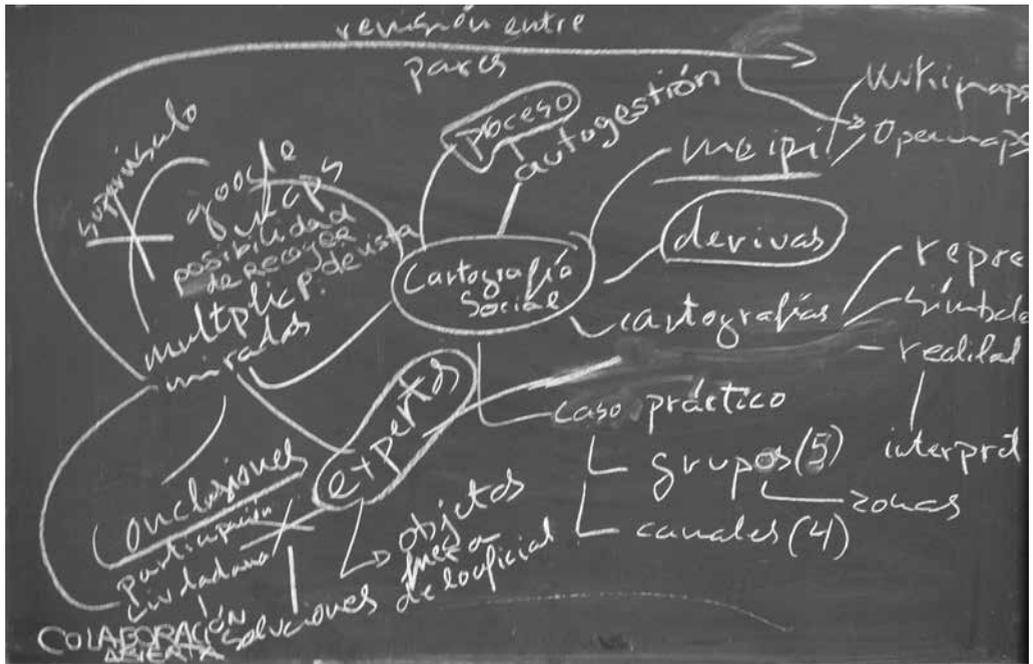


Fig. 34. Superior (fig. 34a): Esquema para trabajo de cartografía social para el taller *Lo que los mapas no cuentan*. CARTAC, 2010.

Inferior (fig. 34b): Captura de pantalla de la herramienta para cartografía interactiva Meipi. Meipi, 2013.

imaginando otros iconos y manchas de color, hasta encontrarse en un territorio que se pueda compartir realmente [Holmes, 2006, p. 160].

En el marco del proyecto *Situation Room* (Vol. 01, pp. 50-53) una de las capas de trabajo surge en torno de la cartografía táctica y la visualización de datos. Siendo un proyecto artístico en torno a invertir y abrir los espacios de vigilancia y control, emerge el campo de la cartografía ciudadana a partir del taller *¿Qué mapear? Sobre metodologías y construcción participativa de cartografías tácticas*, donde participaron entre otros la propia Hackitectura, Bureau d'Etudes y Ulus Atayurt (fig. 275). La cartografía ciudadana es un campo en el que el colectivo había venido trabajando a partir del desarrollo de herramientas digitales de mapeado como Map-O-Matix o Meipi (fig. 34b). Dentro de la segunda edición de *Fadaiat* ya se discutieron las limitaciones de la cartografía como objeto acabado: las dificultades para editar o modificar en el tiempo, su codificación para personas que no hayan participado del proceso, su optimización para un formato concreto que tiende a generar escasez, su posible captura por las instituciones artísticas...^[133]

De ahí surgió una primera definición de cartografía ciudadana que el arquitecto Eduardo Serrano compartió en Wikipedia en 2009 tras el primer *Encuentro de Cartografía Ciudadana*, celebrado en Gijón (fig. 317): «Una práctica [en torno al mapeado de los procesos sociales que se dan en un territorio dado] que tanto en sus resultados como en su mismo proceso produce subjetividad; y a la vez puede tender hacia resultados definidos como objetivos por las ciencias ortodoxas». Entre las características señaladas por Serrano estarían que es una práctica política voluntaria, libre y sin ánimo de lucro; que sus practicantes son de facto experto/as ya que no existen profano/as en materia de experiencia y práctica de los territorios; que es transdisciplinar ya que usa y produce conocimientos, herramientas, metodologías y dispositivos expresivos varios; o que es experimental, transparente y accesible por terceros^[134]. Esta línea de trabajo sería desarrollada a partir de entonces por DeSoto exponiendo parte de los resultados en la charla *Cartografía como activismo global* realizada en el espacio Aycarmela de Sao Paulo en noviembre de 2009^[135].

«La gestión de lo que puede considerarse como la riqueza común o bienes comunes necesita ser reconsiderada, ya que la vieja distinción entre privado y público no parece ser capaz de satisfacer ni la necesidad de comprender la propiedad ni la de responder a

[133] Cfr en: «La parte más interesante del acto de cartografiar, la posibilidad de encontrar terrenos comunes, y la necesidad de pensar las formas materiales y simbólicas que puedan facilitar este encuentro» [Holmes, 2006, p. 159].

[134] Cfr en: https://es.wikipedia.org/wiki/Cartograf%C3%ADa_ciudadana .

[135] Cfr en: <https://web.archive.org/web/20100505184246/http://www.ay-carmela.birosca.org/node/244>.

la pregunta fundamental de cómo compartir los recursos vitales. No es casualidad que los movimientos como los movimientos de los Indignados, Occupy, o la revuelta para proteger el parque Gezi- hayan señalado el derecho al común tanto como objeto de la lucha, cuanto como forma de organización» [DeSoto, 2015].

El proyecto *Mapping the commons* (Vol. 01, pp. 70-73) surge al amparo de la convergencia en el año 2009 del Premio Nobel de Economía para Elinor Ostrom y la publicación del libro *Commonwealth* (Harvard University Press) de Michael Hardt y Antonio Negri. Es un concepto que hemos visto que manejaba el colectivo con anterioridad pero que no había centrado hasta ese momento su producción. La primera edición se llevó a cabo en Atenas en el contexto de la pérdida de soberanía económica tras la crisis de 2008. Recuperando a Hardt y Negri: «Si “la ciudad es la fuente del común y el receptáculo en el que fluye”, como los filósofos sostienen, entonces una cartografía de los bienes comunes de la ciudad de Atenas, en tiempos de crisis, sería capaz de resaltar las dinámicas vivas de la ciudad y sus posibilidades de cambio»^[136]. El proyecto se realizó en forma de taller en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo (EMST) de Atenas en diciembre de 2010. Este taller sirvió para poner a prueba una metodología que permitiera su réplica en otros contextos. Consistió en hacer una parametrización de los bienes comunes mapeados por los asistentes al taller con el objeto de discernir qué se pueden considerar bienes comunes^[137] y generar una primera base de datos que promueva su apropiación y su uso por personas externas al taller en el contexto de la ciudad. A partir del método propuesto, los bienes comunes se clasificaban en cuatro categorías: bienes comunes naturales, culturales, espacios público y digitales.

«A democracy of the multitude is imaginable and possible only because we all share and participate in the common. By “the common” we mean, first of all, the common wealth of the material world [...]. We consider the common also and more significantly those results of social production that are necessary for social interaction and further production, such as knowledges, languages, codes, information, affects, and so forth. This notion of the common does not position humanity separate from nature, as either its exploiter or its custodian, but focuses rather on the practices of interaction, care, and cohabitation in a common world[...]. In the era of globalization, issues of maintenance, production, and distribution of the common in both senses and in both ecological and socioeconomic frameworks become increasingly central» [Hardt y Negri, 2009, p. viii].

[136] Más información sobre este proyecto en: <https://mappingthecommons.net/pt/info/> .

[137] Bienes comunes que, siguiendo a Hardt y Negri, en el contexto de una metrópolis han de referir «no sólo a la tierra y el aire o el lenguaje y la memoria de los habitantes, sino también a los conocimientos, información, códigos compartidos y las relaciones sociales que se encuentran en un modo constante de devenir y transformación» [De Soto et al, 2015].

En un momento reactivo por la crisis económica, *Mapping the commons* quería situarse junto a las prácticas de resistencia — vinculándose al trabajo sobre Gaza. El proyecto adquiría cuerpo tanto de investigación situada - como un recurso para archivar y como una base de datos - y de una visualización conjunta a partir de su geoposicionamiento. Se veía complementado con información audiovisual de cada uno de los casos estudiados para enriquecer la experiencia de textos e imágenes y para fomentar una audiencia mayor (fig. 335). El taller también produjo un blog documentar el progreso del trabajo y una instalación alojada en el EMST. Esta metodología fue replicada posteriormente en Estambul (fig. 336) y reconocida con el I Premio Elinor Ostrom a la investigación e intervención social vinculada a bienes comunes por la Universidad de Buenos Aires.