

Imaginarios culturales y cartografías ciudadanas insurgentes en el Madrid de comienzos del siglo XXI

Olga Fernández López*

Universidad Autónoma de Madrid
olga.fernandez.lopez@uam.es

Resumen: En este artículo proponemos mostrar cómo la emergencia de formas de participación artístico-política en Madrid en los primeros dos mil, enfrentadas a la institucionalización del arte, la herencia de la Transición y a la turistización de la cultura dentro de un modelo neo-liberal, contribuyeron a redefinir las relaciones entre ciudadanía, ciudad y cultura, a partir de los conceptos de ciudadanía insurgente y de *place making*. Entre estas iniciativas se abordan proyectos de autoorganización cultural como los paseos colectivos, los solares reconfigurados como dotaciones vecinales y las cartografías experienciales.

Palabras clave: cultura, ciudadanía, imaginarios urbanos, espacio público, Madrid.

Abstract: This article examines the emergence of forms of artistic-political participation in Madrid during the first decades of the twenty-first century. Such participation confronted the institutionalization of art, the legacy of the Spanish Transition, and the neo-liberal touristisation of culture. It contributed to the redefinition of the relations between citizenship, city and culture. It was based on the concepts of insurgent citizenship and «place making». Included among the various initiatives

* Agradecimientos a A. Klett y J. Albarrán y los proyectos de investigación: «Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea. El caso de las asociaciones vecinales» (UAM-2015/EEUU/04), «Modernidades descentralizadas II» (HAR2017-82755-P) y «Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España» (PID2019-105800GB-I00).

were projects of cultural self-organization, such as collective walks, urban plots reconfigured as infrastructures for local residents, and experiential cartographies.

Keywords: culture, citizenship, urban imaginaries, public space, Madrid.

En septiembre de 2013, Ana Botella, entonces alcaldesa de Madrid, pronunció ante el Comité Olímpico Internacional en Buenos Aires un célebre discurso en defensa de la candidatura de esta ciudad como sede de los Juegos Olímpicos. Más allá de la repercusión mediática que tuvo su intervención, la imagen que transmitía de Madrid concentraba, en menos de tres minutos, la estereotipada concepción que durante décadas había funcionado en la ciudad: diversión (*Madrid is fun*), hospitalidad (*a city full of welcoming people*) y un escenario impreciso que reunía una mezcla de tradiciones (*amazing mixture of traditions*), parques, comida, arte y arquitectura. Los posibles asistentes a los Juegos podrían disfrutar del valor añadido de una *celebración de la vida* que se concretaba en una «relaxing cup of café con leche in Plaza Mayor» o en una «romantic dinner in Madrid de los Austrias»¹. El proyecto olímpico estaba ligado a las políticas turísticas del Ayuntamiento de Madrid, cuyo Plan Estratégico de Turismo para el periodo 2012-2015 tenía como lema «Pensar en grande y mirar lejos». La apuesta por el turismo como eje económico se incardinaba con los recursos culturales de la ciudad, como ella misma señalaba en la presentación de la campaña de verano 2012: «Madrid es un destino para visitar durante todas las épocas del año por su infinita oferta cultural y de ocio»². Ser la capital del Estado hace que todas las iniciativas oficiales adquieran, de forma casi automática, un alto valor representativo y mediático, algo fácil de rentabilizar para el turismo cultural. A las políticas institucionales se añaden las iniciativas privadas o empresariales, con

¹ Ana BOTELLA: «Relaxing cup of café con leche in Plaza Mayor» (7 de septiembre de 2013), <https://www.youtube.com/watch?v=DMUHttm7-s> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

² ES POR MADRID: «Plan Estratégico de Turismo 2012-2015 del Ayuntamiento de Madrid» (23 de abril de 2012), <http://www.espormadrid.es/2012/04/plan-estrategico-de-turismo-2012-2015.html> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

una presencia notable en una ciudad, que se convierte para ellas en un importante escaparate.

Sin embargo, para obtener una imagen más amplia de la dimensión cultural de la ciudad es necesario mencionar el papel desempeñado por la sociedad civil, entendida no sólo como mera participante o consumidora de las propuestas públicas o privadas, sino como generadora de iniciativas ciudadanas de carácter cultural y político. Aunque se trata de un ámbito menos estudiado, es precisamente en él donde en muchas ocasiones se produce un cuestionamiento fuerte de las políticas oficiales. En este artículo proponemos mostrar cómo, al mismo tiempo que se estaban produciendo las políticas «tourist friendly», un conjunto de experiencias colectivas y movilizaciones, uno de cuyos hitos, aunque no el único, fue la Acampada Sol, contribuyeron a redefinir las relaciones entre ciudadanía y cultura. Si este acontecimiento había llevado al centro mismo de la ciudad una protesta social, en aquellas la percepción que la ciudad y la ciudadanía tenían de sí mismas se vio transformada, abriendo la posibilidad de un nuevo imaginario urbano mediante cartografías experienciales donde la noción de lo cultural quedaba profundamente redefinida.

La práctica de la ciudadanía como generadora de cultura

En las primeras décadas de los dos mil la emergencia de formas no institucionales de participación artístico-política en Madrid por parte de agentes múltiples fue producto del malestar creado por la institucionalización y turistización de la cultura, los efectos del neoliberalismo, la creciente precarización de la vida y el descontento democrático. Este malestar dio lugar, desde algunas prácticas culturales, a un cuestionamiento de los modos en los que se había repartido no sólo lo sensible/artístico, sino también lo simbólico y lo económico³. En este momento entraron en disputa dos modos distintos de entender la relación entre las prácticas culturales y la política: uno hegemónico, tendente a fortalecer los lazos entre una participación limitada en ambas esferas (excepto como consumi-

³ Jacques RANCIÈRE: *The politics of the aesthetic: The distribution of the sensible*, Londres, Continuum, 2014.

dor-votante), que favorece a las elites y a las industrias culturales, y otro insurgente donde, como indica el antropólogo James Holston, los derechos del nuevo tipo de ciudadanía derivan del ejercicio mismo de la práctica política (y cultural) en la ciudad. Para este autor, la ciudadanía insurgente se construye no desde las esferas públicas al uso, sino desde el ámbito de lo cotidiano y de lo doméstico en las periferias de las ciudades. En sus palabras:

«Es una insurgencia que empieza con la lucha por el derecho a tener una vida cotidiana en una ciudad valiosa para la dignidad del ciudadano. [...] Estas prácticas insurgentes confrontan las formulaciones arraigadas de ciudadanía con las alternativas; en otras palabras, que sus conflictos son batallas por la ciudadanía y no son meramente protestas y violencias idiosincráticas e instrumentales»⁴.

Si en el ámbito político estas demandas se canalizaron, en parte, mediante el denominado movimiento municipalista, en el ámbito cultural el surgimiento de nuevas formas de participación puede abordarse desde la noción de *place-making*, tal y como la desarrolla el historiador del arte Terry Smith⁵. Este autor define el *place-making* como una de las tres grandes líneas de desarrollo del arte contemporáneo, una denominación que permite establecer un paraguas de experiencias basadas en el trabajo local y contextual (micropolítico), cuya referencia en las artes plásticas y escénicas son las prácticas dialógicas, colaborativas, educativas y sociales. En este artículo, la construcción de un lugar donde vivir la vida cotidiana que señala Holston se pone en relación con la de *place-making*.

La reapropiación urbana por parte de agentes culturales y vecinos/as conectó en estos años con la creciente cultura de toma corporal del espacio público. La visibilización del cuerpo social en las calles hizo que se empezaran a utilizar lenguajes contaminados de lo artístico, como hablar del 15M como una «performance política de los indignados», en un contexto mayor donde se empezó a hablar de «democracia performativa» o de «teoría performativa de las

⁴ James HOLSTON: «Insurgent Citizenship in an Era of Global Urban Peripheries», *City & Society*, 21(2) (2009), p. 246.

⁵ Terry SMITH: *What is contemporary art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

asambleas»⁶. Estas conjunciones no son ajenas a la redefinición historiográfica que se ha producido en las propias artes escénicas y que no debe ser leída desde una estetización de la política, sino desde la irrupción de nuevos modos de hacer artístico-políticos. Esta infiltración escénica se relaciona con la dimensión de representación colectiva del cuerpo social dentro una «dramaturgia de lo público», alejada de la escenificación de las instituciones que, hasta el momento, habían «representado» en exclusiva la acción política, como los partidos, los sindicatos o los movimientos sociales organizados⁷. La articulación de las distintas mareas, con sus correspondientes códigos de color cromosactivistas (blanca, verde, granate, amarilla), contribuyó a reafirmar esta dimensión escenificada de comunidades autoconstruidas a partir de recortes y demandas de derechos y afectos, que tenían como guion los cuidados y la vida en el centro⁸. Cabe apuntar que la comunidad artística no fue capaz de enunciarse como una marea de trabajadores de la cultura, a pesar de algunos intentos⁹.

Ha de señalarse que la mayoría de los estudios sobre prácticas ciudadanas-culturales han venido de la mano de antropólogos, urbanistas, arquitectos, geógrafos y sociólogos, que han abordado aspectos ligados a las interacciones entre el urbanismo, el derecho a la ciudad y los movimientos sociales desde sus respectivas disciplinas. Este interés deriva de la capacidad de algunas prácticas culturales de experimentar con otros modelos de sociabilidad y del papel que estas pueden desempeñar en el cambio social, lo que ha

⁶ Enrique GIL CALVO: «Dramatizar la agenda. La construcción performativa del antagonismo», en María Luz MORÁN (coord.): *Actores y demandas en España. Análisis de un siglo convulso*, Madrid, Catarata, 2013, pp. 209-238; Peter WEIBEL (ed.): *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014, y Judith BUTLER: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Barcelona, Paidós, 2017.

⁷ Óscar CORNAGO: *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada, 2015.

⁸ Jorge SEQUERA FERNÁNDEZ: «Del movimiento vecinal a las movilizaciones por una vivienda digna en Madrid. De la necesidad hecha derecho al derecho hecho necesidad», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 29(1) (2011), pp. 489-504, y Carolina LEÓN: *Trincheras permanentes. Intersecciones entre política y cuidados*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2017.

⁹ ENCIERRO EN EL REINA (2013), <https://madrid.tomalaplaza.net/2013/04/26/viernes-10-de-mayo-encierro-en-el-reina-sofia-derechos-democracia-y-dignidad-para-la-cultura-y-la-comunicacion> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

hecho que los vocabularios empiecen a entrecruzarse. A pesar de que el arte contemporáneo hace más de medio siglo que discurre en ámbitos no solo performativos, sino también experienciales y colaborativos, en el caso español ha resultado complicado establecer conexiones entre la cultura ciudadana y la historia del arte. Este tipo de proyectos ha tenido dificultades para inscribirse en una genealogía articulada y en un marco teórico e historiográfico específico. Esto es especialmente cierto en el caso de las prácticas colectivas y colaborativas, donde está en cuestión su propia condición de obra de arte debido a su autoría distribuida, a su énfasis en el proceso y a su carácter transitivo para la generación de comunidades, lo que las aboca a su disolución en lo social.

Como fondo cabe señalar también que las condiciones materiales del trabajo del artista en España apuntan a una difícil profesionalización, a un sector fuertemente desarticulado¹⁰ y a una precariedad generalizada, lo que suele derivar en una pugna por la (re)distribución de los escasos y contingentes recursos económicos institucionales que, además, siempre han sido exiguos para las prácticas colaborativas. La división existente entre las prácticas reconocidas como arte contemporáneo, representadas en los museos y centros de la cultura oficial, y amparadas bajo una convencional noción de calidad, y las más heterogéneas, menos visibles y reconocibles, ha tendido a eclipsar estas últimas. La irrupción de nuevos agentes ciudadanos complicó este panorama e hizo que la representatividad cultural de este momento empezara a ser disputada por, al menos, tres tipos de comunidades: las elites culturales ligadas a las instituciones, el precarizado sector artístico y los ciudadanos productores de cultura, cada uno declinando de formas diversas las relaciones entre producción cultural y ciudadanía.

En el caso de los ciudadanos practicantes, se trata de una nueva comunidad política y cultural que asume la participación activa de sus miembros como condición de su existencia. Los procesos de autoconstrucción hacen que estos ciudadanos se reconozcan a sí mismos como generadores de ciudad/cultura, produciéndose un círculo virtuoso: la ciudadanía hace cultura y al hacerla se performan las culturas de la ciudadanía. Egin Isin y Bryan Turner hablan en su ar-

¹⁰ El Estatuto del Artista reúne una serie de medidas aprobadas en 2022 y 2023, que dan un marco legislativo al sector.

título de 2008 de dos formas de lucha por la redistribución y el reconocimiento que estructuran las demandas de la ciudadanía:

«La ciudadanía es tanto un estatus legal que confiere identidad a las personas como un estatus social que determina cómo el capital económico y cultural son redistribuidos y reconocidos en la sociedad [...]. Por el contrario, las virtudes de la ciudadanía emergen de la rutina de las políticas de la vida cotidiana en las sociedades democráticas. Ahí es donde se vuelve aparente la importancia de las ciudades para cultivar las virtudes democráticas en las políticas cotidianas y para enlazar estas virtudes con las virtudes cosmopolitas. Es en las ciudades como espacios democráticos donde se despliegan los “actos de ciudadanía” y constituyen vínculos que unen los diversos lugares del devenir ciudadano»¹¹.

De este modo se entrelazan tres tipos de derechos: a la ciudadanía, a la ciudad (de acuerdo con Henri Lefebvre y David Harvey) y a la cultura. Este derecho a la cultura se declinaría no tanto como acceso o como consumo, según la fórmula de las democracias occidentales, ilustradas y liberales, que presuponen una actitud paternalista-pasiva, sino como el derecho a producir cultura, junto con el derecho a su reconocimiento y legitimación simbólica. Este modo de entender la práctica cultural choca con otras formulaciones dentro del campo cultural. Un ejemplo son los derechos de propiedad intelectual, que protegen a los artistas profesionales, pero se olvidan de otras formas de generación cultural que tienen que ver con la autoría redistribuida o la colectiva, es decir, que provienen no solo de los colectivos, sino que se producen de forma colectivizada. Este tipo de ciudadanía, insurgente, dinámica, practicante, marca una distancia no solo con aquella construida en torno a los derechos distribuidos por el estado-nación, uno de cuyos límites se establece, por ejemplo, en las comunidades migrantes, sino que, en el caso español, las iniciativas culturales ciudadanas han servido para cuestionar algunas estructuras de la cultura transicional. Este artículo se centra en el caso de Madrid para exponer estos procesos desde la Transición a la crisis de 2008 y sus consecuencias.

¹¹ Engin F. ISIN y Bryan S. TURNER: «Investigating Citizenship: An Agenda for Citizenship Studies», en Engin F. ISIN, Peter NYERS y Bryan S. TURNER (eds.): *Citizenship between Past and Future*, Nueva York, Routledge, 2008, pp. 5-17.

La cultura institucional del imaginario urbano de la post-Transición. Los años ochenta y noventa

Una forma de empezar a acotar la construcción identitaria madrileña es a partir del análisis propuesto por Juan Arturo Rubio Aróstegui sobre la singularidad de la política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid que, en algunos puntos, puede hacerse extensiva a la de las otras administraciones. Este autor parte de la necesidad de Madrid de superar su identificación con el franquismo, de la «falta de conciencia autonómica en el periodo pre-autonómico, [y de] la escasez de referentes simbólicos y culturales de Madrid como provincia». Estos factores facilitaron políticas menos determinadas por las demandas nacionalistas o regionales e hizo que los dos partidos en el poder regional, PSOE y PP, coincidieran, en las décadas de los ochenta y los noventa, en promover políticas basadas en la «apertura y la multiculturalidad», en un escenario metropolitano de aspiraciones cosmopolitas, una estrategia compartida por las tres administraciones. Según este autor «más allá de la propia singularidad de Madrid como capital del Estado Español, la identidad madrileña se ha construido desde el recurso al presente, sin un discurso político consensuado en los partidos políticos (PP, PSOE, IU)»¹². Esta proyección del proyecto identitario madrileño hacia el presente y la modernización fue de hecho una forma de diferenciación cultural propiamente regional, como señala Hamilton M. Stapell en su interpretación de la Movida¹³. Esta dimensión abierta se retroalimentó con el deseo de muchos ciudadanos de superar el inmediato pasado y de reconectar con el pulso internacional, una pretensión fácil de identificar con el papel simbólico que desempeñó la Mo-

¹² Juan Arturo RUBIO ARÓSTEGUI: «La política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid: su singularidad en el contexto autonómico español», *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3) (2012), pp. 205-234.

¹³ Hamilton M. STAPPELL: «Just a Teardrop in the Rain? The Movida Madrileña and a New Democratic Regional Identity», en Hamilton M. STAPPELL: *Remaking Madrid: Culture, politics, and identity after Franco*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 95-121.

vida y su autoafirmación festiva, un fenómeno que ha sido analizado por diversos autores¹⁴.

Características adicionales de estas décadas, que Rubio Aróstegui aborda desde una perspectiva macro, fueron el debilitamiento de la polaridad entre capital y la provincia, característica del final del franquismo, las políticas de inversión y de fomento de la cultura, representadas por la construcción de equipamientos y por el desarrollo de programaciones y eventos para el gran público (Fiestas de San Isidro, Veranos de la Villa, Festival de Otoño, ARCO, Capital Europea de la Cultura, que trataban de formular un modelo de democratización cultural ligado a este «presente continuo»), así como el valor concedido por PP y PSOE a la legitimación de una administración moderna basada en la eficacia en la gestión. Esta percepción de continuidad ha facilitado que, con el tiempo, se hayan generado relatos que impugnan y cuestionan no sólo las políticas específicas de los partidos, sino el marco de producción y distribución cultural que se establece en la Transición y que ha sido ampliamente debatido en los últimos años¹⁵.

Un elemento para completar esta visión general sería el tipo de arte que, desde los ochenta, se priorizó en la programación de todo este conjunto de instituciones y la concepción de cultura que de ella se ha derivado. En concreto, los análisis realizados sobre las prácticas artísticas que se desarrollaron en la Transición y en la década de los noventa coinciden en señalar la desactivación del valor crítico y político de las mismas, en contraste con el sesgo antifranquista que habían tenido en las décadas precedentes. Según autores como Albarrán, Marzo y Mayo o López Cuenca¹⁶, las expo-

¹⁴ Pablo CARMONA: «La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada», en Pedro G. ROMERO (ed.): *Desacuerdos 5*, Barcelona-San Sebastián-Sevilla, MACBA-Arteleku-UNIA, 2009, pp. 147-158; Magali DUMOUSSEAU LESQUER: *La Movida. Au nom du Père, des fils et du Todo Vale*, Marsella, Editions Le mot et le Reste, 2012; Héctor FOUCE RODRÍGUEZ: *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Madrid, Velegio Editores, 2006, y Víctor LE-NORE: *Espectros de la movida. Por qué odiar los años 80*, Madrid, Akal, 2018.

¹⁵ Juan ALBARRÁN (ed.): *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2.ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Brumaria, 2018; Giulia QUAGGIO: *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, y Guillem MARTÍNEZ (coord.): *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Mondadori, 2012.

¹⁶ Alberto LÓPEZ CUENCA: «El traje del emperador. La mercantilización del arte

siciones institucionales y la construcción de museos icónicos, junto con una orientación presentista de las prácticas, se insertaron en una política más amplia de normalización, consenso y conciliación desde donde se generó un conjunto de imágenes, actitudes e instituciones destinadas a arropar la naciente cultura democrática y a construir la identidad exterior de una España *moderna*. Estos autores coinciden en señalar cómo la configuración de un sistema de las artes de signo contemporáneo (que suele denominarse institución-arte)¹⁷ está relacionada con el continuismo con las políticas culturales franquistas, la inserción de la cultura en la economía liberal, su transformación en un bien de consumo y el favorecimiento de prácticas despolitizadas. El nuevo tipo de edificios que empiezan a construirse y rehabilitarse, además, favoreció la consolidación de las figuras del comisario contemporáneo y del programador, principales sujetos de una acción cultural que se destinaba a un público general, poco diferenciado y entendido como mero destinatario, y no como productor. Este paternalismo cultural enlaza con una visión de largo alcance sobre la «ausencia de ciudadanía» promovida por los políticos desde el siglo XIX, como señalan autores como Pérez Ledesma¹⁸.

Para historiadores del arte, como Jorge Luis Marzo, también existe una correspondencia entre la creación de una determinada cultura oficial y un modelo concreto de ciudadanía. Aunque la cita es larga, merece la pena su transcripción por la síntesis de su diagnóstico:

«Así pues, mientras las exitosas políticas turísticas del franquismo se vendieron mediante la apelación al “bienestar”, las triunfantes manifestaciones artísticas de los años 50 se justificaron por la “creación de liberalidad” en el estrecho marco de una dictadura de extrema derecha. Ambos artilugios intelectuales se convirtieron rápidamente a principios de los

en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 21-36; Jorge Luis MARZO y Patricia MAYAYO: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, y Juan ALBARRÁN: *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*, Madrid, Exit, 2019.

¹⁷ José Luis BREA: «El desarrollo de la institución arte en la España de la democracia», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 7-20.

¹⁸ Manuel PÉREZ LEDESMA: «El lenguaje de la ciudadanía en la España contemporánea», *Historia Contemporánea*, 28 (2004), pp. 237-266.

años 80 en marcos de referencia a la hora de legitimar el arte y la cultura como mecanismos generadores de ciudadanía. Ese deseado proceso “ciudadano” chocará en breve con la propia contradicción de sus términos fundacionales. No se trata de una ciudadanía participante y generadora de política, sino una ciudadanía basada en el bienestar y en la liberalidad, pero despolitizada. Ello se ha traducido en un fenomenal negocio. La industria cultural ha devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales, pero no en la quimérica creación de ciudadanía, que finalmente se ha convertido en un mero consumidor cultural. El valor de la cultura en España ha producido una comunión extraordinaria de los intereses de estado —en sus variadas formas—, la iniciativa privada y los intelectuales empotrados en el sistema, creando una profunda interiorización y subjetivación del discurso del poder, tanto en creadores como en consumidores»¹⁹.

Frente a esta relación entre una cultura promovida desde las élites culturales, alejada de la política activa y dirigida al consumo cultural, se podría generar otra cartografía examinando lo que falta en estos mapas, en concreto, la oferta cultural de los muchos barrios que se extienden más allá del centro. A nivel municipal esta se organiza en las Juntas de distrito. Desde allí se programan actividades en los diversos centros culturales (donde no se realizan los grandes eventos artísticos que sí tienen lugar en el centro), se gestiona la formación que se facilita en sus sedes y escuelas (frecuentemente cursos destinados al tiempo libre, cuya gestión está privatizada y en manos de unas pocas empresas de servicios)²⁰ y se organizan las fiestas, elementos diferenciales de la identidad de cada barrio. El Ayuntamiento ha demostrado a lo largo de los años un manifiesto desinterés por desarrollar una política cultural de proximidad y se ha concentrado en la oferta de grandes eventos y de «alta cultura» que se programa desde y para el centro. A esto se han sumado las dificultades que los espacios municipales

¹⁹ Jorge Luis MARZO: *El concepto de ciudadanía como motor de la política artística española*, 2009. Recuperado de internet (<https://www.soymenos.net/ciudadania.pdf>, consultado el 26 de diciembre de 2019).

²⁰ Según el informe realizado por el PSOE de los años 2008-2011 por parte de Alejandro INURRIETA BERUETE: *Privatización de los talleres culturales en la ciudad de Madrid: Una aproximación teórica y empírica*. Recuperado de internet (<http://www.psoeaytomadrid.es/img/Documento/101/documento.pdf>, consultado el 5 de noviembre de 2019).

han tenido para abrirse a la participación de la sociedad civil. En este sentido, cabe destacar las diferencias que existen con la actividad cultural que entre los setenta y los ochenta se generaba desde los movimientos vecinales²¹. A esta falta de visibilidad de otros espacios y formas culturales, se añaden las producidas por las comunidades de inmigrantes, que realizan sus actividades fuera de casi todos los mapas.

El plano de Madrid en el cambio de siglo: entre el turismo y el debate por el espacio público

Si bien es cierto que existe una cierta continuidad entre los partidos en el poder, los gobiernos del PP han marcado significativamente la vida cultural de la capital, especialmente con respecto a su interacción con el urbanismo²². Muchos de los procesos urbanísticos destinados al turismo se aceleraron a principios del siglo XXI bajo el gobierno del PP. Los desarrollos urbanísticos ayudaron a que la ciudad creciera en más de un millón de habitantes en solo una década, que se creara casi un millón de puestos de trabajo y que se desbordaran los límites geográficos de la Comunidad.

Según el Observatorio Metropolitano fue precisamente en estos años cuando Madrid empezó a ser considerada como una ciudad global²³,

²¹ Rafael QUIROSA-CHEYROUZE y MUÑOZ y Mónica FERNÁNDEZ AMADOR: «El movimiento vecinal: la lucha por la democracia desde los barrios», en Rafael QUIROSA-CHEYROUZE y MUÑOZ (ed.): *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 207-220; Pamela RADCLIFF: «Las asociaciones y los orígenes sociales de la transición en el segundo franquismo», en Nigel TOWNSON (ed.): *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 129-155; *id.*: *Making democratic citizens in Spain. Civil Society and the Popular Origins of the Transition, 1960-78*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2011, y Vicente PÉREZ QUINTANA y Pablo SÁNCHEZ LEÓN: *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008*, Madrid, Catarata, 2008.

²² En el Ayuntamiento entre 1991-2015, en la Comunidad Madrid ininterrumpidamente desde 1995 y en el Gobierno entre 1996-2004 y 2011-2018.

²³ OBSERVATORIO METROPOLITANO: «Órdenes urbanos: centros y periferias en el Madrid neoliberal», en GRUPO DE ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS LA CORRALA (ed.): *Cartografía de la ciudad capitalista. Transformación urbana y conflicto social en el Estado Español*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016, pp. 161-194.

mientras se consolidaban las industrias culturales y se producía una nueva alianza entre cultura y turismo²⁴.

La proyección identitaria cultural de un Madrid que se auto-imagina como una mezcla de tradición y cosmopolitismo en presente continuo tuvo una proyección simbólica en algunos proyectos urbanísticos y arquitectónicos alrededor del eje del Paseo de la Castellana, como el Triángulo del Arte o el traslado de la sede del Ayuntamiento al Palacio de Comunicaciones, tras el empeño del alcalde Alberto Ruiz Gallardón en que esta administración lograra una posición preeminente que no tenía en la Plaza de la Villa. A este escaparate simbólico se asoman, a ambos lados del Paseo de la Castellana, las fundaciones privadas y otros espacios municipales, así como teatros, galerías comerciales y casas de subastas, mientras que el afluente que lleva a la Puerta del Sol termina por enlazar la Castellana con el Palacio Real, la Ópera y la Gran Vía, donde se concentran teatros, cines y tiendas. A este escenario se suma desde 2003 la apuesta de Ruiz Gallardón por los Juegos Olímpicos y por la creación de nuevas infraestructuras municipales que ayudarían a consolidar el capital cultural y turístico de la ciudad, un marco donde se aliaban el capital financiero y el desarrollo urbanístico. En este sentido, Madrid no es ajena a los procesos que se dan en el resto del mundo occidental²⁵. Lo más característico de los últimos años fue la prolongación del eje cultural hacia el sur, que se articuló a partir de reconstrucciones arquitectónicas con fines culturales que han redimensionado Arganzuela hasta conectar el eje Fundación Canal (en la Plaza de Castilla) con Madrid Río. Así, la actividad turística y el modelo de ciudad creativa han afectado la configuración de algunos barrios céntricos mediante programas de rehabilitación. El establecimiento de hoteles, viviendas turísticas y negocios asociados, así como la gentrificación han acabado por alterar el tejido social de los mismos, no sin resistencias por parte de

²⁴ 10,2 millones de viajeros que visitaron la ciudad de Madrid en 2018. AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Anuario de Turismo de Madrid* (2018). Recuperado de internet (<https://www.madrid-destino.com/sites/default/files/2019-03/AnuarioTurismoMadrid2018.pdf>, consultado el 5 de noviembre de 2019).

²⁵ Para la comparación con el escenario estadounidense, véase Daniel RODGERS: *Age of Fracture*, Cambridge, Belknap Press, 2003.

los agentes culturales y sociales²⁶. A medio camino entre la oferta turística, dirigida para un público que visita la ciudad, y la cultural, que se orienta a los propios madrileños, en las últimas décadas se han favorecido también procesos de festivalización como la *Noche en Blanco* (2006-2010), *PhotoEspaña* o diversos festivales de música y cine. A partir de este sucinto panorama podemos trazar una cartografía que hace visible cómo las diferentes administraciones e instituciones privadas han concentrado la gran mayoría de sus edificios y programas en torno al Paseo de la Castellana.

Este imaginario empezó a transformarse lentamente a finales de los noventa, cuando las iniciativas artístico-ciudadanas empezaron a hacerse visibles en la ciudad. El cambio de siglo fue un semillero de colectivos de artistas y activistas que operaban frecuentemente en el espacio público bajo la forma de acciones, maniobras o arte de contexto, de carácter abiertamente antagonista frente a la producción cultural paternalista y despolitizada representada en las nuevas infraestructuras²⁷. Estos agentes eran herederos de una tradición de largo recorrido que amalgamaba posiciones libertarias, contraculturales, antifascistas, anarquistas y situacionistas, que acabaron confluyendo con los movimientos feministas, LGTBIQ y antiglobalización, específicos de esa época. Esta producción artística y cultural autónoma sobrevivía en espacios independientes que activaron la escena alternativa²⁸. Mientras tanto, la ligada al tejido social lo hacía en casas y centros sociales ocupados, que se convirtieron en la-

²⁶ Jesús CARRILLO: *Space Invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*, Madrid, Brumaria, 2018.

²⁷ Entre otros los colectivos Estrujenbank, Industrias Mikuerpo, Preiswert, La Más Bella, El Perro, SCCPP, LSD o la Radical Gai. Véanse Fernando BAENA: *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, Granada, Universidad de Granada, 2013, y Jordi CLARAMONTE: *Arte de contexto*, San Sebastián, Nerea, 2010. Véase también la exposición *Resistencias lúdico-políticas en el Madrid de los 90*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2019, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/resistencias-ludico-politicas-madrid-90> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

²⁸ Entre otros: Espacio P, Ojo Atómico, La Dinamo, Zona de Acción Temporal, Cruce, Off limits o Liquidación Total. Véanse Nekane ARAMBURU: *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*, Madrid, Bubok, 2015; Gloria DURÁN: *Agentes críticos. Prácticas colectivas y arte público*, Madrid, Díaz & Pons, 2016, y Tomás RUIZ-RIVAS: *La cara oculta de la luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90*, Madrid, Antimuseo-CIIA, 2019.

laboratorios culturales imprescindibles para entender los modelos por venir²⁹. La cultura de autogestión desempeñó un papel activo en el cuestionamiento de la cultura oficial, en la producción autónoma y en el desarrollo de centros de proximidad no oficiales, que daban servicios culturales y educativos a los barrios³⁰. A pesar de la naturaleza efímera y frágil de estas instituciones paralelas (*self-institutions* o exstituciones)³¹, su existencia permitió el desarrollo de espacios críticos y oposicionales, en los que no nos detendremos.

Algunas iniciativas artísticas en el espacio público se convirtieron en el cambio de siglo en un importante campo para poner en cuestión las políticas del PP, pero también para ensayar nuevas prácticas ciudadanas. El establecimiento de una posible genealogía de intervenciones críticas resulta complejo, porque algunas experiencias tuvieron, parcial o totalmente, financiación institucional. Algunas iniciativas fueron organizadas por artistas, como la *Revista Caminada*, un proyecto de activación urbana desde la *performance* y el arte de acción cuyo primer paseo data de 1995, las acciones ligadas a *ReHabi(li)tar Lavapiés* (1997-1998) o *La Montaña Viaja* (1997). Algunas surgieron en relación con instituciones como el propio Ayuntamiento, que financió *Itinerarios del sonido. 14 artistas escuchan Madrid* (2005)³² o la mencionada *La Noche en*

²⁹ Francisco SALAMANCA y Gonzalo WILHELMI CASANOVA: *Tomar y hacer en vez de pedir y esperar. Autonomía y movimientos sociales. Madrid, 1985-2011*, Madrid, Solidaridad Obrera, 2012; Miguel MARTÍNEZ LÓPEZ y Ángela GARCÍA BERNARDOS (eds.): *Okupa Madrid 1985-2011. Memoria, reflexión, debate y autogestión colectiva del conocimiento*, Madrid, Diagonal, 2014, y Alan MOORE y Alan SMART: *Making cultural production in occupied spaces*, Barcelona, Journal of Aesthetics & Protest and Other Forms, 2015.

³⁰ Entre ellos, El laboratorio, Eskalera KaraKola, Tabacalera CSA, Centro social Seco, La Traba, Casablanca, Dragona o Patio Maravillas. Sobre Tabacalera CSA, véase Gloria DURÁN y Alan MOORE: «La Tabacalera of Lavapiés: A Social Experiment or a Work of Art?», *Field. A Journal of Socially engaged art criticism*, 2 (2015), <http://field-journal.com/issue-2/duran-moore>, (consultado el 20 de septiembre de 2020).

³¹ Sobre *ekstitutions*, Florian SCHNEIDER: «(Extended) Footnotes On Education», *e-flux journal*, 14 (2010), <https://www.eflux.com/journal/14/61318/extended-footnotes-on-education> (consultado el 7 de noviembre de 2019). Sobre *self-institutions*, véase Stine HEBERT y Anne SZEFER KARLSEN (eds.): *Self-organised*, Londres, Open Editions, 2013.

³² ITINERARIOS DEL SONIDO: «Itinerarios del Sonido (Documental)», <https://vimeo.com/290936902> (consultado el 20 de septiembre de 2020).

Blanco, o como el Círculo Bellas Artes, cuyas propuestas *site-specific* se presentaban como una forma de sacar el arte fuera de los museos³³. Otras surgieron de modelos mixtos, como *Madrid Abierto* o *Acción!MAD*³⁴. Al tratarse de un tipo de prácticas que inevitablemente comprometía los límites de lo que se podía/no se podía hacer en el espacio urbano, a veces, situaba a los organizadores en posiciones contradictorias y permitía hacer visibles algunos conflictos, como la instrumentalización simbólica de las instituciones por parte de los partidos en el poder, la participación de la ciudadanía y el papel de la cultura crítica o la reactivación del posicionamiento político³⁵. Así, ya antes del impacto de la crisis en 2010, el ecosistema cultural madrileño había conformado una autoimagen muy diferente a la que Botella trataba de vender al COI.

Imaginario urbanos insurgentes

Las iniciativas artístico-ciudadanas que cristalizan en torno a 2010 se producen en la conjunción de dos vectores críticos. Por un lado, resultaron de una reacción coyuntural a las políticas culturales y urbanísticas del PP desde los noventa, caracterizadas por el desmantelamiento del estado de bienestar y la implantación de políticas neoliberales, la privatización o el uso privado de espacios comunes, la gentrificación o la externalización de actividades culturales. Por otro, buscaron una genealogía anterior que animaba a releer episodios culturales y políticos del tardofranquismo, a reparar olvidos mediante una reactivación de la memoria y a relativizar el peso de determinados actores institucionales. Esta recuperación las conectaba con el cuestionamiento simultáneo de la matriz cultural de

³³ Armando MONTESINOS y Mariano NAVARRO: [Ex]posiciones críticas. *Discursos críticos en el arte español, 1975-1995*, Santiago de Compostela, CGAC, 2017.

³⁴ Proyectos semi-independientes fueron el II Encuentro de Arte Experimental de Madrid MAD'03, *Acción!MAD*, Madrid Procesos y Festimad.

³⁵ En relación con la re-apropiación del espacio y la esfera pública se sitúan dos libros esenciales, Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, y Jorge RIBALTA (ed.): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

la Transición y con una reconexión con el tejido social y ciudadano que desbordaba la acción directa dentro del campo artístico³⁶. La articulación de este nuevo escenario donde se aunaban los movimientos sociales o vecinales, la cultura y creación de lugar puede observarse en tres modos diferentes, aunque complementarios, de imaginar la ciudad: paseos urbanos críticos, creación de plazas para usos vecinales y nuevos modos de autorrepresentación gráfica.

Cartografías paseadas

Los paseos por la ciudad suponen una transición entre las derivas de tradición situacionista y su ampliación hacia paseos ciudadanos más plurales y heterogéneos. Paseos urbanos, contracircuitos, revistas caminadas y paseos sonoros, tanto reales, como itinerarios de ficción, se convirtieron en una de las estrategias más reconocibles en el escenario madrileño. Uno de los primeros ejemplos fue el proyecto *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* (2004), libro y video del colectivo Precarias a la deriva que recogen recorridos y talleres que documentaban los circuitos urbanos feminizados del trabajo doméstico, el sexual o el *telemarketing*. Otro proyecto fue *Madrid. Cerrado por vacaciones* (2007), una deriva del colectivo *Left Hand Rotation* por edificios y paisajes abandonados de Madrid, «partes oscuras de la ciudad» en sus palabras, como propuesta anti-turística para un Madrid vacacional³⁷. Aunque el proyecto partía de un encargo del Círculo de Bellas Artes, la elección de estos lugares olvidados por el Ayuntamiento apuntaba a visibilizar el extrarradio y los barrios que quedaban fuera del eje, dejando ver las contradicciones de las políticas urbanísticas. El recorrido propuesto contem-

³⁶ Luis MORENO CABALLUD: *Culturas de cualquiera: estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2017, y Germán LABRADOR: *Culpables por la literatura, Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

³⁷ LEFT HAND ROTATION: <http://www.lefthandrotation.com/madrid/> (consultado el 26 de diciembre de 2019). Los escenarios fueron la estación regeneradora de aguas residuales Viveros de la Villa (EDAR), los depósitos abandonados de Delicias, el Matadero de Rivas Vaciamadrid, el Parque Juan Carlos I, el Pasaje de la Mutualidad en Malasaña, la calle Milanesas cerca de la Calle Mayor, el ecobulevar de Vallecas, la antigua cárcel de Carabanchel, el Parque Tierno Galván.

plaba doce escenarios, muchos de ellos descampados o edificios en desuso. El resultado fueron doce piezas de video donde unos personajes extrañamente disfrazados contemplaban o deambulaban por estos espacios inquietantes e invitaban a desarrollar acciones inesperadas que los activaran simbólicamente. Posteriormente este colectivo ha desarrollado proyectos, como *Gentrification no es nombre de señora* y *Museo de los desplazados*³⁸.

Otras iniciativas fueron llevadas a cabo por el colectivo Todo por la Praxis. Entre ellas destaca la acción *45 mentes activistas* (2008). Esta aglutinaba una campaña de guerrilla de comunicación contra la gentrificación de Malasaña y Chueca, un blog y acciones de *agit-prop*, como el diseño y pegada de carteles Anti-Triball³⁹ o el *Gentrifica-tour* (2013), un paseo crítico-fotográfico por el barrio⁴⁰. A diferencia de la propuesta de *Left Hand Rotation*, en esta se convocaba a vecinos y ciudadanos a participar en las convocatorias, una invitación que supone un punto de inflexión en este desbordamiento de lo artístico. También cabe destacar los contrapaseos turísticos del colectivo Basurama, como *Yo amo la M-30* (2006), un recorrido en autobús alrededor de las obras que se estaban realizando en esta circunvalación⁴¹ o *Ruinas de lujo vs Lujos colectivos* (2015), un paseo por las ruinas del urbanismo madrileño⁴². Todos estos proyectos tenían en común una fuerte crítica a las consecuencias de las políticas urbanas del PP que, en esos años, estaban transformando ra-

³⁸ LEFT HAND ROTATION: http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/ficha_lavapias.html (consultado el 26 de diciembre de 2019), e íd.: <http://www.museodelosdesplazados.com/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

³⁹ ANTITRIBALL: «Haciendo Malasaña» (2010), <https://antitriball.wordpress.com/> (consultado el 26 de diciembre de 2019), y TODO POR LA PRAXIS: <https://todoporlapraxis.es/003-anti-triball/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁴⁰ TODO POR LA PRAXIS: <https://todoporlapraxis.es/042-gentrificatour/> (consultado el 26 de diciembre de 2019); PERIFERIES URBANES. GRUP DE TREBALL DE L'INSTITUT CATALÀ D'ANTROPOLOGIA: «Gentrifica-tour fotográfico crítico en Malasaña, Madrid» (2013), <http://periferiesurbanes.org/?p=4428> (consultado el 26 de diciembre de 2019), y PAISAJE TRANSVERSAL: «GentrificaTourTriball: Un rali fotográfico sobre la gentrificación de Malasaña» (8 de febrero de 2013), <https://paisajetransversal.org/2013/02/gentrificatourtriball-un-rali/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁴¹ BASURAMA: <https://basurama.org/proyecto/yo%E2%99%A5m30/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁴² BASURAMA: <https://basurama.org/proyecto/ruinas-de-lujo/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

dicalmente la ciudad⁴³. Esta crítica se formulaba de modo práctico a partir de la realización de nuevas cartografías urbanas, encuerpadas y en primera persona y también a través de su difusión en las redes.

En paralelo a estas propuestas artísticas, se producen en la ciudad una serie de iniciativas de carácter ciudadano, que contribuyen a construir una misma esfera de crítica y participación. En 2010, se realiza el primer Paseo de Jane en Madrid, una propuesta que nace ligada a la participación de los vecinos. Los *Jane's Walks* son paseos comunitarios en homenaje a la arquitecta y activista Jane Jacobs (1916-2006) que, desde 2007, se desarrollan el primer fin de semana de mayo año por zonas concretas de muchas ciudades del mundo. En ellos, los vecinos y participantes conversan sobre problemas urbanos y cotidianos que afectan al espacio que van recorriendo. Se trata de un ámbito de aprendizaje y escucha de y para los vecinos, que propone un modo alternativo de explorar los barrios y conectar a sus habitantes. En el caso de Madrid, según sus organizadores, «el itinerario a recorrer se fija previamente durante las asambleas y las derivas preparatorias. [...] Las voces son múltiples, como diversas las temáticas: urbanismo, movilizaciones vecinales, memoria histórica, vivienda, huertos urbanos, mercados de abastos, centros sociales, parques y jardines, centros culturales, plazas»⁴⁴. En la tradición de las intervenciones sonoras destaca *Storywalker* (2014), una iniciativa que partió del teatro Kubik Fabrik y que consistía en una aplicación geolocalizada, creada a partir de los relatos de los vecinos de Usera, que se convirtieron en guiones teatrales y que podían oírse en los lugares en los que transurren las historias recogidas. Los lugares estaban señalados en un plano (una cartografía alternativa), que se encargó a Ana Bustelo⁴⁵. Otro proyecto fue *Matadero Memoria*

⁴³ También podemos señalar el proyecto crítico con la especulación urbana de Hans HAACKE: *Castles in the sky*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

⁴⁴ Susana JIMÉNEZ CARMONA y Ana USEROS MARTÍN: *El Paseo de Jane. Tejiendo redes a pie de calle*, Madrid, Modernito Books, 2016. Otro movimiento ciudadano es Bicicrítica, un evento que responde a la agrupación de ciclistas que, desde 2004, se reúne para hacer recorridos por Madrid los últimos jueves de cada mes. BICICRÍTICA: «Preguntas frecuentes», <https://madrid.bicicritica.com/es/preguntas-frecuentes> (consultado el 26 de diciembre de 2019). A este grupo de iniciativas en movimiento pueden añadirse los paseos convocados por Ecologistas en Acción.

⁴⁵ <http://madrilanea.com/2014/01/17/teatro-madrid-kubik-fabrik/>. Ha tenido

Aural realizado por *Soundreaders* en 2013, que reunía de forma sonora la memoria colectiva vecinal del antiguo Matadero y de Arganzuela⁴⁶. También podemos mencionar los mapeos sonoros realizados por *Cuidadoras de sonidos* desde 2015⁴⁷.

La alianza entre el cuerpo en el espacio público y las tecnologías digitales ha servido para autoprocursarse visibilidad a partir del desarrollo de formas de documentación y cartografías propias, así como para el intercambio de conocimientos y saberes⁴⁸. Estas «políticas del conocimiento» han generado, como consecuencia, un sostenimiento compartido de las nuevas prácticas culturales, pero también la oportunidad de crear «políticas de reconocimiento» (*politics of recognition* en la expresión de Charles Taylor)⁴⁹ y de legitimación desde abajo, un elemento fundamental del derecho al reconocimiento simbólico de esta cultura autoproducida. Esta posibilidad se abre no solo a los habitantes tradicionales de la ciudad de Madrid, muchos de ellos procedentes del exilio rural, sino también a otros nuevos, como los migrantes (en Usera, la comunidad china), cuyo número fue creciendo precisamente desde la década de los noventa. Para los migrantes, que en muchas ocasiones no tienen permiso de residencia, la producción de formas de cultura y su reconocimiento puede significar también la producción de ciudadanía⁵⁰.

continuidad en <https://www.intermediae.es/storywalker-qinqtian-usera> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁴⁶ SOUNDREADERS: <http://mma.soundreaders.org/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁴⁷ CUIDADORAS DE SONIDOS: <https://susanajimenezcarmona.net/cuidadoras-de-sonidos/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁴⁸ Alberto CORSÍN JIMÉNEZ y Adolfo ESTALELLA: «Ecologies in beta: the city as infrastructure of apprenticeships», en Penny HARVEY, Casper BRUUN JENSEN y Atsuro MORITA (eds.): *Infrastructure and Social Complexity: A Routledge Companion*, Londres-Nueva York, Routledge, 2017, pp. 141-156.

⁴⁹ Charles TAYLOR: «The politics of recognition», en Amy GUTMANN (ed.): *Multiculturalism and the politics of recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 25-73.

⁵⁰ Olga FERNÁNDEZ LÓPEZ: «Curatorial displacements in Spain before and after the 2000s: Coloniality tricks, exhibition eclipses and critical agencies», en Carlos GARRIDO y Bruno LEITÃO: *Curating and the Legacies of Colonialism in Contemporary Iberia*, Cardiff, The University of Chicago Press, 2022, pp. 39-56.

La ciudad como plaza

Además de los paseos, la toma de solares abandonados para uso vecinal constituyó una seña de identidad de este nuevo imaginario de la ciudad. Uno de los primeros ejemplos fue la apertura de Esta es una plaza en 2008. El proyecto surgió de un taller, *Montaje de acciones urbanas*, organizado en diciembre de ese año por La Casa Encendida y el grupo Urbanaccion de Madrid, con la colaboración de la asociación Esterni de Milán⁵¹. El taller consistió en transformar un solar de la calle Doctor Fourquet, cerrado desde hacía más de treinta años, en un espacio público abierto a todos los vecinos de Lavapiés mediante una intervención rápida y económica. El taller concluyó con el evento de apertura de Esta es una Plaza a la que asistieron, no sólo vecinos, sino ciudadanos interesados en la posibilidad de continuar con proyectos similares en otros lugares. El Ayuntamiento desmanteló la plaza y los vecinos protestaron con una petición con 270 firmas de apoyo recogidas durante la apertura. El proyecto continuó con la elaboración de un plan de autogestión vecinal con carácter temporal sin ánimo de lucro. Finalmente, el Ayuntamiento les concedió una cesión temporal del solar municipal que sigue activa a día de hoy. Esta es una plaza fue uno de los prototipos que avanzarían la futura red de huertos urbanos⁵².

Otro proyecto emblemático fue Campo de Cebada, surgido de *¡Hagan juego!*, el proyecto de La Noche en Blanco de 2010. Ese año se convocó al colectivo de arquitectos Basurama que desarrollaron como principal línea programática la activación del espacio público desde lo lúdico, lo popular y lo colectivo⁵³. Entre otras actuaciones, encargaron al colectivo francés Exyzt una intervención en el solar anexo al Mercado de la Cebada, un espacio afectado por un conflicto de uso. El colectivo decidió aludir simbólicamente a la

⁵¹ ESTA ES UNA PLAZA: <http://estaesunaplaza.blogspot.com/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁵² RED DE HUERTOS URBANOS DE MADRID: <https://redhuertosurbanosmadrid.wordpress.com/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁵³ Comisarios de la Noche en Blanco fueron Pablo Berástegui (2007 y 2008) y Rafa Doctor (2009).

piscina municipal que no había llegado a construirse y creó una estructura donde refrescarse los pies en las noches de verano («la acequia»). La gente del barrio empezó a pasar por allí, de modo que, cuando por fin se abrió la instalación, la gente ya se había apropiado del lugar. Aunque la acequia estuvo abierta solo durante un mes, se generó el suficiente nivel de empoderamiento para que los vecinos del barrio decidieran tomar la plaza. De este proceso surgió el Campo de Cebada, un solar municipal gestionado por vecinos y vecinas del Distrito Centro. Este se autodefinió como «una dotación ciudadana», no un espacio público, sino un espacio común en el marco del debate privado-público-común.

Estas alianzas entre artistas, colectivos, movimientos sociales, vecinos y algunos agentes institucionales, bajo las denominaciones de anómalas o híbridas, empezaron a componer ensamblajes que acabaron por difuminar el perfil antagonista de muchos movimientos anteriores. Estos espacios no querían ser pensados como «públicos» en el sentido de ser una cesión desde los poderes oficiales, pero donde su uso se delega y administra desde arriba. Tampoco se quería transformar esos espacios en ámbitos privados mediante su cesión a particulares que debían asumir la responsabilidad del usufructo del mismo como si fuera una propiedad. Lo que buscaban era reivindicarse como infraestructuras del común, cuya legitimidad proviniera del uso y gestión comunitarios (frecuentemente vecinal), en relación con la noción anglosajona de *commons* o la castellanizada de *procomún*⁵⁴. Tanto los centros ocupados como estos solares abrieron un modelo de centro cultural con potencial experimentador sobre y desde lo común. Como señalaba Jaron Rowan:

«La experimentación ocurre a menudo en lugares que operan al margen de lo institucional: hacklabs, makerspaces, centros sociales, locales de colectivos, etc. Todas aquellas prácticas interesadas en investigar, prototipar, articular lo político con lo cultural o, simplemente, experimentar han encontrado pocos espacios institucionales desde los que operar. [...] Estos espacios han acogido y favorecido la experimentación tecno-política, el desarrollo de la cultura libre, la investigación estética,

⁵⁴ Véase el ejemplar dedicado a Laboratorios de procomún de *Teknokultura*, 10(1) (2013).

la exploración de nuevos lenguajes e imaginarios y han facilitado la articulación de movimientos sociales con prácticas culturales y desarrollos tecnológicos»⁵⁵.

Un indicador de su novedad fueron los intentos de darles nombres que se relacionaban con la cultura de la red, como infraestructuras *open-source* (Zuloark) o plazas P2P (Carmen Bright)⁵⁶. Las tecnologías digitales proveyeron así un vocabulario metafórico para la autodefinición de prácticas culturales abiertas. La participación ciudadana en relación con las tecnologías digitales permite, según el antropólogo Arjun Appadurai, construir una democracia más profunda⁵⁷. Un punto importante de sus investigaciones es lo que denomina una política de *partnership-partnership* donde actores, agentes e instituciones tradicionalmente enfrentados colaboran a través de la creación de alianzas. Posteriormente, en el momento posterior al 15M, se intensificaron estos modelos y experiencias, se diseminaron las asambleas por barrios y plazas, se multiplicaron los huertos urbanos y se crearon un sinnúmero de amueblamientos comunes⁵⁸. En estos lugares las prácticas culturales producían ciudadanía y las prácticas ciudadanas producían cultura a partir de la coproducción de un espacio público/común⁵⁹.

⁵⁵ Jaron ROWAN: «No cerréis los centros de experimentación cultural», *eldiario.es*, 5 de enero de 2015.

⁵⁶ Alberto CORSÍN JIMÉNEZ: «The right to infrastructure: a prototype for open-source urbanism», *Environment and Planning D: Society and Space*, 32(2) (2014), pp. 342-362. En el año 2013 el Campo de Cebada fue galardonado con el Golden Nica, un premio a la mejor «comunidad digital» concedido por *Ars Electronica*.

⁵⁷ Arjun APPADURAI: «Deep democracy: urban governmentality and the horizon of politics», *Environment & Urbanization*, 13(2) (2001), pp. 23-42. Recuperado de internet (https://www.ucl.ac.uk/dpu-projects/drivers_urb_change/urb_governance/pdf_democ_empower/IIED_appadurai_demo.pdf).

⁵⁸ Véase el manifiesto mobiliarista en CIUDAD ESCUELA: <http://ciudad-escuela.org/about/#manifiesto> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁵⁹ John POSTILL: «Spain's Indignados and the Mediated Aesthetics of Non-violence», en Pnina WERBNER, Martin WEBB y Kathryn SPELLMAN-POOTS (eds.): *The Political Aesthetics of Global Protest. The Arab Spring and Beyond*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2014, pp. 341-367.

Redibujar los mapas

Los efectos de la crisis del 2008 fueron devastadores para una buena parte de la población madrileña. En el reverso de los planes urbanísticos y del modelo de ciudad impuestos por el PP se encuentran los mapas de desahucios que traducen las cartografías olvidadas por el poder municipal⁶⁰. En este contexto, la imaginación urbana que se había fraguado tuvo un momento cristalizador en la Acampada Sol, que devolvió a Madrid una imagen de ciudad autoconstruida y autoorganizada. Como hemos señalado, las experiencias previas de ocupación y autogestión habían proporcionado espacios de ensayo para producir un saber colectivo de orden práctico. Esta autoconstrucción puede leerse como una metáfora de la precariedad en la que vivían (y viven) no sólo los jóvenes, sino una parte importante de la población. En la acampada-ciudad pronto surgieron barrios cuyos nombres hacían visible una variedad de aspectos de la misma, como la limpieza, los problemas urbanísticos o los deseos de cambio (zona infantil, comisión feminista), y también mapas, como el de Toma la plaza o el de *Bookcamping*⁶¹.

La Acampada proporcionó además un importante marco para un tipo nuevo de autorrepresentación visual y gráfica que pasaba no solo por las pancartas, sino también por los dibujos de los *urbans-ketchers*, los diagramas explicativos de los artistas y los relatos gráficos (relatogramas)⁶². El 15M abrió la puerta a las relatorías colectivas y distribuyó imágenes compartibles que retaban la visualización hegemónica de la ciudad. El uso de herramientas de *visual thinking* (o facilitación gráfica) fue fundamental para las políticas de legiti-

⁶⁰ Carlos HUERGA: «El mapa de los desahucios en Madrid», *Público*, 10 de marzo de 2015, https://blogs.publico.es/asaltar-los-suelos/2015/03/10/el-mapa-de-los-desahucios-en-madrid/?doing_wp_cron=1708682172.1151700019836425781250 (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁶¹ Bookcamping fue una lista comisariada de libros relativos a la acampada. Julia RAMÍREZ BLANCO: *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid, Cátedra, 2014.

⁶² Algunos ejemplos de dibujos del 15M en DE EXTRANGIS: «Cuadernistas 15M» (15 de mayo de 2016), <http://extrangis.blogspot.com/2016/05/cuadernistas-15m.html>. Sobre la conexión entre los relatogramas y el 15M, véase Carla BOSERMAN: «Cómo hacer un relatograma», <https://laaventuradeaprender.intef.es/wp-content/uploads/2023/06/Guia-LADA-Como-hacer-un-relatograma.pdf> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

dad desde abajo, que ya hemos mencionado. Todas estas imágenes llevaron a un ejercicio de resimbolización urbana desde el empoderamiento ciudadano. La ciudad empezó a dejar de verse desde el eje de la Castellana o desde las políticas municipales y empezó a entenderse desde las iniciativas ciudadanas, extendiéndose también a las comunidades migrantes o diaspóricas⁶³. Esto produjo un remapeo colectivo que complementaba y ampliaba el geoactivismo de los paseos y el «código abierto» de las plazas. A lo largo del proceso surgieron nuevos atlas, como el realizado para *Los Madriles* o las cartografías afectivas del Vivero de Iniciativas Ciudadanas⁶⁴.

La redefinición sobre qué es un paisaje urbano sirvió de pregunta para programas municipales como los de Intermediae que, bajo este paraguas, activó con recursos y metodologías específicas la posibilidad de producir cultura fuera del centro. A través de esta iniciativa barrios como Usera, Vallecas o Tetuán realizaron una serie de proyectos donde las asociaciones vecinales colaboraron con los productores culturales⁶⁵. Otras metodologías como los paseos fueron adoptadas posteriormente en el gobierno de Ahora Madrid, por ejemplo, el diagnóstico participativo realizado en el Barrio de las Tablas en 2015⁶⁶. La necesidad del replanteamiento del modelo cultural parece haber tenido algún efecto más allá de los movimientos sociales, hasta el punto de que el propio Ministerio de Cultura ha organizado en los últimos años unas jornadas anuales con este tema⁶⁷.

⁶³ Véanse GRIGRI PIXEL: <https://grigriprojects.org/procesos/grigri-pixel/> (consultado el 26 de diciembre de 2019), o CONCIENCIA FRO: <https://www.concienciaafro.com/> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁶⁴ Véanse LOS MADRILES: <https://losmadriles.org/> (consultado el 26 de diciembre de 2019), y ESTUDIO [SIC] / VIVERO DE INICIATIVAS CIUDADANAS: «Urbanismo Afectivo. Behind the Openness», en Sabine KNIERBEIN, Elke KRASNY y Tihomir VIDERMAN (eds.): *Concepts and critique of the production of space. Urbanismo afectivo*, Viena University of Technology, 2015, pp. 21-25. Recuperado de Internet (https://skuor.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2015_KnierbeinKrasnyViderman_UrbanismoAfectivo.pdf, consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁶⁵ Olga FERNÁNDEZ LÓPEZ, Azucena KLETT y Zoe LÓPEZ MEDIERO: «Curatorial practice as (place) making: social imagination, cultural laboratories and public space in Madrid (2008-2015)», en Cindy PERSINGER y Azar REJAJE: *Socially Engaged Art History and Beyond: Alternative Approaches to the Theory and Practice of Art History*, Londres, Springer, 2021, pp. 159-179.

⁶⁶ María MUÑOZ: «Diagnóstico participativo del barrio», *eldiario.es*, 27 de noviembre de 2015.

⁶⁷ MINISTERIO DE CULTURA: «Cultura y ciudadanía. Presentación», <https://>

Conclusión

Podemos afirmar que entre 2004 y 2014 se condensaron una serie de experiencias de carácter insurgente que redefinieron las relaciones entre cultura y ciudadanía. Estas iniciativas cuestionaron las políticas del PP, en las que cultura y turismo quedaban enlazadas en el mismo marco urbanístico y económico. La emergencia de formas distintas de entender la ciudadanía y la cultura, basadas en una exigencia de proximidad representativa, política y cultural, produjo una ruptura con la elaboración simbólica de lo que hasta el momento había sido la matriz de nuestra cultura política, pero también de nuestras políticas de la cultura y, por tanto, de los códigos y relatos de nuestra democracia, una ruptura que se venía produciendo desde finales del siglo anterior, pero que se aceleró con la crisis de 2008. Las prácticas culturales insurgentes se convirtieron en un espacio fundamental para la creación de lugares donde vivir y experimentar, así como para la negociación de significados mediante nuevos lenguajes, memorias, representaciones y narrativas. Los modelos de articulación de los derechos a la ciudad, la cultura y la ciudadanía se concretaron en una variedad de acciones culturales y de espacios de experimentación que impugnaban y promovían otros relatos. En todos ellos, la ciudad dejaba de ser un marco para la especulación urbanística y el consumo turístico y se reimaginaba como un proyecto de autoconstrucción ciudadana.

En 2014 las plataformas municipalistas asumieron en sus programas electorales el proyecto de ampliar la definición de producción de cultura a partir de la participación ciudadana, la cultura de proximidad, la gobernanza participativa y la defensa específica de la democracia cultural, un ideario contrario a las políticas que hemos comentado al comienzo. Queda fuera del alcance de este artículo un estudio de la etapa posterior a 2015, aunque sí podemos señalar que el desarrollo de las iniciativas ciudadanas ampliadas a escala municipal, como Imagina Madrid o la descentralización de los Veranos de la Villa en los barrios, no se vio exento de contra-

culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/presentacion.html (consultado el 26 de diciembre de 2019).

dicciones⁶⁸. Por otro lado, algunas de las propuestas llevadas a cabo desde el nuevo gobierno municipalista dieron lugar a guerras culturales, producidas desde estrategias de polarización, e incluso criminalización, por parte de la oposición⁶⁹. Cabe apuntar que no siempre estos conflictos culturales y simbólicos fueron gestionados desde el gobierno municipal sin disputas internas, algo visible en la disolución de la concejalía de cultura por parte de la alcaldía. Posteriormente, la llegada al poder de PP y Ciudadanos en 2019 parece inclinarse hacia la censura, el cierre de espacios ocupados, el retroceso de las iniciativas ciudadanas y la reprivatización. Queda por dilucidar lo que deparará la práctica de las culturas institucional e insurgente en tiempos postpandemia.

⁶⁸ El programa Paisajes Urbanos fue mostrado a escala municipal en el programa Imagina Madrid: <https://www.imagina-madrid.es/es> (consultado el 26 de diciembre de 2019).

⁶⁹ En concreto la Cabalgata de Reyes Magos o la polémica de los titiriteros.