

¿Otros centros de arte? Del contenedor al contexto

Tere Badia



Edificio en Can Ricart, Poble Nou, en el que se ubica Hangar, en Barcelona.

Los espacios de experimentación y de producción artística hoy se ven inmersos en el conjunto de transformaciones generales que se vinculan a lo que entendemos como sociedad del conocimiento y a la crisis de las formas de producción más tradicionales.

Nuevas prácticas artísticas

Muchos creadores, cada vez más ajenos a modelos forjados en el espacio tradicional de las artes plásticas y de las prácticas más formalistas, ensayan otros procesos directamente concebidos como pura producción de conocimiento, como experimentación de nuevas metodologías de trabajo, de procesos colectivos o en red, o como la producción de prototipos alejados del objeto único.

Lo que para algunos agentes culturales se entiende como una forma peligrosa de atravesar los límites de lo artístico y que está desbordando una lectura disciplinar y sectorial; para otros significa la consolidación de un cambio de paradigma en la producción artística y, por lo tanto, la necesidad derivada de generar otro tipo de estructuras de apoyo que entiendan que dichas prácticas a menudo funcionan más cercanos a departamentos de investigación con múltiples vínculos intersectoriales.

Así pues, y en relación directa con muchos de los actuales procesos de producción artística: ¿Cómo se pueden adecuar las infraestructuras culturales, cuando las circunstancias actuales de la produc-

ción de bienes los hacen cada vez más intangibles versus la tradicional producción de objetos? ¿O cuando las condiciones de trabajo transversales de los creadores exigen otras formas de producción? ¿Cuando aparecen otros modelos de difusión y de recepción incluidos los canales de acceso a la documentación y a los archivos, hoy abiertos y *at-home*?

Del museo al centro de arte y de éste a la fábrica de la creación... en relativamente poco tiempo, unos 25 años, hemos pasado de la escasez absoluta a la sobreabundancia de infraestructuras que a menudo han sido respuesta a estrategias de marca o de consolidación territorial, y no de articulación del tejido creativo.

Estas infraestructuras, se han generado no solo ignorando las reales necesidades de quienes tienen que llenarlas de contenido sino claramente en contra de las recomendaciones provenientes de los agentes profesionales que constantemente reclaman más inversión en contenidos que en continentes.

Pero en la actual situación de parálisis inversora, parece que es un buen momento para que se atienda a las reclamaciones históricas por parte de los artistas y otros profesionales del sector de la creación, de reevaluar y redefinir estos modelos no solo de los museos y centros de arte si no también del papel de los centros de producción artística, que ahora se renombran bajo la formulación de fábricas de la creación (concepto que en sí mismo podría acercarse al oximorón).

Este replanteamiento pasaría, a mi modo de entender, por la reconexión de los contenedores actuales con la base experimental y productiva de los creadores y de sus prácticas culturales; y por la planificación a medio y largo plazo de su relación con políticas de reales de apoyo

a la experimentación presente en el terreno cultural y artístico.

Sociedades creativas

“Just What Is It About Today’s Homes That Make Them So Different, So Appealing” (1956) el emblemático collage de Richard Hamilton, fue presentado en *This is Tomorrow* una exposición, en agosto de 1956, en la Whitechapel Art Gallery. La exposición fue concebida por el crítico de arquitectura Theo Crosby, quien fue el editor de la revista *Architectural Design*, y un miembro de la ACI. Theo Crosby había asistido a un congreso en París en 1954 sobre el acercamiento de las artes plásticas y aplicadas, lo que probablemente inspirara el formato de la exposición en la que fueron invitados a participar artistas, arquitectos, músicos y diseñadores gráficos que trabajaron juntos en 12 grupos. Un ejemplo de colaboración multidisciplinar que por aquel entonces todavía era inusual. Este proyecto es tan sólo un ejemplo de que la voluntad pluridisciplinar y creativa ha recorrido la historia europea a lo largo de los últimos cincuenta años y que ha estado presente en el imaginario ligado a la idea del progreso.

Analizando las estrategias de ámbito europeo derivadas de la Agenda de Lisboa, durante los últimos años se ha venido considerando que la inversión en el fomento de la creatividad, es un elemento clave en la política europea común, para el crecimiento económico y el desarrollo social y cultural de un espacio europeo, basado en la sociedad del conocimiento, y encaminado a reforzar la innovación y la competitividad generada a partir de la R+D. Pero en un momento en que la creatividad expandida por toda la sociedad parece que se convierte en un instrumen-

to clave de la nueva economía capitalista avanzada, tenemos que sospechar.

Sospechar que cuando la Agenda de Lisboa recogía, en 2000, que el objetivo estratégico era convertir la economía de la Unión en “la economía del conocimiento más competitiva y dinámica del mundo, antes del 2010, capaz de un crecimiento económico duradero acompañado por una mejora cuantitativa y cualitativa del empleo y una mayor cohesión social”, y que hacía falta preparar la transición hacia una sociedad y una economía fundadas sobre el conocimiento y acelerar las reformas estructurales para reforzar la competitividad y la innovación, estaba recurriendo a conceptos como creatividad y a capacidad investigadora, manejo de la complejidad, flexibilidad, entusiasmo, —esto es, todas aquellas características familiares a los perfiles artísticos— como motor y modelo de esta nueva economía. Pero lo que no sabíamos es que también hablaban de jornadas laborales de 12 horas los 7 días de la semana, de precariedad y de inestabilidad —que también son características familiares a los perfiles artísticos—.

Este discurso de las grandes instituciones y estructuras gubernamentales en el que se defiende que la competitividad fuerza la creatividad y la innovación, se realiza a menudo a costa de cuestionar otros valores sociales y culturales conseguidos a lo largo del tiempo; y a costa de seguir siendo reacios a considerar al sector artístico como uno más de los sectores objetivo de políticas de apoyo a la I+D+i. Y esto mientras se extrapolan sus objetivos para esconder sistemas económicos que a lo peor buscan refundarse en la precariedad.

En este contexto, y volviendo al tema que nos ocupa, quiero lanzar ahora al-

gunos interrogantes acerca del papel de las nuevas “fábricas” de producción cultural. Unos interrogantes que rescato de un artículo de Jesús Carrillo¹ por su pertinencia en este contexto. Estas son:

- “¿Son estas “fábricas” catalizadoras de la intrínseca potencia cultural autónoma de la colectividad o meras diseminadoras de un modelo social que se pretende constituir en hegemónico?”
- ¿Son respuesta a las demandas reales de una sociedad en transformación, o son meros simulacros al servicio de falsos intereses?”
- ¿Son fermento de cohesión e inclusión u operadores de espionaje social?”

Las respuestas, dice Carrillo, “no pueden ser aún definitivas y esta misma ambivalencia e indefinición debe tomarse como síntoma de apertura y de la existencia de un espacio para la negociación. Debemos advertir, sin embargo, que la tradición de instrumentalización de la cultura en nuestra historia reciente, así como la verticalidad institucional con que normalmente se ha producido la implementación de las políticas culturales en nuestro país, nos recomienda mantenernos alerta.”

Hangar como una posible propuesta

Hangar es un centro de producción y experimentación de artes visuales. Tal y como apuntaba su primer director Florenci Guntin: “A diferencia de una galería de arte, que comercializa la obra de los artistas, de un centro de arte, cuya

¹ Carrillo, Jesús: “Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea, Biblioteca YP, <http://www.ypsite.net/biblio.php>



Taller de Hangar, Barcelona.

función es difundirla, o de un museo de arte contemporáneo, que recibe el encargo de configurar una colección, Hangar es lo más parecido a un laboratorio de arte. Su función no es vender, divulgar o conservar el arte de nuestro tiempo y, aun así, su razón de ser es muy importante, crucial. Hangar facilita los recursos espaciales, técnicos o humanos para que los mejores proyectos artísticos lleguen a formalizarse. Su actividad apenas es visible entre la sociedad (...). Como la parte sumergida de un iceberg, los procesos de investigación, producción y postproducción (...) son la condición *sine qua non* para la vida cultural y artística.”

La función de Hangar es ofrecer no solo un contenedor donde trabajar sino también el contexto adecuado para posibilitar esos procesos. Dos hechos marcan la singularidad de este proyecto

desde sus inicios: en primer lugar, su origen y sistema de gestión como espacio gestionado por y para los artistas, y en segundo lugar su constante adaptación a las nuevas prácticas artísticas.

Un espacio gestionado por artistas

La escasez de talleres para artistas venía siendo una reclamación de la Associació d'artistes visuals de Catalunya (AAVC) desde 1993. Mientras se había ido consolidando los nuevos espacios de difusión —el MACBA, la Virreina, la Fundació Tapies, Santa Mónica...—, la ciudad aún no había desarrollado las bases para generar el contenido de los contenedores ni había establecido estructuras de apoyo a la producción artística.

Tras muchas campañas de sensibilización, y después de tantear varios espacios en la ciudad de Barcelona, final-

mente, a mediados de 1996 el marqués de Santa Isabel, propietario de la antigua fábrica textil situada en el pasaje del mismo nombre, en el Poblenou, contactó con la AAVC y ofreció el alquiler de una de las naves del recinto. Este alquiler fue asumido por parte del Ayuntamiento de Barcelona, como forma de dar apoyo a la creación en la ciudad.

La gestión del espacio fue asumida por la asociación de artistas hasta el 2003, cuando Hangar adoptó la forma de Fundación en base al patrimonio generado a partir de donaciones de los mismos artistas.

La gestión del centro se ha mantenido autónoma con criterios de servicio público, comparte órgano de gobierno con la AAVC en su patronato, escoge dirección y proyecto cada cuatro años, y los miembros de la AAVC tienen acceso directo a la dirección artística del centro, ya que son ellos quienes escogen a la comisión de programas (cinco personas para seleccionar los proyectos/artistas residentes en Hangar).

Hangar se caracteriza por su adaptación a las prácticas artísticas, y por su atención a las más punteras —ya en 1998 contemplaba las prácticas digitales y contaba con el primer proyecto/archivo de *net-art* de España. Desde entonces se ha ido adaptando en la aparición de los distintos laboratorios, manteniendo siempre el objetivo inicial de ofrecer espacios de taller para artistas.

Qué se pretende:

1. Partiendo de la comprensión que una producción se extiende desde la fase preparatoria —la investigación—, se desarrolla en la producción y se abre a varios resultados posibles,
2. incluye todos los aspectos de la producción de una obra, una idea, un pro-

ceso, o un prototipo, dentro del marco de la creación artística contemporánea, por lo cual se...

3. abre el centro a todos los agentes que trabajan en la búsqueda y la producción en el sector de las artes visuales, entendiéndolos a todos ellos como productores, todo y manteniendo la atención específica a los artistas visuales.
4. Considerando prioritario el fomento de la transferencia de conocimientos surgido tanto de las actividades en y alrededor del centro, como de las producciones acogidas en él...
5. se trabaja bajo los parámetros que define el concepto de *colaboratorio*: que surge de la combinación de las palabras colaboración y laboratorio. Un *colaboratorio* designa un centro de investigación, un “centro sin paredes” distribuido de manera que permita trabajar juntos a varios actores en un mismo proyecto.

Para quién:

Considerar Hangar como un espacio de producción expandido, nodo potencial de varias redes que se entrecruzan, nos obliga a imaginar que el usuario potencial de la plataforma y de los servicios de Hangar pueden ser tanto los artistas, como otros productores (críticos y teóricos), o mediadores (gestores o comisarios), en todas las etapas de la profesionalización: emergentes, aquellos que se encuentra en su etapa de proyección y a aquellos que ya cuentan con proyectos de alta complejidad.

¿Qué es Hangar finalmente?

Es un espacio físico, con un plató, sala polivalente, talleres para residencias, laboratorios y espacios de trabajo. También es un conjunto de servicios: una

unidad de producción: asesoramiento y acompañamiento de proyectos artísticos en todos los aspectos y fases de la producción, con equipos técnicos y material de alquiler y que ofrece asistencia técnica en los ámbitos del video, imagen digital, software creativo, software libre, electrónica, interacción.

Es también un laboratorio de investigación básica y para la investigación aplicada, que quiere facilitar el acceso a las herramientas de producción en donde se desarrollan herramientas libres de derechos, que están a la disposición de los proyectos artísticos que las puedan necesitar. Al mismo tiempo quiere facilitar el acceso al conocimiento que las hace posibles, para que cualquiera pueda usarlo, modificarlo y redistribuirlo libremente, por lo que es un lugar para la transferencia de conocimiento.

Es una red que se articula a través de múltiples nodos y también un laboratorio en el que trabajar entre disciplinas y con diversos agentes, lo que nos permite interpretar tanto los proyectos como los agentes implicados bajo esa mirada, que se aplica tanto al sistema de gestión del centro como a los resultados de los proyectos que se realizan en él.

A mediados de 2010 Hangar entra en fase de ampliación y rehabilitación que permitirá ampliar sus instalaciones en aproximadamente un 30% más y que incluirá dos naves industriales adyacentes, una como espacio polivalente y plató profesional, y otra que acogerá sus instalaciones más tecnológicas. Un tercer edificio, que fue en origen la casa del vigilante del recinto, se convertirá en una residencia de creadores.

Hangar tiene que potenciar sus capacidades como centro de referencia, pero si queremos generar un espacio donde se

ocupan conceptos como interdisciplinariedad y transversalidad, pero el centro no tiene que ser un icono autoreferente, porque no hay que olvidar el papel de este tipo de proyectos en el fortalecimiento del tejido cultural como el de complementariedad, un centro distribuidor y, en ningún caso, centralizador.

A modo de conclusión

¿Cuál es pues el posible marco de futuro de estos que llamamos nuevos espacios para la creatividad? En la actual situación y dadas las circunstancias, lo que se impone es atender sobre todo a la generación de herramientas y contextos que hagan posible que otras cosas ocurran, que sean flexibles y en formato sostenible. Porque para que las prácticas creativas y culturales sucedan de lo único que hay que preocuparse es de generar sistemas porosos que permitan la aparición de lugares intermedios, esos lugares que algunos sociólogos definen como “tercer lugar”, en donde la ambivalencia predomina frente al antagonismo, y en el que la controversia, y la inclusión de los disparejos son partes fundamentales.

Hablamos de políticas culturales que posibiliten los entornos complejos y contra-hegemónicos, ya que han de abrir un espacio para redefinir los estándares funcionales que ya se han asumido y memorizado; y para distribuir el conocimiento aprendido de forma que podamos retomar todas las cosas, revisitarlas y reinterpretarlas porque la historia sigue siendo una escritura.

Se trata de hacer posible el contexto que ha de facilitar la sincronía, que es lo que permite la coincidencia en el tiempo y en el espacio de hechos, prácticas, personas o fenómenos que normalmente no consiguen reunirse. Como concep-



Oficinas de Hangar, Barcelona.

to nuclear en la ciencia de las redes la mecánica de la sincronía es a menudo inexplicable, y tiene mucho que ver con comportamientos de empatía, desatados a través de una coincidencia espacio-temporal.

Hablamos de potenciar una red productiva, social, cultural y económica alrededor de la experimentación y de la práctica cultural, y que tomaría la forma de un laboratorio expandido, que conocería y reevaluaría los equipamientos, agentes, redes e instituciones existentes. A esta forma de producción de conocimiento se le ha llamado *colaboratorio*, que define un lugar de investigación distribuida, un “centro sin paredes” que permitiría implicar en un mismo proyecto a varios actores de ámbitos diversos en procesos de conocimiento compartido y colectivo. Un punto de encuentro entre investigadores y productores cuyas prin-

cipales características son el intercambio formal e informal, la reciprocidad en las relaciones y la voluntad de conformar espacios de aprendizaje en red, flexibles y participativos. Estos espacios expandidos son capaces de aceptar los avances de otras disciplinas y de reformularlos con las metodologías, variables e indicadores de otras. Y un centro de producción en este contexto, ha de considerar también como una de sus funciones el fomento de la transferencia de conocimientos surgidos tanto del *colaboratorio* como de otros proyectos realizados en él, buscando en ello complementar el contexto del que forma parte.

Hablamos de facilitar la investigación y la experimentación artística como parte de las políticas de inversión en I+D de los gobiernos. Y de afinar el mismo concepto de investigación consensuado hasta ahora. Dadas las circunstancias

actuales de ruptura de certezas en un mundo previsible, deberíamos poder re-visitar los parámetros de evaluación por si hay otros saberes o sistemas de conocimiento que puedan ofrecer otras soluciones para dirimir la complejidad y la incertidumbre.

¿Cuál sería uno de estos parámetros específicos? El reconocimiento de la investigación artística, considerándola como proceso de creación de nuevos conceptos y propuestas capaces de generar otras aproximaciones a la realidad o que repiensa, genera conflicto y modifica las ya existentes.

Hablamos de facilitar la generación de patrimonios compartidos, y de liberar el acceso a ellos, tanto respecto a los recursos para la producción como respecto a los contenidos generados. Y del fomento de relaciones basadas en la profesionalidad, la confianza, la eficiencia, la eficacia, la transparencia, la independencia y la interdependencia entendida como economía de escala (optimización de recur-

sos). Ninguna infraestructura cultural ni ninguna práctica artística tiene sentido hoy si no funciona bajo los principios de intercambio, de colaboración, y de adecuación de los recursos. Y cualquier inversión en cultura debería entenderse como una inversión en un contexto que sepa generar posibilidades y no como estrategias multiplicadoras de contenedores, de actividades y de programaciones.

Pensar los centros de experimentación y producción cultural como espacios expandidos de generación de procesos, objetos, prototipos y conocimiento, al tiempo que nodos de varias redes que se entrecruzan, significa que conviene ampliar y superar lo que en los últimos años ha podido ser una visión probablemente demasiado reducida de la producción artística y su impacto real.

La inversión en cultura debería entenderse como una inversión en la creación de contextos que sepan generar posibilidades y no como meras estrategias multiplicadoras de contenedores.