



DEL BOOM MUSEÍSTICO A LOS LABORATORIOS DEL PROCOMÚN: UN RECORRIDO POR LA CRÍTICA A LA INSTITUCIÓN EN EL CASO ESPAÑOL

*From the Museum Boom to the Commons Laboratories: Exploring
the Critique of The Institution in the Spanish Case*

Marta Álvarez Guillén

bit:LAV

RESUMEN: La relación entre la institución cultural y la sociedad ha sido inestable: la institución clásica ha defendido y alimentado unas políticas espectaculares basadas en la construcción de grandes contenedores culturales primero y en la innovación cultural y una sospechosa tecnofilia después, ligados a procesos de gentrificación urbana. Desde los años ochenta, sin embargo, reconocemos diferentes experiencias producidas desde la crítica institucional. Así, hemos pasado de la institución clásica al museo como laboratorio y el museo distribuido, que han ido implementando los principios de la cultura libre y el procomún. Este artículo plantea —a través de la contribución a un contra-modelo historiográfico— ésta como la única vía posible para la construcción de un modelo de política cultural ciudadana y el afianzamiento de la nueva institucionalidad.

PALABRAS CLAVE: políticas culturales, nueva institucionalidad, procomún, mediación.

RESUM: La relació entre la institució cultural i la societat ha sigut inestable: la institució clàssica ha defès i alimentat unes polítiques espectaculars basades en la construcció de grans contenidors culturals primer i en la innovació cultural i una sospitosa tecnofília després, lligats a processos de gentrificació urbana. Des dels anys vuitanta, no obstant això, reconeixem diferents experiències produïdes des de la crítica institucional. Així, hem passat de la



institució clàssica al museu com a laboratori i el museu distribuït, que han anat implementant els principis de la cultura lliure i la utilitat pública. Aquest article planteja —a través de la contribució a un contramodel historiogràfic— aquesta com l'única via possible per a la construcció d'un model de política cultural ciutadana i la consolidació de la nova institucionalitat.

PARAULES CLAU: polítiques culturals, nova institucionalitat, utilitat pública, mediació

—

ABSTRACT: The relationship between cultural institution and society has been an unstable one: the classic institution has defended and nourished cultural policies based on, first, constructing large cultural containers, and then cultural innovation and a suspicious technophilia, both linked to urban gentrification processes. However, since the eighties different experiences coming out of the institutional critique can be recognised. Thus, we have gone from the classical institution to the museum as a laboratory or a distributed museum, which have steadily implemented the principles of free culture and commons. This article suggests — through a contribution to a historiographic countermodel — that this is the only possible way to construct a model for citizen-based cultural policies and to reinforce the new institutionalism.

KEYWORDS: cultural policies, new institutionalism, commons, mediation.

I. Construir un contramodelo historiográfico de la relación entre la institución museística y lo social

La institución artística española y los movimientos sociales han tenido una relación inestable a lo largo de la Historia. Nuestras particularidades históricas afianzaron un modelo institucional por más tiempo que en otros lugares hasta mediados de los años 80, cuando se introdujeron aires de cambio, pero las innovaciones no fueron suficientes para implantar la crítica institucional que poco podía hacer frente al reforzamiento del mercado del



arte y la sumisión de los artistas a la institución clásica en el intento de asegurar sus puestos en el sistema. Sin embargo, como afirma Expósito (2015) la nueva institucionalidad siguió su propio desarrollo en relación a diferentes movimientos e iniciativas sociales que hay que reconocer (p. 29). Así pues, al mismo tiempo que el boom museístico colonizaba cada provincia española, algunas instituciones se repensaban y proponían un modelo más basado en la producción y centrado en la generación de espacios de experimentación compartidos en aras de engrosar el procomún como señala Ribalta (2010, p. 225). Desde aquellos museos-estrella hasta los laboratorios del procomún de hoy podemos rastrear un trabajo crítico ininterrumpido que hoy ha logrado mayor visibilidad gracias a los movimientos municipalistas y a su reciente ocupación de las instituciones.

En 2004 se publicaba la primera edición de *Desacuerdos*, un proyecto editorial fruto de la colaboración institucional entre Arteleku —dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa—, el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el proyecto Arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). A ellos se sumó el Centro de Arte José Guerrero de Granada el año siguiente y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid) en 2011, desvinculándose Arteleku en 2014 debido a su desaparición. Dicha publicación era el reflejo de dos años de trabajo previo de investigación en torno a las prácticas y los modelos contraculturales o disidentes que no responden a las estructuras dominantes, así como de las propias estructuras políticas de administración de la cultura desde los años setenta que habían ido instaurando la necesidad social del arte al tiempo que incidían en el divorcio o desafección entre arte y sociedad. Como se indica en la introducción del primer número:

Desacuerdos, [en consecuencia,] no es de ninguna manera un proyecto sobre «arte político» en España. Versa sobre los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas; entendiendo por «política(s)» la compleja correlación de fuerzas en la sociedad civil y no sólo la entidad dedicada a la gestión del Estado; y por «público» lo que va mucho más allá de lo estatal y lo mercantil, es decir, el espacio que configura las políticas. Surge de la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera pública cultural crítica. (Carrillo *et al.*, 2004, p. 12-13)

Así pues, se constituye —en cierto sentido— como una reconstrucción histórica de la otredad a partir de una investigación de tipo académico que, sin



embargo, la excede y se complementa con nuevos modelos de gestión cultural, estableciendo una complicada relación con la Historia del Arte académica que parece mantener una absurda puja con la institución museística (Vega, 2015). Ciertamente, *Desacuerdos* supone un contramodelo historiográfico realizado desde el museo contra la hegemonía de la academia por medio de las herramientas propias de la academia misma, que retomamos aquí para trazar este recorrido por la historia de la crítica a la institución en el caso español que ha de ponerse en relevancia para lograr dibujar nuevas políticas culturales que recojan el saber acumulado y continúen las líneas de trabajo ya iniciadas en esta área.

Recogeremos algunos de los nombres que se pueden rastrear en la compleja relación entre academia, institución, activismo social y política: todos ellos articulan un eje crítico con la institución arte y con la institución museística que ha configurado con el tiempo un frente con gran peso a pesar de haberse construido desde la periferia. A continuación, problematizaremos los cambios que ha habido a nivel institucional en el planteamiento de las políticas culturales que van desde el boom museístico hasta una nueva concepción del museo y del centro de arte. Finalmente, trataremos de dilucidar cuál es el eje común de esos cambios y cuál es, por tanto, la vía a seguir.

2. De la fábrica de creación al museo como laboratorio: Arteleku, MACBA, MNCARS

La puesta en marcha del proyecto *Desacuerdos* se realiza siendo Santiago Eraso Beloki director de Arteleku y Manuel Borja-Villel del MACBA, y contando con investigadores como Jesús Carrillo, Paloma Blanco, Marcelo Expósito, Raúl Sánchez Cedillo o Ignacio Estella, entre otros.

Eraso estuvo al frente de Arteleku desde 1986 hasta 2006 y comenzó a formar parte de Arteypensamiento en 2002. Hoy es Director de Contenidos e Infraestructuras de Madrid Destino, a petición del nuevo gobierno de Ahora Madrid. En el «Encuentro de Organizaciones de Artistas» celebrado en Medialab-Prado en septiembre de 2015, indicó que vivió Arteleku como un centro para los artistas en el que el arte cumplía la función social de construir



comunidad: Eraso entiende la cultura como una herramienta de crecimiento compensada necesariamente con recursos públicos, más aún concebida como procomún (Medialab-Prado, 2015).

Arteleku respondía a un modelo de centro de arte alejado de la cultura de la espectacularización que protagonizó el período de la transición y que incluía el nacimiento de ARCO en 1982. Se concebía como una fábrica de creación en la que primaba la producción sobre la exposición y que se centraba especialmente en las nuevas tecnologías. En este sentido, se constituye como una iniciativa pionera en el ámbito de la gestión cultural a la que han seguido otras como Medialab-Prado o Matadero Madrid. Tras una intensa actividad crítica que se puede seguir a través de su blog homónimo, basada en la concepción de la cultura como bien común, hoy se hace cargo de Madrid Destino con el objetivo de darle la vuelta y volver a poner en el centro la cultura como interés general no supeditada a la relación de ingresos y cobros.

Manuel Borja-Villel, por su parte, dirigió la Fundación Tàpies entre 1990 y 1998; posteriormente dirigiría el MACBA hasta 2007 —donde estuvo acompañado por Jorge Ribalta al frente de las actividades públicas del museo— y a continuación el MNCARS, donde permanece actualmente. Es miembro del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM) y desde 2007 su presidente. Probablemente es uno de los directores de museos españoles con más reconocimiento internacional.

Llegó a la Fundación Tàpies siendo joven y desconocido, con una formación novedosa para nuestro país e implantando una también novedosa relación del centro con su contexto, en primer lugar; y con el arte mismo, dado que introdujo las nociones de crítica institucional y arte público crítico aún no demasiado presentes en España (Expósito, 2015, p. 19). Desde entonces, Borja-Villel ha pensado la institución museística como una herramienta crítica que excede los límites del arte contemporáneo y que debe pensarse en el contexto histórico-cultural en el que está inserto (Ribalta, 2010, p. 226). Las instituciones que él ha dirigido, se han convertido en un prototipo de institución experimental que ha adoptado las preocupaciones de colectivos críticos con el sistema del arte y el sistema social, si bien ha continuado poniendo su eje de trabajo principal en las exposiciones. Ejemplo de ello es el famoso caso de Las Agencias, del que hablaremos más adelante y otros como la Fundación



de los Comunes, que representa la vertiente más radical del MNCARS (Vindel, 2014, p. 298).

A Borja-Villel le ha acompañado de 2009 a 2015 como jefe del departamento de políticas culturales del MNCARS el profesor de la UAM (Universidad Autónoma de Madrid) e investigador Jesús Carrillo. Coautor en 2001 de *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Carrillo et al., 2001) (una especie de embrión de *Desacuerdos*) junto con Marcelo Expósito —artista y activista, docente en la facultad de Bellas Artes de Cuenca, codirector del Programa de Estudios Independientes del MACBA y en la dirección ejecutiva de Barcelona en Comú—, Paloma Blanco —autora de la tesis doctoral *¿Arte Público? Hacia un intento de redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas*— y Jordi Claramonte —autor de *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad en 2010*—. Carrillo ha investigado a fondo el estado de los museos y su relación con los productores culturales y la ciudadanía en general. Además, ha estado especialmente interesado por el arte digital y las posibilidades que ofrece a la agencia política, a lo que dedicó una parte de su libro *Arte en la Red* (Carrillo, 2004); lo que le ha llevado a pensar el procomún digital, las redes de acción y la nueva institucionalidad, participando también en el proyecto Fundación de los Comunes que pone en relación a diversos colectivos y agentes para configurar un nuevo paradigma cultural y generar un nuevo modelo institucional. Entre esos agentes se encuentran la Universidad Nómada, puesta en marcha entre otros por Raúl Sánchez Cedillo; y CSO Tabacalera, en cuyo nacimiento participara Jordi Claramonte activamente a través de la asociación cultural Sabotaje Contra el Capital Pasándosele Pipa (SCCPP), derivada de Las Agencias.

Carrillo ha participado en el proceso municipalista en Madrid y ha cambiado el museo por la política, ya que es hoy Director General de Programas y Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid. En el mismo «Encuentro de Organizaciones de Artistas» antes mencionado, repitió su crítica más conocida: que las instituciones —petrificadas— han dejado de aprender sobre cómo relacionarse con el exterior y cómo hacer las cosas con los ciudadanos (Medialab-Prado, 2015). El modelo del MNCARS deriva del MACBA y es un:



[...] modelo de transición [que] parte de la teoría de que el museo está en crisis como dispositivo de interpelación pública. A partir de esa crisis hay una reflexión para generar dispositivos de experimentación y de investigación de cómo podrían ser otras instituciones. La idea es que el museo se convierta en una especie de laboratorio para una institucionalidad que todavía está por llegar. (Flores, 2015)

Desde su punto de vista, el museo es una institución anacrónica pero cumple una importante función que en España (a diferencia de otros países) es la de hacer detonar los mecanismos para activar la resolución de los problemas sociales. El reto para lograrlo es colocar los procesos educativos y de mediación en el centro de las actividades del museo; además de continuar componiendo relatos historiográficos a través de la construcción de colecciones permanentes. Así pues, las exposiciones se plantean como herramientas críticas para realizarse el cuestionamiento del estado de cosas y no su mera explicación.

En 2008, con *Desacuerdos* en marcha y al comienzo de la crisis, le plantearon la posibilidad de reeditar *Modos de hacer*. Ante la idea de reactivar el debate, Carrillo participó con un interesante texto en el catálogo de la exposición *Cartografías Disidentes* (2008) en el que pretende retomar ciertas preocupaciones y dar cuenta de su mutación en el tiempo. En dicho texto, repiensa las prácticas artísticas contestatarias de finales del s. xx como un desarrollo de tácticas «a la Michel de Certeau», tratando de destacar ciertos errores producidos en aquella primera publicación. Esas actividades artísticas reclamaban para sí el espacio de la calle contraponiéndolo al de la institución. Hoy son los propios colectivos artísticos los que reclaman la institución como un espacio común y propio en el que desarrollar sus actividades; pero en el texto de 2008 Carrillo mira con gran recelo el nuevo formato institucional que se estaba gestando y que derivaba del modelo Arteleku. Temía que, dado que los artistas habían perdido el derecho a la calle por las diversas restricciones, la nueva institución que se proponía como paraguas, desactivara su espíritu contestatario.

3. Del modelo espectacular al laboratorio y el museo distribuido



En un contexto de políticas culturales basadas en el espectáculo y el monumento, que había venido a servirse del arte público como recurso publicitario y estetizante, el intento de crítica política desde el arte podía ser tomado como un intento más de sobresalir dentro del sistema, que todo lo fagocita. Pero también se reforzaban las prácticas dirigidas al ámbito local y se extendía el uso de Internet como red de redes que posibilitaba o facilitaba el movimiento global: de este modo se articulaban las escenas local y global a través de prácticas de arte social que dinamizaban el entorno urbano sin entrar en los juegos del mercado que se afianzaba, ni en los juegos políticos de revalorización de espacios en una suerte de gentrificación de los barrios que pasaba por una desintegración de su entramado social (Carrillo, 2008, párr. 12).

El poder político instrumentalizó el arte en esas décadas, construyó grandes edificios museísticos y comenzó colecciones sin criterio, favoreciendo una progresiva espectacularización (Blanco, 2005, párr. 3). Por ello comenzó a extenderse un discurso crítico relacionado con movimientos sociales, que entendía el arte como una actividad más reflexiva con un papel en la sociedad que pasaba por recuperar la ciudad. Así pues, se extienden las prácticas colaborativas y se plantea la posibilidad de llevarlas a cabo con la institución: a pesar de las dudas sobre la posibilidad de un trabajo en igualdad con la institución.

La burbuja inmobiliaria que se desarrolló entre 1997 y 2008 aproximadamente, coincide con una burbuja o boom museístico que es una de sus grandes manifestaciones. El desarrollo de grandes complejos para el arte vino asociado a procesos de revalorización de espacios urbanos incluso degradados y a una construcción de contenedores de arte cuyo mayor exponente es el Museo Guggenheim de Bilbao inaugurado en 1997 y cuyo conocido efecto puede haber sido uno de los únicos exitosos. Tras él, vinieron muchos otros, con dudoso cumplimiento de sus objetivos basados en una política de macroeventos, macroexposiciones y *photocalls* en perfecta imbricación con el sector turístico que hoy parece ser la única legitimación de la cultura. Todos estos centros, se limitaron a tratar de implementar «imaginarios museográficos globales» a nivel regional o local, alardeando del arraigo de los nuevos centros que no hacen sino poner de manifiesto la falta de crítica y de autonomía de un sector que rinde vasallaje. Estos centros no responden tanto a una



emergencia o interés político sino a una labor de representación, por la que el arte se convierte en una pura estetización de la política (Vindel, 2014, p. 90).

Señalaba Carrillo (2008) que:

[...] tras el embate fallido de gentrificación de Lavapiés que debía suponer la ampliación del Reina Sofía hacia el sur, debido a la incontenible llegada de inmigrantes de la más diversa procedencia y a la mala prensa derivada de los atentados del 11 M, las autoridades del ministerio han vuelto a la carga con la presentación del proyecto de un gran centro nacional de artes visuales —fotografía, cine y nuevas tecnologías— de última generación que será instalado en el inmenso inmueble de la fábrica de tabacos de la Glorieta de Embajadores, con una inversión inicial de un millón de euros. Con esta noticia recién aparecida en la prensa se cierra la posibilidad de ensayar un centro cultural de gerencia horizontal ejercida por los agentes sociales del barrio, tal y como se había reclamado en los últimos años. Con la nueva infraestructura Lavapiés habrá quedado literalmente rodeado de enclaves institucionales de producción y ocio cultural de perfil vanguardista: el gran complejo del Matadero, junto a la nueva «calle 30», por el sur; La Casa Encendida y Tabacalera, por el este; Intermediae–Prado y Caixa Forum, por el norte; y el remozado espacio de esparcimiento de la Plaza de Tirso de Molina que sirve de cortafuegos hacia las zonas comerciales y turísticas del centro. (párr.23)

CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), Intermediae (Matadero), C4 (Córdoba), Tabakalera (San Sebastián), Laboral centro de arte y creación industrial (Gijón) o Caixa Fórum Madrid son algunos de los ejemplos mencionados por Carrillo, señalando que toman a la cultura como un fermento económico dentro de la sociedad del conocimiento. Según él, producen un diálogo entre el artista y el tecnólogo habiendo determinado previamente una conceptualización de los proyectos modernos y de su contenido tecnológico, dificultando el diálogo con una sociedad que no comprende o acepta las reglas impuestas por la institución. Para Carrillo son laboratorios inicialmente ligados a la noción de industrias culturales, situados en las ruinas de la industrialización que señalan con la rotundidad de sus muros la precariedad de las prácticas, en las que los trabajadores no permanecen ni desarrollan trabajos en el tiempo. Se construyen sobre sí mismas y hacia dentro olvidando que la interlocución se construye a la par, poniendo en peligro la autonomía de los colectivos disidentes y generando dinámicas urbanas desterritorializadas.



La impresión general es que la imagen de hibridación local/global —frente al perfil universalista del museo de arte contemporáneo tradicional— que quieren transmitir los nuevos centros y las prácticas que acogen no se corresponde con las dinámicas reales del cuerpo social, sino, más bien, con una proyección de futuro en que éste ha sido definitivamente sustituido por otro. (Carrillo, 2008, párr. 42)

Respecto a esto, señala Vindel, desde los noventa hasta hoy se ha desarrollado otra relación entre la institución y los movimientos sociales en la que se ha planteado la singularidad política de esos contextos como un disenso frente a la espectacularización.

La relación entre crítica y arte ya no se definiría por una exterioridad diferida entre el objeto estético y el sujeto del juicio, sino por la incorporación de la crítica en la acción y producción de nuevos modos de hacer insertos en el movimiento social. (Vindel, 2014, p. 292)

Desde dentro de la institución se generan nuevos dispositivos experimentales de colaboración que la cuestionan a ella tanto como a la concepción del ejercicio de la crítica social exclusivamente desde fuera de dicha institución y en actitud de oposición. Hoy la austeridad y los recortes aseveran más esta ruptura con la visión anterior, más aún cuando los movimientos sociales toman mayor fuerza dada la significativa repolitización vivida desde 2011 y cuando se extienden las propuestas instituyentes.

El MACBA y el MNCARS han puesto el peso de la construcción de un espacio común que alberga experiencias al margen de la lógica capitalista en los departamentos de actividades públicas y programas culturales dentro de la estructura del museo. Desde esos departamentos se organizan actividades y se colabora con los movimientos sociales que ejercen la crítica. Ese espacio común mantiene la autonomía puesto que no responde a las jerarquías de la institución pública sino que permite la intervención de los públicos pero no en el sentido de participación, sino de agencia propia —como señalábamos antes—. Pero, ¿hasta qué punto las instituciones mantienen la autonomía de los movimientos o los inscriben en una red de precarización que se debe al sistema capitalista?

Uno de los hitos referenciales de las primeras relaciones de colaboración que se dieron entre los movimientos sociales y la institución es el caso de



Las Agencias, en el que participaron Marcelo Expósito o Jordi Claramonte: La Fiambrera Obrera fue un importante colectivo de los años noventa que desarrolló su trabajo entre la acción política y la intervención artística, investigando los límites entre el arte, lo político y lo social. Las Agencias fue un proyecto desarrollado en 2001 en colaboración con el MACBA que derivó del taller organizado previamente «De la acción directa como una de las bellas artes» (2000). La experimentación del diálogo con el museo dio a luz un encuentro en el que convivieron movimientos sociales locales con grupos artistas de Europa y América que compartían un mismo impulso altermundo. Pensado como un encuentro de trabajo a largo plazo, los colectivos trabajaron durante dos semanas con los artistas y se constituyeron grupos de trabajo concretos. Las Agencias fue la red que centralizó los diferentes grupos de trabajo tras el fin del encuentro. Ésta fue, probablemente, no sólo el ejemplo pionero de colaboración con la institución sino una de las iniciativas más importantes de la época en nuestro país en el ámbito del trabajo *online* (Carrillo, 2001). El museo acabó desligándose del trabajo de Las Agencias dada su implicación en los movimientos antiglobalización y las cargas policiales consiguientes que se dieron en Barcelona, probablemente debido a la presión mediática (Vindel, 2014, pp. 296-297). Fue sin embargo un nuevo modelo de experimentación que conservó la autonomía del movimiento sirviéndose de la cultura crítica como instrumento de agitación.

Lo cierto es que La Fiambrera ya había sufrido una escisión previa en 1999 dando a luz a La Fiambrera Barroca en Sevilla que organizó otro importante encuentro con la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) llamado «Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo» (2003), que reunió a agentes como Expósito, Eraso y Zemos98, uno de los colectivos más activos hoy en el ámbito de la cultura libre española. Por otro lado, La Fiambrera de Madrid derivó en 2002 en el proyecto SCCPP y en Barcelona en En medio Colectivo, en cuyas filas se encuentra Leónidas Martín y que ha puesto en marcha acciones como «V de Vivienda» o escraches junto a la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) (Ramírez, 2014, p. 210), manteniendo por tanto intacta su independencia.

Los museos generan estos espacios de trabajo comunes al margen de la lógica neoliberal al mismo tiempo que construyen relatos historiográficos con



sus colecciones; mientras aquellas fábricas de cultura centradas en la producción e interesadas en las nuevas tecnologías hoy han mutado en laboratorios que trabajan el común —como propone Eraso— en este contexto especialmente fértil para repensar la institución pública: destacan en Madrid las iniciativas de Intermediae y Medialab-Prado.

El primero abrió en 2007 dentro del complejo de Matadero Madrid y se define como un laboratorio de proyectos de experimentación y aprendizaje compartido e innovación social centrado en el ámbito de proximidad. Busca generar una transformación en la esfera social a través de la implicación de nuevos públicos en la producción cultural por medio de la creación compartida. Su propio espacio —situado en la ruina de lo industrial— está diseñado para mostrar la permeabilidad del centro y la intención de éste de acoger todo tipo de iniciativas: se trata de un lugar totalmente diáfano que muta y toma forma de aquello que lo habita, al mismo tiempo que se expande y se extiende más allá de sus muros. Es una institución *site-specific* (Klett y López, 2015) centrada en el trabajo con comunidades y la vinculación con los movimientos sociales que se sirve de las nuevas pedagogías para generar una reflexión crítica. Entiende la acción de la institución desde la labor facilitadora de la mediación cultural y se basa en la colaboración para lograr la agencia política del arte, de modo que no propone un modelo de asalto a la institución por parte de la ciudadanía sino una gobernabilidad y habitabilidad «legítima» de la institución, como de hecho tuvo lugar tras el 15M, cuando los movimientos sociales *tomaron* el espacio para sí. Se basa en la hipótesis de que el futuro del museo pasa por ser distribuido, es decir, por salir más allá de sus muros y realizar su actividad fuera, en la calle.

Medialab-Prado es un laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales. Desde hace más de diez años, este centro de cultura digital basado en la cultura libre investiga de manera crítica cómo internet ha cambiado nuestras vidas y trata de romper la brecha que para muchos suponen las nuevas tecnologías favoreciendo el empoderamiento. Del mismo modo que Intermediae, Medialab-Prado no ofrece bienes culturales sino estructuras, mediación y bienes de producción. Desde 2013 ocupa el edificio de la anti-



gua Serrería Belga y se concibe como un espacio abierto y con permanente actividad. Laporta (2015) lo explica con la metáfora de la cultura del huerto frente a la del jardín: los usuarios pueden acercarse al centro a trabajar y no al puro deleite. Allí se les proporcionan herramientas y materias primas necesarias para aprender haciendo y compartiendo conocimiento entre todos. Cuenta con un equipo de mediadores-investigadores que acogen, escuchan y conectan a los usuarios y al centro; al tiempo que desarrollan su propia investigación en cualquiera de los ámbitos de trabajo de Medialab-Prado.

Ambos ejemplos se basan en un nuevo modo de entender lo público como los recursos colectivos que han de ser gestionados en común y que no son ni públicos ni privados: el procomún o los comunes por los que también se ha preocupado el MACBA cuestionando el régimen privativo (Ribalta, 2010, p. 229) que impera en la cultura. La recuperación de este término, se debe al auge de las nuevas gobernanzas, a la reconceptualización del espacio urbano y a las posibilidades que ofrece la Red para hacer el conocimiento accesible, frente a los endurecimientos de las políticas de austeridad, a las restricciones de las libertades y a los diversos intentos por blindar la difusión del conocimiento. Medialab cuenta con un área específica de estudio sobre el procomún dirigida por Antonio Lafuente. Para él el Laboratorio del Procomún (2007-2014) en España adquiere una nueva formulación puesto que es entendido como un objeto epistémico y un dominio experimental más allá de los distintos regímenes de propiedad (Estalella, Rocha y Lafuente, 2013), que incluye los afectos, como demostraron Zemos 98 en su festival de 2012 centrado en el «Copylove».

Medialab-Prado (MLP) es un centro crítico dedicado a la producción cultural a través de la experimentación con las tecnologías digitales. Espacio cultural de titularidad pública, sitúa su investigación en la intersección entre arte, ciencia, tecnología y sociedad donde interdisciplinaridad congrega a hackers, artistas, académicos, productores culturales, humanistas, científicos sociales y programadores que se reúnen para experimentar en el desarrollo de prototipos. Estos últimos constituyen la piedra de toque de la realización de la cultura digital de MLP. Los prototipos se piensan convencionalmente como tecnologías de prueba, pero en MLP son algo distinto de un dispositivo en fase beta o en un estado promisorio. Orientado a la producción cultural antes que a la exposición, la creación de cada prototipo va acompañada de un ejercicio de ensamblaje: la construcción



de un contexto para la experimentación ciudadana, un singular ejercicio de tecno-sociabilidad. (Estalella, Rocha y Lafuente, 2013, p. 30)

Parece afianzarse esta nueva tendencia hacia la institución como espacio de experimentación que se extiende más allá de sus muros y muchos de los activistas y colectivos artísticos que llevan años trabajando en esta línea desde la más absoluta precariedad, miran hoy con sospecha el intento de muchos centros por efectuar un cambio en su planteamiento. El propio Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) clarísimo ejemplo del boom museístico y de las políticas espectaculares, hoy —bajo la dirección de Manuel Olveira— se propone repensarse tras sus 10 años de vida e introducir una línea de trabajo centrada en la producción, en la mediación cultural, la práctica contextual y los comunes. Esta demostración de un cambio de rumbo es extensible a otros espacios, si bien debe ser específicamente analizada y vigilada, de manera que el modelo del laboratorio no sea fagocitado, una vez más.

4. Las nuevas políticas de lo cultural

Así pues, desde finales del pasado siglo, se han ido experimentando diversos formatos de institucionalidad hasta llegar a la idea de laboratorio. El paso de las «fábricas de creación» a los «laboratorios» actuales supone una grieta en el sistema cultural oficial mantenido por el Estado y basado en lo que Barbieri (2014) ha llamado la «cultura como sustantivo».

Desde los años sesenta el principio de democratización que rige toda la política Europea llevó a institucionalizar la cultura dentro de la política pública. A favor de la promoción y la protección, se impulsan las infraestructuras y equipamientos culturales y una programación. Pero al mismo tiempo se consolida la relación entre la política cultural y la identidad nacional que hoy se ha traducido en la marca España y las marcas-ciudad en cada localidad. El problema es que un gran público comienza a cuestionarse el sentido de una cultura/turismo que no favorece la cohesión social y supone un gasto cada vez mayor del herario público. Ante la desafección la respuesta política generalizada es la de promover el mercado entendiendo la cultura como un



eslabón más de la cadena de producción y como un factor de crecimiento económico: marca de ciudad, *smartcity*, ciudad creativa e industrias culturales aseguran hoy el valor de la cultura, como apuntaba Eraso. Entender la cultura como sustantivo implica concebirla como algo perfectamente cuantificable, frente a «lo cultural» que es un factor cualitativo y corresponde a todos los elementos afectivos e intangibles de la experiencia cultural.

Lo cultural sería aquello que nos permite ser agentes, aquello que nos hace ser protagonistas en nuestras prácticas sociales. Lo cultural son las maneras en que como actores nos enfrentamos y negociamos, y por lo tanto, también cómo imaginamos aquello que compartimos. [...] Ésta es una mirada política de la cultura. (Barbieri, 2014, p. 109)

Frente a medir la cultura y gestionarla en relación al número de ingresos como única legitimación, se propone entender lo cultural como un complejo de reflexiones, actividades, actitudes, etc. que se completan en un largo tiempo, puesto que consisten en abrir espacios de libertad para el ejercicio de la crítica. Se trata, en definitiva, de entender la cultura como un bien más, cuya gestión dependa de las políticas de los bienes comunes que se compatibilicen con las políticas de acceso.

Para Eraso, el problema de considerar la cultura en sustantivo o como mercancía, asociada a las restricciones del copyright, es que impide el acceso a la misma de una mayoría y que restringen su diversidad. Las nuevas políticas de lo cultural deben:

[...] ampliar los márgenes públicos de acceso a los saberes; facilitar herramientas y medios para la producción y la reproducibilidad de los bienes comunes (al menos, para empezar, los de las instituciones públicas o financiados con recursos de todos); iniciar un amplio proceso pedagógico y social de cambio tecnológico hacia el software libre de código abierto, sistemas de acceso a la información pública de datos abiertos, comunidades guifi, etc. (2015)

En definitiva, para él una política cultural democrática pasa por superar el paradigma de la cultura como consumo y hacer una nueva política de lo cultural por hacer política de lo verdaderamente accesible, pero a través de la filosofía de la cultura libre que es método de trabajo en hack/media/fablabs y otros laboratorios como muchos centros sociales autogestionados.



El procomún es pues el ejercicio de los valores de la democracia liberal: reforzamiento democrático a través de lo urbano, que reclama bienes a lo público desde la crítica al neoliberalismo, tomando para ello las instituciones culturales. Es un fin que aglutina las luchas múltiples de diferentes movimientos y «en ese sentido su configuración recuerda la diversidad presente en el movimiento alter-mundialización de finales de la década de los noventa» (Estalella, Rocha y Lafuente, 2013, p. 41); como hemos tratado de mostrar. Conviene pues retomar la lectura de aquellos primeros números de *Desacuerdos* para no cometer los mismos errores y aprender de los avances realizados.

El reto está en, por un lado, hacer política pública manteniendo el acceso, la variedad y la excelencia combinada con el amateurismo sin caer en la mediocridad; por otro en hacer una política que arriesgue y apueste por una innovación no exclusivamente capitalizada —siempre bajo los límites de lo público, que no acepta la especialización total—. Todo ello apostando por una gestión corresponsable con los ciudadanos que sean productores y no meros consumidores, pudiendo darse en casos de cesión, de gestión comunitaria o de mediación.

La mediación cultural se perfila como el método idóneo para que se produzca ese acercamiento, íntimamente asociada a una institución distribuida o *site-specific* —como proponen desde Intermediae—: una institución habitable y digna para sus empleados así como para el ciudadano corresponsable, que utilizará las instalaciones y recursos no como un circo sino como un huerto —siguiendo la metáfora de Medialab-Prado (Laporta, 2015)— en el que experimentará como si de un laboratorio se tratase, o más bien una cocina, que parece un espacio menos severo y más participativo aún (Lafuente, 2014).

Cabe preguntarse si en efecto hay espacio para la crítica desde o con la institución, en su posición hegemónica. Dicho de otro modo: si el museo o el laboratorio desactivan o no la demanda social de manera irremediable trabajando ya sea desde el nivel micro o el macro (Ribalta, 2010, p. 263). Para poder responder es necesario dejar espacio-tiempo a los experimentos en términos de gestión ciudadana para que muestren sus capacidades y tratar de replicar los óptimos adaptándolos a los contextos.

Como apuntan Zemos 98 (2016) y Marcelo Expósito (2015), hay que aplicar imaginación política también en cultura, partiendo de la sencillez de la



cooperación interinstitucional, la transparencia y la evaluación y huyendo de la excesiva burocratización.

El programa de actividades públicas de un centro forma parte de un ecosistema cultural. La institución suele ser un elemento fuerte, tanto de agregación como de disputa, y debe saber atender a las necesidades del ecosistema. Su ámbito determinará también los elementos que forman parte del ecosistema. [...] Pensamos en un centro de cultura contemporánea que sepa definirse dentro de un ecosistema y que ponga, además, los cuidados de dicho entorno, en el centro. (Zemos 98, 2016)

Referencias

- BARBIERI, N.** (2014): «Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural», *kult-ur. Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, 1 (1): 101-119. <DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3>>
- BLANCO, P.** (2005): «Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (2), pp. 188-205.
- CARRILLO, J.** (2004): *Arte en la red*, Cátedra, Madrid.
- (2008): «La triangulación de la ciudad líquida: flâneurs, colaboracionistas y resistentes», G. Cortés, José Miguel (Ed.): *Cartografías Disidentes*, SEACEX, Madrid.
- CARRILLO, J. ET AL.** (2001): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- (2004): *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (1)
- ERASO, S.** (2015): «Democracia y acceso a la cultura», *Arte, Cultura, Ética y Política*, blog. Recuperado de <<https://santieraso.wordpress.com/2015/02/06/democracia-y-acceso-a-la-cultura/>>.
- ESTALELLA, A.; J. ROCHA y A. LAFUENTE** (2013): «Laboratorios de procomún: experimentación, recursividad y activismo» *Revista Teknokultura*, 10 (1): pp. 21-48
- EXPÓSITO, M.** (2005): «La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (2), 147-156.
- (2015): *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Ediciones Turpial, Madrid.



- FLORES, G.** (29 Septiembre 2015): «Jesús Carrillo: “En España el museo agita la vida pública”», *El Comercio*. Recuperado de <<http://www.elcomercio.com/tendencias/jesus-carillo-centrodeartecontemporaneo-quito-museos-cultura.html>>.
- KLETT, A. y Z. LÓPEZ** (2015): «Intermediae, institución site-specific», Ponencia presentada en *Seminario Intercambio de lugares*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- LAFUENTE, A.** (19 junio 2014): «La cocina frente al laboratorio», Yorokobu. Recuperado de <<http://www.yorokobu.es/kitchen-vs-lab/>>.
- LAPORTA, J.** (2015): «Mediación, investigación y aprendizaje colaborativo a través de las redes», Ponencia presentada en *I Encuentro de gestores en red*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MEDIALAB-PRADO** (Septiembre de 2015): *Encuentro de organizaciones de artistas. Políticas públicas y prácticas autogestivas*. [Audio] De <http://www.anti-museo.org/fondo_arte/encuentro.html>.
- RAMÍREZ BLANCO, J.** (2014): *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, La Ciudad de Sol*, Cátedra, Madrid.
- RIBALTA, J.** (2010): «Experimentos para una nueva institucionalidad» en BORJA-VILLET, M. *ET AL.*, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 225-265). MACBA, Barcelona.
- VEGA, J.** (2015): «Museo y práctica de la Historia del Arte en España», Ponencia presentada en *Seminario Intercambio de lugares*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- VINDEL, J.** (2014): «Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (8), 290-307
- ZEMOS 98** (10 de Febrero de 2016): «Centros de cultura contemporánea y democracia», Blog Zemos 98. Recuperado de <<http://www.zemos98.org/2016/02/10/centros-de-cultura-contemporanea-y-democracia/>>.