

El arte urbano y los centros sociales 2.0 como alternativas al modelo de ciudad neoliberal. El caso de El Keller y Muros Tabacalera en el Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés

Street art and 2.0 social centers as alternatives to the neoliberal city model. The case of El Keller and Muros Tabacalera in the Self-managed Social Center La Tabacalera de Lavapiés

Luis MENOR RUIZ

Investigador Independiente

luismenorrui@gmail.com

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.16: v1601]

Artículo ubicado en: www.encrucijadas.org

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2018 || Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2018

RESUMEN: La adecuación de las ciudades a los imperativos de la competitividad internacional ha motivado que el orden de prioridades de los gobiernos locales se haya situado en los últimos años en los parámetros de la producción capitalista y no en los de la reproducción social. Este proceso ha llevado aparejado, entre otras consecuencias, una acusada erosión democrática en términos de gobernanza. En este contexto, han proliferado experiencias de innovación social que se han propuesto desafiar el modelo "empresarialista" seguido por las administraciones locales. Buena parte de dichas experiencias se han producido en centros sociales autogestionados donde se han ensayado fórmulas de colaboración con las instituciones del estado dando pie a una nueva institucionalidad. En este artículo se analizará el caso de la Tabacalera de Lavapiés y más específicamente el papel de sus espacios para la práctica del arte urbano. El estudio de esta práctica artística, cuya acción se basa en gran medida en la ausencia de tuteladas oficiales, aporta valiosas claves para reflexionar sobre las tensiones y contradicciones que surgen en la relación de iniciativas autónomas con los ámbitos de la cultura oficial. Con este trabajo se pretende dar respuesta a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo han contribuido las prácticas asociadas al arte urbano en Tabacalera al surgimiento de una nueva institucionalidad como alternativa al modelo de ciudad neoliberal?

Palabras clave: nueva institucionalidad, arte urbano, innovación social.

ABSTRACT: The adaptation of cities to the imperatives of international competitiveness has motivated that the priorities of local governments have been in the parameters of capitalist production and not in those of social reproduction. This process has led to a erosion in terms of governance. In this context, experiences of democratic innovation have proliferated, challenging the "entrepreneurialism" followed by local administrations. An important part of these experiences has occurred in self-managed social centers where formulas for collaboration with state institutions have been tried, giving rise to a new institutionality. In this paper, we will analyze the Tabacalera of Lavapiés case, and more specifically the role of street art in its activities. The study of this artistic and cultural practice, whose action is based largely on the absence of official tutelage, provides valuable keys to reflect on the tensions that arise in the relationship of autonomous initiatives with official culture. This work is intended to answer the following research question: How have the practices associated with street art in Tabacalera contributed to the emergence of a new institutionality as an alternative to the neoliberal city model?

Keywords: new institutionality, street art, social innovation.

DESTACADOS (HIGHLIGHTS):

- El arte urbano ha sido clave en el dispositivo de innovación social de Tabacalera.
- Cambiar relaciones de poder significaría nuevo estatus cultural para el arte urbano.
- El reto: crear espacios culturales donde se potencien procesos de tensión democrática.
- ¿Se ha de intervenir en espacios de autonomía ciudadana para garantizar la igualdad?

AGRADECIMIENTOS: Una versión previa de este artículo fue presentada como ponencia en el Congreso Internacional Interdisciplinar "La Ciudad: Imágenes e Imaginarios", celebrado del 12 al 15 de marzo de 2018 en la Universidad Carlos III de Madrid.

1. Introducción

La adecuación de las ciudades a los imperativos del mercado y la competitividad internacional ha motivado que el orden de prioridades de los gobiernos locales se sitúe en los parámetros de la producción capitalista y no en el de la reproducción social (Smith, 2002). El empresarialismo urbano sería así la fórmula que las administraciones locales han adoptado para favorecer la dinamización económica de sus ciudades, reconvertidas a la lógica de las "ciudades marca", por encima de la provisión de servicios básicos fundamentales a la ciudadanía. Este proceso ha llevado aparejado una acusada erosión democrática en términos de gobernanza, una gran polarización social, una dilución de los lazos sociales y comunitarios, así como una instrumentalización mercantil de la cultura. En este escenario, han proliferado experiencias de innovación social y modos de gobernanza desde abajo que se han propuesto desafiar dicho orden. Buena parte de las citadas experiencias se han producido en centros sociales autogestionados donde, en los últimos años, se han experimentado fórmulas de colaboración con las instituciones del estado ensayando formas de nueva institucionalidad que pretender ser una alternativa al paradigma neoliberal de vaciamiento democrático y pauperización de buena parte de la sociedad.

En este artículo se analizará el caso de Tabacalera, edificio que albergaba la fábrica de tabacos en el madrileño barrio de Lavapiés. El inmueble, de titularidad pública y en desuso desde el año 2000, fue cedido en parte para la puesta en marcha del Centro Social Autogestionado Tabacalera (en lo sucesivo LTBC), como una iniciativa de carácter social y cultural que ha pretendido a lo largo de los últimos años construir un espacio de fortalecimiento del tejido comunitario de Lavapiés desde una concepción autónoma de la acción ciudadana. Este artículo se ocupará más específicamente de examinar el papel que los espacios para el arte urbano de Tabacalera han tenido en dichos propósitos. El arte urbano es una práctica artística y cultural que aporta algunas claves para pensar cómo iniciativas autónomas y espontáneas se relacionan con la institución. Por una parte, nos ocuparemos de El Keller, taller de arte urbano de LTBC, espacio de autogestión artística como experiencia de gestión desde abajo, por la otra, nos ocuparemos de Muros Tabacalera, proyecto auspiciado por la Dirección General de promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, certamen bianual de intervención mural en el perímetro exterior del patio de Tabacalera como experiencia de gestión desde arriba. El periodo de análisis de este artículo comprende el periodo que transcurre desde el año 2010, momento de la apertura de LTBC, hasta 2017, año en el que tiene lugar la última entrevista para el trabajo de campo.

Con este estudio se pretende dar respuesta a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo han contribuido las prácticas asociadas al arte urbano en Tabacalera al surgi-

miento de una nueva institucionalidad como alternativa al modelo de ciudad neoliberal? Y como preguntas más específicas: ¿Cómo ha contribuido a construir alternativas a la privatización del espacio público y la gentrificación? ¿Cómo ha contribuido al fortalecimiento de los lazos sociales y el tejido comunitario? ¿Cómo ha contribuido a combatir la mercantilización de la cultura? ¿Qué modelos de gestión en relación al arte urbano se han puesto en marcha y si estos han podido contribuir a transformar las relaciones de poder con las instituciones?

2. Apuntes metodológicos y limitaciones del presente trabajo

La construcción del caso se ha realizado siguiendo una metodología de investigación cualitativa. Por una parte, a través del análisis textual y visual de materiales extraídos de las web de los distintos proyectos aquí analizados, es decir, de la web del Centro Social Autogestionado Tabacalera, desde la que se ha analizado tanto el dossier del proyecto como otro tipo de información relevante; de la web de la iniciativa La Tabacalera a debate; del blog de El Keller, desde el que se ha obtenido tanto datos como imágenes del espacio y de distintas exposiciones, conciertos y sesiones de música electrónica llevadas a cabo fundamentalmente en los primeros años de su actividad; así como de la web de Muros Tabacalera, desde la que, como en el caso de El Keller, se han obtenido distintos recursos visuales y textuales para el análisis tanto de las dos ediciones de exposición mural celebradas hasta ahora como el encuentro Intramuros.

Por otra parte, en lo referente al trabajo de campo, éste se realizó del 26 de abril de 2016 al 25 de abril de 2017 a través de entrevistas semiestructuradas, tanto presenciales como virtuales, a personas implicadas de manera directa o indirecta con los distintos proyectos y de cuestionarios que algunas de las personas entrevistadas hicieron llegar vía mail. Dichas personas pueden agruparse en activistas y gestores culturales de LTBC, agentes culturales, investigadores y expertos en el campo del arte urbano o las políticas culturales y artistas urbanos. Previamente se informó a cada persona cuál era la finalidad de las entrevistas. En total, como se resume en la tabla 1, se llevaron a cabo 16 entrevistas (9 presenciales, 4 virtuales y 3 cuestionarios escritos) a 15 personas (a uno de los entrevistados se le entrevistó dos veces, es decir, presencialmente y vía cuestionario). En cuanto a las limitaciones del presente trabajo, éstas han tenido que ver fundamentalmente con los siguientes factores: 1) la carencia de estudios previos sobre la relación del arte urbano con iniciativas de nueva institucionalidad y de gestión desde abajo; 2) la falta de datos disponibles que posibilitara la reconstrucción de las distintas fases por las que atravesó LTBC de un modo exhaustivo; 3) la renuencia de algunas personas entrevistadas a la hora de aportar información sobre momentos clave del centro, muy especialmente sobre sus fases más críticas; y 4) la imposibi-

lidad de acceder a determinadas personas, sobre todo del ámbito institucional, cuyo testimonio como entrevistadas hubiera sido fundamental incluir en el análisis final.

Tabla 1. Descripción de las entrevistas cualitativas realizadas.

Código	Rol	Fecha	Duración
AyG 1	Activista y gestor cultural de LTBC	17/11/2016	23 minutos
AyG 2	Activista y gestor cultural de LTBC	13/03/2017	66 minutos
AC 1	Agente cultural y gestor en Muros Tabacalera	23/03/2017	47 minutos
AC 2	Agente cultural y gestor en Muros Tabacalera	25/04/2017	23 minutos
Inv 1	Investigador y experto en graffiti y arte urbano	23/01/2017	Entrevista realizada mediante formulario escrito
Inv 2	Investigador y experto en políticas culturales	14/03/2017	37 minutos
Art 1	Artista y gestor de El Keller	28/10/2016	40 minutos
Art 2	Artista, miembro de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	31/01/2017	34 minutos
Art 3	Artista y participante en la segunda edición de Muros Tabacalera	09/04/2017	Entrevista realizada mediante formulario escrito
Art 4	Artista y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	16/01/2017	45 minutos
Art 5	Artista y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	23/12/2017	75 minutos
Art 6	Artista y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	07/12/2016	Entrevista realizada mediante formulario escrito
Art 7	Artista, colaborador de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	03/01/2017	56 minutos
Art 8	Artista, miembro de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	10/04/2017	30 minutos
Art 9	Artista, miembro de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera	03/05/2016	35 minutos

Fuente: elaboración propia.

3. Hacia una nueva institucionalidad: del empresarialismo urbano a los modelos de gobernanza desde abajo

La reconfiguración que el capital internacional ha venido experimentando desde finales de la década de los setenta y principios de los ochenta ha motivado que las ciudades pasen a convertirse en protagonistas del actual ordenamiento económico mundial, caracterizado por la competitividad en la atracción de flujos de capital. Si hay un concepto que nos permite describir las dinámicas económicas, sociales y culturales que se dan en las urbes contemporáneas, ese es el de "ciudad neoliberal". Bajo dicho término se encuadrarían así una serie de rasgos característicos que van desde la competitividad en el plano internacional y la subordinación a las leyes del mercado, incluyendo la privatización y mercantilización del espacio público (Leitner et al., 2007; Smith, 2002), hasta la polarización social y las desigualdades en el desarrollo socioespacial (Theodore et al., 2009). El "neoliberalismo realmente existente" (Brenner y Theodore, 2002) y sus procesos en curso habrían llegado a todas las estructuras institucionales, laborales y sociales de nuestro tiempo, iniciándose así una tarea de reestructuración urbana o "destrucción creativa" de los fundamentos materiales y culturales de las sociedades herederas del *welfarism* keynesiano (Brenner y Theodore, 2002; Harvey, 2007a).

El enfoque neoliberal convertiría al estado en agente y no en regulador del mercado, lo que significa que las prioridades de la nueva gobernanza se encontrarían en el terreno de la producción capitalista y no tanto en el de la reproducción social (Smith, 2002). El sometimiento de las ciudades a los imperativos del mercado hizo necesaria su conversión en agentes económicos que se ajustaran a las lógicas empresariales de la competencia (Subirats y Blanco, 2012, véase también Rodríguez et.al, 2013). Para ello era preciso, a su vez, la conversión de las instituciones en laboratorios que hicieran posible una gobernanza a la medida de la nueva agenda de prioridades políticas en el paradigma neoliberal (Brenner et.al, 2015). Como señala Harvey (2007b), el enfoque de los gobiernos locales como entes gestores característico de la década de los sesenta fue progresivamente sustituido por una perspectiva "empresarialista" en los años setenta y ochenta, en la que las administraciones locales debían esmerarse por convertir a sus ciudades en atractivos reclamos para su desarrollo económico dejando de lado aquellas cuestiones de orden social.

Asociado al nuevo rol empresarialista de las ciudades está lo que Logan y Molotch ([1987] 2015) han denominado "máquinas de crecimiento", es decir, la alianza entre élites políticas y empresariales de las ciudades para la obtención de beneficio a través de la explotación de los potenciales activos económicos de la ciudad, fundamentalmente en el campo del sector inmobiliario. Estas alianzas se insertan en un modelo de gobernanza en el que todo control democrático queda, en el mejor de los casos, rele-

gado a un segundo plano, dada la necesaria supeditación de la soberanía popular a la dinamización económica. Para ello, es preciso la implementación tanto de dispositivos de coerción social como de herramientas de persuasión orientadas a modelar una nueva subjetividad concordante con los principios del orden neoliberal (Brenner y Theodore, 2002; Keil, 2002; Macleod, 2002; Johnson, 2007, citado por Subirats y Blanco, 2012; Harvey, 2007a). Los citados dispositivos de coerción social están relacionados con lo que Smith (2002, 2005, 2012) ha denominado "ciudad revanchista", es decir, con aquellas baterías de medidas securitarias, cuyo origen se sitúa en la ciudad de Nueva York, con las que se regulaba el uso del espacio público culpabilizando y castigando a los sectores sociales que paradójicamente habían sido más golpeados por la implementación de la agenda neoliberal y, más genéricamente, estigmatizando cualquier comportamiento que se situara fuera de la norma establecida (Lees et al., 2008).

¿Y qué papel ocupa la cultura en el modelo de ciudad neoliberal? La cultura no solo ha sido uno de los campos de incidencia e impacto bajo dicho modelo sino también una de sus principales herramientas de intervención. Ello fue posible gracias a su conversión en recurso dando pie a su instrumentalización (Yúdice, 2002; García, 2008). La cultura como recurso absorbió las nociones relativas a la cultura como arte y patrimonio, sustituyéndolas por las de "capitalismo cultural" o "management" (Yúdice, 2002: 13), pasando así a ser un valioso productor de espacios urbanos de carácter comercial (García, 2008: 113). De ahí que en los proyectos culturales asociados a la ciudad neoliberal hayan predominado tres tipos de intervenciones: la construcción de grandes infraestructuras como recintos de exhibición artística (véase Cócola, 2009; Carrillo, 2009), la organización de grandes eventos culturales (véase Evans, 2005; García, 2008) y las piezas de arte público (véase Deutsche, 1996; Phillips, 1988; Hall y Robertson, 2001; Evans, 2004). Asimismo, estas intervenciones suelen estar relacionadas con el término "regeneración urbana", que puede ser entendido desde la perspectiva de la innovación política y la incorporación a su agenda de asuntos relativos al desarrollo comunitario, (Evans y Shaw, 2004; Martí et al., 2016) o bien, como afirma Smith (2002), un término que aglutina prácticas relacionadas con la extracción de valor añadido de bienes urbanos a través de procesos de gentrificación. De ahí que términos como rehabilitación o regeneración en realidad puedan ocultar un propósito que vaya más allá de las buenas palabras: "Se propone justificar una remodelación clasista de la ciudad con un lenguaje que neutraliza las causas sociales y los efectos sociales que dicho proceso conlleva" (Smith, 2010: 140; véase también Lees et al., 2008). Como afirman Cameron y Coaffe (2005), el arte y la cultura han sido utilizados de un modo recurrente a la hora de elaborar políticas públicas como instrumentos de regeneración física y económica de áreas degradadas, dando con ello pie a procesos de gentrificación, lo que estaría demostrando en definitiva la inextricable interdepen-

dencia entre dichos términos (véase también Ryan y Deutsche, 1984). El arte urbano no sería ajeno a todo ello ya que, según subraya Abarca (2009), éste sería una práctica que catalizaría procesos de gentrificación.

En efecto, hablar de ciudad neoliberal es hacerlo de gentrificación. Siguiendo la categorización de Smith (2002) la generalización de la gentrificación en los años 90 tendría varias dimensiones, entre las que destacaríamos para el caso que nos ocupa las que se enumeran a continuación. En primer lugar, habría que hablar de la transformación del rol del estado. La política urbana ya no aspiraría a guiar o regular en qué dirección va el crecimiento económico sino adecuarse a los ritmos que establecen los mercados financieros en su búsqueda por la obtención de beneficio. A partir de esto, las instituciones públicas intervendrían de un modo directo (inversión pública) o de un modo indirecto (rebajas impositivas). En segundo lugar, y en estrecha relación con el anterior punto, hemos de hablar de la definitiva penetración de las finanzas globales en el devenir de la planificación urbana. En tercer término, cabe subrayar el endurecimiento con respecto a las muestras de oposición política en el espacio público. La preponderancia de los criterios economicistas en el gobierno de las administraciones locales motivaría una menguante "tolerancia" con respecto a las visiones políticas disidentes en la calle. En cuarto y último lugar, tendríamos que aludir a la dispersión geográfica que motiva la búsqueda de nuevos nichos de negocio en función de los potenciales recursos que presenten las áreas a gentrificar.

Hay que subrayar que las iniciativas anteriormente referidas (infraestructuras, eventos y arte público) suelen ser desarrolladas sin una conveniente planificación a largo plazo en la que se tengan en cuenta las necesidades e inquietudes de las comunidades locales, lo que tiene como consecuencia que no haya una "equilibrada distribución de los beneficios, tanto del punto de vista social como espacial" (García, 2008: 112; véase también Bianchini y Parkinson, 1993). Estas apuestas por la espectacularidad de la "ciudad cultural" conlleva un modelo que va en detrimento de una provisión cultural más local, accesible y creativa (Costa y Lopes, 2013) y, en consecuencia, en detrimento de unas prácticas y experiencias ligadas a la cotidianidad de las comunidades que autores como Evans (2005) han señalado como fundamentales para la revitalización cultural de una determinada comunidad. Prácticas y experiencias que bien podrían estar integradas en el concepto de cultura sostenible, es decir, aquel que subraya una perspectiva holística, interconectada e integrada de la planificación cultural (Duxbury y Jeannotte, 2010).

En los últimos años han ido articulándose en el ámbito urbano diversas alternativas de innovación social y modos de gobernanza desde abajo que han pretendido enfrentarse al proceso de neoliberalización en curso combatiendo con ello sus consecuencias (Leitner et al., 2007). Se ha generalizado el uso del término "innovación social" para

designar los procesos de gobernanza alternativos y prácticas colaborativas de raigambre ciudadana. Todas estas experiencias de innovación social, siguiendo a diversos autores (Moulaert, 2005; MacCallum, 2009; Parés y Subirats, 2014; Magrinyà y Balanzó, 2015; Subirats, 2015), tendrían los siguientes elementos en común: el fomento de una ciudadanía activa; la satisfacción de necesidades desatendidas por las instituciones; la construcción de nuevas capacidades a través del empoderamiento de grupos sociales vulnerables o excluidos; la respuesta tanto al declive en los servicios culturales de la ciudad como a la privatización del espacio público y la mercantilización del tiempo libre; la reivindicación del "derecho a la ciudad" y su "reconstrucción" por la gente que habita en ella generando espacios para actividades culturales no comerciales; la definición de la ciudad como un laboratorio de experiencias y encuentros en la que fomentar el uso del espacio público creando zonas para la creatividad en varios dominios de la vida urbana; así como una clara vocación por transformar las relaciones de poder con dichas instituciones, es decir, por la consecución de un cambio social a través de sus actividades.

Pero de otro lado, hay perspectivas sobre la innovación social que, lejos de subrayar su dimensión de profundización democrática, ponen el acento en un enfoque "managerialista" (Leadbeater, 1997; Mulgan et al., 2010). Esta corriente de pensamiento vería en el estado un obstáculo para el correcto desarrollo de la economía de mercado espoleando un proceso que, según Lemke (2000), más que tratarse de un desmantelamiento del estado sería una reconfiguración y prolongación de la acción de gobierno a través de otras fórmulas alternativas (véase también Peck y Tickell, 2007).

Las nuevas formas de gobierno-más-allá-del-estado, siguiendo la conceptualización de Swyngedow (2005), contemplan una reconfiguración en distintas escalas que iría desde la externalización de funciones a través de su privatización y desregulación hasta la delegación tanto en estructuras de gobierno supranacionales (*up-scaling of governance*) como en alternativas locales (*down-scaling of governance*). Dicha reconfiguración estaría prefigurando unas nuevas formas de institucionalidad basadas en un modelo de relación entre el estado, la sociedad civil y el mercado teñido de ideología neoliberal (Swyngedow, 2005). En primer lugar, y como nos recuerdan Gerometta et al. (2005), las competencias en materia de bienestar social pueden ser "externalizadas" y desreguladas siguiendo lógicas competitivas, instrumentalizando para ello a la sociedad civil a través de la colonización de sus nuevos modos de gobernanza desde abajo. La estrategia de incorporación de lo que Peck y Tickell (2007) han llamado "flanking mechanisms", es decir aquellas experiencias relativas a la gobernanza comunitaria y la economía social, formaría parte indisociable de los procesos de neoliberalización. Porque, como afirma Lorey:

"Son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal" (Lorey, 2008: 72).

En oposición frontal a las perspectivas "managerialistas" de la innovación social, se sitúan aquellos proyectos desarrollados en centros sociales autogestionados que han apostado por la construcción de una nueva institucionalidad basada en la noción de interdependencia, desborde y colaboración con la institución clásica (Fernández et al., 2015; Collados-Alcaide, 2015) y que escapan de la tradicional dicotomía entre lo público y lo privado, situándose en el terreno de lo común (Estalella et al., 2013). Estos dispositivos de gobernanza alternativa, también denominados centros sociales 2.0 o "instituciones monstruo" (Universidad Nómada, 2008), han supuesto un abierto desafío al modelo neoliberal de ciudad (Collados-Alcaide, 2015; Álvarez, 2016) otorgando, además, un papel protagonista a la cultura y al arte en su construcción (Klett et al., 2013; Martín y Salom, 2013; Rius-Ulldemolins, 2016). De otro lado, estos espacios han buscado, al hilo de lo que señala Sguiglia (2011: 8), dotar de "permanencia, consistencia y densidad" al trabajo en el territorio. Una institución inacabada que, volviendo tomar las palabras de Sguiglia (2011), esté en disposición de poner el acento en su dimensión instituyente más que en su carácter instituido; una institución anómala con respecto a las dinámicas de institucionalidad clásica; monstruosa e híbrida; así como de movimiento, es decir ligada a experiencias radicales y de rebeldía. Como señalan Sánchez y Vidania (2011: 15) en relación al caso del Centro Social Autogestionado Tabacalera, "se trata, pues, de un reto para, al menos, dos partes: la apuesta de las instituciones públicas por un nuevo marco de relación con lo social y la apuesta del proyecto Tabacalera como agente de una nueva institucionalidad."

4. ¿De qué hablamos cuando hablamos de arte urbano y arte público?

La categoría arte urbano reviste cierta complejidad dada la multiplicidad de acciones que caben en dicha etiqueta, así como lo difuso e impuro de su naturaleza. Abarca incluye en ella "toda forma de actuación artística independiente en el espacio público que va más allá del graffiti" (Abarca, 2010: 35). Los orígenes etimológicos del término son algo imprecisos. Lewisohn (2008) los sitúa en 1978 cuando el artista John Fekner comisarió una muestra denominada *Detective Show* en un parque al aire libre en Jackson Heights, dentro del neoyorkino barrio de Queens en cuyas invitaciones incluía las palabras *Street Museum*, es decir, Museo Urbano. Como señala el propio Fekner: "nos reíamos del término 'Street Art' cuando empezó a generalizarse unos años más

tarde. Si tenías un título universitario hacías ‘Street Art’, por el contrario, si no lo tenías, hacías graffiti.” (Lewisohn, 2008: 15).

En efecto, en no pocas ocasiones se ha señalado al arte urbano como el trasunto asimilable del graffiti, susceptible incluso, como se señalaba más arriba, de ser instrumentalizado como un útil dispositivo a través del que favorecer procesos de gentrificación (Abarca, 2009; Banksy, 2006). No obstante, hay otras autoras como Young (2014) que también señalan los aspectos más indomesticables del fenómeno asociándolo a una serie de características fundamentales, como su ubicación en el espacio público, su ausencia de motivaciones comerciales o su ilegalidad, que enmarcarían al arte urbano como una práctica artística disidente. Asimismo, la propia Young (2014) aporta otro término a los ya existentes, denominando a estas prácticas como “situacionales”, es decir, como catalizadoras de encuentros inesperados con sus hipotéticos espectadores en el espacio público y, en consecuencia, como prácticas que se encuadran más allá de los espacios tradicionales de exhibición plástica.

Otras interpretaciones como la de Manco (2002), asocian las prácticas que podemos situar dentro de la categoría de arte urbano a aquellas que tienen una lógica “creativa” o constructiva, enfocadas a “embellecer” los espacios donde son ejecutadas, en contraposición a aquellas que siguen lógicas “agresivas” o destructivas, centradas en desfigurar las superficies intervenidas (entre las que se incluiría las versiones más agresivas de graffiti, es decir, el *tagging*, los *throw-ups*¹ o el raspado de vidrios). Las primeras contarían con una mayor aceptación por parte de la sociedad dado el carácter estéticamente atractivo y respetuoso por los entornos donde se ubican, mientras que las segundas contarían con el rechazo de gran parte de la sociedad dado el abusivo uso que hacen del espacio público². Como se habrá podido observar, dadas las características tan difusas de las prácticas artísticas enmarcadas en el arte urbano, es habitual definir aquellas en contraposición a las del graffiti (véase Manco, 2002; Lewisohn, 2008; Abarca, 2010) ya que, a pesar la interrelación fluida y abierta que existen entre ambas expresiones, ni las técnicas, ni los fines, ni el público al que va dirigido, así como tampoco la forma o la intención con las que son ejecutados, son los mismos en el caso del graffiti que en el caso del arte urbano (Lewisohn, 2008).

El primero de los matices a tener en cuenta tiene que ver con las técnicas. Mientras que los escritores de graffiti utilizan un rango de medios técnicos muy acotados y

¹ Firma de ejecución rápida y no demasiado elaborada. Su traducción literal del inglés sería vómito o pota. “Generalmente consiste en un nombre de dos o tres letras que forman una sola unidad, redondeada, que puede pintarse a spray rápidamente y utilizando un mínimo de pintura” (Castleman, 1982).

² Cabe apuntar que en no pocas ocasiones estas últimas sirven de coartada a las autoridades locales para demonizar toda aquella práctica artística autónoma que se desarrolla en el espacio público, es decir no tutelada por los propios poderes públicos, independientemente de que éstas sean “agresivas” o “creativas”.

siempre agresivos³, como pueden ser el rotulador o el spray, los artistas urbanos utilizan un despliegue de medios mucho más amplio y no necesariamente agresivos lo que les alejarían de las empleadas por el graffiti tradicional (Berti 2009). Dichos artistas urbanos pueden utilizar desde el spray hasta materiales pictóricos plásticos, pasando por los adhesivos, los engrudos, las tizas, los elementos tridimensionales y, por supuesto, la plantilla, técnica fundamental y casi omnipresente dentro del fenómeno del arte urbano (Manco, 2002; Abarca, 2010). El segundo de sus rasgos distintivos sería la relación que las obras establecen con respecto a los espacios donde se ubican o, lo que es lo mismo, su carácter *site-specific*⁴. Los artistas proyectarían así una íntima relación entre el espacio que encuentran para la ubicación de sus obras, la obra misma y el rango de efectos que emanan de la propia obra creando así un espacio particular que incluiría tanto al espectador como a la ciudad (Young, 2014: 90) y que generaría una dinámica de constante redescubrimiento de los espacios cotidianos (Costa y Lopes, 2013). Los escritores de graffiti no estarían tan preocupados por interactuar con el espacio donde se ubican sus piezas como de hacerlas lo más ubicuas posible. En tercer lugar, otro factor diferencial entre arte urbano y graffiti tiene que ver con el perfil del público al que van dirigidas las obras. Los escritores de graffiti tienen por objeto dirigirse a una audiencia iniciada que comprende perfectamente los códigos utilizados en cada firma mientras que los artistas urbanos están interesados en llegar a un público mucho más amplio.

De otro lado, el arte público se caracterizaría por ser un arte desarrollado también en el espacio público pero tutelado desde instancias oficiales lo cual, según Phillips (1988), lo desvincularía de cualquier capacidad de cuestionamiento del orden establecido, así como de cualquier posibilidad de intervención crítica en los procesos de desarrollo urbano. Esto se debería, según la propia Phillips (1998), fundamentalmente a dos razones: una de carácter burocrático, lo que lima sus potenciales aspectos incómodos con el objetivo de minimizar los riesgos de provocación en determinados sectores de la sociedad; y otra de carácter económico, ya que la relación del arte público con el patrocinio corporativo hace que hayan de estar sujetos, o por lo menos no estar enfrentados, a los criterios de quien ejerce dicho patrocinio. Por otra parte, Deutsche (1996: 56) entiende el arte público como una "práctica que está dentro del entorno construido, que participa en la producción de significados, usos y formas para la ciu-

³ Por agresividad se entiende la capacidad de modificación del soporte en el que se aplican dichos medios técnicos, así como su perdurabilidad y la carestía de los medios para su limpieza.

⁴ Concepto que en la historiografía del arte contemporáneo se utiliza para designar a aquellas obras que son específicamente concebidas para un espacio determinado. Según Rosalyn Deutsche, sería "una estrategia estética en la que el contexto está incorporado en la obra misma y que fue originalmente desarrollada para contrarrestar la construcción de objetos artísticos ideológicos, supuestamente definidos por esencias independientes, para revelar los modos en los que el significado del arte es constituido en relación a sus marcos institucionales" (Deutsche, 1996: 61).

dad.” Es así como con dicha capacidad el arte público: “puede ayudar a reforzar el consentimiento a la renovación y reestructuración que constituye históricamente la forma del urbanismo capitalista avanzado.” La idea de un arte que refuerce el modelo oficial de espacio público es algo que Deutsche relaciona con la noción de estetización que impera en las ciudades. De esta noción de “belleza”, ordenación simbólica del espacio público bajo parámetros que instauran un determinado orden estético y social, derivaría un proceso de exclusión en el que todo aquello que no encaje con el modelo estético dominante es automáticamente estigmatizado cuando no destruido:

“Bajo varios mensajes unificadores –continuidad histórica, preservación de la tradición cultural, embellecimiento cívico, utilitarismo– el arte público oficial ha colaborado con el diseño arquitectónico y urbano para crear una imagen de nuevos enclaves urbanos que supriman su carácter conflictivo.” (Deutsche, 1996: 279)

5. El Madrid global y la “Tolerancia Cero” en el espacio público

El particular modelo de ciudad global que habían estado desarrollando las administraciones públicas en Madrid, gobernada por el PP de Alberto Ruiz-Gallardón a escala municipal y el de Esperanza Aguirre a escala autonómica, no solo sufrió un importante revés por el advenimiento de la crisis económica derivada del estallido de la burbuja inmobiliaria sino también por el enésimo fracaso en la designación de la ciudad como sede olímpica. Se dibujaba un panorama muy poco halagüeño para la ciudad de Madrid cuyo crecimiento económico y posicionamiento como ciudad global se había apoyado en el desaforado crecimiento del sector de la construcción, en la financiarización de su estructura económica y productiva (Rodríguez, 2007), así como en una gestión pública plagada de irregularidades. Todo lo anterior evidenciaba hasta qué punto las “máquinas de crecimiento” habían estado funcionando a pleno rendimiento. 2009 resultó ser clave ya que fue el año en el que Madrid fue rechazada por tercera vez en su historia, aunque todavía habría de llegar una cuarta en 2013, para albergar unos juegos olímpicos, en este caso los de 2020. La postulación de Madrid para albergar un evento de estas características no es un detalle menor para el asunto que nos ocupa. Madrid no solo quería posicionarse como la sede ideal a través de la construcción de la mayor parte de infraestructuras deportivas, alimentando con ello durante años la citada burbuja inmobiliaria, sino también a través de la forja de un consenso alrededor de la candidatura de la que formó parte tanto la práctica totalidad del espectro político de izquierda a derecha como importantes estamentos del mundo del deporte. Para ello, el gobierno local del PP planteó una estrategia por la que cualquier disenso u oposición, muy especialmente en el espacio público, era tratada bajo una perspectiva de orden público, estrategia con la que se pretendía garantizar una imagen positiva de la ciudad (Del Olmo, 2004; véase también Balibrea, 2010). La idea de consenso implicaría, siguiendo a Mouffe (1999), la domesticación de “lo político” por “la política”, es

decir, la negación por parte del poder político de cualquier posibilidad de visibilización de todo descontento con respecto a las decisiones y relatos oficiales. Según Mouffe (1999: 191) es clave tener en cuenta: "que todo consenso está, por necesidad, basado en actos de exclusión y que nunca puede ser un consenso racional completamente inclusivo."

Como consecuencia de lo anterior, 2009 fue el año de consolidación de la estrategia de "Tolerancia Cero" con respecto a los usos "inadecuados" del espacio público en Madrid al más puro estilo del alcalde Rudolf Giuliani en el Nueva York de los años 90. El gobierno de Ruiz-Gallardón, siendo Ana Botella responsable de la concejalía de medioambiente y teniente de alcalde, redactó e implementó la Ordenanza de Limpieza de los Espacios Públicos y Gestión de Residuos (Ayuntamiento de Madrid, 2009) que desde el 24 de marzo endurecía las sanciones por actividades como practicar graffiti, hacer pintadas o desarrollar cualquier acción artística no autorizada en el espacio público. De unas sanciones que iban de 60 a 90 euros (150 euros en caso de reincidencia), como establecía la anterior normativa, se pasó a sanciones que van de 300 a 3.000 euros (6.000 euros en caso de reincidencia). En paralelo al endurecimiento de la citada normativa hubo un recrudescimiento del discurso institucional. Como muestra algún botón:

"Los grafitis son un problema lamentable en el que los ciudadanos gastan cantidades de dinero que no son aceptables y que debería de repulsar a todos", Ana Botella (Cadena Ser, 10/02/2010).

"Son una muestra del poco civismo y la pésima educación del que las realiza", Ana Botella (Ayuntamiento de Madrid⁵)

"Genera una importante pérdida de armonía estética y provoca un daño injustificado" Ana Botella (Ayuntamiento de Madrid⁵)

"Son una lacra social", Ana Botella (García - El País, 31/03/2009).

"Hay que acabar con esa falsa expresión de cualquier tipo de actitud artística", Alberto Ruiz-Gallardón (García - El País, 31/03/2009)

Todo lo anterior pone de manifiesto el grado de hostilidad institucional que encontraban escritores de graffiti y artistas urbanos en su actividad en la calle y, por tanto, la necesidad de estos últimos de encontrar espacios donde poder desarrollar su trabajo con cierta estabilidad, a partir de los que operar con tranquilidad y, en definitiva, en los que encontrar refugio con respecto al contexto coercitivo que se respiraba en el Madrid del periodo estudiado. Como se verá más adelante, el surgimiento de El Keller y Muros Tabacalera, cada uno a su manera, supusieron una buena oportunidad para ello.

⁵ Declaraciones recogidas en el portal web del Ayuntamiento de Madrid, ([enlace](#)).

5.1. Lavapiés y el papel de la cultura en el Madrid global

A finales de la década de los 90 se pone en marcha el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) que tendrá como una de sus principales consecuencias que el barrio de Lavapiés sea contemplado como Área de Rehabilitación Preferente (ARP). Ello implica la progresiva rehabilitación de inmuebles en estado ruinoso que la dejadez institucional y la carencia de inversiones habían provocado en años precedentes. Fue también a finales de los años 90 cuando comienza a transformarse el paisaje demográfico del barrio debido a la progresiva llegada de inmigración internacional de distintas procedencias, fundamentalmente de África (Magreb y Área subsahariana), Asia oriental (China, Bangladesh, etc.), este de Europa y Latinoamérica. Por otro lado, el barrio también empieza a experimentar otras inmigraciones, relacionadas en este caso con aquellos sectores de la sociedad asociados al mundo universitario y artístico (véase Carrillo, 2009). La dupla desinversión-rehabilitación, el nuevo contexto "multicultural" como reclamo y el dinamismo que insuflan sectores culturalmente activos configuran un cocktail perfecto para que se activen procesos de gentrificación. En tal escenario, se empieza a fraguar una resistencia vecinal alrededor de la Red de colectivos de Lavapiés y de una pléyade de experiencias activistas como, por ejemplo, los distintos espacios okupados de los Laboratorios o del espacio feminista la Escalera Karakola.

De otro lado, el desembarco de Alberto Ruiz-Gallardón en la alcaldía en 2003 implica la adopción de una nueva estrategia cultural del Consistorio con respecto al anterior alcalde Álvarez del Manzano. Como señala Carrillo (2009: 201): "no solo [Gallardón] va a actualizar el discurso municipal respecto a la cultura, sino que lo va a conectar inextricablemente al del desarrollo y la riqueza de la ciudad en general y del casco histórico en particular, tanto en lo que respecta a su revalorización como zona residencial como a su explotación turística." En efecto, en Lavapiés comienzan a aflorar distintas dotaciones culturales por doquier. La que da el pistoletazo de salida es La Casa Encendida, cuya inauguración en 2003 supuso la puesta en marcha de un espacio polifuncional inédito en la capital ya que apelaba a un nuevo consumo activo de las prácticas culturales (Carrillo, 2009). Otros ejemplos de nuevos recintos culturales son el Teatro Valle-Inclán, el Circo Price, o la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que fue proyectada por el arquitecto francés Jean Nouvel y se inauguró en 2005. Todo ello formaba parte de una estrategia de rehabilitación que tenía como fin último la activación del polo sur de lo que se dado en llamar la "Milla de Oro del Arte" cuyo final de trayecto, después de partir del Centro Centro en Cibeles y recorrer los Museos Thyssen-Bornemisza, Museo del Prado y MNCARS, sería un gran contenedor cultural en Tabacalera. Con ello se buscaba posicionar a la cultura, en este caso a través de grandes infraestructuras, como reclamo turístico con el que alimentar el posicionamiento de la capital de España como ciudad global.

6. Cómo surge el CSA LTBC

El CSA LTBC es una iniciativa de carácter social y cultural que ha pretendido a lo largo de los últimos años construir un espacio de fortalecimiento del tejido comunitario del madrileño barrio de Lavapiés desde una concepción autónoma de la acción ciudadana. El centro está ubicado en la antigua Fábrica de Tabacos de Lavapiés, inmueble de titularidad pública (perteneciente a la Dirección General de Bellas Artes, órgano dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) que tiene la calificación de Bien de Interés Cultural debido a su carácter histórico y patrimonial. Fue construido entre 1780 y 1792 para albergar la sede de la Fábrica de Naipes y Aguardiente aunque no muchos años después, a partir de 1809, pasó a dedicarse a la actividad productiva por la que se le conoce popularmente: la producción de tabaco. La factoría dejó progresivamente de tener actividad en su interior a finales del siglo XX, cesando completamente la misma en el año 2000, una vez consumada la privatización de Tabacalera Española después de cuya fusión con la compañía francesa Seita pasaría a formar parte del conglomerado empresarial internacional Altadis.

Tras años de abandono institucional, el edificio, cuya titularidad había pasado al Ministerio de Cultura desde el de Hacienda, es escogido por el Gobierno de Zapatero como sede del Centro Nacional de Artes Visuales (en lo sucesivo CNAV), ambicioso proyecto que pretendía albergar museos de cine y fotografía, así como un centro de creación. A finales de 2008, el por entonces ministro de cultura César Antonio Molina, anuncia la puesta en marcha del proyecto que tendría un coste de unos 30 millones € y que abriría sus puertas en 2012. El proyecto no estuvo exento de polémica debido a que la adjudicación de la remodelación del edificio de Tabacalera al estudio de arquitectos Nieto y Sobejano fue impugnada por el Colegio de Arquitectos al no haber estado dicho proceso sometido a concurso público, lo que obligó a su posterior celebración, después del cual fue de nuevo el proyecto adjudicado al mismo estudio. Finalmente, el advenimiento de la crisis económica dejó en papel mojado la materialización del CNAV debido a su elevado coste económico para las arcas públicas. Decidido a dar un uso cultural a la antigua factoría, el Ministerio del Cultura se puso en contacto con el activista Jordi Claramonte, miembro de la Fiambrera Obrera y del colectivo Sabotaje contra el capital pasándosele pipa (SCCPP), para su puesta en marcha como espacio expositivo puntual con el que recuperar la memoria de las trabajadoras de la antigua fábrica de tabacos. El propio Claramonte, que como miembro de los referidos colectivos había participado en los debates ciudadanos sobre el futuro del inmueble, dobló la apuesta y propuso al Ministerio, en lugar de la organización de una exposición fotográfica sobre las cigarreras de la Tabacalera, la posibilidad de crear el CSA LTBC. La recuperación del edificio tenía una importante carga simbólica para las luchas vecinales de Lavapiés ya que la actividad productiva de sus trabajadoras había articulado so-

cialmente al barrio a lo largo de su historia. La mejor manera que encontraron los colectivos implicados para la recuperación de la memoria del espíritu de las cigarreras de Tabacalera fue convertir el centro en un espacio de dinamización social y empoderamiento ciudadano que permitiera abordar las distintas necesidades del barrio desde una perspectiva autónoma y radicalmente democrática.

6.1. Antecedentes: Tabacalera a debate

La recuperación del edificio para el barrio de Lavapiés había formado parte de las reivindicaciones de distintos colectivos desde finales de los años 90. Entre los colectivos que se encontraban inmersos en la iniciativa "La Tabacalera a debate" estaban, entre otros, la Fiambrera Obrera, Ladinamo, Laboratorio Urbano, la Escalera Karakola o Traficantes de Sueños. Con esta plataforma dichos colectivos pretendían abrir un debate público sobre el uso del edificio bajo la premisa de que el futuro del mismo estuviera sometido a un proceso de participación vecinal, es decir, que fueran las vecinas y vecinos de Lavapiés los que decidieran qué uso darle a la antigua factoría. La plataforma buscaba con ello construir una alternativa al modelo de especulación inmobiliaria y espectacularización cultural que había derivado en un modelo de ciudad en el que habían imperado la dilución de los lazos sociales y la ausencia de protagonismo ciudadano.

Según se puede leer en la web de la iniciativa, en noviembre de 2003 miembros de los colectivos de El Laboratorio en el Exilio y de la Red de Colectivos de Lavapiés propusieron al Consistorio madrileño la apertura de un debate público sobre el futuro uso del inmueble con el fin de:

"Consolidar un tejido social comprometido con su territorio, una ciudadanía activa, potente, crítica, no clientelar ni sumisa que no acepta la separación entre, por un lado, la política como actividad profesional y 'técnica' y, por otro, las condiciones de la vida cotidiana y las transformaciones de la ciudad" (latabacalera.net)

Después de que el Ayuntamiento lanzase algunas sondas sobre la posibilidad de habilitación de Tabacalera para su apertura como centro social autogestionado, estas resultaron ser inconsistentes dada la escasa voluntad consistorial por sacar adelante el proyecto y la carencia de titularidad sobre el inmueble (Carrillo, 2009). Tampoco hubo en aquel momento, hablamos de 2004, por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte intención de ello. A pesar de que el organismo público contemplaba el antiguo recinto fabril como un potencial recurso museístico con el que revitalizar el área urbana en el que se insertaba, no se explicitó de qué modo podría contribuir a ello.

6.2. Puesta en marcha

El Ministerio acabó aceptando la propuesta planteada por Claramonte en referencia a la constitución de LTBC. Para ello habilitó una fórmula de cesión de un año con la que hacer posible la puesta en marcha del centro social. El inmueble, que cuenta con una

superficie de 30.000 metros cuadrados, no fue cedido en su totalidad a los agentes sociales de Lavapiés sino solo una fracción del mismo: 9.200 metros cuadrados. El resto del edificio quedó repartido entre un espacio que gestiona la Subdirección General para la Promoción de las Bellas Artes ("Tabacalera. Promoción del Arte", espacio donde tienen lugar exposiciones y talleres fotográficos completamente al margen de lo que ocurre en LTBC) y las dependencias que permanecieron en desuso. El Ministerio, además de asumir los gastos corrientes (luz y agua) de la parte del edificio que albergaría LTBC, ofreció una suma de dinero a los nuevos gestores que habría de servir para una mínima rehabilitación de las dependencias a ocupar. Los integrantes de LTBC podrían hacer un uso autónomo del inmueble siempre y cuando, a condición del propio Ministerio, se respetaran las normativas legales que afectan a cualquier edificio público. Los primeros meses de actividad previa a su apertura pública transcurren entre asambleas y observación participante en el interior del recinto con el fin de establecer un debate donde se evaluaran los detalles del proceso en curso. Finalmente, la apertura pública del centro se produce el 12 de junio de 2010. En pocos meses aumenta exponencialmente el número de gente interesada en participar en el centro, lo cual obliga a una permanente reevaluación de los medios disponibles. La afluencia de público también se incrementa de manera notable en los meses de verano lo que genera a su vez la necesidad de afinar el modelo organizativo para adaptarlo a las circunstancias.

Unos meses después, ya en 2011, la asamblea general de LTBC decide dotar al centro de una personalidad jurídica con la que facilitar la continuidad del proyecto. Si bien la constitución de la Asociación Cultural CSA La Tabacalera de Lavapiés hace posible el acuerdo con el Ministerio para la cesión del recinto otros dos años, prorrogables cada dos años hasta un máximo de ocho, la actividad de LTBC seguirá teniendo como máximo órgano rector a la propia asamblea general del centro. Diversos factores hacen que el proyecto vaya encallando poco a poco. Por una parte, surgen distintos conflictos entre colectivos que motivarían una escalada de tensión y que tendrían como consecuencia, a su vez, el cierre provisional del centro, así como la puesta en marcha de procesos de mediación para encontrar vías de diálogo y acercamiento entre los actores involucrados. Por otra parte, el Ministerio no abandona del todo la idea de transformar la antigua fábrica de tabacos en un centro de arte contemporáneo convencional. Eso explica el porqué de los obstáculos a la hora de permitir el crecimiento de LTBC, el férreo control sobre todas aquellas manifestaciones artísticas más visibles (el caso de la intervención de los muros del perímetro exterior del patio del recinto es un ejemplo) y, en definitiva, la desconfianza hacia la acción de los colectivos que han gestionado hasta la fecha el centro social autogestionado. La citada transformación de La Tabacalera en centro de arte contemporáneo se comienza a vislumbrar ya en el Plan de Cultura 2020 y termina de materializarse en febrero de 2018 con la firma de

acuerdo de donación al Estado español de su colección de arte latinoamericano por parte de la Fundación Fontanals-Cisneros. El proyecto cuenta con un presupuesto inicial de 4,7 millones de €, suma que comprende el periodo entre 2018 y 2021, y pretende ser albergado en la planta segunda del antiguo recinto fabril. El CSA LTBC a través de un comunicado mostró su rotundo rechazo al proyecto dado el potencial efecto gentrificador que tendría para el barrio de Lavapiés.

Como cierre de este epígrafe, me referiré a los distintos colectivos que integran LTBC. El mapa de actores en LTBC es diverso puesto que allí han tenido lugar a lo largo de su trayectoria infinidad de acciones culturales, sociales y artísticas. Colectivos como Molino Rojo y Nave Trapecio (artes escénicas); El Keller (artes plásticas y cultura urbana), HomelessVideo (artes visuales), La Nuclear y La Cigarra Eléctrica (música); El Eje Metabólico (punto de encuentro en el que convergen asociaciones, cooperativas y grupos de consumo, así como personas que trabajan para el fomento de actividades relacionadas con la educación ambiental), La Madriguera (espacio infantil, de padres y madres), Cyclika (espacio de formación y reciclaje de materiales electrónicos); así como colectivos como Ciras, Malagú o Aldea Social cuya actividad ha tenido un cariz de mediación y acogida a migrantes. Por otra parte, en la antigua fábrica han tenido lugar otras acciones culturales no asociadas a LTBC, como por ejemplo el citado espacio "Tabacalera. Promoción del Arte", gestionado desde la Subdirección General para la Promoción de las Bellas Artes y que ha desarrollado una actividad expositiva centrada en las artes visuales, así como en encuentros y seminarios de debate alrededor de dichas temáticas. También auspiciado por la Subdirección General para la Promoción de las Bellas Artes está, como se verá más adelante, el proyecto Muros Tabacalera, el cual ha desplegado sus acciones al margen de la actividad de LTBC.

6.3. El Keller: taller de arte urbano de LTBC

En marzo de 2010 echa a andar El Keller, taller de arte urbano de LTBC, como un espacio que posibilite la confluencia de las distintas formas de cultura y arte urbano a través de la dinamización de la escena madrileña. La actividad de El Keller no solo se limita a la intervención mural, ni siquiera a la de las artes plásticas, sino que también ha contado con una importante actividad en el campo musical a través de la organización de sesiones de música electrónica y conciertos en directo. Su nombre proviene del idioma alemán (*Keller* significa sótano en la lengua germana, alusión a su ubicación dentro de LTBC) y pretende ser un homenaje a la vigorosa escena *underground* berlinesa en cuyos centros autogestionados está inspirada en gran medida la actividad de El Keller. Este espacio tiene fundamentalmente cuatro líneas de actuación: 1) la intervención mural, los artistas de El Keller han sido los encargados de intervenir tanto en los muros de los sótanos de LTBC como en el perímetro interior de su patio; 2) los talleres abiertos, con los que se ofrece formación tanto a jóvenes artistas que estén

dando sus primeros pasos como a toda aquella persona interesada en el mundo del arte urbano; 3) la actividad expositiva, a través del espacio "Buraco Negro", donde se busca explorar nuevos lenguajes que fueran más allá de la práctica mural; y 4) los encuentros musicales a través de dos tipos de eventos: "melodías subterráneas", "Dub-continuum/Bassahead" o distintos festivales de arte urbano que también incluían intervenciones murales.

A todo ello habría que sumar la función que tiene el El Keller como taller de trabajo y punto de encuentro para jóvenes artistas⁶, lo que ha permitido la experimentación, la puesta en común de experiencias y conocimientos técnicos. Cabe destacar que el espacio ha sido un foco de atracción para artistas foráneos de todo el mundo, estableciéndose así un rico intercambio de experiencias entre ellos y los artistas oriundos. Proceso que se ha replicado a la inversa cada vez que los artistas de El Keller visitaban otros centros ubicados fuera de Madrid. Este modelo ha posibilitado una permanente retroalimentación entre diferentes escenas. Por otra parte, la dinámica en cuanto a la toma de decisiones de El Keller replica la del centro en su conjunto: horizontalidad y lógica asamblearia, autonomía aunque, como es lógico, sujeta a las reglas de LTBC. El Keller como espacio de encuentro para artistas ha permitido el desarrollo de un trabajo en común que ha posibilitado, no solo las intervenciones dentro del recinto del LTBC, sino también la incursión nocturna en las calles madrileñas favoreciendo así una práctica "extramuros" complementaria.

6.4. Muros Tabacalera

Muros Tabacalera es un proyecto llevado a cabo por la asociación Madrid Street Art Project (en lo sucesivo MSAP) para la Subdirección General de Promoción de Bellas Artes que tiene por fin la recuperación de los muros exteriores del patio de la antigua fábrica de tabacos (que incluye tramos de la Glorieta de Embajadores, la calle Miguel Servet y la calle Mesonero Romanos) a través de intervenciones murales que visibilizaran y pusieran en valor la escena del arte urbano. Hasta el momento ha contado con dos ediciones de intervención mural (2014 y 2016) y otras tantas ediciones de reflexión y debate (Intramuros 2015 y 2017) desarrolladas en el espacio "Tabacalera. Promoción del arte". El formato de Muros Tabacalera es similar al de un festival de arte urbano al uso, es decir, las intervenciones siguen una dinámica comisariada donde una o varias personas, en este caso los integrantes de la asociación MSAP, escogen a los artistas que ejecutarán las obras en el periodo de tiempo convenido a cambio de una remuneración. A pesar de ello, desde MSAP siempre se quiso contar con la colaboración e implicación de El Keller, cosa finalmente acabó ocurriendo ya que buena

⁶ Artistas destacados de El Keller son, o han sido, Ciril 23 (fundador, coordinador y alma mater del proyecto), Chylo, Borondo, Ring, La Pluma Eléctrik, Winsor, Frágil, Conchibox, Sabek, Yeti, Laparesse, Seann Brackin, Pincho, Tastouz, Pensilman, Mohamed Tayeb, Dingo, Ze Carrión, Guill o Ruina.

parte de los artistas que participaron en la primera edición formaban parte de las actividades del taller de arte urbano de LTBC. Se estableció con ello una simbiosis por la que, además de la aportación de buena parte de sus artistas, El Keller cedió parte de su espacio para guardar los materiales con los que se ejecutarían las obras mientras que, por otra parte, MSAP cedió, una vez terminadas las intervenciones murales, los materiales sobrantes a El Keller.

En la primera edición, llevada a cabo en mayo de 2014, participaron 32 artistas⁷ que intervinieron en 27 muros del citado perímetro exterior del patio de Tabacalera y tenía como leitmotiv el concepto "contexto" que, más allá de ligar a través de una temática común las distintas intervenciones, pretendía poner de relieve la importancia de dicho concepto para la práctica del arte urbano. Los y las artistas que intervinieron en esta edición contaban con la particularidad de pertenecer o haber estado relacionados de algún modo con la escena del arte urbano madrileña, con ello se pretendía poner en valor el trabajo de los artistas locales. Año y medio después, en noviembre de 2015, así como en 2017, se celebró el encuentro "Intramuros" en el que se pretendió reflexionar y debatir sobre todas aquellas cuestiones que de un modo u otro afectan al mundo del arte urbano, y con el que se quería, con la participación de expertos, gestores, académicos y artistas, cubrir la tradicional carencia de este tipo de encuentros. En junio de 2016 se llevaría a cabo la segunda edición de intervenciones murales bajo un mismo hilo conductor, esta vez sí con una temática común: naturalezas urbanas. En esta ocasión participaron 25 artistas⁸, tanto de origen estatal como internacional.

7. El papel del arte urbano en Tabacalera

En relación al marco analítico del presente trabajo, la pregunta de investigación principal ha sido la siguiente: ¿Cómo han contribuido las prácticas asociadas al arte urbano en Tabacalera al surgimiento de una nueva institucionalidad como alternativa al modelo de ciudad neoliberal? Las preguntas específicas planteadas se han basado en varios ejes en relación a cómo el arte urbano ha contribuido a: 1) la construcción de alternativas a la privatización del espacio público, 2) el fortalecimiento de los lazos sociales del entorno, 3) la creación de otros modos de entender la cultura al margen de las dinámicas oficiales y 4) la transformación de las relaciones de poder. Los resultados del trabajo de campo han sido los que se relatan a continuación.

⁷ 3TTMan, Alto, Borondo, Chylo, Ciril 23, Dingo, DosJotas, Dr Homes y Sr Mu, E1000 y Pablo S. Herrero, H101, Jimena, Jonipunto, La banda del rotu, La Galería de Magdalena, Parsec!, Pedro Segá, Pincho, Por Favor y Seven Logos, Rosh333, Ruina, Sabek, Spok, Sue, Susie Hammer, Suso33 y Ze Carrión.

⁸ Add Fuel, Alice Pasquini, Animalitoland, Antonyo Marest, Btoy, Casassola, Chincheta, Dadi Dreucol, Deno, Digo Diego, Doa Oa, Gola Hundun, Grip Face, J.M. YES, Julieta XLF, Koctel, Laguna, Lelo, Lolo, Nano 4818, Niriattoll, Okuda, Ruben Sánchez, Tellas y Zosen.

7.1. Alternativas a la privatización del espacio público

El surgimiento de LTBC está íntimamente relacionado con el propósito de vincular el surgimiento de una nueva institucionalidad con el desarrollo de una nueva subjetividad que derribe los modos de vida propios del neoliberalismo y los horizontes de expectativas a él asociados. Según el testimonio de activistas que participaron en la fase de inicio de LTBC, el centro autogestionado supone una decidida apuesta por la construcción de espacios alternativos para la generación de otras formas de vida, de una nueva cotidianeidad:

“Lo que se proponía Tabacalera era romper el espinazo al tipo de vida que nos han vendido como la única viable. [...] Entonces Tabacalera, desde el principio, se planteaba como un desafío de puertas afuera, y desde dentro, al sistema de vivienda, al sistema de trabajos y sobre todo al sistema de expectativas. [...] el proyecto entero iba de ser una especie de fábrica, como de hecho fue en su día, como fábrica de autonomía, una fábrica de relaciones en principio no sometidas al modelo hegemónico de mercado que evidentemente da de sí lo que da de sí.” (AyG 1)

También ha pretendido ser a lo largo de estos años una vía alternativa en la construcción, a través de la cultura, de un espacio público que no pase por las formas estandarizadas de la industrias culturales, como el comisariado, la tutela oficial o la subvención pública o privada. En ese sentido, la propuesta cultural de LTBC escaparía a las dinámicas propias del arte público. Hay activistas que estuvieron implicados en LTBC en los primeros años que consideran al centro una alternativa, si bien tenue, a dichas formas oficiales (AyG 2). Otros modos de construir espacio público, según la opinión de un artista urbano y gestor vinculado a El Keller, serían aquellas relacionadas con la inserción en la calle de mensajes alternativos a los mensajes publicitarios que invaden la iconosfera urbana (Art 1). Según este mismo testimonio, la dimensión política de los mensajes diseminados en el espacio público por miembros vinculados a El Keller no solo tendría que ver con su contenido sino con el propio hecho de intervenir en la calle (*Ibidem*). Estas intervenciones se darían al margen de procesos tutelados, lo que hace que los artistas urbanos se conviertan en sujetos activos que llevan a cabo una práctica emancipadora y contestataria, a través de la permanente problematización y reconstrucción de la ciudad, en un contexto en el que la ciudadanía es sistemáticamente pasivizada (Art 2).

La problematización de la ciudad en clave de intervención artística en el espacio público entraña paradojas. Una de ellas es el hecho de que con tales intervenciones se puedan estar alimentando procesos de gentrificación. Ante la espinosa pregunta sobre si el arte urbano es un catalizador de procesos de elitización urbana o gentrificación, la gran mayoría de artistas urbanos, gestores y activistas entrevistados lo tienen claro: si hay una actividad que gentrifica es la asociada a la especulación inmobiliaria, no la que se desarrolla en el marco del arte urbano (AC 1 y Art 3). La alternativa no sería por tanto dejar de practicar arte urbano en aquellos barrios donde se pueden estar

produciendo procesos de gentrificación, ya que la especulación gentrificadora seguiría su curso igualmente (Art 1, Art 4 y AC 2). La actuación depredadora del capital sería la verdadera responsable: "El capitalismo especula siempre y donde puede, entonces que tú hagas algo que sea guay, que sea sexy y que ese sexy sea aprovechado por los especuladores, vamos a ver, ¿qué vas a hacer? ¿cortarte las venas?" (AyG 1) Este mismo entrevistado considera que aunque no haya que culpabilizar a los artistas urbanos simplemente por desarrollar su trabajo, sí que conviene que cada cual tome conciencia de los efectos que su propia actividad puede conllevar (*Ibidem*). Cabe, por lo tanto, tener muy en cuenta que, aunque se intervenga en el espacio público con mensajes de naturaleza crítica e incluso de abierto rechazo a los procesos propios de la especulación y el empresarialismo urbano, se puede estar alimentando el caldo de cultivo que cataliza dichos procesos.

Lo anterior sitúa al arte urbano como una práctica cultural que presenta grandes ambivalencias con respecto a la gentrificación. El caso de Lavapiés sería paradigmático a ese respecto. En el caso específico de la hipotética gentrificación del entorno de LTBC, predominan aquellas opiniones que consideran que Muros Tabacalera ha contribuido de manera directa o indirecta a potenciar el proceso de gentrificación que está sufriendo el barrio (Art 4, Art 5 y Art 6), ya que sería muy difícil desligar la actividad de los artistas urbanos, por muy política que además pretenda ser, de las dinámicas elitizadoras que están sufriendo algunos barrios, máxime cuando estos barrios cuentan con una vida multicultural que resulta muy atractiva para el capital especulador (Art 2). En contraposición a lo anterior, estarían aquellos testimonios, como los de algunos artistas urbanos que han estado vinculados tanto a El Keller como a Muros Tabacalera, que ponen el acento en cómo el arte urbano, no solo no es el culpable de gentrificar nuestros barrios, sino que además es la víctima de dichos procesos de elitización. Los artistas urbanos se sentirían en algunos casos utilizados y poco valorados por las instituciones (Art 4 y Art 7).

7.2. Fortalecimiento de los lazos sociales

La práctica totalidad de los testimonios para este trabajo de campo señalan como una de las principales virtudes de El Keller la creación de comunidad dentro de la escena del arte urbano. Un espacio que ha operado de modo polifuncional ya fuera como taller de trabajo, espacio de encuentro y aprendizaje donde compartir técnicas, aula en la que se organizaban talleres formativos, lugar donde almacenar materiales o punto de encuentro en el que organizar cajas de resistencia para multas. En definitiva, un espacio donde alimentar y mantener viva la escena madrileña del arte urbano (Art 1, Art 2, Art 8, Art 9 y AC 1).

“Es la bomba para un chaval que no tiene dinero para pagarse un estudio. Tener un sitio donde estás con más gente, efervescencia, hay ganas y creas una comunidad y vamos, yo porque llegué como cinco años antes pero llego a toparme con esto y me hubiese encantado El Keller. Pasarte las tarde ahí trabajando sin que nadie te diga nada. [...] Lo veo superpositivo. Y faltan muchas iniciativas de estas en España, desde mi punto de vista” (Art 4).

Todo ello se habría conseguido en un ecosistema que, a pesar de la camaradería existente en las *crews* y grupos de trabajo de la escena del arte urbano, tiende a la competitividad y la egolatría (Art 2). Hay, por tanto, una arraigada subjetividad entre el mundo del arte urbano que podría asociarse con los valores del neoliberalismo. Nos enfrentaríamos así a otra de las paradojas del arte urbano. En este caso, la relacionada con la construcción de una alternativa a los modos de subjetivación neoliberal, dada su participación en un proyecto como el de LTBC, con los mimbres que ofrece dicho modelo neoliberal, es decir, compitiendo individualmente por la permanente construcción de una marca de sí mismos. Por otra parte, la actividad en El Keller no solo tiene efectos directos en el trabajo espontáneo y autónomo de los artistas en la calle (Art 4) sino que también alimenta las intervenciones de los artistas en espacios comunitarios (Art 8). Buena prueba de ello es la participación de artistas que estuvieron vinculados a El Keller en Muros Tabacalera. Ello pone de manifiesto la existencia de un *continuum* entre el trabajo realizado “de noche”, libre y autónomo, y el ejecutado “de día”, oficial y, por tanto, tutelado.

De otro lado, entre los principales propósitos iniciales de LTBC se encontraba la vocación por hacer del centro un espacio abierto, heterogéneo y “contaminado”, es decir, que permitiera congregarse a gente más allá del perfil activista que tradicionalmente han poblado estos centros y, por tanto, que posibilitara que fuera habitado por sectores sociales diversos, como inmigrantes ilegales o gente de clase media (AyG 1). En contraposición a estas opiniones, hay testimonios críticos con el papel de LTBC a este respecto al apuntar a su incapacidad para erigirse como lugar de enunciación política en su entorno:

“Su relación con el territorio es mínima desde el principio, o sea, nunca había habido en los últimos diez, doce años, un centro social dentro de Lavapiés tan incapaz de ser un lugar de enunciación del propio Lavapiés. Luego tiene otros valores que es un productor de recursos para movimientos sociales que está bien. Mucha gente va ahí, haces su fiesta, su actividad, su bocadillo y sigue haciéndolo. Es un productor de recursos” (AyG 2).

De otra parte, y más específicamente en el caso de Muros Tabacalera, agentes culturales vinculados a dicho proyecto, subrayan hasta qué punto éste ha contribuido, si bien de manera modesta y puntual, a fortalecer los lazos comunitarios, creando un vínculo de identificación de la ciudadanía con el territorio (Art 5) así como poniendo en valor entre la vecindad del barrio la propia práctica artística del arte urbano (AC 2), algo que los artistas de El Keller, según el testimonio de un miembro de dicho espacio, también habrían contribuido a normalizar con su trabajo (Art 1).

7.3. Otros modos de entender la cultura

Hay algunos testimonios de miembros activistas de LTBC que señalan como eje vertebrador de su acción en materia cultural, más que a la detección de necesidades concretas en materia de política cultural, a la apuesta por ganar espacios de autonomía que sirvieran de germen de autoorganización (AyG 1) y en los que se pudiera iniciar proyectos de cultura libre y no propietaria (AyG 2). El Keller, según uno de sus integrantes, habría posibilitado que hubiera un espacio para el arte, para que ocurran cosas en relación a la cultura (Art 1), cubriendo un importante déficit a este respecto en la ciudad de Madrid. Asimismo, El Keller también habría tenido un papel determinante en la popularización del conocimiento del arte urbano, es decir, a la creación de públicos que puedan valorar y disfrutar de dicha práctica artística. Según afirma una de las personas entrevistadas vinculada a Muros Tabacalera:

“Creo que gracias a El Keller [...] ha habido mayor abundancia de arte urbano en las calles y mayor calidad por lo que comentábamos de lo que ha supuesto, lo que ha ayudado a los artistas El Keller, porque al final, bueno, pues cuando te juntas te haces más fuerte y haces más y mejores cosas. Entonces eso ha hecho, por un lado, que la gente empiece a verlo más, a percibirlo más y como creo que muchos aspectos se ha ido alejando del graffiti más convencional, más tradicional de letras y demás, que creo que es lo que a la gente, que es por lo que la gente siente más rechazo. Pues creo que lo han ido comprendiendo y acogiendo más” (AC 1).

Por otra parte, según afirma un artista vinculado tanto a El Keller como a Muros Tabacalera, esta última iniciativa también habría contribuido de manera decisiva a la popularización del conocimiento del arte urbano (Art 8). Es más, tanto integrantes de El Keller como participantes en Muros Tabacalera señalan respectivamente, que con ello también se le habría conseguido dotar de una entidad cultural de la que carecía previamente (Art 1), así como despojar a dicha práctica artística de su estigma de práctica vandálica (Art 4). Sin embargo, hay otros artistas, también vinculados a ambas iniciativas, que opinan que más que popularizar el arte urbano lo que habría conseguido Muros Tabacalera es, como proyecto promovido por una institución cultural, sancionar a los artistas dotándoles de legitimidad dentro de los cauces oficiales del mundo del arte contemporáneo (Art 2) muy en concordancia con lo que antes se señalaba en relación al *continuum* entre arte independiente y arte oficial. A su vez, hay artistas (Art 4 y Art 5) vinculados a Muros Tabacalera que destacan el papel de dicho proyecto como museo al aire libre:

“Hay una cosa que me parece fundamental, que es acercar el arte al público. Básicamente porque la brecha con las galerías y con los museos es enorme. Entonces esta es una forma mucho más natural e integradora y que las personas pasan y se detienen y... vamos, yo es que lo he visto porque vivo al lado. Entonces eso creo que es muy bueno. [...] Pero es muy bonito ver a señores mayores de pronto detenerse delante de una obra, no sé qué, es como un pequeño Prado, imagínate del arte urbano. Eso es muy bonito” (Art 5).

Aunque, en contraposición a lo anterior, hay otros entrevistados tanto ligados a Muros Tabacalera (AC 2) como sin ninguna vinculación con el proyecto (Inv 1), que subrayan los riesgos que este tipo de iniciativas conllevan. La más importante de ellas sería la de “domesticar” una práctica artística como el arte urbano cuya esencia se fundamenta en la autonomía y la espontaneidad, convirtiéndola en arte público.

7.4. Modelos de gestión y relación con las instituciones

Uno de los grandes pros del modelo autogestionado de El Keller sería que supondría un claro ejemplo de autonomía artística que ha generado resultados de calidad sostenidos en el tiempo, algo en lo que están de acuerdo dos de las personas entrevistadas que no han participado ni en El Keller ni en Muros Tabacalera (AyG 1 y Art 6). Como consecuencia de ello, ha sido un espacio en el que se ha podido trabajar con una enorme libertad, según los testimonios de quienes sí han participado en ambos proyectos (Art 8 y Art 7). Ello implicaría, por una parte, fluidez y dinamismo (Art 7) a la hora de sacar adelante proyectos y, por la otra, un compromiso “líquido” con el espacio, es decir, una vinculación que permite a sus miembros estar o no estar en función de su agenda (*Ibidem*). Esa condición de ingravidez, evanescencia o débil ligazón con el taller de arte urbano es algo que conecta de nuevo con conductas y valores propios del paradigma neoliberal, es decir, con el individualismo, la competitividad y, en definitiva, la falta de compromiso colectivo como pautas que guían los pasos del individuo contemporáneo. Ello tendría como consecuencia que el espacio tenga grandes dificultades a la hora de encontrar relevos en la asunción de responsabilidades (Art 4) ya que los liderazgos recaerían permanentemente en las mismas personas (AC1). Según testimonios de activistas de LTBC, dicha dificultad sería consecuencia directa de la concepción utilitaria que se le ha venido dando a los espacios del centro lo cual, aunque no sea el caso de El Keller, habría acabado derivando en una concepción propietaria de dichos espacios (AyG 2). En consonancia con lo anterior, según esos mismos testimonios, se ha producido un paulatino cierre sobre sí mismos de los espacios priorizando su propia actividad y, por tanto, añadiendo dificultades para asumir riesgos (AyG 1) y conectar con el entorno del centro (AyG 2).

Prestando atención tanto a voces de personas entrevistadas que participaron en El Keller como a las que no lo hicieron, otros factores que han podido contribuir a un progresivo cierre sobre sí mismo de El Keller, según sería su ubicación en los sótanos de LTBC (Art 2 y Art 5) o su excesiva masculinización (Art 5) algo en lo que el la institución pública debería intervenir para garantizar un acceso más plural: “si estás utilizando un espacio institucional debería ser abierto, o sea, por lógica, vamos... Lógica democrática, vamos que es una cosa como de cajón” (*Ibidem*). La cerrazón tendría como su fundamental consecuencia que la repercusión de las actividades de El Keller quede circunscrita a círculos *underground*, según artistas participantes en el taller de

arte urbano de LTBC (Art 7). A pesar de todo lo anterior, hay testimonios de miembros de LTBC, que destacan la singularidad de El Keller dentro del centro autogestionado a la hora de articular propuestas factibles:

“El Keller es un espacio singular dentro de todo ese proceso. Primero porque el espacio que asume como el espacio de gestión propio, se mantiene abierto. La diferencia con los otros es que tienen todo el rato candados porque prepara un dispositivo [...] Prepara un dispositivo de uso externo y luego porque se preocupa todo el tiempo de hacer algo así como talleres donde poder venir gente a expandir la idea esta del arte urbano. Y también porque prepara cosas fuera. Combina cosas internas con cosas externas. Luego multiplica sus facetas. [...] Pero lo que se propone hacer, lo hace, que es una cosa que en Tabacalera no está muy claro que se haga con demasiada asiduidad. [...] Hace lo que dice que va a hacer”(AyG 2).

Por último, cabe señalar que la precariedad, el amateurismo y las dificultades económicas de quienes desarrollan su actividad en El Keller son otras de las desventajas que tendría el modelo autogestionado del taller de arte urbano de LTBC, como afirman distintos participantes en dicho taller (Art 2, Art 6 y Art 8).

En el caso concreto del modelo *top-down* de Muros Tabacalera los y las artistas entrevistadas que formaron parte de la iniciativa, como también alguna de las personas entrevistadas que no lo hicieron, han destacado como factores positivos: el grado de libertad a la hora de trabajar (Art 4 y Art 5), la financiación (Inv 1), las facilidades materiales y burocráticas ofrecidas a los artistas (Art 4), la tranquilidad de no tener que estar pendiente de las fuerzas de orden público mientras se trabaja (Art 6), la capacidad de difusión (Art 4) y visibilidad (Art 3, Art 8 y Inv 1), la proyección profesional (Inv 1), así como el reconocimiento que supuso para la escena madrileña (Art 2 y Art 7). De otra parte, como factores negativos, se han destacado los límites que impondría la institución (Art 7 y Art 4); la autocensura por la hipotética opinión adversa del eventual contratador (Art 2 y Art 6); la autocensura por la propia comunidad artística (Art 2), ya que habría sectores que no verían con buenos ojos la participación en proyectos comisariados; así como la desnaturalización y pérdida de espontaneidad (Inv 1). Por último, cabría señalar la impotencia o la falta de audacia a la hora de enfrentarse al Ministerio como otros factores asociados a la actividad de El Keller en relación a la desarrollada por Muros Tabacalera. Algo que es subrayado tanto por miembros de LTBC como por artistas urbanos que pasaron por El Keller:

“Que esos muros [del perímetro exterior del patio del edificio] estén vacíos sin que Tabacalera, centro social, los haya llenado o que se produzca una intervención sobre parámetros que son los contrarios a los que el centro social promueve, ya que es un proyecto con pasta, con subvención, dirigido, comisariado. Eso es un problema de la propia deriva de Tabacalera como un espacio de impotencia” (AyG 2).

“También creo que ahí pecamos un poco de cobardía y teníamos que haber dicho: pues lo hacemos y ya está. Quizás no queríamos enfrentarnos a multas o demás que, bueno, es lo que tiene. Pero bueno, no sé... y tan solo se hizo en la puerta, por ejemplo, que sí que se iba renovando cada cierto tiempo” (Art 2).

En lo referente a la relación de LTBC con el Ministerio se han destacado fundamentalmente dos factores: las cortapisas institucionales (“techos de cemento”) para que el proyecto siguiera creciendo (AyG 1), así como la inseguridad jurídica (Inv 2) que provocó una cesión hecha de un modo un tanto improvisado. En lo referente a Muros Tabacalera, agentes culturales relacionados con su gestión han señalado la falta de planificación a medio y largo plazo, y la desidia institucional que hace que un proyecto pueda salir adelante o no dependiendo del empeño del equipo de personas que lo gestiona y no tanto por que la institución vele por su cumplimiento (AC 1). Con todo lo anterior es difícil pensar que desde el Ministerio se hayan dejado atrás las lógicas del empresarismo urbano para dar paso a una nueva institucionalidad que fomente otro tipo de relaciones entre ciudadanía y Estado. Más bien, pareciera que éste último haya estado ganando tiempo hasta encontrar la oportunidad de rentabilizar el antiguo recinto de la Tabacalera como espacio de arte convencional. De otra parte, como elementos positivos de la relación de LTBC con el Ministerio, se ha subrayado desde LTBC (AyG 1) y El Keller (Art 9), el respeto a la autonomía de los espacios, así como la capacidad de esta experiencia para generar reflexión acerca de las relaciones de este tipo de espacios con las instituciones:

“Si tiene algo de positivo es que ha generado un montón de experiencia y reflexión incluso posicionamientos con respecto a cómo deben de ser las relaciones entre institución y espacio público, y cómo pueden ser las relaciones de producción de los espacios públicos con respecto a los sistemas básicos de mercado” (AyG 2).

8. Conclusiones

El carácter híbrido y “monstruoso” de Tabacalera, donde el eje horizontal de la autonomía ciudadana ha convivido con el eje vertical de la acción institucional, ha motivado la puesta en marcha de procesos que han supuesto un abierto desafío a las dinámicas propias del empresarismo urbano y la ciudad neoliberal. Con ello, se ha querido impugnar una manera mercantilizada de entender la vida y la cultura que la ideología neoliberal propia del capitalismo tardío ha ido propugnando como la única posible. La construcción de ese modelo alternativo ha consistido en la puesta en marcha de un dispositivo de gobernanza desde abajo e innovación social en el que la escena del arte urbano madrileña ha tenido un papel destacado. A ese respecto me gustaría reflexionar, a modo de conclusión, sobre tres cuestiones: las transformaciones de las relaciones de poder, las implicaciones y retos que tiene la construcción de una nueva institucionalidad para los espacios de autonomía ciudadana, entre los cuales incluyo a los artistas urbanos, y los desafíos que en ello tiene la institución clásica.

En primer lugar, ¿qué significaría en este caso transformar las relaciones de poder? Una posible respuesta a tan ambiciosa pregunta sería posibilitar la cristalización de un nuevo escenario en el que los artistas urbanos pudieran ostentar un estatus de consi-

deración cultural alejado de su tradicional rol de subalternidad. Los testimonios de los artistas recogidos en el trabajo de campo para este caso de estudio, señalan como una cuestión recurrente la carencia de consideración con la que contaban por parte de los estamentos oficiales. El arte urbano sería así considerado como un arte de segunda, una práctica sin valor cultural, cuando no un ejercicio de vandalismo más o menos estetizado que, o bien ha de ser combatido con dureza, o bien asimilado y domesticado. ¿Cómo articular entonces esa transformación? ¿Bastaría entonces con la confrontación con las instituciones para ensanchar los actuales límites de lo posible o habría que optar por otras estrategias en las que la participación en formatos oficiales abriera la posibilidad de visibilizar problemáticas relacionadas con el arte urbano?

En segundo lugar, cabe abordar los retos que tendrían los espacios de autonomía ciudadana en la construcción de una nueva institucionalidad. El caso de Tabacalera es paradigmático sobre cómo entre los cascos que dejó la crisis pudo florecer otro modelo de gestión pública donde se pudiera conjugar la espontaneidad de la acción desde abajo con la estabilidad y la continuidad que imprimen las instituciones públicas. El reto que tendrían por delante las iniciativas ciudadanas, así como las instituciones públicas con las que colaboren, sería el de posibilitar espacios de acción donde se potencien los procesos de tensión democrática a través de la negociación permanente. Se trataría, como afirma Rowan (2016: 46) refiriéndose al encaje entre lo público y lo común en el ámbito de la política cultural, de: "articular criterios de coexistencia, pactos, que permitan la cohabitación de dos modelos diferentes, regulados por criterios y objetivos que son, obligatoriamente, distintos". Porque "lo común no elimina la necesidad de lo público: entre ambas realidades encontraremos lugares de fricción pero también espacios de complementariedad." Por otra parte, cabría aludir a la reproducción de dinámicas de subjetivación neoliberal dentro del mundo activista, y más concretamente, el vinculado a la escena del arte urbano. Al hilo de esto, es pertinente plantearse la siguiente pregunta: ¿Es la autogestión una fórmula de organización que suponga *per se* la solución a los males provocados por el neoliberalismo urbano? Sin una reflexión profunda sobre, como afirma Lorey (2008:78), "el problema de las continuidades de los modos de subjetivación gubernamental burguesa que se dan también en los contextos donde existen nociones de autonomía y libertad que se ven a sí mismas como resistentes", así como un replanteamiento sobre las prácticas que articulan nuestro quehacer cotidiano, no parece creíble que se pueda construir una alternativa al modelo neoliberal.

Otro de los retos que tendrían iniciativas como las de El Keller, sería la de afrontar un debate sobre qué vías de intervención son las más efectivas para combatir la gentrificación. Si esta última implica la expulsión de la población más vulnerable en favor de un perfil de habitante de mayor poder adquisitivo, un arte que no contribuya a favore-

cer procesos de gentrificación tendría que contribuir a enriquecer la vida comunitaria. Bien es cierto que iniciar este tipo de procesos no garantizaría acabar con la gentrificación. Tampoco evitaría que las dinámicas propias del neoliberalismo urbano pudieran apropiarse de cualquier pieza de arte urbano, por muy crítica que esta quisiera ser con la sociedad de consumo. Pero sí contribuiría con su modesto grano de arena a desactivar la inercia de atomización y desintegración de la vida comunitaria de las ciudades.

Por último, quisiera reflexionar sobre el papel que debería tener la institución clásica en la construcción de una nueva institucionalidad que pueda dejar atrás el modelo propio del empresarialismo urbano. El Estado debería garantizar un nivel de intervención cuyo orden de prioridades no fuera la rentabilidad económica de los sectores vinculados a los grandes poderes económicos sino fortalecer la vida de los barrios a través de espacios donde se garantizara la participación en pie igualdad de todos los sectores de la población. Al hilo de esto es pertinente entonces preguntarse: ¿Qué nivel de intervención debería tener la institución con respecto a los espacios de nueva institucionalidad? ¿Tendría que intervenir la institución cultural para garantizar en todo momento no solo la accesibilidad del gran público a los contenidos que se ofertan en sus recintos, aunque estén gestionados como espacios de autonomía ciudadana, sino también el cumplimiento de unos estándares de participación artística en términos igualitarios? Uno de los tradicionales lastres que arrastra la escena del arte urbano es la baja participación y la escasa visibilización de la mujer en sus actividades. El Keller no ha sido una excepción al respecto. Algunos testimonios del trabajo de campo apuntaban a esa circunstancia como uno de sus rasgos característicos. ¿Hasta qué punto la institución pública podría tener derecho a intervenir en un ámbito como este? ¿Sería legítima dicha intervención o por el contrario no lo sería al atentar contra el principio de autonomía de la acción ciudadana? En el caso de Muros Tabacalera sí hemos podido comprobar una mayor presencia de mujeres en su segunda edición. Como espacio de gestión desde arriba y completamente público, la institución ha podido aumentar la presencia de mujeres corrigiendo uno de los seculares déficit de la escena del arte urbano. Pero en el caso de propuestas como las de El Keller cabe preguntarse, ¿a través de qué mecanismos podría dicha institución pública tomar cartas en el asunto si es que debería tomarlas? Como se ha podido comprobar, a día de hoy, son más los interrogantes que las certezas en relación a los desafíos que tienen por delante iniciativas como las abordadas en este trabajo. Queda como tarea de futuras investigaciones seguir profundizando en su estudio para así poder analizar con mayor perspectiva todas sus implicaciones.

9. Bibliografía

Ayuntamiento de Madrid. 2009. "Ordenanza de limpieza del espacio público y gestión de residuos", ANM 2009\6.

Abarca, J. 2009. "El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación", pp. 53-64 en *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana* editado por B. Fernández, B. y J.P. Lorente. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Abarca, J. 2010. *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Álvarez, M. 2016. "Del boom museístico a los laboratorios del procomún: un recorrido por la crítica a la institución en el caso español", *Ágora*, 3 (5): 77-94.

Balibrea, M.P. 2001. "Urbanism, culture and the post-industrial city: Challenging the Barcelona model", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2(2): 187-210.

Banksy. 2006 *Wall and Piece*. Londres: Century.

Berti, G. 2009. *Pioneros del graffiti en España*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Bianchini, F. y M. Parkinson, M. (eds.). 1993. *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*. Manchester: Manchester University Press.

Blanco, I. y J. Subirats. 2012. "Políticas urbanas en España: dinámicas de transformación y retos ante la crisis", *Geopolítica(s)*, 3(1): 15-33.

Brenner, N. y N. Theodore. 2002. "Cities and the Geographies of Actually Existing Neoliberalism", *Antipode*, 34(3): 349-379.

Brenner, N., J. Peck y N. Theodore. 2015. "Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio de los mercados", pp. 211-244 en *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas* editado por Observatorio Metropolitano. Madrid: Traficantes de Sueños.

Cadena Ser. 2010. "Botella endurece la batalla al grafiti mientras 'Susó 33' acudirá a Arco como invitado", *cadenaser.com*, 10 de febrero, ([enlace](#)).

Cameron, S. y J. Coaffe. 2005. "Art, Gentrification and Regeneration. From Artists as Pioneers to Public Art", *European Journal of Housing Policy*, 5(1): 38-59.

Carrillo, J. 2009. "Lavapiés-Atocha, arte público y política municipal", pp. 193-212 en *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana* editado por B. Fernández, B. y J.P. Lorente. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Cocola Gant, A. 2009. "El MACBA y su función en la marca Barcelona. Ciudad y territorio", *Estudios Territoriales*, XLI (159): 101-115.

Collados-Alcaide, A. 2015. "Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural", *Arte Individuo y Sociedad*, 27(1): 45-64.

- Costa, P. y R. Lopes. 2013 "Artistic intervention in public sphere, conflict and urban informality: an international comparative approach to informal dynamics in cultural districts", Paper presented at the International RC21 Conference 2013 in Berlin.
- CSA La Tabacalera. 2011. "Tabacalera. Centro Social Autogestionado", Dossier, ([enlace](#)).
- CSA La Tabacalera.
- Del Olmo, C. 2004. "Poco pan y mucho circo: el papel de los macroeventos en la ciudad capitalista", *Archipiélago: cuaderno de crítica de la cultura*, 62: 69-80.
- Deutsche, R., C.G. Ryan. 1984. "The Fine Art of Gentrification", *October*, 31(Winter): 91-111.
- Deutsche, R. 1996. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- Duxbury N.A. y M.S. Jeannotte. 2010. "From the bottom-up: culture in community sustainability planning", paper presented at 3rd ESA Sociology of Culture research network mid-term Conference, 7-9 October 2010, Università Bocconi, Milan (Italia).
- García, I. 2009. "'Grafiteros': objetivo Botella". *elpais.com*, 31 de marzo, ([enlace](#)).
- Estalella, A., J. Rocha y A. Lafuente. 2013. "Laboratorios de procomún: experimentación, recursividad y activismo", *Teknokultura*, 10(1): 21-48.
- Evans, G. y P. Shaw. 2004. *The Contribution of Culture to Regeneration in The UK: A Report to the DCMS*. LondonMet. Londres.
- Evans, G. 2005. "Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration", *Urban Studies*, 5/6(42): 959-983.
- Fernández, O., Z. Mediero y A. Klett. 2015. "En medio de las cosas. Investigación interdisciplinar, entre el espacio artístico, la academia y la ciudad", pp. 223-234 en *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias editado por A. Collados y J. Rodrigo*. Granada: Centro José Guerrero.
- García, B. 2008. "Política cultural y regeneración urbana en las ciudades de la Europa Occidental. Lecciones aprendidas de la experiencia y propuestas para el futuro", *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7(1): 111-125.
- Gerometta, J., H. Haussermann y G. Longo. 2005. "Social Innovation and Civil Society in Urban Governance: Strategies for an Inclusive City", *Urban Studies*, 42(11): 2007-2021.
- Hall, T. y I. Robertson. 2001. "Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates", *Landscape Research*, 26(1): 5-26.
- Harvey, D. 2007a. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Harvey, D. 2007b. *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.
- Johnson, R. 2007. "Post-hegemony? I don't think so", *Theory, Culture and Society*, 24(3): 95-110.

- Keil, R. 2002. "Common-Sense Neoliberalism: Progressive Conservative Urbanism in Toronto, Canada", *Antipode*, 34(3): 578-601.
- Klett, A., Z. Mediero y G. Tudurí. 2013. "Curadorías jaguares, poéticas de lo múltiple. Una mirada decolonial en la producción de la nueva institucionalidad pública", *Teknokultura*, 10(1): 75-99.
- Leadbeater, C., 1997. *The rise of the social entrepreneur*. Londres: Demos.
- Lees, L., T. Slater y E. Wyly. 2008. *Gentrification*. Nueva York: Routledge.
- Leitner, H., J. Peck y E. Sheppard (eds.). 2007. *Contesting Neoliberalism. Urban Frontiers*. The Nueva York: Guilford Press.
- Lemke, T. 2000. "Foucault, Governmentality, and Critique", Rethinking Marxism Conference de la Universidad de Amherst (MA), 21-24 septiembre, Amherst.
- Lewisohn, C. 2008. *Street art, the graffiti revolution*. Londres: Thames and Hudson.
- Logan, J. y H. Molotch. [1987] 2015 "La ciudad como máquina de crecimiento", pp. 157-210 en *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas* editado por Observatorio Metropolitano. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lorey, I. 2008. "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales", pp. 57-78 en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* editado por Transform Madrid: Traficantes de sueños.
- MacCallum, D., S.V. Haddock y F. Moulaert (eds.) 2009. *Social Innovation and Territorial Development*. Surrey: Ashgate.
- MacLeod, G. 2002. "From Urban Entrepreneurialism to a "Revanchist City"? On the Spatial Injustices of Glasgow's Renaissance", *Antipode*, 34(3): 602-624.
- Magrinyà, F. y R. Balanzó. 2015. "Innovación social, innovación urbana y resiliencia desde una perspectiva crítica: el caso de la autoorganización en el espacio urbano de Barcelona", pp. 59-94 en *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades* editado por J. Subirats y A. García Bernardos. Barcelona: Icaria.
- Manco, T. 2002. *Stencil Graffiti*. Londres: Thames and Hudson.
- Marín, T. y E. Salóm. 2012. "Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes", *Teknokultura*, 10(1): 49-74.
- Martí, M., et al. 2016. "Regeneración urbana y gobernanza. ¿Cómo evaluar la participación en una red de gobernanza? Tres perspectivas teóricas y un estudio de caso", pp. 27-52 en *Participación, políticas públicas y territorio. Aportes para la construcción de una perspectiva integral* editado por A. Rofman. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Mouffe, C. 1999. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Moulaert, F. (coord.) 2005. *Social innovation, governance and community building. Final report*. DG Research European Commission.

Mulgan, G., R. Murray y J. Caulier-Grice. 2010. *The Open Book of Social Innovation*. London: The Young Foundation y NESTA.

Peck, J. y A. Tickell. 2007. "Conceptualizing Neoliberalism, Thinking Thatcherism" en *Contesting Neoliberalism. Urban Frontiers*. Nueva York: The Guilford Press.

Phillips, P. 1988. "Out of order: the public art machine", *Artforum*, 27(4): 92-96.

Rius-Ulldemolins, J. 2016. "Cultura y estado: autonomía creativa, lucha política e instrumentalización", *Debats*, 130(2): 6-14.

Rodríguez, E. 2007. "La ciudad global o la nueva centralidad de Madrid", pp. 41-94 en *Madrid, ¿La suma de todos? Globalización, Territorio, Desigualdad* editado por Observatorio Metropolitano. Madrid: Traficantes de Sueños.

Rodríguez, E.; B. García y O. Muñoz. 2013. "Del Madrid global a la crisis urbana. Hacia la implosión social", pp. 123-178 en *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis* editado por Observatorio Metropolitano. Madrid: Traficantes de Sueños.

Rowan, J. 2016. *Cultura libre de estado*. Madrid: Traficantes de sueños.

Sánchez, A. y C. Vidania, C. 2011. "La fábrica de Tabacalera: experimentos de lo común", *Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2: 14-16.

Sansonetti, L., 2008. "Centros sociales de segunda generación", pp. 13-20 en *Autonomía y metrópolis / Del movimiento okupa a los centros sociales de segunda generación* editado por J. Toret. Málaga: ULEX y CEDMA.

Sguiglia, N. 2011. "Una institución anómala", *Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2: 8-9.

Smith, N. 2002. "New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy", *Antipode*, 34(3): 427-450.

Smith, N. 2005. "El redimensionamiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal", pp. 59-77 en *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura* editado por D. Harvey y N. Smith. Barcelona: MACBA/UAB.

Smith, N. 2010. *¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario?* Barcelona: MACBA.

Smith, N. 2012. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Subirats, J. y M. Parés. 2014. "Cambios sociales y estructuras de poder ¿Nuevas ciudades, nueva ciudadanía?", *Interdisciplina* 2(2): 97-118.

Subirats, J. 2015. "Políticas urbanas e innovación social. Entre la coproducción y la nueva institucionalidad. Criterios de significatividad", pp. 95-112 en *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades* editado por J. Subirats y A. García Bernardos. Barcelona: Icaria.

Swyngedouw, E., 2005. "Governance Innovation and the Citizen: The Janus Face of Governance-beyond-the-State", *Urban Studies*, 42(11): 1991-2006.

Theodore, N., J. Peck y N. Brenner. 2009. "Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados", *Temas Sociales*, 66: 1-11.

Universidad Nómada. 2008. "Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción", eipcp – Transversal Text, 05, ([enlace](#)).

Young, A. 2014. *Street Art, Public City. Law, Crime and Urban Imagination*. New York: Routledge.

Yúdice, G. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.