

N  
A R R A  
N D O  
C O  
L A B  
O R A C  
I Ó N

*Narrando colaboración* Warsame Ali Garare, Gorka Bereziartua  
Mitxelena, Michael Birchall, Toni Coromina, Javier García  
Clavel, Samira Goddi Mendizabal, Anna Recasens



## Introducción

### Por hablarenarte

En 2014, y junto a otros ocho socios europeos, hablarenarte fue invitado por la agencia irlandesa Create a formar parte de CAPP (Collaborative Arts Partnership Programme), una red destinada a la investigación en torno al arte colaborativo y la proliferación de este tipo de prácticas artísticas.

Nuestra motivación a la hora de participar en el proyecto consistió principalmente en fomentar la reflexión alrededor de estas prácticas en el ámbito del arte contemporáneo, así como ofrecer una estructura a los artistas que facilitara su trabajo con comunidades.

El proyecto se centró, en tres líneas de acción:

- La producción y promoción de cuatro residencias
- Una línea de investigación teórica a través de términos específicos y con la participación de artistas y agentes del sector. El resultado de este trabajo fue el libro *Glosario imposible*
- Talleres de formación para artistas y otros profesionales afines con interés en trabajar en propuestas colaborativas

En 2017, el tercer año de la puesta en marcha de la red CAPP, se inició el programa de residencias. Se realizaron cuatro proyectos en cuatro lugares de España: Huarte, Madrid, San Sebastián y Vic. Cada uno de ellos se concibió en estrecha vinculación con los centros de arte locales ACVic, Centro Huarte, Medialab Prado y Tabakalera, colaboradores y co-productores de hablarenarte en CAPP.

Los cuatro proyectos de residencia se concibieron como instancias de inmersión en el tejido artístico y comunitario que facilitarían la creación conjunta de los agentes culturales con otras comunidades. Nos interesó especialmente la compenetración de los y las residentes con el entorno artístico y social, concibiendo así las residencias de CAPP como una herramienta para investigar de forma práctica sobre el concepto de “el otro”.

Esta condición temporal de *outsider* voluntario brindó a los residentes una mirada privilegiada e imparcial sobre las situaciones particulares que sucedían en ese nuevo entorno. Se generó así un excelente escenario para que el residente analizase y reflexionase acerca de las distintas comunidades e individuos, con sus diversos posicionamientos, que componen esos contextos sociales.

Quedó la pregunta, de qué manera podría traducirse esta visión en un trabajo significativo y práctico. La interacción directa con el entorno local puede producir obstáculos idiomáticos y culturales que son difíciles de superar en el corto periodo de una residencia. Para evitar este inconveniente, no concebimos los residentes como creadores, sino catalizadores que generasen una comunidad entre agentes locales procedentes tanto del ámbito artístico, como social, y que trabajasen juntos en un proyecto para su comunidad.

Las residencias, aunque muy variadas temáticamente, se basaron en una estructura común. En cada uno de los cuatro proyectos se estableció una fuerte contraparte local. En tres de los proyectos tuvo el encargo de actuar como traductora y de activar la relación entre el residente y el entorno social local. En el cuarto proyecto, *Manta*, los residentes directamente tuvieron un papel secundario, observando y asesorando a los artistas locales en sus tareas. Además, las residencias no se plantearon como una sola estancia, sino que los residentes volvieron de forma intermitente al lugar de residencia, trabajando tanto *in situ*, como de forma remota, siempre en contacto con la contraparte local.

Otra preocupación frecuente en proyectos artísticos colaborativos, especialmente si se trata de proyectos que se desarrollan durante residencias de una duración determinada, es que no se puede (ni probablemente se debe) contar con que haya un fin del proceso que resulte en un producto tangible. En estos casos, es fundamental crear un dispositivo de documentación del proyecto, a través del cual poder contar y explicar el desarrollo y proceso de los proyectos a posteriori.

Por ello, cada uno de los cuatro proyectos de residencia se documentaron, además de con material audiovisual y fotográfico, a través de un blog,

alojado en la web de [hablarenarte](http://hablarenarte.com)<sup>1</sup> que se nutría a través de entradas de los residentes, la contraparte local y los participantes; una serie de video-entrevistas, que se realizaron al comienzo, a mitad y al final del proyecto, y que permitieron contrastar las expectativas iniciales con los resultados finales; y textos redactados por agentes culturales locales, que actuaron como observadores externos independientes y neutros al proyecto.

Esta publicación recoge principalmente los textos de estos observadores y sus experiencias con los cuatro proyectos de residencia. Su misión era acompañar la residencia con un ojo crítico y escribir un texto a medio camino entre la descripción del proyecto en sí, un análisis sintético de metodologías y resultados, y una reflexión más teórica contextualizada.

## Manta: arte, lucha y aprendizaje

2016

---

**octubre**

Planteamiento de la residencia con Medialab Prado

**noviembre**

Del 6 al 11 de noviembre, Michael Birchall, *(Re)searching the social element in art*, primer periodo de residencia de investigación

2017

---

**enero**

Fundación del Sindicato de manteros y lateros de Madrid

Del 10 al 15 de enero, Michael Birchall, *(Re)searching the social element in art* segundo periodo de residencia de investigación

**mayo 2017—abril 2018**

*Manta: arte, lucha y aprendizaje* proyecto con Alexander Ríos y Byron Maher co-producido por hablarenarte y Medialab Prado

**julio**

Del 5 al 9 de julio, Primer encuentro nacional de manteros en Medialab Prado con Lamine Bathily (Barcelona), Ibra Diaw (Bilbao), Samba Coundoul (Málaga) y Faye Fadel (Valencia)

6 de julio, mesa redonda en Medialab Prado *¿Por qué hay manteros?*

Manifestación en frente del Ayuntamiento de Madrid y el Congreso de los Diputados

**noviembre—diciembre**

Del 27 de noviembre al 4 de diciembre, Warsame Ali Garare (Irlanda) y Betto Snay Bakong (Bilbao), dos residencias de investigación y asesoría, para colaborar con la causa del Sindicato de manteros y lateros

Eventos de *co-cooking* y clases de comida africana con manteros

Campaña de concienciación contra el racismo institucional

2018

---

**enero**

El Sindicato forma parte de un encuentro con otros vendedores ambulantes de Francia e Italia y miembros del Parlamento europeo para reclamar reformas en las leyes de inmigración

**marzo**

Mame Mbaye muere de un infarto después de ser perseguido por la policía de Madrid. Revueltas en el centro de Madrid

**mayo**

El Sindicato se reúne con la alcaldesa de Madrid, Manuela Carmena

“Es importante conocer y hacer llegar la historia que estas personas tienen que contar” (Alexander Ríos y Byron Maher)

A través de su participación en el proyecto CAPP, hablarenarte se propuso investigar de qué manera el arte puede ser una herramienta útil para trabajar en contextos sociales adversos. Con esta intención inició *(Re)searching the Social Element in Art*, y planteó a Alexander Ríos y Byron Maher vincular temporalmente a esta línea de trabajo su proyecto personal con el Sindicato de manteros y lateros de Madrid. La implicación de ambos con este colectivo, en su mayoría personas provenientes de África del Oeste y muchos de ellos sin residencia legal, es continua y tiene como prioridad el apoyo a las acciones de sus integrantes, dirigidas principalmente a la mejora de su situación. Nace así *Manta: arte, lucha y aprendizaje*, un proyecto en el que es fundamental reflexionar sobre los procesos de toma de decisión y la colaboración entre personas con historias personales y culturas muy diferentes.

*Manta: arte, lucha y aprendizaje* se realizó entre mayo de 2017 y abril de 2018 y fue co-producido por hablarenarte y Medialab Prado. Fue precedido por una residencia de investigación con Dr. Michael Birchall y contó con la compañía de los observadores externos, Warsame Ali Garare y Dr. Alan W. Moore (texto no incluido en esta publicación). En el momento de la edición de esta publicación, el trabajo de Alexander y Byron con el sindicato continúa.

## ¿Institucionalizando lo social? Por Dr. Michael Birchall

Este ensayo examina el surgimiento de las prácticas colaborativas dentro y fuera del modelo tradicional de museo. Como consecuencia de la crisis financiera de 2008, los trabajadores de la cultura comenzaron a producir una diversidad de proyectos atravesando lo social y a menudo incluso totalmente comprometidos con cuestiones sociales. Durante una reciente visita a Madrid, a raíz de mi participación en un programa de residencias artísticas, me acerqué a una serie de prácticas, colectivos y organizaciones que configuran el paisaje cultural de Madrid. De modo que estas líneas son más bien una reflexión sobre este período y recogen algunos proyectos colaborativos y participativos que han surgido en Madrid en los últimos años.

Mientras Europa se encuentra sumergida en una serie de crisis tras la quiebra financiera de 2008 (y posiblemente antes de este período), parece que en el contexto madrileño surgen prácticas que colocan a los artistas en la vanguardia de la vida ciudadana. ¿Podría el arte ofrecer mecanismos para potenciar un cambio ciudadano en una sociedad en lucha contra las desigualdades sociales? En Madrid eso se está experimentando de diferentes maneras. A medida que el contexto local deja de ser un lugar de lo público, aumenta la tensión entre el lugar del arte y su posible papel social. En efecto, la idea de intervención comunitaria se convierte en un punto crítico, en el que se pone de relieve la noción y configuración de comunidad. De ahí que los proyectos artísticos socialmente comprometidos busquen una agenda transformadora para el cambio social. Y esta es la razón por la que cada vez más proyectos artísticos se realizan en colaboración con actores de otros campos como la arquitectura, el activismo social, el urbanismo, y el diseño social.

Es importante mencionar que Hal Foster, basándose en el famoso intercambio sobre la representación mantenido entre Deleuze y Foucault<sup>1</sup>, argumenta que independientemente de los niveles de participación y autonomía de los participantes, los artistas que trabajan con comunidades terminan invariablemente (e inadvertidamente) provocando, a través de gestos benevolentes y bien intencionados de democratización, la colonización de la diferencia. En otras palabras, al enfocarse en los grupos marginados,

1. Michel Foucault, Donald F. Bouchard y Sherry Simon, *Language, counter memory, practice: selected essays and interviews*, Cornell Univ. Press: Ithaca, NY, 1977.

los artistas se convierten en sujetos y co-productores de su propia autoapropiación cultural en nombre de su propia autoafirmación. Y en definitiva, cuando el proyecto “regresa” al mundo del arte, los grupos de las comunidades involucradas en proyectos de corto y largo plazo deben lidiar con los privilegios autorales permanentes del artista y su poder de representación. Por lo tanto, Foster critica la forma en que los artistas se posicionan como una persona externa al grupo, y que posee la “autoridad institucional” necesaria para que la comunidad local se involucre en la producción de su autorrepresentación como artista. Y advierte que, “La configuración cuasi antropológica del papel del artista puede promover una presuntuosa y cuestionable autoridad etnográfica, un subterfugio y a menudo una extensión de la crítica institucional.”<sup>2</sup> De hecho, las bienales y los grupos que comisarían esos proyectos colaborativos se suelen beneficiar económicamente, una vez que los proyectos ponen en valor —o gentrifican— zonas deprimidas convirtiéndolas en lugares “exclusivos”.<sup>3</sup>

De ese modo, el papel del artista en el desarrollo de prácticas artísticas colaborativas y socialmente comprometidas supone el establecimiento de alianzas de trabajo con el público con el que busca colaborar. Y dado que ahora el comisario busca la participación de un público más amplio en sus programas, el profesional y la institución también pasan a formar parte de ese proceso. Así, los comisarios empiezan a atribuir significado y conocimiento a una diversidad de proyectos que pasan a integrar la relación del arte con la sociedad en general. En el contexto madrileño, esto se puede observar en Intermediæ, espacio del Ayuntamiento de Madrid y proyecto interdisciplinario que involucra al público en iniciativas dirigidas por la comunidad, enfocadas en las relaciones del contexto local. Estos proyectos pueden realizarse fuera de la institución, en la propia comunidad, y solo después acogerse por la institución para la presentación del proceso o resultado final. En estos procesos resulta irrelevante definir quién es el artista / productor y quién es el participante, ya que van más allá de las categorías convencionales del contexto museístico.

Cuando el museo deja de desempeñar el papel de interlocutor entre el lugar y su comunidad, se abre una oportunidad a las instituciones de pequeña escala, dirigidas por artistas, de liderar y poner en marcha prácticas nuevas e innovadoras. Los ciudadanos se convierten entonces en

activistas comunitarios, planificadores y precisamente artistas. Como ha señalado Miwon Kwon:

Contar con la participación de la comunidad supuso incluir de modo amplio a los miembros no vinculados al arte en los paneles de selección y comités de evaluación de encargos públicos de arte. Más significativamente, conllevó un diálogo entre el artista y su público inmediato, abriendo la posibilidad de participación, e incluso colaboración, de la comunidad en la creación de la obra de arte.<sup>4</sup>

Las iniciativas socialmente comprometidas a menudo están dirigidas a grupos marginados en zonas desfavorecidas y buscan empoderar a la comunidad en general, o al menos aminorar algunas de sus dificultades. La respuesta del arte en esos contextos locales se centra en la creación de un proceso colaborativo de concienciación del artista y los participantes.<sup>5</sup> Esto es una realidad en Intermediæ, cuya estructura no jerárquica permite la apertura de diálogo entre el artista y el público en la realización de la propia obra de arte, borrando así la idea de autoría y a la vez dando más importancia al papel del participante. Cuando los espectadores se convierten en participantes o co-productores en la creación de una obra de arte ocurre un cambio respecto a las consideraciones estéticas.

En Intermediæ muchas de las prácticas se desarrollan bajo el espíritu del arte comunitario, vinculándose particularmente a aquellos discursos que tuvieron lugar en el Reino Unido y Estados Unidos en la década de 1980 y a principios de 1990, a lo que Susanne Lacy denominó *New Genre Public Art* (Nuevo género de arte público)<sup>6</sup>. De ese modo, es posible que el arte comunitario y el arte socialmente comprometido aún se diferencien institucionalmente: el arte comunitario ocurre fuera de los museos, en los centros sociales y en las escuelas, mientras que el arte socialmente comprometido, aunque también pueda suceder en esos mismos lugares, a menudo está respaldado por una institución, como un museo o centro de arte, que encarga directamente el trabajo. No obstante, intelectual y culturalmente hablando, el arte comunitario y el arte socialmente comprometido se definen mutuamente. Si bien es cierto, que los defensores

2. Hal Foster, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, MIT Press: Cambridge, Mass, 1996.

3. Ibid.

4. Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, págs. 81–822.

5. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press: Berkeley, Calif., London, 2004.

6. Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay Press: Seattle, Wash, 1995.



del arte socialmente comprometido no suelen reconocer la cantidad de proyectos de arte comunitario, que operan de manera autónoma e "invisible" en toda Europa y América del Norte.

El colectivo madrileño El Banquete lleva a cabo su práctica a través de proyectos que se basan en relaciones sociales, dirigidos por las comunidades, y en diferentes zonas de la ciudad. Su proyecto *Obra pública* (2014) toma un monumento público de una zona destacada de Madrid como punto de interés sobre la historia política e imperial de España. La reubicación del *Pegaso de mármol* —metáfora del progreso de la nación— en una glorieta de la ciudad confirma que en el imaginario colectivo de la ciudadanía ya no queda conocimiento de su lugar en la historia de Madrid. Al tomar esta estatua como punto de interés de un proyecto a largo plazo —que incluye conversaciones con residentes locales: taxistas, conservacionistas, activistas y políticos— se abre el debate acerca de la ciudadanía. Y aunque se podría decir que es un proyecto cuyo trabajo es continuo, sus resultados podrían entenderse como los que surgen en un simposio, al abordar los recuerdos alrededor de la escultura y de su lugar en el futuro de la ciudad. Así, el monumento vive una especie de renacimiento en la medida en que su vínculo con la ciudad se vuelve a imaginar, funcionando como punto de partida para nuevas conversaciones sobre la ubicación de otros monumentos.

Los proyectos que tienen lugar fuera de las instituciones culturales a menudo se encuentran marginados por su poca visibilidad entre el público general, y particularmente por la dificultad de lograr impacto a largo plazo. Sin embargo, en ese ámbito existe un mayor sentido de logro en la medida en que los participantes se acercan a problemas locales y luego tienen la posibilidad de desarrollar proyectos propios. Quizás se abre aquí una oportunidad para que el museo ponga en marcha proyectos que amplíen su alcance, impulsando iniciativas socialmente comprometidas que se desarrollen bajo la experiencia de sus comisarios y educadores. En Madrid los proyectos más radicales e interesantes que desafían el *status quo* están sucediendo fuera del contexto convencional de los museos. Esto se debe, en parte, a que los procesos activistas y colaborativos permiten que organizaciones más pequeñas, colectivos y asociaciones de vecinos desarrollen proyectos sin las restricciones de una institución al uso. De todos modos, la radicalidad de esos proyectos locales alimenta el imaginario de la

ciudad y desdibuja literalmente la separación entre el arte y la vida. Podría decirse que los museos han pasado por grandes cambios para responder a las prácticas artísticas y a las exigencias del modelo bienal de comisariado presente en las principales instituciones de Europa. En algunos casos, como el de la Bienal de Liverpool, se ha vuelto habitual exhibir proyectos que trascienden los límites convencionales de lo "público" y se vinculan al procomún. Se abre la cuestión de si el museo es el contexto acertado para acoger procesos colaborativos, cuando la naturaleza misma de una exposición se basa en un resultado final que el artista puede (potencialmente) exhibir en otro contexto. Cuando el museo funciona como un espacio centrado en el proceso, hay un cambio entre el espectador convencional y el público. Y en Madrid es justamente en ese punto crítico donde se encuentran los proyectos emergentes, creando un conjunto de nuevas relaciones de trabajo con los procesos tecnocráticos de gobierno, lo que en última instancia tiene un efecto transformador en el contexto local.

Asimismo, aunque las instituciones culturales estén preparadas para gestionar la producción de obras de arte que ofrezcan una diversidad de resultados en forma de proyectos, el obtener resultados finales concretos a menudo prevalece en ese contexto. Por lo tanto, los agentes culturales se ven obligados a centrarse en modelos de interacción social que no dependan de este marco, sino más bien lo subviertan en nuevas posibilidades de cambio social. La naturaleza de la producción cultural o la práctica de comisariado es aprender de los artistas y exhibir sus proyectos. Más allá de los muros del museo, esas prácticas están surgiendo como demandas ciudadanas gracias a la mayor participación popular en proyectos artísticos que a largo plazo derivan en centros comunitarios, lugares para el aprendizaje y colectivos artísticos.

El colectivo madrileño Todo por la Praxis desarrolla herramientas que generan acciones socialmente efectivas y benefician a la sociedad en general. El grupo está formado por un equipo multidisciplinar cuyo trabajo incluye la construcción colaborativa de dispositivos micro-arquitectónicos o micro-urbanísticos que permitan la recuperación del espacio público para su uso colectivo.<sup>7</sup> Sus ambiciosos proyectos trascienden los límites del arte y la arquitectura y ofrecen nuevos modelos de urbanismo participativo a través de la impartición de talleres de construcción colectiva que generan procesos de aprendizaje colaborativo en todas las fases de sus acciones. Por supuesto

esto solo es posible gracias a la participación de las asociaciones comunitarias que buscan realizar cambios en su vecindario recuperando espacios públicos en desuso o infrautilizados.

En muchos aspectos, su práctica se basa en la experiencia del usuario y hace alusión a *Toward a Lexicon of Usership* de Stephen Wright. En este escrito Wright examina el contexto institucional y el léxico presente en nuestro repertorio institucional, sugiriendo que esa tarea “requiere tanto la eliminación de términos aparentemente evidentes, como la introducción de un conjunto de conceptos emergentes”. A lo largo de su argumentación indica una serie de términos que se deberían descartar (como cultura especializada y propiedad), y la adopción de un modelo de “uso” que respalde una nueva forma de subjetividad política, tal y como se puede observar en el trabajo de Todo por la Praxis. Un tema fundamental para Wright, quien se opone abiertamente a las estrategias de coleccionismo, exhibición y gestión de públicos de los museos:

Actualmente los museos se encuentran inmersos en una crisis de autocomprensión, dudosos entre los irreconciliables paradigmas de lo museológico y del usuario. Por un lado, su arquitectura expositiva tiene un enfoque vertical: la selección de contenidos se da a través de labores de comisariado que se basan en la idea de un público espectador. Por otro lado, han tratado de actualizarse como museo adoptando elementos de la cultura 2.0, aunque sigan preocupados por mantener su “dignidad vertical”.<sup>8</sup>

Renunciando a ese mecanismo cultural, los museos se muestran capaces de operar de manera que sus usuarios hagan sus propias selecciones y determinen su propio nivel de participación. En ese sentido, los modelos de participación centrados en el usuario logran ir más allá de los modelos artísticos convencionales, en la medida en que el diálogo entre el artista y el participante también va más allá del contexto de exhibición.

Gracias a la transformación de la relación entre el arte y el conocimiento, el trabajo de los artistas y comisarios —cuya actividad artística está enfocada en la producción de conocimiento y programas pedagógicos— ya no está ceñido

a la creación de objetos de arte. En su nuevo papel el artista se convierte en un investigador involucrado en las estrategias de participación y la producción de conocimiento. Su práctica deja de estar encerrada en un taller y limitada a la misión de crear objetos, y ahora pasa a ser de planificación, similar al papel que se suele asociar al educador. En ese modelo, las prácticas artísticas y de comisariado interactúan con lo pedagógico y se convierten en prácticas desvinculadas de aspectos institucionales. La actividad pedagógica ofrece una metodología alternativa que facilita el aprendizaje de temas específicos. Asimismo, también evoluciona hacia una “actividad socio-espacial y participativa”, en la medida en que se da sin la mediación de las instituciones del mercado de la educación —escuelas, universidades y facultades— espacios donde el aprendizaje es “instrumentalizado y disciplinado”.<sup>9</sup>

Los proyectos que incluyen actividades pedagógicas como charlas, proyecciones y conferencias funcionan de manera flexible, atrayendo a diferentes públicos a cada iteración. Y aunque las actividades de un proyecto giren en torno a una única temática, el público puede elegir asistir solo a una parte, lo cual es atractivo para ellos. Proyectos con un público heterogéneo reflejan diferentes necesidades y requieren de expertos cuyas contribuciones puedan reconducir el diálogo.

Lo que está en juego en este nuevo modelo de producción y conocimiento va más allá de lo que se conoce como “el giro social” en el arte.<sup>10</sup> El arte socialmente comprometido se ha trasladado a otros ámbitos de la sociedad, operando fuera de las instituciones de arte y, de hecho, del mundo del arte. Transcende las normas de la producción artística y se acerca a los servicios y a la crítica social, activismo, organizaciones comunitarias, diseño urbano y ecología. Veinticinco años después de que Suzanne Lacy acuñara el término “arte público de nuevo género”, las prácticas artísticas que constituían estas prácticas ya no son “nuevas” sino que funcionan en un sistema de convergencia entre la sociedad y el arte.

Efectivamente, la evolución de la práctica artística vinculada a espacios concretos de la esfera pública, y del arte comunitario al arte socialmente comprometido y a los actuales modelos de auto-gestión, son formas de modelo innovadoras. Las prácticas artísticas colaborativas y colectivas son formas de arte que se alejan del modelo de arte modernista de los talleres,

8. Stephen Wright, Nick Aikens, and Van Abbemuseum (Eindhoven), *Toward a lexicon of usership*, Van Abbemuseum: Eindhoven, 2013. Traducción de la cita: Tila Cappelletto.

9. Andrea Phillips, ‘Education Aesthetics’, in Paul O’Neill and Mick Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Open Editions; De Appel: London; Amsterdam, 2010, pp. 83-96.  
10. Claire Bishop, ‘The Social Turn: Collaboration and its Discontents’, *Artforum*, 2006, pp. 178-183.

dedicado a la transformación de la lógica estética de materiales específicos, y a su vez, como prácticas post-institucionales, siguen la desmaterialización de los años 60 y 70 al imbuir el arte de valores cotidianos, convirtiendo en ese proceso la práctica de vivir y sobrevivir, el convivir y relacionarse, en una forma de arte en sí misma.<sup>11</sup>

## El papel del arte en contextos sociales y asuntos políticos Por Warsame Ali Garare

### Panorama general de la situación

La dignidad de los seres humanos está recogida en el artículo 1 de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948: una promesa de “igualdad y dignidad” para todas las personas en todos los países del mundo. La probabilidad de que los migrantes africanos entren legalmente en países considerados refugios seguros es prácticamente nula. Miles de personas pierden la vida cada año en busca de asilo. Igualmente, inicua es la detención, discriminación y privación sufridas por un número inadmisiblemente de inmigrantes. Estas prácticas —con la connivencia de los gobiernos y ciudadanos de los países de acogida, que miran a otro lado— tienen lugar en sociedades democráticas desarrolladas que vivieron diásporas significativas. Una posible interpretación podría describirse como “política de distanciamiento social”, una fórmula que distingue entre “nosotros” y “ellos” y genera una imposición que afecta directamente a las personas que tienen menos poder y buscan una vida mejor. El filósofo italiano Giorgio Agamben ha descrito esta situación intolerable de los inmigrantes como *la nuda vida*<sup>1</sup>: los países de acogida instauran un estado de excepción injustificable para hacer legal la detención y el encarcelamiento.

Lamentablemente, aquellos que logran sobrevivir a las arduas travesías por el desierto del Sahara y el mar Mediterráneo, a menudo son sometidos a un tratamiento inhumano en los países europeos de llegada. Esta es la situación de los migrantes africanos que llegan a España —muchos de ellos a Madrid— tras atravesar serias penurias durante el viaje, y esta es una lucha compartida con muchas otras personas en todo el sur de Europa. Los manteros no son una excepción. Lo que más me conmovió durante mi visita fue observar cómo sus vidas se desvanecen en el olvido. Viven con un miedo constante a la represión policial mientras luchan por sobrevivir al día a día. La mayoría de las personas con las que hablé me contaron que convertirse en vendedores callejeros ilegales —o manteros— no había sido una elección, sino el resultado de la ausencia de opciones. Están indocumentados y no pueden trabajar legalmente, viven en una especie de limbo impuesto de donde esperan poder

11. Marc James Leger, *Neoliberal undead, the: essays on contemporary art and politics*, Zero Books imprint of John Hunt Pub. Ltd: Lanham, PA, 2013.

1. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos italianos, 2006.

salir algún día, cuando su situación se regularice. Sin embargo, la realidad es que aquellos a quienes la policía detiene en las calles son multados, sus bienes confiscados para luego ser deportados en caso de que no puedan presentar una identificación que demuestre su derecho a residir y trabajar en España.

### ¿Cuál es el papel del arte colaborativo en todo esto?

El arte colaborativo y socialmente comprometido, funciona de modo antagónico a las estructuras de poder. La enorme tarea de luchar por las vidas de los inmigrantes en este estado de “igualdad y dignidad” no debe disuadirnos, sino alentarnos a priorizar y movilizar los valores del arte no jerárquico para impulsar el pensamiento crítico, creativo e innovador.

Mi esperanza es que el arte arroje luz sobre las estructuras desiguales de poder que sostienen la sociedad y que impulse la capacidad de acción de los inmigrantes excluidos y ninguneados por las políticas migratorias hegemónicas de Europa. Creo además que el arte debe generar espacios potenciales y que debe ser no-preceptivo y activista. El arte socialmente comprometido nos ofrece la oportunidad de trabajar al margen del poder absoluto de las políticas económicas neoliberales porque opera fuera de las limitaciones y restricciones impuestas por los circuitos convencionales, y de la industria de los medios de comunicación, que reflejan siempre las ideologías de los poderosos. El arte colaborativo puede revelar nuevas perspectivas y abrir diálogos con grupos como el de los manteros, quienes normalmente sospechan de todo lo que les rodea y viven una situación de alerta constante provocada por el Estado y por ciudadanos poco compasivos.

Según el equipo —Alexander Ríos y Byron Maher— el objetivo de este proyecto artístico con la comunidad de manteros era que el arte les brindara una manera de recuperar su capacidad de acción y tuvieran la confianza para contar sus propias historias, reafirmando en cierto modo el sentido de “hogar” y la promesa de “igualdad y dignidad”. Cuando llegué de Irlanda para participar en el proyecto pensé que no tendría dificultad para integrarme y aportar a la agrupación, ya que compartíamos una historia similar: yo había dejado mi hogar en Mogadiscio para llegar a Europa. No obstante, esa suposición se evaporó enseguida. Me doy cuenta ahora de lo difícil que

es explicar el objetivo de nuestro proyecto. Aspiramos principalmente a compartir herramientas que permitan que los participantes cuenten sus historias, sus sueños y sus ansiedades a través de un lenguaje universal. Alexander expuso este deseo en nuestra primera reunión. Está claro que la línea artística de este trabajo temporal en el marco del CAPP acarrea dificultades intrínsecas. Es especialmente complicado debido a las diferentes interpretaciones del significado del arte y de su potencial de transformación que tienen los participantes. Lo que está claro es que el objetivo de cualquier trabajo de arte colaborativo es que salgamos de nuestras zonas de confort y nos enfrentemos a desafíos desconocidos.

Es importante que reconozcamos que el arte puede ser una plataforma poderosa para contar historias y que además puede ofrecer herramientas para el desarrollo y la expresión personal. Tal vez esta no sea la panacea de los manteros, pero es un paso hacia la transformación. Hay una demanda creciente que a través de proyectos similares se activen procesos creativos capaces de reivindicar la promesa de la Declaración de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas: la “igualdad y dignidad” de todas las personas.







## Afluents

2015

---

**julio**

Taller Santiago Cirugeda. *Laboratorio de reciclaje urbano*

2016

---

**octubre**

Taller Francesc Muñoz. *Paisajes ordinarios, patrimonios emergentes: el paisaje como creación colectiva*

**noviembre**

Planteamiento de la residencia con ACVic y A+

2017

---

**mayo**

Seila Fernández Arconada, residencia de investigación con el colectivo A+, co-producida por hablarenarte y ACVic

**junio**

Del 17 al 30 de junio, talleres vecinales e inicio del documental colaborativo *Afluents Visual*

**julio**

4 de julio, *Converses amb el pruner*, performance y conversación colectiva

17 de julio, *Vermut popular*, primer encuentro vecinal en las orillas del río

**septiembre—noviembre**

Seila Fernández Arconada, *Afluents*, residencia de producción

*Arqueología Social del Río Mèder*, recopilación de imágenes de archivo del río

**octubre**

*Estudiando el río Mèder*, análisis de calidad e incidencias en el medio social y ambiental. Iniciativas vinculadas a la conservación del río Mèder, formación del grupo de custodia del río

Taller de estructura de objetos flotantes con alumnos del colegio El Escorial

**noviembre**

2 de noviembre, debate vecinal en relación al río y barrios adyacentes

Diseño y construcción de estructuras móviles a través de colaboración vecinal

18 de noviembre, *Afluents*, evento colofón de la residencia con un encuentro vecinal a la orilla del río Mèder. Exposición Presentación del documental colaborativo *Afluents Visual*



“El proceso que hemos llevado a cabo forma parte ya de la memoria de los vecinos de Vic, y quiero pensar que seguirá avanzando” (Seila Fernández Arconada)

A través de los talleres QUAM que hablarenarte y ACVic co-producieron en el marco de CAPP entre 2015 y 2016 se vislumbró la oportunidad de trabajar con y sobre el vecindario que linda con el centro de arte, especialmente con el barrio de Les Adoberies de Vic.

Este reto se propuso a Seila Fernández Arconada, artista e investigadora multidisciplinar que trabaja en la exploración de metodologías artísticas colaborativas y participativas, sus fronteras híbridas y su experimentación en procesos sociales. Junto al colectivo A+, formado por artistas, arquitectos y vecinos de Vic, unidos por un interés común en el barrio de Les Adoberies, Fernández Arconada generó el proyecto *Afluents*. Juntos trabajaron con el vecindario y otras iniciativas ciudadanas en un proceso de concienciación ecológica sobre el río Mèder, que traspasa el barrio y que es el testigo silencioso del pasado y presente industrial de Vic.

*Afluents* se realizó entre mayo y diciembre de 2017 y fue co-producido por hablarenarte y ACVic. Contó con la compañía de los observadores externos Toni Coromina y Anna Recasens.

## Postal alternativa a Les Adoberies y el río contaminado Por Toni Coromina

Todas las poblaciones tienen una postal que resume y describe, a modo de icono o escaparate, su historia y su alma. En el caso de Vic, también conocida como “La Ciutat dels Sants”, existe una postal típica y tónica con Les Adoberies (las antiguas curtidurías que durante décadas fueron el centro neurálgico de la industria peletera local), el puente románico de Queralt sobre el río Mèder y, al fondo, el conjunto monumental de la Catedral, con el imponente campanario románico asomando. Pero las postales a veces mienten. O no reflejan algunos aspectos imposibles de detectar en una fotografía, como el estado ruinoso de Les Adoberies, la contaminación del río, la explotación laboral o el hedor que durante más de un siglo impregnó el aire del aparentemente entorno idílico.

### Encuentro con Seila

En una calurosa mañana del pasado mes de junio, acudí con mis hijos a las orillas del río Mèder, debajo del puente de Queralt, donde se había organizado un “Vermut” popular que contó con la colaboración del vecindario y diversas entidades. El distendido refrigerio abierto a todo el público tuvo lugar al finalizar el taller *Reactivación y procesos colaborativos*, una sesión de trabajo conducida por la artista Seila Fernández Arconada, en la sede de ACVic (Centre d’Arts Contemporànies), a pocos metros del río. Este evento contó con la participación de diversos colectivos: La Clota, ExAbrupto, Espais en Transició y A+.

El “Vermut” estaba inspirado en una performance realizada en 1987 por un colectivo contracultural que durante años desarrolló una intensa actividad de agitación pública. Para denunciar el mal estado del río, el 1 de mayo de 1986, una veintena de bohemios que frecuentaban el mítico Cafè Vic, transformaron el maloliente entorno del puente de Queralt y Les Adoberies, un espacio insalubre lleno de basura y ortigas, en un sugerente jardín aristocrático, con sombrillas, mobiliario rococó y personajes vestidos con las mejores galas. Los actores convirtieron una alcantarilla a cielo abierto en un

paraje idílico. El azar quiso que, mientras se desarrollaba la escena, por la orilla opuesta del río, pasara un grupo de 300 manifestantes que celebraban la Fiesta del Día del Trabajo. El contraste entre los obreros y los aristócratas ociosos fue de una contundencia letal.

Treinta años después, un grupo de activistas culturales ligados al debate sobre Les Adoberies repartieron la publicación “VERMUT DE VELLUT”, una exquisita parodia de las revistas del corazón, con fotos y textos referidos a la lejana performance. La propuesta formaba parte del proyecto *Exercicis Subversius: Adoberismes*, dirigido por Helena Muñoz, en colaboración con alumnos del Instituto La Plana, el colectivo A+ y otras entidades. A la orilla del río, mientras hojeaba la revista paródica, me presentaron a Seila Fernández Arconada, con quién conversé unos minutos y quedamos para vernos al día siguiente en el bar L'Snack.

En nuestro encuentro, Seila explicó su investigación ligada al urbanismo, las migraciones, las identidades, las crisis regionales, la creatividad, el cambio climático o el agua, por citar algunas temáticas con las que trabaja. Y comentó que desde su llegada a Vic había “visto, sentido y oído”, y que más allá del debate sobre el futuro de Les Adoberies, se interesó en el río y su uso como canal de residuos, pero también como un espacio de ocio y generador de identidad. “Averigüé que mi proyecto podía ayudar a fomentar la conciencia ecológica, sin obviar la incidencia contaminante del pasado industrial peletero, ni los efectos tóxicos de las actuales explotaciones porcinas”.

### Historia del río Mèder

En sucesivos encuentros y a partir de mi archivo personal acumulado durante los últimos 30 años trabajando como periodista, puse al corriente a Seila de la historia del río y de las actividades artísticas y ecologistas relacionadas con estos temas desde la década de los 60 hasta nuestros días. Empecé contándole mi experiencia personal. Siendo un niño, mi abuelo carlista me llevaba a pescar debajo del puente de Queralt. Aunque por aquel entonces la fetidez ya era manifiesta, de vez en cuando los imperturbables pescadores capturaban alguna pieza. Hasta que los roedores y los contaminantes impusieron su ley en el ecosistema fluvial, y los peces desaparecieron del vertedero.

Hasta los años 70, los lugareños aún frecuentábamos las bucólicas fuentes rurales. Unos íbamos a jugar y a merendar, otros y otras a cortejar, y todos bebíamos el agua fresca y regalada que manaba sin interrupción, desde tiempos inmemoriales. Una de las fuentes más frecuentadas era la Font dels Frares, dónde los mozalbetes nos bañábamos y cogíamos cangrejos, capturábamos pececillos, ranas y renacuajos, comíamos raíces de junco y llenábamos las cantimploras antes de regresar a casa. Hoy, la mayoría de fuentes (casi dos centenares) están contaminadas en grado sumo o se han secado; y la Plana de Vic se ha convertido en una de las zonas de Cataluña más dañadas por los purines, los pesticidas y los residuos industriales. Según los análisis encargados a un laboratorio independiente por el Grupo de Defensa del Ter (GDT) –un colectivo ecologista con el que Seila colaboró durante su residencia en Vic de la mano de la activista Ginesta Mary, presidenta de la entidad–, la mitad de las fuentes analizadas superaban el umbral de los 50 mg/l de nitratos, por encima del cual la OMS considera que el agua está contaminada, unas cifras que indican una mala práctica del modelo ganadero y el uso indiscriminado de purines. El informe anual de 2017 del GDT indicaba que el promedio de concentración de nitratos es de 57 mg/l., aunque alguna fuente superaba los 425 mg/l.

Hoy nadie va la fuente a llenar el cántaro. La única agua "potable" es la del grifo, aliñada con cloro. O la embotellada, la que más se consume en la zona, que proviene de los acuíferos del Montseny, una sierra que las plantas embotelladoras han convertido en un gigantesco queso agujereado, después de secar las fuentes naturales y dejar a los regantes con el culo al aire.

Hay que admitir que treinta y cuarenta años atrás, la situación de la contaminación de las aguas era incluso peor, especialmente la de los ríos llegó a ser lamentable, y de vez en cuando surgían aisladas protestas en clave irónica. Así, en 1977, el Grup d'Ecologia convocó un *Concurso de Pesca Milagrosa*, que Gobernación prohibió porque que los promotores “no estaban federados ni constituidos como sociedad de pescadores”. Para denunciar la contaminación, en 1979, los alocados parroquianos del Cafè Vic, camuflados bajo del paraguas metafórico de *Astileros del Ter*, se sacaron de la manga una travesía náutica no competitiva para artilugios no contaminantes y no convencionales a través de las putrefactas aguas del pantano de Sau. El evento, bautizado con el nombre de *Periple Pantaner*,

llegó a congregarse anualmente durante dos décadas a una treintena de embarcaciones y un centenar de intrépidos marineros. Y en 1989 se complementó con un concierto que reunió a cinco mil personas y cuya recaudación se entregó al Grup de Defensa del Ter.

En 1982, los contraculturales montaron un estrafalario happening nocturno titulado *La pubilla del Mèder*, una sátira sobre la contaminación protagonizada por una cerda ataviada con traje regional que llegó a Les Adoberies en barca, y tras ser depositada sobre un carro tirado por un asno desfiló por toda la ciudad, acompañada por una banda de músicos tocando la *Marcha Fúnebre* y una veintena de jóvenes con antorchas.

Para denunciar la contaminación, en 1989, el GDT envolvió el puente románico con una monumental tela de plástico. Y en mayo de 1993, aprovechando la espuma de la riera del Sorreig, una de las más contaminadas de la zona, el mismo grupo montó una barbería virtual presidida por un gran cartel que decía “Barbería Puigneró”, en referencia al industrial del textil más importante de la comarca, un hombre que posteriormente fue encarcelado por atentado ecológico tras las denuncias del GDT.

Aunque durante estos últimos 20 años la calidad de los ríos ha mejorado algo y se ven algunos peces y patos nadando en los afluentes del Ter, no es oro todo lo que reluce. El año pasado, haciéndose eco de un estudio del CERM (Centro de Estudios de los Ríos Mediterráneos), el GDT lamentaba la degradación de los ríos y denunciaba la laxitud en el cumplimiento de la legislación medioambiental. El estudio indicaba que algunos tramos de los ríos Gurri, Mèder y Rimentol mostraban una considerable concentración de amonio, nitratos, nitritos y fosfatos en zonas de mucha densidad humana y gran actividad agraria.

### Futuro incierto de Les Adoberies

La historia de los ríos Gurri y Mèder no se puede desligar de la industria de la piel. Los primeros edificios del barrio de Les Adoberies, construidos en 1733, se destinaron al tratamiento del cuero, y hasta hace poco eran una de

las bazas de la economía local. Pero, coincidiendo con la deslocalización de la industria peletera, sufrieron un progresivo abandono. Cuando en julio de 2015, la QUAM organizó un taller sobre Les Adoberies dirigido a gestores de políticas culturales, educativas y sociales, artistas, arquitectos, educadores, investigadores sociales y estudiantes de arte, el arquitecto sevillano Santiago Cirugeda planteó ideas para el uso futuro de este conjunto de edificios en estado ruinoso. La conclusión del taller fue que había que reivindicar la urgente intervención del departamento de Cultura de la Generalitat, que había declarado Les Adoberies “bien cultural de interés nacional”, para que elaborara una diagnosis, detuviera el incumplimiento de responsabilidades y evitara la pérdida de este bien común. Pero a tenor de los problemas derivados de la titularidad privada de los edificios y de una complicada situación jurídica, quedó claro que la transformación y la rehabilitación del barrio la debería liderar el Ayuntamiento, conjuntamente con los propietarios, convenientemente sentados en una mesa.

Un año después, bajo la dirección de Francesc Muñoz, profesor de Geografía Urbana de la UBM, ACVic y hablarenarte organizaron un nuevo taller sobre Les Adoberies, muy vinculado al anterior, que reunió a 30 investigadores procedentes de diferentes disciplinas, países y universidades europeas integradas en la red UNISCAPE. De nuevo se abordaron ideas acerca de un uso futuro de Les Adoberies, pero el deterioro de las mismas prosigue sin pausa.

No era la primera vez que sectores locales querían resolver el entuerto urbanístico. Años atrás lo intentaron los jóvenes de la Plataforma “Salvem les Adoberies” y posteriormente sus herederos de las CUP y el grupo local de ERC. Unos y otros pretendían transformar un cutre recuerdo del pasado industrial y dar nueva vida a un entorno muy degradado. En este sentido, la idea inicial de la residencia pretendía subvertir el tradicional pesimismo que rodeaba el futuro de este patrimonio; pero la realidad es tozuda: las antiguas curtidurías no tienen futuro. Pero tampoco nadie habla de su pasado activo, cuando generaciones de obreros vicenses se dejaron la piel en las fábricas.

Ante la trompetería laudatoria ensalzando los empresarios del sector, principalmente el “gran mecenas” Colomer Munmany, se echa en falta alguna referencia a los millares de trabajadores que, con su esfuerzo,

sudor y su salud, alimentaron Les Adoberies. Más allá de la aportación de los grandes empresarios, es obligado recordar que, durante el trágico periodo de guerra civil, los trabajadores colectivizados se hicieron cargo de las curtidurías de la ciudad, agrupadas con el nombre de “Industries de Curtits CNT-AIT”. Y aunque la experiencia colectivista fue corta y sometida a unas condiciones adversas a causa de la guerra, los trabajadores adquirieron nueva maquinaria, introdujeron mejoras técnicas en el proceso de producción e implantaron ventajas de carácter social inéditas. El resultado fue la obtención de considerables beneficios y la consecución de una buena situación económica, hasta el punto de que concedieron créditos al mismo Ayuntamiento. Pero nunca nadie ha homenajeado a los obreros que reflotaron las fábricas, incluida la del grupo Colomer Munmany, cuyo propietario después de la guerra se encontró con la empresa saneada y pudo enriquecerse durante décadas.

Pasada la guerra, se impuso un chantaje laboral que a menudo derivó en “Síndrome de Estocolmo”. Por miedo a la pérdida de empleos, durante el franquismo y los primeros años de la democracia, nadie osó criticar las condiciones laborales de los trabajadores, la contaminación del Mèder y el Gurri, porque los empresarios eran unos ángeles protectores que daban trabajo a la gente.

### 25.000 personas en la plaza de Vic

El 3 de octubre de 2017, Seila regresó a Vic para iniciar la segunda parte de su residencia. Nada más bajar del tren se encontró con las calles colapsadas de gente y tuvo grandes dificultades para llegar a la plaza mayor, donde se habían congregado 25.00 personas para protestar contra la violencia policial producida tres días antes durante la celebración del referéndum ilegal del 1-O sobre la Independencia de Catalunya. Aquel día, una huelga general había paralizado la mayoría de la actividad laboral. Paradojas de la vida, la manifestación de Vic del 3 de octubre fue la más participada en la historia de la ciudad, solo comparable con la concentración con motivo de la visita a Vic del Generalísimo Franco en mayo de 1947. Aquel día, Seila escribió en su blog: “Es un momento de incertidumbre que no deja de ser un terreno interesante para comenzar de nuevo en Vic. Y es por eso que tomando el reto, trabajaré en iniciativas colaborativas durante las próximas

seis semanas desde ACVic; iniciativas que combinan intereses locales e ideas surgidas en el grupo nacido en la primera fase de la residencia en Vic”.

En el transcurso de esta segunda parte, Seila se implicó junto al colectivo A+ y ACVic en las fiestas vecinales del barrio y en la recopilación de fotografías, historias, tradiciones, usos y recursos del río para la creación de un archivo de cultura social y medioambiental. También inició con Lorda Cruselles el proyecto audiovisual *Afluents Visual*, y comenzó una colaboración con un grupo local de practicantes del *sketchcrawl*, que realizaron unos bocetos del Mèder en el marco de la elaboración de “una nueva postal de Vic”, o el trabajo conjunto de concienciación *Rius, Ciutat, Ciutadania*.

### El germen de futuras acciones

Cuando Seila llegó a Vic en junio de 2017 tenía un conocimiento de la ciudad y sus gentes muy limitado, desde la distancia, que venía dado por el proyecto de Les Adoberies y también por la curiosidad, “pero la idea que me había creado de antemano ha acabado teniendo muy poco que ver con la realidad y con la situación que he vivido y sentido. Me faltaba la experiencia inmersiva”. A mediados de noviembre, pocos días antes de abandonar la ciudad, Seila era consciente de que durante su estancia había actuado de catalizador para favorecer dentro de lo posible, que los procesos colaborativos del proyecto *Afluents* se sedimenten, y en el futuro inmediato, empujen hacia algo nuevo que pueda continuar, que no termine con su estancia en Vic.

Seila ha hecho amistades, ha hablado con artistas, ecologistas, activistas culturales y vecinos de los barrios limítrofes con el río. Para ella, el estar, sentir y compartir con la gente, y tener encuentros que han dado lugar a otros encuentros, ha comportado la creación de un entramado de intereses comunes. “La primera parte de mi residencia fue un mapeo para situarme, para intercambiar y preguntar, y para hablar personalmente con todo tipo de ciudadanos, más allá de comunicarme digitalmente. La segunda parte se ha visto enmarcada en un contexto de incertidumbre política que ha trascendido el proyecto inicial. Ha sido un momento lleno de valores, inquietudes e intereses que no se pueden palpar si no los sientes y los vives en directo. Durante mi estancia he abierto mi mente a la curiosidad, sobre todo desde la perspectiva

de la relación con la naturaleza, el río y el tramo urbano del Mèder. He establecido vínculos también que quedan establecidos para el futuro, más allá de mi estancia en Vic. Creo que el legado, mi grano de arena, tiene continuidad, porque he detectado que los colaboradores sienten el proceso como algo suyo. Los deseos de las personas no se quedan estancados, siguen”.

Caminando por el casco antiguo, un frío día de noviembre, Seila me recuerda la reciente sesión de *sketchcrawl* protagonizada por el colectivo de dibujantes locales sensibilizados con la defensa del río que elaboraron *in situ* esbozos al natural del entorno del Mèder. Una postal alternativa de Vic que va más allá del típico aspecto visual y que también contiene la vibración nacida de la experiencia y de los sentidos. Un anhelo de vida y de esperanza.



La pubilla del Mèder, happening nocturno, Vic, 1982

## Tácticas artísticas para un urbanismo de base Por Anna Recasens en ACVic

Los últimos talleres de la QUAM<sup>1</sup> se han desarrollado a partir de la reflexión y propuestas de arte y regeneración urbana aplicadas al Barrio de Les Adoberies de Vic<sup>2</sup> y su inmediato contexto. Los talleres de 2015 y 2016 fueron dirigidos respectivamente por Santiago Cirugeda y Francesc Muñoz.

Siguiendo esta línea de trabajo, en la edición QUAM 2017 se ha invitado a colaborar al colectivo A+, grupo de trabajo local, formado por vecinos de Vic y de carácter multidisciplinar, centrado en estudiar y proponer posibles vías de recuperación del Barrio de Les Adoberies.

Durante los meses de julio a noviembre de 2017, en el marco del Programa CAPP<sup>3</sup>, que hablabenarte<sup>4</sup> y ACVic<sup>5</sup> comparten, y en colaboración con el colectivo A+<sup>6</sup>, se ha llevado a cabo una serie de actividades y talleres, abiertos a la comunidad y se ha desarrollado la residencia de Seila Fernández Arconada<sup>7</sup>, una artista cántabra, afincada en Inglaterra. Este proceso de colaboración se ha centrado en experimentar el lugar tanto desde una perspectiva individual, como colectiva, estableciendo procesos

1. La QUAM es una iniciativa que, desde sus inicios en 1988, vincula arte y formación. Durante todos estos años y a través de los diversos enfoques que han ido teniendo, los talleres y las conferencias de la QUAM han constituido una oportunidad para la formación complementaria de nuevos creadores, críticos o mediadores vinculados a las prácticas artísticas contemporáneas.

H. Associació per a les Arts Contemporànies, que asume la organización y la gestión desde 1992, ha procurado responder siempre a las necesidades del momento. Esto justifica los cambios de orientación y de forma que se han ido sucediendo en las diversas etapas y que, ante todo, ha perseguido dibujar futuros posibles.

Actualmente, desde 2010, esta actividad ha pasado a formar parte del ACVic Centre d'Arts Contemporànies, un proyecto que se posiciona en una línea de acción centrada en la relación entre la actividad educativa, el territorio y la interacción social. La práctica artística combinada con acciones educativas generan espacios de producción que inciden, interactúan y transforman el espacio social.

2. Barrio de Les Adoberies de Vic.

3. CAPP (Collaborative Arts Partnership Programme) Berlín, Budapest, Dublin, Helsinki, London, Liverpool y Osnabrück / Donosti, Huarte (Pamplona), Madrid y Vic.

CAPP es un programa europeo destinado a la investigación en torno al arte colaborativo y la proliferación de este tipo de prácticas. El programa CAPP tiene una duración de cuatro años (2014-2018), CAPP es apoyado a nivel internacional por el programa Creative Europe programme of the European Union y a nivel nacional por Acción Cultural Española (AC/E).

Los miembros que forman parte de este programa són: Create Ireland (Dublín, Irlanda), Agora (Berlín, Alemania), Heart of Glass (Liverpool, GB), Kunsthalle Osnabrück (Osnabrück, Alemania), Live Art Development Agency (Londres, GB), Tate Liverpool (Liverpool, GB), Ludwig Múzeum (Budapest, Hungría) m-cult (Helsinki, Finlandia) y hablabenarte: (Madrid, España).

Web CAPP – Collaborative Arts Partnership Programme <[www.cappnetwork.com](http://www.cappnetwork.com)>

4. Ver <[www.hablabenarte.com/es](http://www.hablabenarte.com/es)>

5. Ver <[www.acvic.org](http://www.acvic.org)>

6. Ver <[collectiuames.wordpress.com](http://collectiuames.wordpress.com)>

7. Ver <[www.seilafernandezarconada.net](http://www.seilafernandezarconada.net)>



artísticos multidisciplinares con el propósito de activar una plataforma interesada en trabajar conjuntamente y en continuidad aspectos de espacio común y patrimonio. El objetivo de actividades y residencia ha sido ensayar metodologías colaborativas y participativas para, a partir de prácticas artísticas, incidir en el desarrollo de un nuevo plan de usos del lugar.

Les Adoberies es un conjunto de edificios, conformando un par de calles, con su frente hacia el río. Un espacio de peso histórico importante en la ciudad, aún vivo en la memoria tanto de trabajadores, como de vecinos de la zona en que se encuentra. Un espacio que ha sufrido gran deterioro, especialmente desde que terminó la actividad artesanal que allí se realizaba: curtido y teñido de piel.

Este contexto es un buen ejemplo para ilustrar algunas de las condiciones que caracterizan a la ciudad postindustrial: multiplicación de espacios vacantes, edificios deteriorados, ruinas sombrías. Un paisaje en crisis, donde los centros de actividad han cerrado, modelando una rápida transformación del tejido urbano. Estos espacios, por una parte, se han convertido en escenarios de sucesivas planificaciones urbanas y regeneración pensada de arriba a abajo (*top-down*), observando procesos de gentrificación que se traducen en la desaparición de espacio identitario, desplazamiento en el tejido social, y un replanteamiento del espacio público. Las calles se des-democratizan, mostrando barreras físicas, y arquitecturas disuasorias, que con el fin de evitar comportamientos considerados incívicos, las cerraran al uso vecinal, beneficiando al espacio comercial sobre el común. Una nueva realidad social emerge de la transformación de estos espacios, ahora lugar de tránsito, sin una identidad precisa.

Por otra parte, algunos espacios (tanto centrales como periféricos), quedan al margen y tal y como define Ignasi Solà-Morales:

... son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana. Se han convertido en áreas des-habitadas, in-seguras e in-productivas. En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contra imagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica

como en el sentido de su posible alternativa<sup>8</sup>.

Al mismo tiempo, argumenta también Solà, estos espacios inciertos, sin límites contienen “expectativas de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad”.../... Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible...”<sup>9</sup>

Si la arquitectura tradicional supone crear espacio “limitando” los vacíos; y si esta misma arquitectura extendida a zonas rurales o zonas anteriormente industriales, supone procesos de urbanización resueltos en la mayoría de casos, mediante arquitecturas invasivas, sería oportuno pensar en otro tipo de actuaciones en las que deje de preocuparnos realmente la existencia de vacíos, para pensar en la creación de lugar como principio. Lugares donde la regeneración no tenga que pasar por una reconstrucción arquitectónica, y pueda sostenerse en iniciativas de reactivación, de reflexión sobre el valor mismo del espacio como bien público, y en la posible gestión participativa y común de estos espacios de forma efímera.

### Relugarizar versus regularizar: procesos de re-apropiación

Si los espacios en abandono se toman como espacios de lo posible, puede hacerse realidad una regeneración gestionada desde la base, de abajo a arriba (*bottom-up*), donde a partir de procesos de reapropiación (histórica, identitaria, comunitaria) esos lugares se lleguen a *relugarizar*. Esa redefinición debe partir desde un urbanismo DIY de procesos de “creación de lugar”, y no desde un urbanismo proveniente de una planificación regularizada en la que se atiende a lo desocupado por motivos de productividad, y no de habitabilidad.

Estos procesos de *relugarización* opuestos a procesos de regularización (promovidos en la mayoría de casos desde despachos de especulación inmobiliaria), suponen formas colectivas de “creación de lugar” (*creative placemaking*), imaginando y reinventando un territorio a partir de reconectar a las personas, y compartir experiencias y conocimientos. Estos procesos, innovadores y cooperativos evitan dar forma al espacio público desde la reconstrucción (que complace a los más conservadores).

La sustitución de un sitio construido por otro responde a una especie de *horror vacui* surgido del pánico de algunas administraciones a perder opciones de valor del suelo; o a una interpretación urbanística que justifica opciones placebo resultantes en fachadas-tapa y otros elementos arquitectónicos que nos presentan con un guiño, nuevos usos de los espacios del ayer. En sus mejores casos, un uso cultural que en muchas ocasiones homenajea la memoria colectiva y la identidad del lugar (fábricas de producción artística, por poner un ejemplo), y en los peores, un uso comercial que despoja de sentido cualquier esfuerzo preservacionista (franquicias de moda juvenil por poner un ejemplo).

Un proceso de *relugarización*, a modo de *detournement*, no trata de recuperar y rellenar los espacios, sino de re-significarlos. No son los vacíos los que “desmerecen” el paisaje urbano, sino los procesos de recalificación y readjudicación constante; las aventuras inmobiliarias sin criterio y las planificaciones hiperreguladas, que buscan cubrir el terreno de forma densa, sin importar que el paisaje resultante sea totalmente artificial y ajeno a la habitabilidad del lugar en tanto que, no por estar construido, deja de estar fragmentado. Los vacíos, la arquitectura desocupada, o incluso la ruina, en la mayoría de los casos, no son residuales (espacios en el que no pueda actuarse de ninguna manera), sino espacios en los que pueden pasar cosas. Estos vacíos confieren al paisaje urbano de dinamismo, y lo convierten en escenario para la creatividad social, al tiempo que, favoreciendo una menor densidad en la ocupación comercial, devuelven un aspecto más amable a la ciudad.

Las formas colectivas de creación de lugar en procesos de *relugarización*, aplicadas a estos espacios más o menos abandonados o degradados, promueven nuevos usos y actividades, y definen la ciudad desde una perspectiva humanizadora, y en base a su habitabilidad. Generan un entorno más atrayente, conectado, atractivo, transitable, acogedor, accesible, cercano, interactivo, cooperativo, diverso... características que no tienen por qué ser opuestas, ni a la memoria, ni a la productividad, pero que proponen un relato innovador en cuanto a cómo vivir la ciudad.

## Táctica y práctica artística

En las últimas décadas, la práctica artística como táctica para visualizar estos lugares y promover proyectos desde la base, ha supuesto en diferentes contextos, una manera mejor de resolver estos vacíos y espacios abandonados. Se ha comprobado que iniciativas de desarrollo y regeneración urbana mediante proyectos culturales y artísticos, pueden resultar muy efectivas. Para empezar, sirven para fijar la escucha y favorecer una situación de diálogo con el espacio, sus alrededores, y aquellos que habitan o transitan ese territorio; sirven para mapear y recoger patrimonio intangible e identitario; y expanden áreas de acción, experimentando con otros ámbitos de conocimiento, activando el espacio social y procesos de co-creación y co-producción.

Cuestionar, comunicar, proponer soluciones que afecten a estos entornos, precisan de un entendimiento de todos aquellos fragmentos y capas superpuestas que vinculan tiempo, personas, memoria, acciones, y construcciones. En general, esta práctica artística en contextos específicos, se define por abrir espacios de reunión, intercambio, y reflexión, convocando a la ciudadanía a participar, y proponiendo un marco de encuentro sin intermediarios o filtros, a partir de explorar, observar, recolectar materiales útiles que nos sirvan para interrogarnos sobre el lugar y sus relatos. Si explorar la materialidad de lo invisible (memoria colectiva o geografías emocionales), sirve para imaginar espacios comunes donde recuperar relaciones humanas, y para impulsar un mayor compromiso social hacia el entorno cotidiano; poner en práctica estos espacios desde la misma comunidad y sus resiliencias, abre la posibilidad a un trabajo más continuado, y por tanto a una culminación del proceso de *relugarización*, sin necesidad de intervención arquitectónica. Desde micro-acciones simbólicas, partiendo de lo individual hacia lo común (*Levalet* en Francia, *Lego Street Art*), hasta proyectos multitudinarios (Festival El Último Asalto, o *Voodohop* en Brasil), estos proyectos tienen en común un aspecto temporal corto, efímero en la mayoría de casos, que no debe verse como negligencia, sino como la recuperación del espacio abierto a diferentes propuestas y agentes de gestión, favoreciendo la implicación de la comunidad en su uso, y la aparición de nuevas oportunidades para el desarrollo económico de la zona.

Volviendo al ejemplo de Les Adoberies en Vic, las propuestas surgidas respecto al lugar, se han presentado como sesiones de trabajo con distintos agentes implicados, la comunidad, profesionales y estudiantes de distintas disciplinas. En ellas, se ha explorado el lugar en un afán de reconocer y observar las señales del tiempo, estableciendo una narración colectiva. Se ha establecido un proceso de prototipaje para ofrecer soluciones desde el arte, la arquitectura y la planificación urbana. Pero ha sido especialmente, en las propuestas artísticas donde se ha observado una mayor implicación de la comunidad y una respuesta abierta al qué hacer con el espacio. Por una parte, la práctica artística ha favorecido una mirada cercana, recogiendo experiencias personales, y ha ampliado registros a la hora de considerar su significación como lugar. Por otra, esta práctica ha provocado una respuesta colectiva en los usuarios, en forma de continuación y desarrollo de nuevas propuestas de acción autónomas.

Otro aspecto a remarcar de la práctica artística como táctica en la regeneración urbana, es la capacidad de promover situaciones afectivas respecto a los espacios, su significado, y el sentido del lugar. En el caso de Les Adoberies de Vic, y en especial a partir de las propuestas del colectivo ciudadano A+, se ha puesto el acento en el entorno natural, en el río Mèder. Intimamente ligado a la actividad industrial de Les Adoberies y afectado durante mucho tiempo por sus procesos contaminantes, el río, espacio de encuentro, lavadero doméstico, zona fértil y hortícola, se ha convertido, especialmente a su paso por el espacio abandonado de Les Adoberies, en un elemento anticlimático y sin valor, excluido del centro histórico.

Actualmente, tanto desde el ámbito administrativo de la ciudad de Vic, como desde iniciativas ciudadanas, el río Mèder ha sido reivindicado como un hito urbano, como un espacio de uso común. Las propuestas artísticas en el marco de CAPP, han ampliado los registros de significado de Les Adoberies y el río como su entorno inmediato. Con actividades como: reconocer la fauna, la flora, buscar agua subterránea por medio de la radiestesia, conocer el estado de contaminación del agua, indagar sobre lo que representa la soberanía alimentaria y el producto de proximidad, se ha podido incidir en la importancia del río como lugar de acción, de descanso, como escenario lúdico y de intercambio. Así, Les Adoberies, más allá de entenderse como una ruina abandonada y en decadencia, pueden entenderse

como una zona en que la naturaleza reclama los recintos como suyos y los envuelve, fundiéndose con ellos. Y aunque se trate de un espacio indeciso y caótico, puede ser un lugar a tener en cuenta para mejorar el habitat y la biodiversidad de la zona, atendiendo a lo que Clement definía como *Tercer paisaje*, donde:

... el conjunto de los espacios residuales, abandonados o improductivos, y como tales, posibles refugios para la diversidad, espacios que se revelan como Tercer paisaje cuando asumimos la condición de contemplarlos bajo una mirada paisajística; es sólo en este momento que los residuos territoriales pasan a ser fragmentos de un paisaje tercero, insertado en una realidad de dimensión mayor: aquella del Jardín Planetario<sup>10</sup>.

La artista en este caso, deja de ser productora, artífice, o una mera traductora del espacio para convertirse, en lo que Latham denomina “una persona incidental” que conectará, en beneficio del interés público, espacio abandonado y usuarios, creando situaciones de encuentro y diálogo, que retornen el valor como lugar común a lo que hasta el momento ha sido un escenario de conflicto.







## Repensar el contenedor

2016

---

**junio**

Concepción de la residencia con Centro Huarte

**septiembre**

Lanzamiento de la convocatoria de la residencia

**octubre**

Selección de Enter This como residentes y Orekari  
Estudio como contraparte local

**noviembre**

Del 24 al 27 de noviembre de 2016, primera fase de la  
residencia Laboratorio/Talleres sobre arquitectura. Conocer  
las necesidades del espacio y posibles colaboradores

2017

---

**noviembre (2016)—junio**

Comienzo de la residencia realizada por Enter This y Orekari  
Estudio co-producida por hablarenarte y Centro Huarte

**enero—febrero**

Segunda fase de la residencia. Investigación  
28 enero 2017. *Aperitifak*. Análisis de los espacios comunes  
de Centro Huarte, junto a los vecinos del pueblo.

**abril—junio**

Tercera fase de la residencia. Desarrollo

12-30 mayo 2017. *Dinámicas*. Sesiones de desarrollo de ideas  
de cómo crear un nexo entre pueblo y centro de Huarte

9-30 junio 2017. *Tótems I*. Construcción colectiva de un nuevo  
mobiliario móvil para el desarrollo de actividades en el espacio  
público por artistas y ciudadanos

30 junio 2017. *Tótems II*. Presentación pública del mobiliario



“Para nosotros el Centro Huarte es algo como un mamut aislado con mucho potencial” (Enter This)

Centro Huarte fue concebido como gran centro de exposiciones situado en un entorno natural, Huarte, un pequeño pueblo cerca de Pamplona. Desde sus inicios el centro experimentó dificultades para llenar con propuestas significativas este enorme contenedor, debido a limitaciones presupuestarias y por la escasa aceptación del Centro por la población local.

Con el título *Repensar el contenedor* hablarenarte y Centro Huarte organizaron una residencia a través de una convocatoria abierta que ganó el colectivo Enter This. En su desarrollo, contó con el fundamental apoyo de la contraparte local Orekari Estudio. El proyecto de ambos tuvo el objetivo de realizar una investigación que contribuyese a redefinir la arquitectura y el posicionamiento del centro, y planteó un trabajo que tuviera especialmente en cuenta su situación histórica y geográfica en el pueblo de Huarte. El propósito de *Repensar el contenedor* no se limita a una intervención espacial en el edificio, sino también pone el foco en la responsabilidad social del Centro en relación con el contexto local.

El proyecto *Repensar el contenedor* se realizó entre noviembre de 2016 y julio de 2017 dentro del marco de CAPP y fue co-producido por hablarenarte y Centro Huarte. Javier García Clavel colaboró como observador externo y relata aquí el trabajo que realizaron Enter This y Orekari Estudio con el pueblo de Huarte. Los integrantes del proyecto continúan colaborando con el Centro Huarte en la línea que se ha iniciado con *Repensar el contenedor*.

## Del lugar de donde proviene el tótem Observaciones al proyecto *Repensar el contenedor* Por Javier García Clavel

### Pórtico

El papel de un autor externo es importante para ver el conjunto, analizar sopesadamente los pros y los contras sin ser parte implicada en el proceso, leer el proyecto no desde la arquitectura, ni desde lo artístico, sino desde lo ciudadano, cuestión clave cuando se trata de hablar de procesos de participación y colaboración. Mi papel, desde una formación literaria, se concreta en asistir a todas las actividades relacionadas con el proyecto, y describirlas, así como plantear críticamente las cuestiones que surjan durante todo el proceso. Mantengo conversaciones con todos los colectivos implicados y, llegando al final del proyecto (si este proyecto tiene un final), pregunto mediante cuestionarios personalizados a cada colectivo participante sobre una serie de temas que considero que enhebran *Repensar el contenedor*<sup>1</sup>.

### El concepto

¿De qué trata *Repensar el contenedor*? El centro de arte contemporáneo de Huarte, bajo la nueva dirección nombrada en verano de 2016, abre un proceso de reflexión para analizar cuál es el lugar del Centro en el entorno, algo que ya había sido planteado y prologado de alguna manera con la antigua dirección. El punto de partida es que la posición del Centro en el contexto no es cómoda, no es orgánica, y de lo que se trata es de implicar al mayor número de personas posible para proponer una reformulación de su naturaleza. Alguna vez se ha hablado de que lo que debe hacerse es abrir el Centro, acercarlo, lograr que deje de dar la espalda al pueblo. Ahora bien, son muchos los matices que salen al paso y nada despreciables: el concepto

1. Aprovecho para agradecer a Ioar Cabodevilla, Itxaso Iturrioz, Xabi Urroz y Salomé Wackernagel, componentes de Orekari y Enter This, su inestimable ayuda en todo este proceso, su paciencia en explicar y re-explicar, su perfecta disposición para contestar a todas mis preguntas de manera personal, clara y directa y su buen ánimo irreductible. También a Georg Zolchow, de hablarenarte, por confiarme este texto y darme la posibilidad de compartir mis dudas y discutir cuestiones, ampliando las perspectivas. Y a todas las personas que contestaron al cuestionario, junto a las citadas antes, sacando un rato en fechas de mucho trabajo: Elisa Arteta, Nerea de Diego y Betisa Ojanguren, por parte de la dirección del centro Huarte; Florian Rizek, por parte de Enter This; Mario Pérez, Uxue Pérez de Pipaon e Idoia Zaldizuri por parte del equipo colaborador; y la artista Itxaso Jiménez Iribarren. La mayor parte de las ideas de este texto provienen de las palabras de estas personas.

“abrir el Centro” no es exacto, el concepto “acercar el Centro” puede ser problemático, el concepto de “arte” no parece estar vinculado a una institución que deba hacer algo (como ser permeable, por ejemplo), ni a un ente que tenga una responsabilidad pendiente. Por eso la precisión de cada concepto se hace importante.

Si se asume que el Centro está en una situación de dificultad, provocada por el grado de aceptación del entorno y por los problemas de presupuesto; y también se apunta antes de comenzar, que la solución reside en cambiar la naturaleza del mismo, partiendo de la necesidad de hacerlo mirar al pueblo, ¿qué significado tienen conceptos como “llenar” (ocupar lo vacío), y “contenedor” (espacio que almacena) en el marco del arte contemporáneo?. Una vez que se define un centro de arte como espacio de investigación y producción, ¿dónde queda la exhibición o la conservación? ¿qué significa vincular un centro de arte con un entorno? ¿cuánto ha de deberse el Centro a este contexto y cuánto a la dirección? ¿Cuál es la responsabilidad social de un centro de arte?

### Los protagonistas del drama

Dado que existe un conflicto, hay también unos personajes. Si esto fuera la publicación de una obra de teatro, la *dramatis personae* que antecede a la acción sería la siguiente:

a) Colectivos coordinadores:

hablarenarte:

Se trata de una asociación que trabaja en proyectos que apoyan la creación y difusión de cultura contemporánea. hablarenarte forma parte de la red CAPP (Collaborative Arts Partnership Programme), formada por instituciones culturales europeas, dedicada a apoyar el arte colaborativo. En el marco de este programa, hablarenarte conceptualiza y publica (junto a Centro Huarte), la convocatoria para una residencia de arte colaborativo en el Centro Huarte, de enero a junio de 2017. La figura visible de la asociación en este proyecto es Georg Zolchow.

La nueva dirección del Centro Huarte:

Son Elisa Arteta, Nerea de Diego, Betisa Ojanguren y Oskia Ugarte. Comienzan a trabajar a finales de junio de 2016. Es el primer equipo directivo conjunto el Estado español formado por mujeres. Desde sus primeras intervenciones públicas, entre otras cosas definen al Centro como centro de producción y no como centro expositivo. De lo que se deduce que la cuestión *Repensar el contenedor* no se refiere a la idea de centro de arte contenedor, sino al cubo arquitectónico que limita en principio lo que se hace en el centro. Es decir, que remite sobre todo a la fisicidad.

Enter This y Orekari:

Son los colectivos de arquitectura encargados de llevar adelante el proyecto artístico colaborativo *Repensar el contenedor*. El concurso de la convocatoria es ganado por Enter This, un colectivo afincado en Berlín y Viena, y como contraparte local, se asume la participación de un estudio de arquitectura con experiencia como coordinador de procesos de participación en la ciudad de Pamplona, Orekari Estudio. Por parte de Enter This, la arquitecta que se traslada a vivir a Huarte y Pamplona es Salomé Wackernagel, y cuenta con la colaboración en la distancia y también por temporadas en Navarra de Florian Rizek. El equipo de Orekari está formado por Ioar Cabodevilla, Itxaso Iturrioz y Xabier Urroz. Este equipo traza el mapa de las acciones a realizar, organiza los eventos que puntúan la estrategia, piensan en los conceptos clave, e idean y construyen la materialidad que surge de todo esto. Y en ese construir, se cuestionan el propio significado del verbo mismo, además de lo que supone la participación y la colaboración en los procesos constructivos.

Colaboraciones:

Desde el principio, Enter This y Orekari abren el proceso a toda la ciudadanía, mediante encuentros en la plaza, en el centro de arte, entrevistas, talleres, visitas a locales y espacios urbanos, conversaciones, etc... Quieren que entre todas las personas se piense en el contenedor y, cada cual, desde su ámbito, ofrezca ideas sobre

qué es, qué puede ser y por qué tipo de medios. Desde vecinas y vecinos del pueblo, hasta profesionales de la arquitectura, pasando por agentes culturales, artistas, docentes o activistas sociales. El grado de implicación de personas ajenas al equipo coordinador es fundamental cuando se habla de procesos participativos; de hecho, puede llegar a ser la piedra de toque que de legitimidad a las decisiones que se toman tras el proceso. Además de estas colaboraciones puntuales y participaciones, un equipo de jóvenes vinculado a la arquitectura estuvieron trabajando de manera más estrecha en la ideación y la construcción de la propuesta final. Ellos son: Maddi Berraondo, Mario Pérez, Uxue Pérez de Pipaon e Idoia Zaldizuri.

#### b) Contextos:

Dos agentes fundamentales en el contexto de este proyecto serían la historia del Centro y el propio pueblo de Huarte. La primera vez que se habló de construir un espacio de arte en Huarte, fue con motivo de la búsqueda de una sede para la fundación dedicada al artista Patxi Buldain, de reconocida trayectoria internacional y vecino de la localidad. La idea era construir un edificio que albergara su obra, y que además funcionara como centro de arte, con una programación que pivotara fundamentalmente sobre su figura. Desde el ayuntamiento de Huarte se le pidió al arquitecto Natxo Barberena un proyecto, en el que trabajó más de un año. Sin embargo, de manera unilateral e imprevista, el ayuntamiento clausuró ese proceso, abriendo una convocatoria internacional para la proyección y construcción de un centro de arte contemporáneo, el primero de Navarra. Esa convocatoria fue ganada por los arquitectos Carles Puig, Franc Fernández y Xavi Vancells, afincados en Barcelona.

En todo el proceso hay dos puntos polémicos al menos: el cambio de proyecto y sus razones, y la pertinencia del nuevo proyecto. La construcción de un centro de arte contemporáneo en la región de Navarra podía ser pertinente, pero más conflictivo resultó que se ubicara en el pueblo de Huarte, a unos kilómetros de la ciudad de Pamplona, con la idea también de crear un cinturón de arte que vinculara Pamplona,

2. En esto, como en todos los conflictos que genera este proceso, hay voces discordantes. Por ejemplo, quienes opinan que la distancia entre Pamplona y Huarte no es mayor que la que hay entre puntos distantes de la propia ciudad de Pamplona. También se habla de que habría más movimiento en el centro de la ciudad, a lo que se contraponen según algunas partes el hecho de que una de las zonas expositivas más importantes, situada en el centro, La Ciudadela, no tiene tampoco un excesivo flujo de visitantes.

Huarte y Alzuza<sup>2</sup>. Huarte tenía y tiene un tejido artístico considerable, pero probablemente no tanto como para escogerlo como espacio nuclear que albergara el centro de arte contemporáneo de la región. Su alejamiento de la ciudad de Pamplona, el lugar más adecuado y lógico de emplazamiento, no estaba justificada más allá, según algunos, de las ventajas económicas y políticas que pudieran derivarse de su construcción.

A esto se suma la falta de acogida que tuvo el diseño definitivo del edificio en el pueblo. A pesar de que la intención del equipo de arquitectos barceloneses era crear un espacio abierto, un contenedor que satisficiera cualquier actividad que quisiera desarrollarse, y encuadrado orgánicamente en el entorno, la percepción popular fue la contraria: vieron un contenedor hermético, estéticamente desagradable y que chirriaba con el paisaje, hasta el punto de ser conocido por algunas personas del pueblo como “el tanatorio”. Según el equipo de arquitectos, quizá el problema pudo estar en algo que en realidad no estaba en sus manos: que la programación de actividades no tuvo el interés, ni la intensidad, ni el alcance –y de ahí la cerrazón– que se suponía que iba a tener. Desde el punto de vista de pensar la arquitectura, esta cuestión es crucial. ¿Cómo debe ser un edificio para ser un edificio abierto?

En líneas generales, por lo tanto, el pueblo de Huarte no ha sentido como propio el centro nunca. No participó de la decisión de crear el mismo; ni de su construcción, ni de su ubicación, ni de la programación que ahí ha tenido lugar en los últimos años, la cual no ha sabido responder a las necesidades del contexto donde está ubicado.

Además, hay un tercer tema importante, transversal, que tiene que ver con la propia identidad del centro, y que a su vez tiene relación con una falta de comprensión del arte contemporáneo en el entorno (posiblemente como consecuencia de la ausencia de oferta formativa en las artes en la región). El proceso de apertura del centro al pueblo de Huarte se complica porque la propia naturaleza del centro está en cuestión; ¿en qué medida una persona no interesada en el arte contemporáneo puede decidir el futuro de una institución dedicada al

arte contemporáneo<sup>3</sup>? ¿La petición de colaboración y participación del proyecto y sus resultados serán asumidos por el Centro? El proyecto artístico colaborativo de Orekari y Enter This abre las puertas a la voz de cualquiera, y respeta las consecuencias que devinieran de ello, pero ¿hasta qué punto la dirección del Centro podría acometer las propuestas? ¿El pueblo conoce este límite, en caso de que exista?

#### c) Participación y colaboración:

No es lo mismo participar que colaborar. Participar es asistir a un proceso transparente, es una herramienta de empoderamiento de la sociedad, es un acto político, otra manera de hacer. Pero no eres tú quien elabora las reglas del proceso al que te sumas. Colaborar, sin embargo, es mezclar las responsabilidades de los que están en el proceso, construir juntas. En el arte colaborativo, varios agentes construyen en igualdad de responsabilidades un proyecto; en el arte participativo, la propuesta de un agente es seguida por un grupo. La naturaleza del proyecto artístico para el Centro Huarte era precisamente la colaboración, sin embargo, a pesar de los deseos de Enter This y Orekari, y los medios que pusieron para llevarlos a cabo, resultó más bien participativo. Y un proceso participativo que invite a repensar el contenedor significa que las opiniones de las personas no son vinculantes. Que se está invitando a pensar junto a, pero no a confundir las responsabilidades en los resultados. El pueblo de Huarte que participa en el proceso *Repensar el contenedor* intuyó que sus decisiones no eran vinculantes; creyó que el tándem Enter This-Orekari sólo quería conocer su opinión, ideas y deseos sobre lo que se podría hacer en el contenedor, cuando en realidad al principio del proceso el deseo era crear un grupo de

3. Aunque sea en nota al pie, es pertinente que aparezcan en este breve texto dos conceptos que están en el imaginario de las personas que se acercan a un proyecto colaborativo artístico, vinculado a un centro de arte contemporáneo: la naturaleza del museo y la naturaleza del arte contemporáneo. La institución museo nació como espacio de preservación y exhibición de la obra de arte consagrada, y así ha quedado en el imaginario social. El Centro Huarte proyectó al exterior desde su creación una idea de museo contenedor, en general, y es con la nueva dirección cuando se trata de cambiar la naturaleza del antes museo por el centro de producción artística. Por lo tanto, se le piden dos esfuerzos importantes a las personas que participen en el proyecto *Repensar el contenedor*: aprender la idea de centro que sustituye a la de Museo, y, en segundo lugar, imaginar qué centro se quiere. Pero si no se conoce la idea de centro, ¿cómo imaginar un centro posible? Y si de lo que hablamos es de un centro de producción artística, ¿qué suma la opinión del público? La segunda cuestión hace referencia a la idea de arte contemporáneo. Dar la espalda a una institución museística puede tener que ver con la cierta sospecha y desconocimiento general respecto al arte contemporáneo. De ahí que surja la pregunta: ¿debe el arte contemporáneo abrirse, ser más comprensible? Y de la mano, esta otra: ¿debe la arquitectura contemporánea abrirse, ser más comprensible? En los cuestionarios, la respuesta ha sido clara: no, el arte no es una caja que deba abrirse; el arte es, como mucho, algo a lo que acercarse (y los departamentos de didáctica de los centros trabajan en ello). En *Repensar el contenedor* no se cuestiona ni el arte contemporáneo ni la arquitectura contemporánea: que el nuevo contenedor no pondrá en cuestión el arte que se promueva. Son, de alguna manera, departamentos distintos (y estancos).

trabajo efectivo, formado por personas de cualquier procedencia y disciplina. Pero ¿de dónde nace la necesidad de participar, del pueblo de Huarte o del Centro que necesita al pueblo? Eso es un rasgo diferenciador de este proceso de participación respecto a otros que han tenido lugar o están teniendo lugar a nuestro alrededor. En este caso, la apertura del proceso no responde a una necesidad expresada por el público: Huarte no quería, ahora –quizá hace diez años sí–, opinar sobre el Centro para transformarlo. Esta característica marca el proceso, y tiene una influencia decisiva en el resultado.

Conviene añadir una circunstancia vital para comprender este proyecto: 2017 es un año fundamental en la historia de los procesos de participación, al menos en lo que se refiere a la comunidad autónoma de Navarra; en el Estado, asistimos también a la consolidación de proyectos que con esta base constructiva comenzaron a funcionar una década atrás. Se promueven procesos de participación para pensar entre todos y todas, como por ejemplo, mejorar la movilidad en el casco viejo, cómo llevar a cabo las fiestas del barrio, qué nombres poner a calles, etc... En estos momentos la criatura es frágil, está creciendo impulsada por las instituciones, que tienen en su mano –según lleven a cabo los procesos– que crezca firme. Algunas de las personas que colaboran con *Repensar el contenedor* participan en los primeros procesos de participación impulsados desde el ayuntamiento en la ciudad (*Lo viejo se mueve, Plazara!*). Observan diferencias: hay procesos más abiertos y más cerrados, más vinculantes y menos vinculantes, más publicitados y menos publicitados. Creo que evaluar con rigor los procesos, anulando aquellos que no tengan un *quorum* es necesario para el futuro, porque junto a las voces que alaban esta manera participativa de hacer las cosas, están las voces que se posicionan en contra. Este proceso también puede someterse a examen, pero ¿según qué criterios? ¿Cuántas personas son necesarias para que un proceso de participación sea válido? ¿Debe evaluarse la cualidad de la participación de cada participante (mayor o menor, sostenida en el tiempo o puntual, constructiva o pasiva, por ejemplo)?

#### El calendario de la acción del drama

En el blog del proyecto *Repensar el contenedor*, dependiente de la web de CAPP España<sup>4</sup>, está explicado de manera visual y pormenorizada en qué ha

4. Ver <[www.hablarenarte.com/capp](http://www.hablarenarte.com/capp)>

consistido este proyecto. Se enumeran las fases fundamentales del mismo y se comentan brevemente algunos aspectos de especial relevancia. Podrían ser los nudos de acción de la historia, los quehaceres significativos de los personajes.

Primera fase: noviembre 2016

Taller de Orekari *Repensar el contenedor*

Se puede entender como una pre-fase del proyecto/residencia. Se trataba de un taller dinamizado por Orekari y abierto a residentes de Huarte y profesionales de la arquitectura, en el que se repensara el edificio. Además de representantes de estudios y colectivos como M-Etxea, Hiritik-At o Ph Positivo, contó con la participación de arquitectos interesados en sumarse al proyecto; entre ellos, Natxo Barberena, quien formaba parte del equipo del Ayuntamiento de Huarte cuando se trazaron los primeros planos de lo que luego –modificado sustancialmente– sería el Centro Huarte. Las dificultades principales que se acometieron fueron dos: que se trataba de modificar un edificio, no crearlo, y que en el proceso se debía tener en cuenta la opinión de otros agentes. Es decir, aunque una de las primeras ideas que salieron de ese taller fue la de tumbar el acceso al edificio, echar abajo el muro para abrir el contenedor definitivamente, enseguida se demostró inviable por falta de presupuesto y por la conveniencia de no transformar de manera sustancial e irreversible el diseño original del estudio de arquitectura que construyó el edificio, con quienes se conversó constructivamente a lo largo del proceso.

Dos cuestiones salen al paso: la primera, que se trató finalmente de una reunión de profesionales de la arquitectura (no asistieron personas de otros ámbitos) para repensar un espacio que en realidad iba a estar dirigido a artistas; y segunda, que, aunque el espacio es amplio, el presupuesto y el radio de acción será limitado.

Segunda fase: enero-febrero 2017

*Aperitifak*. Construir la comunidad: espacios comunes de Huarte. Enero de 2017  
Investigación

*Aperitifak* es una iniciativa del Centro Huarte, que consiste en promover el diálogo entre artistas o colectivos y público; la idea es hablar en torno a un proyecto, planteando una manera de estar en la discusión distinta, alejada de los parámetros habituales de locutor y escuchador. En este caso, el *Aperitifak* de finales de enero fue ocupado por *Repensar el contenedor*, y transformado en un paseo por el pueblo de Huarte. Se trataba de visitar los espacios públicos del pueblo, e indicar sus usos, historia, características y necesidades. Acudió un gran número de personas –probablemente la actividad más seguida de todas las planteadas por el proyecto, a excepción del acto final– y el paseo fue muy instructivo. En el *Aperitifak* se pasea por el pueblo, partiendo del Centro. El paseo simboliza lo que se pretende, que el Centro y el pueblo estén conectados. Se piensa mientras se camina qué es un espacio público, qué es también la naturaleza del Centro (antes incluso de su vinculación con el arte), y cuáles son los deseos y necesidades de quienes ocupan ese espacio. Ahora es la ciudadanía la que piensa el Centro, y no el arquitecto ni el artista.

Junto a esta actividad, tienen lugar las entrevistas a agentes vinculados con el Centro, el pueblo o la producción artística<sup>5</sup>, lo que llaman multiplicadores. Tanto *Aperitifak* como esta actividad amplían definitivamente el radio de participación de *Repensar el contenedor*, y conforman la parte de investigación que dará paso a la parte práctica que vendrá a continuación.

Nos hemos preguntado por qué muchas de las personas que acudieron a *Aperitifak* no siguieron tan de cerca en adelante el proyecto. Una respuesta está en la naturaleza de ese evento: indicar qué cosas te gustaban de tu pueblo y cuáles creías que debían mejorarse. La idea de pensar lo común y aplicarlo al centro se desplazó ligeramente hacia aportar la opinión de lo común, para transformarlo. Una vez terminado el paseo, y después de que cada persona expresase su propuesta (ampliar un parque, recortar un edificio, reordenar unas huertas, ampliar el número de plazas escolares), el grupo se disolvió. Se aunaron voluntades porque las cosas en las que se pensaban eran distintas, pero cuando estos paseantes constataron que lo que tenían que decir ya lo habían dicho, y que lo que sabían que podían hacer

5. Entrevistas con Anabel Barberena, Fermín Díez de Ulzurrun, Jon Echeberria, Harri Larunbe Anderson y Oihane Uribeetxeberria. Se pueden consultar en el blog del proyecto, <[www.hablarenarte.com/capp/category/residencias/residencia-centro-huarte/blog-residencia-huarte](http://www.hablarenarte.com/capp/category/residencias/residencia-centro-huarte/blog-residencia-huarte)>.



–que estaban capacitados para hacer– ya lo habían hecho, se apartaron. Otra respuesta tiene que ver con los plazos. A partir de *Aperitifak*, los tiempos establecidos de la residencia obligaban a dejar en barbecho el proyecto hasta unos meses después. Lo que estaba pensado como una fase de reflexión después de la fase I, para desarrollar ideas, podría haber sido la causa sin embargo de que la energía acumulada se disolviera progresivamente. Quizás el adelantar actividades para realizarlas a continuación del *Aperitifak* hubiera mantenido la atención y la tensión del proyecto.

Durante esta fase del proyecto entra en juego el concepto de naturaleza, en concreto, las huertas de Huarte, identificadas como el espacio propio del pueblo, aquello con lo que se identifica históricamente de manera espontánea. A partir de ahí, el equipo en residencia entiende que llevar la huerta al proceso de reflexión puede ser la manera de construir la pasarela, lo que conecte el Centro y la ciudadanía. Los materiales utilizados en la construcción de las huertas inspiran a partir de este momento al equipo de trabajo en la ideación del producto final. Del mismo modo que la naturaleza influye en el entorno, lo hace la arquitectura.

Tercera fase: abril-junio 2017

Dinámica Centro Huarte. Mayo 2017

Dinámica Plaza San Juan de Huarte. Mayo 2017

Dinámica II Plaza San Juan de Huarte. Mayo 2017

Inauguración Tótems y taller con Itsaso Jiménez Iribarren<sup>6</sup>. Junio 2017

En los meses de abril y mayo, el trabajo pasa de la reflexión a la acción. Se implementa el diálogo con la ciudadanía para perfilar la solución definitiva (o parcial) de *Repensar el contenedor*, y se acomete su construcción.

Convergen la participación y la colaboración en este momento: la participación por parte del entorno y la colaboración por parte del equipo constructor (arquitectos y arquitectas vinculadas al proyecto). Es la fase clave del proyecto, que puede desembocar en algo tangible, consecuente y útil sólo porque se ha hecho todo el trabajo anterior.

Dado que es una de las fases más importantes del proyecto, conviene describirla con cierto pormenor. Las jornadas se dividían entre las

dinámicas con participantes, el diseño de la construcción y la propia construcción (los límites entre una cosa y otra no siempre son fáciles de delimitar). En cada uno de estos procesos se ponen en juego los conceptos de participación y colaboración que hemos definido más arriba. El punto de partida, como siempre, era contar con el mayor número posible de personas, que trabajaran conjuntamente en el diseño y creación de la fase final de la residencia. Para ello se enviaban convocatorias vía email y se publicaba en redes sociales, a la vez que se distribuían *flyers* y cartelería por diferentes lugares de reunión del pueblo.

En este momento se toma una decisión clave, salir a la plaza del pueblo. El equipo de trabajo constata lo siguiente: la participación se reduce mucho cuando el evento se hace en el Centro; como desde el principio se sabía, los muros del Centro imponen, alejan, la gente no se acerca. Por ello, deciden salir a la calle, y se logra lógicamente mejorar la participación –no tanto la colaboración– con este simple desplazamiento. En semanas consecutivas tienen lugar ahí talleres donde se pide a quienes quieran –hay un grupo numeroso de niños, niñas y adolescentes– que imaginen el Centro que quieren y la vinculación con él.

El trabajo de diseño y de construcción resulta finalmente una experiencia colaborativa reducida: equipos de cinco-diez personas, formadas principalmente por personas vinculadas a la arquitectura, y el grupo de jóvenes que mencionamos más arriba. La fase de construcción supuso tres semanas de jornada completa de trabajo en la sede del Centro, en un espacio habilitado en el garaje abierto. A pesar de que el tiempo era limitado, y también los recursos<sup>7</sup>, gracias a la participación de voluntarios y voluntarias, algunos pertenecientes a los diversos grupos de trabajo que durante el proyecto se fueron creando, se consiguió completar la propuesta en plazo, adaptándola: de cuatro tótems se pasó a dos, y algunos de los elementos que los conformaban se sustituyeron por otros o se anularon, dejando abierta la posibilidad de acometer su construcción en fechas posteriores a la inauguración.

A finales de junio de 2017, de nuevo en la plaza central del pueblo de Huarte, se presentan en sociedad los dos tótems, el producto final de *Repensar el contenedor*. La figura del tótem está vinculada al pueblo desde hace años,

6. Además de este taller, al principio de esta fase de *workshops* estaba previsto un taller de madera, que compartiera conocimientos sobre este material y sus diferentes posibilidades constructivas, a partir del estilo que puede encontrarse en algunos bares, cafés, discotecas y hogares de Berlín, y la experiencia del colectivo de arquitectura Raumlabor. Finalmente no pudo llevarse a cabo por falta de tiempo.

7. No siempre se contaba con las herramientas adecuadas para el manipulado de los materiales, por falta de presupuesto o de tiempo para que fueran distribuidos. No obstante, el soporte desde el Centro fue continuo y la colaboración del técnico de mantenimiento, Iñigo Zubicoa, fue absolutamente fundamental.

por la instalación de obras escultóricas con esa forma en una plaza próxima al centro, obra del artista local Julio Urdín. En los tótems del parque la gente juega, son del pueblo, no hay que “abrirlos”. Son precisamente las tres características que se quiere para el Centro Huarte: que sea un lugar de participación (también lúdica, por qué no), que sea algo de lo que el pueblo se sienta propietario y responsable, y que sea accesible, que acceder a él no suponga el aprendizaje de un idioma singular y complejo. Los tótems del parque son, por lo tanto, modélicos.

Los tótems de Orekari y Enter This se utilizan por primera vez ese mismo día, 30 de junio, con un taller experimental de imágenes de la artista Itxaso Jiménez Iribarren titulado *Repensar el paisaje*. El tótem presenta una serie de características nacidas durante desarrollo de la residencia: es una navaja suiza que responde a las necesidades de la ciudadanía, que supera o desborda las paredes del centro, que se conduce hasta la plaza. Se ha construido en un proceso artesanal, doméstico, con la precisión y el cuidado de las manos, de la manera más económica posible. Se desplaza, se traspasa<sup>8</sup>. Contiene taburetes, mesas de trabajo, objetos que utilizar para reunirse. Se expande tan fácilmente como se recoge. Puede sostener una pantalla en la que exhibir cine o ideas. Puede ser utilizado por cualquiera. Puede contener la expresión de cualquiera. No ha habido una intervención arquitectónica en la fachada del edificio, no se ha eliminado la pasarela de acceso, no se han tirado muros del interior, no se ha transformado la iluminación, no se ha programado de otra manera: son dos tótems, son una herramienta, del Centro y de fuera del Centro. Tótem pasarela, tótem vehículo.

### La resolución del drama

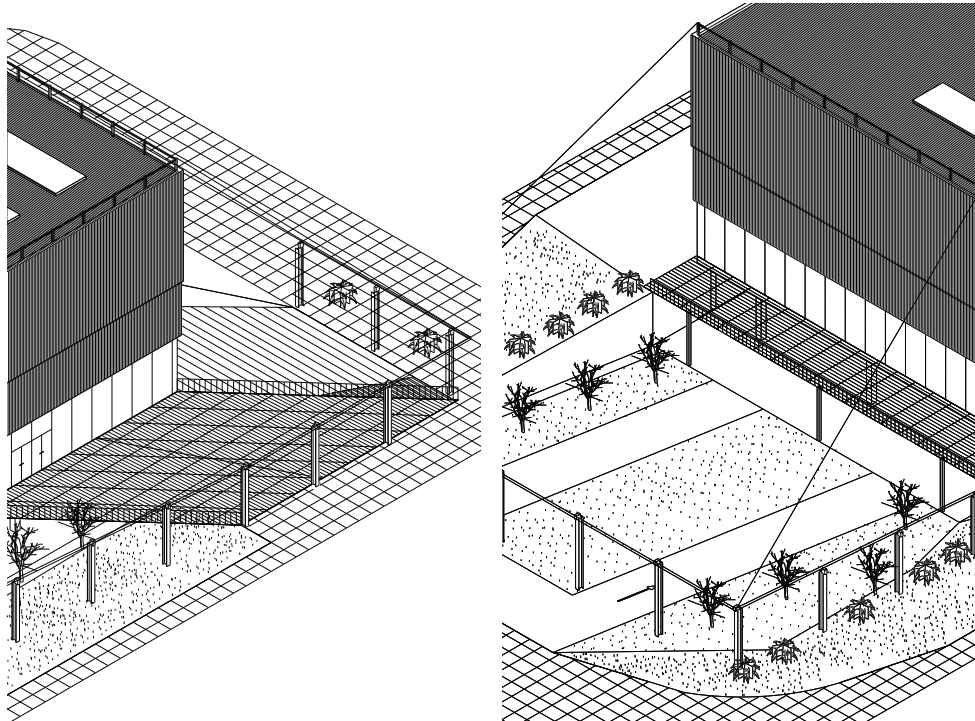
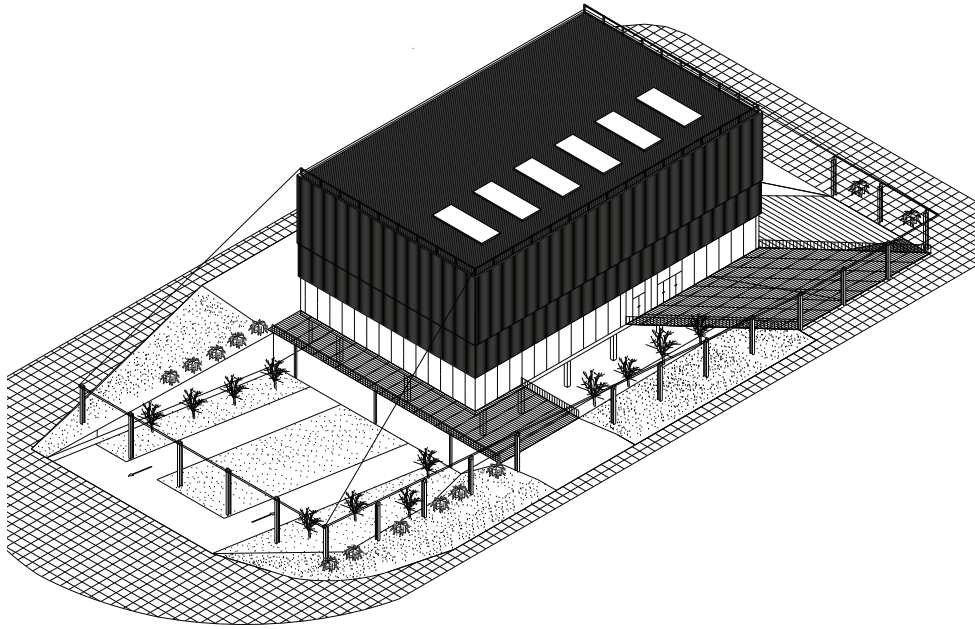
Dos tótems no son el único resultado de meses de trabajo. Es una parte de las conclusiones, es un horizonte de expectativas, es una herramienta que hace contable el debate, la discusión, que pone un paso en una larga trayectoria. Hace falta más tiempo, esto es un principio.

Como he ido desgranando, el proceso era complejo: porque la idea de “centro” estaba cambiando, porque los participantes fueron alterando (y también en parte los objetivos), porque los procesos de participación son flexibles y han

de contar, justamente, con las aportaciones de dicha participación, porque los medios materiales eran los que eran y el tiempo limitado. Orekari y Enter This han afrontado y superado estas circunstancias: han hablado con los agentes que se han interesado y con los que no, han animado a participar incesantemente, han pensado desde la arquitectura y la ciudadanía, han analizado de dónde se venía y hacia dónde se puede ir, han mantenido un diálogo continuo con la dirección, han trabajado horas y horas en el diseño y construcción del producto, han llegado todo lo lejos que se podía llegar en la investigación sobre procesos participativos y en el significado de repensar un contenedor.

¿Cuál es el siguiente paso, si es que ha de darse? Quizá ofrecer más tiempo y más recursos porque el horizonte está claro y se cuenta con la energía. Tiempo para que la Dirección consolide la nueva naturaleza que se le quiere otorgar al Centro, y que llegue a calar en el público y otros actantes que intervengan de manera sostenida en el proceso. Y recursos para facilitar que todas las personas conozcan qué se está haciendo y qué se quiere hacer, con la misma fluidez con que les llega cualquier otra información relevante para el día a día del pueblo.

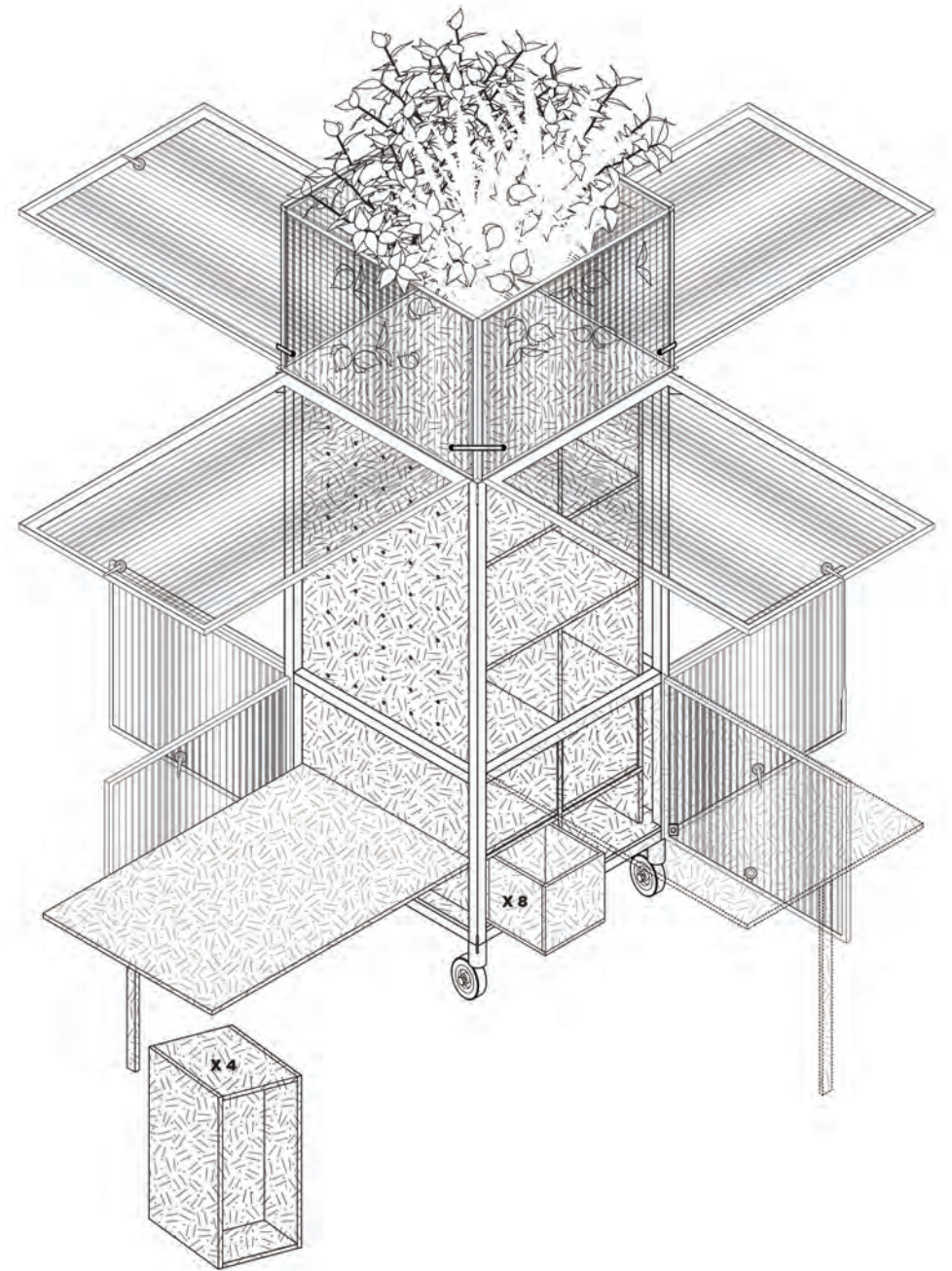
8. Un símbolo: parte de los paneles de madera que conforman el interior del tótem están agujereados, como también podrían estarlo -creo que es una imagen fecundadora- las paredes del edificio. Es orgánico el traspasar de la luz y el aire, lo permeable.







Dibujo de prototipo y fotografía de los tótems en Huarte, 2017



## Harrotu ileak!

2016

---

### noviembre

Planteamiento de la residencia con Tabakalera

2017

---

### enero—junio

Residencia realizada por Felipe Polania y Oihane Espuñez con el equipo de mediación de Tabakalera, co-producida por hablarenarte y Tabakalera

### enero

Primera fase de la residencia. Investigación. Mapeo de los problemas a través de testimonios de las personas que habitan esos espacios

### febrero—marzo

Muestra de fotografías sobre la identidad juvenil en el Prisma. Artistas como Rineke Dijkstra, Rania Matar, Miguel Trillo, Olya Ivanova, entre otros

Acción *Harrotu ileak! Posatu, selfie*

10-11 marzo 2017. Taller de video *¡Harrotu ileak cámara, acción!*

17 marzo 2017. Open training de streetdance *¡Harrotu ileak, salta, baila!*

24 marzo 2017. Exposición en Tabakalera de fotografías realizadas con las y los jóvenes y publicación del libro *Harrotu ileak!*

### julio

Del 5 al 7 de julio, taller de rap impartido por La Basu

“El objetivo de las actividades era conocer a estos jóvenes no sólo desde las palabras, sino desde otros leguajes a través de los cuales ellos también tuvieran algo que decir” (Oihane Espuñez)

Dentro del espacio de Tabakalera existen zonas abiertas, sin programación, denominadas “espacios calle”. Coincidiendo con el otoño y con la llegada de la lluvia y el frío, éstos suelen ocuparse por grupos de jóvenes.

El área de mediación de Tabakalera siempre tuvo un interés especial en trabajar con este colectivo. Así entre enero y junio de 2017, en el marco del programa CAPP, Tabakalera y hablarenarte organizaron conjuntamente un programa de residencias centrado en un trabajo de mediación con estos adolescentes. Invitaron a Felipe Polania, artista y educador, y a la creadora donostiarra Oihane Espuñez que trabajaron en estrecha colaboración con el área de mediación de Tabakalera.

Bajo el lema *¡Tabakalera también es tuya, aprende a quererla y defiéndela!*, el proyecto *Harrotu ileak!* propone una reflexión en dos direcciones: por un lado, fomenta que las y los jóvenes repiensen el entorno que utilizan, para que lo asuman como propio y se impliquen en él en materia de derechos y deberes; y, por otro lado, promueve una reflexión institucional para definir los modos de uso y ocupación de sus espacios públicos.

*Harrotu ileak!* es una co-producción entre hablarenarte y el área de mediación de Tabakalera en colaboración con los residentes Oihane Espuñez y Felipe Polania, con la compañía de los observadores externos Gorka Bereziartua Mitxelena y Samira Goddi Mendizabal. Tabakalera, a través de su área de mediación, sigue trabajando con los adolescentes a través de *Harrotu ileak!*

## Una mata de pelo (en la ciudad en la que ni el viento se despeina)

Por Gorka Bereziartua Mitxelena

Tabakalera todavía huele a nuevo. Huele a lugar renovado que sigue mostrando las marcas de lo que fue (la escalera de madera que encuentras al pasear por la entrada principal, la estructura misma del edificio, las partes que se han guardado de la fisionomía de la fábrica de tabaco); y en el cual las costuras de la obra son aún visibles, ya que nada se ha utilizado lo suficiente. Apenas dos años no bastan para lograr el punto de desgaste que hace invisible el trabajo previo de albañilería. Creo que es el hecho de caminar a través de un edificio recién remodelado lo que nos hace percibir a los visitantes esporádicos esa sensación cercana a la turbación, que se parece mucho a esa otra que te invade cuando visitas por primera vez el piso nuevo de un amigo: la presencia del inquilino aún no ha transformado el lugar, y te resulta difícil saber dónde poner los pies, cómo comportarte en ese espacio que apenas conoces. Crees que no te es lícito ser el primer usuario de un mueble sin estrenar y te quedas ahí parado, moviéndote como lo haría un astronauta, sin alejarte demasiado de la entrada, hasta que tu amigo vuelve cerveza en mano y dice “siéntate tranquilamente”, mientras señala un sofá blando y orgulloso en mitad del salón, que aún no conoce el peso de una persona apoltronándose sobre él.

Sin embargo, la casa de tu amigo es un lugar donde vivir, y Tabakalera, en cambio, un Centro Internacional de Cultura Contemporánea con todas sus mayúsculas. La casa de tu amigo es un lugar privado, Tabakalera es un espacio público. La primera es parte del proyecto de vida de alguien a quien conoces. La segunda, en cambio, es parte de un proyecto de ciudad. En la primera, es el dueño quien decide quién entrará y quién no. En la segunda, en teoría, cualquiera puede entrar, independientemente de cuál sea su origen, edad, raza, sexo o credo. El tipo de usuario que se espera *a priori* es ya otra cuestión: están quienes se espera que vengan sin pedir ningún tipo de explicación, están quienes no se esperaba que viniesen, y están quienes han aparecido en esta casa “sin invitación”.

Recuerdo los reportajes fotográficos que se publicaron en prensa el fin de semana en que se inauguró Tabakalera. Muchísima gente acudió a

explorar los rincones del edificio nuevo, los números hacían levitar: 28.000 personas visitaron el lugar tan sólo durante el fin de semana de apertura. Si observamos a las personas que aparecen en dichas imágenes, llama la atención su edad, ya que muchas son, a primera vista, mayores de 40; no serán millonarios, pero sí de posición social holgada; y de piel blanca. Es decir, “gente normal” de Donostia.

Hay otra cosa que no pasa desapercibida a quien haya vuelto a visitar el centro cultural: en septiembre de 2015, en el piso de abajo, cerca de la entrada más próxima al túnel del Egia, había una especie de contenedor que se planteó como medida provisional durante los primeros meses del nuevo ciclo de Tabakalera, para ofrecer desayunos y comidas, hasta que la cafetería abriera sus puertas medio año después. El día de la inauguración, había otros espacios vacíos, por ejemplo, el Prisma que corona el edificio: una plaza de 472 metros cuadrados, cubierta por una estructura de cristal y que cuenta con una terraza de 140 metros cuadrados con vistas a la parte románica de la ciudad. El visitante debería encontrar también un restaurante en la misma planta, pero la inauguración de éste se ha retrasado –continúan en obras en el momento de escribir estas líneas–. A la espera de la clientela del restaurante, todo tipo de gente sube al Prisma, pero podría decirse que éste aspira a ser un lugar de paso: una visita rápida, llegar, mirar durante unos minutos la panorámica que ofrece la terraza, y marcharse. El manual de uso no-escrito del centro dice que no hay nada más que hacer allí, que no es un sitio en el que estar, ya que no hay bancos donde sentarse. Te vuelve a invadir esa sensación de astronauta de cuando visitas el piso de tu amigo por primera vez, aunque esta vez no hay ni cerveza ni sofá: por si acaso no te quedes ahí parado durante mucho tiempo, no toques nada, no te quedes demasiado tiempo embobado con las vistas, a ver si te van a cobrar, que mirar desde aquí debe ser carísimo.

Pero os hablo desde un cuerpo metido de lleno en la treintena, un cuerpo que está perdiendo flexibilidad aun cuando se estira todas las mañanas. Si se sienta en el suelo, el hormigueo no tarda en aparecer, y no consigue posarse cómodamente. Para otros cuerpos más jóvenes o al menos no tan anquilosados, la falta de asientos en el Prisma no es motivo para marcharse de allí, ya que pueden tirarse horas en el suelo y, además, el espacio está cubierto –factor importante si hablamos de Donostia– y cuenta con conexión

abierta a internet. Dicho de otra manera, no está nada mal como local para juntarse con los amigos. Ane Rodríguez, directora de Tabakalera, informó sobre la situación a pocos meses de inaugurar el centro, en una mesa redonda que publicó la web *Kulturaldia*. La cuestión surge al hilo de una conversación entre responsables de varias iniciativas culturales de la ciudad: ¿Por qué les resulta tan difícil a las ofertas culturales conectar con gente menor de cierta edad? ¿Dónde están los jóvenes? “De 12 a 18, están en Tabakalera, pillando wifi”, respondió Rodríguez entre risas, y explicó que podría tratarse de una buena oportunidad para trabajar con ese tipo de público.

Sin embargo, es innegable que nos encontramos ante una situación paradójica: por una parte, el Centro ha conseguido lo que muchos otros espacios culturales querrían –es decir, que los adolescentes utilicen el lugar de manera habitual–, pero, por otra parte, la mayoría de ellos no van a Tabakalera por la programación o servicios culturales que ésta ofrece, sino por las características del edificio, o porque pueden pasar el rato cómodamente en lugares no del todo reglados, tales como el prisma. No se mueven con pasos flotantes por miedo a cometer algún error, es más habitual verlos haciendo saltos mortales en el balcón o reunidos en grupos aquí y allá. Parecen libres de cualquier preocupación, organizados a su manera en un lugar que les ofrece muchas utilidades. Quizá sea la propia estructura interna del edificio la que ha contribuido a todos esos usos, ya que más que un lugar separado de la calle, Tabakalera se considera una extensión de ella, y es que muchos metros cuadrados del centro cultural son en realidad espacios-calle, lugares de paso abiertos a todos.

El antropólogo Manuel Delgado, en su obra *El animal público*, analizó algunos comportamientos sociales ligados a la vida urbana, y aunque el libro se publicó allá por 1999, parece que algunos de los capítulos tratan precisamente de situaciones como las que se encuentran detrás de la iniciativa *Harrotu ileak!*. Delgado explica que lo urbano no está formado por ciudadanos que son dueños del lugar, sino usuarios que no cuentan con derecho de propiedad ni exclusividad. Quienes planifican la ciudad prevén usos concretos para cada espacio, pero nunca consiguen que sea un sistema del todo cerrado: los usuarios del espacio público, “los animales públicos”, desafían mediante sus prácticas a la autoridad que quiere domesticarlos



con su organización urbana. El profesor catalán destacó ciertos tipos de personas que tienen como hábitat natural el modo de vida urbano, que son peatones las 24 horas del día, y que, en palabras de Delgado, son monstruos fronterizos, “en tanto en cuanto no se pueden clasificar”: migrantes, adolescentes, enamorados, artistas y *outsiders* en general. “Están entre nosotros físicamente, es cierto, pero en realidad se les percibe como permaneciendo de algún modo en otro sitio (...) atrapados en un puro trayecto. Son motivos de alarma, pero no menos de expectación esperanzada por la capacidad de innovación y de cuestionamiento que encarnan”<sup>1</sup>.

Es en este contexto en el cual se mezclan la preocupación y la esperanza donde surge la iniciativa *Harrotu ileak!*, que nos invita a reflexionar sobre la comunidad de usuarios de este centro cultural, sobre la vida interna del espacio, las maneras de regularlo y las oportunidades y limitaciones de las prácticas culturales contemporáneas a la hora de conectar con las generaciones jóvenes. El proyecto abre una ventana al pensamiento y éste es precisamente su punto fuerte, ya que no creo que esta residencia haya buscado un resultado o “producto” final. Los artistas residentes Oihane Espuñez y Felipe Polanía han puesto en marcha varias dinámicas para abrir el debate en torno al lugar que ocupan las personas dentro de las actividades culturales. No han querido tratar a los usuarios de Tabakalera como *sujet trouvé* que mostrar públicamente, y tampoco se han situado en el rol del artista-demiurgo. En ningún momento han apostado por dicha manera de comprender el arte colaborativo: al contrario, han prestado mayor atención a las relaciones que se tejen en las acciones propuestas, y no tanto a la plusvalía cultural que se obtiene de ellas. Quien observa el proyecto desde fuera no puede evitar hacerse algunas preguntas ante dicho planteamiento poco habitual: ¿Están legitimando el uso que hacen los jóvenes del espacio? ¿Le confieren valor cultural? ¿Es posible establecer de mutuo acuerdo ciertas normas –como el “Tratado de Paz” que se plantea en este proyecto– con un grupo de personas que no se definen como sujeto? ¿Cómo conseguir, entonces, que esos jóvenes que emplean Tabakalera de maneras parecidas se identifiquen como parte del mismo grupo? ¿Qué otros vectores de identidad están operando en sus relaciones?

Espuñez y Polanía partieron de un diagnóstico que se centraba en cómo los jóvenes utilizan Tabakalera, y han vertebrado el proyecto en torno a

la colaboración con ese segmento de la población; de todas maneras, al analizar los usos del Centro, han descubierto que allí se llevan a cabo otro tipo de actividades ajenas a las prácticas culturales propuestas por el centro: hay, por ejemplo, personas que rezan, personas que utilizan los baños para mantener relaciones sexuales anónimas y esporádicas, niños con sus madres y padres que utilizan la espaciosa zona de abajo y personas que juegan al *ping pong* durante largas horas en el segundo piso. En Tabakalera convive una pequeña sociedad, y tal y como sucede en la sociedad de fuera, se está escribiendo un relato sobre lo que se hace dentro del edificio en el cual se destacan algunas prácticas y otras se dejan en un segundo plano –o incluso se esconden–. En ese sentido, se agradece el esfuerzo de intentar introducir en la diégesis del centro todas esas prácticas no reconocidas, ya que muestra una intención por parte del centro para investigar y transformar lo que pasa en su interior, en lugar de establecer límites rígidos.

Pero, una vez aceptada la situación, ¿cómo se establecen relaciones con esas subjetividades que están al margen del imaginario público de Tabakalera? Me parece destacable la estrategia utilizada para trabajar con los jóvenes: los dos artistas residentes se han acercado a las prácticas culturales de los jóvenes y han organizado actividades en base a ello, abandonando el estatus y los modos de hacer del artista/autor y fundiéndose con la tarea de dinamizar a los usuarios. Esta “desaparición” del autor, este infiltrarse entre los usuarios ha facilitado la relación entre los responsables del proyecto y los usuarios, ya que estos últimos han percibido que se ha acudido a ellos para proponer prácticas cercanas a ellos, y así se ha reducido, al menos en parte, la distancia entre institución y usuarios.

Eso no significa que las actividades que se han organizado dentro de la iniciativa y las prácticas que los jóvenes llevaban a cabo en Tabakalera antes del proyecto sean iguales. Emplean el mismo tipo de lenguaje, pero *Harrotu ileak!* ha ofrecido un marco en el que reflexionar sobre diversos temas –reflexión, dicho sea de paso, que no debería limitarse tan sólo al uso de los jóvenes, pero de eso hablaremos más tarde–. La primera actividad/taller dentro de esta residencia fue la denominada *Harrotu ileak! Posatu selfie*, que se dio a conocer a los jóvenes mediante *flyers* repartidos en mano. Se instaló un ordenador en el Prisma y se ofreció la oportunidad de editar las fotos que los jóvenes se sacaban en Tabakalera, para después organizar



una exposición con todas esas imágenes. La actividad tenía como objetivo establecer relaciones –y así conocer cuáles son los gustos de esos usuarios–, y que los jóvenes se representaran dentro del espacio, explicitando que el lugar también es suyo. Podría considerarse un ejercicio de territorialización, así como un primer paso para formar ese sujeto que contará con su propia voz: las fotos le ponen cara al grupo y esas caras aparecen en relación a un lugar concreto.

El 12 de mayo recibimos el resultado de dicho taller, en la última sesión que Espuñez y Polanía llevaron a cabo en Donostia. Son imágenes de todo tipo y lo importante no es su calidad técnica, sino aquello que muestran sobre los usuarios del centro –especialmente si las comparamos con las fotos que la prensa publicó el día de la inauguración–. “Son cuerpos jóvenes, cuerpos vulnerables, cuerpos inocentes, cuerpos racializados”: así reza el texto que ha escrito el grupo de mediación de Tabakalera al hilo del álbum de fotos. Enseguida nos vienen a la mente los habitantes fronterizos que mencionaba Delgado: adolescentes, migrantes, enamorados. No están en la frontera, ellos son la frontera, en tanto en cuanto se encuentran al margen de la representación pública: no existen en el relato oficial y el mero hecho de visibilizar su presencia pone en cuestión la narrativa que construyen los canales de información dominantes en torno a la ciudad, ya que nos muestra la cantidad de gente que el discurso hegemónico expulsa.

Gracias a *Harrotu ileak!*, hemos podido conocer otro relato, protagonizado y narrado por los propios usuarios en su propio lenguaje. Tras la actividad de las fotos, se organizó un taller de vídeo los días 10 y 11 de marzo, y de nuevo, pudimos ver los resultados de ese taller en la última sesión del 12 de marzo. Vimos pequeñas piezas audiovisuales hechas por los jóvenes, historias inventadas, ambientadas en el centro cultural y basadas en las experiencias que han vivido en él. Entre otros, llama nuestra atención la pieza titulada *Me han echado de Tabakalera*, en la cual se narra la experiencia de ser expulsado del edificio. La cuestión ya ha salido a colación durante otros ejercicios de la misma sesión, y es que algunos de los jóvenes se quejan del trato que reciben por parte del personal de seguridad, y dicen que han tenido malas experiencias con la Ertzaintza. A juzgar por las experiencias narradas en otro vídeo, podemos concluir que la policía autonómica y el personal de seguridad del edificio están dirigiéndose especialmente a ciertos usuarios

según su perfil racial. Uno de los jóvenes cuenta que siempre andan con miedo a la policía y que, por mucho que cuando los registran no encuentran nada, el control constante promueve una imagen negativa y los convierte en sospechosos. Los dinamizadores del proyecto, durante esta última sesión, han intentado problematizar otros aspectos de la convivencia entre los jóvenes, como por ejemplo las actitudes machistas de los chicos hacia las chicas o cuestiones relacionadas con el respeto hacia el personal del centro, especialmente hacia el personal de limpieza. El objetivo de esta última sesión era comenzar a definir algunas normas de convivencia para Tabakalera, pero la dinámica grupal no ha dado los frutos deseados. De todos modos, se percibe que los usuarios que se han acercado a esta última sesión sienten confianza hacia los responsables del proyecto; la conversación sigue abierta. Si Tabakalera acierta a mantenerla así, puede que en el futuro resulte más fácil establecer ese marco de acuerdo que *Harrotu ileak!* tenía como objetivo.

Sin embargo, para que el proceso sea integral, considero imprescindible que se promueva la reflexión también entre otros colectivos de la comunidad que forma Tabakalera, de modo que se complemente la iniciativa que hemos tratado en estas páginas. Ciertamente, los jóvenes que han sido eje de este proyecto representan tan sólo una parte de todos los usuarios. Arriba, hemos mencionado otros usos inusuales y también hay temas que deberían cuestionarse en aquellos usos que no se consideran conflictivos: ¿Nos limitamos a consumir lo que se programa? ¿Cómo podemos participar? ¿Con qué tipo de personas estamos en Tabakalera? ¿Con cuáles no estamos? ¿Consideramos que los usuarios que tenemos alrededor son nuestros semejantes?

Ahora que han transcurrido dos años desde la inauguración, puede que Tabakalera todavía guarde el olor de las cosas nuevas, pero ya ha acumulado suficientes vivencias como para empezar a responder a esas preguntas y reflexionar así sobre la comunidad del edificio. Creo que, partiendo de esa base, puede aportar mucho como centro cultural, ya que, en esta ciudad en la que no se despeina ni el viento, la perspectiva cultural dominante está muy unida a un ideal de belleza demasiado rígido y a unas esencias firmes que funcionan como estructurantes simbólicos. Aquí, el arte es todavía algo lejano a las personas, se encuentra incluso físicamente aparte de la gente, está hecho con otros materiales, y es estable, trascendental, casi divino. Un punto de partida adecuado para proponer otra manera de vivir la cultura,

trataría de pensar en los cuerpos, caras, pelos, sudores y caminares; pensar en el movimiento que forman todos esos cuerpos en su conjunto, en la construcción colectiva que es la ciudad, en el animal público. Y en ese espacio que se ha convertido su hábitat: todo el mundo está invitado a este centro cultural que no es de nadie, y que debería convertirse en un bastión indefendible, que no pierde el paso en la coreografía de la gente que lo conquista constantemente.

## ¿Y si en la fiesta aparecen “los otros” ocupando los pasillos?

Por Samira Godoy

En su origen, Tabakalera (1913-2003), fue una fábrica estatal de tabaco que empleó a muchas personas, sobre todo a mujeres. Tras una reforma integral, el centro fue inaugurado en el año 2015, como espacio de creación contemporánea. El lugar posee una apariencia amplia, diáfana, de grandes dimensiones, con matices estéticos diversos según el uso del espacio, pero todo muy acorde en su conjunto. La sensación al entrar en el edificio atravesando la gran puerta amplia y principal es la de un *continuum* sin frontera alguna entre la calle y el interior del espacio. Es más, el espacio invita a entrar, ya sea por su estética, sus servicios o por su propio estatus simbólico y discursivo.

En ese sentido es interesante observar que los que llegan a Tabakalera, no están atraídos exclusivamente por la oferta y agenda organizada desde la propia entidad, sino también para hacer uso de otros servicios que el espacio ofrece sin que los haya programado nadie.

Para los usuarios, el atractivo de Tabakalera se pueden resumir en tres aspectos: un horario amplio de apertura y diario, (lo que implica disponibilidad), un anonimato total de entrada, estancia y salida del mismo (lo que implica libertad) y una agenda cultural que va unida a elementos tan aparentemente simples y básicos como que es un lugar cubierto y caliente que dispone de baños, sillas, mesas, enchufes y red ilimitada de conexión wifi (lo que implica prestaciones).

Teniendo en cuenta estos tres aspectos, me pregunto: ¿Se complementan o se enfrentan cultura y servicios básicos?, ¿prevalece uno sobre lo otro? y ¿qué supone para Tabakalera uno y qué los otros? Me inclino a pensar que operan al mismo nivel, creando un triángulo: consumo de cultura reglada, cultura juvenil auto-reglada y consumo de los servicios básicos.

Estas tres líneas de consumo se entremezclan sobre todo en los lugares de paso: pasillos y espacios de tránsito que Tabakalera ha declarado como espacios públicos. Estos, inicialmente sin usos establecidos más allá de

ser lugares de paso para los “agendados”, de repente son habitados por colectivos que reclaman sus propios espacios.

Se trata, de habitantes de la periferia social y/o cultural en busca de ese anonimato y de ese espacio propio sin regla alguna, sin identificación alguna, ideal para crear identidad, ya que supone un lienzo en blanco, y ellos y ellas traen múltiples colores y formas de pintar. La aparición de estos colectivos no invitados ni imaginados tampoco como usuarios de la casa, crea asombro. Y alguien que no es invitado a la fiesta, ocupa, se apropia, se confunde, se apodera o se aprovecha de, en este caso, el espacio. Llegan a ese lugar que es común, y que no tiene dueño o al menos referente aparente. Es ahí desde donde parte la necesidad de acercarse y desde donde también se crea la posibilidad de establecer diálogo con esta juventud. Interesa saber y conocer más allá de lo que se observa: quiénes son, qué intenciones traen y hasta cuándo pretenden quedarse. Ese terreno aparentemente virgen, precisa ser cultivado y por ello conviene consensuar un marco común mediante un proyecto con este grupo juvenil: *Harrotu ileak!*, que nace de una colaboración entre diversas entidades y a través de CAPP, un proyecto europeo sobre prácticas colaborativas. Los principales protagonistas sobre el terreno son los artistas/mediadores residentes Oihane Espuñez y Felipe Polanía y el equipo de mediación de Tabakalera.

El primer acercamiento y la oferta que se realiza consisten en generar espacios de confianza con un colectivo que a priori guarda cierta distancia. Esa actividad parte del imaginario adulto hacia el colectivo juvenil y se basa una imagen estereotipada. Pero en parte permite conocer mejor a ese “otro” para así poder ir definiendo de manera más realista y objetiva las características de este grupo además de ir creando vínculos directos con ellos; ya que hasta el momento los únicos datos de las que parten los residentes y el equipo de mediación de Tabakalera se basa en la observación y la rumorología negativa. En relación a esa primera fase, es pertinente posar la siguiente pregunta metodológica: ¿Hasta qué punto conviene partir del imaginario estereotipado para acercarse a un colectivo con el que se han mantenido hasta ahora las distancias? ¿Ser joven equivale a tener un gusto por las nuevas tecnologías o el *breakdance*? ¿Hasta cuándo es legítimo utilizar como gancho un taller de *hip-hop*, el móvil o la cámara de fotos?

A mi entender es equivocado perpetuar la creación de actividades que parten de un supuesto “gusto” adolescente. Sin embargo, esa metodología como puente y entrada hacia ese “otro” es interesante. De hecho, es habitual recurrir al uso del folclore o al método de la participación en casos de gestión de la diversidad cultural. No obstante, una vez conocida la diversidad de la que esa misma categoría goza, debería darse un paso más allá, para que la propuesta que se realice sea de alguna manera más acertada, arriesgada y cercana.

En primer lugar, es importante tener en cuenta una expectativa o meta general. En este caso es la resolución del conflicto creado por un uso no acorde con las políticas de lo permitido en el edificio. Pero una vez lanzada la dinámica con el grupo objeto y conocido más de cerca a éste, es preciso rescatar la información obtenida y plantear otra nueva dinámica o actividad. Toda intervención que se lleve a cabo nos obliga a tener en cuenta las micro-oportunidades y micro-conflictos que suceden en su transcurso y que puedan tener relevancia y no se hayan previsto.

A continuación, enunciaré y describiré algunos conflictos a tener en cuenta que me sugiere el proyecto en términos de metodología:

- Las personas dinamizadoras, los residentes Felipe y Oihane, son clave a la hora de empatizar con estos jóvenes. Pero, al ser residentes invitados, se van y no vuelven. Esto sugiere un vínculo creado y después abandonado. Por una parte, puede ser sano para la propia vida del proyecto, para facilitar así la asunción integral y estructural del proyecto desde el propio centro. Por otra parte, la figura del residente me recuerda a la del cooperante al desarrollo en un país lejano, con toda la problemática que esta figura implica para las comunidades locales.
- La movilidad de estos jóvenes es alta y el uso que dan a los servicios de Tabakalera se determina por una agenda muy volátil. Es por ello, que no se puede pensar en una constancia, rutina, durabilidad o fidelidad al espacio en términos de grupos, usos y tiempos. Por ejemplo, se prevé que, en verano, por lo que ya se ha observado en años anteriores, las playas de la ciudad

se conviertan en el espacio predilecto de socialización entre la juventud y que no frecuenten tanto Tabakalera.

- Llegará un momento que la dinámica de conectarse con el grupo de jóvenes, vincular y crear conjuntamente, tendrá que dar paso al debate sobre los límites de uso del espacio y la creación de una agenda compartida y consensuada. Dentro de esa multitud de jóvenes habrá quienes compartan, quienes asuman y también quienes se resistan. Además, el colectivo en cuestión no es un grupo fijo y homogéneo. Llegarán nuevos jóvenes que desconozcan los acuerdos previamente alcanzados.
- Por mucho que se adopte y consensue un marco normativo que establezca condiciones para el uso de los espacios comunes, no dejamos de poseer grandes capacidades de intuición, improvisación y adaptación continua. Siempre se podrán crearse nuevas tendencias que ni podíamos haber imaginado antes, cuando creíamos que todo estaba hablado, previsto y establecido.

De mismo modo, quisiera exponer algunas de las oportunidades que me sugiere el proyecto, y que, en parte, están vinculadas a los límites:

*Harrotu ileak!* parte en su actividad principal del uso del teléfono móvil, un dispositivo esencialmente digital, que aquí se utiliza para realizar algo creativo y compartido en el espacio físico. Concretamente, hacer fotos para montar una exposición en los pasillos de Tabakalera y para dar oportunidad a los jóvenes de mostrarse ante iguales como una obra artística. De esta manera, se pretende ayudar a conocer el lugar, fomentar el sentido de pertenencia al mismo y compartir la mirada propia con la de otras personas a través de un dispositivo muy individual y personal (el móvil): en resumen, hacer de algo personal algo colectivo y participativo.

Una vez que los residentes se hayan ido, habrán dejado un terreno sembrado. Habrán facilitado y mediado en una primera instancia, pero esto no significa que con ello se acabe el proceso. Considero que se ha creado así la oportunidad de abrirse un canal de comunicación y participación constante.

No consigo resolver cómo valorar la relación entre el poder natural de la institución sobre el espacio, y poder subyacente sobre el uso del mismo, por parte de los y las jóvenes. Por un lado, es obvio que el poder sobre el espacio es de Tabakalera, que, en parte, es subvencionada con dinero público, o sea que es de todas las personas. El poder de los y las jóvenes yace por otro lado, en la diversidad tan inimaginable que tienen los componentes de este colectivo y que hacen sentirnos incapaces de poder anticipar sus acciones. Es por ello que la distribución de los poderes no queda tan desequilibrada como quizá *a priori* parece, aunque sería difícil comparar estos poderes con los mismos parámetros.

La gran oportunidad del proyecto radica, sin duda alguna, en haber iniciado un proceso que fomenta el conocimiento mutuo, ya que invita a crear a partir de un diálogo artístico o creativo una construcción conjunta de reglas de juego que tienen que ver más con lo sociológico que con lo lúdico: hacer coincidir la mirada de la juventud con la de la ciudadanía, que también frecuenta este espacio.

*Harrotu ileak!* permite a los y las jóvenes embarcar un viaje hacia lo que podría suponer un gran momento de transición para el espacio de Tabakalera, a través de lo que encuentran ahí, lo que buscan, o lo que construyen e inventan en ese sitio. Por poner un paralelismo, la sociedad no solo se debería regir por las personas que tienen derecho a voto. También todas aquellas que realmente habitan en ese lugar deberían opinar y participar. Escuchar a estas personas con voz pero sin voto, supone una oportunidad verdaderamente interesante y de gran valor para toda política de prevención, intervención y evaluación de prácticas y actuaciones que llevemos a cabo en cualquier lugar. Para lograr aquello, una de las herramientas clave es sin duda provocar que las partes se conozcan, para así poder generar confianza entre ellos. Es esencial también el horizonte común que se tenga. Todo proyecto de convivencia sea cual sea la distancia (ideológica, cultural, religiosa, generacional...) debe ser entendido y compartido entre sus participantes. Por ello, es esencial señalar unos objetivos compartidos. La motivación marcará un viaje más relajado y una biografía escrita por todos los viajeros y no sólo para la persona que conduzca el vehículo de esta aventura.

## Observaciones sobre el terreno

A continuación, propongo tres bloques de citas con el fin de acercarme a los sujetos que habitan Tabakalera. En el primer bloque elijo usuarios jóvenes al azar, en el segundo hablo con una de las coordinadoras de *Harrotu ileak!* y en el tercero charlo con un joven participante.

Con la intención de recoger declaraciones directas de los y las jóvenes, me aproximo un lunes festivo y con mal tiempo hacia las 16:00 a Tabakalera. Elijo al azar un grupo de jóvenes por cada planta del edificio. A cada uno de esos grupos pregunto por nombre, edad, qué le gusta y qué le disgusta del lugar.

Terraza exterior: Viviana, 19 años, conversa con un grupo de seis amigos y amigas. Le gusta “el ambiente”, recuerda “que alguna vez ha habido alguna detención y el detenido era amigo mío”.

Planta 0: Maddi, 4 años, juega con su padre. Le gusta “que están mis amigos aquí”.

Planta 1: Keita, 26 años, ve las noticias en su móvil con un amigo. Tabakalera le parece “un lugar bonito”, pero remarca que “han reducido el número de los enchufes”.

Planta 2: Dalaipurev, 15 años, hace cola para jugar al *ping pong* con nueve familiares. “Me gusta el UBIK y el *ping pong*”, pero siempre “hay cola para jugar en la mesa”.

Planta 3: Inge, 11 años, come chucherías con sus dos amigas. “Me gusta el UBIK”, pero remarca “que el UBIK esté cerrado”.

Planta 4: Silvia, 17 años, hace los deberes con dos amigas. Le gusta que Tabakalera “es grande”, pero remarca “que los domingos la biblioteca está cerrada”.

Prisma: Mohamed, 19 años, escucha música con un amigo. Le gusta “estar con los amigos escuchando música”, no ha observado nada que no le guste.

A su vez, un día de trabajo soleado por la tarde, me dispongo a hacerle unas preguntas similares a Leire San Martín, responsable del departamento de mediación de Tabakalera y una de las iniciadoras de *Harrotu ileak!* y a un joven participante del proyecto:

A Leire le interesa en Tabakalera particularmente el cruce entre la programación establecida y el espacio de diversidad que se genera. Sin embargo, no le gusta que éste se convierta en un espacio inseguro para nadie. Le pregunto cuales son los aspectos que teme, y responde que Tabakalera se convierta en un espacio de exclusión. Por último, le planteo que me comente sobre su visión ideal del espacio, y contesta sin dudarle que en relación a *Harrotu ileak* lo óptimo sería poder llegar a tener un lugar donde jóvenes e institución se sientan cómodos.

Al joven participante, que encuentro en la tercera planta del edificio no le pregunto por su edad, tampoco por su origen y casi es al final cuando le pregunto su nombre. Es el último día de la exposición y como los demás jóvenes, ha venido a recoger su autorretrato, el cual ha estado expuesto en la primera planta del edificio, y que él ha colocado allí. En un momento relajado, le pregunto, de manera cercana e informal, su parecer sobre el proyecto y el lugar. El muchacho, con ligera dificultad lingüística, me dice tres fases: Que aquí se siente como en casa, que ese lugar le transmite tranquilidad y que es lo mejor de Donostia.

Para finalizar y como reflexión quiero plantear tres maneras diferentes de gestionar la diversidad cultural en un espacio público.

Asimilación: el otro no puede mostrarse públicamente con su elemento cultural diverso, éste lo practicara o mostrara en su casa.

Multiculturalismo: admite la diversidad cultural pero solo practicada en los espacios habilitados para ello.

Interculturalidad: es el modelo ideal, pero metodológicamente consiste en un dialogo permanente para la creación de algo nuevo, para ello hay que mediar y consensuar.

Felipe Polanía y Oihane Espuñez, residentes en *Harrotu ileak!*, que han vivido el proyecto de primera mano, y a menudo han estado en medio del conflicto, son capaces de ver la diversidad entre las personas que habitan el espacio con sus múltiples casuísticas, y las resistencias que éstas tienen. Observan también que el hibridaje del espacio, la novedad en el proyecto de Tabakalera, crea cierta distorsión en la misma institución y entienden la razón por el control y la seguridad que se plantea por parte de la institución y que causa rechazo entre los jóvenes. Por ello, plantean como clave para abordar parte de los conflictos emplear una figura de mediación permanente. Una figura que interprete, que traduzca y adecue a las partes y perfiles múltiples que habitan el lugar en las diferentes maneras de entender, vivir, respetar, mirar y cuidarlo.

Al emplearse esta figura, este proyecto podría ser el inicio de un laboratorio de gestión válido para aquellos retos, a los que la sociedad a día de hoy no se quiere enfrentar.







## Biografías

### Warsame Ali Garare

Abogado de derechos humanos. Posee un LLM de la University College de Dublin y un LLB del Dublin Institute of Technology. Tiene más de diez años de experiencia en el campo de los derechos humanos, prestando especial atención a la inmigración y el derecho de los refugiados en Irlanda y la Unión Europea. También es investigador y participante en la producción de numerosos proyectos de arte socialmente comprometidos como miembro de la Global Migration Research Network (Red Global de Investigación sobre Migración).

### Gorka Bereziartua Mitxelena

(Hernani, 1984) es periodista. Trabaja en el medio de comunicación Argia, donde coordina la sección de cultura y se encarga de la edición web. Ha colaborado en diversos medios como, Diagonal, ETB, Euskadi Irratia o Hala Bedi. Formó parte de Kevin Heredia, pseudonimo con el cual un colectivo de escritores publicó la novela *Hor hago Kevin?* (Meetok, 2010).

### Dr. Michael Birchall

Comisario de Práctica Pública en la Tate Liverpool y profesor titular de Estudios Expositivos en la Universidad John Moores de Liverpool. Su práctica curatorial e investigación gira en torno al arte socialmente comprometido, la performance y las nociones de lo público en los museos. Anteriormente ha ocupado cargos curatoriales en The Walter Phillips Gallery en The Banff Centre, The Western Front (ambos en Canadá) y Künstlerhaus Stuttgart (Alemania). En 2017 fue co-comisario de *O.K. - The Musical* de Christopher Kline en la Tate Liverpool.

### Toni Coromina

(Vic, 1955) es escritor, periodista y guionista. Colabora en La Vanguardia (opinión, trabajos culturales y crónicas sociales). Ha publicado varios libros: *El que la sigue la persigue* (biografía de El Último de la Fila), *Café Vic* (retrato de una generación de rebeldes y bromistas), *A favor o en contra* (dietario de un peluquero soñador), *Oxid de Boira* (artistas de Vic) y *El bisbe ludópata i altres contes*.

### Javier García Clavel

(Murcia, 1980), es gestor cultural, editor y profesor de literatura y escritura creativa. Doctor en Filología Hispánica con una tesis doctoral sobre el compromiso político y la literatura española en los años veinte, ha sido director de la revista *Poesía Digital* y ha trabajado la librería Auzolan. Actualmente colabora con la editorial Pre-Textos y coordina el club de lectura juvenil de la Biblioteca de Noáin, entre otros proyectos.

### Samira Goddi Mendizabal

(Donostia, 1984) es Licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas, así como en Antropología Social y Cultural. Ha trabajado como mediadora social intercultural, técnica de acompañamientos sociales y formadora a profesorado en educación intercultural. En la actualidad ejerce su labor de técnica municipal de diversidad cultural, cooperación para el desarrollo y derechos humanos en el Ayuntamiento de Errenteria.

### Anna Recasens

(Sabadell, 1961) es artista visual, gestora cultural y horticultora urbana. Combina propuestas artísticas personales y colectivas con tareas educativas, de gestión y de dinamización cultural, además de participar en proyectos de investigación y en propuestas de acción en torno al arte, la ciudad, la naturaleza y el espacio social. Ha creado y dirigido, entre 2012 y 2017, el Laboratori Social Metropolità y desde 2009 ha activado Topografía Sensible, promoviendo una mirada crítica hacia la manipulación del entorno natural, la acción hacia lo común, y la justicia ambiental.



## Créditos

*Narrando colaboración* es un proyecto editorial de hablarenarte, fruto de las residencias que se realizaron en el marco de CAPP. El compendio de la presente edición de junio de 2018 está conformado por los siguientes textos:

### hablarenarte

*Introducción*

### Dr. Michael Birchall

*¿Institucionalizando lo social?*

### Warsame Ali Garare

*El papel del arte en contextos sociales y asuntos políticos*

### Toni Coromina

*Postal alternativa a Les Adoberies y el río contaminado*

### Anna Recasens

*Tácticas artísticas para un urbanismo de base*

### Javier Clavel

*Del lugar de donde proviene el tótem. Observaciones al proyecto*

### Gorka Bereziartua Mitxelena

*Una mata de pelo (en la ciudad que ni el viento se despeina)*

### Samira Goddi

*¿Y si en la fiesta aparecen “los otros” ocupando los pasillos?*

hablarenarte agradece a todos los autores por su entrega sin la cual la realización de esta publicación no hubiera sido posible. Esta edición es descargable a través de la página web de [www.hablarenarte.com/capp](http://www.hablarenarte.com/capp) y [www.cappnetwork.eu](http://www.cappnetwork.eu).

### Concepto editorial y coordinación general

hablarenarte

### Diseño gráfico

Jaime Narváez

### Traducciones

Wade Matthews (del español al inglés)

Tila Cappelletto (del inglés al español)

### Edición y corrección

Sonia Berger y hablarenarte (español)

### Edición y corrección

hablarenarte (inglés)

De la presente edición,

hablarenarte, 2018

De los textos, sus autores

De las traducciones, sus traductores

De las imágenes, sus autores

Los textos de esta publicación están bajo la protección, términos y condiciones de la licencia Creative Commons “Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 España”. Por lo tanto, se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se cite de forma correcta. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores y del editor.

Estamos comprometidos con el respeto de los derechos de propiedad intelectual de otros. Se ha hecho un esfuerzo razonable para detectar posibles titulares de derechos de autor que pudieran haber sido afectados por este trabajo editorial. Todos los errores en este aspecto se corregirán en ediciones futuras, siempre que los editores hayan sido debidamente informados.

### Agradecimientos

hablarenarte quiere expresar su más sincero agradecimiento, en primer lugar y muy especialmente, a los autores de esta edición digital. También agradecer a los socios nacionales de hablarenarte en el proyecto CAPP, ACVic, Centro Huarte, Medialab Prado y Tabakalera por su apoyo a esta publicación. Extendemos nuestro agradecimiento también a nuestros socios internacionales en CAPP en la que se enmarca esta publicación.



ISBN: 978-84-09-03254-9



Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP) es un programa cultural transnacional (2014-2018) orientado hacia las prácticas artísticas colaborativas y socialmente comprometidas. CAPP se compone de una red de nueve organizaciones culturales y artísticas lideradas por Create, la agencia nacional para el desarrollo de las artes colaborativas en Irlanda.

Las organizaciones que forman CAPP apoyan el desarrollo de proyectos artísticos de excelencia: Agora Collective (Alemania), Create (socio líder, Irlanda), hablarenarte (España), Heart of Glass St Helens (Reino Unido), Kunsthalle Osnabrück (Alemania), Live Art Development Agency (Reino Unido), Ludwig Múzeum. Museum of Contemporary Art (Hungría), m-cult (Finlandia) y Tate Liverpool (Reino Unido).

El objetivo general de CAPP es mejorar y abrir oportunidades en toda Europa para artistas que trabajan de forma colaborativa, mejorando la movilidad y el intercambio, pero al mismo tiempo, involucrando a nuevos públicos y audiencias en este tipo de prácticas. El programa de CAPP proporciona una variedad de oportunidades de desarrollo profesional tanto a escala nacional como internacional, residencias artísticas, apoyo a la producción de proyectos, encuentros, congresos y una presentación final en Dublín (Irlanda), en 2018.

El CAPP cuenta con el apoyo de Creative Europe (subprograma de cultura de la Unión Europea), Support for European Co-operation Projects Education, Audiovisual and Culture Executive Agency.

Colaboradores nacionales de hablarenarte en CAPP:



Con el apoyo de:



