



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesis doctoral

**Arte urbano y políticas públicas en la ciudad  
contemporánea. El caso de Madrid**

Doctorando: Luis Menor Ruiz

Directora: Margarita de León

Programa de Doctorado de Políticas Públicas y  
Transformación Social

Institut de Govern i Polítiques Públiques

Universitat Autònoma de Barcelona

2017

## Tabla de contenido

Agradecimientos .....	4
<b>1. A vueltas con la gestión del arte urbano y el graffiti .....</b>	<b>8</b>
1.1. Arte en la calle .....	8
1.2. Algunos apuntes metodológicos.....	13
1.3. 2009-2017. Crónica de un periodo de crisis.....	20
1.4. ...y de un tiempo de cambio.....	23
1.5. ¿Arte urbano, graffiti o mural oficial? .....	25
1.6. Bibliografía.....	36
<b>2. Graffiti, street art, and culture in the era of the global city: the Ana Botella Crew case .....</b>	<b>43</b>
2.1. Introduction .....	43
2.2.1. <i>Attracting capital flows</i> .....	45
2.2.2. <i>The establishment of a new social order</i> .....	47
2.2.3. <i>Regeneration of degraded urban fabrics</i> .....	48
2.3. The governance of graffiti based on “Zero Tolerance” .....	49
2.4. The Ana Botella Crew case.....	51
2.4.1. <i>Madrid, Global City</i> .....	51
2.4.2. <i>The paradoxical management of graffiti and the activist response</i> .....	52
2.4.3. <i>New forms of street art through the internet</i> .....	54
2.5. Conclusion.....	55
2.6. References.....	58
2.7. Appendix.....	63
<b>3. ¿Ciudades creativas? Murales y regeneración urbana en Paisaje Tetuán . 65</b>	
3.1. Regeneración del paisaje urbano y modelos de implementación desde arriba .....	65
3.2. Vivir en tiempos creativos .....	66
3.2.1. <i>La cultura como recurso y la regeneración urbana</i> .....	66
3.2.2. <i>La clase creativa y el modelo cultural de la ciudad neoliberal</i> .....	68
3.2.3. <i>Arte público y regeneración urbana</i> .....	70
3.3. Creando un nuevo paisaje para Tetuán.....	73
3.4. Las voces de Paisaje Tetuán .....	79
3.4.1. <i>Precisiones metodológicas</i> .....	79
3.4.2. <i>Límites y potencialidades de la participación ciudadana</i> .....	80
3.4.3. <i>Murales como elementos distintivos del entorno</i> .....	82
3.4.4. <i>El papel del Ayuntamiento de Madrid</i> .....	84
3.5. Paisaje Tetuán frente al espejo: algunas conclusiones .....	89
3.6. Bibliografía.....	92
3.7. Apéndice .....	97
3.7.1. <i>Imágenes</i> .....	97
3.7.2. <i>Datos de las entrevistas</i> .....	103
<b>4. Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza desde abajo en la ciudad neoliberal. El caso de Tabacalera..... 105</b>	
4.1. El arte urbano y la autonomía de la gestión .....	105
4.2. Hacia una nueva institucionalidad .....	107
4.2.1. <i>La ciudad neoliberal y el empresarialismo urbano</i> .....	107
4.2.2. <i>Modos alternativos de gestión desde abajo</i> .....	110
4.2.3. <i>¿Innovación social? ¿Qué innovación social?</i> .....	111
4.2.4. <i>Centros sociales autogestionados 2.0.</i> .....	113
4.3. Una nueva vida para la Tabacalera.....	115

4.3.1. <i>Cómo surge el Centro social autogestionado Tabacalera</i> .....	115
4.3.2. <i>Tabacalera a debate</i> .....	116
4.3.3. <i>La cultura del CSAT</i> .....	118
4.3.4. <i>Arte urbano y murales en Tabacalera</i> .....	119
4.3.4.1. <i>El Keller</i> .....	119
4.3.4.2. <i>Muros Tabacalera</i> .....	120
4.4. <i>Tabacalera en acción</i> .....	122
4.4.1. <i>Precisiones metodológicas</i> .....	122
4.4.2. <i>Alternativas a la privatización del espacio público</i> .....	123
4.4.3. <i>Fortalecimiento de los lazos sociales</i> .....	125
4.4.3.1. <i>Enriquecimiento de la escena del arte urbano</i> .....	125
4.4.3.2. <i>Fortalecimiento del tejido social y cultural del entorno</i> .....	126
4.4.4. <i>Otros modos de entender la cultura</i> .....	127
4.4.5. <i>Modelos de gestión y relación con las instituciones</i> .....	128
4.5. <i>El germen de Tabacalera: algunas reflexiones a modo de conclusión</i> .....	132
4.6. <i>Bibliografía</i> .....	138
4.7. <i>Apéndice</i> .....	142
4.7.1. <i>Imágenes</i> .....	142
4.7.2. <i>Datos de las entrevistas</i> .....	150
<b>5. Conclusiones: ¿Regulando lo irregular? .....</b>	<b>152</b>
5.1. <i>Análisis de la paradoja en la gestión del arte urbano y el graffiti</i> .....	158
5.1.1. <i>Las políticas de Tolerancia Cero</i> .....	158
5.1.1.1. <i>Otros casos de Tolerancia Cero: Nueva York y Estocolmo</i> .....	162
5.1.2. <i>Murales y regeneración urbana como dinámica de gestión desde arriba</i> .....	165
5.1.2.1. <i>Lisboa y los murales como instrumento de regeneración urbana</i> .....	170
5.1.3. <i>Arte urbano y los modos de gestión desde abajo</i> .....	173
5.1.3.1. <i>Barcelona, la autogestión artística y la autonomía social</i> .....	178
5.2. <i>¿Continuidad o ruptura con las políticas analizadas?</i> .....	180
5.2.1. <i>El cambio de gobierno municipal en Madrid</i> .....	180
5.2.2. <i>El Plan de Cultura 2020 y los nuevos planes para Tabacalera</i> .....	181
5.3. <i>Reflexiones finales</i> .....	182
5.4. <i>Bibliografía</i> .....	184
5.5. <i>Apéndice</i> .....	190
5.5.1. <i>Imágenes</i> .....	190

## *Agradecimientos*

En primer lugar, quisiera agradecer a las personas entrevistadas la disponibilidad y amabilidad mostrada para atenderme. Sin su testimonio habría sido imposible llevar esta tesis doctoral a término. A pesar de que el tiempo de elaboración de este trabajo ha sido de algo más de tres años, he convivido con este tema mucho más tiempo. Fue allá por 2009 cuando me empecé a plantear investigar sobre asuntos relacionados con el graffiti y el arte urbano. El gran responsable de tal interés fue el profesor Juan Antonio Ramírez. Ya en 2005, cuando todavía cursaba tercero de carrera, nos hablaba, en el marco de la asignatura Arte Marginal, sobre la importancia de las manifestaciones artísticas “marginales” para la comprensión de los mecanismos del sistema del arte. Debido al interés que me generó la asignatura, me planteé emprender años después una tesis doctoral, dirigida por el propio profesor Ramírez, en la que investigar desde una perspectiva histórico-artística el arte urbano de nuestro país. Una fatalidad hizo que el Profesor Ramírez falleciera repentinamente, dejando huérfanas a varias generaciones de historiadores del arte. Este trabajo está dedicado a su memoria. También he de agradecer a la profesora Patricia Mayayo quien asumió la responsabilidad de dirigir mi tesis en aquel momento y a mi buen amigo Carlos Cornejo con quien siempre he compartido mis dudas e inquietudes académicas y de quien he recibido buenos consejos.

Un tiempo después de iniciar aquel trabajo de investigación, me especialicé en políticas públicas y sociales, dejando de lado los asuntos relacionados con el arte urbano. Fue el profesor Javier Ramos quien me echó de nuevo el “mono” al hombro animándome a retomar la investigación desde una perspectiva científico-social, dado el interés que podría tener un asunto tan poco estudiado y que cada vez iba cobrando más relevancia en nuestra esfera pública. Mi agradecimiento a él. Este trabajo se ha nutrido intelectualmente de muchas fuentes pero sin duda una de las más importantes son los escritos de Javier Abarca, alguien que se ha preocupado de explicar de forma clara, precisa y sencilla los principales vericuetos del mundo del graffiti y el arte urbano. Ha sido gracias a las claves que me ha ido aportando que he podido tirar del hilo y profundizar en mi conocimiento sobre el

particular microcosmos de la escena. Mención especial al personal docente e investigador del Institut de Govern i Polítiques Públiques (IGOP), donde he realizado esta tesis doctoral, sobre todo a Marga de León, mi directora, quien siempre me ha guiado de manera sensible e inteligente a lo largo de todo el proceso. También quisiera agradecer la generosidad e interés por mi trabajo de Joan Subirats, quien muy amablemente siempre ha estado abierto a aconsejarme en los momentos clave. He de agradecer asimismo las aportaciones en distintos seminarios y evaluaciones de Ismael Blanco, Óscar Rebollo, Raquel Gallego y Nicolas Barbieri, así como distintos doctorandos y doctorandas cuyos comentarios me han sido muy útiles para reenfoque y hacer avanzar mi investigación. Gracias también al personal administrativo del IGOP, muy especialmente a Loli, quien en el tramo final de la tesis ha respondido siempre de manera profesional y solícita a mis dudas y requerimientos.

La historia de esta tesis no puede ser desligada de mi implicación y compromiso político, emocional y profesional con un proyecto que nació en 2014 y que cambió para siempre el devenir de nuestro país. Ese proyecto se llama Podemos. Gracias a él he tenido la suerte de conocer gente maravillosa de la que no he parado de aprender. Cada cual a su modo también han contribuido al éxito de esta investigación. Gracias a mis compañeros y compañeras de Podemos Cultura: Tana Simó, Manu Guedán, Nacho Trillo, Sarah Bienzobas, Caterina Muñoz, José Sánchez, Pablo Iglesias Simón, Jorge Lago, Isabel Alba, Vanesa Abrego, Jose Ángel Esteban, Asier Aranzubía, Nacho Gallego, Vanesa Vilorio, Elena Gallego y Diana Lafuente. Sin su cariño y apoyo constante hubiera sido más difícil sacar este trabajo adelante. Gracias también a Pepe Ema y Garikoitz Gamarra por los ánimos y consejos para poder enfrentarme con más garantías a esta “mili intelectual”. Gracias a María Serrano, Nuria Mayoral y Jazmín Beirak por tanta inteligencia y tantas buenas conversaciones. A Germán Cano y Edu Maura por abrirme las puertas de este proyecto, por el estímulo y los inconmensurables consejos en materia intelectual y académica. Quisiera también dedicar este trabajo a la memoria de Salomé Ramírez, con quien fragüé una sólida amistad a pesar del poco tiempo que nos conocimos, y con quien compartí mis desvelos de la primera fase

de la tesis. Siempre cálida y generosa, siempre dispuesta a regalarte una sonrisa. Que la tierra te sea leve, compañera.

Este trabajo también va dedicado a mis compañeras y compañeros de oficina en la “sala del ruido”, con quienes he compartido tantos buenos y malos ratos, de quienes tanto he aprendido y tanto estímulo he recibido. Tal vez no estén todos y todas los que son pero sí son todas y todos los que están: Marina Avia, Alba Pez, Maitane Fatoorecchi, Sergio Arroyo, Ainhoa Granero, Miguel Sevilla, Pablo Estruga, Luis Jiménez, Miguel Monar, Nicolás López, Adrià Porta, Jesús Jurado, Rodrigo Amírola, Juan Suárez, Luis Giménez, Jesús Gil, Juan Antonio Cañero e Irune Jimeno. Y más allá de la “sala del ruido”: Álex Cerezo, Montse Urquiza, Alicia Gómez, Eric Labuske, Sergio Illanes, Paula Moreno, Alejandro Moruno, Raúl Rojas, Marta Sanchiz, Iraidá Marcos, Fernando Navarro, Miguel Álvarez, Nico Cabrera, Julio Martínez-Cava y Marina Montoto. Mis compañeros de redes merecen un capítulo aparte. Gracias a Miguel Ardanuy por darme una bienvenida tan cariñosa y por hacer que me sintiera como uno más a pesar de que, al principio, era un “alien” en el grupo. Gracias a Jose Rosales, Rita Maestre, Antón y Marinha Sánchez Testas, Sara Serrano, Héctor García, Edu Fernández Rubiño, Dani Corral, Iñaki Serrano, Enrique Pérez, Pedro Vera, Irene Zapata y Rosa Martínez. Ha sido un privilegio caminar a vuestro lado. Y, por supuesto, gracias a David Lagar, Pantaleón Valverde, Leyre Pérez, Marina Sevilla, Emma Álvarez Cronin, Leti Sánchez, Félix Fernández Trigueros, Nagua Alba y Javier Martínez Rosillo. Habéis sido y seguís siendo para mí todo un referente de calidad humana y entrega profesional. Con vosotros, al fin del mundo y más allá. Mención especial a Guille Paños quien, como responsable del equipo, ha estado siempre dispuesto a facilitarme las cosas para la compatibilización de mis obligaciones laborales con mis responsabilidades académicas. Si esta tesis ha salido adelante es en gran medida gracias a la sensibilidad y generosidad de Guille.

Gracias a mi gente de Barcelona por todo el apoyo recibido en estos años. Gracias muy especialmente a Marta Requeno, Rafa Porcel, Anna López, Pili Castellà, Bruno González Cacheda y, sobre todo, gracias a la hospitalidad y cariño de Juan Arasanz, quien siempre me abrió de par en par las puertas de su casa cuando lo he

necesitado. Un buen pedazo de esta tesis, Juanito, es tuya. A mi “peña” de Alicante: Rafa Márquez, Alfonso Mollá, Daniel Pérez Milán, Fernando Menaches, Rafa Perdomo, Luis Misó y Nacho López. A mi “guardia de corps” en Madrid por vuestra paciencia, vuestro amor y vuestra amistad. Gracias a Javi de Madariaga, Jero Retamal, Toño Piñeiro, Dimas Peinado, Diego García, Fernando Astilleros y, por supuesto, a Eugenio Cerro, con quien me unen ya lazos casi de sangre. Gracias hermano por tanto. Pero si hay alguien con quien siempre me sentiré en deuda es con mis tías Tere y Toñi. Si esta tesis existe es gracias a su infinito amor hacia mí y su incondicional apoyo. Me atrevería a decir que nada de lo mejor que me ha ocurrido en mi vida hubiera sido posible sin ellas. Gracias por todo.



## **1. A vueltas con la gestión del arte urbano y el graffiti**

### *1.1. Arte en la calle*

La inmediatez y libertad de acción que aporta el trabajo artístico en la calle hace que muchos artistas hayan optado por operar en la vía pública, evitando así la intermediación de las instituciones de exhibición convencionales como el museo o la galería de arte y favoreciendo con ello otros modos de encuentro entre obra y espectador (Costa y Lopes, 2013; Young, 2014). El espacio público se convierte de ese modo en un terreno de juego donde sus intervenciones se codean en pie de igualdad con los mensajes oficiales (Manco, 2002). Estas obras serían ejecutadas sin la autorización de la administración local para operar en la vía pública, con lo que los artistas estarían libres de todo trámite burocrático pero, a su vez, también estarían abocados a no pocos inconvenientes por la condición ilegal de sus acciones. La gestión pública del arte urbano en la ciudad contemporánea se basa en una doble tendencia contradictoria que en este trabajo hemos llamado “esquizoide”. Esta consiste en la implementación sincrónica de, por una parte, medidas coercitivas (prohibición, persecución y castigo); y, por la otra, de medidas de cooptación (fomento, canalización o tutela a través de procesos de implementación desde arriba).

La dinámica de este modelo de gestión cuenta, de forma especular, con su réplica en la actividad de los artistas ya que ésta se mueve entre la resistencia y la colaboración con las instituciones. La dimensión ambigua y contradictoria de cualquier política pública es algo inherente a su propia existencia puesto que la acción pública ha de atender a diversos intereses que en la gran mayoría de los casos no son nada fáciles de conjugar (Subirats, 2008; Stone, 2012). En el caso de las políticas públicas que aquí se abordan hemos observado una particularidad que es común en muchas ciudades contemporáneas: las contradicciones no se darían tanto por pretender hacer compatibles los intereses de distintos actores sociales (artistas, vecinos, comerciantes, etc.) como su sometimiento a un modelo que es el del márketing urbano y la competitividad en la arena global. La supeditación de cualquier aspecto de la vida urbana a los imperativos normativos asociados al

modelo de gestión empresarialista de la ciudad neoliberal ha sido a lo largo de los últimos años una de las características que han prevalecido en nuestros espacios públicos.

El término “ciudad neoliberal” llevaría aparejado una serie de rasgos que van desde la competitividad en el plano internacional, la subordinación a las leyes del mercado, la privatización y mercantilización del espacio público, así como el desmantelamiento del estado social, hasta la polarización social, la destrucción de los tejidos comunitarios y el debilitamiento de los lazos sociales. La “neoliberalización” habría llegado a todas las estructuras institucionales, laborales y sociales de nuestro tiempo iniciándose así, en palabras de Harvey (2007a), una tarea de “destrucción creativa” de los fundamentos materiales y culturales que sustentaban nuestras sociedades democráticas. De ahí que las administraciones locales estén más preocupadas por configurar los espacios públicos en favor de la dinamización económica local, y por tanto la producción capitalista, en lugar de hacerlo en favor de la reproducción social (Lees et.al, 2008 citando a Smith, 2002). Como señala Harvey (2007b), el enfoque de los gobiernos locales como entes gestores fue progresivamente sustituido por una perspectiva “empresarialista” en la que las administraciones locales debían afanarse por convertir sus ciudades en atractivos reclamos para su desarrollo económico. Es decir, convertirlas en ciudades marca.

Asociado al nuevo rol empresarialista de las ciudades está lo que Logan y Molotch (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. El modelo de gobernanza que tal modelo lleva asociado es aquel en el que todo control democrático queda relegado a un segundo plano. Para ello, se hace necesario 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 (Johnson, 2007, citado por Subirats y Blanco, 2012; véase también 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 que pretendían regular 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 pauta de conducta que se situara fuera de la norma establecida (véase Lees et.al, 2008).

El concepto de “ciudad revanchista” está íntimamente relacionado con las políticas de Tolerancia Cero que en los años 1990 implementó el por entonces alcalde neoyorkino Rudolf Giuliani. Para comprender el andamiaje discursivo de dichas políticas hemos de acudir al concepto de pánico moral (*moral panic*) que Cohen (2002) acuñó en su trabajo seminal *Folk Devils and Moral Panics*. En él se alude a dicho término como aquel que sirve para designar el miedo a la supuesta amenaza que representarían los individuos que no siguen las normas sociales (*deviants*), los también denominados demonios populares (*folk devils*): “una categoría de individuos que, presumiblemente, estarían implicados en prácticas nocivas y que son culpados por amenazar la cultura, modos de vida o valores centrales de una sociedad.” (Goode y Ben-Yahuda, 2009: 2) Esos valores estarían relacionados tanto con el principio de autoridad como con el concepto de propiedad, a cuyos fundamentos los *demonios-graffiteros* estarían desafiando permanentemente debido a sus intervenciones no autorizadas en espacios y superficies tanto públicas como privadas. Si a ello sumamos la naturaleza crítica de sus mensajes no es de extrañar que la satanización haya encontrado un terreno fértil en el que germinar debido al rechazo que tales prácticas provocan en amplias capas de la sociedad. Porque en la generación de un pánico moral intervienen distintos segmentos de la sociedad entre los que se encontrarían, no solo la población, sino también los agentes de control social, los legisladores y políticos, los sectores de la sociedad civil más activos así como los medios de comunicación (Goode y Ben-Yahuda, 2009: 23).

La negación por parte de las autoridades de cualquier legitimidad democrática al adversario, en este caso al colectivo de artistas urbanos y escritores de graffiti, ha sido la tónica habitual desde que aparecieron las primeras firmas en

los muros de Philadelphia y Nueva York allá por los años 1960. Ese enfoque en clave moralista del conflicto hunde sus raíces en la creación de unas bases ideológicas que sustentan los relatos hegemónicos contra el graffiti y, por extensión, contra toda aquella práctica artística no regulada en el espacio público. Dichas bases se basan en la Teoría de las Ventanas Rotas, formulada por James Wilson y George Kelling en un artículo de 1982 de la publicación *Atlantic Monthly*. Como hemos visto, en dicho artículo se señalaba al desorden, a través de la metáfora de una ventana rota, como embrión a partir del cual se generaban actividades delictivas graves.

A pesar de la rotundidad de tales afirmaciones no hay evidencias empíricas que respalden la teoría de las ventanas rotas (Harcourt, 1998; Harcourt y Ludwig, 2006; Sampson y Raudenbush, 1999) y, en consecuencia, que las políticas de Tolerancia Cero contribuyan determinadamente tanto a la eficiencia del gasto policial como a la reducción de los crímenes violentos (Harcourt y Ludwig, 2006). Antes al contrario, son otro tipo de medidas las que parecen tener un efecto directo en la reducción del crimen, tales como la eficacia colectiva, definida como la fusión de la cohesión social con las expectativas compartidas por el activo control del espacio público por parte de la sociedad (Sampson y Raudenbush, 1999). Como señalábamos algo más arriba, las políticas de Tolerancia Cero propias de la “Ciudad Revanchista”, lejos de conseguir ser realmente efectivas, han conseguido culpabilizar a los individuos que habían sufrido las consecuencias de las sucesivas crisis socio-económicas en las ciudades contemporáneas.

En tal escenario, en el que todo lo que ocurre en los espacios públicos está sometido a un creciente control por parte del poder público, la cultura en general y el arte en particular cumple una función fundamental como catalizadora de dichos procesos de dinamización económica. La cultura no solo ha sido uno de los campos de incidencia e impacto de los procesos de regeneración urbana sino también una de sus principales herramientas de intervención. Ello fue posible gracias a su conversión en recurso, dando pie a su instrumentalización tanto por razones sociales como económicas (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). La cultura cumpliría a así esencialmente tres funciones en el posicionamiento de las ciudades como urbes globales: en primer lugar, la atracción de inversiones y capitales (Harvey, 2001), estableciéndose para la consecución de tal propósito una dinámica paradójica entre la singularidad que posibilite tal atracción, generalmente a través de la apropiación de lo que Smith (2012) ha denominado estética de la nueva frontera urbana (véase también Zukin, 1994), y la homogeneización que comporta tener el estatus de ciudad global. En segundo término, la instauración de un nuevo orden social a través de lo que Zukin (1994) ha denominado la “disneyficación” del espacio público. Dicho proceso consistiría en la privatización de la gestión, la higienización estética y el mantenimiento orden público. Por último, la cultura cumpliría un papel fundamental en la regeneración de los tejidos urbanos a través de procesos de gentrificación (Smith, 2012, Ley, 1996 y Walliser, 2013; véase sobre el papel del arte en dichos procesos Deutsche y Ryan, 1984 y Abarca, 2009) potenciados en gran medida gracias a la construcción de grandes infraestructuras como recintos de exhibición artística (véase Cocola, 2009: Carrillo, 2009), la organización de grandes eventos culturales (véase Evans, 2005; García, 2008) o las piezas de arte público (véase Deutsche, 1996; Phillips, 1988; Hall y Robertson, 2001; Evans, 2004).

Dadas tales características, ¿qué papel tendrían aquellas prácticas artísticas autónomas en el espacio público en la ciudad contemporánea? El objetivo de este trabajo es precisamente el de examinar dicho papel y cuál sería la respuesta que las instituciones públicas darían a dichas prácticas. A los modelos de gestión que se moverían en el eje coerción-cooptación se les sumaría un tercero: el modelo de gestión desde abajo que supondría, como en el caso de la cooptación o modelo de implementación desde arriba, una colaboración entre artistas e instituciones pero que, a diferencia de tal modelo, se produciría bajo parámetros en los que prevalecen la toma de decisiones horizontales, la autogestión, la autonomía y, por tanto, la apuesta por otros modos de entender la gestión cultural, al margen de los cauces oficiales.

## *1.2. Algunos apuntes metodológicos*

La metodología que se ha seguido para la realización de este trabajo de investigación ha sido de naturaleza cualitativa. Según Creswell (2007: 37) la investigación cualitativa se fundamenta en “el estudio de problemas de investigación indagando en el significado que individuos o grupos atribuyen a un problema social o humano.” Bajo una lógica inductiva, la metodología cualitativa, nos permite poner el foco en las experiencias y puntos de vista de actores implicados en el fenómeno estudiado para obtener así una comprensión compleja y detallada del mismo basada en la riqueza de perspectivas (Hesse-Biber y Leavy, 2005; Creswell, 2007). Uno de los campos en los que se basa la metodología cualitativa es la etnografía. Ésta, según Bray (2008: 298), tendría como principal objetivo la obtención de conocimiento de una determinada comunidad social:

“El trabajo de campo implica normalmente adaptarse a una zona local y su cultura, desarrollando entrevistas abiertas y pasando tiempo con miembros de la comunidad. El conocimiento es considerado profundo cuando un sujeto es examinado en el contexto de sus complejas conexiones.”

La aproximación etnográfica implicaría tres pasos fundamentales: una formulación inicial del objeto de estudio, la recolección de datos y el análisis del material empírico (Bray, 2008). La elección del objeto de estudio, en este caso la gestión del arte urbano y el graffiti en la ciudad de Madrid, respondía a un problema que tenía fundamentalmente dos dimensiones: la del “mundo real”, como fenómeno que generaba conflicto en la esfera pública, y la de las carencias que sobre su estudio existían en la literatura especializada (Creswell, 2007). Este estudio pretende modestamente paliar dicha carencia contribuyendo con ello a la generación de conocimiento sobre esta materia. La formulación inicial del objeto de investigación se basó en la elección del caso de estudio que, debido a la estructuración por artículos de esta tesis, contiene a su vez tres casos de estudio que ilustran, como veremos, las principales dinámicas en la gestión de las prácticas artísticas aquí estudiadas.

La elección de Madrid como caso de estudio se debió a razones de distinta índole. En primer lugar, la capital cuenta con una vigorosa actividad en el campo de las prácticas artísticas no reguladas en el espacio público, su escena de arte urbano y graffiti es reconocida internacionalmente. Como consecuencia de esto, en los últimos años hemos asistido a un desarrollo de actividad muralista de carácter oficial que en gran medida bebe de la citada escena del arte urbano y el graffiti. En segundo lugar, desde el plano institucional, hemos asistido a una evolución desde un enfoque eminentemente coercitivo con respecto a este tipo de prácticas bajo los sucesivos gobiernos del PP, en especial en la legislatura 2007-2011 con Alberto Ruiz-Gallardón como alcalde, a uno que ha apostado fundamentalmente por la cooptación, como es el caso del gobierno de Ahora Madrid con Manuela Carmena. En tercer lugar, la crisis económica y financiera, y como consecuencia de ella, la crisis fiscal de las administraciones públicas han forzado a repensar el modelo de políticas culturales derivado de los años de la burbuja inmobiliaria y crediticia. El modelo de cultura basado en la megalomanía de macrorrecintos así como de eventos culturales y deportivos se acabó toda vez que el grifo de la financiación pública se cerró abruptamente como consecuencia de la citada crisis económica. Y en cuarto y último lugar, lo afirmado en el anterior punto ha obligado a repensar los modelos de gobernanza en la gestión pública y muy especialmente en el ámbito de la gestión cultural abriéndose un intenso y fructífero debate sobre nuevos modelos de gestión desde abajo.

Como se afirmaba más arriba, el estudio del caso de Madrid se compone a su vez de tres casos de estudio que vendrían a ilustrar las dinámicas de gestión pública antes apuntadas: la coerción, la gestión desde arriba o cooptación y la gestión desde abajo en colaboración con las instituciones. La pregunta de investigación principal sería ¿Cómo abordan las administraciones públicas en la ciudad de Madrid la gestión de las prácticas artísticas no reguladas en el espacio público? y derivada de ella: ¿Cómo reaccionarían a su vez los artistas urbanos a dichos modelos de gestión pública? En primer lugar, el caso que ilustraría el modelo de gestión coercitivo sería el del artículo *Graffiti, Street Art and Culture in the Era of Global City. The Ana Botella Crew Case* centrado en analizar las acciones del colectivo madrileño *Ana Botella Crew* como uno de los máximos exponentes de

desafío activista al modelo de gestión del espacio público en la capital. Las propuestas de dicho colectivo se basaban en acciones colaborativas a través de internet con el objetivo de mofarse de la figura de Ana Botella quien, como edil de medioambiente bajo el gobierno local del PP, implementó en 2009 una restrictiva normativa sobre los usos del espacio público. Como veremos más adelante, cuando se aborde el marco cronológico de esta investigación, el contexto en el que se desarrollaron las acciones de Ana Botella Crew es el de una gran hostilidad hacia el graffiti por parte del gobierno local madrileño. Dicha hostilidad no se limitó a la creación de un nuevo y restrictivo marco jurídico sino que también consistió en mensajes institucionales que, entre otras cosas, amenazaban con la contratación de grafólogos para identificar los escritores de graffiti y así facilitar la ejecución de las sanciones. La reacción a todo ello no se hizo esperar y así acabó constituyéndose el colectivo *Ana Botella Crew*. Con este artículo se ha pretendido explorar la utilidad de las herramientas que ofrece internet en la articulación de intervenciones artísticas que desafíen los usos hegemónicos del espacio público. Para ello se plantearon dos preguntas: ¿Cuál es el papel de las herramientas virtuales en la articulación de estas iniciativas? y ¿Cuál es la lectura política que se puede hacer de ello?

En segundo lugar, el caso que se ocupa del modelo de gestión desde arriba sería el artículo *¿Ciudades creativas? Murales y regeneración en Paisaje Tetuán* en el que se aborda el análisis de Paisaje Tetuán, proyecto desarrollado en Madrid entre los años 2013 y 2014 que pretendía acometer una regeneración del paisaje urbano del distrito de Tetuán mediante intervenciones de carácter artístico. Esta iniciativa se enmarcaba en el Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2015 el cual fue pensado como marco de referencia de las políticas que situaran a la cultura en el centro de la acción pública de la ciudad. En dicho documento se afirmaba la necesidad de desarrollar iniciativas de arte participativo para el fomento de una ciudadanía activa y la construcción de un sentimiento de identificación con el entorno fortaleciendo con ello la cohesión social. Con el estudio de este caso se pretende dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo habrían contribuido los murales de Paisaje Tetuán a la regeneración del paisaje urbano? Lo cual nos lleva a preguntar más específicamente por cómo han



fomentado los murales la participación ciudadana, cómo han contribuido a fomentar la identificación con el entorno y el orgullo de barrio entre la vecindad y cuál ha sido la dinámica de intervención del gobierno local en la implementación del programa.

Por último, el modelo de gestión desde abajo es abordado por el artículo *Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza en la ciudad neoliberal. El caso Tabacalera*. Como se verá, este es un caso complejo ya que Tabacalera de Lavapiés conviven dos modelos distintos de gestión cultural: el que tiene que ver con una dinámica de intervención desde abajo y el que tiene una dinámica desde arriba. La Tabacalera es un inmueble de titularidad pública que fue cedido en parte para la puesta en marcha del Centro Social Autogestionado Tabacalera (en lo sucesivo CSAT) como una iniciativa de carácter social y cultural que ha pretendido construir un espacio de fortalecimiento del tejido comunitario de Lavapiés desde una concepción autónoma de la acción ciudadana. Este artículo se ha ocupado 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 que aporta algunas claves para pensar cómo iniciativas autónomas y espontáneas se relacionan con el ámbito institucional, poniendo de manifiesto lo intrincado de las relaciones entre centro y margen en las dinámicas del sistema del arte (Ramírez, 1992).

De una parte, el artículo se ocupa de examinar la actividad de El Keller, taller de arte urbano del Centro Social Autogestionado Tabacalera, espacio de autogestión artística como experiencia de gestión desde abajo. De otra parte, se ocupa 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. Con este estudio se ha pretendido dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo ha contribuido el arte urbano en Tabacalera al fortalecimiento del tejido social y cultural del barrio de Lavapiés, y por extensión al de Madrid, dando pie a la construcción de un modelo alternativo al 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?

La elección de diversos casos de estudio en una misma investigación tiene como fundamento mostrar las diferentes perspectivas sobre un mismo asunto (Yin, 2009). En el caso de esta tesis, la naturaleza compleja del fenómeno estudiado obligaba a su abordaje desde una óptica que permitiera recoger todos sus ángulos. La elección de los tres casos de estudio descritos responde a tal propósito. Para ello, una vez realizada una profunda revisión de la literatura especializada y un análisis documental que permitieran definir tanto la pregunta de investigación general como las específicas de cada artículo, era necesario desarrollar un trabajo de carácter etnográfico que permitiera tener un conocimiento específico y en profundidad del objeto de estudio, lo cual implicaba la obtención de información de primera mano a través tanto de observación participante como de entrevistas en profundidad. La observación participante, como nos señalan Hesse-Biber y Leavy (2005), requiere de la asunción de un rol que permita a la persona investigadora revelar su identidad aunque el alcance de su implicación y compromiso con los miembros del escenario sobre el que se trabaja sea limitado. En consonancia con lo anterior, la observación participante para los casos aquí estudiados se desarrolló de tal modo que no se interfería en las actividades observadas aunque las personas que las llevaban a término fueran perfectamente conscientes del rol e identidad del observante. Dicha observación participante se produjo en los espacios de mayor efervescencia cultural y participativa de todos los estudiados: tanto la huerta comunitaria de Tetuán, abordada en el segundo de los casos de estudio *¿Ciudades creativas? Murales y regeneración en Paisaje Tetuán*, como el taller de arte urbano El Keller de Tabacalera, examinado en el tercer caso de estudio *Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza en la ciudad neoliberal. El caso Tabacalera*.

La técnica etnográfica a través de la que se obtuvo el mayor volumen de información para el posterior análisis empírico fue la entrevista en profundidad. Según Miller y Crabtree (2004: 186):

“La entrevista en profundidad es una poderosa herramienta de investigación cualitativa cuando el foco es reducido, los entrevistados representan una homogénea unidad claramente delimitada con un contexto ya conocido, se sienten cómodos y cercanos con la entrevista como técnica de comunicación, y el objetivo es generar temas y narrativas.”

Las entrevistas en profundidad se plantearon de manera semiestructurada a partir de lo cual se combinaron tanto preguntas definidas y concretas como otras abiertas que permitieran aportar elementos imprevistos que enriquecieran el enfoque de la investigación. La receptividad a la apertura de nuevas vías de indagación que permitieran repensar en términos constructivos el trabajo de campo, incrementando con ello nuestro conocimiento sobre el tema estudiado (Creswell, 2007; Bray, 2008), ha sido un factor fundamental a lo largo de todo el proceso de ejecución del mismo. Pero todo lo anterior se fundamenta en una sólida base a partir de la que poder trabajar con rigor. Una vez revisada la literatura especializada y definidas las preguntas de investigación, se procedió a hacer un análisis documental, tanto de distintos documentos oficiales, planes estratégicos, dossiers de trabajo e imágenes extraídas del blog del proyecto en el caso de Paisaje Tetuán, como de documentos alojados en distintas webs, materiales audiovisuales en el portal de YouTube e imágenes extraídas de la web de Muros Tabacalera y de El Keller, en el caso de Tabacalera.

El diseño de los distintos cuestionarios se realizó teniendo en cuenta el grupo al que pertenecía cada persona entrevistada, ya que, como veremos, éstas fueron agrupadas en función del tipo de la implicación que tenía con cada caso estudiado. La muestra de personas entrevistadas, tanto en el caso de Tetuán como en el de Tabacalera, se realizó siguiendo un criterio de selección que pretendía aprovechar al máximo la riqueza que, en términos de información, pudieran aportar los distintos colectivos estudiados, de ahí que dicha selección no fuera

aleatoria (Miller y Crabtree, 2004). Es importante señalar que la contraposición de intereses de dichos grupos e individuos ha motivado que el análisis de la información obtenida pueda ser más rico y, por lo tanto, reflejar de una manera más fiel la complejidad del objeto estudiado. Por otra parte, se ha tenido muy en cuenta la condición de *gatekeepers* de algunas de las personas entrevistadas lo que ha motivado que se haya podido contactar a su vez con otras personas implicadas en el caso de estudio enriqueciendo de forma orgánica el espectro de gente entrevistada. Por el contrario, ha habido otros actores fundamentales para la investigación que, o bien no han querido participar en ninguna entrevista, o bien ni siquiera respondieron una vez fueron contactadas.

En el caso de Paisaje Tetuán los grupos eran los siguientes: agentes culturales y personas especializadas en mediación cultural; vecinos y vecinas del distrito de Tetuán, tanto aquellas que formaban parte de asociaciones vecinales como aquellas que no lo hacían; responsables institucionales de distintos organismos públicos implicados en el proyecto; y artistas que ejecutaron sus murales en las medianeras correspondientes. El trabajo de campo se llevó a cabo del 27 de enero de 2016 al 3 de mayo del mismo año. En total se llevaron a cabo 15 entrevistas (10 presenciales, 4 virtuales y 1 cuestionario escrito) a 19 personas. En todos los casos se informó cumplidamente a cada persona del propósito de la investigación así como se adquirió un compromiso de confidencialidad con respecto a los testimonios recogidos en cada entrevista. Con respecto a Tabacalera el proceso fue idéntico en lo referente a la información proporcionada y la confidencialidad. Los grupos fueron los siguientes: activistas y gestores culturales del CSAT, agentes culturales, investigadores y expertos tanto en el campo del arte urbano como de las políticas culturales, así como artistas participantes tanto en el espacio de El Keller como en Muros Tabacalera. El trabajo de campo se realizó del 26 de abril de 2016 al 25 de abril de 2017. En total 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).

### 1.3. 2009-2017. Crónica de un periodo de crisis...

El marco cronológico de la investigación se desarrolla entre 2009 y 2017. Arranca en 2009 con el artículo *Graffiti, Street Art and Culture in the Era of Global City. The Ana Botella Crew Case*, continúa en los años 2013 y 2014 con el artículo *¿Ciudades creativas? Murales y regeneración en Paisaje Tetuán*, y se prolonga hasta 2017 con el artículo *Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza en la ciudad neoliberal. El caso Tabacalera* cuyo análisis se remonta a su vez a los años 2009 y 2010. 2009 fue el año en el que se empezaron a percibir los efectos más agresivos de la crisis en términos de destrucción de empleo. Ello tuvo como principal consecuencia un rápido deterioro del tejido social en las principales ciudades del país donde los lanzamientos consecuencia de las ejecuciones hipotecarias se acabaron multiplicando dramáticamente (20 Minutos, 27/07/2012). El parón en seco que sufrió la economía como consecuencia del estallido de la burbuja inmobiliaria tuvo un efecto inmediato en las arcas municipales ya que los ingresos por el Impuesto de Bienes Inmuebles (IBI) también se desplomó lo que obligó a una repentina subida de tal impuesto por parte de las administraciones locales (La Vanguardia, 06/09/2010).

Todo ello dibujaba un panorama muy poco halagüeño para la ciudad de Madrid, gobernada en aquellos años por el PP, cuyo crecimiento económico y posicionamiento como “ciudad global” se había apoyado en el desaforado crecimiento del sector de la construcción y en una gestión pública plagada de irregularidades que evidenciaba hasta qué punto las “máquinas de crecimiento” habían estado funcionando a pleno rendimiento. Buena prueba de ello es la faraónica deuda que heredó la ciudadanía madrileña debido a la construcción de grandes infraestructuras y los sobrecostes (Eldiario.es, 24/02/2017) a ellas asociadas como en el caso del soterramiento de la autopista de circunvalación M-30 en su arco sur, proyecto estrella y buque insignia del gobierno de Ruiz-Gallardón, cuya adjudicación según un informe de la Cámara de Cuentas de Madrid vulneró la ley de contratos del sector público (Eldiario.es, 02/01/2017), entre otras irregularidades. El gobierno liberal-conservador fue imponiendo su agenda de consolidación fiscal en la legislatura 2011-2015 bajo la alcaldía de Ana Botella,

también debido a la presión desde Bruselas para restañar los maltrechos déficit públicos como consecuencia de los rescates bancarios que la propia Bruselas había impuesto, aplicando importantes recortes en servicios públicos fundamentales (20 Minutos, 19/11/2012) y ejecutando privatizaciones con las que el Gobierno de Ana Botella sacó a la venta de manera ilegal (El País, 05/04/2016) entre 2012 y 2013 un total de 1.860 viviendas del parque municipal de vivienda a fondos de capital riesgo (20 Minutos, 16/06/2016), conocidos popularmente como “fondos buitres”, con el consecuente agravamiento de las condiciones de vida de miles de familias.

El particular modelo de ciudad global que habían estado desarrollando las administraciones públicas en Madrid, tanto a escala municipal como a escala autonómica y estatal, 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 (20 Minutos, 10/10/2009). 2009 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 2016 finalmente celebrados en la ciudad brasileña de Río de Janeiro. La postulación de Madrid para albergar un evento de estas características no es un asunto menor para el asunto que nos ocupa en la presente investigación. 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). 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 o hurgar en la basura. 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 recrudecimiento del discurso institucional con respecto a la práctica del graffiti. 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”<sup>1</sup>, Ana Botella

“Genera una importante pérdida de armonía estética y provoca un daño injustificado”<sup>2</sup>, Ana Botella

“Son una lacra social”, Ana Botella, (El País, 31/03/2009)

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

---

<sup>1</sup> Declaraciones recogidas en el portal web del Ayuntamiento de Madrid. Consultada el 08/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/71ehty>

<sup>2</sup> *Ibídem*

#### 1.4. ...y de un tiempo de cambio

La crisis económica también provocó un profundo descontento ciudadano con respecto a la gestión que los partidos en el poder estaban haciendo de la misma, y que desembocaría en una profunda crisis de legitimidad de dichos partidos. Lo que empezó siendo una crisis del sector financiero en 2008 acabó por convertirse en una profunda crisis política que encontró su máxima expresión en mayo del 2011, cuando cientos de miles de ciudadanos de todo el país se lanzaron a las plazas para alzar su voz al grito de “no nos representan”. El terremoto político que supuso las movilizaciones del 15M, “no somos mercancía en manos de políticos y banqueros” era uno de sus principales lemas, motivó la toma de conciencia política de amplios sectores de población que habían permanecido hasta ese momento impertérritos ante la permanente “doctrina del shock” (Klein, 2007) a la que se les sometía en forma de recortes de derechos, libertades y servicios públicos fundamentales. Dicha politización posibilitó la apertura de un nuevo ciclo político con la irrupción de nuevas formaciones que en 2014 comenzaron a dar cauce institucional al descontento e indignación que la ciudadanía venía mostrando desde 2011 en las calles y las plazas de todo el país, desafiando con ello el *status quo* del sistema democrático derivado del régimen constitucional de 1978. El nuevo ciclo abierto tuvo en mayo de 2015 uno de sus hito más notables ya que diversas candidaturas de unidad popular, integradas por diversos colectivos ciudadanos, nuevas formaciones políticas y partidos minoritarios de la izquierda tradicional, se hicieron con el bastón de mando en los principales ayuntamientos del país. Cádiz, Zaragoza, La Coruña, Santiago de Compostela, Valencia, Barcelona y por supuesto Madrid son los ejemplos más destacables de lo que se ha dado en llamar los ayuntamientos del cambio, consiguiendo desbancar del poder a los partidos políticos tradicionales que se habían turnado en los citados gobiernos locales desde recuperación de la democracia.

Pero más allá del nuevo ciclo político que se abrió en el ámbito institucional, el 15M también reactivó fructíferos debates sobre usos del espacio público más



participativos e inclusivos en los que la ciudadanía fuera un agente activo y no un mero sujeto pasivo. Dichos debates se plantearon desde la praxis, tomando calles y plazas para uso ciudadano pasando a convertirse en escenario de improvisadas asambleas, grupos de trabajo y actividades de ocio de distinta índole. Si bien en los primeros meses del proceso, todavía bajo el Gobierno del PSOE, había cierta permisividad por parte de las fuerzas de orden público con respecto a las citadas actividades en al aire libre, la llegada del PP a la Moncloa supuso un portazo a las pretensiones de democratización del espacio público. La aprobación pocos años después de la Ley de Seguridad Ciudadana, más conocida como la Ley Mordaza, fue la materialización normativa del rechazo del Gobierno del PP a dichas pretensiones y un claro aviso a navegantes sobre sus intenciones de futuro.

Pero las consecuencias de tales debates sobre unos usos más democráticos del espacio público nunca se diluyeron del todo ya que permearon parte de algunas iniciativas institucionales posteriores. Una prueba de ello fue el proyecto auspiciado por el Ayuntamiento de Madrid bajo el gobierno del PP de Ana Botella: Paisaje Tetuán, así como sus posteriores réplicas en otros distritos de Madrid, como son Villaverde, Usera o Vallecas. Como tendremos la oportunidad de examinar, entre los años 2013 y 2014 se desarrolló dicho proyecto con la intención de regenerar, tanto en términos estéticos como sociales, el paisaje urbano del distrito madrileño. Si bien es cierto que hubo una evidente inflexibilidad institucional a la hora de gestionar algunas de las intervenciones, en especial los murales, Paisaje Tetuán abrió una brecha por la que se han colado iniciativas ciudadanas gestionadas desde abajo que recogen en gran medida el espíritu de replanteamiento de la relación con las instituciones que abrió el 15M.

Ese espíritu por una nueva institucionalidad, es decir, por la construcción de espacios que conjuguen la estabilidad y continuidad que otorgan las instituciones públicas con una mayor profundización democrática en términos de una mayor capacidad por parte de la ciudadanía para gestionar sus propias iniciativas sociales y culturales, es el que también alentó desde sus inicios proyectos como el del Centro Social Autogestionado Tabacalera. Nacido en 2010 de un convenio de cesión por parte del Ministerio de Cultura a colectivos del barrio de

Lavapiés, el CSAT ocupó parte del edificio de la antigua fábrica de tabacos, inmueble que escasos años antes era contemplado como la futura sede de un ambicioso proyecto museístico: el del Centro Nacional de las Artes Visuales. Los recortes presupuestarios en materia cultural (El Cultural, 24/09/2010) como consecuencia de la llegada de la crisis económica hizo que se tuviera que dejar de lado tal proyecto y posibilitó la cesión del edificio a los citados colectivos que llevaban reclamando desde hacía años su gestión para el barrio. El periodo cronológico analizado en el caso de Tabacalera se cierra en 2017, no solo porque sea el año en el que se termina de ejecutar el trabajo etnográfico de la presente investigación sino porque es cuando se ha hecho público el Plan del Gobierno para la cultura (Eldiario.es, 24/03/2017) en el que se avanza, entre otras cuestiones, los nuevos usos que el Ministerio de Cultura pretende dar al inmueble lo que puede suponer un incierto punto de inflexión para el futuro del CSAT.

### *1.5. ¿Arte urbano, graffiti o mural oficial?*

Como se habrá observado, cada artículo no solo examina un modelo de gestión distinto sino prácticas artísticas que, aunque relacionadas entre sí, también presentan notables diferencias. Mientras el primero de los artículos mencionados hace referencia fundamentalmente a la práctica del graffiti, el segundo lo hace a la práctica del muralismo institucional y el tercero lo hace tanto a la práctica del arte urbano como a la del citado muralismo oficial. ¿Pero de qué hablamos cuando hablamos de graffiti, arte urbano o muralismo institucional? ¿Qué prácticas artísticas van asociadas a cada etiqueta? ¿Qué implicaciones tiene cada una de ellas en los usos del espacio público? ¿Cuáles refuerzan y cuáles impugnan el modelo hegemónico de ciudad neoliberal? En primer lugar, la interrelación entre arte urbano y graffiti, como veremos, se establece a través de un fluido y permanente diálogo (Lewisohn, 2008) en el que es habitual que se desdibujen sus propios límites (Berti, 2009). A pesar de que graffiti y arte urbano presentan, como veremos más adelante, factores diferenciales entre sí bien definidos, también es cierto que comparten numerosos puntos en común al ser prácticas cercanas y en cierta medida solapadas debido a la filiación del arte urbano con respecto al graffiti como consecuencia de la mezcla de éste con otras tradiciones (Abarca, 2009). Si

acaso el más importante de esos nexos, sea la naturaleza autónoma de estas prácticas artísticas con respecto a cualquier proceso comisariado.

Comencemos por la definiciones de graffiti. La más diáfana de ellas sería la dada por Lewisohn (2008) ya que sencillamente entendería al graffiti como toda aquella forma de intervención no oficial y no sancionada de un medio sobre una superficie. Hay otras como la de Figueroa (1999), que lejos de centrarse en una especificidad concreta de la naturaleza del graffiti, lo abordan desde una perspectiva más integral aludiendo a diferentes cuestiones como su carácter no institucional, su ejecución manual, sus motivaciones lúdicas, rituales, informativas o ideológicas, o su vocación trasgresora. Por otra parte, Ramírez (1992) hace referencia a la contraposición al *establishment* de estas prácticas artísticas. El graffiti consistiría así en:

“Mensajes no *institucionales*, emitidos de espaldas al poder económico, político o cultural. Frente a la riqueza y sofisticación de que pueden hacer gala escritores y artistas oficiales, el graffitero sólo puede oponer una urgencia no profesional, su anhelo incontenible de comunicación. En este sentido revelan bien la cara oculta del sistema apareciendo ante nosotros como una contrafigura del *establishment*” (Ramírez, 1992: 198).

En efecto, autores como Ferrell (1996) han relacionado al graffiti con aquellas prácticas políticas propias del anarquismo por cuanto aquel supone una firme resistencia a la cultura dominante:

“La escritura de graffiti constituye una suerte de resistencia anarquista a la dominación cultural, un sabio contrapunto callejero a la creciente autoridad de los anunciantes comerciales y los gobiernos urbanos sobre el entorno de la vida diaria.” (Ferrell, 1996:176)

Aunque el vocablo graffiti se suele utilizar en su forma individual es, de hecho, el plural del italiano *graffito* cuyo significado es mensaje dibujado o inciso en una superficie plana y que remite a las antiguas marcas encontradas en la

arquitectura de la antigua civilización romana (Manco, 2002). El fotógrafo húngaro Gyula Halász, más conocido como Brassai, fue el primero en dotar de entidad estética a los graffiti. Fascinado por su naturaleza espontánea, se dedicó a fotografiarlos profusamente desde principios de la década de los 1930 hasta la mitad del siglo XX. Brassai consideraba que esas manifestaciones de “tan poca importancia” eran de hecho una emanación del mundo de los sueños, una verdadera esencia de realidad (Brassai, 2002).

Pero, indudablemente, las expresiones de espontaneidad que fotografió Brassai en las calles parisinas, lo que él mismo denominó el “idioma de los muros”, poco tienen que ver con lo que hoy entendemos por graffiti contemporáneo, por cuanto se encontraban cronológica y conceptualmente muy alejadas del complejo ecosistema socio-artístico que surgió a finales de los 1960 en las ciudades de Philadelphia y Nueva York, y que a lo largo de posteriores décadas llegó a tener un alcance global. El graffiti neoyorkino tendría como característica fundamental la “economía de prestigio”, es decir, aquellas reglas culturales por las que se consigue alcanzar un estatus en un grupo de individuos en base al concepto de fama (Austin, 2001: 47). Por tanto, el graffiti neoyorkino, origen de los graffiti que pueblan los espacios públicos de nuestras ciudades, consistiría en:

“inscripciones ejecutadas de forma sistemática, dirigidas a un público concreto y que utilizan códigos formales que sólo ese público está acostumbrado a descifrar. Es decir, que funcionan como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada.” (Abarca, 2010: 248)

Ese naturaleza de permanente desafío, no sólo en cuanto a la naturaleza autónoma de sus intervenciones en el espacio público sino en cuanto a la utilización de códigos indescifrables para el público no iniciado, es una de sus principales características distintivas y lo que le ha granjeado más rechazos tanto desde la sociedad civil como desde ámbitos oficiales. Irían, dada su irreductible ininteligibilidad, a la contra de los signos mediáticos y publicitarios, escapando con ello al principio de significación de dichos mensajes y haciendo por lo tanto

irrupción en la esfera de los signos plenos de la ciudad en un claro desafío a estos últimos (Baudrillard, 1980).

Por otra parte, tendríamos la categoría “arte urbano”, tal vez la más complicada de definir dada la multiplicidad de acciones que caben en dicha etiqueta así como lo difuso, lábil e impuro de su naturaleza. Abarca incluye en dicha etiqueta “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 “familiar fino” del graffiti es decir, como el trasunto amable de este último, susceptible incluso de ser instrumentalizado como un útil dispositivo a través del que favorecer procesos de gentrificación en nuestras ciudades (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) se aventura a aportar 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*<sup>3</sup> 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 público<sup>4</sup>.

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 siempre agresivos<sup>5</sup>, 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).

---

<sup>3</sup> 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)

<sup>4</sup> 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”.

<sup>5</sup> 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.

El uso de las técnicas descritas confiere a muchas acciones de arte urbano un perfil de alegalidad más que de ilegalidad puesto que los efectos en los soportes donde se aplican son menos dañinos y perdurables con lo que, en principio, no cabe contar con que estas acciones provoquen una reacción tan furibunda por parte de las autoridades públicas como en el caso de la escritura de graffiti. Lewisohn (2008: 127) recoge el testimonio de uno de estos artistas, el británico D\*Face, que cuenta a modo de anécdota hasta qué punto la elección de los medios utilizados puede determinar no sólo la perdurabilidad de la obra sino la eventual sanción a su autor:

“Si llevas un aerosol y estás pintando un muro no vas a recibir un trato indulgente por parte de la policía. Mientras que cuando he sido sorprendido pegando carteles se han comportado como diciendo: ‘No hagas más esto, deshazte de los que tienes y vuelve a casa’, y tú dices, ‘sí, claro’ y continuas con tu tarea. Por lo general, con los posters, los adhesivos y cosas así son más indulgentes.”

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*<sup>6</sup>. 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). Por el contrario, en el caso del graffiti no se trataría tanto de establecer una íntima relación entre obra y espacio, como de bombardear con la propia firma cuantos más lugares (y más inaccesibles) mejor, primando así la ubicuidad por encima de la *site-specificity*. También asociado a la ubicación, o por ser más preciso al proceso de su búsqueda, está el concepto acuñado por la

---

<sup>6</sup> 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)

Internacional Situacionista (IS) de “psicogeografía”, el que a su vez llevaría asociado el de “deriva”, y que tiene que ver con los procesos por los que se transita por el espacio urbano hasta llegar a la ubicación escogida.

La psicogeografía sería así “el estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (IS, I: 13 en Perniola, 2008: 24). Como comentaba, la herramienta de la que se sirve la indagación psicogeográfica es la “deriva”, que los situacionistas definen como “la forma de comportamiento experimental ligada a las condiciones de la sociedad urbana”, “la técnica del tránsito veloz a través de distintos ambientes” y que “se diferenciaría cualitativamente tanto del viaje como del paseo porque mira el reconocimiento de los efectos psíquicos del contexto urbano” (Perniola, 2008: 25). Hay una correlación clara entre estas prácticas situacionistas y las que desarrollan muchos artistas urbanos para la elección del lugar donde ubicar sus obras en donde vemos que el factor psicológico y emocional juega un papel clave.

En tercer lugar, otro factor diferencial entre arte urbano y graffiti tiene que ver con el perfil de los actores involucrados en su recepción o lo que es lo mismo, el tipo de público al que van dirigidos estos fenómenos. 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. Los conceptos de estilo, ubicación, economía de prestigio y “hacerse ver”<sup>7</sup> (Austin, 2001; Abarca, 2010; Castleman, 2012) son fundamentales para comprender las implicaciones que el graffiti tiene entre sus practicantes y, por ende, entre sus espectadores. En función de la destreza que uno muestre con el spray y la dificultad de ejecución y ubicación, así como el número de veces que uno repita su firma, contará con mayor respeto por parte de sus pares (Abarca, 2010). El objetivo final es bombardear (*to bomb*) el espacio urbano con la propia firma en los lugares más inaccesibles y cuantas más veces mejor.

---

<sup>7</sup> Traducción al castellano de la expresión en inglés “Getting up”.



Los escritores de graffiti neoyorkino tuvieron muy claro desde el principio que si querían “hacerse ver” entre sus pares debían de ser lo más prolíficos y ubicuos posible, dado lo efímero de sus resultados. (Castleman, 2012). A estas premisas, es decir la prolificidad y la ubicuidad, ha de estar supeditado el concepto de estilo ya que, en palabras de un escritor de la primera escena neoyorkina, Tracy 168: “El estilo no significa nada si tu nombre no aparece con frecuencia. ¿Cómo va a reconocer la gente tu estilo si no ve piezas tuyas?” (Castleman, 2012: 49). Como nos señala Austin (2001: 52), “para ser famoso, el nombre de un escritor ha de ser visto, y visto muy a menudo. Toda vez que no hay relación comercial entre el escritor y la audiencia más allá del prestigio, la *sobreexposición* [cursiva del autor] no solo es una obligación sino la base de su legado.” No obstante, en el caso del arte urbano esta cuestión es muy diferente. No se pretende conseguir tanto el respeto de los pares como la conexión con el público general lo cual hace que las intervenciones sean de fácil asimilación y en clave de “código abierto”.

Todo ello nos lleva a la cuestión de la gramática visual que tanto artistas urbanos como graffiteros utilizan para la consecución de sus objetivos. Ambas son muy distintas puesto que, como he señalado anteriormente, los públicos a los que van dirigidos también lo son. A pesar de que el estilo, como hemos visto, es una noción supeditada a la de “hacerse ver”, es indudable que los escritores también cimentan su prestigio en lo depurado de su estilo ya que es en gran medida a través de él como sus pares llegan a conocer, y eventualmente respetar, su pericia estilística. El estilo es una noción que implica un alto nivel de codificación siendo a través de la combinación de los distintos elementos que integran cada pieza como se desarrolla. Estas piezas son distinguibles por su tamaño, situación, complejidad de su diseño o por los materiales utilizados (Castleman, 2012). Las referencias a la cultura visual popular es algo harto frecuente en el caso del graffiti ya que a la combinación de distintas caligrafías suman motivos que remiten a la cultura de masas como aquellos procedentes de los cómic y la televisión. Su filiación con el cómic tiene según Garí (1995) una doble raigambre, una de carácter estilística o ideográfica, al participar de los mismos artificios gráficos como puede ser por ejemplo la onomatopeya, y otra de carácter sociológica al compartir ambas el estatus de artes cultural y generacionalmente prototípicas; convirtiéndose así en

“modos de acceso de la población infantil y juvenil a nociones clave como la narratividad o la plástica.” (Garí, 1995: 98). Por lo tanto, nos encontraríamos ante dos expresiones artísticas, el cómic y el graffiti, que compartirían la función de introducir y familiarizar a varias generaciones de jóvenes en determinados códigos y lenguajes visuales fundamentalmente icónico-verbales.

Los artistas urbanos por otra parte no sólo utilizan profusamente los lenguajes de la cultura de masas como el cómic, la televisión o los videojuegos sino que también lo hacen de la “alta cultura” tomando como referencia muchos motivos y personajes de la historia del arte universal. Hay artistas que incluso van más allá de las meras referencias visuales y se lanzan a la intervención en los tradicionales recintos de exhibición artísticos como son los museos. El artista que ha llevado una prolífica trayectoria a este respecto es el británico Banksy. Son célebres tanto sus referencias a iconos de la historia del arte como la Gioconda, las latas de sopa de tomate de Andy Warhol, los girasoles de Vincent van Gogh o los nenúfares de Claude Monet, como sus intervenciones en distintos museos como el MoMA, el Metropolitan de Nueva York, la Tate Gallery de Londres o el Museo del Louvre de París (Banksy, 2006). Pero estas referencias, a diferencia de las realizadas a la cultura de masas, tienen un alto componente de ironía y crítica a los elementos que aluden, es decir, al elitismo del sistema del arte en particular y a la sociedad de consumo en general. A este respecto merece la pena recoger las palabras del propio Banksy (2006: 170) en relación a los modos en los que se articula el mundo de la alta cultura y las artes plásticas:

“El arte que miramos está realizado por una minoría selecta. Un pequeño grupo crea, promociona, adquiere, exhibe y decide el éxito del arte. Sólo un escaso centenar de personas en el mundo tiene algo que decir al respecto. Cuando vas a una galería de arte eres simplemente un turista mirando el escaparate de trofeos de unos pocos millonarios.”

Se trataría, por tanto, de utilizar al “arte culto” para impugnar un sistema cultural que asigna valor en función de caprichosas lógicas elitistas y economicistas, a través de herramientas como el *détournement* situacionista donde

la ironía y el humor juegan un papel fundamental. Estas prácticas reivindicarían una cultura mucho más participativa (no sólo en su consumo sino también en su producción) que no esté simplemente reducida a una selecta élite de críticos, artistas y coleccionistas sino que pueda ser accesible a amplias capas de la sociedad sin que haya intermediarios de por medio. Para ello, estos artistas no sólo reivindican otros usos del espacio público sino que también penetrarían en el corazón del sistema del arte para denunciar la naturaleza del mismo. Los riesgos de tales estrategias no son pocos dado que con dichas intervenciones, lejos de impugnar las inercias del sistema, pueden acabar reforzándolas, incluso dándole un pequeño toque “canalla”, al convertirse en un mero reclamo al servicio de las lógicas criticadas. No sería la primera vez que determinadas prácticas “alternativas” mantienen una relación ambigua entre las esferas del arte y de la industria, retroalimentando así las propias lógicas *mainstream* del sistema (ver Zukin, 1982; ver también Dickens, 2009).

Por último, cabría ocuparse de las principales diferencias entre las prácticas asociadas al arte urbano y aquellas relacionadas con el muralismo institucional. Siguiendo a Abarca (2016) podemos encontrar varias diferencias sustanciales entre unas y otras. En primer lugar, hemos de hacer referencia a las cuestiones referentes al contexto. Mientras los artistas urbanos trabajan, como hemos visto, en íntima relación con el entorno, los artistas muralistas lo suelen hacer siguiendo lógicas “paracaidistas”, es decir, “aterrizando” en el lugar de la intervención sin prácticamente vinculación ni interrelación con el mismo, algo que, como es lógico, se hace patente en sus trabajos. En segundo lugar, y asociado a lo anterior, estaría la relación con la superficie a intervenir. Mientras los artistas urbanos establecen una íntima relación con dicha superficie jugando con sus imperfecciones e irregularidades de color y textura para otorgar distintas calidades materiales a sus obras, la intervención en murales requiere de una superficie perfectamente uniforme que no deja nada al azar. En tercer lugar, hay que hacer referencia a la escala de las intervenciones. Mientras las asociadas al arte urbano suele tener unas dimensiones antropométricas, las relacionadas con el muralismo institucional suele tener una escala monumental, estableciéndose una sustancial diferencia en la relación que el espectador establece con una u otra. Íntimamente relacionado con

esta última característica tendríamos el factor referente a las soluciones técnicas ya que la intervención mural en clave monumental suele requerir de grandes andamiajes o grúas, algo por lo general innecesario en la práctica del arte urbano.

En función de la escala se estaría favoreciendo asimismo un tipo distinto de comunicación con el eventual espectador ya que aquellas piezas que quedan “a mano” son más susceptibles de establecer un diálogo con dicho espectador, pudiendo incluso ser intervenidas por éste, mientras que aquellas que presentan un formato monumental favorecerían una comunicación en un formato más similar al monólogo. Ello, asimismo, estaría determinando la perdurabilidad de la obra en sí. Mientras que el arte urbano tiene unas características efímeras, los murales institucionales tienen vocación de permanencia. Aunque bien es cierto que en los casos aquí examinados, como veremos en Paisaje Tetuán o en Muros Tabacalera, los murales se plantearon con fecha de caducidad. Por último, habría que hacer referencia a los contenidos. Mientras que el arte urbano, como práctica autónoma y espontánea, favorece la total libertad del artista para intervenir en el espacio público, el muralismo institucional suele poner determinados límites (temáticos, temporales, burocráticos, etc.). Bien es cierto que cuando se contrata a un artista para realizar un mural se está aceptando su trabajo pero no es menos cierto que este formato también puede favorecer la autocensura de los propios artistas.

## 1.6. Bibliografía

20 Minutos (2009) “Madrid vuelve a despertarse del sueño olímpico, ¿soñará también en 2020?”. 10 de octubre. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/XxWy5Y>

20 Minutos (2012) “Se disparan los desahucios en España y alcanzan los 517 diarios”. 27 de julio. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/sB15Ss>

20 Minutos (2012) “Botella aumenta los recortes y da un 'hachazo' de 354 millones al presupuesto para 2013”. 19 de noviembre. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/Ji0Sql>

20 Minutos (2016) “Ana Botella se niega a explicar la venta ilegal de 1.860 viviendas sociales a fondos buitres”. 16 de junio. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/c8Aulk>

Abarca, J. (2009) “El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación” en Fernández, B. y Lorente, J.P. (eds.) *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Pressas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza.

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

Austin, J (2001) *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. Columbia University Press. New York.

Ayuntamiento de Madrid (2009) *Ordenanza de limpieza del espacio público y gestión de residuos*.

Banksy (2006) *Wall and Piece*, Century. Londres.

Baudrillard (1980) "Kool Killer o la insurrección del signo" en *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila editores. Caracas.

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

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

Brassaï (2008) *Graffiti*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Bray, Z. (2008) "Ethnographic approaches" en Della Porta, D. y Keating, M. *Approaches and Methodologies in the Social Sciences. A pluralist perspective*. The Cambridge University Press. Cambridge.

Cadena Ser (2010) "Botella endurece la batalla al graffiti mientras 'Susó 33' acudirá a Arco como invitado". 10 de febrero. Consultado el 08/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/ONPmD9>

Caldeira, T. (2010) *Espacio, segregación y arte urbano*. Katz y CCCB. Barcelona

Carrillo, J., (2009) "Lavapiés-Atocha, arte público y política municipal" en Fernández, B. y Lorente J., *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza.

Castleman, C. (1982) *Getting up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*. Edición de 2012 de Capitan Swing. Madrid.

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

Cohen, S. (2002) *Folk devils and moral panics. The creation of the Mods and Rockers*. 3er edition. Routledge. London.

Costa, P. y Lopes, R. (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.

Costa, P. y Lopes, R. (2014) *Is Street Art Institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon*. *Dinamiacet-iul*. Nº8.

Creswell, J.W. (2007) *Qualitative inquiry and research designing. Choosing Among Five Approaches*. SAGE. Los Ángeles.

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*. Nº 62: 69-80.

Deutsche, R. (1996) *Evictions. Art and Spatial Politics*. The MIT Press. Cambridge, Massachussets.

Dickens, L. (2009) *The geographies of post-graffiti: art worlds, cultural economy and the city*. PhD Thesis. University of London.

El Cultural (2010) “Acoso y derribo al museo. Las instituciones ante la reducción de presupuesto”. 24 de septiembre. Consultado el 08/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/Z5JIyE>

Eldiario.es (2017) “La Cámara de Cuentas certifica que el sistema de gestión del PP en la M30 perjudica a las finanzas de Madrid” 2 de enero. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/daxzhi>

Eldiario.es (2017) "Las empresas adjudicatarias de la M-30 exprimieron la ley para conseguir sobrecostes de hasta el 63%" 24 de febrero. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/ZzKIws>

Eldiario.es (2017) "El Plan de Cultura del Gobierno no tiene un plan." 24 de marzo. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/txlCHn>

El País (2009) "'Grafiteros': objetivo Botella". 31 de marzo. Consultado el 08/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/nHYMqF>

El País (2016) "La venta a un fondo buitre de miles de casas protegidas fue ilegal". 5 de abril. Consultado el 06/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/6U4CJ6>

Evans, G. y Shaw, P., (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, Vol. 42, Nos 5/6, 959-983.

Ferrell, J. (1996) *Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality*. Northeastern University Press. Boston.

Figuerola-Saavedra, F. (1999) *El graffiti movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

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*. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, Universidad de Santiago de Compostela, vol.7, nº1.

Garí, J. (1993) *Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del graffiti*. Universidad de Alicante. Alicante.



Goode, E. and Ben-Yahuda, N (2009) *Moral Panics. The social construction of deviance*. Blackwell. Oxford.

Hall, T. & Robertson, I., (2001) *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*. Landscape Research, Vol. 26, No. 1, 5-26.

Harcourt B. (1998) *Reflecting on the Subject: A Critique of the Social Influence Conception of Deterrence, the Broken Windows Theory, and Order-Maintenance Policing New York Style*. 97 Michigan Law Review 291.

Harcourt B. & Ludwig J. (2006) *Broken Windows: New Evidence from New York City and a Five-City Social Experiment*. The University of Chicago Law Review.

Harvey, D., (2007a) *Breve historia del neoliberalismo*. Akal. Madrid.

Harvey, D., (2007b) "De la gestión al empresarialismo: la transformación de la gobernanza urbana en el capitalismo tardío" en *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Akal. Madrid.

Hesse-Biber S. y Leavy, P. (2005) *The Practice of Qualitative Research*. SAGE. Thousand Oaks, California.

Johnson, R. (2007) *Post-hegemony? I don't think so*. Theory, Culture and Society, 24 (3), 95-110.

Klein, N. (2007) *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Paidós Ibérica. Barcelona.

La Vanguardia (2010) "Los ayuntamientos suben el IBI para compensar el pinchazo inmobiliario" 6 de septiembre. Consultado el 6/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/EmAUQO>

Lees, L., et. al (2008) *Gentrification*. Routledge. Nueva York.

Lewisohn, C., (2008) *Street art, the graffiti revolution*. Thames and Hudson. Londres

Logan, J. y Molotch, H. (2015) “La ciudad como máquina de crecimiento” en Observatorio Metropolitano de Madrid (ed.) *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Traficantes de Sueños. Madrid.

Manco, T., (2002) *Stencil Graffiti*, Thames and Hudson, Londres.

Miller, W.L. y Crabtree, B. F., (2004) “Deep interviewing” en Hesse-Biber S. y Leavy, P. *Approaches to Qualitative Research. A Reader on Theory and Practice*. SAGE. Thousand Oaks, California.

Mouffe, C. (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós. Barcelona.

Perniola, M. (2008) *Los situacionistas. Historia Crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela y Antonio Machado Libros. Madrid.

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

Ramírez, J.A. (1992) “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería” en Ramírez, J.A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid. Visor.

Sampson, R. and Raudenbush S. (1999) *Systematic social observation of public spaces: A new look at disorder in urban neighborhoods*. American Journal of Sociology 105, no. 3: 603-651.

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

Smith, N., (2005) "El redimensionamiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal" en Harvey, D. y Smith, N., *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. MACBA/UAB.

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

Stone, D. (2012) *Policy Paradox: The Art of Policitical Decision Making*. W.W. Norton and Company. New York.

Subirats, J. et al (2008) *Análisis y gestión de políticas públicas*. Editorial Ariel. Barcelona.

Young, A. (2014) *Street Art, Public City. Law, Crime and Urban Imagination*. Reutledge. New York.

Yin, R.K. (2009) *Case Study Research. Design and Methods*. SAGE. Thousand Oaks, California.

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

Zukin, S. (1982) *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.

## **2. Graffiti, street art, and culture in the era of the global city: the Ana Botella Crew case**

### *2.1. Introduction*

What is the role of art in the reinforcement or rejection of current models of public space management in our cities? To answer this question, we must attend to the ties of all artwork with public institutions, and whether or not it questions the dominant order. Unlike official public art, both graffiti and street art, far from showing satisfaction with its aesthetic, offer a radical and different point of view of the city. We are talking about artistic interventions that invite us to look at the other side of the urban landscape, in which citizens play an active role by building, repairing,, and imagining the public space. The role that the internet plays in some of the initiatives related to street art is key, especially if we want to understand their political dimension, and the way they challenge the dominant order. As we shall see, internet provides very useful tools to articulate ideas that challenge the strict regulations that determine the use of public spaces.

In this article, I will analyze the works of the Ana Botella Crew (ABC), a group of artists from Madrid, as an example of “artivism” that challenges the City Council’s management of public spaces in Madrid. ABC's work is based on collaborative actions through the web in order to mock the figure of Ana Botella, who pushed through an extremely restrictive legislation on graffiti as town councilor for the environment in 2009 (Ayuntamiento de Madrid, 2009) The ABC developed its projects in a climate of great hostility towards graffiti projected by the local government in Madrid. This hostility has not only meant the creation of a new and restrictive legal framework, but also institutional messages that refer to the hiring of graphologists to identify graffiti artists and to make it easier to establish sanctions. There was an immediate reaction to all of this –in just a few weeks- the ABC group was formed, willing to fight for a space in the streets of Madrid (see Figure 1).

My aim is to explore how useful internet tools can be to articulate artistic interventions that challenge the hegemonic uses of public space, in what Sassen (1991) has called the global city. To do so, I am going to discuss the case of Madrid by trying to answer two questions: 1) what is the role of virtual tools in articulating these initiatives? 2) How can we interpret this from a political perspective? To do this I will use the following structure: First, I will discuss the role of culture in the hegemonic urban models, in order to explore the way that practices such as graffiti and street art connect with these. Secondly, I will study the public management of graffiti and street art, carried out by local governments, emphasizing the aspects where there is "zero tolerance." Thirdly, I will analyze the specific case of ABC, exploring the use they have made of the internet to develop their collective actions, combining online and offline activity. Finally, I will discuss my findings.

## *2.2. The role of culture in the new hegemonic urban models*

We are living in the context of great changes in Western cities. The paradigm shift from an economy based on the manufacturing industry to one based on the service industry is not only reshaping the economic and business spheres of our urban environments, but also the social sphere (Sassen, 1991) and its public spaces. These changes have created emerging conflicts between the motivations related to private and public interests. It is not easy for local governments to harmonize the interests of capital with democratic legitimacy (Deutsche, 1996). That is why, as some authors state (see Zukin, 1982 and 1994; Deutsche, 1996; Ferrell, 1996; Delgado, 2007; and Kramer, 2011), it is increasingly common to find urban areas where private interests prevail over the public interest. Conflicts between the private and the public are often silenced under the veil of stability and "consensus" (Mouffe, 1999). This leads us to the question: What is the role of art in the reinforcement or rejection of current models of public space management in our cities? To answer this question, we must attend the ties of all artwork with public institutions, and whether or not it questions the dominant order.

Deutsche (1996: 56) defines official public art as:

“a practice that is within the built environment, is involved in the production of meanings, uses and forms for the city. With this capability, you can help reinforce the consent to the renewal and restructuring which is historically the form of the advanced capitalist urbanism.”

The idea of an art that reinforces the official model of public space is something that Deutsche (1996) related to beautification, which is dominant in cities like New York. This notion of "beauty," or the symbolic organization of public space under a certain aesthetic and social order, leads to a process of exclusion in which everything that does not fit the dominant aesthetic model is stigmatized or destroyed.

Unlike official public art, graffiti and street art, far from showing satisfaction with this aesthetic, choose a radically different use of the city (Caldeira, 2010). We are talking about artistic interventions that invite us to look at the other side of the urban landscape, in which citizens play an active role by building, repairing and imagining public space. These interventions show us new ways of living this urban landscape (Young, 2014: 94).

The cultural dimension, by becoming a resource (Yúdice, 2002), has turned into one of the main ways to extract economic benefits from public spaces. This is achieved thanks to the "symbolic economy" (Zukin, 1994), or the ability to produce using the symbols and spaces of culture; and what Logan and Molotch (1987) called "growth machines." Culture has three basic uses in this context: a) Attracting capital flows; b) Establishing a new social order; and c) Regenerating the degraded urban fabric.

### *2.2.1. Attracting capital flows*

According to Harvey (2001) the competitive logic of capitalism entails a tendency to monopolization. In urban areas, once these monopolies have been

imposed, they compete to attract capital flows in the form of investments. These monopolies have a contradictory nature: they compete under the coordinates of globalization, leading to large doses of homogenization, and at the same time, they compete by highlighting the uniqueness and authenticity of their territories, in order to show characteristics that distinguish them from other competitors. One of the key tools to highlight the uniqueness of each territory and that, therefore, functions as a magnet for tourism (Zukin, 1994), is cultural heritage (monuments, museums, art, etc.). This is where what Harvey calls "collective symbolic capital," based on the concept developed by Bourdieu, is activated. The paradox beneath this is that the continuous use of collective symbolic capital, whilst creating elements of distinction, motivates a homogenization in the international context. This process generates a circular logic of homogeneity and distinction in which the more cities try to escape, the more they will be trapped.

As Harvey (2001: 433) asserts, that is why:

"to not destroy uniqueness completely, as it is the basis of the appropriation of monopoly rents, capital must support a form of differentiation and allow divergent, and to some extent uncontrollable, local cultural developments, that can antagonize with the stability of its own accumulation process."

This is what Smith (2012) has called an appropriation of the aesthetic of the "new urban frontier," that is, wealthier classes (re)conquering space at the expense of the social majority, which is comparable to the legendary conquest of wild and virgin lands in the Far West. The appropriation of the aesthetic of these "territories" has a symbolic dimension; it highlights the domination of patrician classes over popular classes. Nevertheless, it also has an economic dimension, encouraging the use of popular subcultures for commercial purposes. These practices have divorced the social context (Zukin, 1994) whilst stealing the potential conflict from it. However, this context will maintain a certain "subversive" aesthetics in order to be attractive. "The Capital's problem is finding ways to absorb, subsume, commodify and monetize such differences in order to accumulate the monopoly rents they generate" (Harvey, 2001: 433).

### *2.2.2. The establishment of a new social order*

Culture is not only used as a resource to obtain profit, it can also serve to establish a new social order by redeveloping public space. We have already mentioned the concept of "symbolic economy" to refer to the way public authorities can generate both symbols and spaces. This concept played an important role in the late 1970s, mainly due to the transition from an economic model based on the industrial sector to one based on the service industry. In this context, culture is placed in the center of urban development and will be considered an "economic asset" and "a valuable generator of marketable city spaces" (Garcia, 2008: 113). A strategy of "symbolic economy" we may recall is what Zukin (1994) calls the "Disneyfication" of public spaces. In fact, Disneyworld is a perfect example of the management of public space under these parameters, which apply to theme parks in a unique way: privatization of management, visual coherence, and social control.

First, we must recall the fact that the commitment to a model of management based on privatization has its origin in the US during the decade of the 1970s. At that time, funds from city coffers were decreasing, progressively enabling the private sector to enter in municipal management. The case of New York was striking: the fiscal crisis that hit the city mid-decade (Harvey, 2007) served as a pretext to reduce the weight of the public sector. This led to the deterioration of public services, particularly suburban transport (Austin, 2001). This process meant that:

"The collective space -the public space- was being represented as a commodity. Even when you do not pay for it, [...] the public space has been integrated into the commercial space, thereby promoting corporate values." (Zukin, 1994: 260).

Secondly, the symbols and images generated from public institutions aimed at creating a visual coherence or aesthetic sanitation led to the reinforcement of a



new model of public space. Now, what some authors have called an "aesthetic of authority" and an "aesthetic of fear" would prevail. The first concept "embodies an affection for authority, a pleasure in the way property looks when it is under the firm control of its individual, corporate, and government owners" (Ferrell, 1996: 180). The second concept refers to how culture is "capitalized for eventual privatization and militarization of public space" (Zukin, 1994: 11). The Disneyworld model is not only important because it confirms the importance of cultural power to apply effective social control, but because it offers a model of privatization that handles social diversity. This provides a framework of meaning to the city (Zukin, 1994) that replaces a model of coexistence with the market (Delgado, 2007; see also Balibrea, 2010).

### *2.2.3. Regeneration of degraded urban fabrics*

One of the major phenomena that have favored urban regeneration processes is what is known as gentrification. Based on the concept of the "urban frontier," Smith (2012) makes an exhaustive analysis of the economic and social processes through which international capital has transformed cities in recent decades thanks to the conquest of space. In recent times, we have witnessed how the wealthiest classes have "recaptured" the degraded urban centers after years of economic disinvestment and institutional neglect.

To talk about the role of culture, and more specifically art, in the process of gentrification, we must highlight the work of Deutsche and Ryan (1984). These authors emphasize that the economic impact caused by artists and art galleries is not positive in the communities in which they operate. They actually reinforce the process by which people who are most in need must move in favor of the wealthy classes. In many cases, street art has a main role rather than a secondary one. Abarca (2009) has analyzed its role as a regenerator for processes in the urban sphere. One of his main theses is that street art provides a dose of "authenticity" which is stripped of all the "unfriendly" aspects associated with graffiti.

### 2.3. *The governance of graffiti based on "Zero Tolerance"*

Graffiti and street art, as autonomous artistic practices, face the institutional pressure of local governments that are permanently concerned about having everything that happens in public spaces under control. This pressure is applied through two different channels: prohibition, involving the prosecution and punishment of any artist working in the streets without authorization; or institutionalization, which would entail the cooptation of the practices carried out by these artists. This dichotomous and ambivalent way to address graffiti and street art can be classified as *schizoid*, not because of the contradictions in its objectives, or the strict control of any dissenting artistic practice, but by its practical consequences: on one hand, prohibition, persecution and punishment, and on the other, promotion of graffiti and street art as standard artistic practices.

Under the prohibitionist perspective, graffiti is understood, not as a matter of aesthetic nature, but as a real social problem (Ferrell, 1996). The social and political classification of a problem is always a collective construction directly linked to the perceptions, representations, interests and values of the actors involved (Subirats, 2008: 126; see also Goode and Ben-Yehuda, 2009). Public authorities take this approach with the firm intention of building a problem, a moral panic (Cohen, 2002), thereby drawing a clear line between the desirable and the undesirable, between "them" and "us" (Goode and Ben-Yehuda, 2009) and setting up a space in which the identities created must cope antagonistically (Laclau and Mouffe, 1987). All this is well inserted into what Mouffe (2013: 299) calls the "moralization of politics" where the "opponent is not defined in political but moral terms," and the consequence of this is that "these opponents cannot be seen as opponents but as enemies."

Indeed, denying any democratic legitimacy to the opponent –in this case, the group of graffiti writers –and therefore denying any possible dialogue, has been the standard pattern followed by local governments since the first tags and pieces appeared on the walls of Philadelphia and New York. This moralistic approach to conflict has its corollary in creating an ideological basis that

underlines the hegemonic narratives against graffiti and, by extension, against all unregulated artistic practice in public space. Their principles are based on the theory of broken windows, established by James Wilson and George Kelling in an article they published in 1982 in the *Atlantic Monthly*. In it, they asserted that disorder, through the metaphor of a broken window, was an embryo from which serious criminal activity is generated.

Thus, the proliferation of behaviors indicative of neglect would lead to the flourishing of serious crimes and, consequently, would negatively impact on life in the community – "An unchecked panhandler is, in effect, the first broken window" (Wilson and Kelling, 1982: 5). Therefore, we would be facing two categories of disorder: social, which could include behaviors such as "loitering", littering, drinking in public, begging or prostitution; and physical, which includes abandoned buildings, sidewalks with trash, or graffiti (Harcourt and Ludwig, 2006). Indeed, graffiti, under this approach, would contribute to the physical degradation of a given space and, therefore, be a clear example of disorder.

Despite the soundness of such claims there is no empirical evidence to support the theory of broken windows (Harcourt, 1998; Harcourt and Ludwig, 2006; Sampson and Raudenbush, 1999) nor that the consequent zero tolerance policies would determinedly contribute to reduce violent crime (Harcourt and Ludwig, 2006). On the contrary, other measures that do not imply a fight against disorder seem to have a direct effect on reducing crime. These include collective efficacy, defined as the merger of social cohesion through the expectation of society's active control of public space (Sampson and Raudenbush, 1999). In a study developed in the city of Chicago, Sampson and Raudenbush (1999) were able to confirm that disorder has a modest correlation with serious crime, but this was more connected to the characteristics and background of each quarter. These decisive factors for crime, which have nothing to do with disorder, seem to be both a structural disadvantage and an attenuated collective efficacy (Sampson and Raudenbusch, 1999: 638). Zero tolerance policies, far from being effective, have managed to blame the individuals who have suffered successive socio-economic crisis in cities like New York.

How is it possible for a theory with such a lack of empirical evidence to be so successful among the public authorities many large cities? The answer to this is its utility to implement policies that have contributed to establishing a particular economic model in a significant way (Kramer, 2011). This model is based on what Logan and Molotch (1987) have called *Growth machines*. These machines are based on the linkage between the public sector, through local political elites, and the private sector, mainly composed by corporate and financial elites, to extract economic benefits from land use at the expense of the residents (Logan and Molotch, 1987; Harvey, 2001). The ideology that accompanies these *growth machines* is what Kramer (2011) has called *privatism*. This term refers to the role of the public sector as an enabler for the flow of capital towards the private sector through tax incentives and the creation of a specific infrastructure. There seems to be a clear correlation between the logic of *growth machines* and *privatism* and the way in which the political elites respond to practices such as graffiti (Kramer, 2011: 13). Growth machine interventions, despite their dysfunctional consequences in social terms, are remarkably functional from the real estate market's perspective (Smith, 2012).

#### 2.4. The Ana Botella Crew case

##### 2.4.1. Madrid, Global City

In recent years, the aim of public authorities to place Madrid in the global context, has led to the progressive financialization of its economic model. This has led to the emergence of a new economy of advanced services that has reshaped the business of the city in favor of the interests of international capital (Rodríguez, 2007). The pressure of economic globalization, and the hegemony of neoliberal thinking, has made local governments adopt strategies to strengthen local economic competitiveness in a global context. Thus, the main role of cities would not be to ensure a certain level of social cohesion but to promote local economic growth, often at the expense of generating greater inequality and socio-spatial

segregation (Blanco and Subirats, 2012: 21). This process has also had an impact on a new configuration of public space for two reasons: it encourages a purely commercial logic (public space as a place of transit for potential consumers) and it implements a new model of development based on the standardization and individualization of ways of living (Calvo, 2007). All this has its counterpart in the field of culture. The municipal authorities in Madrid inextricably connected culture to the development and wealth of the city (Carrillo, 2009: 201).

Closely related to this is the construction of infrastructures that serve as major exhibition venues, as well as the organization of major cultural events to revitalize local economies (Evans, 2005; García, 2008; see also Cocola, 2009). These initiatives are often developed without adequate long-term planning, which means that there is not a "balanced distribution of benefits, nor socially, nor spatially" (García, 2008: 112). In addition, betting on the architectural spectacle of the "cultural city" effectively endorses a model that is detrimental for more local, accessible and creative cultural provision (Costa and Lopes, 2013). Therefore, it is detrimental to the cultural practices and experiences associated with the daily life of the communities that some authors, such as Evans (2005), have identified as key for the development of social projects in the community. The district of Lavapiés in Madrid is a paradigmatic case. As Carrillo has stated (2009), while most of the social, cultural and political spheres of the neighborhood were dismantled, large and oblivious cultural containers for the cultural dynamics of the district were built. Good examples of this are the cultural center La Casa Encendida, the Valle Inclán theatre or the extension of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

#### *2.4.2. The paradoxical management of graffiti and the activist response*

The policies developed by the Madrid city council in recent years regarding graffiti fit perfectly in this schizoid category: on one hand, zero tolerance, but on the other, the promotion of events that are aimed at assimilating graffiti and street art as standard artistic practices. There is an anecdote that perfectly exemplifies this dual drive. In 2007, only two years before the new legislation and the rise of ABC, a couple of street artists, Asier and Murphy, painted several murals in the

capital of Madrid in response to a statement of Alberto Ruiz-Gallardón, the former mayor of Madrid: "We must put an end to this false expression of any kind of artistic attitude." On one of these walls, which the mayor soon ordered to be demolished, Ruiz-Gallardón was represented with the ironic slogan, "Gallardon loves graffiti." The paradox here is that the same artists who represented Ruiz-Gallardon were also awarded prizes in the Young Artists' Competition organized by the Madrid City Council, and it was the mayor who had given them a check for 3,400 euros (El Mundo, 14/11/2008).

In any case, how did ABC articulate their actions? It was under collaborative and reticular logic. Using their Flickr account, they disseminated a template with Ana Botella's signature (see Figure 2) for any internet user to download. The action, therefore, was raised by a leading group but could be executed by any person with internet access. Thus, connectivity, interactivity, and collective creation become fundamental concepts in order to understand their actions. To the concept of collective creation, we must add the concept of "carnival," in which personal identities are replaced by other identities (see Figure 3) assumed in performative processes (Carrillo, 2004).

In that sense, ABC is heir to a tradition of collaborative practices developed in recent decades in the capital of Spain. Among them, we can mention those carried out by the *Preiswert Arbeitskollegen* (Unalienated Working Society) group, who raised a number of situationist actions throughout the 1990s (Pujals, 2004; Carrillo, 2009). The most frequent interventions of this group consisted in the dissemination of ironic political messages in public space using templates and sprays (see Figure 4). Another important reference is *Sabotaje Contra el Capital Pasándose Pipa* (SCCPP), that developed, among other things, the initiative YOMANGO (détournement of the name of the Spanish textile brand MANGO) that consisted in "kleptomaniac guerrilla" actions in big stores (see Figure 5). That is, actions that, through the theft of small items, aimed at denouncing the consumerist inertia of today's society. The most important aspect of their activity, apart from the use of irony and sense of humor, is the use of the web to deposit and

collectivize the tools or information inherent in their actions for general use (Carrillo, 2004).

#### *2.4.3. New forms of street art through the internet*

Manuel Castells uses the concept of informational capitalism to refer to his contemporary model of the intensification of informational flows and the multiplication of multidirectional communications. In this context, some "activist" groups have made the most of the possibilities that the new expansion of ICT has offered (Carrillo, 2004) in order to stand against the new values that informational capitalism has entailed: competitiveness, hyper-individualization and the atomization of social life. These works have led to the proliferation of proposals that are committed to collective action, in opposition to the idea of individual artistic genius. Thus, the factors of collectivity and anonymity constitute defining features of the latest form of activism on the web. Therefore, the actions of ABC are heirs to this tradition, as they oppose light and nodal collective action to the bureaucratized, uniform, and centralized machinery of public institutions. They not only defied the repressive actions of Madrid's local government but also, above all, the ideological values it represents.

ABC articulates its activity by combining online and offline action. Their online activity uses the Zapatista's strategies to connect with net art, a "tactical" challenging of the greater powers combined with the channels of the information era (Castells, 1997). On the other hand, for their offline activity, ABC's actions combine graffiti related strategies (tagging, getting up, etc.) with typical street art strategies (use of templates, conceptual sophistication, *détournement*, etc.). As a result, we have a hybrid that combines the best aspects of both practices, foremost amongst which is their defiance of the rules for the use of public space.

It is important to note that ABC's actions, although imbued with a clear intention to challenge the local government, merely highlight their position of weakness against them. Madrid City Council, because of its inability to read social reality and see the demand for other ways of political participation beyond the

traditional electoral channels (Blanco and Subirats, 2012), has failed to articulate other means of participation that go beyond cooptation and submission to the institutional channels. This condemns all social or cultural actors who do not want to submit to the dynamics of persuasion, assimilation, and standardization imposed by the local government to endure their own systematic coercion. This means that alternative responses of opposition to the institutional order have been placed in the field of what Michel de Certeau (2001: 367) called *tactical*, understanding that this concept includes actions in which the lack of a defined place to establish rules is an essential characteristic:

“The lack of this place undoubtedly allows mobility, but requires a greater ability to adapt to the vagaries of time by instantly catching the possibilities of each moment. They need to be vigilant to make the most of the failures, and the particular junctures that open while monitoring the authorities.”

## *2.5. Conclusion*

In this paper, I have analyzed the role of culture in hegemonic urban models and in the ways that local governments manage public spaces. We can find three main tasks: First, culture plays a key role attracting capital flows in form of tourism and investments. Secondly, culture can strengthen a particular social order in public spaces. Thirdly, culture has been manipulated skillfully as a tool for gentrification in degraded neighborhoods. I have also analyzed the role of certain artistic practices in challenging the dominant urban models and the management that local governments have undertaken of these practices. Graffiti and street art can be found within these practices that operate outside the traditional channels of the art system. Governance of local governments typically responds to a schizoid dynamic: at the same time it prohibits, pursues and punishes, it also co-opts and normalizes.

The Broken Windows Theory of Wilson and Kelling (1982) set the theoretical foundations for zero tolerance policies. Although empirical evidence has not confirmed their thesis, many municipal governments have followed it



faithfully. We find the explanation of this paradox in the utility of this theory for the process of privatization and profit extraction regarding public assets, which is related to what Logan and Molotch (1987) have called "growth machines." Zero tolerance has not stopped artists and graffiti writers, who have continued to defy the dominant social and aesthetic order in cities through all kinds of strategies. Here we analyzed the case of a group of artists called the Ana Botella Crew, who, in response to an upsurge of the public administration of the City of Madrid, invited anyone that wanted to participate to do so by filling the Spanish capital with the signature of the former city councilor for the environment.

What is the role of virtual tools in the articulation of these initiatives and, therefore, antagonizing the hegemonic urban models? Alternatively, what is the role of online action in the development of offline activities and in the achievement of the goals set by these initiatives? As we have seen, the internet offers possibilities related to collective, non-hierarchical and reticular action. To which we should add the festive and carnival component, where humor and sublimation allow us to scoff at the identity of those who represent the symbolic capital of order. By using virtual tools, in this case Flickr, the group was able to multiply the presence of *Ana botellas* throughout the whole world in an easy, cheap and accessible way. This is what allowed their actions to reach, in a very short period, a much larger audience than if a limited group of people had executed them. The fact that their actions were quickly exposed in a Flickr profile gave them a multiplying effect. The platform thus fulfilled a dual function: 1) The dissemination of the materials and tools necessary to execute the actions, and 2) demonstrating the results and reinforcing the idea of ubiquity.

What are the political conclusions of all this? It is true that we can classify this initiative in what Michel de Certeau has called the field of tactics, that is, that area in which the lack of power to define the rules forces you to use the loopholes that can favor the articulation of an action that challenges the dominant order. Adopting a tactical role towards the established power is a result of what Chantal Mouffe calls the moralization of politics, that is, the refusal to provide political entity to the opponents of institutional power. Because of this, they will

not be considered adversaries, but enemies. The management of the local government of Madrid shows that politicians, far from providing graffiti writers and street artists with a political entity that would enable them as interlocutors, refer to them as a moral entity as if they were a social evil that must be eradicated.

The way that public authorities impede the right of certain social and cultural actors to show their disagreement regarding the ways in which our public spaces are managed should alert us to the poor quality of our democracy. The guarantee that the votes obtained in the process of electoral participation provide should not be a blank check that allows governments to shirk their obligation to explore other forms of participation in public life. In short, it is not only the right of graffiti and street artists to intervene without authorization in the street that is at stake – which would open another vector of analysis – but the right of citizens to articulate democratic ways of responding to the dominant political, social and cultural order, as well as the right to have institutions, that far from being an adversary, are allies in these processes.

## 2.6. References

Abarca, J. (2009) El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación. In Fernández, B. and Lorente, J.P. (Eds.) *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Austin, J. (2001) *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.

Ayuntamiento de Madrid (2009) *Ordenanza de Limpieza de los Espacios Públicos y Gestión de Residuos*. Madrid.

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

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

Caldeira, T. (2010) *Espacio, segregación y arte urbano*. Barcelona: Katz y CCCB.

Calvo, R. et al, (2007) La explosión urbana de la conurbación madrileña, In Observatorio Metropolitano *Madrid, ¿La suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Carrillo, J. (2004) *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.

Carrillo, J. (2009) Lavapiés-Atocha, arte público y política municipal. In Fernández, B. and Lorente, J.P. (Eds.) *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Castells, M. (1997) *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II*. Oxford: Wiley Blackwell.

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

Cohen, S. (2002) *Folk devils and moral panics: The creation of the Mods and Rockers*. 3er edition. London: Routledge.

Costa, P. y Lopes, R. (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.

Costa, P. y Lopes, R. (2014) *Is Street Art Institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon*. Dinamiacet-iul. Nº8.

De Certau, M. (2001) De las prácticas cotidianas de oposición. In Blanco, P. et.al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Delgado, M. (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Barcelona: Catarata.

Deutsche, R., Ryan, C. G. (1984) The Fine Art of Gentrification. *October*, 31 (Winter, 1984): 91-111.

Deutsche, R. (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Duxbury N. A. & Jeannotte M.S. (2010) From the bottom-up: culture in community sustainability planning. *Culture and the Making of Worlds, 3rd ESA*

*Sociology of Culture Research Network Mid-term Conference, 7-9 October 2010, Università Bocconi, Milan, Italy.*

El Mundo (2008) *Gallardón premia a los graffiteros que le parodiaron en un mural que ordenó derribar*, 14 November 2008 [Online] Available at: <http://goo.gl/yvaDP2> [Accessed: 05/27/2015].

Evans, G. (2005) Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration. *Urban Studies*, 42(5/6): 959-983.

Ferrell, J. (1996) *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press.

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*. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, Universidade de Santiago de Compostela, 7(1).

Goode, E. and Ben-Yahuda, N. (2009) *Moral Panics: The social construction of deviance*. Oxford: Blackwell.

Harcourt B. (1998) Reflecting on the Subject: A Critique of the Social Influence Conception of Deterrence, the Broken Windows Theory, and Order-Maintenance Policing New York Style. *Michigan Law Review*, 97(2): 291-389.

Harcourt B. and Ludwig J. (2006) Broken Windows: New Evidence from New York City and a Five-City Social Experiment. *The University of Chicago Law Review*, 73: 271-320,

Harvey, D. (2001) El arte de la renta. La globalización y la mercantilización de la cultura. In *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.

Harvey, D. (2007) *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.

Kelling, G.L., Wilson, J.Q. (1982) Broken Windows. The police and neighborhood safety. *The Atlantic*, March, 1982, 249(3); 29-38.

Kramer, R. (2010) Painting with permission: legal graffiti in New York City. *Ethnography*, 11(2): 235-253.

Kramer, R. (2012) Political Elites, "Broken Windows", and the Commodification of Urban Space, *Critical Criminology*, 20(3): 229-248.

Laclau, E. y Mouffe, C. (1987) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI. Madrid.

Logan J. R. & Molotch, H. (1987) *Urban fortunes: The political economy of place*. Los Angeles, CA: University of California Press.

Mouffe, C. (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Mouffe, C. (2013) *Agonistics. Thinking the World Politically*. London: Verso.

Pujals, E. (2004) El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000. In *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. vol.2. Arteleku. Macba. Unia. Barcelona.

Rodríguez, E. (2007) La ciudad global o la nueva centralidad de Madrid. In *Observatorio Metropolitano Madrid, ¿La suma de todos? Globalización, Territorio, Desigualdad*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Sampson, R. and Raudenbush S. (1999) Systematic social observation of public spaces: A new look at disorder in urban neighborhoods. *American Journal of Sociology*, 105(3): 603-651.

Sassen, S. (1991) *The Global City: New York, London, Tokyo*. New Jersey: Princeton University Press.

Smith, N. (2005) El redimensionamiento de las ciudades. In *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. MACBA-UAB, Universitat Autònoma de Barcelona.

Smith, N. (2012) *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Traficantes de sueños. Madrid.

Subirats, J. (et al) (2008) *Análisis y gestión de políticas públicas*. Editorial Ariel. Barcelona.

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.

Zukin, S. (1982) *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Zukin, S. (1994) *The Culture of Cities*. Massachusetts: Blackwell.

2.7. Appendix



Figure 1. Action of ABC



Figure 2. ABC template for stenciling



Figure 3. Members of ABC with masks of Ana Botella





Figure 4. Action of Preiswert Arbeitskollegen



Figure 5. One of the "logos" of YOMANGO

### **3. ¿Ciudades creativas? Murales y regeneración urbana en Paisaje Tetuán**

#### *3.1. Regeneración del paisaje urbano y modelos de implementación desde arriba*

La conversión de las principales capitales mundiales en ciudades globales ha tenido como una de sus consecuencias el acometimiento de procesos de regeneración urbana con los que se han sentado las bases de un nuevo modelo de ciudad. El término regeneración urbana es ambivalente ya que, por una parte, puede ser asociado a la búsqueda de “valor añadido” tanto en el ámbito de lo público como de lo privado pero, por la otra, puede ser entendido como campo de innovación política que incorpora a su agenda asuntos relativos a la inclusión social o el desarrollo comunitario. El arte público ha sido considerado una útil herramienta en procesos de regeneración urbana tanto en el ámbito de lo físico y económico, como en el campo de lo social. La idea central en el desarrollo social del arte público sería la relativa a la participación ciudadana cuyos efectos, según algunos autores, serían palpables tanto en la contribución a la cohesión social en el desarrollo de redes entre individuos, como en el fortalecimiento del sentido de pertenencia y orgullo comunitario.

Este artículo abordará el análisis del *Programa piloto de acciones culturales para la mejora de la calidad del Paisaje urbano del Distrito de Tetuán*, más comúnmente conocido como Paisaje Tetuán, proyecto desarrollado en Madrid entre los años 2013 y 2014 con el objetivo de acometer una regeneración del paisaje urbano de dicho distrito mediante intervenciones de carácter artístico. Esta iniciativa se enmarcaba en el Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2015 (en lo sucesivo PECAM) el cual fue pensado “como marco de referencia de las políticas culturales para los próximos años con el propósito de contribuir a situar la cultura en el centro de las políticas públicas de la ciudad” (PECAM, 2012: 435). En dicho documento se afirmaba la necesidad de desarrollar iniciativas de arte participativo para el fomento de una ciudadanía activa y la

construcción de un sentimiento de identificación con el entorno fortaleciendo con ello la cohesión social.

Con el estudio de este caso se pretende dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo han contribuido los murales de Paisaje Tetuán a la regeneración del paisaje urbano? Lo cual nos lleva a preguntar más específicamente por cómo han fomentado los murales la participación ciudadana, cómo han contribuido a fomentar la identificación con el entorno y el orgullo de barrio entre la vecindad y, por último, cuál ha sido la dinámica de intervención del gobierno local en la implementación del programa, es decir, si ha habido una dinámica desde abajo o si, por el contrario, ha habido una desde arriba. Para ello me valdré de una metodología de investigación cualitativa a través de análisis documental (textual y visual) y de entrevistas en profundidad semiestructuradas a distintas personas que han tenido relación directa o indirecta con el proyecto. Entre ellas se encontrarían agentes culturales, vecinos y vecinas, tanto aquellas que forman parte de la asociación de vecinos del barrio como aquellas que no lo hacen; responsables institucionales de distintos organismos públicos implicados en el proyecto, y artistas que intervinieron en las medianeras del barrio.

### *3.2. Vivir en tiempos creativos*

#### *3.2.1. La cultura como recurso y la regeneración urbana*

En las últimas décadas, las ciudades occidentales se han visto sometidas a grandes transformaciones de orden económico, social y cultural. Los procesos de globalización han motivado la transición de un modelo basado en el sector industrial a uno basado en el sector servicios, reconfigurado con ello el tejido productivo de nuestras ciudades así como su tejido social y cultural. La conversión de las principales capitales mundiales en ciudades globales ha tenido como una de sus consecuencias el acometimiento de procesos de regeneración urbana con los que se han sentado las bases de un nuevo modelo de ciudad. El término regeneración urbana es ambivalente ya que, por una parte, puede ser asociado a

las dinámicas del capital global y la búsqueda de “valor añadido” en el ámbito del espacio público (Evans, 2002) y del capital privado (Smith, 2002; Lees et al., 2008); pero, por otra parte, puede ser entendido como campo de innovación política que incorpora a su agenda asuntos relativos a la inclusión social o el desarrollo comunitario (Evans, 2004; Martí et al., 2016). Basándonos en la definición que aporta Evans (2004: 4), podríamos entender la regeneración urbana como la transformación de un espacio urbano, ya tenga este un carácter residencial, comercial o abierto, que ha mostrado síntomas de declive físico, social, cultural y/o económico, mediante la introducción de mejoras a largo plazo en la calidad de vida local.

La cultura no solo ha sido uno de los campos de incidencia e impacto de los procesos de regeneración urbana sino también una de sus principales herramientas de intervención. Ello fue posible gracias a su conversión en recurso dando pie a su instrumentalización tanto por razones sociales como económicas (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 procesos de regeneración urbana hayan predominado tres tipos de intervenciones: la construcción de grandes infraestructuras como recintos de exhibición artística (véase Cocola, 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). Sobre este último punto me detendré más adelante.

Hay que subrayar que estas iniciativas 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”

conlleve 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).

### *3.2.2. La clase creativa y el modelo cultural de la ciudad neoliberal*

Uno de los rasgos definitorios del modelo de ciudad neoliberal es la contradicción existente entre la homogeneización que exige su homologación como ciudad global y la búsqueda de elementos distintivos que le permitan competir con otras ciudades por la atracción de capitales. Según Harvey (2001), la propia lógica competitiva del capitalismo implicaría una intrínseca tendencia a la formación de monopolios. Una vez estos monopolios se imponen en determinados territorios, en este caso en los núcleos urbanos, competirían entre sí en la atracción de flujos de capital en forma de inversiones y turismo. El carácter singular, y sobre todo “auténtico”, de una determinada ciudad sería uno de los rasgos clave para ganar competitividad en el contexto global; no por casualidad Florida (2012) lo señala como uno de los principales reclamos para la célebre “clase creativa”, un apreciado grupo social que ha terminado por convertirse en “el dorado” cuya atracción garantizaría el éxito económico y cultural de cualquier ciudad.

La autenticidad estaría ligada, según Florida (2012: 294), a atributos culturales específicos como la arquitectura histórica, los barrios con solera o una rica escena musical, es decir al patrimonio cultural, o como lo ha denominado Harvey (2001) al “capital simbólico colectivo”. Lo “auténtico” estaría contrapuesto a lo “genérico”, es decir, a aquello que es consecuencia de la homogeneización arriba apuntada y cuyo mayor epítome, según Florida (2012), serían las cadenas comerciales multinacionales. Paradójicamente, el uso continuo del capital simbólico colectivo, y a su vez la creación de marcas de distinción, motiva una

homogeneización en su mercantilización a escala internacional, generando con ello una lógica circular entre lo homogéneo y lo distintivo en la que las ciudades se verían más atrapadas cuanto más quisieran escapar de ella. Es así como la apuesta por parte de los poderes públicos por la cultura como elemento que puede aportar distinción a las ciudades puede hacer, como alerta Peck (2005), que acaben convirtiéndose en “genéricas” expresiones artísticas y culturales que antes podían ser consideradas distintivas. Es por ello que, según Harvey (2001: 433):

“Para no destruir totalmente la singularidad que constituye la base de la apropiación de las rentas de monopolio, el capital debe respaldar una forma de diferenciación y permitir desarrollos culturales locales divergentes y en cierta medida incontrolables, que pueden ser antagónicos a su propio funcionamiento estable.”

Otro aspecto relacionado con la citada apuesta de los gobiernos locales por las prácticas y expresiones “distintivas” es la colaboración que, para el desarrollo de estas, aquellos establecen con determinados colectivos culturales que podrían situarse en el marco de lo que Walliser (2013) ha denominado Nuevo Activismo Urbano (NUA en sus siglas en inglés). ¿Qué sería el NUA? No sería exactamente un movimiento social urbano aunque compartiría muchos de sus rasgos. Sería más bien:

“Una expresión diferente de acción social que busca transformar la ciudad, compartir conocimiento y contribuir a una ciudad más justa en un contexto en el que las fronteras entre el activismo, el trabajo voluntario y la actividad profesional son difusos [...] El NUA tiene la capacidad de promover, generar redes y funcionar ya sea reaccionando a la administración pública, a través de acciones autónomas *bottom-up*, ya sea colaborando con ellas, aprovechando becas y programas de financiación local” (Walliser, 2013: 341-343).

Según Walliser (2013: 337), que los gobiernos locales cuenten con este tipo de colectivos para desarrollar proyectos forma parte de la estrategia de la ciudad neoliberal para la asunción de una imagen dinámica, innovadora y progresista a

través de proyectos de vanguardia cultural que son muy rentables tanto en términos políticos como económicos. Con ello, estos colectivos vendrían a ocupar en muchos casos las lagunas que ha dejado el retraimiento de la administración pública en un contexto de recortes de competencias y servicios públicos a la ciudadanía.

### *3.2.3. Arte público y regeneración urbana*

Hay dos perspectivas encontradas en relación al papel del arte público en la regeneración urbana: por un lado tendríamos las que destacan la capacidad que tiene el arte público de abordar distintas problemáticas, que irían de lo económico a lo social, y por otro, las perspectivas que subrayan su lado más acrítico y complaciente con el poder. Hall y Robertson (2001) hacen un pormenorizado análisis de las perspectivas más entusiastas en relación a la contribución del arte público a la regeneración. Entre ellas, destacarían en primer lugar, las que ponen el acento en las calidades distintivas (Swales, 1992), auráticas (Selwood, 1992) o de fuerte impacto mediático (Goodey, 1994; Hall, 1995) del arte público. A todo ello, habría que sumar su capacidad para contribuir a la resolución de un amplio rango de problemas físicos, medioambientales y económicos, a través de las siguientes virtudes: el ya citado aporte de distinción, la atracción de empresas e inversión, su rol en el turismo cultural, la creación de empleo, el incremento del uso de espacios abiertos o la reducción de los niveles de vandalismo (Policy Studies Institute, 1994: 38).

En segundo lugar, estarían los autores que entienden que el arte público puede contribuir a regenerar los tejidos urbanos poniendo el acento en la cuestión social, ya sea abordando la exclusión social (Blaney, 1989; Henderson, 1998) o contribuyendo como agente activo al cambio social (Peto, 1992). Pero la idea central en el desarrollo social del arte público es la relativa a la participación ciudadana. El rango de acciones en ese ámbito irían desde la consulta por parte de los artistas al público a la implicación de este en el diseño y producción de las obras en sí (Hall y Robertson, 2001). Según Bruquetas et al. (2005: 54) las razones para considerar la participación ciudadana como elemento funcional para

desarrollar políticas de barrio serían tres: 1) la legitimidad, con la que se reducirían obstáculos al generar dinámicas de consenso; 2) la eficacia, al conseguirse información de primera mano para el diagnóstico, diseño y ejecución de las políticas urbanas; y 3) la identidad, mejorando la autoestima de los vecinos y la identificación con el barrio. Más específicamente en el ámbito del arte público, las principales ventajas de la participación ciudadana serían, según sus defensores: la toma de conciencia con respecto a otros (Garrard, 1988), la contribución a la cohesión social en el desarrollo de redes entre individuos, el fortalecimiento del sentido de pertenencia y orgullo comunitario, y la reducción del vandalismo (Duffin, 1993; Wolff, 1991).

Por otra parte, autores como Parramón (2008) creen que la interrelación entre artista y comunidad puede paliar en gran medida el fenómeno del artista “paracaidista” o “turista”, es decir, aquel artista que interviene en un determinado contexto durante un breve periodo de tiempo y teniendo un escaso o nulo contacto con dicho contexto. El propio Parramón (2008: 16) explica como en 2005 con el proyecto IDENSITAT, ejecutado la localidad barcelonesa de Manresa, se intentó paliar tal fenómeno con una metodología con la que se incentivaban los aspectos procesuales del trabajo, la acción educativa, así como la mediación e interacción con la población. Por el contrario, algunos autores como Rofes (2008) han considerado el fenómeno del “paracaidismo artístico” como un elemento positivo dado que una perspectiva que no conozca ni contemple las especificidades del contexto contribuye a enriquecer al mismo: “solo las fuentes externas garantizan la fertilidad del conocimiento” (Rofes, 2008: 23)

La insuficiencia de mecanismos satisfactorios de evaluación en el campo de las políticas culturales en general y del arte público en particular, hace que sea difícil calibrar el impacto que el arte público puede tener en las cuestiones antes referidas (Hall y Robertson, 2001). En ese sentido, Parramón (2008: 13) afirma lo siguiente:

“Evaluar el componente de éxito o fracaso pasa por analizar los puntos de partida, los objetivos que se persiguen, el grado de pertinencia en relación con la



complejidad del contexto, el grado de mediación que todo ello conlleva y los componentes interactivos que entre todos estos elementos se conjugan. Todo ello introduce la cuestión de oportunidad, pero también de limitación.”

Por otra parte, tendríamos las perspectivas críticas con respecto al papel del arte público en la ciudad. Una de ellas sería la de Phillips (1988) que nos advierte del fracaso del arte público para intervenir críticamente en los procesos de desarrollo urbano. Esto se debería fundamentalmente a dos razones: una de carácter burocrático, lo que limaría 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. La principal idea de la filosofía de Phillips (1988) con respecto al arte público es aquella que le lleva a entenderlo como un arte que debe enriquecer el debate revitalizando con ello el espacio público a través de la controversia y el desacuerdo.

Otro enfoque crítico con respecto al arte público es el de Deutsche (1996: 56) que 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 ciudad.” 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 ciudades como Nueva York. 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)

### *3.3. Creando un nuevo paisaje para Tetuán*

*El programa piloto de acciones culturales para la mejora de la calidad del Paisaje urbano del Distrito de Tetuán* fue un proyecto desarrollado entre los años 2013 y 2014 con el objetivo de acometer una regeneración del paisaje urbano de dicho distrito mediante intervenciones de carácter artístico. Esta iniciativa se enmarcaba en el PECAM 2012-2015 el cual fue pensado “como marco de referencia de las políticas culturales para los próximos años con el propósito de contribuir a situar la cultura en el centro de las políticas públicas de la ciudad” (PECAM, 2012: 435). Los ámbitos de trabajo que contemplaba Paisaje Tetuán estaban bien diferenciados entre las intervenciones artísticas por un lado y la participación ciudadana por otro<sup>9</sup>.

En 2011 el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, a través de la Dirección General del Paisaje Urbano, inicia un proceso de “escaneo” para detectar las necesidades que pudieran tener los distritos de la capital en materia de regeneración y mejora del paisaje urbano. En dicho proceso, se contacta con la Red de Agentes Culturales de Tetuán (en lo sucesivo RACT), la Junta de Distrito de Tetuán e Intermediae, organismo dependiente del Ayuntamiento de Madrid que asume funciones de mediación cultural y fomento de la participación ciudadana, para la planificación de las líneas de acción sobre las que posteriormente materializar Paisaje Tetuán. Después de un periodo de *impasse*, el proyecto echa a andar definitivamente en 2013, cuando a través de la RACT se retoma el contacto con los agentes locales del distrito para hacer un estudio de la zona con los que localizar aquellos espacios susceptibles de poder ser intervenidos para su regeneración.

---

<sup>9</sup> <http://goo.gl/C8JeY6> [Consultada el 18-04-2016]

Como consecuencia de ello, en el mes de junio verá la luz la encomienda de gestión<sup>10</sup> para la Mejora del Paisaje Urbano en el distrito de Tetuán que regulará la gestión del proyecto, establecerá la dotación presupuestaria correspondiente (un total de 59.890€) y definirá las actividades a ejecutar, es decir: la mejora de los muros medianeros existentes, el acondicionamiento de espacios residuales, la intervención en plazas duras y la dinamización de la participación ciudadana. El objetivo de dicha encomienda de gestión era la de iniciar un proyecto piloto de intervención artística en el espacio público que trabajara siguiendo unas determinadas pautas, como prestar especial atención al tejido artístico local; establecer espacios de colaboración entre la administración local, los profesionales implicados y los vecinos del barrio; y fortalecer la cohesión social a través de la participación ciudadana, la corresponsabilidad y el sentimiento de pertenencia al barrio de la vecindad mediante la singularidad que pudieran introducir las mejoras de su entorno.

A partir de la definición de la encomienda de gestión, de julio a octubre se desarrollaron sesiones de trabajo abiertas entre cuyos participantes se encontraban colectivos integrantes de la RACT (Moenia, Pkmn, Taller de Casquería, Mood Studio o Bea Burgos, de Aquí Tetuán), colectivos interesados en trabajar en el barrio (Estudio Montes, Pez Arquitectos, Ahora Arquitectura y Galería Magdalena), miembros de la Dirección General del Paisaje Urbano, así como de la Junta Municipal de Distrito e Intermediae. Según se puede leer en el dossier del proyecto, con dichas sesiones se pretendía crear un grupo de trabajo que reuniera las condiciones para llevar a cabo el proyecto, al tiempo que se pudieran generar redes colaborativas que siguieran una filosofía de trabajo alternativa y complementaria a la de las formas convencionales de asociacionismo vecinal y con las que poder explorar, por tanto, nuevos modelos de participación en la gestión de lo público. Las intervenciones definidas en la encomienda de gestión serían vehiculadas a través de un comisariado colaborativo con la salvedad de las intervenciones murales en medianeras que fueron competencia exclusiva del Área

---

<sup>10</sup> Instrumento jurídico de aprovisionamiento de obras, bienes y servicios de las Administraciones y entidades públicas.

de las Artes a través de la Oficina de Gestión de Muros<sup>11</sup>. Del comisariado colaborativo surge la idea de invitar a otros colectivos a unirse al proyecto entre los que se encuentran Germinando, Perriac, La Fresquera, Basurama y Zuloark.

Entre los meses de noviembre y diciembre de 2013, así como en una segunda fase a lo largo del 2014, se ejecutan las actividades definidas en la encomienda de gestión. Estas se materializan en distintas intervenciones ubicadas en los barrios de Bellas Vistas, Berrugete y Valdeacederas. Los emplazamientos concretos de las intervenciones estudiadas en este artículo fueron los siguientes:

1. Medianeras en el eje Marqués de Viana y la plaza Leopoldo de Luis. A lo largo de la calle Marqués de Viana y sus inmediaciones, así como en la Plaza Leopoldo de Luis, se ubicaron las intervenciones de los artistas urbanos que participaron en Paisaje Tetuán. Estas medianeras en su mayoría pertenecen a edificios colindantes a solares privados en desuso que están en proceso de promoción inmobiliaria, lo cual indica el carácter efímero e inestable de estos murales, dado que en cualquier momento pueden desaparecer debido a la construcción de un inmueble. Como se comentaba más arriba, estas intervenciones quedaron fuera de todo proceso de comisariado colectivo o colaborativo ya que corrieron a cargo en exclusiva de la Oficina de Gestión de Muros. Los murales fueron obra de E1000ink, en Marqués de Viana, 70 (fig.1) y (fig.2); San, en Marqués de Viana, 24 (fig.3); Spy, en Calle Almortas, 8, adyacente a Marqués de Viana (fig.4); Borondo, en Marqués de Viana, 52 (fig.5); David de la Mano y Pablo Herrero, en el Mercado Municipal de Tetuán sito en Marqués de Viana, 4 (fig.6) y Suso 33, en Plaza de Leopoldo de Luis (fig.7).

2. Solar abierto ubicado en la confluencia de la calle Hierbabuena con la calle Nuestra Señora del Carmen. En este espacio intervinieron los colectivos Pkmm y Taller de la Casquería con el *Hypertube* (fig.8), en el que los artistas plásticos Pablo Herrero y David de la Mano participaron repintándolo en la segunda fase de 2014 (fig.9), estructura monumental formada por seis cilindros de hormigón que,

---

<sup>11</sup> Espacio de gestión independiente cuya función es la habilitación de muros para su intervención artística en colaboración con las autoridades locales madrileñas.

según el dossier del proyecto, estaba concebida bajo una lógica polifuncional, es decir, que pudiera servir para el descanso, el encuentro y la observación del panorama de la ciudad. Esta fue la intervención más polémica y que más rechazo generó de las llevadas a cabo por Paisaje Tetuán ya que encontró una gran oposición al ser concebida sin tener en cuenta la opinión vecinal.

3. Solar ubicado entre la calle Matadero y la calle Angel Puech, a espaldas del Colegio Público Juan Ramón Jiménez. En este espacio se desarrollaron tres intervenciones: la activación del huerto urbano de gestión comunitaria (fig.10), acción que asumió el colectivo Moenia; el cierre del terreno mediante una estructura de madera que también cumple la función de graderío por parte del La Fresquera (fig.11); y la intervención mural en la parte trasera del citado colegio, que corrió a cargo de Mood Estudio y de Galería Magdalena, y que consistió en la creación de un mural con fotos de vecinos, previamente tomadas en un *Photocall* popular (fig.12). Las actividades desarrolladas en este solar han resultado ser las más exitosas de Paisaje Tetuán puesto que ha devenido en uno de los espacios de encuentro y acción vecinal más activos del barrio. En él no solo se desarrollan actividades relacionadas con el huerto urbano sino también otras de carácter cultural como la proyección de películas, conciertos o actividades infantiles.

Como se comentaba al principio de este apartado, Paisaje Tetuán se inscribía en el marco del PECAM que, como se puede leer en el documento que recoge los planteamientos y líneas de acción propuestas, fue pensado “como marco de referencia de las políticas culturales para los próximos años con el propósito de contribuir a situar la cultura en el centro de las políticas públicas de la ciudad” (PECAM, 2012: 435). El documento estaba pensado para trazar una estrategia en la que la cultura tuviera fundamentalmente un papel de recurso para la estimulación de procesos de regeneración urbana que condujeran a un modelo de “ciudad creativa”. Las 3T de las que nos habla Florida (2012) como condiciones *sine qua non* sobre las que cimentar toda ciudad creativa, es decir la tecnología, el talento y la tolerancia, están presentes en el documento, (si bien con otras denominaciones tales como “fábrica sin humo”, “comunidad creativa activa” o inclusividad) como

elementos clave a potenciar y explotar. Por tanto, la cultura podría contribuir de manera determinante a que la ciudad pueda pensarse en términos:

#### Participativos:

“Es necesario promover el desarrollo de iniciativas de arte participativo (*social sculpture*) aspecto que entronca tanto con el apoyo a la creación como al fomento de una ciudadanía activa. También lo es definir programas que fomenten prácticas artísticas colaborativas y comprometidas con el entorno social y medioambiental que intervengan en la ciudad y contribuyan a la mejora de la calidad del paisaje urbano, sin olvidar que son elementos de integración social, inclusividad, transversalidad y conectividad.” (PECAM, 2012: 306)

“Fomentar el arte público y participativo. Desarrollar proyectos que acentúen la relación entre arte y espacio público, potenciando el papel dinamizador social del arte y su capacidad para generar procesos positivos de interacción con la ciudadanía.” (PECAM, 2012: 308)

#### De identificación con el entorno:

“Cuando se crean espacios públicos cómodos, acogedores y amables con sus habitantes, estos los hacen suyos, los transforman en lugares vivos y, en consecuencia, se sienten corresponsables de su cuidado, conservación y uso. Por eso, la implicación ciudadana en la vida la ciudad es directamente proporcional al nivel de identificación que este tiene con su entorno urbano.” (PECAM, 2012: 324)

#### De cohesión social:

“La cultura no solo debe ser contemplada desde su dimensión simbólica o artística, porque además tiene un papel protagonista en la cohesión social como mecanismo para estimular y promover la inclusión, la regeneración urbana y el desarrollo sostenible.” (PECAM, 2012: 8)

Pero, al mismo tiempo, la ciudad también puede pensarse en términos:

De competitividad internacional:

“Este contexto tan competitivo entre los principales espacios urbanos del mundo, ha supuesto la proliferación de una gran variedad de catalogaciones, índices, referencias y rangos que clasifican a las ciudades en función de determinadas variables de análisis: calidad de vida, idoneidad para la inversión, reconocimiento internacional, salud económica, etc. (PECAM, 2012: 256)

Con todo lo anterior, en el PECAM se propone la mejora de la calidad del paisaje urbano y la oferta cultural en el espacio público a través de seis líneas estratégicas: 1) la institucionalización del paisaje, 2) la coordinación de la actividad municipal de mejora de entornos urbanos, 3) la escucha a la ciudadanía, 4) la protección de los paisajes excelentes (sic) mediante herramientas jurídicas y disciplinarias, 5) la transformación de paisajes degradados e inaceptables (sic), y 6) la gestión de los paisajes cotidianos.

El punto referido a la institucionalización del paisaje toma como referencia el Plan de Calidad del Paisaje Urbano de 2009 entre cuyos objetivos más destacados se encontrarían: la definición y consolidación progresiva de una imagen e identidad de Madrid, el refuerzo de la identificación de la ciudadanía con sus entornos inmediatos y con el conjunto de la ciudad, el estímulo de la dinamización y cualificación de las actividades económicas y la promoción de una mayor cohesión social de la ciudadanía. Para todo ello, el arte urbano es considerado como un elemento esencial para activar procesos de regeneración urbana. Según podemos leer en el documento que recoge las líneas principales del Plan de Calidad del Paisaje Urbano :

“Hay que contar con los efectos positivos de la instalación de piezas de arte urbano, ya sean permanentes o efímeras, estáticas o participativas, en el espacio público: activación del espacio público; contribución a la regeneración de las áreas degradadas; refuerzo de las condiciones identitarias; reforzamientos de visuales o

puntos de vista; singularización de hitos paisajísticos; participación en la configuración de espacios; compensación de las demandas de artistas espontáneos mediante el aprovechamiento de situaciones temporales de degradación urbana provisional (solares a la espera, etc.) y de paso aproximar el respeto por la ciudad a los segmentos más jóvenes; promoción de una imagen contemporánea y dinámica de la ciudad, con los beneficios –también económicos- que suscita el poder de atractivo sobre distintos grupos sociales que verían la ciudad como sujeto de atención –inversión- para entender que los esfuerzos para promoverlo de forma inteligente y continuada se verán compensados.” (Plan de Calidad del Paisaje Urbano, 2009: 102)

### *3.4. Las voces de Paisaje Tetuán*

#### *3.4.1. Precisiones metodológicas*

La construcción del caso se ha realizado a través del análisis de diversos documentos como el Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2016, el Plan para la Calidad del Paisaje Urbano de Madrid, el dossier del proyecto, así como la encomienda de gestión de Paisaje Tetuán. Las imágenes de las obras utilizadas para este artículo se han obtenido de distintas fuentes en internet. En lo referente al trabajo de campo, éste se realizó del 27 de enero de 2016 al 3 de mayo de 2016 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: agentes culturales, vecinos, tanto aquellos que forman parte de la asociación de vecinos del barrio como aquellos que no lo hacen; responsables institucionales de distintos organismos públicos implicados en el proyecto, y artistas que intervinieron en las medianeras del barrio. Previamente se informó a cada persona cuál era la finalidad de las entrevistas. En total se llevaron a cabo 15 entrevistas (10 presenciales, 4 virtuales y 1 cuestionario escrito) a 19 personas.



### 3.4.2. Límites y potencialidades de la participación ciudadana

Tanto por parte de los agentes institucionales como por parte de los artistas había una clara intención de salvaguardar la libertad de estos últimos manteniendo su trabajo al margen de cualquier proceso de participación ciudadana. Desde el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid se insistió en todo momento en que el artista debía tener libertad total, es decir, que su trabajo no debía estar sometido al juicio de la vecindad<sup>12</sup>. De alguna manera, se quería proteger al artista del imperativo participativo, consecuencia de algunas prácticas asociadas con el giro social del arte que, en su afán por democratizar los canales de expresión artística, habrían fagocitado la autonomía del artista.<sup>13</sup> A pesar de ello, los actores institucionales dedicados a la mediación<sup>14</sup> en este proyecto consideran que podría haberse dado una colaboración fértil en el caso de que los artistas urbanos hubieran compartido espacio con la vecindad ya que presuponer que ese iba a ser un espacio de fricción no deja de ser un prejuicio. De hecho, de cara a futuros proyectos, lo deseable sería pensar los procesos de participación sin que se tenga que proteger al artista del vecino ni al vecino del artista.<sup>15</sup>

En el sector artístico nos hemos encontrado con dos modos de entender la participación ciudadana en relación a los murales: la que tiene que ver con una puramente retiniana, es decir aquella que haría al vecino partícipe en tanto que espectador y la que tiene que ver con la co-autoría, esta última es rechazable para los artistas entrevistados por cuanto daría como resultado una devaluación de la calidad artística del mural.<sup>16</sup> Es por ello que, si se quiere obtener un buen resultado en el plano estético, se ha de desligar una cosa de la otra. Lo artístico y lo democrático, según esta visión, estarían enfrentados. Algunos de los entrevistados<sup>17</sup> que pertenecen al mundo del arte afirman que la participación ciudadana debería canalizarse respetando las parcelas de los artistas. La vecindad tendría todo el derecho a decidir sobre aquello que pasa en su barrio pero que ello

---

<sup>12</sup> AC1

<sup>13</sup> AC2

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> A1, AC3 y AC4

<sup>17</sup> AC4

no signifique en ningún caso señalar a los artistas cómo deben hacer su trabajo. Ello conllevaría un abordaje de la participación desde una óptica más didáctica que puramente participativa. Por otra parte, el ritmo frenético en el que trabajan los artistas no posibilita contar con el tiempo suficiente para poder estar implicados en procesos participativos.<sup>18</sup> Ello conlleva una dinámica “paracaidista” en la que el artista no tendría prácticamente ningún contacto con el contexto en el que interviene más allá de las horas que invierte en ejecutar su pieza.

Ello puede dar pie a reforzar en la vecindad la idea de que tanto los artistas como los actores institucionales tienen una agenda oculta, es decir, unos objetivos más allá de la verdad oficial y, por tanto, alejados de atender las necesidades de la comunidad, como por ejemplo: obtener prestigio y rédito profesional en el caso de los primeros<sup>19</sup>, o convertir el barrio en un foco de atracción externo al margen de las necesidades locales en el caso de los segundos.<sup>20</sup> Por lo tanto, para evitar esto, según algunos agentes sociales, la dinámica ha de ser de abajo a arriba, no de arriba abajo. Las iniciativas deberían surgir de la población, no de la institución ya que esta última a veces plantea líneas de acción que no se corresponden con las necesidades reales de la comunidad. O lo hace a través de estrategias o metodologías que no son las más adecuadas. La institución más que un rol activo debería de tener uno pasivo, es decir, su labor debería consistir en dejar hacer. “Las propuestas pueden ser descabelladas pero tienen que ver con lo que necesita el barrio o con lo que siente el barrio que quiere.”<sup>21</sup>

Sin embargo, según algunos agentes culturales, la participación debería limitarse a tener un papel en la detección de necesidades, no en la búsqueda de soluciones técnicas o artísticas, es decir y como veíamos en el caso de algunos agentes artísticos, la participación ciudadana debería estar muy limitada. Si dicha participación sirve para conocer las necesidades del barrio, puede ser entendido como algo positivo; pero si se pretende ir más allá, puede llegar a ser un proceso inoperativo y dar lugar a una apropiación en beneficio propio de determinados

---

<sup>18</sup> A1 y A2

<sup>19</sup> AV1 y AV4

<sup>20</sup> AV1

<sup>21</sup> AV4

colectivos más movilizados (“profesionalizados”) y habituados a implicarse en procesos participativos para “sacar adelante sus necesidades.”<sup>22</sup> Dado que la participación tendría sus límites, ya que haría determinadas fases del proceso inoperativas, el papel de la mediación cultural cumpliría, según algunos agentes culturales<sup>23</sup>, una función fundamental en el desarrollo de estos procesos. Si bien hay otros agentes sociales que, a su vez, señalan el riesgo de poner tanto acento en la medición cultural, dada la eventual falta de conocimiento del contexto por parte de algunos mediadores culturales, lo cual generaría tanto desajustes a corregir sobre la marcha como desafección entre la población participante.<sup>24</sup>

Por otra parte, desde el sector artístico también encontramos una actitud recelosa a la participación ciudadana dado su potencial para desactivar el eventual componente crítico que puede tener una obra determinada. Eso puede llevar justo a lo contrario de lo que, según algunos artistas, debiera ser un trabajo artístico, es decir, podría llevar a una concepción meramente decorativa de la pieza artística.<sup>25</sup> Sin embargo, agentes mediadores del barrio consideran que si se ahondara en una dimensión participativa tal vez las obras podrían perder algo de su componente “activista” pero ganarían como elementos integrantes de una determinada idea de ciudad como “un ente participado y construido con sus ciudadanos.”<sup>26</sup> En estos procesos sería fundamental, por tanto, que no fuera solamente la administración el único agente activo en la toma de decisiones en relación al aspecto de nuestros barrios sino también la ciudadanía.

### *3.4.3. Murales como elementos distintivos del entorno*

Parece haber coincidencia tanto en los agentes culturales del barrio como entre algunos vecinos en que los murales, así como el resto de intervenciones de Paisaje Tetuán, han puesto al distrito en el mapa, es decir, que han podido generar

---

<sup>22</sup> AC4

<sup>23</sup> AC1 y AC4

<sup>24</sup> AV4

<sup>25</sup> A2

<sup>26</sup> AC1

entre la vecindad identificación con el entorno y orgullo de barrio<sup>27</sup>. Son concebidas como intervenciones que enriquecen y funcionan como elementos diferenciadores y peculiares del barrio.<sup>28</sup> Es decir, que las intervenciones artísticas te permitan “que puedas contar algo del barrio cuando viene la gente, que le puedas enseñar algo, porque de Tetuán, ¿qué les enseñas?”<sup>29</sup> Asimismo, como señala alguno de los artistas entrevistados<sup>30</sup>, los murales cumplirían la función de visibilización de espacios “invisibles”, es decir de aquellos muros que no llaman la atención del vecino o viandante por carecer de elementos que los hagan atractivos visualmente, consiguiendo contribuir con ello a crear una identidad de barrio:

“Al final sí, seguramente sí crean una identidad de barrio, no de barrio sino simplemente de espacio, estás dando una identidad a los espacios o paredes que nunca habían sido buscadas por los ojos del transeúnte, es decir, paredes que eran fachadas ciegas, que las llaman. Pero son ciegas también porque no se miran (...) Si cambias el espacio, cambias la identidad del espacio y si le aportas algo más al final haces que la gente lo recuerde como... porque lo ven todos los días.”<sup>31</sup>

Por otra parte, existen opiniones contrarias a ese respecto, es decir, los murales no habrían contribuido a reforzar el sentimiento de identificación entre la vecindad fundamentalmente por dos razones: no dieron a conocer la historia del barrio<sup>32</sup> y no estuvieron sometidos a procesos de participación con los que involucrar a la vecindad:

“Creo que como [los murales] no han sido participados cuesta mucho más el que la gente lo viva como del barrio. La gente vive con mucho más sentido de pertenencia la huerta, por ejemplo, que los muros, porque la huerta sí que ha sido algo participado, sí que han estado las vecinas y los vecinos preparando el suelo y

---

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> AV2

<sup>29</sup> AV3

<sup>30</sup> A2

<sup>31</sup> *Ibidem*

<sup>32</sup> AV1. Sin embargo, hay quien como AV2 no consideran el conocimiento de la historia del barrio como un factor esencial para generar dicha identificación: “Yo creo que sí, que es un elemento de identificación, podría haber otros más profundos, más hundidos un poco en la historia, como por ejemplo el de la recuperación de los artesanos, que estaría muy bien pero bueno, es verdad que [los murales] son elementos identificativos.”

poniendo las semillas. En los muros no, en los muros ni han participado en el diseño ni en la ejecución entonces es más difícil que genere esa sensación de barrio. Que puede hacer algo de unión de: ‘bueno, tenemos en común este muro, jo cómo mola mi muro, sale en internet, sale en la prensa, está en la radio’, no digo que no pero no ha llegado (...) o sea, nadie está emocionado ni se siente mejor porque en Tetuán haya muros pintados por paisaje ni porque haya cosas que se hayan estado haciendo cuando son cosas que vienen desde fuera.”<sup>33</sup>

Este proyecto, según algunos agentes vecinales, más que suponer una mejora en el aspecto social del barrio, habría pretendido cumplir una función de abrillantador de la imagen de la ciudad. En ese sentido llamaron mucho la atención las declaraciones de la Exconcejala Presidenta del Distrito, Paloma García Romero, en las que afirmaba que Tetuán, debido a la concentración de artistas y asociaciones culturales que había experimentado en los últimos años, estaba convirtiéndose en el “SOHO de Madrid” (Europapress, 29/11/2013). Los murales de Paisaje Tetuán vendrían a potenciar dicho fenómeno contribuyendo a situar Madrid como lugar de referencia en turismo cultural con los riesgos que ello podría implicar, por ejemplo, en materia de gentrificación.<sup>34</sup>

#### *3.4.4. El papel del Ayuntamiento de Madrid*

Los actores entrevistados destacaron varios factores como los más significativos en la gestión de Paisaje Tetuán por parte del Ayuntamiento de Madrid:

1. Verticalidad en la toma de decisiones. Hubo una gran diferencia entre lo afirmado por el gobierno local en materia de toma de decisiones y otra bien distinta lo que acabo haciendo: “Una cosa era lo que se decía con respecto a la horizontalidad en la toma de decisiones y otra cosa fue la realidad, que no era horizontal.”<sup>35</sup> En ese sentido, se ha evidenciado un conflicto, tanto en Paisaje

---

<sup>33</sup> AV4

<sup>34</sup> AC5

<sup>35</sup> AC1

Tetuán como en las sucesivas réplicas en Paisaje Sur y Paisaje Vallecas, entre las dos patas de la encomienda de gestión, es decir, la que tiene que ver con las intervenciones en medianeras y la participación de la vecindad: “Siempre ha habido cierto conflicto entre estas dos patas dentro de una misma encomienda porque la encomienda habla de intervenciones paisajísticas en la ciudad, participadas, etc. cuando esto de participado no tiene nada.”<sup>36</sup>

2. Inflexibilidad. La encomienda de gestión era un documento administrativo que encasillaba las acciones a ejecutar ciñéndolas a unos marcos normativos muy estrictos lo cual complicaba tanto el desarrollo de actuaciones multidisciplinares como el hecho de que estas pudieran mutar según las necesidades que fueran surgiendo. Todo lo anterior evidenciaba hasta qué punto la administración local contaba con una excesiva compartimentación y burocratización.<sup>37</sup> En ese sentido fue sorprendente comprobar cómo, dada la rigidez de la encomienda, se pudo sacar adelante un proceso de toma de decisiones participadas, aún con sus limitaciones: “Las partidas eran muy rígidas, estaban como muy estructuradas, entonces lo primero fue hacer un ejercicio casi de imaginación institucional.”<sup>38</sup>

### 3. Excesiva distancia entre la administración y el resto de agentes:

Agentes culturales: mientras la administración veía la encomienda de gestión como una herramienta que favorecería el acometimiento del proyecto, el resto de agentes participantes lo veía como un instrumento excesivamente encorsetado.<sup>39</sup>

Agentes vecinales: durante todo el proyecto hubo una tensión entre el proyecto institucional y el proyecto que se proponía desde los agentes vecinales.<sup>40</sup> La encomienda podría haber integrado a los vecinos a través de otro tipo de actividades: “...se podría haber planteado el proyecto de manera diferente, de una

---

<sup>36</sup> AC6

<sup>37</sup> AC1

<sup>38</sup> AC2

<sup>39</sup> AC1

<sup>40</sup> *Ibidem*

manera que sí respondiera más a los intereses reales que tenía la gente del barrio.”

<sup>41</sup> Esa distancia pudo reducirse gracias a la mediación cultural.<sup>42</sup>

4. Escasa dotación presupuestaria. La encomienda de gestión tenía una dotación presupuestaria muy baja teniendo en cuenta la complejidad de algunas propuestas, lo cual limitaba la realización de muchas actividades, ideas y posibilidades: “Había dinero para la parte material pero no para la parte inmaterial como la mediación.”<sup>43</sup> Por otra parte, la encomienda planteaba la ejecución de intervenciones sin especificar los detalles de su posterior gestión lo cual hacía que muchos detalles quedaran en el aire: “y eso también pues fastidia un poco, entonces era todo mucha voluntad aunque nos pagaran, pagaran las visitas, pagaran los talleres, pero luego claro, tienes que tirar tú de tu cuenta.”<sup>44</sup>

5. Inexistencia de marcos normativos. El marco administrativo para el desarrollo de la encomienda de gestión no existía, ni siquiera los técnicos del propio Ayuntamiento manejaban el marco administrativo en materia de permisos. Las mejores orientaciones vinieron por parte de Intermediae y los colectivos implicados. Muchas veces para construir los permisos de intervención en un lugar había que hacer un ejercicio de composición desde la nada.<sup>45</sup>

6. Agravio comparativo: El Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid tenía una idea inflexible sobre lo que podía ser considerado “artístico” y lo que no. Ello generó un agravio comparativo entre los murales en medianeras, ejecutados por artistas de prestigio internacional y con escaso arraigo en Tetuán, y otro tipo de intervenciones como, por ejemplo, la de “Ventanas de Tetuán”<sup>46</sup>, las rehabilitaciones de solares o aquellas que se preocuparon de crear cauces con los que generar comunidad: “Utilizamos medios parecidos a ellos pero nuestra finalidad son las personas, nuestra obra es la cohesión, la participación o el

---

<sup>41</sup> AC7

<sup>42</sup> AC8

<sup>43</sup> *Ibidem*

<sup>44</sup> AC5

<sup>45</sup> AC2

<sup>46</sup> AC1

empoderamiento de la gente, no la obra.”<sup>47</sup> Otra de las críticas hechas en relación al comisariado del proyecto es que no se contó con el tejido cultural de Tetuán<sup>48</sup>, aunque sí se contara con artistas que, como Suso 33, procedían del barrio.

7. Arbitrariedad y dirigismo. Los colectivos PKMN y Taller de la Casquería plantearon una intervención en el espacio público, el Hypertube, siguiendo las pautas más características del arte público clásico, es decir, una intervención monumentalista sin estar sometida a un proceso de participación, consulta<sup>49</sup> ni mediación<sup>50</sup>. El conflicto se hace patente una vez la Asociación Vecinal de Cuatro Caminos hace bandera de ello llevando a cabo distintas iniciativas con las que forzar la retirada del Hypertube, como una consulta entre la vecindad en la que ganó la opción de retirarlo.<sup>51</sup> Representantes de la asociación vecinal consideran que esta intervención, junto al resto de Paisaje Tetuán, respondía por una parte a los intereses institucionales como foco de atracción de la ciudad, y por la otra a los intereses de los artistas para ganar notoriedad y “hacer currículum”.<sup>52</sup> Sin embargo, hay otros agentes vecinales que consideran que la polvareda que se levantó alrededor del Hypertube fue exagerada y respondía a motivaciones políticas con el fin de capitalizar la protesta ciudadana.<sup>53</sup>

Pero los agentes entrevistados también señalan aspectos positivos tanto de la encomienda como de la gestión que se hizo posteriormente de ella. A pesar de las dificultades derivadas del cambio de gobierno a finales de 2011 y del endurecimiento institucional tanto en el plano cultural como en lo referente a la gestión del espacio público fruto de la sustitución de Alberto Ruiz-Gallardón por Ana Botella al frente de la alcaldía<sup>54</sup>, el área de las Artes fue capaz de mantener en pie la encomienda para el posterior desarrollo del proyecto. Dicho endurecimiento convivió con una capilarización institucional de los debates en relación a nuevos modos de gestión de lo público que el movimiento 15M había puesto sobre el

---

<sup>47</sup> AC8

<sup>48</sup> AC3

<sup>49</sup> AC2

<sup>50</sup> AC1

<sup>51</sup> AV1

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> AV2

<sup>54</sup> AC2 y A2



tapete unos meses antes.<sup>55</sup> Ello motivó a su vez que hubiera una profundización, si bien tímida en algunos aspectos, en los logros obtenidos lo que posibilitó trazar líneas de continuidad en las sucesivas réplicas que la iniciativa Paisaje Tetuán tuvo en otros distritos de Madrid como Usera, Villaverde y Vallecas. En la primera mesa que se organizó entre los distintos agentes institucionales y culturales de Paisaje Tetuán se llevó a cabo un ejercicio de planificación a partir de un diagnóstico colectivo que tuvo su reflejo en las ediciones de Paisaje Sur y Paisaje Vallecas. Por diagnóstico colectivo se entendería: reconocimiento del barrio, planos, prioridades, contextos más vulnerables, abordaje del tema de los permisos y el marco administrativo.<sup>56</sup>

Por otra parte, Paisaje Tetuán ha cumplido una función detonadora ya que ha motivado una serie de acciones a las que les han seguido sus correspondientes reacciones. Se detonó asimismo una serie de debates relacionados con las estructuras clásicas de representación vecinal, cuya hegemonía estaba muy mermada debido a la decadencia de la propia noción de asociación vecinal, posibilitando con ello líneas de acción alternativa a través del trabajo con la red de agentes culturales del distrito lo que abría un campo de posibilidades.<sup>57</sup> Aunque, si bien la RACT cuestionó las estructuras clásicas de representación del barrio, también hay que subrayar que tendió a interpelar a un determinado perfil de participante, predominando entre ellos lo que hoy se conoce como “hipster”.<sup>58 59</sup>

Por último, la huerta sería un claro ejemplo de intervención en el espacio público que ha generado un espacio de encuentro comunitario gracias a la implicación y participación vecinal. “El huerto ha funcionado porque se ha escuchado a la gente y se ha ido haciendo en común.”<sup>60</sup> “Es cierto que [el huerto] se convierte en punto de reunión [para la comunidad], pasa de ser un huerto urbano a ser una plaza prácticamente en la que, además, se planta y se siembra.”<sup>61</sup> Aunque,

---

<sup>55</sup> AC2

<sup>56</sup> *Ibidem*

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> *Ibidem*

<sup>59</sup> También se podría hablar aquí de nuevos activistas urbanos.

<sup>60</sup> AC7

<sup>61</sup> AV4

por otra parte, una de las cuestiones que más preocupan a los agentes sociales y culturales del barrio es la posible apropiación por parte de la administración pública de aquellas iniciativas que, como la huerta, son autogestionadas<sup>62</sup> o cogestionadas<sup>63</sup> entre la vecindad y la propia administración local. La apropiación vendría motivada tanto por la gran rentabilidad política (proyección de una imagen de democratización del espacio público) como económica (escaso o nulo coste) que la administración pública podría obtener.

### *3.5. Paisaje Tetuán frente al espejo: algunas conclusiones*

En este artículo hemos analizado el *Programa piloto de acciones culturales para la mejora de la calidad del Paisaje urbano del Distrito de Tetuán*, más comúnmente conocido como Paisaje Tetuán, proyecto que pretendía regenerar el paisaje urbano del madrileño distrito de Tetuán a través de distintas intervenciones de carácter artístico. El desarrollo del programa se vehiculó a través de una encomienda de gestión que regulaba la gestión del proyecto, establecía la dotación presupuestaria correspondiente y definía las actividades a ejecutar. Los principales objetivos que marcaba dicha encomienda eran fundamentalmente tres: prestar atención al tejido artístico local, establecer una colaboración entre la administración pública y los distintos agentes culturales y vecinales, así como fortalecer la cohesión social a través del fomento de la participación y el sentimiento de pertenencia entre la vecindad. Paisaje Tetuán tomaba como referencia el PECAM, marco estratégico para las políticas culturales en la ciudad de Madrid que trazaba una estrategia en la que la cultura tuviera fundamentalmente un papel de recurso para la estimulación de procesos de regeneración urbana que condujeran a un modelo de “ciudad creativa”. Entre otras cuestiones, el PECAM subrayaba la necesidad de desarrollar iniciativas de arte participativo para el fomento de una ciudadanía activa y la construcción de un sentimiento de identificación con el entorno fortaleciendo con ello la cohesión social.

---

<sup>62</sup> AC1

<sup>63</sup> AC6

Como hemos tenido oportunidad de examinar, la literatura especializada subraya la importancia de la participación ciudadana para fortalecer los lazos sociales de las comunidades y con ello su cohesión social. En sentido amplio, la participación sería clave a la hora de la implementación de cualquier plan de regeneración urbana por tres razones: dota de legitimidad al proceso, hace que sea más eficaz y genera identidad. En el caso específico de las intervenciones artísticas de carácter oficial (arte público) la participación permite una toma de conciencia con respecto a otros miembros de la comunidad, el fortalecimiento de la cohesión social a través del desarrollo de redes interpersonales y la consolidación del sentimiento de pertenencia. Sin embargo, otros enfoques teóricos ponen el acento en las características burocratizadas, acríticas y conniventes con un determinado modelo de ciudad, cuya agenda no se caracterizaría por su enfoque social, del arte público.

Según la información que hemos podido obtener en el trabajo de campo realizado para este artículo, los cauces de participación ciudadana en Paisaje Tetuán han sido muy limitados en términos generales e inexistentes en el caso de las intervenciones murales en medianeras. Ello se ha debido al recelo a la participación vecinal por parte tanto del Área de las Artes de Ayuntamiento de Madrid, responsable del quién, el dónde, el cuándo y el cómo en el desarrollo de los murales, como por parte de artistas y algunos agentes culturales, quienes consideraban que la participación ciudadana podría devaluar la calidad artística de los distintos murales. Ello a su vez ha generado recelo en algunos agentes vecinales puesto que han considerado que la administración no contaba con la vecindad debido a la existencia de una “agenda oculta” con la que favorecer sus intereses particulares y no los de la comunidad. Es por esa razón que desde algunos agentes vecinales se ha señalado como la dinámica de intervención institucional debería haber sido de abajo a arriba, dejando hacer a la ciudadanía, y no de arriba abajo, imponiendo y tomando decisiones de manera vertical e inflexible.

Todo ello hace que no se pueda afirmar que con las intervenciones murales el Ayuntamiento haya cumplido los objetivos marcados tanto en la encomienda de

gestión como en el PECAM para la consecución de una escena artística y cultural en la que la participación ciudadana diera pie al fortalecimiento de la cohesión social. En el caso del sentimiento de identificación con el entorno y el orgullo de barrio, las entrevistas realizadas muestran más matices puesto que mientras hay agentes vecinales que consideran que no han fomentado tal sentimiento al haber estado los murales al margen de todo proceso participativo, hay parte de la vecindad entrevistada que considera que en cierto modo los murales han contribuido a poner a Tetuán, un distrito abandonado a su suerte en los últimos años por la desidia institucional, en el mapa.

Bien es cierto que la gestión de los murales ha supuesto el plano de intervención institucional más vertical de Paisaje Tetuán pero ello no significa que todas las intervenciones del programa hayan respondido a la misma dinámica dada su heterogeneidad. Un buen ejemplo de ello sería la huerta que, como han señalado todos los agentes entrevistados, ha sido la intervención más exitosa en términos de desarrollo comunitario y cohesión social dado su carácter participado y el uso que de ella hace la vecindad como punto de encuentro. Si hay una intervención que haya generado orgullo de barrio en Tetuán esa es la huerta. Como se ha señalado, los murales no habrían contribuido a la consecución de sus objetivos en términos de cohesión social pero hay que señalar que el desarrollo de Paisaje Tetuán ha tenido un indudable efecto detonador en la escena cultural y comunitaria madrileña, no solo en referencia a las réplicas que ha tenido el proyecto en otros distritos como los de Usera, Villaverde o Vallecas, sino en el propio distrito de Tetuán. Y aunque la gestión municipal de los murales haya seguido en cierto modo impermeable a todo ello, empiezan a conocerse iniciativas ciudadanas que, colándose por la brecha abierta por Paisaje Tetuán, desafían el modelo de verticalidad institucional. Buena prueba de ello es la intervención mural participada por la vecindad que, dos años y medio después de la ejecución de las intervenciones murales comisariadas de Paisaje Tetuán, se ha desarrollado en las inmediaciones de la huerta. Será tarea de futuros estudios examinar si estas experiencias son de carácter puntual o si, por el contrario, abren un ciclo de activación de experiencias de abajo a arriba en las intervenciones murales de la ciudad.

### 3.6. Bibliografía

Ayuntamiento de Madrid. (2012) *Hacia el Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 2012-2015*.

Ayuntamiento de Madrid. (2009) *Plan de Calidad del Paisaje Urbano de la Ciudad de Madrid*.

Ayuntamiento de Madrid. (2013) *Encomienda de gestión para la gestión, organización y desarrollo del programa piloto de acciones culturales para la mejora de la calidad del paisaje urbano del distrito de Tetuán*.

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

Blaney, J., (1989) "The arts and the development of community in suburbia" en British and American Arts Association (eds.) *Arts and Changing City: an agenda for urban regeneration*, pp.81-84. British American Association. Londres.

Bruquetas, M. et al. (2005) *La regeneración de barrios desfavorecidos*. Documento de Trabajo 67. Fundación Alternativas.

Carrillo, J., (2009) "Lavapiés-Atocha, arte público y política municipal" en Fernández, B. y Lorente J., *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza.

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

Costa, P. y Lopes, R. (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.

Delgado, M., (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Catarata. Barcelona.

Deutsche, R. (1996) *Evictions. Art and Spatial Politics*. The MIT Press. Cambridge, Massachussets.

Duffin, D. (1993) *A model city*. Artists Newsletter, marzo, 38-39

Duxbury N. A. & Jeannotte M.S. (2010) *From the bottom-up: culture in community sustainability planning*. Culture and the Making of Worlds, 3rd ESA Sociology of Culture research network mid-term Conference, 7-9 October 2010, Università Bocconi, Milan, Italy.

Europa Press (2013) "El Ayuntamiento fomentará intervenciones artísticas que mejoren el paisaje urbano y en 2014 decorará un muro emblemático." 29 de noviembre. Consultado el 16/06/2016. Disponible en: <http://goo.gl/ozEhJq>

Evans, G. (2001) *Cultural Planning. An urban Renaissance?* Routledge. London.

Evans, G. y Shaw, P., (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, Vol. 42, Nos 5/6, 959-983.

Ferrell, J. (1996) *Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality*. Northeastern University Press. Boston.

Florida, R., (2012) *The Rise of Creative Class, Revisited*. Basic Books. Nueva York.

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*. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, Universidade de Santiago de Compostela, vol.7, nº1.

Garrard, J., (1998) *Same difference*. Mailout, agosto/septiembre, 6.

Goodey, B. (1994) "Art-ful places: public art to sell public spaces?" en: Gold, J. y Wars, S. (eds) *Place Promotion: the use of publicity and marketing to sell towns and regions*. Chichester, John Wiley, 153-179.

Hall, T., (1995) *Public art, urban image*. Town and Country Planning, 64(4), 122-123.

Hall, T. & Robertson, I., (2001) *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*. Landscape Research, Vol. 26, No. 1, 5-26.

Harvey, D. (2001) "El arte de la renta. La globalización y la mercantilización de la cultura" en *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Akal. Madrid.

Henderson, P. (1998) *Involving children in neighbourhoods*, Mailout, agosto/septiembre, 18-19.

Kramer, R. (2011) *Political Elites, "Broken Windows", and the Commodification of Urban Space*, Springer.

Lees, L. et al. (2008) *Gentrification*. Routledge. Londres.

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” en Rofman, A., *Participación, políticas públicas y territorio. Aportes para la construcción de una perspectiva integral*. Ediciones UNGS. Los Polvorines.

Parramón, R., (2008) “Arte, experiencias y territorios” en Parramón, R y Fontdevila, O (coord.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Edicions Idensitat. Barcelona.

Peck, J., (2005) *Struggling with the Creative Class*. International Journal of Urban and Regional Research. Volume 29.4, diciembre, 740-770.

Peto, J., (1992) “Roles and functions” en; Jones, S. (ed.) *Art in Public: what, why and how*, AN Publications. Sunderland. 28-43.

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

Policy Studies Institute (1994), *The benefits of public art*. Cultural Trends, 23, 37-55.

Rofes, O., (2008) “¿Qué tiene de público el arte público?” en Parramón, R y Fontdevila, O (coord.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Edicions Idensitat. Barcelona.

Selwood, S. (1992) “Art in public” en Jones, S. (ed.) *Art in Public: what, why and how*, AN Publications. Sunderland. 11-27

Smith, N., (2002) *New Globalism, Ner Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy*. Antipode. Oxford.

Swales, P. (1992) Approaches en Jones, S. (ed.) *Art in Public: what, why and how*, AN Publications. Sunderland. 63-77.



Walliser, A. (2013) *New urban activism in Spain: reclaiming public space in the face of crises*. Policy & Politics, Vol 43, 329-50.

Wolff, I., (1991) *Underground art*, The Guardian, 26 de junio, 38.

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

Zukin, S. (1982) *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.

Zukin, S. (1994) *The Culture of Cities*. Blackwell Publishers. Massachussets.

### 3.7. Apéndice

#### 3.7.1. Imágenes



Fig.1. Autor: E1000ink. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.2. Autor: E1000ink. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.3. Autor: San. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.4. Autor: Spy. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig. 5. Autor: Borondo. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig. 6. Autores: David de la Mano y Pablo Herrero. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.7. Autor: Suso33. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.8. Autores: Pkmn y Taller de Casquería. Hypertube. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.9. Autores: Pkmm y Taller de Casquería con intervención pictórica de David de la Mano y Pablo Herrero. Hypertube. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.10. Autores: Creación colectiva en la que participaron los colectivos Moenia, La Fresquera, Galería Magdalena y Pez estudio. Espacio de la Huerta Tetuán. Fuente: blog de Galería de Magdalena.



Fig.11. Autores: La Fresquera. Zona del graderío donde se realizan actividades culturales e infantiles, como el cine de verano o el teatro de títeres. Fuente: blog del proyecto Paisaje Tetuán.



Fig.10. Autores: Creación colectiva de Galería Magdalena y Pez estudio. Detalle del resultado del Photocall popular. Fuente: blog de Galería de Magdalena.

### *3.7.2. Datos de las entrevistas*

#### Agentes culturales:

[AC1] Agente cultural 1: agente cultural que realizó labores de mediación, persona entrevistada en Madrid el 27/01/2016, duración: 2 horas y 5 minutos.

[AC2] Agente cultural 2: miembro de Intermediae, persona entrevistada en Madrid el 09/03/2016, duración: 1 hora y 15 minutos.

[AC3] Agente cultural 3: responsable de un espacio de producción artística en el distrito de Tetuán, persona entrevistada en Madrid el 12/04/2016, duración: 55 minutos.

[AC4] Agente cultural 4: miembro de un estudio de arquitectura del distrito, persona entrevistada en Madrid el 10/03/2016, duración: 45 minutos.

[AC5] Agente cultural 5: agente cultural de una asociación cultural del barrio, persona entrevistada en Madrid el 10/03/2016, duración: 45 minutos.

[AC6] Agente cultural 6: miembro de Intermediae, persona entrevistada en Madrid el 25/04/2016, duración: 53 minutos.

[AC7] Agente cultural 7: agente cultural que realizó labores de mediación, persona entrevistada en Madrid el 27/01/2016, duración: 2 horas y 5 minutos.

[AC8] Agente cultural 8: artista y agente cultural de un colectivo participante, persona entrevistada en Madrid el 18/02/2016, duración: 59 minutos.



Artistas:

[A1] Artista 1: artista participante en PT, persona entrevistada vía skype el 01/03/2016, duración: 35 minutos.

[A2] Artista 2: artista participante en PT, persona entrevistada vía skype el 01/03/2016, duración: 35 minutos.

Agentes vecinales y sociales:

[AV1] Agente vecinal 1: miembro de la Asociación de Vecinos de Cuatro Caminos, persona entrevistada en Madrid el 07/04/2016, duración: 36 minutos.

[AV2] Agente vecinal 2: agente vecinal de la Huerta de Tetuán, persona entrevistada en Madrid el 14/04/2016, duración: 35 minutos.

[AV3] Agente vecinal 3: agente vecinal de la Huerta de Tetuán, persona entrevistada en Madrid el 14/04/2016, duración: 35 minutos.

[AV4] Agente social: agente social de la Asociación Almenara, persona entrevistada en Madrid 27/04/2016, duración: 33 minutos.

## **4. Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza desde abajo en la ciudad neoliberal. El caso de Tabacalera**

### *4.1. El arte urbano y la autonomía de la gestión*

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 situó en los parámetros de la producción capitalista y no en el de la reproducción social. 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. Ante semejante panorama, han proliferado experiencias de innovación democrática y modos de gobernanza desde abajo que se han propuesto desafiar dicho orden neoliberal. Buena parte de dichas 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 pretenden ser una alternativa al paradigma neoliberal de vaciamiento democrático y pauperización de buena parte de la sociedad a la que nos aboca el enfoque del empresarialismo urbano (Harvey, 2007b).

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 CSAT), 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. Como veremos en el caso de Tabacalera, aquello que ocurre en los márgenes del sistema del arte ayuda a comprender en gran medida aquello que ocurre en su núcleo (Ramírez, 1992). Por una parte, nos ocuparemos de El Keller, taller de arte urbano del CSAT, 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.

Con este estudio se pretende dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo ha contribuido el arte urbano en Tabacalera al fortalecimiento del tejido social y cultural del barrio de Lavapiés, y por extensión al de Madrid, dando pie a la construcción de un modelo alternativo al 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? Para ello nos valdremos de una metodología de investigación cualitativa a través de análisis documental (textual y visual) y de entrevistas en profundidad semiestructuradas a distintas personas que han tenido relación directa o indirecta con el proyecto. Entre ellas se encontrarían activistas y gestores del CSAT, agentes culturales, investigadores expertos en arte urbano y política cultural, así como artistas que han formado parte de ambos espacios, tanto de El Keller como de Muros Tabacalera.

## *4.2. Hacia una nueva institucionalidad*

### *4.2.1. La ciudad neoliberal y el empresarialismo urbano*

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 gran parte de las ciudades actuales, 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 (privatización y mercantilización del espacio público, desmantelamiento del estado social) hasta la polarización social, el debilitamiento de los lazos sociales y la destrucción de los tejidos comunitarios. La “neoliberalización” habría llegado a todas las estructuras institucionales, laborales y sociales de nuestro tiempo iniciándose así, en palabras de Harvey (2007a), una tarea de “destrucción creativa” de los fundamentos materiales y culturales que sustentaban nuestras sociedades democráticas.

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 (Lees et.al, 2008 citando a 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:

“El nuevo empresarialismo urbano descansa normalmente, por tanto, en una alianza entre el sector público y el privado centrada en la inversión y el desarrollo económico con la construcción especulativa de lugar como objetivo político y económico inmediato (aunque ni mucho menos exclusivo), y no en la mejora de las condiciones dentro de un territorio determinado.” (Harvey, 2007b: 375)

Asociado al nuevo rol empresarialista de las ciudades está lo que Logan y Molotch (1987) 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. Ni que decir tiene que estas alianzas se insertan en un modelo de gobernanza en el que todo control democrático queda, en el mejor de los casos, relegado a un segundo plano, dada la imperiosa supeditación de la voluntad popular a la dinamización económica del territorio en cuestión. Para ello, se hace necesario 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 (Johnson, 2007, citado por Subirats y Blanco, 2012; véase también 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 (véase Lees et.al, 2008).

¿Pero qué efecto habría tenido en el caso español el posicionamiento de las ciudades como piezas en el nuevo tablero global? O dicho de otro modo: ¿cómo se habría desarrollado en nuestro país la agenda neoliberal del empresarialismo urbano? Y sobre todo, ¿cómo habría afectado a las administraciones locales? Básicamente a través de dos vías: una mayor asunción de responsabilidades competenciales (Rodríguez et.al, 2013; Subirats, 2015) y una excesiva dependencia tanto económica (del sector inmobiliario) como fiscal (de la administración central de Estado) lo que, en un escenario de post-estallido de la burbuja inmobiliaria, ha abocado a las administraciones locales a una situación de gran debilidad (Navarro et. al, 2014).

Hablamos de un proceso cuyas características, siguiendo a Díaz et. al (2014), tendrían que ver, en primer lugar, con un modelo de desarrollo económico basado en la desaforada alimentación, y posterior estallido, de la burbuja inmobiliaria lo que habría tenido como consecuencia un aumento del desempleo y una generalización de la precariedad motivada, además, por sucesivas reformas laborales que habrían generalizado el subempleo. Por si ello fuera poco, la crisis fiscal derivada de la inyección de fondos públicos al agujero financiero tras el estallido de la citada burbuja inmobiliaria habría desembocado en la aplicación de políticas de austeridad determinantes en el desmantelamiento del Estado de Bienestar, en la merma de equipamientos sociales y, en gran medida, en la desprovisión de servicios básicos fundamentales para la ciudadanía. Buen ejemplo de ello serían los recortes en educación y sanidad, o la degradación y encarecimiento de los servicios públicos de transporte. Como colofón habría que aludir al abandono de aquellos espacios públicos no mercantilizados y al decidido respaldo público a procesos de elitización urbana (gentrificación) lo que tendría como consecuencia, a su vez, el apoyo a un tejido comercial alejado de las lógicas de proximidad (pequeño comercio) y basado en grandes corporaciones asociadas al capital internacional (grandes superficies y franquiciados).

A todo lo anterior habría que sumar un deterioro de la administración como servicio público y una creciente polarización social entre la *global class* y el resto de la población, que asistiría atónita ante la progresiva pauperización de sus

condiciones materiales y la creciente fragilidad de sus posiciones políticas (Rodríguez et.al, 2013), esto último debido a un progresivo debilitamiento democrático en la capacidad decisoria del ámbito institucional que motivaría que las decisiones políticas sean tomadas al margen de ningún control ciudadano. Todo ello salpimentado con una ruptura de los lazos sociales y colectivos a través de la promoción de un nuevo “sentido común” (Harvey, 2007a) basado en una cultura del individualismo y el solipsismo consumista.

#### *4.2.2. Modos alternativos de gestión desde abajo*

Ante semejante panorama, en el que las instituciones públicas se han ido perfilando como instrumentos al servicio de unos intereses que no son los de la inmensa mayoría de la ciudadanía, han ido articulándose diversas alternativas de innovación democrática y modos de gobernanza desde abajo que han pretendido contrarrestar un proceso que ha conducido al predominio de la producción capitalista sobre la reproducción social y que, como hemos visto, ha tenido como consecuencia una acusada polarización social, una progresiva mercantilización de los espacios públicos, una ruptura de los lazos sociales y comunitarios, así como una profunda degradación democrática. Desde hace unos años viene generalizándose el uso del término “innovación social” para designar este tipo de procesos de gobernanza alternativos y prácticas colaborativas de raigambre ciudadana. Como nos señala Subirats (2015: 102): “Las innovaciones sociales serían beneficiosas tanto por sus resultados para la sociedad en su conjunto como por el hecho de aumentar la capacidad de actuación autónoma de los actores sociales en el escenario urbano.” Dentro de estas experiencias hay un amplio abanico de fórmulas de gestión en función del grado de autonomía con la que se cuenta. Se pueden encontrar desde ejemplos de autogestión hasta casos de cogestión, pasando por modelos de gestión colaborativa. Como apunta Rowan (2016: 40), más específicamente en el ámbito de la cultura, la gestión colaborativa sería:

“Un modelo en el que la ciudadanía asume parte de la gestión, siempre bajo mandato de lo público, y que parece ser un primer paso hacia la responsabilidad y el trabajo que supone mantener en funcionamiento una infraestructura cultural”

Todas estas experiencias de innovación social 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. (Moulaert, 2005; MacCallum, 2009; Parés y Subirats, 2014; Magrinyà y Balanzó, 2015; Subirats, 2015).

#### *4.2.3. ¿Innovación social? ¿Qué innovación social?*

Se ha de subrayar que el concepto innovación social no está exento de cierta ambigüedad. A su origen económico habría que sumar el cariz que le otorgan determinados autores como Mulgan et.al (2010) o Leadbeater (1997), que ven en la innovación social una oportunidad para superar tanto la supuesta “esclerosis” de los estados actuales para afrontar las necesidades de la ciudadanía como las insuficiencias y límites del mercado para satisfacer plenamente las demandas del consumidor. Se trataría por tanto de un dispositivo de cara a la satisfacción de dichas demandas en un contexto de competitividad de economía de mercado más que de una herramienta que permita el fortalecimiento del tejido social, así como la superación de la desigualdad y la degradación democrática que generan dichas dinámicas competitivas. “Mucha de esta innovación está apuntando hacia una nueva economía” (Mulgan et. al, 2010: 8) en la que los “emprendedores sociales



son las más creíbles fuentes de estas factibles innovaciones” (Leadbeater, 1997: 13). La sempiterna apelación a la heroica figura del emprendedor (en este caso su trasunto social), venerado fetiche de la ideología neoliberal, cobraría así de nuevo un protagonismo fundamental en la revitalización competitiva de las dinámicas económicas y en la resolución de las problemáticas a las que nos aboca el nuevo paradigma económico y social.

En efecto, estas perspectivas con respecto a la innovación social vendrían a alimentar las corrientes de pensamiento neoliberal que ven en el estado, como garante de la reproducción social a través del Estado de Bienestar, un obstáculo para el correcto desarrollo de la economía de mercado. Corrientes de pensamiento que han espoleado un progresivo “retraimiento del estado” que, según Lemke (2002), más que un desmantelamiento del estado sería una reconfiguración y prolongación de la acción de gobierno a través de otras fórmulas alternativas:

“Lo que observamos hoy día no es la disminución o la reducción de la soberanía del estado y de sus capacidades de planificación sino un desplazamiento de unas técnicas formales de gobierno a otras informales y la aparición de nuevos actores en la escena de gobierno (por ejemplo las ONG) que revelan transformaciones fundamentales en el papel del estado y una nueva relación entre el propio estado y actores de la sociedad civil” (Lemke, 2002: 11-12)

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). Los riesgos a lo que ello nos aboca no son pocos. 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. Pero también las experiencias de innovación democrática podrían dar pie a que agentes de la propiedad inmobiliaria vean en ellas la oportunidad de ofrecerlas como reclamo cultural de “autenticidad” en los barrios que las albergan (Florida, 2012; véase también Peck, 2005), extrayendo de tales reclamos un hipotético plusvalor futuro (Harvey, 2013). Dicho de otro modo, pueden ser paradójicamente instrumentalizadas por determinadas élites del capital para alimentar procesos de elitización urbana o gentrificación.

Consideramos por tanto conveniente manejar con extrema cautela el término. Por eso creemos más conveniente la utilización del término innovación social urbana o innovación local ya que, como nos señala Navarro (2015), a diferencia de la innovación orientada al crecimiento económico o de la innovación de políticas públicas urbanas, la innovación social urbana abarcaría experiencias de desarrollo comunitario en el que, al contrario de lo ocurrido con las “máquinas de crecimiento”, fueran los intereses de la comunidad, y no los del capital, los que se pusieran en primer término.

#### *4.2.4. Centros sociales autogestionados 2.0.*

Muchos de los modos alternativos de gobernanza y experiencias de innovación social urbana han tenido lugar en los últimos años en centros sociales autogestionados (en lo sucesivo CSA). Ya sean estos “okupados” o en régimen de cesión institucional, estos centros han supuesto un desafío democrático y empoderador a la progresiva degradación de los lazos sociales, vaciamiento democrático y desmantelamiento de los servicios públicos fundamentales que se señalaba más arriba. Los centros sociales autogestionados que se denominan de segunda generación o 2.0. serían, como subraya Sansonetti (2002), fruto de una evolución que se remonta a la década de los años noventa en la que dichos centros comenzaban a salir del “guetto” en el que se habían visto sumidos en la década previa para abrir su actividad a un radio de acción más amplio. El nuevo paradigma postfordista, y las nuevas estructuras productivas y sociales derivadas

de él, suponen para los CSA un reto en la construcción de una subjetividad antagonista a las pulsiones atomizadoras e hiperconsumistas propias del capitalismo tardío. Y ello manteniendo una vocación de “contaminación” permanente con el entorno y el territorio que les lleve a galvanizar las múltiples identidades de las nuevas generaciones:

“El trabajo se ha transformado, la fábrica fordista pierde centralidad, la producción se difunde en el territorio metropolitano y en el tiempo, hasta confundirse con la vida. El saber y el lenguaje, el afecto, las capacidades relacionales y comunicativas se convierten en los recursos principales para trabajar. Por lo que los centros sociales pasan de ser lugares después del trabajo, a lugares donde sustraer el propio trabajo asalariado, las propias capacidades: espacios de valorización de una comunidad, de un proyecto político común o de realización personal. Por tanto, no ya lugares separados, aislados e incontaminados, guetos o islas, sino centros de producción autónoma y contaminada.” (Sansonetti, 2002: 15-16)

Se trataría de salir de la marginalidad buscando consolidar los CSA como espacios que, al hilo de lo que señala Sguglia (2011: 8), doten de “permanencia, consistencia y densidad” al trabajo en el territorio, lo cual lleva a pensar dichos centros en clave institucional, repensando cuáles son los elementos que pueden llevar a la construcción de una nueva institucionalidad al margen de los tradicionales cauces burocratizados, impersonales y ajenos en gran medida a las pulsiones y necesidades de la ciudadanía. Una institución inacabada que, volviendo tomar las palabras de Sguglia (2011), ponga el acento en su dimensión instituyente más que en su carácter instituido; una institución anómala (con respecto a las dinámicas de institucionalidad clásica), monstruosa (híbrida, mutante) y de movimiento (ligada a experiencias radicales y de rebeldía). Un reto que no solo atañe a los CSA sino también a las instituciones estatales, que también han de dejarse “manchar” y en cierta medida arrastrar hacia elementos como los arriba apuntados. Porque, 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.”

### *4.3. Una nueva vida para la Tabacalera*

#### *4.3.1. Cómo surge el Centro social autogestionado Tabacalera*

El Centro social autogestionado Tabacalera 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 (fig.1). A finales de 2008, el por entonces ministro de cultura Cesar 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 (fig.2). 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 colectivo Sabotaje contra el capital pasándoselo 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. Dicho colectivo, que 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 cigarrerías de la Tabacalera, la posibilidad de crear el CSAT. 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 socialmente 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 cigarrerías 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.

#### *4.3.2. Tabacalera a debate*

La recuperación del edificio para el barrio de Lavapiés había formado parte de las reivindicaciones de distintos colectivos desde hacía años. Con la plataforma “La Tabacalera a debate” 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 la dilución de los lazos sociales y la pérdida de protagonismo

ciudadano habían sido los protagonistas de los últimos años. Como se puede leer en la web de la iniciativa<sup>64</sup>:

“La política cultural y urbanística de espectacularización de la vida, la creación de una ciudad o una imagen de ciudad articulada en torno al consumo, al ocio, al turismo, a los servicios privatizados busca reducirnos al anonimato, separarnos de las decisiones, hacernos súbditos pasivos, espectadores de la vida, nunca protagonistas de la ciudad. En una ciudad ajena, gobernada por fuerzas que se quieren invisibles, la vida social desaparece, la vida es un asunto individual que los representantes políticos se encargan de gestionar, sumergiéndonos en luchas por la vida –más integrados, felices en nuestra soledad, conectados al trabajo dependiente y precario y sus tiempos de vida, hipotecados- que no nos interesan.”

Es por ello que, como se sigue afirmando: “La Tabacalera puede ser una oportunidad para resistirse y experimentar una ciudad de ciudadan@s activ@s (sic) frente a la globalización de los modos de vida que conduce a una pasividad clientelar.”

El Ministerio aceptó la propuesta planteada por los colectivos del barrio, constituidos en asociación cultural<sup>65</sup> con la que poder dar cauce legal a la cesión, posibilitando con ello el nacimiento del centro social autogestionado. 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 se reparte entre un pequeño 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 el CSAT) y las dependencias que actualmente están en desuso. El Ministerio, además de asumir los gastos corrientes (luz y agua) de la parte del edificio que albergaría al CSAT, ofreció una suma de dinero a los nuevos gestores que ascendía a 18.000€ y que habría de servir para una mínima rehabilitación de las dependencias a ocupar. Los

---

<sup>64</sup> <https://goo.gl/vTRAsc> [Consultado el 29/03/2017]

<sup>65</sup> Asociación Cultural CSA La Tabacalera de Lavapiés

integrantes del CSAT 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. Finalmente, la apertura pública del centro se produce el 12 de junio de 2010.

#### *4.3.3. La cultura del CSAT*

La filosofía del CSAT se trenza con mimbres que entienden la cultura como herramienta productora de subjetividad capaz de articular proyectos desde la medida y poniendo en valor dinámicas auto-organizativas, cooperativas y de producción colectiva. Es decir, en el CSAT se subraya la necesidad de incidir en un cambio tanto en la forma de producción cultural, ligada a prácticas de cultura libre, como en las formas de vida que lleve a poner en valor las particularidades del territorio donde se desarrollan sus actividades. Como se puede leer en el dossier del CSAT<sup>66</sup>, una de las ideas rectoras sería la de poner:

“en el centro el protagonismo social frente a la política de grandes contenedores que ‘valorizan’ de forma homogénea y universal los territorios de implantación bajo la lógica que generan valor añadido a los territorios.”

En definitiva, se trataría de generar una cultura de proximidad que estuviera ligada a la creatividad y necesidades de las gentes que pueblan el territorio, en este caso el barrio de Lavapiés y por extensión la ciudad de Madrid, en lugar de seguir alimentando un modo de gestionar la cultura apegado a los recintos como grandes contenedores, la elitización de su consumo a través de prácticas artísticas “exclusivas” o la mera atracción turística.

Una cultura que, como se comentaba en el anterior párrafo, contribuya a cambiar las formas de vida a través de tres ejes:

“La satisfacción de necesidades no cubiertas por ninguna institución; el desarrollo subjetivo, afectivo, emocional, formativo, cultural y recreativo; y los

---

<sup>66</sup> <https://goo.gl/kXzKcO> p.12 [Consultado el 29/03/2017]

deseos de investigar y encontrar nuevos recursos que valoricen la propia vida y que contribuyan a la transformación social.”<sup>67</sup>

Para hacer posible ese modelo el CSAT<sup>68</sup> plantea el cumplimiento de dos objetivos: por una parte, consolidar el modelo autogestionado de producción y difusión cultural basado en la participación democrática, la corresponsabilidad así como la libre creación y distribución de contenidos culturales; y por otra, fomentar la corresponsabilidad de la ciudadanía para la conservación y uso social del patrimonio público actuando desde los principios de austeridad y sostenibilidad.

#### *4.3.4. Arte urbano y murales en Tabacalera*

##### *4.3.4.1. El Keller*

En marzo de 2010 echa a andar El Keller, taller de arte urbano del CSAT, 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 (fig.3). La actividad de El Keller no solo se limita a la intervención mural, ni siquiera a la de las artes plásticas, sino que también cuenta 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 del CSAT) 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 del CSAT (fig.4) como en el perímetro interior de su patio (fig.5); 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 (fig.6); 3) la actividad expositiva, a través

---

<sup>67</sup> *Ibidem* p.14

<sup>68</sup> *Ibidem* p.25



del espacio “Buraco Negro”, donde se busca explorar nuevos lenguajes que fueran más allá de la práctica mural (fig. 7) y (fig. 8); y 4) los encuentros musicales a través de dos tipos de eventos: “melodías subterráneas”, “Dubcontinuum/Bassahead” (fig.9) o distintos festivales de arte urbano (fig. 10) que también incluían intervenciones murales (fig.11).

A todo ello habría que sumar la función que tiene el El Keller como taller de trabajo y punto de encuentro para artistas<sup>69</sup>, lo que ha permitido la experimentación, la puesta en común de experiencias y conocimientos así como la compartición de distintas técnicas artísticas. 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 del CSAT. 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 CSAT, sino también la incursión nocturna en las calles madrileñas favoreciendo así una práctica “extramuros” complementaria.

#### *4.3.4.2. 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

---

<sup>69</sup> Artistas destacados de EK son, o han sido, Ciril 23 (fundador, coordinador y alma mater del proyecto), Chylo, Borondo, Ring, La Pluma Eléctrik, Winsor, Frágil, Conchibox, Sabek, Yeti, Laparresse, Seann Brackin, Pincho, Tastouz, Pensilman, Mohamed Tayeb, Dingo, Ze Carrión, Guill o Ruina.

del arte urbano (fig. 12). Hasta el momento ha contado con dos ediciones de intervención mural (2014 y 2016) y una edición de reflexión y debate (Intramuros 2015) desarrollada 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 que al final acabó ocurriendo ya que buena parte de los artistas que participaron en la primera edición formaban parte de las actividades del taller de arte urbano del CSAT. 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 artistas<sup>70</sup> 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 (fig. 13). 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 y evitar así la dinámica “paracaidista” de la que tanto suelen adolecer los festivales de arte urbano. Año y medio después, en noviembre de 2015, 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 (fig.14). En junio de 2016

---

<sup>70</sup> 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.

se llevaría a cabo la segunda edición de intervenciones murales bajo un mismo hilo conductor, esta vez sí con una temática común: naturalezas urbanas (fig. 15). En esta ocasión participaron 25 artistas<sup>71</sup>, tanto de origen estatal como internacional.

#### *4.4. Tabacalera en acción*

##### *4.4.1. Precisiones metodológicas*

La construcción del caso se ha realizado 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. 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 del CSAT, agentes culturales, investigadores y expertos en el campo del arte urbano o las políticas culturales y artistas. Previamente se informó a cada persona cuál era la finalidad de las entrevistas. En total 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).

---

<sup>71</sup> 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.

#### 4.4.2. Alternativas a la privatización del espacio público

Según algunos de los testimonios recogidos para el trabajo de campo, el CSAT 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.”<sup>72</sup>

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 o la subvención. Hay activistas que estuvieron implicados en el CSAT en los primeros años que consideran al centro una alternativa, si bien tenue, a dichas formas.<sup>73</sup> Otras formas de construir espacio público, según algunos artistas y gestores vinculados a El Keller, serían aquellas relacionadas con la inserción en la calle de mensajes alternativos a los mensajes publicitarios que invaden nuestra iconosfera<sup>74</sup>. La dimensión política de los mensajes no solo tendría que ver con su contenido sino con el propio hecho de intervenir en la calle<sup>75</sup> al margen de procesos tutelados ya que con ello los artistas se convertirían en un sujeto activo que llevarían 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.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> AyG 1

<sup>73</sup> AyG 2

<sup>74</sup> Art 1

<sup>75</sup> *Ibidem*

<sup>76</sup> Art 2

Ante la espinosa pregunta sobre si el arte urbano es un catalizador de procesos de elitización urbana o gentrificación, la gran mayoría de artistas, 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<sup>77</sup>. La alternativa no sería por tanto dejar de practicar arte urbano ya que la especulación gentrificadora seguiría su curso igualmente<sup>78</sup>. 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.”<sup>79</sup> Eso sí, aunque no haya que culpabilizar a los artistas simplemente por desarrollar su trabajo, conviene que cada cual tome conciencia de los efectos que su propia actividad puede conllevar<sup>80</sup>.

En el caso específico de la hipotética gentrificación del entorno del CSAT, 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<sup>81</sup> ya que sería muy difícil desligar la actividad de los artistas, 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.<sup>82</sup> Por otro lado, y en contraposición a lo anterior, estarían aquellos testimonios 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.<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> AC 1 y Art 3

<sup>78</sup> Art 1, Art 4 y AC 2

<sup>79</sup> AyG 1

<sup>80</sup> *Ibidem*

<sup>81</sup> Art 4, Art 5 y Art 6

<sup>82</sup> Art 2

<sup>83</sup> Art 4 y Art 7

#### 4.4.3. Fortalecimiento de los lazos sociales

##### 4.4.3.1. Enriquecimiento de la escena del arte urbano

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<sup>84</sup>.

“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.”<sup>85</sup>

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.<sup>86</sup> La actividad en El Keller no solo tiene efectos directos en el trabajo espontáneo y autónomo de los artistas en la calle<sup>87</sup> sino que también alimenta las intervenciones de los artistas en espacios comisariados<sup>88</sup>, es decir, existiría un *continuum* entre el trabajo realizado “de noche”, libre y autónomo, y el ejecutado “de día”, oficial y, por tanto, tutelado.

---

<sup>84</sup> Art 1, Art 2, Art 8, Art 9 y AC 1

<sup>85</sup> Art 4

<sup>86</sup> Art 2

<sup>87</sup> Art 4

<sup>88</sup> Art 8

#### 4.4.3.2. Fortalecimiento del tejido social y cultural del entorno

Entre los principales propósitos iniciales del CSAT 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.<sup>89</sup> En contraposición a estas opiniones, hay testimonios críticos con el papel del CSAT 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.”<sup>90</sup>

De otra parte, y más específicamente en el caso de Muros Tabacalera, algunos agentes culturales subrayan hasta qué punto dicho proyecto 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<sup>91</sup> así como poniendo en valor entre la vecindad del barrio la propia práctica artística del arte urbano<sup>92</sup>, algo que los artistas de El Keller también habrían contribuido a normalizar con su trabajo.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> AyG 1

<sup>90</sup> AyG 2

<sup>91</sup> Art 5

<sup>92</sup> AC 2

<sup>93</sup> Art 1

#### 4.4.4. Otros modos de entender la cultura

Hay algunos testimonios que señalan como eje vertebrador de la acción del CSAT 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<sup>94</sup> y en los que se pudiera iniciar proyectos de cultura libre y no propietaria.<sup>95</sup> El Keller habría posibilitado que hubiera un espacio para el arte, para que ocurran cosas en relación a la cultura<sup>96</sup>, 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:

“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 lo que la gente siente más rechazo. Pues creo que lo han ido comprendiendo y acogiendo más.”<sup>97</sup>

Por otra parte, Muros Tabacalera también habría contribuido de manera decisiva a la popularización del conocimiento del arte urbano<sup>98</sup>. Además, hay testimonios que señalan que con ello también se le habría conseguido dotar de una entidad cultural de la que carecía previamente<sup>99</sup>, así como despojar a dicha práctica artística de su estigma de práctica vandálica<sup>100</sup>. Sin embargo, hay otros

---

<sup>94</sup> AyG 1

<sup>95</sup> AyG 2

<sup>96</sup> Art 1

<sup>97</sup> AC 1

<sup>98</sup> Art 8

<sup>99</sup> Art 1

<sup>100</sup> Art 4



artistas 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.<sup>101</sup> A su vez, hay artistas<sup>102</sup> que destacan el papel de Muros Tabacalera 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.”<sup>103</sup>

Aunque, en contraposición a lo anterior, hay otros entrevistados<sup>104</sup> que subrayan los riesgos que este tipo de proyectos conllevan como el de “domesticar” una práctica artística cuya esencia se fundamenta en la autonomía y la espontaneidad, convirtiéndola en arte público.<sup>105</sup>

#### *4.4.5. 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<sup>106</sup>. Como consecuencia de ello, ha sido un espacio en el que se ha podido trabajar con una enorme libertad<sup>107</sup>, lo que implicaría, por una parte, fluidez y dinamismo<sup>108</sup> a la hora de sacar adelante proyectos y, por la otra, un compromiso “líquido” con el espacio, es decir, una vinculación que permite

---

<sup>101</sup> Art 2

<sup>102</sup> Art 4 y Art 5

<sup>103</sup> *Ibidem*

<sup>104</sup> AC 2

<sup>105</sup> Inv 1

<sup>106</sup> AyG 1 y Art 6

<sup>107</sup> Art 8 y Art 7

<sup>108</sup> Art 7

a sus miembros estar o no estar en función de su agenda<sup>109</sup>. Ello tendría como consecuencia menos positiva que el espacio tenga grandes dificultades a la hora de encontrar relevos en la asunción de responsabilidades<sup>110</sup> ya que los liderazgos recaerían permanentemente en las mismas personas.<sup>111</sup> Según otros testimonios, dicha dificultad sería consecuencia directa de la concepción utilitaria que se le ha venido dando a los espacios del CSAT lo cual, aunque no sea el caso de El Keller, habría acabado derivando en una concepción propietaria de dichos espacios<sup>112</sup>. Por otro lado, y en consonancia con lo anterior, se ha producido un paulatino cierre sobre sí mismos de los espacios priorizando su propia actividad y, por tanto, añadiendo dificultades para asumir riesgos<sup>113</sup> y conectar con el entorno del centro<sup>114</sup>.

Otros factores que han podido contribuir a un progresivo cierre sobre sí mismo de El Keller sería su ubicación en los sótanos del CSAT<sup>115</sup> o su excesiva masculinización<sup>116</sup> 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.”<sup>117</sup> La cerrazón tendría como su fundamental consecuencia que la repercusión de las actividades de El Keller quede circunscrita a círculos *underground*<sup>118</sup>. Pero, a pesar de todo lo anterior, habría que destacar la singularidad de El Keller dentro del CSAT 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

---

<sup>109</sup> *Ibidem*

<sup>110</sup> Art 4

<sup>111</sup> AC 1

<sup>112</sup> AyG 2

<sup>113</sup> AyG 1

<sup>114</sup> AyG 2

<sup>115</sup> Art 2 y Art 5

<sup>116</sup> Art 5

<sup>117</sup> *Ibidem*

<sup>118</sup> Art 7

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.”<sup>119</sup>

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 del CSAT<sup>120</sup>.

En el caso concreto del modelo *top-down* de Muros Tabacalera los y las artistas entrevistadas han destacado como factores positivos: el grado de libertad a la hora de trabajar<sup>121</sup>, la financiación<sup>122</sup>, las facilidades materiales y burocráticas ofrecidas a los artistas<sup>123</sup>, la tranquilidad de no tener que estar pendiente de las fuerzas de orden público mientras se trabaja<sup>124</sup>, la capacidad de difusión<sup>125</sup> y visibilidad<sup>126</sup>, la proyección profesional<sup>127</sup> así como el reconocimiento que supuso para la escena madrileña<sup>128</sup>. De otra parte, como factores negativos, se han destacado los límites que impondría la institución<sup>129</sup>; la autocensura por la hipotética opinión adversa del eventual contratador<sup>130</sup>; la autocensura por la propia comunidad artística<sup>131</sup>, ya que habría sectores que no verían con buenos ojos la participación en proyectos comisariados; así como la desnaturalización y pérdida de espontaneidad<sup>132</sup>. Por último, cabría señalar la impotencia o la falta de

---

<sup>119</sup> AyG 2

<sup>120</sup> Art 2, Art 6 y Art 8

<sup>121</sup> Art 4 y Art 5

<sup>122</sup> Inv 1

<sup>123</sup> Art 4

<sup>124</sup> Art 6

<sup>125</sup> Art 4

<sup>126</sup> Art 3, Art 8 y Inv 1

<sup>127</sup> Inv 1

<sup>128</sup> Art 2 y Art 7

<sup>129</sup> Art 7 y Art 4

<sup>130</sup> Art 2 y Art 6

<sup>131</sup> Art 2

<sup>132</sup> Inv 1

audacia como otros factores negativos asociados a El Keller en relación a la actividad desarrollada por Muros Tabacalera:

“Que esos muros 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.”<sup>133</sup>

“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.”<sup>134</sup>

En lo referente a la relación del CSAT con el Ministerio se han destacado fundamentalmente dos factores: las cortapisas institucionales (“techos de cemento”) para que el proyecto siguiera creciendo<sup>135</sup>, así como la inseguridad jurídica<sup>136</sup> que provocó una cesión hecha de un modo un tanto improvisado. En lo referente a Muros Tabacalera, se ha 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.<sup>137</sup> De otra parte, como elementos positivos, se ha subrayado el respeto a la autonomía de los espacios<sup>138</sup>, 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

---

<sup>133</sup> AyG 2

<sup>134</sup> Art 2

<sup>135</sup> AyG 1

<sup>136</sup> Inv 2

<sup>137</sup> AC 1

<sup>138</sup> AyG 1 y Art 9

producción de los espacios públicos con respecto a los sistemas básicos de mercado.”<sup>139</sup>

#### *4.5. El germen de Tabacalera: algunas reflexiones a modo de conclusión*

La Tabacalera es una antigua fábrica de tabacos en el madrileño barrio de Lavapiés que, tras la privatización de Tabacalera española, cayó en desuso sufriendo así años de abandono institucional. Diversos colectivos del barrio, articulados en la iniciativa “La Tabacalera a debate”, reivindicaron durante años su recuperación para el barrio bajo la premisa de que dicho proceso se atuviera a criterios de participación vecinal, es decir, que fuera la ciudadanía del barrio la que decidiera su destino. Tras el fallido intento de reconvertir el inmueble en sede del Centro Nacional de las Artes Visuales, el Ministerio de Cultura contactó con el colectivo SCCPP para activar su uso como espacio expositivo puntual, momento que se aprovechó para proponer la creación del Centro social autogestionado Tabacalera como una iniciativa de carácter social y cultural cuyo objetivo fuera el fortalecimiento del tejido comunitario de su entorno desde una concepción autónoma de la acción ciudadana. Ello dio pie al inicio de una colaboración, que se prolonga desde 2010, entre colectivos ciudadanos del barrio y el Ministerio de Cultura, con todos los riesgos y potencialidades que ello supone.

El carácter híbrido y “monstruoso” del centro, 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 empresarialistas propias de la ciudad neoliberal adoptadas, en las últimas décadas, por distintas administraciones públicas, tanto de ámbito estatal y autonómico como de ámbito municipal. Con ello, no solo se ha querido impugnar unas formas de vida (atomización social, consumismo, etc.) y una manera mercantilizada de entender la cultura que la ideología neoliberal propia del capitalismo tardío ha ido propugnando como las únicas posibles, sino también, y

---

<sup>139</sup> AyG 2

sobre todo, un modelo de gobernanza en el que han prevalecido los intereses de las “máquinas de crecimiento” por encima de los de la ciudadanía.

Este artículo se ha ocupado de analizar más específicamente el papel que las distintas iniciativas de Tabacalera relacionadas con el arte urbano han tenido en la citada impugnación de un determinado modelo de ciudad. Por eso, la pregunta de investigación que se plantea en este artículo es: ¿Cómo ha contribuido el arte urbano en Tabacalera al fortalecimiento del tejido social y cultural del barrio de Lavapiés, y por extensión de Madrid, dando pie a la construcción de un modelo alternativo al de ciudad neoliberal? La construcción de ese modelo alternativo ha consistido en la puesta en marcha de un dispositivo de gobernanza desde abajo e innovación democrática en el que la escena del arte urbano madrileña ha tenido un papel destacado.

Como hemos tenido la oportunidad de comprobar más arriba, la literatura académica hace referencia a ellos como dispositivos y procesos de innovación social. Ante la ambivalencia del término, ya que puede ser entendido tanto desde una perspectiva “managerialista” como desde una óptica de fortalecimiento comunitario y empoderamiento ciudadano, hemos hecho referencia al término innovación social urbana como el adecuado para este tipo de procesos. Como también hemos visto, los elementos que las convertirían en experiencias de innovación social urbana serían: la satisfacción de necesidades específicas de la ciudadanía, la respuesta a la privatización del espacio público creando con ello zonas para la creatividad en varios dominios de la vida urbana, el empoderamiento de grupos sociales vulnerables o excluidos, la reivindicación del “derecho a la ciudad” y los espacios culturales no comerciales, así como la transformación de las relaciones de poder.

De ahí, que las preguntas específicas planteadas se hayan 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 de la industria cultural y 4) la transformación de las

relaciones de poder. En lo tocante al eje 1, el papel del arte urbano es algo ambivalente ya que, por una parte, sí ha generado una alternativa en los usos del espacio público tanto por el desafío que su práctica autónoma supone para la hipernormativización que sufren hoy dichos espacios públicos como por la naturaleza de sus mensajes, que supondrían una distorsión en las lógicas publicitarias bajo las que se entienden las iconosferas urbanas. Sin embargo, por otra parte, el arte urbano y muy especialmente los murales oficiales podrían contribuir a procesos de elitización urbana o gentrificación a través de la estetización de espacios previamente degradados. Una dinámica de instrumentalización por parte del capital casi imposible de eludir y ante la cual no cabe más que generar estrategias que vinculen la actividad de los artistas al territorio, es decir, motivando que éstos trabajen y conozcan el contexto dejando fuera de juego las tentaciones “paracaidistas”, para hacer que el arte en las calles encuentre arraigo en la población local y no sea un mero foco de atracción turística al margen de las necesidades de aquella.

En relación a esto último, es decir, en relación al fortalecimiento de los lazos sociales del entorno, hemos comprobado cómo el papel de las iniciativas de arte urbano en Tabacalera han tenido un papel destacado en el fortalecimiento hacia dentro, es decir, en el refuerzo de la escena artística local al generar comunidad pero bastante débil en la vinculación con el entorno y en la capacidad de incidencia hacia fuera. Las iniciativas de arte urbano en Tabacalera no habrían contribuido a convertirlo en un foco de enunciación política de su entorno. En ese sentido, se han evidenciado las inercias que arrastra una escena artística muy rica y prolífica pero que todavía adolece de ciertas dificultades para relacionarse con el “mundo exterior” y poder así vincularse a proyectos e iniciativas, bien sean estas de carácter político o social, que excedan a su propio radio de acción.

En tercer lugar, en lo tocante a los modos alternativos de entender la cultura, hay que destacar cómo se ha conseguido popularizar el conocimiento de la escena del arte urbano<sup>140</sup> contribuyendo así a normalizar una expresión artística

---

<sup>140</sup> Cabe destacar, en relación a la puesta en valor de la escena del arte urbano por parte de Muros Tabacalera, que ha habido una gran diferencia entre ambas ediciones. Mientras en la primera sí

que tradicionalmente se ha venido entendiendo como una práctica vandálica y no como una manifestación cultural con entidad propia. Se han vehiculado estrategias que han conseguido democratizar el conocimiento del arte urbano y hacerlo accesible al gran público para su apreciación y disfrute al margen de lógicas mercantiles. Con ello, por otra parte, también se ha corrido el riesgo, sobre todo con el formato de Muros Tabacalera, más próximo al del festival de arte urbano, de domesticar una práctica que es esencialmente salvaje asumiendo formatos comisariados y subvencionados que lo alejan de su propia esencia, es decir, asumiendo dinámicas propias de la institución convencional.

Por último, en cuanto a la relación de los colectivos de arte urbano con la institución y la hipotética transformación de las relaciones de poder, nos encontramos con varias ideas interesantes para su análisis. Como hemos visto, desde hace algunos años se vienen poniendo en marcha espacios de enunciación política ciudadana con vocación de estabilidad y continuidad, como son los centros sociales autogestionados de nueva generación. Para ello es fundamental repensar la relación con las instituciones desde parámetros que promuevan una gobernanza horizontal, abierta e híbrida consolidando de tal modo una nueva institucionalidad más democrática. 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. Como hemos visto en el caso de Tabacalera aquello que ocurre en los márgenes del sistema del arte ayuda a comprender en gran medida aquello que ocurre en su núcleo (Ramírez, 1992).

En relación a esta última cuestión me gustaría destacar tres ideas:

1) Hemos visto como uno de los elementos clave en toda experiencia de innovación social urbana es la transformación de las relaciones de poder preexistentes. En el caso de El Keller, parece evidente que ha habido falta de audacia a la hora de empujar los límites impuestos por la institución en Tabacalera imposibilitando con ello ensanchar el horizonte de lo posible. Buena prueba de ello

---

hubo una participación de artistas urbanos de la escena madrileña, en la segunda la participación ha sido de artistas que en la mayoría de los casos tienen escaso arraigo a la misma.



sería que, a pesar de haber reivindicado El Keller durante años la intervención en los muros exteriores de Tabacalera, aquellos que acabaron siendo intervenidos por Muros Tabacalera, siempre fue denegada por el Ministerio bajo argumentaciones que no parecieron ser un obstáculo para su posterior ejecución. ¿Es posible ensanchar el horizonte de lo posible, transformando con ello las relaciones de poder entre instituciones y artistas urbanos, sin que los sujetos que ocupan un rol subalterno en dicha relación de poder, en este caso los artistas urbanos, desafíen el orden establecido ni exploten el inherente conflicto entre sus pulsiones y los citados límites institucionales? No deja de ser llamativo que quien fundamenta su actividad en la explotación del conflicto en los usos del espacio público haya tenido tantas dificultades para explotar el conflicto por los usos de un espacio como Tabacalera.

2) Los espacios de nueva institucionalidad obligan a la institución clásica a adaptarse a una nueva sensibilidad social. Pero, por otra parte, la acción ciudadana también ha de adaptarse a los límites que, de un modo u otro, impone la institución estableciéndose una negociación permanente. Si algo ha puesto de manifiesto el caso de Tabacalera es que la institución, con todas sus inercias elefantiásicas y su burocratizada insensibilidad a las pulsiones ciudadanas, también es capaz de corregir ciertas derivas de desigualdad, como el déficit de mujeres en los espacios pertenecientes a la escena del arte urbano, en lo que El Keller como hemos visto no es una excepción. En ese sentido, el aumento en la participación de mujeres artistas en la segunda edición de Muros Tabacalera es un claro ejemplo de cómo la institución puede intervenir en un sentido positivo.

3) A pesar de que hay un *continuum* entre la acción autónoma e ilegal de los artistas urbanos en la calle y la práctica comisariada, legal y remunerada de los artistas en formatos oficiales también hay notables diferencias de fondo. Bien es cierto que los motivos iconográficos utilizados por los artistas a un lado y otro del muros exteriores Tabacalera (fig. 16), así como el hecho de compartir espacios y materiales en la primera edición de Muros Tabacalera, hace que esa interrelación sea clara y evidente. Pero también lo es que la naturaleza de la práctica autónoma del arte urbano y la naturaleza comisariada del arte de los murales es radicalmente

distinta. Mientras la primera se atiende exclusivamente a las pulsiones de los artistas, entre las que se encuentran, como hemos visto, la impugnación de un determinado modelo de espacio público asociado a prácticas culturales mercantiles, la segunda se ciñe a un modelo de cultura oficial apegado a la práctica comisionada y subvencionada que refuerza precisamente dicho modelo de espacio público. Es aquí donde, de manera más evidente, se manifiestan las tensiones entre el modelo autónomo, horizontal y desde abajo, y el modelo tutelado, vertical y desde arriba. Si bien en un principio, con la primera edición de Muros Tabacalera, la convivencia fue más o menos fluida entre ambos espacios, la segunda edición ha evidenciado la contraposición y distancia entre ambos modelos, al vivir uno a espaldas del otro.

Es difícil aventurar qué ocurrirá en el futuro pero todo parece indicar que se ciernen nubes borrascosas para el CSAT y las iniciativas de carácter autónomo que allí tienen lugar. Los planes del Ministerio de Educación y Cultura y Deporte para Tabacalera hechos públicos en marzo de 2017, ponen de manifiesto la recuperación del antiguo proyecto de museo del cine, si bien con un carácter más modesto, y por lo tanto la apuesta por un determinada manera de entender la cultura alejada de los principios que ha defendido el CSAT desde sus inicios. Los fantasmas de una cultura espectacularizada, de grandes fastos y sin raigambre ciudadana sobrevuelan de nuevo Tabacalera. Con todas sus luces y sus sombras, el Centro Social Autogestionado Tabacalera ha demostrado ser un foco alternativo de la cultura y la organización ciudadana. Su previsible demolición como proyecto no sería solo una muy mala noticia para la vecindad de Lavapiés sino para todas aquellas personas que pensamos que la cultura ha de estar al servicio de la democratización del espacio público y en consecuencia de la ciudad.

#### 4.6. Bibliografía

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

Brenner, N. et.al, (2015) “Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio de los mercados.” en Observatorio Metropolitano (ed.), *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Traficantes de Sueños. Madrid.

CSA La Tabacalera. *Tabacalera. Centro Social Autogestionado*. Dossier disponible en la web del centro: <https://goo.gl/t4kqwH>

Díaz, F. (2014) “La crisis del desarrollo económico territorial.” en Subirats, J., y Martí-Costa, M., (eds.), *Ciudades, vulnerabilidades y crisis en España*. Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Sevilla.

Eldiario.es (2017) “El Plan de Cultura del Gobierno no tiene un plan.” 24 de marzo. Consultado el 10/05/2017. Disponible en: <https://goo.gl/txlCHn>

Florida, R., (2012) *The Rise of Creative Class, Revisited*. Basic Books. Nueva York.

Gerometta, J., et.al (2005) *Social Innovation and Civil Society in Urban Governance: Strategies for an Inclusive City*. Urban Studies, Vol. 42, No 11, 2007-2021.

Harvey, D., (2007a) *Breve historia del neoliberalismo*. Akal. Madrid.

Harvey, D., (2007b) “De la gestión al empresarialismo: la transformación de la gobernanza urbana en el capitalismo tardío” en *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Akal. Madrid.

Harvey, D., (2013) *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal. Madrid.

Johnson, R. (2007) *Post-hegemony? I don't think so*. *Theory, Culture and Society*, 24 (3), 95-110.

Leadbeater, C., (1997) *The rise of the social entrepreneur*. Demos. Londres.

Lees, L., et. al (2008) *Gentrification*. Routledge. Nueva York.

Lemke, T., (2002) *Foucault, Governmentality, and Critique*. Paper presentado en la Rethinking Marxism Conference de la Universidad de Amherst (MA).

Logan, J. y Molotch, H. (2015) “La ciudad como máquina de crecimiento” en Observatorio Metropolitano de Madrid (ed.) *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Traficantes de Sueños. Madrid.

MacCallum, D. et.al (eds.) (2009) *Social Innovation and Territorial Development*. Ashgate. Surrey.

Magrinyà, F. y Balanzó, R., (2015) “Innovación social, innovación urbana y resiliencia desde una perspectiva crítica: el caso de la autoorganización en el espacio urbano de Barcelona” en Subirats, J. y García Bernardos, A., (eds.) *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*. Icaria. Barcelona.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017) *Plan de Cultura 2020*.

Moulaert, F. (coord.) (2005) *Social innovation, governance and community building. Final report*. DG Research European Commission.

Mulgan, G., et.al (2010) *The Open Book of Social Innovation*. The Young Foundation y NESTA.

Navarro, C.J., (2014) "Gobernabilidad y crisis urbana: causas, manifestaciones y estrategias" en Subirats, J. y Martí-Costa, M. (eds.), *Ciudades, vulnerabilidades y crisis en España*. Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Sevilla.

Navarro, C.J., (2015) "Innovación social y gobernanza urbana" en Subirats, J. y García Bernardos, A., (eds.) *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*. Icaria. Barcelona.

Peck, J., (2005) *Struggling with the Creative Class*. International Journal of Urban and Regional Research. Volume 29.4, diciembre, 740-770.

Rodríguez, E. et.al (2013) "Del Madrid global a la crisis urbana. Hacia la implosión social." en Observatorio Metropolitano (eds.) *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*. Traficantes de Sueños. Madrid.

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

Sánchez, A. y 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. No 2: 14-16.

Sansonetti, L., (2008) "Centros sociales de segunda generación", en Toret, J., et.al (eds.) *Autonomía y metrópolis / Del movimiento okupa a los centros sociales de segunda generación*. ULEX y CEDMA. Málaga.

Sguglia, N., (2011) *Una institución anómala*. Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. No 2: 8-9.

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

Smith, N., (2005) “El redimensionamiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal” en Harvey, D. y Smith, N., *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. MACBA/UAB.

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

Subirats, J. y Parés, M. (2014) *Cambios sociales y estructuras de poder ¿Nuevas ciudades, nueva ciudadanía?* Interdisciplina 2, No 2: 97-118.

Subirats, J., (2015) “Políticas urbanas e innovación social. Entre la coproducción y la nueva institucionalidad. Criterios de significatividad” en Subirats, J. y García Bernardos, A., (eds.) *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*. Icaria. Barcelona.

Swyngedouw, E., (2005) *Governance Innovation and the Citizen: The Janus Face of Governance-beyond-the-State*. Urban Studies, Vol. 42, No 11: 1991-2006.

## 4.7. Apéndice

### 4.7.1. Imágenes



Fig. 1. Imagen del edificio de Tabacalera con un cartel en su fachada anunciando su inminente reconversión en el Centro Nacional de las Artes Visuales (CNAV). Fuente: web del CSAT.

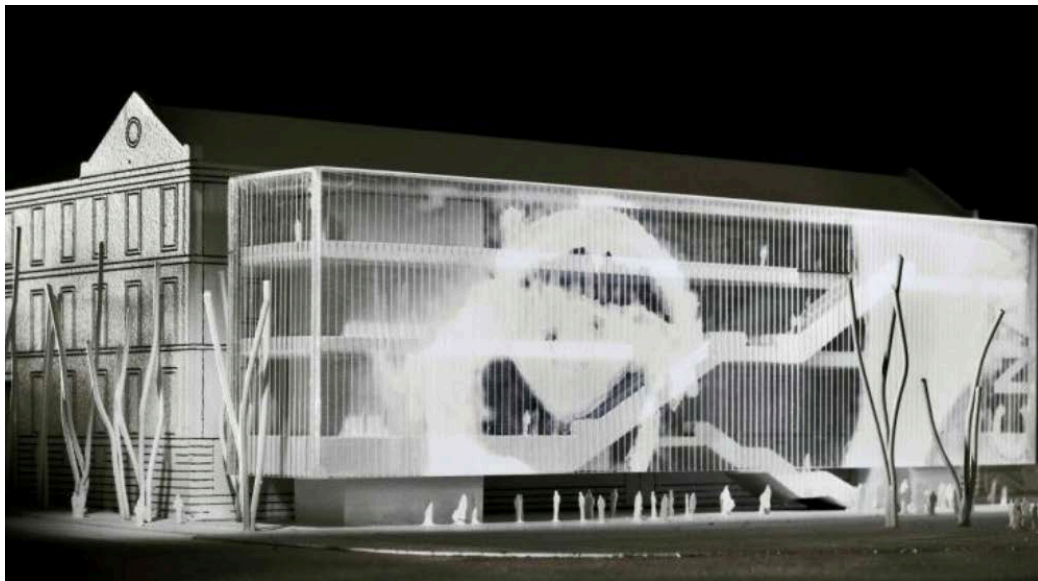


Fig. 2. Imagen del proyecto del estudio de arquitectos Nieto Sobejano para el Centro Nacional de las Artes Visuales (CNAV). Fuente: web del estudio Nieto Sobejano.



Fig.3. Autor: Ciril23. Mural en el patio exterior de Tabacalera. Fuente: blog de El Keller.

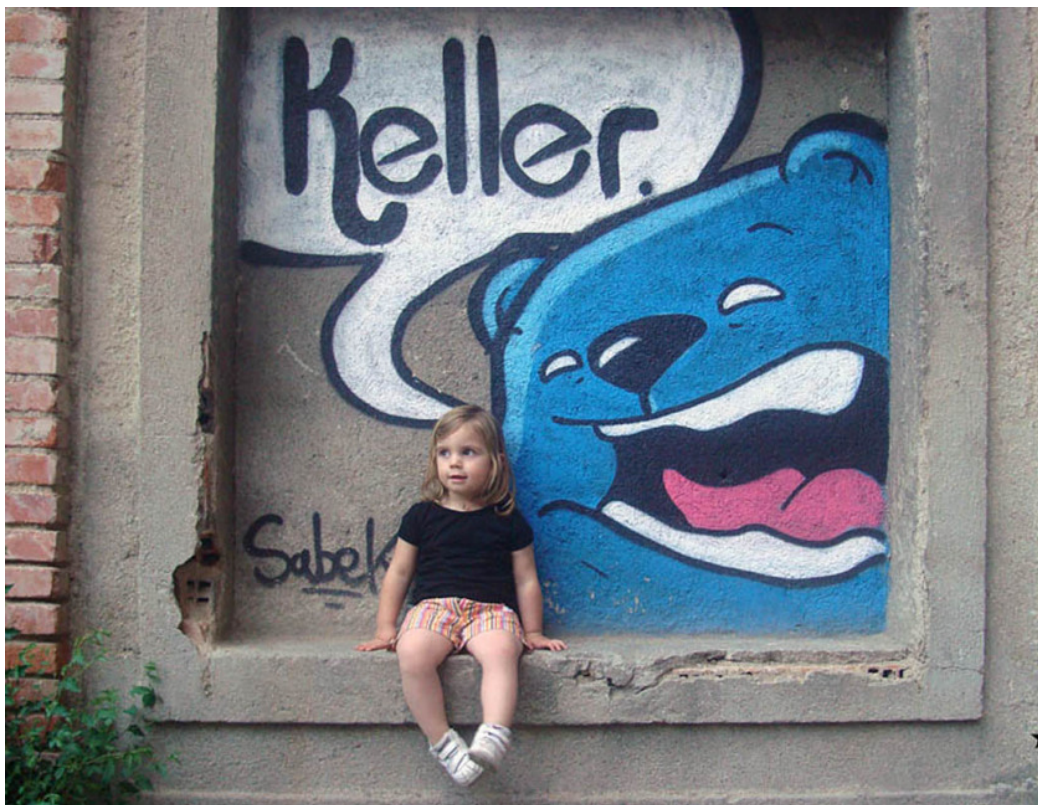


Fig. 4. Autor: Sabek. Pieza que flanquea la entrada de El Keller en el patio exterior de Tabacalera. Fuente: Blog de El Keller.





Fig. 5. Autor: Borondo. Pieza en los sótanos de Tabacalera. Fuente: blog de El Keller.



Fig. 6. Taller abierto de Francisco Reyes en El Keller. Fuente: blog de El Keller.

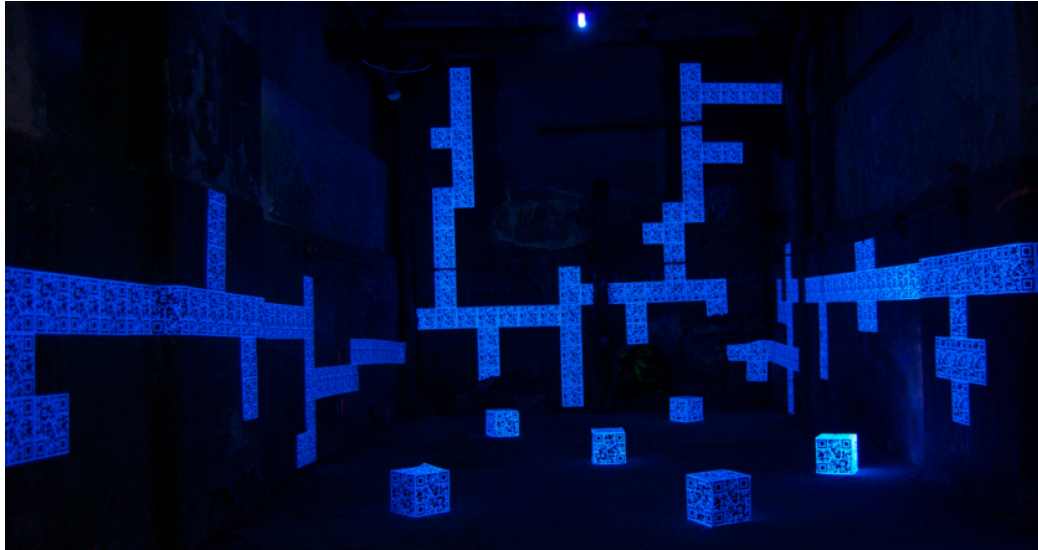


Fig. 7. Autor: colectivo Pluma Eléctr\*k. Pixelglífico, instalación que inauguraba el espacio Buraco Negro. Fuente: blog de El Keller.

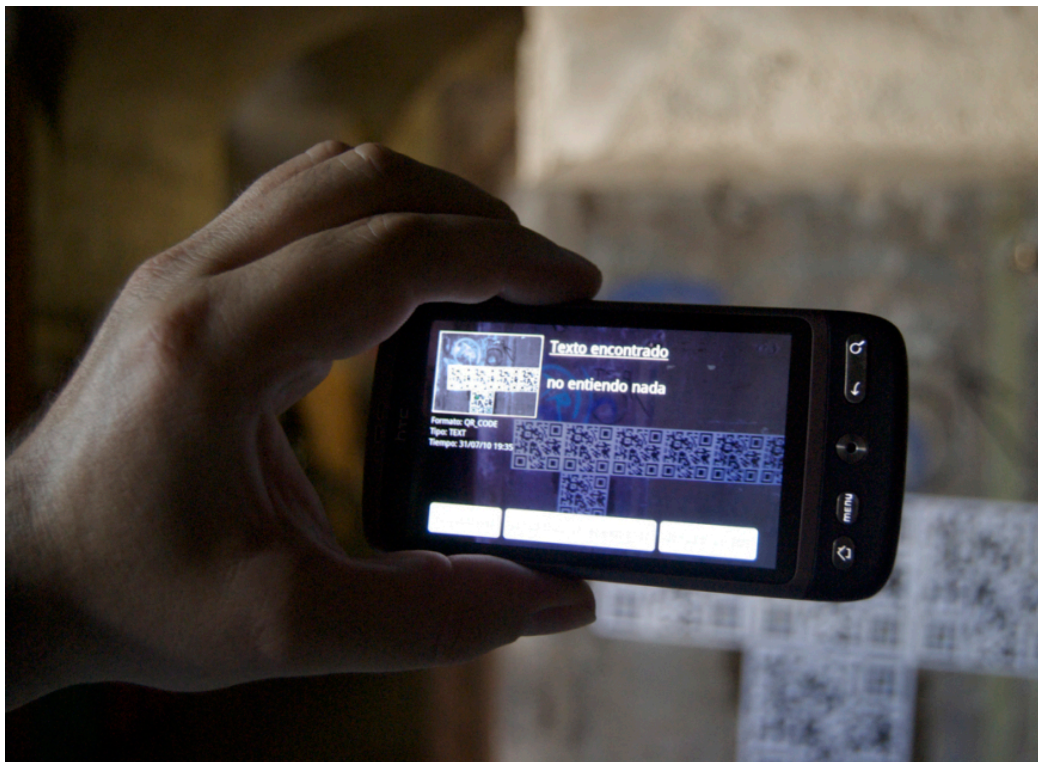


Fig. 8. Autor: colectivo Pluma Eléctr\*k. Pixelglífico, instalación que inauguraba el espacio Buraco Negro. En la imagen se aprecia uno de los mensajes de uno de los códigos QR expuestos descifrado por la lectura de un móvil . Fuente: blog de El Keller.



Fig. 9. Cartel de uno de las sesiones de música electrónica organizada por El Keller. Fuente: blog de El Keller.



Fig.10. Autor: Gusiluz. Instalación de graffiti luminoso con motivo del festival Crítica Urbana 3. Fuente: blog de El Keller.





Fig.13. Murales de Muros Tabacalera 2014 situados en la confluencia de las calles Miguel Servet con Mesón de Paredes. Fuente: web de Muros Tabacalera.



Fig.14. Mesa redonda "Los artistas más allá de la calle" del encuentro Intramuros 2015. Fuente: web de Muros Tabacalera.



Fig.15. Murales de Muros Tabacalera 2016 situados en la calle Miguel. Fuente: web de Muros Tabacalera.



Fig. 16. Autor: Ciril23. Mural de Muros Tabacalera 2014. Las similitudes iconográficas con piezas realizadas en el interior de Tabacalera es evidente (véase fig. 3). Fuente: web de Muros Tabacalera.

#### *4.7.2. Datos de las entrevistas*

##### Activistas y gestores:

[AyG1] Activista y gestor 1: activista y gestor cultural de CSAT, persona entrevistada el 17/11/2016, duración: 23 minutos.

[AyG2] Activista y gestor 2: activista y gestor de CSAT, persona entrevistada el 13/03/2017, duración: 1 hora y 6 minutos.

##### Agentes culturales:

[AC1] Agente cultural: gestor cultural de Muros Tabacalera, persona entrevistada el 23/03/2017, duración: 47 minutos.

[AC2] Agente cultural: gestor cultural de Muros Tabacalera, persona entrevistada el 25/04/2017, duración: 23 minutos.

##### Investigadores:

[Inv1] Investigador 1: investigador y experto en graffiti y arte urbano, entrevista realizada mediante formulario escrito, recibida el 23/01/2017

[Inv2] Investigador 2: investigador y experto en políticas culturales, persona entrevistada el 14/03/2017, duración: 37 minutos.

##### Artistas:

[Art1] Artista 1: artista y gestor de El Keller, persona entrevistada el 28/10/2016, duración: 40 minutos.

[Art2] Artista 2: artista, miembro de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), persona entrevistada el 31/01/2017, duración: 34 minutos.

[Art3] Artista 3: artista y participante en la segunda edición de Muros Tabacalera (2016), entrevista realizada mediante formulario escrito, recibida el 09/04/2017

[Art4] Artista 4: artista y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), persona entrevistada el 16/01/2017, duración: 45 minutos.

[Art5] Artista 5: artista y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), persona entrevistada el 23/12/2017, duración: 1 hora y 15 minutos.

[Art6] Artista 6: artista y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), entrevista realizada mediante formulario escrito, recibida el 07/12/2016

[Art7] Artista 7: artista, colaborador puntual en El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), persona entrevistada el 03/01/2017, duración: 56 minutos.

[Art8] Artista 8: artista, miembro de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), persona entrevistada el 10/04/2017, duración: 30 minutos.

[Art9] Artista 9: artista, miembro de El Keller y participante en la primera edición de Muros Tabacalera (2014), persona entrevistada el 03/05/2016, duración: 35 minutos.



## 5. Conclusiones: ¿Regulando lo irregular?

A lo largo de este trabajo de investigación hemos visto cómo la gestión del Ayuntamiento de Madrid en relación al arte urbano y el graffiti se ha basado en una dinámica ambivalente que aquí hemos denominado esquizoide, ya que por una parte ha aplicado políticas de prohibición, persecución y castigo (medidas coercitivas) y por la otra ha desarrollado proyectos de intervención y regeneración del paisaje urbano en los que ha contratado a artistas urbanos (medidas de cooptación o de gestión desde arriba). En algunos casos, como veremos, ha acabado contratando para proyectos comisariados en el espacio público a los mismos artistas que multaba por ejecutar sus obras en la calle al margen de cualquier cauce oficial. Junto a este doble modelo contradictorio, hemos encontrado otro modelo de intervención pública basado en dinámicas de gestión desde abajo. Este último modelo se basaría en una colaboración entre colectivos artísticos, que tendrían margen para desarrollar proyectos de manera autónoma, y las instituciones, que impondrían ciertos límites negociados previamente con los colectivos implicados. Se podría dibujar así una tipología de implementación de políticas públicas en relación a estas prácticas artísticas que comprendería tres modelos: el coercitivo, el de gestión desde arriba y el de gestión desde abajo. En el caso de Madrid se da una sincronía entre los tres modelos.

Todas estas dinámicas de intervención pública en relación al arte urbano y el graffiti no son exclusivas de la ciudad de Madrid ya que, como veremos a continuación, encuentran su correlato en otras capitales, tanto del Estado español como de otros países a un lado y otro del Atlántico. Se dan en un contexto en el que la supeditación de cualquier aspecto de aquello que ocurre en nuestros espacios públicos a los imperativos normativos asociados al modelo de ciudad neoliberal es uno de los principales rasgos de las urbes contemporáneas. En tal escenario, en el que todo lo que ocurre en los espacios públicos está sometido a un creciente control por parte del poder público, la cultura en general y el arte en particular cumple una función fundamental como catalizadora de dichos procesos de dinamización económica. La cultura no solo ha sido uno de los campos de incidencia e impacto de los procesos de regeneración urbana sino también una de

sus principales herramientas de intervención. Ello fue posible gracias a la conversión de la cultura en recurso dando pie a su instrumentalización tanto por razones sociales como económicas (Yúdice, 2002; García, 2008).

En este trabajo de investigación nos hemos ocupado de examinar el papel que las prácticas artísticas autónomas como el arte urbano y el graffiti cumplen en el contexto empresarialista de la ciudad neoliberal. Lo hemos hecho a través del estudio de tres casos en la ciudad de Madrid. Cada caso ha pretendido ilustrar cada uno de los vectores de intervención antes descritos. Con *Graffiti, Street Art and Culture in the Era of Global City. The Ana Botella Crew Case* se ha querido abordar la perspectiva de gestión pública coercitiva; con *¿Ciudades creativas? Murales y regeneración en Paisaje Tetuán* la dinámica de gestión pública desde arriba y, por último, con *Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza en la ciudad neoliberal. El caso Tabacalera* el modelo de gestión pública desde abajo. A continuación daremos unas cuantas pinceladas sobre las principales conclusiones a las que hemos llegado en cada caso.

Con el caso de *Graffiti, Street Art and Culture in the Era of Global City. The Ana Botella Crew Case* hemos visto que la estrategia adoptada por el consistorio madrileño se basó en la criminalización sistemática del colectivo de graffieros y artistas urbanos. Con ello se pretendía establecer una línea bien definida entre lo que estaba dentro de un orden aceptable por parte de las instituciones y, por ende, de la sociedad, y aquello que quedaba al margen de dicho orden y que por tanto era susceptible de ser erradicado. Los colectivos que se encuadraban en dicha categoría, lejos de ser considerados adversarios con plena legitimidad para defender su disenso sobre los usos del espacio público, fueron considerados por las autoridades locales como enemigos a erradicar, evitando con ello otorgarles entidad política, capacidad de interlocución. Es lo que Mouffe (2013: 299) ha denominado la “moralización de la política”:

“La moralización de la política es algo que vemos en proceso en diferentes áreas hoy en día: la incapacidad de formular los problemas que encara la sociedad desde una perspectiva política e imaginar soluciones políticas a estos problemas

conduce a enmarcar una creciente cantidad de asuntos en términos morales. Esto, por supuesto, no es bueno para la democracia porque cuando el oponente no está definido en términos políticos sino morales, dichos oponentes no pueden ser vistos como adversarios sino como enemigos. Con los malos ningún debate agonístico es posible. Han de ser eliminados.”

La estrategia coercitiva del Ayuntamiento de Madrid no solo estaría criminalizando la actividad del colectivo de artistas urbanos sino que por extensión también estaría criminalizando la capacidad de la ciudadanía para defender los eventuales disensos que pudieran surgir sobre los usos del espacio público al que nos ha abocado el paradigma empresarialista de la gestión neoliberal que los sucesivos gobiernos de Alberto Ruiz-Gallardón y Ana Botella han estado implementando en la ciudad de Madrid. Con ello lo que se estaría entorpeciendo en definitiva es la posibilidad de desarrollar con total normalidad debates democráticos sobre dichos usos.

Con *¿Ciudades creativas? Murales y regeneración en Paisaje Tetuán* hemos visto cómo el Ayuntamiento madrileño intentó materializar parte de la línea estratégica establecida en su Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, PECAM 2012-2015. El propósito de Paisaje Tetuán era la regeneración del paisaje urbano del distrito del norte de la capital a través de intervenciones artísticas de distinta índole. Entre ellas se encontraban intervenciones murales de destacados artistas urbanos de la escena madrileña. La pregunta de investigación principal que se formulaba en el artículo hacía referencia a cómo contribuyeron los murales de Paisaje Tetuán a la regeneración del paisaje urbano, y más específicamente a cómo fomentaron la participación ciudadana, cómo contribuyeron a fortalecer la identificación con el entorno y el orgullo de barrio entre la vecindad y, por último, cuál fue la dinámica de intervención del gobierno local en la implementación del programa. En primer lugar, los testimonios recogidos en el trabajo de campo destacaban, por una parte, que los murales no habrían contribuido de ningún modo a la cohesión social del barrio puesto que estos no habrían estado sometidos a ningún proceso participativo. Según la literatura especializada, uno de los rasgos fundamentales del arte público para su contribución a la cohesión social y el

fortalecimiento del tejido comunitario sería la participación ciudadana (Hall y Robertson, 2001; Garrard, 1988; Duffin, 1993; Wolff, 1991). Las razones para considerar la participación ciudadana como elemento funcional para desarrollar políticas de barrio serían tres: la legitimidad, la eficacia, y el refuerzo de la identidad (Bruquetas et al., 2005: 54).

En segundo lugar, parte de los testimonios recogidos subrayaban que las intervenciones murales habrían puesto de alguna manera a Tetuán en el mapa ya que podrían suponer un reclamo tanto para la gente del propio barrio como, sobre todo, para aquella que no lo es, dada la visibilidad que tales intervenciones habrían tenido en distintos medios de comunicación. Ello, por otra parte, conllevaría el riesgo de servir como reclamo turístico alimentando un modelo de ciudad volcado más a los intereses de una eventual “clase creativa” (Florida, 2012) ajena a los intereses de la vecindad. Algunas declaraciones institucionales, como las de la Exconcejala Presidenta del Distrito Paloma García Romero, donde se afirmaba que Tetuán, debido a la concentración de artistas y asociaciones culturales que había experimentado en los últimos años, estaba convirtiéndose en el “SOHO de Madrid” (Europa Press, 29/11/2013) no ayudaban en absoluto a diluir los temores en relación a una acción pública orientada hacia intereses que no fueran los de la población del distrito. La dinámica de intervención pública fue definida por parte de las personas entrevistadas como, entre otras cuestiones, excesivamente vertical e inflexible en la toma de decisiones, con una marcada distancia entre la administración y el resto de agentes, con una escasa dotación presupuestaria y una carencia de marcos normativos para desarrollar el proyecto.

Aunque por una parte no se pueda afirmar que los murales en Paisaje Tetuán cumplieran los propósitos que se marcaba el PECAM, ya que existió una gran diferencia entre tales propósitos y los resultados obtenidos, sí se ha de destacar que con la implementación de este proyecto se detonaron procesos de participación ciudadana desde abajo que han supuesto un revulsivo en la manera de entender la gestión mural en la ciudad de Madrid. Estos procesos se pusieron en marcha años después de la ejecución de Paisaje Tetuán, más concretamente en 2016, un año después de que se produjera la sustitución del gobierno del PP por el

de Ahora Madrid con Manuela Carmena como alcaldesa. Una de esas intervenciones murales se produjo en las inmediaciones de la Huerta Tetuán y parte de una iniciativa de la Universidad Antonio de Nebrija, en colaboración con el colectivo artístico Boa Mistura, en el marco del proyecto Altéritas, concedido a la Fundación Nebrija por la Consejería de Políticas Sociales y Familia de la Comunidad de Madrid. El proceso de gestación del mural contó con la participación directa de la vecindad puesto que se involucró a niños y niñas del barrio para que hicieran distintos dibujos a partir de los cuales el colectivo Boa Mistura elaboraría el boceto final para su posterior ejecución. En ella participarían además de los estudiantes de la citada universidad, niños y niñas del barrio asistidos por los miembros del colectivo artístico.

*Con Arte urbano y modelos alternativos de gobernanza en la ciudad neoliberal. El caso Tabacalera* hemos examinado el papel de la escena del arte urbano madrileña en las actividades de Tabacalera, edificio de titularidad pública que alberga tanto el espacio polifuncional que tiene la propia Subdirección General para la Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura “Tabacalera. Promoción del Arte” como el Centro Social Autogestionado Tabacalera. La pregunta de investigación principal que se formulaba en el artículo hacía referencia a cómo habría contribuido el arte urbano en Tabacalera al fortalecimiento del tejido social y cultural del barrio de Lavapiés, y por extensión al de Madrid, dando pie a la construcción de un modelo alternativo al de ciudad neoliberal; y más específicamente a cómo ha contribuido el arte urbano a construir alternativas a la privatización del espacio público y la gentrificación, cómo ha fomentado el fortalecimiento de los lazos sociales y el tejido comunitario, cómo ha combatido 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.

Las conclusiones apuntan a que los artistas urbanos que han participado en las actividades de El Keller han contribuido a hacer nuevos usos del espacio público tanto a través de la propia acción artística en el espacio público como por la naturaleza de los mensajes de sus propias obras. Con ello se quería desafiar

tanto los usos restrictivos de dicho espacio público a los que nos han abocado las distintas administraciones públicas, es decir, tanto la local con la Ordenanza de Limpieza de los Espacios Públicos y Gestión de Residuos como la estatal con la Ley de Seguridad Ciudadana, la denominada Ley Mordaza, como también desafiar la naturaleza de los mensajes que se pueden encontrar en la iconosfera urbana en la que predomina una marcada hipertrofia publicitaria y comercial. Por otra parte, estas intervenciones correrían el riesgo de ser catalizadoras de procesos de elitización urbana o gentrificación ya que podrían dar pie a que agentes de la propiedad inmobiliaria vean en ellas la oportunidad de ofrecerlas como reclamo de “autenticidad” en los barrios que los albergan (Florida, 2012; véase también Peck, 2005), extrayendo de ellos un hipotético plusvalor futuro (Harvey, 2013).

En segundo lugar, las actividades de los artistas urbanos de El Keller, y en menor medida la actividad de los y las artistas participantes en la primera edición de Muros Tabacalera en 2014, habrían fortalecido los lazos sociales hacia dentro, es decir, habrían fomentado la cohesión de la escena del arte urbano madrileña a través de la organización de distintas actividades y eventos. Por el contrario, no habrían contribuido a que Tabacalera se haya convertido en un espacio de enunciación política y, por tanto, no han fomentado el fortalecimiento de los lazos sociales de su entorno. Ello revela la dificultad que en términos generales suelen tener los artistas urbanos para desarrollar proyectos que conecten con el exterior de la propia escena del arte urbano. En cuanto a cómo los distintos espacios del arte urbano en Tabacalera habrían contribuido a la práctica de otros modos de entender la cultura al margen de las lógicas mercantiles de la industria cultural, los artistas urbanos de El Keller han llevado a cabo una práctica cultural y artística autónoma que bebe en gran medida de los principios de la cultura libre y no propietaria. La práctica colectiva y colaborativa al margen de dinámicas tuteladas y subvencionadas ha sido la tónica general de su actividad, lo que ha garantizado su absoluto control sobre sus obras sin injerencias de ningún tipo. De otro lado, la actividad de los y las artistas participantes en Muros Tabacalera han contribuido a concentrar y popularizar el conocimiento del arte urbano entre un público más amplio del que es habitual, cumpliendo la función, como han señalado algunas de las personas entrevistadas, de museo al aire libre. Ello sin embargo tiene como

contrapartida el sometimiento a pautas de comisariado clásico que puede motivar la domesticación de una práctica artística que es esencialmente espontánea.

En lo que respecta a los modelos de gestión y cómo estos han podido motivar un cambio en la relación de los artistas con las instituciones, han convivido dos modelos: el que tiene que ver con una gestión autónoma y desde abajo, como es el caso de El Keller, y el que responde a un modelo de gestión cultural comisariada y tutelada por las instituciones, como es el caso de Muros Tabacalera. Si bien el Ministerio de Cultura ha dejado un margen de autonomía a los artistas urbanos para que llevaran a cabo su actividad cotidiana en el interior del edificio de Tabacalera, sí ha habido espacio para la fricción por los límites que el propio Ministerio impuso en relación a la intervención que los artistas de El Keller deseaban realizar en el muro que delimita el perímetro del patio exterior del inmueble. También cabe destacar el papel positivo que dicha institución pública puede tener como garante de un equilibrio igualitario entre distintos colectivos, en este caso en la participación de mujeres, colectivo tradicionalmente infrarrepresentado en la escena del arte urbano. Por último, habría que hacer alusión a las tensiones existentes entre el modelo de gestión desde abajo y el de gestión desde arriba. Si bien en la primera edición de Muros Tabacalera hubo una fluida relación con El Keller, en la segunda ha habido un enfriamiento de la misma, poniendo de manifiesto hasta qué punto representan modos antagónicos de entender la gestión del arte urbano.

### *5.1. Análisis de la paradoja en la gestión del arte urbano y el graffiti*

#### *5.1.1. Las políticas de Tolerancia Cero*

Para un análisis detallado de la gestión pública del arte urbano, el graffiti y el muralismo de gran formato hemos de atender a dos ejes o vectores de análisis. Uno tendría que ver con la acción-reacción institucional a la actividad artística en la calle y el otro con la acción-reacción de los artistas a la acción institucional. En el modelo coercitivo de Tolerancia Cero observamos como la acción pública tiene que

ver con una estrategia de criminalización tanto desde el punto de vista normativo como desde el punto de vista discursivo. Es así como, bajo esta perspectiva, las administraciones locales adoptarían un rol esencialmente duro basado en la prohibición, persecución y castigo de las prácticas artísticas espontáneas a las que, además, se les negaría su estatus artístico o cultural. Con ello la institución pública establece una determinada manera de relación con el colectivo que es objeto de sus políticas. Para tal propósito es clave la categorización y el “reparto de papeles” en el que, dado el desigual equilibrio de poder entre artistas urbanos y gobiernos locales estos últimos acaban imponiendo su relato. Como señala Stone (2012), cabe tener muy en cuenta que en política las posiciones nunca están prefijadas de antemano por lo que el combate discursivo en la asignación de etiquetas se vuelve fundamental. La clasificación social y política de un problema es siempre una construcción colectiva vinculada directamente con las percepciones, representaciones, intereses y valores de los actores involucrados en dicha situación (Subirats, 2008: 126; ver también Goode y Ben-Yahuda, 2009).

Los sucesivos gobiernos del PP en la ciudad de Madrid, muy especialmente bajo los gobiernos de Alberto Ruiz-Gallardón y Ana Botella, se han caracterizado por tener como objetivo poner a Madrid, a lomos del boom inmobiliario, en el escaparate global para poder lograr así la atracción del turismo internacional y la inversión empresarial. Las sucesivas candidaturas para la designación de la capital como sede olímpica no eran sino el intento de conseguir poner la guinda al pastel de su definitivo y exitoso posicionamiento como urbe global. Con tal lógica competitiva, el centro de gravedad de la acción de gobierno de la administración del PP estaba en la espectacularidad y puesta de largo seductora “hacia fuera” con lo que cualquier supuesto obstáculo a tales objetivos procuraba ser erradicado. Ello se materializó, entre otras medidas, en un progresivo endurecimiento de los usos del espacio público en la capital de España con lo que, atendiendo a la normativa implementada en aquellos años en relación a tales usos, cualquier disenso al respecto tendía a ser categorizado como problema de higiene o de orden público. Madrid no fue la única ciudad del Estado español que reenfocó en términos más re restrictivos su normativa en relación al espacio público. Uno de los casos más significativos al respecto fue el de Barcelona que en 2006 implementó la



“Ordenança Municipal dels usos del Paisatge Urbà de la Ciutat de Barcelona” en la que, entre otras medidas, también se establecía una desorbitada subida de las multas por practicar graffiti o arte urbano en la vía pública. Algo que también concuerda con el posicionamiento de Barcelona como “ciudad marca” en el mercado urbano global.

Bien es cierto que hay un evidente rechazo al graffiti de la sociedad que iría más allá de las estrategias normativas o discursivas de la Tolerancia Cero, dada por una parte la ininteligibilidad de sus mensajes y, por la otra, la permanente invasión tanto de la propiedad privada como de la propiedad pública en las que los escritores de graffiti suelen incurrir permanentemente. El objetivo del gobierno local a este respecto debería ser la nada fácil conciliación del derecho de artistas y grafiteros a ejercer su actividad de manera autónoma en la vía pública con el derecho de la ciudadanía a disfrutar de un espacio público que no esté invadido por firmas y mensajes de difícil comprensión para cualquier lego en la materia. En base a los resultados obtenidos en Madrid por la estrategia coercitiva de los sucesivos gobiernos del PP, ¿se puede hablar de éxito en la consecución de los objetivos marcados, es decir, en la erradicación del graffiti y el arte urbano?

Como de manera sagaz afirma Stone (2012), para establecer cualquier tipo de incentivo o castigo en el marco de la implementación de políticas públicas conviene conocer muy bien al “target” al que se dirigen ya que, si no se diseñan correctamente, puede conseguirse un impacto insignificante. Otras veces el efecto suele ser más bien el contrario al deseado. Es aquí cuando entraríamos en el segundo eje de análisis al que antes aludíamos: el de los artistas en relación a las instituciones públicas. Uno de los principales rasgos característicos de la práctica del graffiti es el cariz ilegal de todo su proceso de ejecución, desde la adquisición del material hasta la escritura en la superficie intervenida. Ante un endurecimiento de la normativa como el experimentado en Madrid, no solo no se ha inhibido la actividad de los escritores de graffiti sino que se la ha espoleado ante el creciente riesgo que supone su práctica en la ciudad y, por tanto, la rentabilidad que ello supone para dichos escritores de graffiti en términos de economía de prestigio (Austin, 2001).

Es más, el riesgo a ser cogidos *in fraganti* motiva la fugaz ejecución de piezas y firmas menos elaboradas, como los *tags*, dando pie a que la calle se plague de aquellos graffiti que más rechazo generan entre la población y que según los discursos oficiales afectarían a la higiene visual de la ciudad. Es por lo tanto pertinente afirmar que a pesar del éxito discursivo de las políticas de Tolerancia Cero, por cuanto se ha sabido formular un problema y mantenerlo en la agenda pública aún no habiéndose conseguido con dicha estrategia ni siquiera estar cerca de la consecución del objetivo marcado, también ha supuesto un fracaso al no haber sido capaz de aportar una solución definitiva al problema formulado. Por otra parte, si bien no consiguieron acabar con el graffiti más agresivo, lo que sí lograron las políticas de Tolerancia Cero es empobrecer el tejido artístico local en la calle debido a la emigración de artistas urbanos que llevaban a cabo obras más elaboradas ante la dureza de la política municipal.

De otro lado, y más específicamente en el caso del colectivo *Ana Botella Crew*, es de destacar su capacidad para dar la batalla por un uso alternativo del espacio público no solo ejerciendo su activismo en la calle sino también, y sobre todo, desplegando una estrategia discursiva lo suficientemente atractiva, como fue la asunción de la identidad de Ana Botella, como para llamar la atención de los medios de comunicación y la opinión pública. Con ello estarían consiguiendo entrar en la pugna por reenmarcar el “problema” formulado por el Ayuntamiento de Madrid poniendo sobre la mesa su carácter coercitivo. Además, valiéndose de dos poderosas armas que desactivan de facto la imagen agresiva y marginal asignada al colectivo de graffiteros y artistas urbanos: el sentido del humor y el carácter colaborativo y abierto de su iniciativa, puesto que cualquier persona que quisiera descargar la plantilla con la firma de Botella podía hacerlo a través del perfil de Flickr del colectivo. Si bien el alcance de sus acciones ha sido modesto, el colectivo *Ana Botella Crew* ha conseguido ganar visibilidad reclamando a su vez su rol de pleno derecho y total legitimidad en el debate por otros usos del espacio público. En la pugna por la consecución de la transformación de las relaciones de poder entre instituciones públicas y artistas, la batalla por ganar espacios de visibilidad y apoyo en el terreno de la opinión pública es un factor clave.

#### 5.1.1.1. Otros casos de Tolerancia Cero: Nueva York y Estocolmo.

La adopción de estrategias de Tolerancia Cero tiene sus raíces en la ciudad de Nueva York. En la década de 1960 comenzó en dicha ciudad un proceso de degradación de su tejido urbano, profundizado por la crisis fiscal de los 1970 y por el abandono institucional de los 1980, que fue derivando en el progresivo empobrecimiento de amplias capas de la población. Como consecuencia de los procesos de desinversión en el centro urbano, la citada crisis fiscal de mediados de los 1970, el desmantelamiento de la industria manufacturera y los vaivenes de la coyuntura económica, la ciudad de Nueva York entró en una profunda crisis económica<sup>141</sup> y social que se prolongó hasta entrados los años 90 (Zukin, 1982; Sassen, 1991; Harvey, 2007; Smith, 2012; Vitale, 2008). Ello provocó que la cantidad de personas que vivían en condiciones de extrema pobreza creciera exponencialmente. Según Sassen (1991), tres fueron los principales motivos que dieron pie a ello: el aumento del número de los hogares de baja renta, la drástica reducción de subsidios para vivienda por parte del gobierno y los procesos de gentrificación por parte de la población de mayor renta (*high-income gentrification*).

Ante tal panorama y debido a la prolongada falta de una respuesta institucional, el republicano Rudolph Guiliani llegó a la alcaldía neoyorkina en 1993. Lo hizo con un discurso claro y preciso: había que acabar con el “desorden” que azotaba las calles de la ciudad desde hacía más de una década mejorando con ello la calidad de vida de sus habitantes (Vitale, 2008). Para ello puso en marcha un ambicioso plan de choque denominado políticas por la “calidad de vida” o “mantenimiento del orden”, también denominadas políticas de “tolerancia cero”,

---

<sup>141</sup> Algunos datos sobre el declive económico e industrial de Nueva York en los años setenta: entre 1970 y 1974 el empleo en Nueva York disminuyó en 300.000 puestos de trabajo, y entre la primavera de 1974 y la de 1975, en otros 80.000. Tanto la ciudad como la región metropolitana sufrieron un mayor declive económico que otras zonas de los EE.UU., incluso mayor que el del tradicional deteriorado noreste. El PIB de las regiones de Nueva York cayeron del 12,3% en 1972 al 11,3% en 1975. El pequeño comercio perdió 310.000 puestos de trabajo, o lo que es lo mismo el 6% de su fuerza de trabajo, dos tercios de este descenso fue en el sector manufacturero. (Zukin, 1982: 29-31)

con el que se pretendía luchar contra los crímenes de gran envergadura (como el asalto, el robo o el asesinato) abordando aquellos delitos de menor importancia derivados de actividades incívicas como dormir en la calle, mendigar, lanzar basura a la vía pública o practicar la escritura de graffiti. Ya hemos podido comprobar, cuando nos hemos ocupado de la Teoría de las Ventanas Rotas, cuáles son las raíces intelectuales e ideológicas de dichas políticas.

Todo este proceso de criminalización del graffiti, así como de otros grupos sociales, no empezó ni muchísimo menos con Giuliani en el poder sino mucho antes (Smith, 2005). Ya en los años 1970, bajo el mandato del alcalde Lindsey, hubo un firme propósito por parte tanto de los poderes públicos neoyorkinos como de los privados, entre ellos los principales medios de prensa escrita como The New York Times, de acabar con la práctica del graffiti en las infraestructuras del metro de la ciudad. Propósito que, dados los magros resultados obtenidos, fueron retomados con más fuerza en los años 1980 por el equipo del alcalde Koch. Ya no sólo querían las autoridades satanizar la práctica del graffiti como ataque frontal a los fundamentos de la propiedad, estrategia utilizada en los años 1970, sino también hacerlo como desafío a los fundamentos básicos de la autoridad y, por tanto, a los de la sociedad misma (Austin, 2001).

El modelo de Tolerancia Cero ha sido importado por numerosos gobiernos locales que han decidido hacer frente a prácticas como el graffiti como un problema de orden público. Si hemos de buscar alumnos aventajados a la ciudad de Nueva York a éste respecto, debemos hacerlo en el norte de Europa, más concretamente en los países escandinavos. El caso que analizaremos a continuación es el de Estocolmo. En ella se lleva implementando desde mediados de los años 90 no solo una política importada de Nueva York que criminaliza, persigue y multa el graffiti ilegal sino que, en una vuelta de tuerca más y a diferencia del enfoque neoyorkino (ver Kramer, 2010), prohíbe cualquier práctica legal o referencia visual en el espacio público que pueda remitir a la cultura del graffiti y de los murales (The Polis blog, 26/08/2011). El nacimiento de la Tolerancia Cero en Estocolmo puede fecharse en 1995 cuando la empresa de transportes municipal, Storstockholms Lokaltrafik (SL) en sus siglas en sueco,

lanzó la campaña la “Operación Sensación de Seguridad” cuyo principal propósito era la de “ofrecer a los usuarios un intacto, limpio, atractivo y seguro trayecto.” (Kimvall, 2011: 109)

El papel del portavoz de dicha empresa Kjell Hultman, quien anteriormente había pertenecido al cuerpo de policía<sup>142</sup>, fue destacado por el enfoque que adoptó con respecto a la problemática del graffiti ya que no se centró en ésta bajo una perspectiva corporativa, es decir como si sólo le preocupara lo que pudiera suceder con respecto al graffiti en relación a la empresa para la que trabajaba, sino como una problemática de dimensiones sociales (Kimvall, 2011). Fue dicho enfoque el que permitió que la Tolerancia Cero fuera calando en otros ámbitos, tanto políticos como sociales. Consecuencia de ello fue la anulación de todo debate sobre el mundo del graffiti. Antes de la llegada de la Tolerancia Cero, existían múltiples debates sobre si dicha práctica podría ser considerada un recurso o un problema y sobre, en caso de ser entendido como tal, si la respuesta en lugar de basarse en una lógica puramente restrictiva tenía que responder a una estrategia de “represión tolerante” (Kimvall, 2011: 108). Con la llegada de las políticas de Tolerancia Cero todo enfoque alternativo en el debate público fue abandonado.

Esta reacción al graffiti operó fundamentalmente a través de cuatro ejes: erradicación, legislación, prohibición y propaganda. Para Kimvall (2011), el más determinante de ellos para la implantación de la Tolerancia Cero fue la propaganda, puesto que ha sido y sigue siendo un elemento central para justificar y persuadir a la población sobre la necesidad de implementar dichas medidas. La propaganda no sólo llegó a la capital sueca en forma de mensajes institucionales sino, sobre todo, a través de la prensa gratuita repartida en el propio suburbano de Estocolmo y más concretamente a través del diario Metro, cuya creación guarda una íntima relación con el comienzo de la Tolerancia Cero. Pero no sólo la ideología jugó un papel determinante en todo este asunto sino, como ocurre en Nueva York, sobre todo la economía. A ese respecto, el resto de ejes citados no han resultado ser menos relevantes ya que han motivado la proliferación de un mercado de la

---

<sup>142</sup> Como en el caso de Wilson y Kelling, quienes también habían ejercido como agentes de policía, el principal ideólogo e impulsor de la TC en Estocolmo provenía del sector de las fuerzas de orden público.

Tolerancia Cero que tendría fundamentalmente dos ramificaciones: el de la limpieza<sup>143</sup> (vinculado al eje de la erradicación) y el de la seguridad<sup>144</sup> (vinculado al de la legislación y la prohibición). Las lógicas de la nueva gestión urbana basadas en la externalización de servicios municipales ha motivado que hayan proliferado multitud de empresas que ofrecen sus servicios al propio gobierno local creando un oscuro entramado de intereses alrededor de la Tolerancia Cero<sup>145</sup>.

### *5.1.2. Murales y regeneración urbana como dinámica de gestión desde arriba*

Los murales en Paisaje Tetuán fueron la punta de lanza del proyecto en la estrategia de regeneración del paisaje urbano por parte del Ayuntamiento de Madrid. Paisaje Tetuán tenía una clara vocación por regenerar no solo el paisaje del distrito desde un punto de vista estrictamente estético sino también hacerlo desde un punto de vista social, contribuyendo con ello al fortalecimiento de la cohesión de su comunidad. Sin embargo, los murales fueron realizados, no solo al margen de todo mecanismo participativo, sino al margen de todo proceso consultivo. La vecindad de Tetuán quedó por tanto al margen de la gestación de los murales que lucirían en distintos puntos de su distrito. El proceso no hacía sino replicar el formato de comisariado clásico que caracteriza a los festivales murales convencionales, también llamados festivales de arte urbano, ya que si bien la temática de las propuestas quedaba en manos de los artistas contratados, el Área de las Artes del Ayuntamiento se aseguraba la tutela de todo el proceso, sobre todo en lo concerniente a la ubicación de las intervenciones y a la elección de los propios artistas. Con esta dinámica de intervención lo que el gobierno local

---

<sup>143</sup> Lo que ha generado todo un mercado de erradicación y limpieza llevada a cabo a través de un sistema llamado “24 hours policy” consistente en una limpieza ejecutada en un máximo de plazo de 24 horas desde la notificación de la presencia de un graffiti hasta su retirada de graffiti (The Local, 02/09/2011).

<sup>144</sup> En el caso de a seguridad se ha llegado a niveles delirantes para cualquier democracia avanzada al tener los agentes de policía total potestad para realizar cacheos de manera aleatoria y preventiva, es decir se sea considerado sospechoso o no, o al haberse creado comandos para-policiales para combatir las prácticas vinculadas al graffiti (Kimvall, 2011)

<sup>145</sup> Como cabe suponer el coste económico y social de dichas políticas es considerable. La política de TC tiene un coste para las arcas de la capital sueca ronda los 200 millones de coronas suecas al año, casi 23 millones de €. Dicha cantidad no incluiría las labores de vigilancia que llevan a cabo empresas de seguridad privadas (The Local, 02/09/2011).

madrileño estaría asegurándose es la canalización de las prácticas artísticas autónomas bajo cauces controlables.

La capacidad para condicionar o influir sobre los distintos actores involucrados sería una de las principales herramientas que los poderes públicos ejercerían a la hora de implementar sus políticas (Stone, 2012). Si veíamos en el anterior epígrafe que la estrategia de Tolerancia Cero buscaba condicionar o influir la actividad de artistas y grafiteros a través de la coerción, en este caso vemos como dicho condicionamiento se pretende conseguir a través de la cooptación de artistas con una dilatada trayectoria de trabajo autónomo en la calle. La cooptación sería, según Stone (2012), una herramienta mucho más sutil, y por lo tanto útil, de condicionar la actividad artística autónoma que la coerción dado que no haría un uso explícito de la fuerza. De otra parte, siguiendo a Logan y Molotch (2015: 175, citando a Swanstrom 1985), ambas dinámicas de intervención pública se corresponderían con un modo “conservador” y otro “progresista” de ejercer estrategias de crecimiento, uno haría uso de la fuerza en el corto plazo para “la explotación sin límites de la ciudad” mientras que la otra “reconoce que el crecimiento a largo plazo puede facilitarse a través de la planificación gubernamental y mediante programas que pacifiquen, coopten y aplaquen las resistencias”. La conjugación de una perspectiva neoliberal y conservadora en lo económico y lo social con una progresista en lo cultural es uno de los rasgos más característicos de la ciudad neoliberal ya que formaría parte de una estrategia para la asunción de una imagen dinámica, innovadora y progresista a través de proyectos de vanguardia cultural que son muy rentables tanto en términos políticos como económicos (Walliser, 2013). Buena prueba de ello es la apertura en Madrid de centros como Matadero o Medialab Prado bajo los Gobiernos de Ruiz-Gallardón (véase Carrillo, 2014 y Carrete, 2014).

El contexto en el que se desarrolló Paisaje Tetuán era uno bien distinto al de 2009 ya que la crisis que empezaba a asomar sus orejas en tal año había dejado caer con saña en el transcurso de los siguientes cuatro años sus poderosos colmillos sobre el tejido económico y social de la Capital. Las arcas públicas no estaban para demasiados dispendios con lo que tocaba en gran medida aguzar el

ingenio y apostar por proyectos que pudieran enriquecer a bajo coste el atractivo cultural de la ciudad. Paisaje Tetuán fue un proyecto experimental, con todo los aspectos positivos y menos positivos que ello conllevaba. Tanto es así que no existían ni siquiera los dispositivos normativos que permitieran el despliegue de todas las iniciativas recogidas en la encomienda de gestión que trazaba las principales líneas de actuación, lo cual puede arrojar algo de luz sobre las razones por las que se pusieron en marcha mecanismos de implementación tan rígidos a lo largo de todo el proceso.

Algunas revisiones teóricas como la de Matland (1995) hacen alusión a cómo los procesos de implementación desde arriba pueden adolecer en algunas ocasiones de cierto recelo hacia los actores locales dado su carácter incontrolable. Esta preocupación, como hemos tenido la oportunidad de comprobar en el análisis del trabajo de campo, ha estado presente en algunos de los testimonios recogidos. El carácter inédito del proyecto puede que haya multiplicado los miedos en aquellos responsables que ejercían su control dado lo incierto de sus potenciales resultados. Si bien es cierto que, como también señala el propio Matland (1995), llevar demasiado lejos dichos recelos puede llevarnos a un modo de implementación totalmente alejado de la realidad local, no se puede obviar que dejarse llevar en exceso por una dinámica de implementación desde abajo, en algunas ocasiones puede dar pie a que los actores locales puedan instrumentalizar en beneficio propio la puesta en pie del proyecto. Ejercer, por lo tanto, una tarea de equilibrio se convierte en algo fundamental para la institución pública, en este caso la administración local.

En el caso de Paisaje Tetuán el papel ejercido por la mediación cultural, tanto por parte de los agentes culturales del barrio como por parte de Intermediae, organismo dependiente del Ayuntamiento de Madrid que asume funciones de mediación cultural y fomento de la participación ciudadana, ha sido clave para el éxito del proyecto no solo por haber sabido conjugar los intereses de los distintos actores implicados sino también por su ingente labor de rompehielos dado lo novedoso de la iniciativa. Ello evidenció que, si bien de manera titubeante y limitada, en Paisaje Tetuán se comenzó a construir por parte de la administración



local un nuevo modo de relacionarse con la ciudadanía a partir de mecanismos de mediación y participación. La acción desarrollada en el proyecto recogía de algún modo los debates que sobre los usos del espacio público y la participación ciudadana habían tenido lugar a raíz del 15M. Nos atrevemos a asegurar que Paisaje Tetuán no hubiera podido desarrollarse tal y como lo hizo, ni abrir las posibilidades que abrió, de no haberse producido aquella revolución de indignación y acción democrática. Es una lástima que, como se subrayaba más arriba, las intervenciones murales quedaran al margen de todo proceso de mediación o participación ya que con ello podrían haberse explorado vías de las que a buen seguro se hubieran obtenido estimulantes resultados.

¿Pero cuál es el papel de los artistas en estos modelos de gestión articulados desde arriba? En el Paisaje Tetuán, los artistas eran seleccionados por el comisariado del proyecto pero tenían plena libertad para escoger el tema de su mural. Esta es la dinámica habitual en el caso de los festivales de murales ya que, una vez seleccionado el artista para intervenir en una determinada ubicación, éste suele tener un margen de libertad bastante razonable para la ejecución de su obra. En Paisaje Tetuán los artistas seleccionados tenían un perfil de reconocido prestigio internacional pero con escaso arraigo en el distrito de Tetuán, salvo el caso del artista urbano y escritor de graffiti Suso 33, quien es oriundo de Tetuán y ha tenido una dilatada y reconocida trayectoria de intervención en sus calles. Ésta es otra característica de los festivales de murales: la escasa o nula relación de los artistas con el contexto en el que intervienen.

Dicha desconexión suele tener como consecuencia que estos artistas reciban la denominación de “paracaidistas”, dado que “caen del cielo”, intervienen al margen de cualquier contacto con el entorno y se marchan. Suelen ser artistas que, como señalábamos, tienen prestigio internacional ostentando un elevado estatus dentro de la escena del arte urbano<sup>146</sup>. Ello motiva que sus obras estén bajo los focos de la atención mediática y cuenten con bastante tirón entre el público iniciado. Aunque autores como Rofes (2008) exalten las virtudes del paracaidismo

---

<sup>146</sup> Uno de los casos más célebres y que más repercusión ha tenido en los últimos años fue el de Shepard Fairey en Málaga. (Diario Sur, 24/06/2015)

artístico, no se puede soslayar el hecho de que con ello suele darse la supeditación de los derechos culturales de la población local (véase Barbieri, 2015) a la atracción de un público (clase creativa) que en gran medida es ajeno al entorno, lo que tendría como principal riesgo la eventual elitización urbana del contexto intervenido.

Pero estos formatos también tendrían sus aspectos positivos. Buena prueba de ello es el caso de Muros Tabacalera. Como hemos visto, este tipo de intervenciones pueden ofrecer la oportunidad de dar visibilidad al trabajo de un determinado grupo de artistas, facilitando con ello no solo su reconocimiento y puesta en valor sino la accesibilidad a un público amplio que no está familiarizado con la escena del arte urbano y que no necesariamente maneja sus códigos. Pero ello no solo se logra interviniendo en murales, condición *sine qua non* sin duda, sino también desarrollando una intensa labor pedagógica y divulgativa para acercar este arte al gran público. Algo que sí se realizó con la edición de Intramuros 2015 y en la que se desarrollaron distintas actividades como talleres infantiles, charlas y debates en los que se reflexionó sobre las distintas dimensiones que afectan al devenir del arte urbano. La implicación de los artistas en este tipo de actividades es fundamental, por una parte, para involucrar al público en la reflexión colectiva sobre sus obras y, por otra, para generar espacios pedagógicos donde se acerque el arte a un sector de la población más joven. Lo deseable sería que este tipo de espacios tuvieran continuidad y un carácter de mayor permanencia. En ese sentido, el trabajo de iniciativas como la de Madrid Street Art Project, asociación cultural que ha organizado junto a la Subdirección General para la Promoción de las Bellas Artes las dos ediciones de Muros Tabacalera y la edición de Intramuros, revela como esencial las labores de mediación cultural para hacer partícipe al entorno de este tipo de proyectos dándoles una dimensión más abierta y participativa.

Las políticas públicas en relación al arte urbano y el graffiti no son las únicas que siguen una dinámica aparentemente paradójica o contradictoria, también los artistas lo hacen. Como veíamos en el caso de Suso 33, buena parte de los artistas que intervienen en estos formatos tienen una destacada trayectoria en

la calle exponiéndose a ser multados por su actividad artística por las mismas instituciones que luego les contratan. Un buen ejemplo al respecto es el del artista segoviano Gonzalo Borondo quien fue multado por el Ayuntamiento de Madrid por realizar un mural de manera ilegal solo unos meses antes de que fuera contratado por el propio Ayuntamiento para intervenir en una de las medianeras de paisaje Tetuán (El Asombrario, 19/01/2014). Los artistas urbanos se moverían así con soltura a un lado y otro de la frontera que establece lo que es respetable y legal de lo que es repudiable e ilegal. Mantendrían una doble actividad al modo del Doctor Jekyll y Mister Hyde: aquella que les lleva a ser unos reconocidos artistas “a la luz del día” en festivales y galerías de arte y, al mismo tiempo, a ser proscritos, perseguidos y castigados por su actividad furtiva y “nocturna” en la vía pública.

¿Pero de verdad es una actividad tan contradictoria como pudiera parecer a simple vista? ¿Es posible entender la obra legal de los artistas urbanos sin tener en cuenta la obra realizada en la calle de manera ilegal? Bien es cierto que buena parte de los artistas que trabajan en proyectos comisariados en la calle no han tenido una trayectoria autónoma e ilegal previa. Pero una parte importante de ellos sí. De hecho, no se entendería el interés de los estamentos culturales oficiales por cooptar el arte de la calle sino se hubiera venido desarrollando en las últimas décadas una vigorosa escena de arte urbano que, recordemos, es una actividad artística esencialmente autónoma, espontánea y, por supuesto, ilegal. La actividad autónoma de un artista urbano puede existir sin una contraparte oficial pero la oficial sí que no podría existir sin su contraparte autónoma puesto que de ella se nutre. Un claro ejemplo de ello es el hilo de continuidad iconográfico que se puede establecer en distintos artistas entre su trabajo autónomo y la intervenciones comisionadas. (fig.1) (fig.2)

#### *5.1.2.1. Lisboa y los murales como instrumento de regeneración urbana*

Lisboa es una de las capitales de Europa que se ha convertido en un foco de atracción internacional debido a la proliferación de proyectos relacionados con el arte urbano. En octubre de 2008, el gobierno local de la ciudad, goberanda por el socialdemócrata Antonio Costa, quien posteriormente se convirtiera en Primer

Ministro portugués, decidió acometer un intenso proceso de regeneración estética en el Bairro Alto, uno de los focos turísticos más prominentes de la ciudad dada su naturaleza bohemia y culturalmente atractiva. Ello consistió, por una parte, en la aplicación de políticas de Tolerancia Cero con respecto al graffiti y la actividad artística no regulada en el espacio público y, por otra parte, en la institucionalización del arte urbano a través del comisariado de distintas piezas en la Calçada da Glória (fig.3), una de las principales vías de acceso al barrio (Costa y Lopes, 2014). Si bien esta estrategia suponía un giro en las políticas urbanas con respecto al graffiti y el arte no regulado en el espacio público, la intervención institucional a través de murales no era completamente novedosa ya que a finales de los años 1990, más concretamente en el año 1998 con la celebración de la Exposición Universal de Lisboa, ya se hizo un uso institucional del muralismo en la ciudad (Ramos y Câmara, 2014). El proyecto del gobierno de Costa, cuyo lema “cambiando la imagen del barrio” dejaba bastante patente cual era el eje sobre el que giraba la acción de gobierno, consistió en una batería de medidas encaminadas a combatir la práctica artística ilegal en el barrio, como la limpieza intensiva de sus muros, la instalación de nuevo alumbrado o de cámaras de seguridad (Costa y Lopes, 2014). Las declaraciones dadas en aquel momento por el propio alcalde de la ciudad dejaban pocas dudas al respecto: “quien pinte en la ciudad tiene que comprender que el crimen no compensa” (Público/Agencia Lusa 13/10/2008 citado por Costa y Lopes, 2014).

Como se comentaba más arriba, las medidas coercitivas iban de la mano de la institucionalización de la práctica del arte urbano mediante la recién inaugurada Galería de Arte Urbana (GAU). Lo que en un principio fue una intervención puntual en la citada Calçada da Glória, pronto se extendería a otros puntos de la ciudad dando pie a la proliferación de distintas intervenciones murales de gran formato, así como diversas actividades alrededor de la práctica del arte urbano. Algunas de ellas, como veremos a continuación, estuvieron vehiculadas a través de procesos de participación ciudadana. La Galería de Arte Urbana, que contó con el patrocinio de distintas empresas públicas y privadas, tenía como principal objetivo convertir el espacio público en una enorme galería al aire libre, con todas sus potencialidades (capacidad para visibilizar y poner en valor la escena, así como

para realizar pedagogía sobre la misma, etc.) y todos sus riesgos (domesticación de la propia escena). Las declaraciones institucionales iban en este caso en una dirección muy distinta a las relativas al graffiti y la práctica artística no regulada: las ubicaciones en las que intervendría la GAU debían de recoger “El buen arte que está por crear” (Público/Agencia Lusa 13/10/2008 citado por Costa y Lopes, 2014).

La intervención que puso en el mapa a la ciudad lisboeta como nueva capital del arte urbano, y por tanto como nuevo destino turístico, fue el proyecto *Cronos*. Desarrollado entre los años 2010 y 2011 en colaboración con el Ayuntamiento por la Associação Assafama Cidadina (ACA), asociación que reúne a destacados artistas de la escena local como Vhils, *Cronos* contó con la participación de artistas de renombre internacional como Blu, Os Gemeos o Sam, los cuales intervinieron en varios inmuebles tapiados de la céntrica avenida Fontes Pereira de Melo (fig.4). La reflexión de fondo del proyecto giraba en torno a la idea de la condición efímera del arte urbano y del propio ser humano (Costa y Lopes, 2014). Por otra parte, otra de las intervenciones más celebradas de la GAU es el proyecto *Reciclar o olhar* (reciclar la mirada) que consiste en la apertura de repetidos procesos participativos, han celebrado hasta la fecha nueve ediciones, para redecorar los contenedores para el reciclaje de vidrio de la ciudad (fig.5). Colectivos de barrio de toda la ciudad han vehiculado la participación directa de la propia vecindad que ha podido ver materializados sus diseños en los citados contenedores. La participación de la ciudadanía se unió así a la de artistas profesionales (fig.6) quienes también intervinieron en distintos camiones de recogida de basura de la ciudad (Costa y Lopes, 2014).

En definitiva, vemos como la estrategia para la regeneración de distintos barrios de la ciudad, en especial el turístico y céntrico Bairro Alto, cuentan con un patrón muy parecido al que hemos visto en el caso de Madrid. Aunque es importante señalar que en Lisboa el desarrollo de estos planes ha llegado mucho más lejos y ha contado con mucha mayor implicación institucional que en el periodo analizado en la capital española. Si bien la acción de la GAU empezó en un punto muy concreto, su éxito acabó motivando que se extendiera a toda la ciudad,

compatibilizando tanto las intervenciones de gran formato y artistas de prestigio internacional como aquellas que ponen el acento en sus aspectos más participativos. Sus consecuencias pueden conllevar los riesgos de un efecto “creativo” y gentrificador, pero también pueden conllevar procesos participativos, con todos los límites y tensiones que estos procesos también llevan aparejados, lo cual invita a reflexionar sobre la naturaleza compleja y en gran medida ambivalente de estos proyectos, capaces de detonar tanto procesos de atracción “hacia fuera” como espacios de activación “hacia dentro”, de compatibilizar los comisariados desde arriba con la implementación desde abajo.

### *5.1.3. Arte urbano y los modos de gestión desde abajo*

Los dos casos analizados hasta ahora vendrían a ilustrar la doble dinámica contradictoria con respecto a la gestión del graffiti y el arte urbano: por una parte, las políticas de prohibición, persecución y castigo, y por la otra, las políticas de canalización e implementación desde arriba. Pero hay un tercer modelo que rompe con esa doble dinámica: aquella que se basa en modos de colaboración entre instituciones públicas y colectivos artísticos que tienen como resultado proyectos gestionados desde abajo. El Keller, taller de arte urbano del Centro Social Autogestionado Tabacalera es un perfecto ejemplo de ello. La actividad desarrollada en este espacio ha demostrado que es posible generar vínculos de colaboración entre la institución pública y la escena del arte urbano sin la necesidad de que la primera mantenga el absoluto control sobre la segunda. El Ministerio en este caso negoció unos determinados límites con los colectivos que gestionaban el centro pero una vez establecidos dichos límites los artistas han tenido cierto margen de autonomía para llevar a cabo su actividad. La actividad de los artistas en El Keller no solo se ha limitado a la intervención dentro del recinto del Centro Social Autogestionado sino que también se ha dado en las calles de Madrid, es decir, no solo ha tenido que ver con el margen de maniobra que establecía el Ministerio en el interior del inmueble de Tabacalera sino con la actividad ilegal en la vía pública.

El Centro Social Autogestionado Tabacalera fue fruto del advenimiento de la crisis económica de 2008. El edificio que durante dos siglos había albergado la Fábrica de Tabacos estaba destinado a ser el Centro Nacional de las Artes Visuales, un megaproyecto museístico en el que el Gobierno del PSOE de aquel entonces pretendía invertir treinta millones de euros. El centro estaba pensado para ser un museo del cine y de las artes visuales, así como un centro de fotografía y un instituto de creación. El proyecto estaba en consonancia con la tendencia seguida por gobiernos de todo signo en tiempos de deslocalización industrial de basar parte de su modelo cultural en la reconversión de antiguos recintos fabriles en fábricas para la cultura y el arte (Carrillo, 2014). Dicho modelo cultural, que no solo se basó en la recuperación de antiguas factorías sino que también lo hizo en la construcción de grandes infraestructuras, se fundamentaba en una cultura volcada en los grandes fastos y la espectacularización que en nuestro país proliferó de manera exponencial al calor del crecimiento desaforado de la burbuja inmobiliaria y que se frenó una vez estalló ésta<sup>147</sup>. El proyecto del Centro Nacional de las Artes Visuales nunca llegó a iniciarse lo cual posibilitó el surgimiento del centro autogestionado. Un caso paradigmático de cómo entre los cascotes que dejó la crisis pudo florecer otro modelo de gestión pública basado en dinámicas de implementación desde abajo, un modelo que apostó por una nueva institucionalidad que posibilitara el surgimiento de proyectos donde se conjugue la innovación democrática de la acción ciudadana con la estabilidad y la continuidad que imprimen las instituciones públicas (Pares et.al, 2017). Una oportunidad para resignificar el concepto de fábrica de la cultura bajo unos parámetros de acción cultural de base (Dinardi, 2014). Por tanto, el reto que tendrían las citadas instituciones públicas por delante es la de posibilitar espacios de acción ciudadana donde se potencien los procesos de tensión democrática a través de la negociación y no la imposición, de la apertura a la autonomía de la ciudadanía y no a la heteronomía a la que suele abocar la acción institucional. 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

---

<sup>147</sup> Un caso significativo al respecto fue el de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela (El Mundo, 27/03/2013)

la cohabitación de dos modelos diferentes, regulados por criterios y objetivos que son, obligatoriamente, distintos”.

Un elemento interesante para la reflexión es cuál ha de ser el papel de la institución pública en un proyecto como el de Tabacalera más allá de la adopción de medidas e imposición de límites para velar por la salvaguarda de la integridad del patrimonio cultural del inmueble:

“A diferencia de lo público, ninguno de estos espacios [donde se gestionan elementos culturales de forma autónoma] tiene un mandato por el que hay que incluir a toda la ciudadanía en sus actividades. Las instituciones públicas, por el contrario, deben dar cabida y voz a todo tipo de comunidades y sujetos. Como vemos, lo común no elimina la necesidad de lo público: entre ambas realidades encontraremos lugares de fricción pero también espacios de complementariedad.”  
(Rowan, 2016: 46)

He aquí un elemento de fricción abierto al debate ¿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. Como hemos podido comprobar, algunos testimonios del trabajo de campo en el artículo sobre Tabacalera, apuntaban a esa circunstancia como uno de sus rasgos característicos: la infrarrepresentación de mujeres. ¿Hasta qué punto la institución pública podría tener derecho a intervenir en un asunto 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 un mayor número de mujeres corrigiendo uno de los seculares déficit de la escena del arte urbano. Pero



en el caso de El Keller, ¿A través de qué mecanismos podría dicha institución pública tomar cartas en el asunto si es que debería tomarlas?

Como hemos podido comprobar, en Tabacalera se dan dos modelos antagónicos entre sí: el que tiene que ver con una gestión pública desde arriba, siguiendo un modelo de comisariado artístico clásico y el que tiene que ver con un modelo de gestión desde abajo en el que se ha manejado un margen bastante razonable de autonomía y autogestión. Si bien la convivencia entre ambos modelos ha sido fría pero armónica, a pesar de los recelos entre la Subdirección General para la Promoción de las Bellas Artes y el colectivo de artistas urbanos de El Keller, la inercia de ambos modelos ha ido poniendo a uno de espaldas al otro y viceversa. El ejercicio de mediación de la asociación Madrid Street Art Project ha sido lo que ha hecho que la convivencia más fluida pero las diferencias de fondo entre dos modos contrarios, aunque bien es cierto que complementarios, de entender la intervención en el espacio público han seguido estando muy presentes.

Un ejemplo de ello fue la negativa del Ministerio a que los artistas de El Keller pudieran pintar en los muros del perímetro del patio exterior donde sí se pintó poco después Muros Tabacalera. Los artistas lejos de desafiar tal decisión la respetaron, no queriendo tensionar un acuerdo con el Ministerio que posibilitaba la existencia de un espacio que ha enriquecido la escena del arte urbano. Este capítulo abre otro interesante debate sobre la conveniencia o no de la decisión de los artistas de respetar lo que a todas luces se reveló como una decisión arbitraria del Ministerio. Más concretamente abre un debate sobre las vías que pueden abrir los usos del conflicto con las administraciones públicas por parte de los artistas y, por lo tanto, su utilidad para desafiar el actual estado de cosas con respecto a ellas. La literatura especializada en procesos de innovación social señalan la transformación de las relaciones de poder entre los colectivos que gestionan dichos procesos y las instituciones como una de sus condiciones esenciales (Moulaert, 2005; MacCallum, 2009; Subirats y Parés, 2014; Magrinyà y Balanzó, 2015; Subirats, 2015a; Parés et.al, 2017).

¿Pero 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 pudieran ostentar un estatus de consideración cultural alejado de su tradicional rol de subalternidad. Los testimonios de los artistas recogidos en el trabajo de campo para Tabacalera, 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 el cambio? ¿Bastaría entonces con la confrontación con las instituciones para ensanchar los actuales límites o habría que optar además por otras estrategias en el que la participación en formatos oficiales abriera la posibilidad de visibilizar problemáticas relacionadas con el arte urbano? Creemos útil rescatar a este respecto la perspectiva que aporta Mouffe (2013: 219) en lo tocante a la manera en que los artistas pueden generar relatos contra-hegemónicos en los recintos de exhibición artística tradicional<sup>148</sup>:

“En el caso de los museos, mi visión es que, lejos de ser condenados a jugar un rol como instituciones conservadoras dedicadas al mantenimiento y reproducción de la hegemonía existente; museos e instituciones artísticas pueden contribuir a subvertir el marco ideológico de la sociedad de consumo. De hecho, pueden ser transformadas en espacios públicos agonísticos donde esta hegemonía es abiertamente contestada.”

Como vemos, la participación en distintos frentes más allá de los confrontativos no solo puede contribuir a la transformación de dichas relaciones de poder en el campo del arte urbano sino que puede abrir la posibilidad de ejercer unos nuevos usos del espacio público que den pie a visibilizar otras perspectivas más allá de las construidas por la hegemonía neoliberal, es decir, pueden materializar el tránsito de un espacio público nacido del consenso excluyente a

---

<sup>148</sup> En este caso Mouffe habla de los museos pero también puede ser aplicable al caso de los festivales de arte urbano.

uno basado en un “agonismo” que haga factible el debate democrático en base al disenso (Mouffe, 2013) y la construcción de otros horizontes de lo posible.

#### *5.1.3.1. Barcelona, la autogestión artística y la autonomía social*

Barcelona ha sido en los últimos años el perfecto paradigma de la ambivalencia en la gestión de las prácticas artísticas no reguladas en el espacio público. Si bien la capital catalana contaba con una rica escena de arte en la calle, hasta el punto que era un foco de atracción para artistas de todo el planeta debido tanto al buen clima como a la permisividad institucional, todo comenzó a cambiar a partir de la preparación como sede del Forum por las Culturas de 2004. Con dicha celebración el gobierno local de Joan Clos y el PSC pretendía impulsar la introducción de la ciudad en el contexto competitivo global dejando atrás definitivamente la resaca postolímpica (Delgado, 2007). Para ello, entre otras medidas, implementó en 1999 una normativa municipal, la Ordenança Municipal del usos del Paisatge urbà de la Ciutat de Barcelona, que establecía unos usos mucho más restrictivos del espacio público. En 2006, con la actualización de la normativa, se consumaría la definitiva vuelta de tuerca en el recrudecimiento de las políticas del gobierno local con respecto a la gestión del graffiti y el arte urbano que en lo sucesivo pivotaría en torno a dos ejes: la prohibición y erradicación de la acción artística no regulada<sup>149</sup> y la habilitación de espacios legales para la intervención mural.

La citada activación de la ciudad como un nuevo nodo global tuvo como uno de sus principales vectores de actuación la reconversión a partir del año 2000 del degradado Poble Nou en un distrito tecnológico, el 22@Barcelona, que pudiera facilitar la atracción de inversión extranjera y el asentamiento de distintas compañías del sector. Así como el litoral del Poblenou fue el principal foco de intervención a finales de los años 1980 para la construcción de la Villa y el Puerto Olímpico de cara a los Juegos de 1992, ahora parecía ser el turno del interior del

---

<sup>149</sup> La Tolerancia Cero había llegado para quedarse. En un caso muy parecido al de Estocolmo, el Ayuntamiento prohibió no solo la acción artística autónoma en la calle sino cualquier referencia visual que remitiera al universo del graffiti o el arte urbano. Buena prueba de ello fue la prohibición a los comerciantes para intervenir en sus propios cierres o fachadas (La Vanguardia, 29/10/2010).

distrito. Como han señalado Casellas et.al (2008), el inicio de las distintas operaciones inmobiliarias para poner en marcha el 22@Barcelona provocó el desplazamiento de buena parte de su población, entre ellos colectivos de artistas que habían trabajado desde tiempo atrás en la zona. Un ejemplo de ello fue el del colectivo de artistas que desde 1999 convirtieron en espacio artístico autogestionado el inmueble de una antigua fábrica textil, conocida como La Escocesa, y que fueron expulsados a la fuerza en 2006. Ese mismo año el edificio fue adquirido por la empresa Renta Corporación que tenía como objetivo su desarrollo inmobiliario. Dos años después, en 2008, el Ayuntamiento cedió, después de negociar con la empresa dueña del edificio, la gestión provisional del espacio a la Associació d'Idees, un colectivo de artistas que a día de hoy continúan con su proyecto de autogestión. La Escocesa no fue un caso aislado, su recuperación formó parte de un plan estratégico cultural del gobierno local para la reactivación de distintas instalaciones industriales de la ciudad y darles un uso cultural. Bajo el nombre Fàbriques de Creació se pueden encontrar centros como, además de la propia Escocesa, Hangar, Ateneu Popular 9 Barris o Fabra i Coats.

Otro caso de colaboración entre instituciones y colectivos ciudadanos en Barcelona es el de Can Batlló, centro social autogestionado que si bien no tiene un espacio dedicado a la actividad del arte urbano sí guarda numerosas similitudes con el Centro Social Autogestionado Tabacalera. Como en el caso del centro madrileño, Can Batlló fue un antiguo recinto fabril que las instituciones públicas, en este caso el Ayuntamiento de Barcelona, cedió a distintos colectivos del barrio de Sants tras años en los que estos reivindicaron su puesta a disposición de la ciudadanía para su autogestión al margen de tutelas o lógicas clientelares. En un contexto en el que se conjugaban la crisis económica, el desconcierto institucional, el fortalecimiento de los movimientos sociales y el anhelo de profundización democrática; en el año 2011 se hizo efectiva la cesión ante las presiones de dichos colectivos del barrio que amenazaban con su ocupación, lo cual podría haber convertido el centro para el gobierno local, recién ocupado por el nuevo equipo del convergent Xavier Trias, en un espacio más descontrolado y descontrolable (Subirats, 2015b). Como en el caso del Centro Social Autogestionado Tabacalera, donde los márgenes de autonomía han sido razonablemente amplios a pesar de la

permanente tensión con la institución titular del inmueble, en Can Batlló ha sido y es la propia ciudadanía la que marca los vectores de trabajo preservándose así dicha autonomía en la gestión (Subirats, 2015b).

## 5.2. *¿Continuidad o ruptura con las políticas analizadas?*

### 5.2.1. *El cambio de gobierno municipal en Madrid*

En mayo de 2015, la candidatura de unidad popular Ahora Madrid, con la jueza jubilada Manuela Carmena a la cabeza, hizo posible acabar con 25 años de gobiernos ininterrumpidos del PP en la capital del Estado. El posterior pacto de gobierno de Ahora Madrid con el PSOE impidió que la cabeza de lista por aquel partido, Esperanza Aguirre, pudiera llegar a la alcaldía iniciando un nuevo periodo en la administración municipal madrileña. ¿Qué efectos ha tenido dicho cambio de gobierno en las políticas públicas con respecto al arte urbano y el graffiti? Entre otras iniciativas, en estos dos años se han multiplicado los espacios para la intervención comisionada de murales en el centro de la ciudad, han proliferado los eventos con el arte urbano como protagonista, así como se han posibilitado proyectos de gestión mural desde abajo y de implicación vecinal. Además, parece que el carácter improvisado de las políticas del anterior gobierno con respecto al arte urbano han dejado paso a un modelo de gestión más coherente. Éste se basaría en tres planos de intervención similar al que Young (2014) sugiere en su libro *Street art, public city. Law, Crime and Urban Imagination*. En él se plantea una categorización del espacio público en tres niveles: uno de espacios restringidos en los que no se permitirían intervenciones de ningún tipo (como por ejemplo en edificios institucionales o patrimonio artístico), otro de tutela, espacios en donde las intervenciones artísticas estarían canalizadas bajo supervisión pública y, por último, un nivel de libre intervención, espacios habilitados en donde se podría dar rienda suelta a la creatividad espontánea de los artistas.

Si bien es cierto que ha habido una nueva actitud por parte del consistorio con respecto al arte urbano y el graffiti, tanto en la ausencia de criminalización

discursiva como en la voluntad de construir otro tipo de relación con su escena, facilitándose proyectos de gestión desde abajo que serían impensable hace unos años, cabe subrayar que tampoco parece haber un giro radical con respecto a las políticas del anterior gobierno: la anterior ordenanza sigue vigente y parece que los proyectos comisariados siguen prevaleciendo sobre otro tipo de iniciativas. Tal vez sea pronto para hacer afirmaciones categóricas sobre este asunto pero todo parece indicar que, aunque sí es cierto que con importantes matices, se ha optado por una senda con un cierto cariz continuista con respecto a la anterior administración del PP.

### *5.2.2. El Plan de Cultura 2020 y los nuevos planes para Tabacalera*

El Ministerio de Educación Cultura y Deporte hizo público en marzo de 2017 el Plan de Cultura 2020, un documento que pese a su vaguedad y falta de concreción<sup>150</sup>, pretende ser una tentativa de plan estratégico en materia cultural para los próximos años. Un plan que, entre otros asuntos, aborda los planes que el Ministerio tiene para “proyectar una nueva Tabacalera” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017: 72). Entre las principales líneas que se trazan en el plan está el desarrollo del programa “Tabacalera Cantera”, un plan de residencia para jóvenes creadores del Estado español, y la creación del Museo del Cine, proyecto metido en un cajón desde que la crisis enterró la puesta en marcha de las obras del que iba a ser el Centro Nacional de las Artes Visuales. Sobre el futuro del Centro Social Autogestionado Tabacalera nada explicita el plan.

Cabe preguntarse si, en caso de que se utilizara todo el inmueble para los nuevos usos que el Gobierno proyecta para Tabacalera, facilitaría el Ministerio alguna alternativa a los distintos colectivos que integran el centro autogestionado. El modelo de política cultural que ha implementado el PP en los últimos años no invita demasiado al optimismo a ese respecto. El desmantelamiento de un espacio de innovación democrática que, con sus luces y sus sombras, ha ensayado y puesto en práctica una nueva institucionalidad que ha abierto nuevas vías de colaboración

---

<sup>150</sup> Véase a este respecto la crítica que hace Rowan en [eldiario.es](http://eldiario.es) (24/03/2017)

entre las instituciones públicas y distintos colectivos ciudadanos sería una mala noticia, máxime cuando precisamente dejaría paso a un modelo cultural que representa en gran medida aquello que el centro social ha combatido a lo largo de su trayectoria.

### 5.3. Reflexiones finales

La dimensión ambigua y contradictoria de cualquier política pública es algo inherente a su propia existencia puesto que la acción pública ha de atender a diversos intereses que en la gran mayoría de los casos no son nada fáciles de conjugar (Subirats, 2008; Stone, 2012). En el caso de las políticas públicas aquí abordadas hemos observado una particularidad que es común en muchas ciudades contemporáneas: las contradicciones no se darían tanto por pretender conjugar los intereses de distintos actores sociales (artistas, vecinos, comerciantes, etc.) como su sometimiento a un modelo urbano que es el del empresarialismo y el márketing urbano, la competencia internacional y el posicionamiento en el mercado global. Dicho modelo obligaría a reconfigurar los espacios públicos en aras de la dinamización económica y la producción de valor, dejando de lado su función como espacios de reproducción social. La cultura en ese contexto cumpliría una función clave como catalizadora de atracción de flujos de capital y configuradora de un nuevo orden social. En relación al arte urbano se ha venido dando una doble tendencia que en este trabajo hemos llamado esquizoide, es decir, aquella que se ha movido en un rango de intervenciones públicas entre la prohibición, persecución y castigo, y la canalización a través de procesos de implementación desde arriba.

Estas dinámicas han sido implementadas, si bien con matices, tanto por gobiernos liberal-conservadores como por gobiernos socialdemócratas y de nuevo cuño político con lo cual el modelo de políticas, es decir la *policy*, ha estado más basado en el consenso que en la confrontación propia de la pugna política entre partidos, es decir la *politics*. La dinámica contradictoria de gestión pública ha contado, de forma especular, con su réplica en los artistas ya que su actividad se ha movido en un rango de acción que va desde la resistencia y la confrontación a la

colaboración con las instituciones. Con el estudio de los tres casos aquí analizados hemos visto como ese modelo contradictorio, tanto en la gestión pública como en la actividad de los artistas, aún siendo coherente con los principios de la dinamización económica en el espacio público, es más complejo de lo que pudiera parecer a primer vista ya que, por la parte institucional, proyectos de férrea implementación desde arriba, han acabado detonando procesos inéditos de gestión desde abajo que, aún incipientes, pueden suponer una alternativa de futuro en la gestión mural de la ciudad y, en consecuencia, una alternativa a dicho modelo de gestión neoliberal. Por otra parte, hemos visto como esa misma complejidad también se manifiesta en la actividad de los artistas ya que se puede establecer un *continuum* en la aparente contradicción que se establece entre su actividad autónoma e ilegal, y la de su acción comisariada y oficial. Lo cual nos lleva a comprobar hasta qué punto la acción que ocurre en los márgenes del sistema del arte sirve para poner de manifiesto las fuerzas que operan en su núcleo, estableciéndose entre ambas una relación más fluida y dinámica de lo que pudiera parecer en un principio (Ramírez, 1992).

De otro lado, y también en abierto desafío a la dinámica “esquizoide” de la gestión pública, han surgido en los últimos años proyectos de innovación democrática y modelos de gobernanza desde abajo que han supuesto una alternativa basada en la colaboración entre colectivos de artistas urbanos y las instituciones públicas. Con ello se han activado dispositivos por nueva institucionalidad que han pretendido infundir aire fresco a las instituciones para que respondieran a las nuevas demandas sociales al tiempo que motivaba la asunción de responsabilidades por parte de la ciudadanía en la gestión de espacios en desuso. Un modelo que sin ser la panacea ha abierto vías de colaboración entre artistas urbanos e instituciones impensables hace unos años y en las que se ha preservado la condición esencial de la propia actividad de los primeros: la autonomía. Una gestión que, aunque basada en ambigüedades y contradicciones inherentes a toda acción pública, está más cerca de responder a los intereses de la ciudadanía que de estar al servicio de un modelo de ciudad que se ha revelado exclusivo y excluyente.



#### 5.4. Bibliografía:

Ajuntament de Barcelona (2006) *Ordenança Municipal dels usos del Paisatge Urbà de la Ciutat de Barcelona*.

Austin, J (2001) *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. Columbia University Press. New York.

Barbieri, N. (2015) “Derechos culturales: ¿qué son, cómo se han desarrollado en Cataluña y qué tipo de políticas requieren?” en *Estado de la cultura y de las artes 03\_2015*, Vol. 03, CONCA. Barcelona.

Bruquetas, M. et al. (2005) *La regeneración de barrios desfavorecidos*. Documento de Trabajo 67. Fundación Alternativas.

Carrete, J. (2014) “A la sombra de Medialab-Prado” en Avendaño, L. E. (ed.) *Silencio y política. Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*. Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Barcelona. Madrid.

Carrillo, J. (2014) “Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea” en Avendaño, L. E. (ed.) *Silencio y política. Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*. Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Barcelona. Madrid.

Casellas, A. et.al (2008) “Estrategia de regeneración urbana y procesos de gentrificación en el distrito tecnológico de Barcelona” en *Globalización Económica: Amenazas y Oportunidades para los territorios*. Researchgate.net. Enero: 109-118. Disponible en: <https://goo.gl/K9HbkJ>

Costa, P. y Lopes, R. (2014) *Is Street Art Institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon*. Dinamiacet-iul. N°8.

Delgado, M. (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Catarata. Barcelona.

Diario Sur (2015) "El mural exprés de Obey en el Soho". 24 de junio. Consultado el 14/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/YpMR6b>

Dinardi, C. (2014) "Urban creativity from below: Exploring the value of grassroots cultural interventions to creative cities" en *Lisbon Street Art & Urban Creativity 2014 International Conference*. Lisbon.

Duffin, D. (1993) *A model city*. Artists Newsletter, marzo, 38-39

El Asombrario (2014) "Borondo: la protesta escondida en las paredes". 19 de enero. Consultado el 14/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/UbdbdE>

Eldiario.es (2017) "El Plan de Cultura del Gobierno no tiene un plan" 24 de marzo. Consultado el 15/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/u652Sl>

El Mundo (2013) "La crisis frena la obra faraónica de Fraga en Santiago". 27 de marzo. Consultado el 14/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/nxoyQJ>

Europa Press (2013) "El Ayuntamiento fomentará intervenciones artísticas que mejoren el paisaje urbano y en 2014 decorará un muro emblemático." 29 de noviembre. Consultado el 16/06/2016. Disponible en: <http://goo.gl/ozEhJq>

Florida, R., (2012) *The Rise of Creative Class, Revisited*. Basic Books. Nueva York.

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*. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, Universidade de Santiago de Compostela, vol.7, nº1.

Garrard, J., (1998) *Same difference*. Mailout, agosto/septiembre, 6.

Goode, E. and Ben-Yahuda, N (2009) *Moral Panics. The social construction of deviance*. Blackwell. Oxford.

Hall, T. & Robertson, I., (2001) *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*. Landscape Research, Vol. 26, No. 1, 5-26.

Harvey, D., (2007) *Breve historia del neoliberalismo*. Akal. Madrid.

Harvey, D., (2013) *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal. Madrid.

Kimvall, J. (2011) "Scandinavian Zero Tolerance on Graffiti" in Bertuzzo E.T. (et al) *Kontrolle öffentlicher Räume*. Zeithorizonte. Stokholm.

Kramer, R. (2010) *Painting with permission: legal graffiti in New York City*. Etnography. 11(2) 235-253.

La Vanguardia (2010) "Los comerciantes de Barcelona serán multados si encargan graffiti para su persiana". 27 de diciembre. Consultado el 20/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/xQFTG8>

Logan, J. y Molotch, H. (2015) "La ciudad como máquina de crecimiento" en Observatorio Metropolitano de Madrid (ed.) *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Traficantes de Sueños. Madrid.

MacCallum, D. et.al (eds.) (2009) *Social Innovation and Territorial Development*. Ashgate. Surrey.

Magrinyà, F. y Balanzó, R., (2015) "Innovación social, innovación urbana y resiliencia desde una perspectiva crítica: el caso de la autoorganización en el espacio urbano de Barcelona" en Subirats, J. y García Bernardos, A., (eds.)

*Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades.* Icaria. Barcelona.

Matland, R.E. (1995) "Synthesizing the Implementation Literature: The Ambiguity-Conflict Model of Policy Implementation". *Journal of Public Administration Research and Theory: J-Parte*, Vol. 5, No. 2: 145-174.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017) *Plan de Cultura 2020*.

Mouffe, C. (2013) *Agonistics. Thinking the World Politically*. Verso. London.

Moulaert, F. (coord.) (2005) *Social innovation, governance and community building. Final report*. DG Research European Commission.

Pares, M. et.al (2017) *Social Innovation and Democratic Leadership. Communities and Social Change from Below*. Edward Elgar Publishing. Chentelham.

Peck, J., (2005) *Struggling with the Creative Class*. *International Journal of Urban and Regional Research*. Volume 29.4, diciembre, 740-770.

Polis blog (2011) "Zero tolerance for street art in Stockholm", 20 de agosto. Consultado el 17/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/XH4foH>

Ramos, J. y Camara, S. (2014) "Lisboa Capital da Arte Urbana". *On the W@terfront*. Julio: 23-33.

Ramírez, J.A. (1992) "¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería" en Ramírez, J.A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid. Visor.

Rofes, O., (2008) "¿Qué tiene de público el arte público?" en Parramón, R y Fontdevila, O (coord.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Edicions Idensitat. Barcelona.

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

Sassen, S. (1991) *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton University Press. New Jersey.

Smith, N., (2005) “El redimensionamiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal” en Harvey, D. y Smith, N., *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. MACBA/UAB.

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

Stone, D. (2012) *Policy Paradox: The Art of Policitical Decision Making*. W.W. Norton and Company. New York.

Subirats, J. et al (2008) *Análisis y gestión de políticas públicas*. Editorial Ariel. Barcelona.

Subirats, J. y Parés, M. (2014) *Cambios sociales y estructuras de poder ¿Nuevas ciudades, nueva ciudadanía?* Interdisciplina 2, No 2: 97-118.

Subirats, J., (2015a) “Políticas urbanas e innovación social. Entre la coproducción y la nueva institucionalidad. Criterios de significatividad” en Subirats, J. y García Bernardos, A., (eds.) *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*. Icaria. Barcelona.

Subirats, J. (2015b) “V-4. Can Batlló” en Subirats, J. y García Bernardos, A., (eds.) *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*. Icaria. Barcelona.

Swanstrom. T. (1985), *The crisis of Growth Politics: Cleveland, Kucinich and the Challenge or Urban Populism*. Temple University Press. Filadelfia.

The Local (2011) "Stockholm graffiti – beating the ban". 2 de septiembre. Consultado 17/06/2017. Disponible en: <https://goo.gl/dzAFfj>

Vitale, A. (2008) *City of Disorder. How the Quality of Life Campaigns Transformed New York Politics*. New York University Press. New York and London.

Walliser, A. (2013) *New urban activism in Spain: reclaiming public space in the face of crises*. Policy & Politics, Vol 43, 329-50.

Wolff, I., (1991) *Underground art*, The Guardian, 26 de junio, 38.

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

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

Zukin, S. (1982) *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.

## 5.5. Apéndice

### 5.5.1. Imágenes



Fig.1. Imagen de la la intervención de Suso33 en Paisaje Tetuán. Fuente: Blog de Paisaje Tetuán



Fig.2. Intervención de Suso33 en la calle Bellver, 10 de Madrid. Como se puede apreciar en la imagen, y si la comparamos con la anterior (fig.1), hay una evidente interrelación entre el trabajo autónomo del artista y el comisariado. Fuente: Blog de la AA.VV Solidaridad Cuatro Caminos-Tetuán



Fig.3 Intervención de la Galeria de Arte Urbana en la Calçada da Gloria de Lisboa. Fuente: Página de Facebook de la Galeria de Arte Urbana.



Fig.4. Intervención de Blu y Os Gemeos para el proyecto Cronos que se desarrolló en 2010 y 2011 en la avenida Fontes Pereira de Melo de Lisboa. Fuente: Página de Facebook de la Galeria de Arte Urbana.





Fig. 5. Contenedor de reciclaje intervenido en el marco del proyecto *Reciclar o olhar* (reciclar la mirada). Fuente: Página de Facebook de la Galería de Arte Urbana.



Fig.6. Artistas interviniendo camiones de recogida de basura en el marco del proyecto *Reciclar o olhar* (reciclar la mirada). Fuente: Página de Facebook de la Galería de Arte Urbana.