

PARADIGMAS Y SÍNTOMAS

Julia Montilla

¿CÓMO SE GOBIERNA HANGAR?

El activismo y el asociacionismo artístico. La fundación de la AAVC

La razón de ser del asociacionismo es fundamentalmente la búsqueda de accesos a herramientas de producción y de distribución y la mejora de las condiciones laborales de las productoras. El asociacionismo es una de las formas que tomó el activismo vinculado a las prácticas artísticas a partir de los años ochenta. La asamblea, forma de gobierno participado de la asociación, es un espacio cuyo objetivo en el caso de las artes visuales ha sido el de articularse como sector e incidir en las políticas culturales.¹

Uno de los tópicos que pesan sobre las artistas plásticas hace referencia a su ancestral individualismo, a su incapacidad asociativa y a su escepticismo hacia cualquier forma de acción colectiva. No obstante, en el Estado español, pese a las limitaciones para la libertad de reunión y de expresión del tardofranquismo, se constituyeron colectivos de artistas centrados en la defensa de los aspectos corporativos, así como formaciones movilizadas en la lucha antifranquista que trascendieron ese ámbito para interrelacionar las prácticas artísticas con la realidad socio-política. A partir de la década de los ochenta verán la luz, además, algunas iniciativas que apostarán por la transformación del espacio operativo y proyectivo del arte (Taller Lunàtic, Sindicato de Trabajos Imaginarios, Grupo Inicio), y distintos espacios alternativos (Espacio P o El Ojo Atómico)² que serán seguidos por proyectos con objetivos similares en la década posterior.

El fin de la dictadura franquista, la transición y la llegada de la democracia permitieron que se fuera renovando la escena artística. En palabras de Isabel García García «una de las estrategias elegidas consistió en la unión de muchos artistas, más o menos conocidos, de ideologías de izquierda, donde el protagonismo del Partido Comunista de España, aún en la clandestinidad, siempre fue dominante».³ De esta manera, en Madrid se crea la Unión Popular de Artistas (UPA), integrada en el Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), una escisión del PCE de tendencia maoísta. La UPA (1970-1978) fue una organización que agrupó especialmente a músicos y actores, aunque también a artistas como el colectivo La Familia de Lavapiés.⁴ Abogaba por el establecimiento

[1] Parramon y Moliner (2018).

[2] Marzo y Mayayo (2015).

[3] García (1986).

[4] Vindel (2017).

Carta de la SGAE a la FSAPC solicitando conocer el número de asociados para integrarlos en su estructura, 1985.



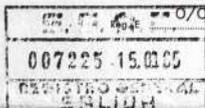
Sociedad General de Autores de España

Madrid, 14 de Marzo de 1985

FERNANDO VI, 4
Apartado 484
MADRID 4

FEDERACIO SINDICAL D'ARTISTES
PLASTICS DE CATALUNYA
Mitjana de Sant Pere, 62 - baixos
08003 BARCELONA

7 / AGS/RJ
(Clase al contestar)



(A la atención de D. Florencio Guntín)

Muy señores nuestros:

La SGAE., en su deseo de integrar lo más rápidamente posible a los autores de Artes Plásticas, Gráficas y de la Fotografía como miembros de pleno derecho, está realizando una serie de trámites de obligado cumplimiento según nuestros Estatutos que la permitan llevar a efecto la mencionada integración.

A tal efecto, es de suma importancia para nuestra Sociedad, conocer la cantidad de autores de Artes Plásticas, Gráficas y de la Fotografía que forman parte de esa Asociación profesional que pudieran estar interesados en que la Sociedad General de Autores de España administrara sus derechos de reproducción, poniendo al servicio de dicha gestión su infraestructura para cobrar el citado derecho no sólo en el territorio nacional, sino a través de los Contratos de representación recíproca que en su día se celebrarán, con la casi totalidad de los autores. Este derecho está protegido por Ley y el autor.

85.04
De sus noticias, que rogamos se nos envíen antes del mes de Abril, quedamos a su entera disposición para cualquier aclaración o ampliación de detalles que precisaran al respecto y aprovechamos la oportunidad para enviarles un afectuoso saludo,

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA

Director General Adjunto
(Fdo.: Alfredo García Segura)

Teléfono: 4192100
Dirección Telegráfica: SOGETORES
Telex: 48489 S.G.A.E E

ROGAMOS DIRIJAN SU CORRESPONDENCIA AL APARTADO 484
28.080 - MADRID

de ciertas premisas laborales colectivas para el ejercicio de la actividad cultural, pero con la condición de su total inserción en las condiciones sociales y políticas del entorno, es decir, negando cualquier autonomía estética a la producción cultural.

El primer colectivo organizado de tipo propiamente sectorial nace en 1971. Con el nombre de Promotora de Actividades Plásticas S.A (APSA), se constituye como sociedad anónima para sortear las negativas de la administración franquista a la creación de una asociación de artistas plásticos de Madrid.⁵ Tras su legalización en 1977 la APSA cambia su nombre por Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP). Esta asociación se centraría en la defensa de los derechos comerciales, expresivos, laborales, sindicales y sociales de los artistas (seguridad social, talleres dignos, gestión de los derechos de autor, etc.), la abolición de la censura, la libertad de expresión y reunión o la amnistía de las artistas plásticas.

En el contexto catalán se empieza a hablar de la fundación de una asociación de artistas en la Assemblée Permanent d'Intel·lectuals Catalans (1970-1975), plataforma política y cultural que reunía a los intelectuales identificados con la oposición antifranquista. A mediados de los setenta se constituye la Assemblée Democràtica d'Artistes de Girona (1976-1978). La ADAG trasciende las reivindicaciones sectoriales para centrarse en organizar a las artistas e insertar su praxis en la lucha por las libertades sociales y nacionales. La ADAG sería un modelo para la Assemblée d'Artistes de la Garrotxa (1976-1978) y el Secretariat d'Artistes de Barcelona (1976), que aspiraba a ser una especie de sectorial artístico de la Assemblée Permanent d'Intel·lectuals, Artistes i Professionals Catalans.⁶ Entre sus objetivos se encontraba el de sensibilizar a la población para avanzar en la recuperación de las instituciones propias. Su actividad se limitó a coordinar algunos aspectos de la campaña «Volem l'Estatut» y a colaborar puntualmente con la ADAG.⁷

Paralelamente el Colegio de Abogados de Barcelona organiza entre 1975 y 1978 un conjunto de actividades encaminadas al estudio y difusión de la cultura catalana, conocidas como Congrés de Cultura Catalana. En este marco, en 1977, se crea un sector específico de artes plásticas, que favorece que un grupo de artistas de izquierda se autoorganicen para fundar la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya (FSAPC) en 1978. Florenci Guntín, secretario de la FSAPC por entonces, relata su constitución en los siguientes términos: «**La agrupación de artistas plásticos del PSUC —el gran partido del**

[5] Marzo (2015).

[6] Selles (2017).

[7] *Ibid.*, p. 226.

La FSAPC traduirà el document «Recomendación relativa a la condición del artista» (1980) de la UNESCO e iniciarà una campanya libràndolo a la Conselleria de cultura de la Generalitat de Catalunya, a las comisiones de cultura de las diputaciones provinciales y a las delegaciones provinciales del Ministerio de Cultura.

Campanya per al seu reconeixement

Els drets de l'art i els artistes

L'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, Ciència i la Cultura, en la seva vint-i-unena assemblea celebrada a Berna al llarg de la tardor del 1980, va redactar un document anomenat «Recomendació relativa a la condició de l'artista».

L'esmentat document en la seva primera part recorda tots els convenis i pactes internacionals signats sobre el tema i formula una sèrie de suggeriments als governs de tots els estats perquè posin les mesures necessàries per a reconèixer el paper que té l'art i els artistes en el desenvolupament de les societats.

A l'ideari de l'acord compta també com a meta l'accés de l'art a tota la població, el foment de les activitats encaminades a la divulgació i al desenvolupament de la cultura en general, el defensar i ajudar als artistes i la llibertat de creació, tot garantint-los el dret al gaudi del fruit de llur treball.

Com a conseqüència lògica, a més de les mesures esmentades al document incloïu la voluntat que siguin reconegudes les organitzacions professionals i sindicals, així com la participació d'aquestes agrupacions en l'elaboració de les polítiques artístiques, culturals, laborals, etc. a cada país.

La Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya, que és la única organització professional en el seu gènere de casa nostra, ha traduït al català el document de la Unesco amb el propòsit de lluir-lo simultàniament a la conselleria de Cultura de la Generalitat i, així mateix, a totes i cadascuna de les seves delegacions territorials.

També en vol fer tramesa a les comissions de Cultura de les diputacions, a les delegacions provincials del Ministeri de Cultura i a les regidories de Cultura dels consistoris de les ciutats més importants del Principat.

20 / DIARI DE BARCELONA

CULTURA/ART

Sabado, 22 de mayo de 1982

antifranquismo— organiza el gremio, creando la FSAPC. Yo participo en su fundación, pero no pertenecía al partido».

Junto a delegadas de asociaciones y federaciones de Madrid, Andalucía, Aragón, Alicante, Castilla y León ese mismo año la FSAPC fundará la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (CSAP) del Estado español, desde donde se elaboran los primeros documentos de estudio sobre las problemáticas profesionales de carácter laboral y jurídico.⁸ Entre sus objetivos se pueden enumerar el impulso a la creación de asociaciones donde no existían, el Proyecto de ley del estatuto del artista plástico y un conglomerado de disposiciones legales entorno a los derechos de autor que coinciden con la refundación de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que en la órbita del Partido Comunista defenderá los derechos de explotación de la obra por parte de sus autoras protegiéndolas del abuso del mercado capitalista. Como señala Jorge Luis Marzo «esta paradoja, la de defender el individualismo creativo como forma de contestación anticapitalista, será insuperable para una entidad que generaba enormes cantidades de dinero, por lo que a partir de 1987 identificará ya sin recato derechos culturales con derechos comerciales».⁹

En 1978 Pío Cabanillas Gallas (ministro de Cultura y Bienestar de UCD) promueve un decreto —antecedente de la posterior Ley de patrimonio histórico— para que un 1% de los presupuestos de los contratos de obras públicas se destinen a trabajos de conservación del Patrimonio Cultural Español o al fomento de la creatividad artística. Para su aplicación se prevé la creación de comisiones provinciales. La primera acción pública de la FSAPC será una campaña contra la comisión constituida en Lleida, donde el Ministerio realiza una prueba piloto y nombra una comisión formada por doce funcionarios del régimen reciclados, obviando a los profesionales de ese territorio. La campaña de la Federació consigue paralizar la constitución de esa comisión y su funcionamiento. Narcís Selles Rigat comenta que «la actitud vindicativa de la [FSAPC] propició que, ya entrados los ochenta, desde el entorno del partido que gobernaba la Generalitat —CDC— se favoreciese la creación de la Associació Catalana d'Artistes Plàstics, presidida per Joan-Josep Tharrats, como una manera de debilitarla».¹⁰

Las distintas asociaciones o federaciones de artistas continúan desarrollando su actividad en la década de los ochenta, con una suerte desigual según las

[8] Antes de desaparecer, la CSAP organizará un Congreso Estatal de Artes Plásticas en el Museo Reina Sofía en 1988 y al año siguiente será la anfitriona de la Asamblea General de la International Artist Association (IAA).

[9] Marzo (2015: 11).

[10] Selles (2017: 228).

posibilidades económicas y los apoyos de la administración. En Cataluña durante el primer gobierno de Jordi Pujol, con Max Cahner como conseller de Cultura, se inicia el traspaso de competencias desde el Gobierno central. La FSAPC realiza entonces un esbozo de una política para las artes plásticas (1981) y organiza las jornadas que pondrán las bases para la acción coordinada con galeristas y críticas de arte: «L'Art a Catalunya a Debat» (Girona, 1983). Poco antes crea su primer órgano de difusión, la revista *A: publicació de la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya* (1982-1988). A estas iniciativas se suma el estudio «Art i Dret» sobre la legislación en materia de artes plásticas. Presentado como un seminario (Barcelona, 1986) y publicado como libro (1991), contiene un extenso análisis de la Ley de propiedad intelectual aprobada en 1987. A finales de los ochenta y principios de los noventa la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya centra su actividad en la reforma de la legislación sobre los derechos de autor, y participa en la creación, en 1990, de la sociedad gestora de estos derechos en el sector de la creación visual, la VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), cuyo primer presidente será Albert Ràfols Casamada. Como la SGAE, la VEGAP será cuestionada por los partidarios de una definición menos restrictiva del concepto de autoría. El activismo en torno a modelos alternativos para la difusión cultural, la gestión de los derechos de autor y la democracia en la era digital promoverá un cambio de sensibilidades.¹¹

En la era postolímpica la FSAPC se refunda convirtiéndose en la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) en 1994. Este cambio de estructura y nombre se desencadena, motivado por la creación del MACBA. En palabras de Florenci Guntín: **«En ese momento, los artistas más conscientes del papel de una institución o de las repercusiones de su falta, entre los que estaban Pep Dardanyà, Yamandú Canosa, Mireia Masó o Francesca Llopis, nos presentamos a las elecciones de la FSAPC. Aprovechando su estructura, que estaba obsoleta, para crear, poco después la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya».**

Presidida por la escultora Susana Solano, la AAVC cambia sus estatutos para dar cabida a las artistas que trabajan en ámbitos como el vídeo-arte, la performance o las incipientes artes electrónicas. El colectivo hace público un año después un informe sobre la política de artes visuales de la Generalitat de Catalunya (1991-1994), realiza una encuesta sobre la política de arte contemporáneo en

[11] Una muestra de ello son las iniciativas de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya que se resumen en las sesiones de debates «Comú» (2010-2011), encaminadas a reflexionar sobre las transformaciones de la producción intelectual y creativa en la sociedad del conocimiento; o la propuesta de modificación del contrato de adhesión entre autora y VEGAP (2011), para hacer compatible el uso de licencias CC por parte de la artista con su adhesión a la entidad.

Campaña de la AAVC contra los recortes presupuestarios de un 3,9% previstos por la Conselleria de cultura de La Generalitat de Catalunya. En la imagen el conseller Josep Maria Pujats empuña una sierra mecánica.

RETALL PRESSUPOSTARI

ADULTS ONLY

40 cts.

UNA ACTITUD DE SÈRIE B

AAVC Associació d'artistes visuals de Catalunya

los ayuntamientos de más de 15.000 habitantes y difunde el primer informe sobre casos de censura en las artes visuales (1995).

En 1996 es elegido como presidente el escultor Sergi Aguilar. Florenci Guntín explica las razones que conducen a la puesta en marcha de Hangar, creado ese mismo año e inaugurado el posterior en una de las naves del recinto industrial de Can Ricart (Poblenou): **«La Federació Sindical d'Artistes Plàstics ya era consciente del problema, incipiente por entonces, de la escasez de espacio para la mayoría de artistas. Sobre todo para los emergentes. Estamos hablando de un momento en el que, quien más quien menos, pinta o esculpe en grandes formatos»**. Pep Dardanyà relata que una de las acciones más insistentes desde la transformación de FSAPC en Associació d'Artistes Visuals de Catalunya **«fue la de presionar a las instituciones, sobre todo a la Generalitat y el Ajuntament, para encontrar conjuntamente espacios de trabajo para los artistas, especialmente los más jóvenes. A causa de la especulación inmobiliaria empezaban a tener dificultades para conseguir talleres en el centro de la ciudad»**.

Paralelamente la AAVC propone la creación del Consell Assesor d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya, del cual formará parte hasta que, en febrero del 2000, retira a sus representantes como señal de protesta por los escasos recursos destinados al arte contemporáneo por parte del Departament de Cultura y plantea la necesidad de cambiar el modelo de gestión pública de la cultura con la instauración de un Consell de les Arts. La llegada de Francesc Torres a la presidencia de la AAVC en 2002 supone un impulso en ese sentido. La asociación funda junto a otras entidades la Plataforma de la Cultura per a un Consell de les Arts, movimiento cívico que participará en la elaboración de estudios y proyectos de ley para el futuro Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA).

La AAVC reivindicaba que el desarrollo del arte y la cultura no se dejaran en manos del mercado y luchaba porque los recursos destinados por las administraciones públicas a estos ámbitos se acercasen a los estándares europeos; actuaba de interlocutora para conseguir un trato justo y equilibrado para las artistas y una remuneración por el trabajo realizado; instaba cambios legislativos y defendía la presencia del arte en el ámbito educativo y en los medios de comunicación. Como su predecesora, la AAVC contribuyó al impulso de nuevas asociaciones en todo el Estado, participando tras la desaparición de la CSAP en su refundación como Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) en el año 1996.¹² Como miembro de la Unión, la AAVC colaboró junto al resto

[12] Adscrita a la red European Visual Artists (EVA), la UAAV contaría con la presencia añadida de las asociaciones de Euskadi, Navarra y Valencia.

asociaciones estatales del sector artístico¹³ en la elaboración del «Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte», firmado por el Ministerio de Cultura en el año 2007. Coincidiendo con la presidencia de Ignasi Aballí (2005-2008), tras tres años y medio de trabajo, la AAVC publica el estudio «La dimensión económica de las artes visuales en España» (2006), dirigido por la consultora Urbmedia. Ese mismo año, como fruto de este informe, la asociación pondrá en marcha el plan de formación continua para artistas, dirigido por Xavier Carbonell. En la línea de estos análisis, la AAVC impulsa junto al Centre d'Innovació i Desenvolupament Econòmic de les Arts (CIDEA),¹⁴ dirigido por Iván Orellana, el Plan Integral de I+D+I para el sector de las Artes Visuales de Cataluña, también conocido como «Catalunya Laboratori», cuya elaboración y redacción estuvo a cargo de Tere Badia, directora del Catlab, y en el que también participó Marta Gracia. La iniciativa surgió a raíz de un documento escrito por el artista y presidente de la AAVC en el periodo 2002-2005, Francesc Torres, llamado «Barcelona Laboratori», que sirvió de inspiración para el Catlab.¹⁵

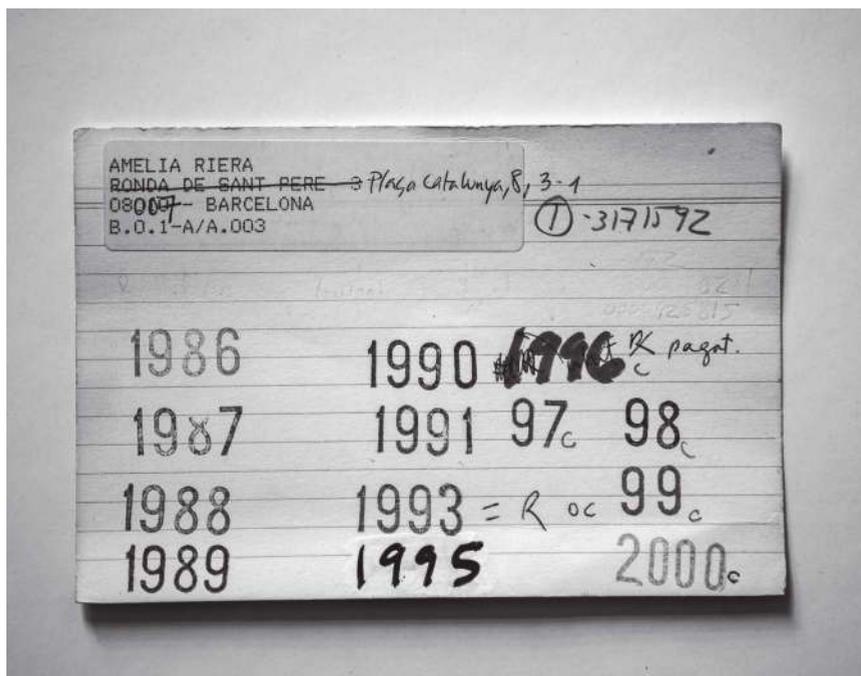
Tras dos años de preparación, en 2007 la AAVC fundará, junto a la productora cultural Yproductions, la aún a día de hoy única distribuidora de vídeo de artistas, Hamaca. Esta plataforma se edifica sobre una iniciativa anterior de la asociación de la que hereda el nombre, y con la que se quiso impulsar el net.art, arte en red (de ahí la denominación de *Hamaca*).

Treinta años después de su fundación, hacia 2010, la AAVC contaba supuestamente con más de 1.341 asociadas y asociados. Un censo, que en palabras de Francesca Llopis, por entonces presidenta de la Unión, **«se había inflado para acceder con mayor facilidad a los créditos y, sobre todo, para tener predominio en los votos y las decisiones de la Unión. En la última ejecutiva de la AAVC supimos que no llegábamos a los 600 asociados. Este dato provocó un descalabro en la federación y una gran desconfianza hacia la asociación»**. Por un lado, estaban las cifras de socias y socios efectivos y, por otro, las de asociados nominales (todas aquellas personas que habían dejado de abonar

[13] La Asociación de Directores de Arte Contemporáneo, el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, el Consejo de Críticos de Artes Visuales, el Instituto de Arte Contemporáneo y la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España.

[14] Grupo de estudio y elaboración de programas y propuestas para el desarrollo del sector de las artes visuales en Cataluña a partir de todos los ámbitos de la cadena de valor económica: formación, difusión, comercialización, investigación, producción, y relaciones con administraciones e instituciones.

[15] El Catlab va ser un «òrgan semidependent l'objectiu principal del qual era buscar solucions o generar iniciatives que ajudessin a pal·liar moltes de les fractures detectades en les investigacions promogudes pel CIDEA a Catalunya». YProductions (2009: 164).



sus cuotas, mayoritariamente por falta de recursos, pero a las que no se había dado de baja en el censo).

Las diferentes etapas de gobierno en Hangar

Hasta los años ochenta los equipamientos culturales en el ámbito estatal eran habitualmente de titularidad pública y gestionados directamente por la administración. La dirección de la actividad estaba en manos de una persona nombrada por representantes públicos, que accedía al cargo si pasar por una fase concursal. A partir de esa década en nuestro contexto se ha promovido la intervención del sector privado y del tercer sector en el ámbito cultural.

Desde su incorporación al programa Fábricas de Creación (2006) Hangar es concebido como un equipamiento cultural de nueva generación por parte del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB); la Generalitat lo reconoce de igual manera porque se trata de una iniciativa de carácter local.¹⁶ La titularidad del edificio es pública y la financiación del proyecto proviene principalmente de las

[16] Martínez Illa (2010).

administraciones local y autonómica. La gestión la lleva a cabo una organización sin ánimo de lucro, la Fundació Privada Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, constituida en 2003 por un patronato de personas electas, mayoritariamente artistas vinculadas a las prácticas contemporáneas que ejercen su cargo de manera gratuita. El Patronato cuenta asimismo con un representante designado por el Ajuntament de Barcelona. El patrimonio fundacional de esta organización se constituyó mediante una donación de obras por parte de artistas, un fondo de arte que está tasado actualmente en 192.404,88 euros. La figura jurídica de una fundación posibilita la búsqueda de patrocinios y mecenazgos que se destinan a los fines de la organización. Este modelo dota al proyecto de Hangar de autonomía a nivel jurídico y financiero; pese a que las aportaciones del sector privado no han alcanzado a lo largo de estos años la proporcionalidad que marcan los criterios de la alianza público-privada (3P, *public-private partnership*), paradigma político emergente para el suministro de servicios públicos que tiene el peligro de adquirir dinámicas propias del mercado. Según este patrón los recursos de una entidad han de proceder en partes iguales de la administración, los ingresos propios y el patrocinio.

Hangar se inscribe, pues, en la línea de aquellos espacios que administran recursos públicos destinados a la comunidad que da vida al proyecto y ponen el acento en su capacidad para gestionarse sin depender del mercado y al margen de la administración. El proyecto se haya inserto en un entorno municipal donde se dan numerosas prácticas de autogestión que, vinculadas o no con la administración pública, configuran un mapa significativo de iniciativas articuladas por colectivos de creadoras.

La gestión económica de Hangar está determinada por los intereses de la comunidad que la gobierna, una comunidad que ha ido mutando a la vez que ampliando su configuración, pero que se inscribe principalmente en el ámbito sectorial de las artes visuales. La manera de hacer llegar los recursos al colectivo al que se debe el centro son diversas. Lluís Nacenta, actual director de Hangar, cita al menos tres ellas: **«Una es poniendo la infraestructura, las máquinas y el trabajo del equipo a disposición de los artistas. Otra, sería haciendo accesibles los recursos, es decir, dotando de un presupuesto a los artistas, que cuentan con una partida para honorarios y otra para producción en la diversas becas»**. La tercera vía sería **«mediante el acompañamiento»**, caso en el que Hangar asume la interlocución en los procesos de producción. A esto se sumarían los programas de transferencia de conocimientos y de formación continua, mayoritariamente subvencionados.

» 1997-2002: La Comisión Ejecutiva de la AAVC

Durante sus primeros cinco años Hangar estará gobernado por la Comisión Ejecutiva de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Esta forma de gobierno, basada en el asamblearismo, tenía un carácter horizontal y garantizaba una participación plural en la toma de decisiones colectivas. En este período la AAVC estaba presidida por Sergi Aguilar y las distintas secretarías eran ocupadas por Florenci Guntín, Yamandú Canosa, Ignasi Aballí y Francesca Llopis. Florenci Guntín, secretario general de la entidad¹⁷, será además el primer director del centro (1997-2001) y relata su mandato en los siguientes términos: «**Propuse gestionar Hangar con una fecha de caducidad. Planteé que solo iba a estar cuatro años y que el esfuerzo se iba a dar en dos sentidos. Por un lado, ofrecer servicios a los artistas —para eso nació el centro—, atendiendo y anticipándonos en lo posible a sus necesidades de producción. Por otro, hacerlo viable, es decir, poner las bases para que continuara y la asociación pudiera recuperar su función de crítica a la política cultural y a la mercantilización del mundo del arte. Eso dio a mi dirección un carácter muy técnico, con un mandato muy claro: consolidar Hangar de manera que a partir de 2001 pudiera continuar con una vida o personalidad autónoma, moldeándose en función de las prácticas que emergían y las formas de investigación y de trabajo que se apuntaban, inimaginables en la época en que abrimos**».

El presupuesto del centro no parará de crecer en sus tres primeros años de existencia, duplicándose hacia 1999 (41.883.973 ptas). El 80% de los recursos provendrán de la financiación pública: el Institut de Cultura de Barcelona aportaba prácticamente la mitad (20.000.000 ptas), y el resto la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Educación y Cultura y, en menor medida, la Diputación de Barcelona. Un 17% de lo restante provendrá de recursos propios (cuotas de asociadas de la AAVC y servicios de artistas usuarias del centro fundamentalmente), al que se sumará un anecdótico 3% del sector privado (Fundación Arte y Derecho, Instituto Francés, Entorn Digital, etc.). Para paliar el déficit de esponsorización y atraer al pequeño y mediano patrocinador con «cierta sensibilidad cultural», se darán los primeros pasos para constituir la Fundació Privada AAVC, poniendo en marcha el dispositivo Amics d'Hangar ese mismo año 1999. Las palabras de Guntín explicitan lo que se esperaba del mismo: «**Las donaciones a Hangar, es decir, a la AAVC, no deducían fiscalmente, en cambio, las aportaciones privadas a una fundación sí que lo hacían. Las instituciones por aquel entonces ya anunciaban que la**

[17] La contratación de Guntín con plenos poderes un año antes de la apertura de Hangar supone un punto de inflexión en la AAVC.

financiación pública iba a tener unos límites. Y todo el mundo se llenaba la boca con el tema del mecenazgo y el patrocinio. Se trata de una vía en la que, como se ha visto posteriormente, es inútil confiar. A diferencia de otros países, nuestra clase dirigente —la que cuenta con excedentes económicos— no está comprometida con la cultura y las artes de su tiempo. Además, en nuestra legislación los incentivos fiscales —el tanto por ciento de deducción sobre el IRPF o el Impuesto de Sociedades— son extremadamente bajos y su aplicación resulta disuasoria». Por aquellas fechas, pues, se empiezan a pregonar las políticas neoliberales que apuestan por la drástica reducción de la financiación pública de la actividad cultural y la necesidad de una participación privada. No obstante, a diferencia de los contextos anglosajones, en el Estado español, aún a día de hoy, las donaciones de particulares y empresas no conllevan exoneraciones fiscales significativas. De hecho, el incentivo de estas dádivas, pese a los anunciados cambios en la Ley de mecenazgo (motivados por la reciente crisis financiera y los sucesivos gobiernos de corte liberal en el país) tan sólo se ha materializado en la comunidad foral de Navarra.¹⁸

El detonante de la creación de una fundación es un patrocinio conseguido por la AAVC para Hangar. Guntín cuenta que «en aquellos primeros años de la vida de Hangar, uno de los pocos apoyos que obtuvimos de la Generalitat fue una donación, a través de su agencia de mecenazgo, de una parte de los equipos de la primera estación de vídeo digital operativa en España, la Sony ES7, que tenía un disco duro del tamaño de una lavadora. Gracias a esa operación, Sony nos entregó la mitad de la equipos necesarios. La otra mitad teníamos que comprarla. Pensamos que valía la pena e intentamos conseguir un préstamo bancario. Pero nuestro banco nos exigía un aval y sugirieron que los componentes de la Comisión Ejecutiva de la AAVC pusiera sus pisos como garantía. Impensable. Entonces decidimos pedir obra a los artistas más consolidados. Por primera vez se les pedía el apoyo para un proyecto de la propia comunidad artística. Antoni Tàpies nos regaló un cuadro, Susana Solano y Sergi Aguilar una escultura. También cedieron obra original Frederic Amat, Perico Pastor o Francesc Torres. Volvimos al banco con los contratos de donación y con eso se avaló el crédito. Para entonces teníamos una colección de arte, que fue la base patrimonial para constituir la Fundació Privada Associació d'Artistes Visuals». A través de la iniciativa Amics d'Hangar, la AAVC conseguirá nuevas donaciones de obras ese primer año. Entre los artistas que aportarán trabajos se encuentran José Luis Fajardo, Joan Hernández Pijoan, Luis Gordillo, Robert Llimós, Antoni Muntadas y Jaume Plensa. Este dispositivo se concebirá en sus inicios

[18] Cejudo (2017).

igualmente como una herramienta para recibir aportaciones dinerarias (en la línea de instituciones locales como la Fundació Tàpies, el CCCB y el MACBA, o de carácter internacional como el Metropolitan Museum of Art o el PS1, ambos de Nueva York), una iniciativa que no prosperará.

Finalmente, la colección de obras donadas constituirá el patrimonio necesario para el cumplimiento de los fines fundacionales, tal y como establece la ley, avalando el registro de la Fundació Privada AAVC, constituida legalmente el 5 de marzo de 2003. Dicho fondo se había completado previamente con nuevas aportaciones de obras originales por parte de los artistas Antoni Abad y Evru, y con obra gráfica de Arranz-Bravo, Ràfols Casamada, Miguel Condé, Florentino Diaz, DIS Berlin, Jorge Galindo, Teresa Gancedo, Juan Genovés, Montserrat Gomez-Osuna, Josep Guinovart, Sohad Lachiri, Carlos León, Daniel Machado, Feli Moreno, Jorge Oteiza, Soledad Sevilla, Manolo Quejido, Rafael R.de Rivera, Sergio Sanz, Schlunke, Salvador Victoria y Carlos Franco. Ocho años después de la constitución de la fundación, en 2011, Tere Badia procederá a solicitar las obras a las personas donantes que actuaban como depositarias. Con el paso del tiempo algunas de las piezas habían desaparecido por lo que se acordó su sustitución por producciones con un valor similar y la misma autoría. Por intermediación de Antoni Abad esta colección se cederá en régimen de comodato al Museu Jaume Morera de Lleida; un convenio que firmará Francesca Llopis en calidad de presidenta del Patronato tras la renuncia de Abad al cargo. El conjunto de piezas, junto a dos obras en papel de Tàpies adquiridas a la AAVC para saldar una deuda con la Fundació, siguen constituyendo a día de hoy el fondo de arte de esta entidad.

La creación de una fundación, además de ser un instrumento para conseguir fondos propios, estará relacionada con la necesidad de dotar a Hangar de una autonomía y personalidad jurídica propias, necesarias de cara a disociar el trato y las negociaciones con las administraciones; separando así la obtención de recursos públicos para el centro de las reivindicaciones y demandas políticas de la propia asociación.

La Fundació no será constituida por personas físicas sino por una entidad: la AAVC. La asociación fundadora establecía sus objetivos y proyectos a través de su asamblea general. En palabras de Guntín, **«lo que hicimos desde la AAVC fue convertir en democrática una institución que no lo es. Todos conocemos fundaciones en las que el fundador, que acostumbra a ser la familia, o la familia y algunas instituciones, decide quien incorpora al patronato o quien deja de estar en él»**. Hasta 2012 los patronos de la Fundación serán elegidos por las socias de la AAVC.

Poco después de inaugurarse Hangar y con el proyecto de la fundación en marcha, la AAVC empezó a cartografiar Poblenuu para identificar espacios que

permitieran su ampliación para dar respuesta a las solicitudes de taller que recibían. Con este empeño, y contando con que la futura estructura legal permitiría amparar diversos proyectos, se planifica el crecimiento del centro. Guntín, que en sus palabras, tenía un perfil más técnico que las direcciones que le sucederían, lo relata de la siguiente manera: «**Paralelamente a Hangar, trabajábamos desde la asociación dando apoyo para que no se perdieran espacios para los artistas. Es el caso de Can Font, en el mismo recinto de Can Ricart, que contaba con una comunidad importante instalada en el edificio de la torre del reloj. Antes de que su cierre participamos en las movilizaciones de apoyo. Pero la maquinaria especulativa e institucional fue acabando con gran parte de los espacios de artistas. Eso justificaba que se intentase replicar modelo, nada que ver con una franquicia, con Hangar 2 en Can Saladrigas o Hangar 3 en la Roca Umbert de Granollers. El hecho de que Hangar en Barcelona funcionará a pleno rendimiento daba a algunos municipios cercanos garantías de viabilidad para proyectos locales. En Granollers estuvimos a punto de llegar a un acuerdo**».

» 2002-2012: El gobierno de la asamblea a través de la Fundació Privada AAVC

El Patronato de la Fundació Privada AAVC pasará a ser el órgano de gobierno y representación de Hangar el año 2003. Sus miembros se encargarán de establecer las actividades que ha de desarrollar el centro, de aprobar los presupuestos y las cuentas anuales y de fijar los criterios de actuación en relación al mismo. El Patronato se ha renovado cada tres años desde entonces. Cada cuatro años, la Fundació organiza un concurso para la selección de la dirección de Hangar y la dirección de su propia estructura, de manera que el cargo implica una doble línea de responsabilidad: la dirección del centro de producción e investigación y la dirección de la Fundació. La Fundació Privada AAVC se explica a sí misma a través de sus estatutos, modificados en 2013, en los siguientes términos: «La Fundació tiene por objeto generar servicios de naturaleza asistencial y de apoyo a la formación, la investigación y la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas, para contribuir al conocimiento social del arte contemporáneo. La Fundació llevará a cabo su objeto a través, principalmente, de la gestión del centro de producción artística conocido con el nombre de Hangar». Tal y como se extrae del convenio de colaboración entre el Institut Ramon Llull y Hangar, firmado en 2017, la misión del centro es «apoyar a los creadores en todas las fases del proceso de producción artística y contribuir a la mejor consecución de cada uno de sus proyectos». Para ello, Hangar «ofrece un contexto y unos servicios que posibilitan la investigación y el desarrollo de producciones de forma parcial o integral, y acompaña a sus resultados mediante su inclusión en varias

redes y plataformas o la detección de las posibilidades de anclaje de los proyectos en otros sectores».

La segunda etapa de gobernanza de Hangar está precedida por el cambio de dirección del centro, una dirección designada tras una convocatoria pública en 2001. La AAVC reclamaba a las instituciones la organización de concursos abiertos para el nombramiento de los responsables artísticos de los centros, así como que los jurados estuviesen conformados por gente competente en la materia en lugar de por políticos. Con ese concurso la asociación aplica a la institución que gestiona el código de buenas prácticas que reclama. Tras una primera convocatoria declarada desierta,¹⁹ en la segunda la Comisión Ejecutiva de la asociación se decanta por la candidatura presentada por Manuel Olveira, responsable de programas educativos y del área de audiovisuales del Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC).

La dirección de Manuel Olveira²⁰ iría acompañada de la incorporación de la figura de un gerente: Ignacio Somovilla. Con un perfil comisarial, Olveira alentó la emergencia de una escena local y la actividad pública de Hangar mejoró substancialmente. Las dos convocatorias de Processos Oberts en Terrassa (2003-2004) marcaron el punto álgido de un centro que por entonces mediaba entre el trabajo de artistas y el público, generalmente especializado. El proyecto Processos Oberts nace con la voluntad de hacer visibles los procesos de producción y las relaciones generadas entre los habitantes de ese municipio del Vallés y las artistas, que harán propuestas artísticas in situ y mayoritariamente en espacios públicos. Sin embargo, el Patronato consideró que la labor de Olveira no se ajustaba al encargo y lo despidió en mayo de 2005. Florenci Guntín aduce que Hangar estaba tomando la deriva de un centro de difusión, que los servicios de producción se deterioraron e incluso llegaron a externalizarse, y responsabiliza a Olveira del fracaso de la ampliación de las instalaciones en las antiguas fábricas de Roca Umbert y Can Saladrigas. Sin embargo, desde Hangar se elaborará un plan estratégico y un plan de usos titulado «Hangar a Roca Umbert, Fàbrica de les Arts, Granollers» que data de 2006.²¹ En cuanto a Can Saladrigas, la administración para Can Saladrigas determinará que se ha de destinar a cubrir las carencias de equipamientos en el barrio de Poblenuu. La toma de decisiones de carácter artístico se desplazaron durante su mandato de la Comisión de Programas,

[19] Según Florenci Guntín, las bases no definían con claridad el perfil buscado.

[20] Manuel Olveira ha rechazado ser entrevistado para esta publicación.

[21] El plan de usos para Roca Umbert elaborado por la Fundació Privada AAVC se articulaba en torno al vídeo y la formación continuada, teniendo sus principales activos en el trabajo que se estaba haciendo para constituir la distribuidora Hamaca y el programa educativo dirigido a artistas puesto en marcha en 2005.

encargada de la selección de artistas y de las becas de intercambio del centro, «a la dirección, que asumió las funciones y responsabilidades de un comisario de arte».²² Paradójicamente, esta comisión evaluadora ha incorporado a las direcciones del centro nuevamente a partir de 2013. «Finalmente, el trabajo en equipo y la misma convivencia interna se hacían imposibles y el Patronato de la Fundació AAVC decidió rescindir el contrato al director y abrir una nueva etapa en la que Hangar debía de recuperar su encargo fundacional, el servicio a la producción. Las formas fallaron, las explicaciones parciales o el retraso en la comunicación de las decisiones crearon una situación muy desagradable, en las antípodas de las “buenas prácticas” que la AAVC venía exigiendo a las instituciones públicas».²³ Este despido estuvo acompañado por la dimisión de los miembros de la Comisión de Programas en total desacuerdo: Joan Morey, María Ruido y Francesc Ruiz.

La pugna sobre lo que debe ser un centro de producción planea sobre esta decisión, un concepción que está en liza y que reaparece de forma recurrente como puede deducirse del texto «Prototipos y proyecciones», de Anna Manubens, que cierra esta publicación. Interpelado por esta cuestión, Olveira respondía en una entrevista en *Zerom3.net*: a Martí Manen: «Hay quien cree que un centro de producción debe ser un espacio donde satisfacer las necesidades técnicas y dar soluciones a las necesidades de producción de los artistas (a nivel individual) o de los museos o espacios expositivos (a nivel institucional). Ese ‘refugio’ en la objetividad técnica no es más que una falacia inexistente que pretende esconder la mano para tirar la piedra. En este sentido, el afán de objetividad y neutralidad desde el que se construye el saber positivista de la tecnociencia [...] se halla dirigido a fortalecer una razón cultural y una idea de la cultura pero escamoteando su presencia, su definición y, por ello, su discusión pública».²⁴ Para Olveira, Hangar debía atender el ciclo productivo como un proceso que comprende desde la realización hasta la inserción en los circuitos discursivos. El centro de producción podía ejercer en sus palabras «la misma función dinamizadora de la actividad artística, dependiendo de donde se ponga el acento». La propuesta más emblemática de Olveira, *Processos Oberts*, no era un proyecto de exposición, sino de producción. El acento se ponía en el proceso y en su comunicación, en una búsqueda de alternativas al excesivo peso de la exposición como dispositivo y de la desconexión del público con el mismo.

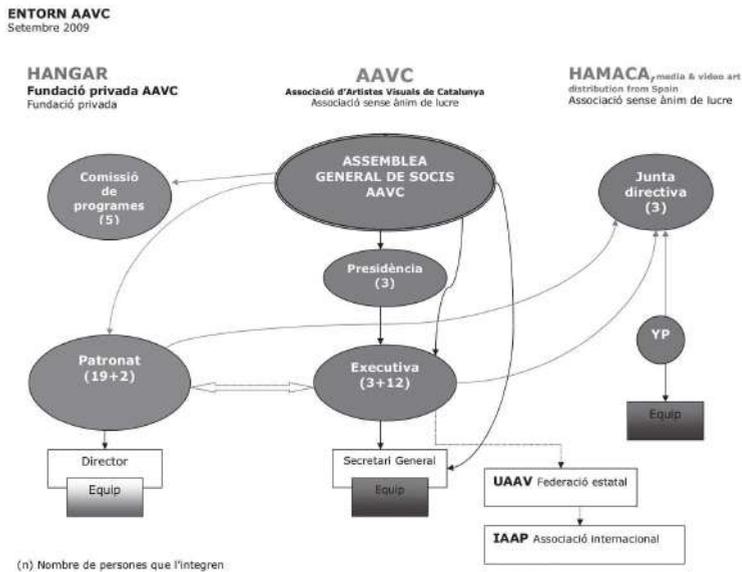
[22] Guntín (2008).

[23] *Ibíd.*

[24] Manen (2011b). En esa misma entrevista se hace referencia a la colisión entre la razón práctica y la razón cultural que Olveira describe a raíz de su despido en el artículo «La producción cultural a la luz de la teoría de la cultura», publicado en *Artecontexto*, invierno, 2006.

Tras la destitución de Manuel Olveira, Hangar permanecería sin dirección desde mayo de 2005 hasta enero de 2006. El proceso de elección de una nueva dirección propició una reflexión sobre las nuevas necesidades de una iniciativa con vocación de servicio público. Para ello se organizaron unas sesiones de debate bajo el título «Repensar Hangar», a las que fueron convocados artistas, técnicas y responsables de la incipiente red de centros de producción. A partir de las conclusiones se elaboraron las bases del concurso para la nueva dirección. La Fundació pondría un énfasis especial en el perfil técnico de la persona que habría de ocupar el cargo y sus responsabilidades. Pedro Soler, activista cultural vinculado a Riereta.net —un taller tecnoactivista en el barrio del Raval dedicado al desarrollo e implementación de software libre y tecnologías de la información al servicio de proyectos y colectivos activistas de la ciudad— y cofundador de la distribuidora de interactivos artísticos Fifty-fifty en la década de los noventa, ocuparía el puesto hasta 2009. En sus palabras, **«durante la dirección de Manuel Olveira los procesos de producción se abordaban desde un punto de vista performativo. Había una especie de enfoque expositivo en todos los pasos que se daban, de manera que cuando llegué había algún equipo, pero nada en términos de servicios. Se había producido un paréntesis en la historia de Hangar. El centro tenía casi diez años de experiencia en los procesos de reflexión y análisis sobre las necesidades de las artistas, que arrancan cuando se incorpora por primera vez el vídeo o las computadoras con**

Gráfico de entorno de la AAVC, 2009.



Florenci Guntín. Realmente no era necesario inventar nada nuevo, simplemente estar atento al trabajo que se había hecho y a las observaciones que surgían en la práctica diaria». Para Soler más importante que los equipos eran los saberes, por lo que siguiendo esta lógica, **«la inversión se enfocó en personas para apoyar a las artistas, sobre todo teniendo cuenta que desde la inauguración de Hangar la situación había cambiado sustancialmente. Para entonces la gente tenía máquinas poderosas, de manera que era más importante alguien que supiera diseñar y construir un circuito electrónico o alguien que supiera iluminar. Esto era indisociable del programa de formación. Una cosa no se podía concebir sin la otra en este proceso de apropiación de las herramientas por parte de los artistas».**

Hangar, junto a la AAVC, promueve en el año 2005 una investigación encaminada a dibujar el mapa de las iniciativas o centros que en Cataluña trabajan para apoyar la producción en el ámbito de las artes visuales, acción que está en consonancia con su objetivo principal desde finales siglo. Pep Dardanyà relata que se buscaba **«potenciar los procesos de producción en relación y en contraposición a los espacios de exposición ya existentes y mayoritariamente construidos durante los primeros veinte años de democracia. La propuesta se fundamentaba en una reflexión sobre la importancia de estos procesos como estrategias de producción de conocimiento, más allá de la producción de objetos e imágenes».** La cartografía presenta un panorama precario en relación al número de espacios y los recursos de que disponen, pero con ciertas expectativas futuras determinadas por los formación de algunos centros en el territorio. Los diferentes modelos de gestión y de personalidad jurídica de estas iniciativas son el resultado de sus genealogías y de su vocación pública o privada.

CENTROS	RESIDENCIAS DE ARTISTAS	EN PROYECTO
Can Xalant , Mataró.	Can Serrat , El Bruc.	Taller BDN , Badalona
Hangar , Barcelona.	Casa dels Artistes i Artesans , Lleida.	(en construcción).
Metrònom , Barcelona (en extinción).	Centre d'Art i Natura , Ferrera.	La Chartreuse , Tarragona
Nau Còclea , Camallera.	Fundació Rodríguez-Amat , Garrigoles.	(en debate).
	Fundació Tallers Josep Llorens Artigas , Gallifa.	Centre de producció de Vic (en redacción).
	La Nau , Sabadell.	Centre d'art i de producció de Girona (en redacción).
	Off Massana , Barcelona.	
	Espai Eart , Barcelona.	

Muestra de la relación de espacios extraída del documento «Hangar a Roca Umbert, Fàbrica de les Arts Granollers» (2006).

El mapa elaborado constituye el embrión de lo que será la Xarxa d'Espais de Producció de Catalunya, Xarxaprod, una red de colaboración basada en la cooperación. Con la premisa de articular mejor los recursos destinados a la producción artística **«se organiza en Can Xalant un encuentro de trabajo que reúne a la mayoría de los proyectos, espacios de producción y agentes culturales ligados a ellos. Esta reunión, que tiene lugar a principios de 2006, será el germen de Xarxaprod. En ella se consensúan algunas líneas estratégicas y un calendario de sucesivos encuentros mediante los que se concreta lo que actualmente sigue ofreciendo la red»**, según Pep Dardanyà. Ese mismo año, con el impulso de la AAVC y el Centre d'Innovació i Desenvolupament de les Arts Visuals (CIDEA), se pone en marcha el trabajo de investigación para la elaboración del Plan Integral de I+D+i Catalunya Laboratori, que contribuirá parcialmente a la conformación de la red. El primer portal de Xarxaprod y la base de datos de recursos en línea se crean en 2007.

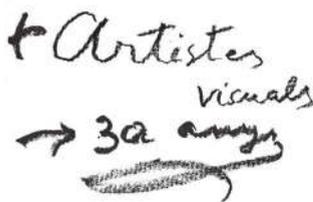
En un período de diez años la AAVC pondría en marcha diversos proyectos. Entre ellos cabe volver a citar la fundación de Hamaca (2007), una plataforma de distribución estatal e internacional de obras en vídeo similar a las existentes desde hacía dos o tres décadas en otros contextos, como Electronic Arts Intermix y Video Data Bank (Estados Unidos), Montevideo (Holanda), Lux (Reino Unido) o 235 Media (Alemania). Hamaca, dirigida por YProductions (Eli Lloveras, Rubén Martínez, Jaron Rowan y Marc Vives), se volcó en construir un catálogo en línea de producciones de autoras residentes o nacidas en el Estado, que en la mayor parte de los casos se pueden visionar íntegramente a través de su portal en línea. En 2009 se emprende la iniciativa Espais Efímers, mediante la que se propone facilitar espacios de trabajo no estables a iniciativas artísticas. La Fundació Privada AAVC actuaría de intermediaria en una cesión temporal de bienes inmuebles desocupados, bien porque estaban a la espera de una rehabilitación o bien porque estaban pendientes de demolición. El proyecto se dirigía a creadoras de cualquier disciplina y apelaba a sus asociaciones (Associació de professionals de la dansa, Unió de músics, etc.); convocando a los propietarios de edificios en desuso a través de la Associació d'Agents Immobiliaris o la Cambra de la propietat urbana de Barcelona. Esta propuesta bebía de iniciativas en Europa que se basaban igualmente en la temporalidad y los períodos de transición de los inmuebles como Précaire (Bruselas), Bureau Broedplaatsen (Amsterdam) o Usines Éphémères (París). El acicate para la propiedad eran los incentivos fiscales a través de la desgravación del importe del alquiler del espacio cedido a la Fundació o la limpieza de la imagen del sector inmobiliario. Espais Efímers se concibe en el momento del colapso incitado por el crecimiento basado en el ladrillo, muriendo de inanición tres años después a causa de la crisis de la AAVC.

A Pedro Soler le sucedería Tere Badia (2010-2017), seleccionada para el cargo en los dos concursos de dirección de Hangar posteriores. Poco después de incorporarse asumirá, además de la gestión de contenidos, las tareas de gerencia, a causa de los reajustes de personal provocados por la drástica caída del presupuesto y el retorno de parte de una subvención al ICUB. El primer paso de la nueva directora consistirá en redimensionar y reorganizar el equipo con el fin de fortalecerlo. Para ello contacta con Eduard Susanna, que asume la gestión por un breve período. Según explica Badia, «**de su mano llegan un nuevo asesor jurídico, Jaume Nadal S.L; un refuerzo contable para Laila Agzaou, para consolidar las herramientas administrativas del proyecto durante una primera etapa formativa, y una nueva auditora, Fornés & Sala Associats**». Los puestos de trabajo de Ignacio Somovilla y José Navarro se tornan innecesarios debido a estos cambios. Durante el mandato de Pedro Soler Ignacio Somovilla, había delegado parte de sus funciones gerenciales en José Navarro para dedicarse a cuestiones de patrocinio y representación. Por su parte, José Navarro, había asumido la administración económica de Hangar e iniciado, a instancia de Soler, la programación de un sistema de contabilidad propio de carácter *open source*. Pese a su interés, la parte contable no acabó de desarrollarse en su integridad, una insuficiencia que generó numerosos problemas de gestión económica, resueltos por la nueva dirección con la incorporación de Susanna.

La llegada de Tere Badia a Hangar coincidirá con la obligación del centro de devolver al ICUB la subvención de capital anteriormente citada, uno de los detonantes de la crisis que conduciría a la desaparición de la AAVC. En 2007 la asociación pasaba por dificultades de tesorería y necesitaba de liquidez para hacer frente a sus créditos y deudas. Simultáneamente, Hangar es objeto de una subvención de capital del Institut de Cultura de 111.038,68 euros, destinada a reemplazar la cubierta deteriorada de la Nave 1 (antiguas oficinas, talleres de artistas y sala polivalente). A la espera de la aprobación por parte del consistorio del proyecto de rehabilitación de las nuevas naves cedidas al centro, la obra del tejado se acomete parcialmente y la Fundació Privada AAVC transfiere 48.405,24 euros²⁵ de la liquidez sobrante a la AAVC en concepto de préstamo, y según un acuerdo verbal entre ambas entidades. Dicho importe había de ser retornado en su integridad como máximo en el mes de abril de 2010. Ese año se emprenden finalmente las obras de rehabilitación de los nuevos espacios y el ICUB solicita la devolución de la cuantía no invertida en la cubierta a la Fundació. Hangar transfiere al Ajuntament la cantidad reclamada por la administración (cerca de 100.000 euros), y al mismo tiempo solicita a la asociación el dinero que le adeuda. La AAVC, dependiente de las subvenciones, sufre ese año

[25] 40.000 euros se formalizan en 2007 y 8.405,24 en 2009.

Antoni Tàpies, diseño del logotipo conmemorativo del 30 aniversario de la AAVC, entidad de la que era el presidente de honor.



un recorte del 50% en la aportación del CoNCA, lo que le impide devolver el préstamo. Para saldar la deuda la asociación ofrece a la Fundació Privada AAVC dos logotipos sobre papel realizados por Antoni Tàpies. Esa donación/adquisición es aprobada por el Patronato a modo de condonación de

la deuda, de manera que el centro asume las pérdidas de la AAVC, un perjuicio económico en el que abundará la sobrevaloración de las piezas del artista. La primera evaluación del Logotipo FS AAVC y el Logo del 30º aniversario de la AAVC de Antoni Tàpies es realizada por la Fundació Tàpies. Tasadas en 65.000 euros dichas obras se incorporan a la colección de la Fundació con una valoración similar a la cantidad adeudada. Posteriormente, el Museu Jaume Morera, con objeto de realizar la póliza de seguro por el depósito de los bienes de la Fundació en su institución, efectúa una tasación correctiva de los dos logotipos por importe de 23.405,24 euros. El centro habrá de corregir gradualmente el déficit causado por el patrimonio adquirido a la Associació d'Artistes Visual de Catalunya.

Este episodio es un indicio evidente de que una buena gobernanza implica también transparencia en la gestión de los recursos; un aspecto que impone, por otro lado, la Ley de fundaciones, que obliga a hacer públicas las cuentas de la Fundació Privada AAVC. La nefasta gerencia económica de las etapas anteriores propicia que Tere Badia incluya este aspecto en la agenda política de Hangar durante su dirección. **«En relación a la transparencia se podían hacer dos cosas desde el proyecto técnico. Una para mi era fundamental. Me refiero a poner los números sobre la mesa, es decir, hacer un trabajo serio de justificar y de explicar qué se estaba haciendo con los recursos. Desde el principio empezamos a publicar las cuentas anuales auditadas para cumplir con la ley de transparencia de las fundaciones. En términos de gestión estaba relacionado con una experiencia que tuve en la primera reunión con el despacho Brun i Guiu. Recuerdo que estaban hablando de un presupuesto y pregunté: “¿Cómo se explicaban estos números a los patronos?”. Me respondieron que no perdiese ni cinco minutos, que a los patronos, como eran artistas, les eran indiferentes y no los iban a entender. Salí de ese encuentro descalabrada. Pensé: “Los patronos están firmando personalmente y son responsables de los números frente a cualquier problema y parece que no se les explican con detalle y claridad”. Propuse al entonces presidente de la Fundació AAVC Antoni Abad que cambiaríamos de abogados y de sistema y así lo hicimos».** El otro aspecto apuntado por Badia son las demandas de transparencia en la gestión de los recursos por parte de los artistas residentes. **«Naturalmente, el debate sobre qué es una residencia de artistas y de qué**

tenía que proveer el centro y en qué condiciones se dio desde el principio. Cuando entré en Hangar los artistas pagaban por cada uno de los servicios que recibían. Pagaban por la hora de técnico, pagaban por alquiler de un espacio, pagaban absolutamente por todo. Abonaban un alquiler y exigían que si queríamos que fueran parte gobernante de este proyecto y no parte gobernada, no se les había de considerar como huéspedes».

Tales reivindicaciones se tradujeron en un vuelco hacia un modelo comunitario. Se dejaron de vender servicios y las artistas pudieron acceder a las herramientas de producción de forma gratuita. Esta cuestión, que no formaba parte del programa inicial de la dirección, modificó Hangar y es una muestra de cómo su gobernanza se ha ido construyendo también en base a las demandas de las artistas. Para Badia, se generó **«otro tipo de contexto, que tiene que ver con la crisis material, con la crisis fundacional y con la reivindicación de otras maneras de hacer y de relacionarse con el propio proceso de producción».**

» 2012-2015: La desaparición de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya

PRESIDENCIAS FUNDACIÓ PRIVADA AAVC	PRESIDENCIAS AAVC
	1993 - 1996 Susana Solano
	1996 - 2002 Sergi Aguilar
	2002 - 2005 Francesc Torres
2003-2008 Sergi Aguilar.	2005 - 2008 Ignasi Aballí
2009-2012 Antoni Abad (hasta enero).	2008 - 2011 Joan Fontcuberta
2012 Francesca Llopis (febrero-octubre).	2012 - 2014 Joan Fontcuberta
2012-2015 Montserrat Moliner (hasta junio).	(presidente en funciones)
2015 Martí Anson (julio-octubre).	2014 - 2015 Nora Ancarola
2015-2019 Martí Anson.	

Las presidencias del Patronato de la Fundació y de la Comisión Ejecutiva de la AAVC son diferentes. El resto de los miembros duplican sus cargos.

En el año 2015 desaparece la comunidad fundacional de Hangar, la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, hecho que conllevaría la pérdida de los mecanismos de designación colectivos tanto del Patronato como de la Comisión de Programas del centro. Hasta entonces, Hangar había sido gestionado por algo más de una década a través de la Fundació Privada AAVC. Los miembros del patronato de esa entidad, si bien eran elegidos en la asamblea general de la asociación, formaban parte de una estructura jurídica separada. La diferencia legal entre ambas organizaciones evitó que el cierre de la asociación arrastrase en su caída al centro de producción e investigación.

En 2012, poco antes del estallido que conducirá a la clausura de la AAVC, se consigue a contrarreloj que la asamblea general de la entidad designe un nuevo patronato. Tere Badia refiere que se trataba del «**último patronato que salía de esa asociación. Inmediatamente después se puso sobre la mesa la cuestión de la gobernanza**». En esta situación se prepararon varias alternativas para asegurar su proceso de renovación. Montserrat Moliner, su nueva presidenta, recuerda que «**fue la primera vez que se había de plantear trabajar sin una asamblea de referencia. Por tanto, comenzamos a mirar que constelaciones de gobernanza se podían de hacer**». El primer paso fue adaptar los estatutos de la Fundació Privada AAVC a la legislación vigente, de manera que el órgano de gobierno tuviera la facultad de designar nuevos patronos en un futuro, «**fue la primera vez que se había de plantear trabajar sin una asamblea de referencia. Por tanto, comenzamos a mirar que constelaciones de gobernanza se podían de hacer**».

El primer síntoma de la crisis de la asociación es la dimisión, en octubre de 2011, de ocho de los quince miembros de la Comisión Ejecutiva: Martí Anson, Evru, Octavi Comeron, Clara Garí, Francesca Llopis, Blai Mesa, Yaiza Nicolás y Elvira Pujol. Según explicaban en un comunicado, no podían resolver «los problemas estructurales, económicos, de representación pública y comunicación interna de la AAVC». Cada vez eran más las asociadas que discrepaban del coste de la estructura técnica —constituida por los dos únicos trabajadores en nómina, Florenci Guntín y Muntsa Roca— y que se mostraban preocupadas por la divergencia entre las previsiones económicas excesivamente optimistas del equipo técnico y la realidad. Reclamaban medidas de reducción de gastos del personal y exigían a los trabajadores conocer al detalle las nóminas. La AAVC toma conciencia en esos momentos de que los sueldos de Guntín y Roca suman cerca de 100.000 euros brutos,²⁶ el 75% de su presupuesto, pese a las congelaciones salariales que se habían aplicado en 2009 y 2010 y el recorte de un 20% a partir de octubre de 2011.²⁷

La Comisión Ejecutiva restante, encabezada por Joan Fontcuberta y con Daniel G. Andújar e Ignasi Aballí como vicepresidentes, hacen propuestas de reducción de nómina y/o jornada laboral a los trabajadores, que no son aceptadas. En la asamblea general del 27 de junio de 2012 se aprueba solicitar una auditoría alternativa al informe de finanzas del período 2009-2011, que había sido elaborado por el equipo técnico y la empresa Fàbrega Consultors. Posteriormente, en una asamblea convocada con carácter extraordinario el 15 de octubre de 2012,

[26] El coste de empresa de los salarios fue en 2010 de 114.395 euros, en 2011 de 101.696,16 euros y en 2012 de 95.998,11 euros.

[27] Esta estimación es de un 25,5% en una nota colgada en el blog de Florenci Guntín ese mismo mes.

se acuerda revocar al secretario general de la AAVC, Florenci Guntín por su gestión económica. La decisión se toma tras conocerse el informe de revisión limitada de estados financieros de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, elaborado por Fornés, Salas & Asociados, Auditores SL, que arroja «dudas y diferencias contables sustanciales con los anteriores balances contables», y aporta datos del «uso no autorizado de la tarjeta de crédito de la asociación».²⁸ Según ese informe el patrimonio neto de la AAVC a 31 de diciembre de 2011 es negativo por importe de - 32.882,02 euros, lo que supone un déficit de 27.077,11 euros más de lo consignado en los balances presentados.²⁹

Se da la circunstancia de que Guntín encabezaba la única candidatura a la presidencia de la AAVC, cuyas elecciones estaban convocadas para la semana siguiente, el 22 de octubre. También formaban parte de la candidatura Nora Ancarola y Francesc Torres, que decidieron retirarse tras conocer los resultados del segundo informe. La convocatoria quedará suspendida en la misma asamblea, tras el desmoronamiento de la candidatura de Guntín, una asamblea en la que también se aprueba una derrama extraordinaria para cubrir los gastos urgentes ante la falta de liquidez causada por la demora de la subvención comprometida por la Generalitat de Catalunya. En aquellos momentos la tensión de tesorería había llegado al punto de que los sueldos de los extrabajadores no se cubrían desde el mes de junio.³⁰ Pese a que la presidencia manifiesta oficialmente la voluntad de la entidad de responder a los compromisos laborales, el momento económico es de gran dureza para todos los proyectos y entidades culturales, al punto de que se articulan entorno a la Plataforma 8 d'octubre para unir fuerzas ante los impagos de las subvenciones de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En el caso de la AAVC, el 80% de la subvención de 72.000 euros concedida por la Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC) del Departament de Cultura tenía que ser abonado el mes de junio de ese año, pago que será aplazado por la administración hasta enero de 2013.

Desde la AAVC se busca una solución pactada con Guntín y Roca por el bien de la entidad, que en palabras de Joan Fontcuberta «**se autodespedirán con la estratagema de un procedimiento por despido objetivo al no haber percibido sus nóminas debido al retraso de las subvenciones institucionales que ellos mismos habían gestionado**». Los despidos acabarán en los tribunales,

[28] Palau (2012).

[29] Cabe señalar que esta situación patrimonial negativa se arrastra de ejercicios anteriores, el patrimonio neto el 31 de diciembre de 2010 era negativo por importe de - 79.524,56 euros, rebajándose durante el año 2011 con la condonación de la deuda con Hangar mediante la entrega de las obras de Tàpies.

[30] Florenci Guntín dará su visión sobre los acontecimientos en un comunicado en noviembre de 2012. Guntín (2012).

de manera que en abril de 2013 el Juzgado Social número 19 de Barcelona determina que son improcedentes e impone una indemnización de 102.756 euros a la AAVC (76.202 para Guntín y 26.554 para Roca), pero desestima la pretensión de los demandantes de que, dada la insolvencia de la asociación, se tomen medidas cautelares sobre las cuentas y bienes de Hangar así como de todos los miembros de la Comisión Ejecutiva a título personal. Fontcuberta opina que **«teniendo en cuenta que éstos desempeñaban su cargo de forma benévola y sin remuneración, y que en su momento habían sido justamente inducidos por el propio Guntín a formar parte de la Comisión Ejecutiva, esa reclamación ya evidenciaba cómo se las gastaban los demandantes»**. En cualquier caso, la división en los mecanismos de gestión entre la fundación y la asociación evitará que la crisis de la segunda arrastre de forma irreversible a Hangar, que gracias a su gestión por parte de una entidad jurídicamente independiente quedará exonerado de cualquier responsabilidad. Antoni Abad apunta que cuando **«se plantea que Hangar tome su propio curso, emancipándose de la asociación»**, decide dimitir como presidente del Patronato de la AAVC, porque **«siempre creí que ambas entidades debían de haber ido de la mano»**. Montserrat Moliner explica que en los debates internos **«se determinó que quien se tenía que sacrificar, per decirlo burdamente, era la asociación, entitat a quien pertenecía la deuda»**. Abad, que como recuerda Fontcuberta había sido el candidato promovido por Guntín para el cargo de presidente de la Fundación AAVC contra la candidatura de Francesca Llopis, fue uno de los testigos de la defensa de los demandantes, respaldando en la vista oral del juicio que la AAVC y Hangar constituían una misma estructura, supuesto que fue rechazado por la juez.

Hasta el año 2010 la economía de la entidad se había mantenido aparentemente estable, pero con el recorte de las subvenciones públicas se inicia un periodo de crisis. El déficit en la cuenta corriente, las deudas y las indemnizaciones a los trabajadores culminan en un concurso de acreedores. Finalmente, en junio de 2015, la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya es cerrada, después de más de tres décadas de actividad en las que el número de socias y la representación pública habían ido en aumento. A pesar de los esfuerzos de la entidad el juez que tutelaba el concurso de acreedores consideró que no podía afrontar la deuda acumulada, por lo que la declara insolvente y ordena su disolución. La asociación arrastra en el momento de su clausura un deuda de 152.000 euros.³¹

Tras el juicio laboral, la Comisión Ejecutiva en funciones de la AAVC presenta, el 14 de mayo de 2013, una denuncia penal contra los extrabajadores

[31] Palau (2015) y Guntín (2015). El artículo «Creadors sense veu» de Maria Palau (*El Punt Avui*, 09-07-2015) és respost per Guntín a «Rèplica de Florenci Guntín» (*El Punt Avui*, 14-07-2019).

por presuntos delitos de apropiación indebida y administración desleal. Joan Fontcuberta relata que **«cuando la AAVC es disuelta en 2015 como consecuencia de su inviabilidad económica decretada en la resolución de su concurso de acreedores, es el Ministerio Fiscal quien decide proseguir de oficio el procedimiento porque estima que hay suficientes indicios de delito»**. Se da la circunstancia de que toda la documentación contable de la asociación relativa los ejercicios anteriores al 2009, custodiada por el equipo técnico y por los servicios profesionales externos, «se perdió».³² Nora Ancarola, presidenta desde septiembre de 2014, recuerda que **«entre el 2013 y 2014 se creó un grupo de trabajo paralelo a la Junta de la AAVC para poner orden en el material informático y la documentación que quedaba. Para esta tarea fue muy importante el trabajo de Vicens Casassas primero y Tomás Pariente después»**. La vista del juicio oral se celebra el 10 de julio de 2018. La sentencia condena a Guntín y Roca por un delito continuado de apropiación indebida, en base a la documentación de entre 2009 y 2012, a una pena de 1 año y 11 meses de prisión, inhabilitación especial para el ejercicio de sufragio pasivo durante el tiempo de la condena, al abono de las costas del procedimiento y al pago de 25.017,04 euros a favor de la entidad concursada y liquidada, la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. La sentencia es apelada, pero la Audiencia Provincial desestima el recurso íntegramente. Posteriormente, Guntín y Roca presentan un recurso de casación delante del Tribunal Supremo que no prospera. En estos momentos, en la fase de ejecución, han solicitado la compensación del pago a cambio de las indemnizaciones no percibidas por despido improcedente objetivo.

Incapaz de mantenerse a través de las cuotas de las asociadas, la AAVC, como el resto de asociaciones de carácter sindical para el desarrollo del tejido artístico profesional del Estado, se caracterizó por una gran dependencia de las subvenciones de las administraciones públicas. En su situación de quiebra concurrieron diversos motivos: los recortes aplicados por las administraciones públicas, la incapacidad para funcionar económicamente con mayor autonomía, la disminución de ingresos propios a causa del impacto de la crisis financiera sobre los propios artistas (una buena parte era incapaz de hacer frente al pago de la cuota anual), y el despido de los dos trabajadores en plantilla.

Cabe señalar que las acciones de la Comisión Ejecutiva, cuyos miembros desempeñaban sus cargos gratuitamente, suponía puntualmente unos altos costes para la estructura asociativa. Una muestra de ellos son las dietas y desplazamientos de las reuniones celebradas en diferentes puntos del territorio catalán durante el primer año y medio del mandato en el que nos situamos, unas

[32] «Les irregularitats en la gestió posen en perill l'Associació d'Artistes Visuals», *Cultura21*, 12-02-2013.

actividades que habían sido aprobadas por la entidad y que fueron suprimidas cuando se tuvo constancia de la situación económica de la asociación.

La crisis de la AAVC es de alguna manera un reflejo de una cierta decadencia de los sindicatos mayoritarios en nuestro contexto, de su apuesta por los liderazgos (Guntín era miembro de la ejecutiva, con distintos cargos desde 1983), de la proximidad al poder político de su secretario general o de la falta de atención en el rumbo económico de la estructura por parte de sus asociadas —la confianza en la gestión del equipo técnico era absoluta, de manera que antes de la crisis en ningún momento se habían solicitado el detalle de las cuentas. La asociación participó activamente en el asesoramiento legal de sus miembros y en la creación de redes asociativas y de proyectos de producción, formación e investigación. Igualmente funcionó como grupo de presión para impulsar las buenas prácticas profesionales en las artes visuales (contratos para los artistas, convocatorias públicas para el nombramiento de cargos institucionales, etc.) y defendió temporalmente los controvertidos derechos de autor sobre la obra.³³ La AAVC realizó también el papel de un observatorio de la realidad artística, impulsando informes citados anteriormente como «La dimensión económica de las artes visuales en España» (2006), el Plan Integral de I+D+I para el sector de las Artes Visuales Catalunya Laboratori (2007),³⁴ financiado por el Departament de Cultura de la Generalitat, o el debate público como Programa «AAVC: Una cosa en común» (2010-2012). Con sus más de 1.300 asociados la entidad funcionó como un pequeño lobby de presión frente a la administración pública.

El trabajo del Patronato del trienio 2012-2015 fue estabilizar la situación. En palabras de Montserrat Moliner, su presidenta por entonces, **«detectar a las personas que veían una oportunidad personal con el hecho de que Hangar podía caer, tranquilizar a artistas y equipo e interlocutar con las administraciones. Era importante que el Ajuntament no aprovechara la debilidad de aquel momento para cuestionarnos y que la Generalitat nos respetara y siguiera apostando por el crecimiento de Hangar. Fue una suerte contar con el trabajo de Tere Badia y el asesoramiento del abogado Jaume Nadal».**

» 2015-2019: La refundación de la gobernanza

Con la desaparición de la AAVC, Hangar se vio, de repente, sin comunidad a la que apelar. Para paliarlo, en la renovación del Patronato prevista en noviembre de 2015, Tere Badia propuso un mecanismo que incluía a la comunidad de

[33] La mayoría de las asociaciones profesionales (galerías, críticos, directores de centros de artes o coleccionistas), que se constituyen a partir de los 2000, han estado a favor de la labor del VEGAP.

[34] Badia (2009).

Hangar en la selección de sus miembros. Con este fin se solicitó una propuesta de nombres a artistas residentes, miembros de la Comisión de Programas, equipo técnico de Hangar y patronos salientes. El órgano que emerge de esa consulta, aún manteniendo una mayoría de creadoras, incluía a profesionales del ámbito universitario, instituciones museísticas y otras entidades y zonas independientes. Esta diversidad, sin duda, es uno de los nuevos activos del centro que «quiere generar una forma de pensar matizada por diferentes prismas que pueda trasladarse efectivamente a mejorar el funcionamiento de Hangar, a revisar los objetivos y a enfocar otras realidades».³⁵

En Barcelona las experimentaciones relacionadas con la gobernanza comunitaria han dado lugar a las reflexiones sobre los bienes comunes como aperos de acción política, social y legal. No se trata solo del acceso a los recursos de producción o a los contenidos, sino también de poder participar en la construcción de las reglas y las normas que rigen la comunidad que gobierna un proyecto, en nuestro caso Hangar. Para Nicolás Barbieri «si pensamos en la cultura como parte de los bienes comunes, tenemos que asumir que hablamos no tan solo de recursos, ya sean intangibles (lenguas, expresiones diversas) o tangibles (equipaciones culturales, etc.). Hablamos, fundamentalmente, de maneras colectivas de gestionar estos recursos».³⁶

Una de las condiciones que imponen las políticas culturales es identificar a las comunidades que gestionan de forma compartida esos recursos. Por lo que el reto del Patronato de Hangar es volver a depositar la soberanía del proyecto en manos de los colectivos a quienes se debe. Sin la participación de esta base social en su órgano de gobierno, la administración del proyecto pierde su carácter comunitario. Por lo tanto, la ausencia de una comunidad, razón de ser y destinataria de la iniciativa, afecta a la democracia interna de Hangar. Para Lluís Nacenta, actual director del centro, **«la gobernanza va bien en la medida que las personas concretas que ahora son patronos conocen Hangar. El peligro es que el Patronato pueda convertirse en una fundación privada sin ninguna sensibilidad por la toma colectiva de decisiones»**. En sus palabras, **«Hangar tiene un punto esquizofrénico entre el esfuerzo por generar procesos que sean colectivos y plurales y la clara jerarquía de su funcionamiento»**. La gobernanza, para él, pasa también por las decisiones que se toman diariamente. Pedro Soler impone a su llegada al centro reuniones semanales con una parte del equipo. Una ocasión de puesta al día, encuentro y debate en que Tere Badia incorpora a la totalidad del mismo. Para Nacenta, son reuniones dialogadas en que las trabajadoras proponen los temas que consideran relevantes; sin embargo, por

[35] Hangar (2015: 11).

[36] Blázquez (2016).

la propia estructura laboral de Hangar, **«es injusto e irresponsable colectivizar la toma de decisiones si esta transferencia no está remunerada ni formalmente reconocida»**.

Una de las funciones del último Patronato (2015-2019) ha sido la de repensar mecanismos de participación en la toma de decisiones. Su mandato se ha prorrogado por doce meses, a la par que se ha disminuido el número de miembros para facilitar su capacidad ejecutiva, con la intención de atender exclusivamente a la cuestión de la gobernanza. Una gobernanza que se quiere que sea representativa de aquello que ha sido y de aquello que se proyecta que sea Hangar. Que venga definida por una alianza entre diferentes grupos y sensibilidades, que reúna a la comunidad pasada y presente, a los sectores de la creación y la investigación de nuestro contexto y al tejido asociativo del que el centro es precisamente fruto. El órgano de gobierno que derive de este proceso de trabajo tendrá una composición similar en su diversidad y número al saliente. Mar Arza, vocal del actual Patronato, comenta que **«había una identificación total entre la asociación y Hangar»**, y se pregunta si **«podemos volver a ser lo que habíamos sido, o una vez crecido y consolidado Hangar ha de tener entidad propia con un pie puesto en la nueva asociación. Esto parece difícil de dirimir, pero si este Patronato se renueva adecuadamente puede dar la fuerza y la presencia a un espacio que de otra manera puede convertirse en irrelevante»**.

Unos meses después de que la AAVC terminase sus actividades por mandato judicial se presenta la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC), que participa en el 2017 en la fundación de la Unión de Artistas Contemporáneos de España (UNIONAC). La aparición de esta entidad, que más allá de quienes desarrollan praxis artísticas incorpora a cualquier persona que muestre voluntad de defender sus finalidades estatutarias, se contempla desde el Patronato como una oportunidad para recuperar la democracia en Hangar convirtiéndolo nuevamente en un lugar participado. Sin embargo, el propio proceso de consolidación de la PAAC, que pese a su corta existencia sufrió una crisis interna, ha ralentizado, también, la reconstrucción de los vínculos con una comunidad de organizada de artistas (y entidades y personas afines) en pos de una gobernanza en común del centro. El desacuerdo entorno a si la Plataforma había de posicionarse más allá de lo sectorial, coincidiendo con el encarcelamiento de los representantes electos del Parlamento catalán y de los presidentes de las asociaciones civiles, la falta de fraternidad entre los miembros de la Junta y las dificultades para llevar este debate a la asamblea desembocan, por un motivo u otro, o por todos ellos, en la dimisión de la cuarta parte de su segunda junta a los dos meses de su constitución.

¿Esta forma de percibir la soberanía alcanza a todo el que puede participar y aportar aquello que le es propio al proyecto? ¿Cómo reconocemos y facilitamos

el derecho y el poder de gobernar Hangar? ¿Se habría de propiciar la articulación de comunidades hasta ahora informales? Estas son cuestiones a responder por los próximos órganos de gobierno del centro. Tere Badia comenta al respecto que **«la gobernanza es un tema delicado porque tiene que ver con quién se apropia del proyecto. Siempre pensé que en un momento de crisis aparecería una comunidad diciendo “el centro no está a nuestro servicio sino que es un espacio que queremos defender como propio”. Esa comunidad está ahí»**. Antoni Abad señala que un aspecto importante es que **«no estamos hablando de Barcelona, sino de Cataluña. Las ejecutivas de la AAVC siempre tuvieron amplias representaciones territoriales, por eso Hangar ha evolucionado en un *pool*, incluso a nivel internacional»**.

No existe gestión común sin vincular los deseos y elecciones personales a los proyectos colectivos, es decir, sin la posibilidad de reconocerse como parte de un colectivo capaz de establecer, o poner en entredicho, las reglas que regulan su vida en común. De esta manera se expresa Lucía Egaña en relación a ese conjunto de personas no organizadas en torno a una entidad, pero vinculadas a Hangar y con la voluntad de participar en la soberanía del centro: **«Cuando entré en Hangar como parte del colectivo residente Minipimer TV se nos pedía que nos asociáramos a la AAVC para poder incidir en la elección del Patronato, y a través de éste en la dirección del centro»**. En su opinión sería oportuno contar con una instancia de comunicación física abierta, semestral o anual, que no pasara por la PAAC o apelase al Patronato: **«Sería bueno tener una reunión abierta no sólo con el órgano de gobierno de Hangar sino con toda la comunidad para saber, entre otras cosas, quién es ese colectivo. Sin convocar a nombres sino a quienes, además de tener tiempo y ganas, se sientan interpelados por ese enunciado. No hace falta toda esta estructura asociativa, pagar una cuota para tener carnet. Basta con convocar una asamblea. Beneficiaría mucho al centro encontrarse»**. Por su parte Montserrat Moliner apuesta por un formato de módulo, nodo o nexa que, por otra parte, dé respuesta a la caída del sindicalismo artístico: **«Cada parcela o área podría ser un nodo de acción que pudiese interactuar con el Patronato: Comisión de Programas, artistas residentes, trabajadores, *coworkers*, etc. Quizás no podrá ser una asociación con el formato asambleario de antes; se están generando otras asociaciones y colectivos, como la PAAC, que en un futuro podrían relacionarse. Tenemos que encontrar la manera de conectar las diferentes realidades para darnos cuenta de lo poliédrico que es un centro como Hangar»**.

Como muestran los años de existencia de Hangar, toda gestión comunitaria es un proyecto de adaptación. Entre los desafíos futuros está la inclusión de mecanismos que superen las dinámicas de exclusión, o de ensimismamiento, que

se pueden producir en su propio seno. Los futuros órganos de gobierno han de convertir en accesibles la instancia donde tenga lugar la toma de decisiones, no sólo los espacios, las tecnologías o los conocimientos.

Las comunidades no están exentas de conflictos y relaciones de poder que pueden provocar la pérdida de su carácter público. Las desigualdades también las cruzan y se reproducen en ellas. La gestión comunitaria del Hangar supuso la creación de un patrimonio no constituido exclusivamente por la materialidad de una colección artística sino que incluye una red de relaciones sociales encaminadas a dar respuesta a las necesidades compartidas. Y donde se construyen vínculos a través los cuidados, la reciprocidad, la cooperación, la diversión conjunta, pero también se dan afectos como la frustración, la decepción o la ira.

Helena Ojeda y Xavier Urbano comentan que «las políticas culturales son un campo de batalla donde se contraponen modelos de vida alternativos a la marca Barcelona»³⁷. Las prácticas y la investigación artística, entendidas como lugares políticos y conflictuantes, generan bienes pero también efectos gestados de forma fundamentalmente comunitaria. La concepción de la producción en Hangar se ha ido desplazado a la accesibilidad a los recursos y el énfasis en el código abierto, dotando a las artistas y colectivos de una soberanía informal durante estos años sin colectivo articulado. **«La comprensión del proyecto como un espacio compartido, accesible y horizontal ha afectado más a la propia estructura que la soberanía tecnológica, que también hemos promovido desde Hangar»**, recuerda Tere Badia. El resultado son colectivos de artistas que a su paso por Hangar se han organizado para generar otras comunidades en L'Hospitalet. Trama 34, Fase o Salamina son algunos de los proyectos que, aún tomando formas distintas, han entendido de una forma similar un contexto. Las personas que han pasado por el centro activando a su salida espacios autogestionados se han llevado consigo una parte del contexto propio de Hangar, que a su vez ha distribuido su capacidad de institución entre estas gentes.

La forma de gobierno que salga del proceso del proceso de reflexión del Patronato de Hangar será fundamental para desbordar la materialidad en que se quiere instalar a los proyectos incluidos en la red de Fábricas de Creación, así como para resistir a la tendencia a la centralización de los recursos por parte de la administración, entre otras cosas. Hangar es una infraestructura pero no sólo eso. En este sentido, sería interesante pensar cómo podría ser si no estuviera en Can Ricart. Tere Badia argumenta que **«cuando se dice que no es una fábrica lo que se está diciendo es que Hangar es un proyecto. ¿Qué tipo de proyecto? ¿Dónde está ese proyecto? ¿Está esencialmente compuesto de servicios, de materialidades, o está compuesto de otras cosas? El estar compuesto de**

[37] Ojeda y Urbano (2015).

otras cosas es lo que te permite estar en un proceso constante de extitucionalización, pensarse como interfaz. La institucionalización no es mala, a veces es necesaria, nosotros nos autoinstituímos como centro de investigación, pero es interesante pensar que Hangar no es un proyecto acabado».

Una de las cuestiones que ha planeado sobre este proceso de refundación de la gobernanza es si la figura de una fundación es la que mejor responde a la sensibilidad política del proyecto. Esta decisión no puede ser tomada por las personas que componen el actual Patronato, elegidas por tan sólo algunos colectivos de la comunidad interna. Su debate, si se considera necesario, ha de realizarse sin urgencias y una vez se abierta la gobernanza a otros grupos. Montserrat Moliner opina que **«el Patronato está bien a nivel jurídico y legal, pero no sé si aprovechamos al máximo el tener esta figura. Desde su fundación no se ha hecho prácticamente nada a nivel patrimonial. Tampoco recuerdo la búsqueda de mecenazgo o esponsorización más allá de lo que podrías conseguir bajo otra forma de gobernanza. Sin embargo, no tengo claro que fórmula jurídica de gobernanza sería la adecuada para la sensibilidad del proyecto».** Sergi Aguilar, por su parte, cree que **«estamos en un momento complejo en el que cabe buscar fórmulas nuevas y ensayarlas».**

Hangar es una zona de seguridad en relación al desarrollo de discursos disidentes, así como **«un tercer espacio: un espacio entre medio, un espacio interfaz, un espacio para difuminar los estándares de las disciplinas»**, según Badia. El centro se mueve en una dinámica de cuestionamiento permanente del uso de servicios, herramientas e infraestructuras **«poniendo a las personas en el centro, con un especial cuidado en las comunidades y no al fomento de las individualidades, atendiendo a los afectos».** Y añadiría que en ocasiones llevando adelante prácticas económicas que aunque son informales, o justamente por ello, permiten la reproducción comunitaria. La vida política, social y económica de Hangar pasa, también, por conseguir que incorpore en su gobernanza cuestiones sensibles en relación al género, la raza o la emergencia ecológica. Se impone analizar conjuntamente cómo conseguir una institución igualitaria, intergeneracional, no clasista o colonial. Para Mafé Moscoso el centro es un laboratorio interesante de **«producción de ideas y prácticas, a veces peligrosas, otras veces no».** Las personas que participan de modo directo o indirecto en Hangar son **«como tentáculos de un pulpo, están conectadas entre sí. En ese sentido acoge ciertos saberes y ciertas prácticas dejando otros fuera, algo que ocurre obviamente en todas las instituciones».** Hangar debería dirigirse a **«aquellos que son excluidos para que nosotros entremos. A toda la gente que por distintos motivos no están, no pueden acceder y ni siquiera saben que existe. Los cuerpos raros, las personas migrantes, las personas racializadas o las refugiadas. Hangar es un espacio Europeo, un**

espacio blanco». El proyecto, con un especial énfasis en los procesos, ha sido siempre reactivo y se ha dejado afectar por sus habitantes, residentes, visitantes. Esperemos que este espacio de posibilidades, devenga interseccional con la participación de una multiplicidad de cuerpos, y que su deseo de un órgano de gobierno plural sea capaz de incorporar una heterogeneidad de voces que permeen su agenda política.

Más allá de estas especulaciones, retos y oportunidades el proceso de elección del Patronato entrante en la Fundació Privada AAVC en febrero de 2020 retoma antiguas metodologías, dando los pasos necesarios para depositar la gobernanza nuevamente en la comunidad articulada con la que mantiene una relación orgánica: la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya. Con una composición paritaria³⁸ de entre siete y once miembros, que no han de ser necesariamente artistas, los cargos de presidencia, vicepresidencia y secretaría serán elegidos en votación por el nuevo órgano de gobierno una vez constituido. Las personas que formen parte del mismo han sido propuestas de forma consensuada por la PAAC y el Patronato saliente, votadas en la asamblea general de la Plataforma y ratificadas, posteriormente, por la Fundació, un aspecto necesario hasta que se incorpore en los estatutos la entidad que substituye a la fundadora. La duración del Patronato se ha ampliado de tres a cuatro años, tiene un límite de dos mandatos y puede nombrar una comisión delegada formada por un mínimo de cuatro personas. Dicha comisión hará un seguimiento mensual de la Fundació y de Hangar, y mantendrá la interlocución con la asesoría económica y jurídica del centro, el representante de las trabajadoras, la Comisión de Programas y las artistas y colectivos residentes. El Patronato saliente en enero de 2020 ha dado los pasos para dotar a la Fundació Privada AAVC de un Código ético y un Código de buen gobierno.

La Comisión de Programas

Hangar es una iniciativa al servicio de la comunidad artística, es decir, no reservada al limitado número de socios de entidad alguna. El centro, aunque

[38] Esta medida de acción positiva basada en la exigencia de paridad pretende corregir una situación de desequilibrio, eliminar barreras y facilitar la participación de las mujeres. Francesca Llopis recuerda que cuando se propuso como candidata a la presidencia del patronato en el año 2009 su intención era paliar la desigual representación de las artistas en espacios de decisión y visibilidad, pero se utilizó un sutil mecanismo para su exclusión, proponiéndole la dirección de la Unión. La Ley orgánica para la igualdad se aprueba en el año 2007: sin embargo, basta contemplar la tabla de la páginaa xx para comprobar que es necesario fijar cuotas que atiendan al principio de una presencia equilibrada.

interesado en los aspectos más innovadores del presente, elude todo programa estético preciso con el fin de garantizar la diversidad de las propuestas de aquellos colectivos o artistas que desean acceder al espacio o a las becas.

La Comisión de Programas es la instancia que dilucida la comunidad que habita la materialidad del proyecto; seleccionando quién ingresa en los talleres, recibe una ayuda a la producción o es preseleccionado para una beca de residencia en el extranjero. Este comité de valoración se revela, pues, como la otra herramienta de gobernanza del centro.

Las personas que forman parte de la Comisión son profesionales con conocimiento de la escena artística, vocación de servicio a la comunidad y respecto a las buenas prácticas. Sus integrantes eran seleccionados en un proceso democrático entre las candidatas que presentaban las socias de la AAVC. En la actualidad dicha labor la realiza el Patronato a partir de las votaciones de las candidaturas de las diversas comunidades que configuran el ecosistema del centro: artistas y colectivos residentes, equipo técnico del centro, Comisión de Programas saliente, Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya y patronos. A Pilar Bonet, que estuvo en la Comisión de Programas de 2006-2008, le resulta particularmente significativo **«que nadie se proponga para formar parte de la misma. Desde el primer momento, además, sabías cuál sería la retribución por el tiempo que dedicabas. Era un referente de buenas prácticas en un tiempo en que aún era una palabra esotérica»**.

Desde el 2006 el comité se renueva cada dos años, estando conformado en estos momentos por dos artistas y dos conocedoras del ámbito. La dirección participa en las reuniones con derecho a voto desde 2013, un aspecto que se desestimó previamente para imponer una distancia entre la administración del centro y la toma de decisiones de carácter estético. Las instituciones públicas colaboradoras con Hangar cuentan por su parte con un delegado con voz pero sin voto. Mireia Sallarès (Comisión de Programas 2014-2016) refiere que a las reuniones de la comisión **«se suma en alguna ocasión una persona del equipo técnico que conoce a los artistas y que ayuda resolver dudas específicas»**.

Hangar contempla dos tipos de residencias: como artista o como colectivo, a las que se accede por convocatorias públicas mediante la presentación de un dossier o un proyecto y de un currículum vitae. A diferencia de las artistas, los colectivos han de desarrollar un proyecto entre cuyos objetivos se encuentre la atención específica a la comunidad, entendida ésta de dos maneras distintas: por un lado, han de ser capaces de encontrar un eco entre la comunidad o de generar una nueva; por otro, han de crear y distribuir el conocimiento entre los habitantes, residentes y visitantes del centro, propiciando el surgimiento de comunidades de aprendizaje. Anualmente se realiza un seguimiento de los colectivos residentes, tanto de su proyecto como de su relación con Hangar. Pasados dos

años pueden presentarse a una segunda y última convocatoria que les permite prorrogar su estancia por un período similar. No obstante, en base al criterio de complementariedad y coincidencia con los fines del centro tres colectivos gozan de una residencia permanente: Befaco, Hamaca y Orquesta del Caos.

Las características de las residencias de los colectivos en el centro se establecen en 2016; cabe apuntar que si bien Pedro Soler hizo un esfuerzo titánico por construir comunidades no determinó las condiciones para su ingreso y estancia en Hangar, de manera que no se garantizó la igualdad en el acceso ni se establecieron mecanismos para evitar que los grupos se encierren en sí mismos o se enquisten en el centro. Mireia Sallarès relata las primeras reflexiones entorno a esta cuestión: «**Los proyectos residentes no habían entrado a través de la Comisión de Programas, sino que eran una herencia de la etapa anterior y además no tenían límite temporal de residencia ni condiciones concretas como sí lo tenían los artistas residentes. Tere Badia planteó hacer una transición y comenzamos a explorar mecanismos para evitar agravios comparativos**». De esta manera, tras conversaciones entre los grupos residentes en aquellos momentos, se concretan las características de estas tipologías de residencia. Con ellas se venían a paliar las diferencias entre los colectivos y las artistas, a la par que se contemplaba mediante la estancia por dos bienios el necesario tiempo adicional que precisa un colectivo para su consolidación. Lluís Nacenta redonda en esta idea de que Hangar es un contexto de posibilidades abierto. La lógica sostenible del mismo es la renovación de sus habitantes. Los proyectos residentes son estructuras sin afán de lucro. En caso de que pierdan este carácter su actividad económica tiene que ser revisada por Hangar, de forma que se pueda reevaluar su contribución en el momento en que los ingresos o el proyecto empiecen a generar dinámicas de dispersión de la atención al bienes comunes.

APERTURAS DE COLECTIVOS RESIDENTES A LO LARGO DEL TIEMPO

» **JUEVES ABIERTOS (2008-)**: los colectivos tienen la obligación de hacer un retorno a la comunidad mediante las asesorías de los jueves, una cita semanal que reúne a creadores y desarrolladores a partir de procesos y herramientas entorno a las tecnologías abiertas. Se trata de encuentros de asistencia libre y gratuita con el objetivo de compartir recursos para desarrollar proyectos o colaborar. Paralelamente, los laboratorios de Hangar ofrecen consultorías y los colectivos residentes se suman asesorando respectivamente sus saberes.

» **CAPSULABS (2010-2015)**: coincidiendo con los Jueves Abiertos, por un tiempo, se ofrecían los Capsulabs, unas cápsulas de divulgación básica sobre electrónica y programación informática aplicada a la interacción audiovisual que ampliaban los contenidos de los cursos de formación continua para artistas. El objetivo era consolidar las comunidades que se movían alrededor del centro y reactivar los grupo de trabajo alrededor del software y el hardware libres (Pure Data,

Processing, openFrameworks, sintetizadores modulares, etc.). Contaban con unas fichas-resumen, alojadas en el portal de Hangar para facilitar su replicabilidad que eran elaboradas por los responsables de esos contenidos.

» **HANGAR SONORO (2011-2018)**: es una plataforma de experimentación y formación alrededor de la música y el sonido, que articula un proyecto común entre colectivos que desde hace algunos años se vinculan a Hangar programando actividades de forma independiente. El germen de Hangar Sonoro son las programaciones de grupos de música experimental que atrajo y programó Rocío Campaña durante su primera etapa en el centro. A esta programación se fue añadiendo la presencia de algunas actividades de colectivos como Luthiers Drapaires, el proyecto producciones Doradas o el establecimiento de una relación estable con el Máster de Arte Sonoro de la UB. A todas estas actividades en el marco de la experimentación sonora se las agrupó bajo el nombre de Hangar Sonoro en 2011..

» **AUDIO FORMAL (2019-)**: Hangar Sonoro se convierte en Audio Formal. Con la nueva denominación se superan las connotaciones materiales del adjetivo hasta entonces utilizado, apostando por la recuperación de lo formal pero no de lo material.

La responsabilidad de la Comisión de Programas no consiste exclusivamente en seleccionar a las artistas residentes, sino que también han de mantener una relación de seguimiento y apoyo a su trabajo mediante visitas periódicas. Pilar Bonet relata las primeras experiencias en esa dirección: «**Ahora Hangar tiene mucho pasado, pero en ese momento tenía mucho futuro. Había que modelar algo que tuviera sentido para los tiempos o los acontecimientos que iban a venir. Por lo que se pensó aprovechar la Comisión de Programas para dar algún tipo de soporte a los residentes, es decir, para visitar los talleres y hacer una especie de aula no reglada en pequeño comité**». En la actualidad la persona en residencia se encuentra trimestralmente con una parte de la Comisión de Programas que la acompañan durante su estancia, estableciéndose una relación de carácter tutorial. El formato de estas reuniones no está predeterminado; puede consistir en una visita al taller o enriquecerse con la presentación de una memoria de la actividad desarrollada o una entrevista personal. También tienen lugar encuentros semanales con la dirección o el equipo técnico encaminados a discutir propuestas e iniciativas comunes, y que refuerzan los vínculos de las artistas con el proyecto y facilitaban la comunicación entre interpersonal.

Una de las funciones de este comité es dar apoyo y generar complicidades entre las artistas residentes de larga duración y la dirección; así como también realizar el seguimiento de los proyectos becados dentro del período de ejecución de la beca, manteniendo una reunión final de valoración de los resultados y acompañando en las presentaciones de los mismos. Pilar Bonet destaca la relación que se establecía entre los miembros de la propia comisión: «**Aunque todos nos conocíamos había pocas ocasiones para reunirnos durante un par**

de horas con un tema de trabajo en la mesa. Tal vez sea ingenua, pero me pareció que aprendía, que nos reconocíamos, que generábamos amistad o amores. Todas aprendíamos a través de Hangar qué perspectivas tenía a nivel de producción artística y a nivel de política cultural nuestro país».

La Comisión de Programas valora el taller en Hangar como un contexto de relación, siendo éste uno de los aspectos que se tienen en cuenta a la hora de decidir sobre las solicitudes de acceso que resulta reseñable para Bonet: **«El hecho de generar comunidad en un espacio de creación y de producción donde el solipsismo y el individualismo son bastante habituales me parece algo tan necesario como oportuno».** Esto hace que se prioricen las necesidades particulares de las solicitantes (inicio de un proyecto, relación con otros residentes, etc.), sin obviar al proyecto de Hangar como centro de producción. La selección final se realiza mediante una entrevista personal, que permite conocer con más detalle el tipo de uso que la artista quiere hacer del espacio y de las estructuras de servicio del centro.

El contrato que vincula a la artista residente con Hangar tiene una duración de dos años, pudiendo revisarse para prevenir ausencias prolongadas e injustificadas. La limitación temporal que imponen las residencias permite la renovación periódica de residentes. Esta condición fue determinante a la hora de poner un nombre al proyecto que hoy suena ampuloso. Florenci Guntín relata como se concibió: **«El artista que estaba en Hangar había de saber utilizar los dos años que tenía y rentabilizar su estancia al máximo. Ya lo dice el nombre, un hangar es un lugar provisional, en el que uno utiliza toda clase de tecnologías para construir algo y salir volando. Quizás pueda volver de vez en cuando, para arreglar o poner al día su “artefacto”, pero nadie se queda indefinidamente, uno sale volando lo más alto y lejos posible. Por cierto, el nombre lo propuso Rosa Pera en una reunión informal».**

Hangar intenta dar respuesta a las demandas más emergentes de la práctica artística y cultural, insertándose en un contexto de residencias dirigido fundamentalmente al apoyo al arte de carácter joven. Quienes se presentan a las convocatorias abiertas acostumbran a ser artistas menores de 35 años, aunque no haya un límite de edad preestablecido. Irina Mutt (Comisión de Programas, 2016-2019) apunta que **«la idea de arte emergente tiene un efecto perverso y define bastante los *open calls*, o bien acentúa la percepción de que un artista necesita ayudas a la producción o residencias cuanto está entre los 25 y 35. Estando en los jurados de Hangar, he visto a menudo que cuando aplican personas de otros países la media de edad sube. Las personas de más edad también tienen la necesidad de disponer de un espacio de trabajo o ayudas a la producción en cualquier momento, de la misma manera en que al empezar una carrera artística son necesarias estructuras que faciliten**

ese proceso. Repartir recursos y oportunidades para facilitar la convivencia intergeneracional, las distintas narrativas y prácticas de los que están empezando con las de quienes ya tienen un recorrido. Lo contrario acaba en competir en una carrera de obstáculos interminable, donde luchas contra tus propios compañeros, estilo *Los Juegos del Hambre*. Una máquina de triturar que te remite a tu propia caducidad». Bonet opina de forma similar: «Hay una impresión expandida sin mucha argumentación de que Hangar es sólo para gente muy joven. Entiendo que tiene que serlo, ¿pero exclusivamente? La posibilidad de establecer vínculos transgeneracionales, de hacer coincidir gentes de diferentes condiciones y lugares es sumamente interesante».

Montse Badia formó parte de la primera Comisión de Programas (1997-1998) y recuerda que «se tenía la conciencia de que esta comisión serviría para sentar bases del trabajo futuro. En nuestro contexto carecíamos de una trayectoria de profesionalización, no se sabía cómo presentar dossiers ni se había determinado un grupo claro de perfiles a los que se dirigieran las convocatorias de residencias. Con lo cual recibimos una gran cantidad de portafolios de aficionados a la acuarela y al macramé». Pilar Bonet comenta que su paso por la Comisión de Programa sería una experiencia decisiva en su devenir como docente y como crítica: «No me interesaba conocer artistas para montar exposiciones, sino saber cómo trabajaban. Poder compartir tanto crisis como nuevas oportunidades o imaginar lo que podía ser el ámbito de la producción artística». Irina Mutt destaca que «cada miembro aporta una mirada, una posición de lectura de los proyectos. En mi caso, son los feminismos. A través de la Comisión se intenta dar acceso a artistas de distintas disciplinas, pero también edades, y se reflexiona sobre lo que se legitima o no en arte, quién lo hace y desde qué lugar. Personalmente también he aprendido mucho sobre cómo explicar proyectos y procesos a través de las estrategias utilizadas por los artistas». Bonet redonda en esta cuestión apuntando que «había gente realmente hábil y buena comunicadora y personas que fallaban muchísimo. La experiencia me fue de gran utilidad en las clases con estudiantes de Bellas Artes e Historia del Arte porque podía explicar casos concretos, reales. Otra de las cosas que aprendí de mi paso por la Comisión de Programas es a no caer en la impostura de la neutralidad. Conocer a un artista era una aportación para la mesa de trabajo, añadía elementos para llegar a acuerdos y tomar decisiones». Para Montse Badia «revisar dossiers es una oportunidad para descubrir artistas que no conoces, y que independientemente de que haya sido seleccionados o no, se convierten en referencias para hacer un posterior seguimiento de su trabajo».

Aunque Hangar no es un centro expositivo, sí es un espacio abierto, por lo que desde sus inicios se han organizado actividades mediante las que se hace público el trabajo desarrollado por los artistas residentes. Estas jornadas de puertas abiertas son inseparables de los procesos de producción. Mireia Sallarès comenta que **«el dilema de si Hangar había de tener un espacio de exhibición surgía de manera recurrente, los artistas lo pedían, pero siempre se decía que no, que Hangar era un centro de producción y no de exposición, y que además para ello ya existían los TOP (Tallers Oberts del Poblenou). Sin embargo, se fueron buscando fórmulas, como el actual Paratext, para mantener una cierta actividad de difusión evitando que Hangar se convierta en un centro expositivo y mantenga su carácter experimental. En Hangar, además, nunca se ha cerrado la puerta a nadie. Al contrario. Los curiosos vienen sin cita previa y en ningún momento se les dice que no vuelvan aunque no sean usuarios potenciales»**. Pilar Bonet argumenta que este fue uno de los motivos que propició la clausura de Can Xalant: **«El Ajuntament de Mataró no podía entender porque los ciudadanos no eran usuarios directos de un espacio de creación, de producción. Sin un programa de exhibiciones, unos horarios, unos focos, unas paredes llenas, es decir, la típica escenografía expositiva, les parecía que el centro no era para todos»**. A partir de la dirección de Badia en Hangar los propios artistas comienzan a programar actividades no dependientes de los trabajadores del centro o de otros agentes; una muestra de ello son las Sesiones Polivalentes.

APERTURAS DE LAS ARTISTAS RESIDENTES A LO LARGO DEL TIEMPO

- » **TALLERS OBERTS DEL POBLENOU (1998-)**: durante los Tallers Oberts del Poblenou (TOP) las artistas residentes de Hangar abren sus espacios al público en general y a la comunidad artística, al tiempo que presentan trabajos especialmente producidos para este evento.
- » **SHOWROOM (1998-2001)**: los últimos viernes del mes algunas artistas residentes abrían sus talleres o bien intervenían en espacios comunes del centro. Se ofrecía un bufé libre para cenar y música ambiental. En 2001 los Showroom pasan tener un periodicidad trimestral, extendiéndose la apertura pública al estudio de todas las residentes del centro. Inspirándose en los hipermercados o supermercados de arte, habituales en aquellos momentos, esta iniciativa dará lugar al «Showroom Shop. La Tienda de Navidad», en 1999. La diferencia con aquellos será el trato directo entre el artista y el cliente.
- » **EXPOSICIONS (1999-)**: en sus inicios Hangar acogió muestras de artistas externos como «4 Obres», «Self Service» o «Primer Boxel». Los debates en el seno de la comunidad sobre si el centro había de acoger actividades de difusión al uso se saldan, tal y como señala Mireia Sallarès, a favor de la apuesta **«por la experimentación, el intercambio o la producción. Hangar no ha de ser un centro de exhibición»**.

» **HANGAR OBERT (2001-2011)**: Los Showroom son sustituidos por dos convocatorias denominadas Hangar Obert, inicialmente All Open. De periodicidad semestral, tenía lugar durante un fin de semana e incluía un programa de actividades temáticas. La de otoño se hacía coincidir con los TOP, momento en que todos los artistas producían pieza específicas con el apoyo de Hangar. A finales de 2004 se inaugura la fórmula de contar con un comisario invitado».

» **SESIONES POLIVALENTES (2011-)**: Hangar Obert se transforma en las Sesiones polivalentes. Inicialmente de carácter bimensual, en la actualidad se convocan tan sólo en período estival. Se trata de actividades propuestas y gestionadas por las artistas residentes en la sala polivalente. Tienen un carácter informal y su objetivo es abrir un lugar de experimentación en la difusión artística que dé cabida a actividades multidisciplinares organizadas alrededor de una temática específica.

» **PRESENTACIONES DE ARTISTAS**: Mediante esta propuesta se difundía la producción que realizaban las artistas residentes, en diferentes instituciones y centros culturales de la ciudad.

» **PRESENTACIONES DE ARTISTAS**: Mediante esta propuesta se difundía la producción que realizaban las artistas residentes, en diferentes instituciones y centros culturales de la ciudad. t e transforma en las Sesiones polivalentes. Inicialmente de carácter bimensual, en la actualidad se convocan tan sólo en período estival. Se trata de actividades propuestas y gesti

» **PARATEXT (2015-)**: programación mensual de presentaciones de artistas residentes, tanto de larga y corta duración como internacionales. Las sesiones están abiertas al público con el propósito de posibilitar la interacción. El objetivo inicialmente era compartir procesos de proyectos concretos o partes de su trabajo en sesiones abiertas para facilitar el diálogo entre artistas y personas presentes, sin plantearse la mediación por parte de la institución. Desde 2018, cada Paratext cuenta con un relator o relatora que posteriormente publica sus impresiones en el portal de Hangar.

» **CAFÉ CON (2010-2017)**: se trata de una actividad de intercambio de impresiones en formato de charla informal en los espacios de los talleres. Las residentes proponen a las personas del ámbito artístico con las que desean dialogar.

LA FUNDACIÓN DE HANGAR Y SUS LÍNEAS PROGRAMÁTICAS

Artist run centers y estructuras alternativas

Desde principios de los ochenta surgen en varios municipios catalanes algunos espacios independientes dedicados principalmente a la difusión: la sala Metrònom, de la mano del coleccionista Rafael Tous, la sala Vinçon, la Petita Galeria de Lleida, las galerías G y Aquitània, Espai BS-125 o sala Tres. La verdadera explosión, sin embargo, se dará a partir de los noventa, concentrándose sobre todo en Catalunya, el País Vasco y Madrid. En nuestro contexto destacan iniciativas como La 12 Visual (1993), L'Angelot (1993), Nau Còclea (1996) o Gràcia Territori Sonor (1996). En el País Vasco aparecen Espacio Grossi (1993), Trasforma-Espacio (1992) o Talleres Abiertos (1995). En Madrid se dan proyectos como El Ojo Atómico (1993), Cruce (1994) o Circo Interior Bruto (1998). Estas iniciativas de carácter alternativo vinculadas a grupos, colectivos o individuos configuran redes asociativas. Los espacios independientes se reúnen por primera vez en Vitoria-Gasteiz en un encuentro estatal de colectivos organizado por Trasforma, del que surge la Red Arte (1997).

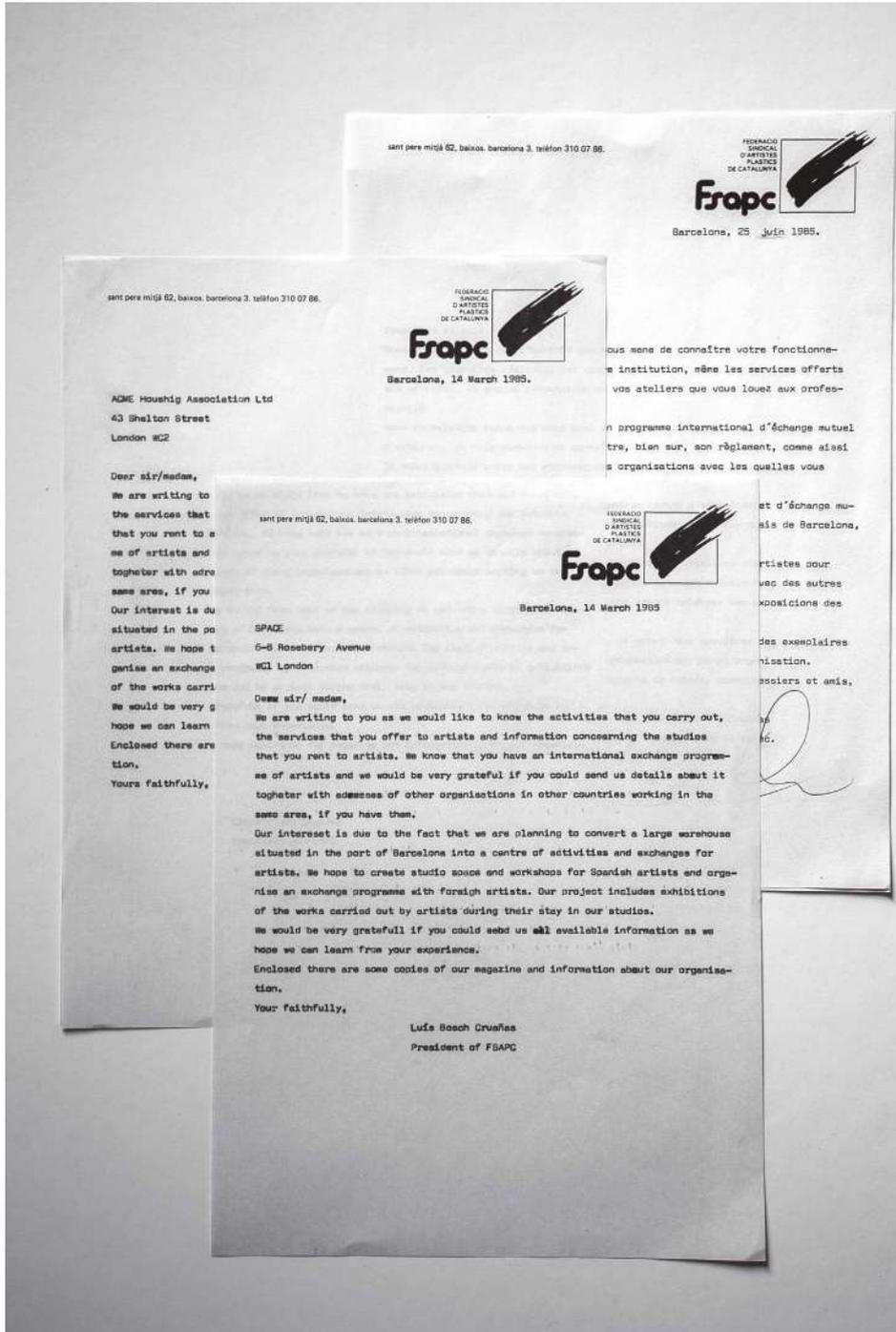
Nekane Aramburu señala en una entrevista con Martí Manen que estas iniciativas se caracterizaban por su «energía e improvisación (salvo casos excepcionales), ahora hay más formación y conocimiento de los mecanismos del *establishment* y se aplican a los nuevos proyectos. [...] Ahora también hay menos miedo a definirse como 'trabajador de la cultura'. Llevar un proyecto independiente supone crear también industrias culturales a nivel próximo a la clase creativa y generando mucho autoempleo, reivindicar esto es nuevo».³⁹ Hasta entonces gestores culturales y artistas no habían sido considerados sectores productivos. Jaron Rowan analizaba de manera crítica cómo se han visto convertidos en empresa con la aparición a mediados de la década de los noventa de las industrias creativas. En el capitalismo posfordista la creatividad y los conocimientos ha obligado al trabajador cultural a convertirse en emprendedor.⁴⁰

La eclosión de los espacios independientes está relacionada con la crisis posterior al 92. Con la creación de Hangar sucede algo similar. En la web del centro, en el apartado sobre su historia, se explica que la escasez de talleres para artistas era una demanda de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya

[39] Manen (2011a).

[40] Rowan (2010).

Cartas de la FASPC a diferentes *artist run centers* solicitando información sobre su funcionamiento, 1985.



desde 1993. Mientras se iban generando espacios de difusión —el MACBA, la Virreina, la Fundació Antoni Tàpies o el Centre d'Art Santa Mònica—, la ciudad de Barcelona todavía no había desarrollado las bases para generar el contenido de los nuevos contenedores de arte ni había establecido estructuras de apoyo a la producción artística. Después de tantear varios espacios en la ciudad, finalmente, a mediados del 1996 la AAVC alquila la antigua fábrica textil propiedad del Marqués de Santa Isabel situada en el pasaje del mismo nombre, en el barrio de Poblenou de Barcelona. En aquel momento, el proyecto inicial de Hangar basado en facilitar espacios de trabajo a creadores» toma cuerpo, y se emprende el camino para la creación de un centro de recursos para la producción artística.

El marco económico y cultural en que emerge el proyecto vendrá determinado en nuestro contexto por las Olimpiadas del 92 y los proyectos de gran envergadura como la reordenación del litoral (centro comercial Maremagnum, desembocadura del río Besòs, etc.) o el posterior Distrito 22@, claros ejemplos del «modelo Barcelona». Estas intervenciones no se pueden desvincular de una demanda creciente sobre la ciudad, que se manifiesta desde entonces sobre todo en forma de turismo y de inversión inmobiliaria. A este impacto negativo se sumarán las sucesivas reformas de la Ley de arrendamientos urbanos que provocarán un encarecimiento del alquiler que expulsará a los creadores de sus espacios de trabajo. *Grosso modo*, estas políticas propiciarán que las artistas autoorganizadas entorno a la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya alquilen en 1996 una nave en Can Ricart, con el apoyo del consistorio, para suplir las dificultades de acceso a talleres. Hangar se constituye así como una apuesta por un modelo donde los ejes inicialmente serán la producción artística, la transmisión de conocimiento a través del contacto y la experiencia de otros artistas o el programa de residencias internacionales.

Hangar abre sus puertas el 20 de junio del año 1997, pero aparece en el imaginario de la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya a mediados de los años ochenta, momento en que la FSAPC entabla negociaciones con la entonces regidora de cultura del Ajuntament de Barcelona, Maria Aurelia Campmany. El 14 de junio de 1984 representantes de la federación se reúnen con el alcalde, Pasqual Maragall, para presentarle una propuesta de creación de taller para artista e intercambios. Se ofrece la posibilidad de instalarlos en el edificio de Magatzems Generals del Comerç del Port de Barcelona. Se acuerda ampliar y concretar el proyecto y hacer una visita conjunta para conocer los espacios y su estado de conservación. Que el mismo Ajuntament llegará a proponer la cesión de unos espacios, que más tarde se transformarían en el Palau del Mar (actual sede del Museu d'Història de Catalunya, del Departament d'Acció Social de la Generalitat y de numerosos restaurantes y terrazas) demuestra el grado de

Portada de la revista A :
publicació de la Federació
Sindical d'Artistes Plàstics
de Catalunya, 1986.

a

PUBLICACIÓ DE LA FEDERACIÓ SINDICAL
D'ARTISTES PLÀSTICS DE CATALUNYA

Nº 8

FEBRER 1986



MAGATZEMS GENERALS DEL PORT

SUMARI

- EDITORIAL
- AL SERVEI DE L'ARTISTA PROFESSIONAL
- PROJECTE DE CENTRE D'ACTIVITATS I INTERCANVIS ARTÍSTICS
- ANTHONY CARO O EL CONCEPTE D'UN ESPAI DIFERENT. Per LOURDES CIRLOT
- UN NOU MUSEU PER A COLÒNIA. Per J. LEBRERO STALS
- INFORMACIÓ

ingenuidad de los barceloneses frente al portentoso proceso especulativo que empezaba a fraguarse.

«Artists need studios» era el lema de la campaña de las comunidades okupas de Kreuzberg de finales de los ochenta. A iniciativa de Yamandú Canosa, la AAVC replicó la pegatina en la Barcelona de 1993. Florenci Guntín explicó en un artículo que llegaron «a tapizar la entrada del domicilio en la plaça Reial del concejal de Cultura y arquitecto Oriol Bohigas. Y fue con su equipo con quien iniciamos un periplo por la ciudad en busca de un edificio en desuso, de propiedad municipal y adecuado a esa nueva función: talleres para artistas. Ni la antigua fábrica Bruguera en el Coll, ni el convento de la Misericordia o la antigua fábrica Ricart en Ciutat Vella, ni la Fabra & Coats en Sant Andreu, ni el geriátrico de Vallbona en Nou Barris, fueron operaciones viables. En todos estos casos nos encontramos con la insalvable oposición de los verdaderos propietarios de los edificios, los presidentes de distrito que tenían otros planes, quizás social o electoralmente más rentables». ⁴¹ El Institut de Cultura de Barcelona media para encontrar un inmueble en la ciudad de titularidad pública, pero la carencia de equipamientos relacionados con ámbitos sensibles como la sanidad o la educación dificulta el diálogo entre la AAVC y los diferentes distritos. Ante la demora de la solución la presidenta de la asociación, Susana Solano, en una reunión con representantes municipales ofrece una solución que no fructifica: la donación de una de sus esculturas al municipio a cambio de que el consistorio sufrague los gastos de puesta en marcha del proyecto. ⁴²

La experiencia de artistas y gestores culturales catalanes que habían conocido de primera mano modelos de gestión independientes en países como Canadá, Alemania, Holanda, Inglaterra o Francia —fruto de becas otorgadas por la Generalitat— sitúa en la agenda la necesidad de espacios no ya para la exhibición sino para la experimentación y la producción. Antoni Abad recuerda que «**los que habíamos tenido la oportunidad de marchar fuera o estábamos de residentes en alguna estructura que proporcionaba estudios a los artistas, informamos a la Federació d'Artistes Plàstics de Catalunya sobre el funcionamiento y estructura de aquellas entidades**». Art Space en Londres, la Cité des Arts en París o la Kunstlerhaus Bethanien de Berlín son algunos de los referentes que se manejan. Iniciativas casi siempre de los propios artistas o de sus organizaciones, que con el apoyo de las instituciones públicas de esos contextos paliaban la situación de escasez derivada de los procesos de gentrificación de esas ciudades. ⁴³

[41] Guntín (2008).

[42] Relatado por Florenci Guntín.

[43] Guntín (2008).

Pegatina elaborada por Yamandú Canosa para la campaña mediante la que FSAPC reclamaba estudios para artistas, 1994.



El primer proyecto de estas características a nivel estatal será Arteleku, centro de arte y cultura contemporáneos dependiente de la Dirección de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, fundado en Donostia en el año 1987. Arteleku impulsaba proyectos creativos, abarcando múltiples ámbitos artísticos y desarrollaba de forma prioritaria líneas de aprendizaje y de encuentro. A diferencia de éste, Hangar es un centro autogestionado por la comunidad de artistas visuales.

A mediados de 1996, gracias a la intervención de Jordi Colomer, la asociación entra en contacto con el Marqués de Santa Isabel, propietario de la antigua fábrica textil situada en el pasaje del mismo nombre en el Poblenou. Federico Ricart ofrece una de las naves del recinto a la AAVC por un alquiler ligeramente inferior al del mercado, esperando que el proyecto de la asociación atraiga a otros inquilinos relacionados con la industria audiovisual o la publicidad, y a cambio de la rehabilitación y adecuación del espacio. El hangar, que recibe nombre de Nave 1, cuenta con dos plantas y una superficie total de 1.800 metros cuadrados. El alquiler representaba un serio obstáculo que se resolverá gracias a la mediación de Oriol Gual, por entonces responsable de artes visuales del Ajuntament. El concejal de Cultura Ferran Mascarell abrirá una partida anual para la financiación de Hangar. Tallers de Santa Isabel. Pep Dardanyà refiere que **«los gastos del proyecto de rehabilitación y el alquiler fueron costeados por el Ajuntament durante cinco años. Su uso por parte de la AAVC se formalizó a través de un convenio de colaboración que continuó vigente hasta la administración compró el edificio»**.

Antes de iniciar la reforma de la Nave 1 del entonces passatge del marquès de Santa Isabel, la AAVC puso en marcha un proceso de consultas. Con las artistas plásticas se valoraron las características que habían de tener los talleres



FSAPC Federació Sindical
d'Artistes Plàstics
de Catalunya

Muntaner, 60 5è 1a
08011 Barcelona
Tels. 93 - 454 59 02
Fax. 93 - 454 43 70

ELS ARTISTES RECLAMEN ESPAIS

NOTA DE PREMSA

Barcelona, 19 de gener de 1994

Durant aquests darrers anys Barcelona s'ha anat dotant d'una sèrie d'infraestructures culturals -moltes d'elles, encara, en període de construcció, adequació o fins i tot paratitzades com és el cas del MACB- tendents a consolidar la ciutat com un espai privilegiat d'art i cultura. La Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya (FSAPC) creu que és el moment de mirar cap als propis creadors ja que l'operació abans assenyalada quedaria incompleta si aquells que treballem a la ciutat, dins de les diferents disciplines artístiques, no comptem amb les condicions mínimes per a desenvolupar la nostra tasca i assegurar, així, el futur de Barcelona com a espai germinal de creació.

La impossibilitat d'accedir en bones condicions a espais idonis per al desenvolupament de la nostra activitat ha col·locat en situació límit una realitat que fa anys que venim denunciant. Un mercat immobiliari que ha posat els preus dels locals inabastables per a la realitat econòmica del nostre sector, d'una banda; i l'absència de qualsevol política dirigida a resoldre directament o indirecta aquest problema, de l'altra, fa que la ciutat sigui absolutament deficitària en aquest aspecte.

Si això no s'atén de manera efectiva aquesta ciutat esdevindrà un centre de consum d'art i cultura, però mai no serà un centre de producció, la qual cosa hipotecarà el futur de Barcelona com a espai de creació. Paradoxalment, ha estat la producció d'art la que ha donat a aquesta ciutat un signe d'identitat internacionalment reconegut.

En aquest sentit, la FSAPC presentà el passat mes d'octubre una sèrie de propostes a l'Ajuntament de Barcelona dirigides a establir un acord marc entre el municipi i el col·lectiu d'artistes tendent a reglamentar l'accés de grups de creadors a immobles de propietat municipal en desús i a temps pactat. Una iniciativa en sintonia amb altres experiències similars que han sorgit a algunes ciutats europees i que han estat el motor de la seva vitalitat artística. Fins a la data actual no hem rebut cap tipus de resposta per part dels responsables de cultura de l'Ajuntament.

Aquest silenci administratiu ens obliga a iniciar la campanya:

**creació en perill
els artistes necessitem tallers
edificis en desús?**



(ubicación, dimensiones, iluminación, suministros, etc). Al problema de acceso a un espacio de trabajo se sumaban las necesidades de quienes realizaban vídeos (aún analógicos), interactivos (CD-ROM) o arte en la red (internet). Fruto del debate con estos colectivos se dimensiona el proyecto. El surgimiento de nuevas prácticas conllevaba distintas exigencias en relación a la producción y postproducción, entre ellas el acceso a los equipos y a los programas y el apoyo de técnicos especializados, que determinarán nuevas necesidades. Gracias a estos procesos se toma conciencia de la importancia creciente que iban a tener las prácticas artísticas basadas en las tecnologías de la información y la comunicación; un aspecto que se traduce en el cambio del subtítulo del centro, que abandonó la referencia al nomenclátor para pasar a denominarse Hangar. Centre de producció d'arts visuals i multimèdia.

El arquitecto Mirko Meyetta se encargaría de realizar el primer proyecto de rehabilitación del espacio. La planta superior se reservó exclusivamente a los talleres. En la planta baja se instalaron un plató en forma de cruz, un espacio para acoger equipos tecnológicos, las oficinas de gestión y la sede de la AAVC. Igualmente se previó un sistema de guía de todo el perímetro de la planta baja para cablear y asegurar el suministro de RDSI (antecedente de la actual ADSL)

Contar con espacios propios permitía elaborar un programa de residencias de artistas y colectivos locales, pero también de intercambios con centros de otros contextos. El programa se puso en marcha gracias a la experiencia de las asociadas de la AAVC. El primer convenio se estableció con Kaus Australis, un espacio gestionado por artistas en Róterdam donde Yamandú Canosa había realizado una estancia. Las relaciones del colectivo OVNI con sus colaboradores marseleses de Fearless, residentes en la École des Beaux Arts, facilitó la organización de una beca de intercambio de vídeo-artistas. Jeffrey Swartz, crítico canadiense afincado en Barcelona, medió para un acuerdo con los colectivos Triangle France y Astérides ubicados en la Friche de La Belle de Mai en Marsella. Finalmente, Canosa negoció con el PS1, Contemporary Art Center en Nueva York, para que Hangar fuera reconocido como socio de programa internacional de estudios.

La creación de contenedores municipales

En Barcelona se habían estado creando espacios de difusión de envergadura el decenio previo al nacimiento de Hangar. La Virreina, convertida en sede de la concejalía de Cultura en 1986, actualmente ICUB, comenzará a programar exposiciones seguidamente. Poco después, en 1988, el Centre d'Art Santa Mònica realizará su primera muestra; y el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)



Tallers i centre de recursos per a artistes visuals

HANGAR
Tallers de Santa Isabel

L' HANGAR és un nou servei de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) que té per objectiu cobrir les exigències de producció que se li plantejen a l'artista visual. La més imperiosa és la manca d'espais de creació dignes i a l'abast de la capacitat econòmica de la majoria dels artistes. En primer terme, doncs, aquest servei ofereix tallers a preus més baixos que els del mercat immobiliari. Però més enllà d'una problemàtica d'espai, els processos creatius contemporanis generen altres necessitats. La complexitat de producció per a l'ús alternatiu o simultani de recursos i suports molt variats, la utilització de les noves tecnologies multimèdia o l'aparició de propostes artístiques que exploten o es difonen a través de les xarxes digitals- entre altres - plantejen noves exigències que un programa de suport a la producció ha de considerar i atendre. L'HANGAR observa, també, l'oferta de tots els seus serveis als creadors d'altres llocs de l'Estat o d'arreu del món que volen instal·lar-se temporalment a Barcelona o al nostre país obrint, d'aquesta manera, les vies per a l'intercanvi i, com a conseqüència, la projecció internacional dels creadors catalans.

L'HANGAR ocupa un edifici de dues plantes amb una superfície de 1.800 m2 situat al Poblenou de Barcelona, en una zona que, per les seves característiques postindustrials i la seva proximitat amb el centre, està configurant-se com un nou nucli artístic.

PER A MÉS INFORMACIÓ:
AAVC, Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.
Passatge del Marquès de Sta Isabel, 40,
08018 Barcelona.
Telèfon i fax (93) 308 40 41

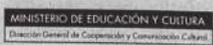
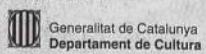


Amb la participació de:

V
E
G
A
P



Amb la col·laboració de:



Lloguer d'espais
Taller de fusteria
Taller de metal·listeria

El Centre de Recursos
Sala de muntatge de peces
Plató de fotografia i vídeo
Taller d'infografia

Banc de dades sobre producció
Banc de dades internacional sobre tallers i centres residencials per a artistes visuals

nace oficialmente a la par que la Fundació Tàpies abre sus puertas, en 1990. El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) comenzaba su andadura en 1994 y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) se inauguraba en 1995.

Estos museos, centros de arte y fundaciones, junto con los que vendrán después, contribuirán a los procesos de gentrificación de la ciudad, es decir, a la modificación de la composición social de los barrios en los que se emplazaban. La situación no era diferente en el resto del Estado español, donde las instituciones dedicadas al arte contemporáneo, claves para la regeneración de entornos urbanos, aumentaron de forma vertiginosa en treinta años. Este impulso ha ido de la mano de la paulatina conceptualización de las prácticas artísticas como industria por parte de las administraciones públicas. Los construcciones de equipamientos culturales como el MACBA o el CCCB son paradigmáticos, sin ir más lejos, del cambio experimentado por el Raval, conocido hasta hace poco como «barrio Chino».

A las grandes infraestructuras que configurarán por esas fechas el panorama de centros expositivos se sumaba la decana Fundació Miró (1975), el Centro Cultural de la Fundació “la Caixa” en la Casa-Palau Macaya (1979-2002) —embrión de los actuales CaixaForum— o aquellos espacios que atendían a las prácticas de las/os artistas jóvenes como Metrònom (1980-2006), la Sala d'exposicions de la Fundació “la Caixa” (1981-2008) —posteriormente Sala Montcada—, La Capella (1994), L'Artesà de Gràcia (1985), l'Espai 10 (1975) y l'Espai 13 (1989) de la Fundació Joan Miró. El mapa de los espacios de difusión se había ido completando, pero la demanda de infraestructuras de apoyo a la producción no estaba cubierta. Desde la AAVC se argumentaba que «al sistema le fallaba la base, la cantera», que era necesario un *artist run* que cubriera las necesidades y demandas de las artistas más jóvenes.

En este contexto, una década después de la apertura de Hangar, las denominadas «fábricas de creación» vendrán a completar el mapa de equipamientos destinados a las artes, cuyo proceso se inicia con los museos y los centros de arte en Barcelona. Los proyectos en el programa de Fábricas de Creación se convertirán en el objeto de las políticas culturales que ordenan la cultura desde la administración. En los últimos años se han creado espacios de características similares en todo el Estado español: la Laboral (Gijón, 2007), la Alhóndiga (Bilbao, 2010), Matadero (Madrid, 2011), Tabakalera (Donosti, 2015). Mientras en nuestro contexto se pueden citar, entre otras, L'Estruch (Sabadell, 1995), Roca Umbert (Granollers, 2003) o el malogrado Can Xalant (Mataró, 2005-2012).

Líneas programáticas de las direcciones de Hangar, militancias y recursos

» 1997-2001: Las artes multimedia y el net.art

Bajo la dirección de Florenci Guntín los tres pilares fundamentales serán el alquiler de espacios a precio subvencionado, un programa de intercambio con centros similares y favorecer la producción con el uso de nuevas tecnologías.

Los medialabs, que simbolizaban el paso de la acción individual a la colectiva, comenzaron a ser fundamentales a finales del siglo. El término hace referencia a un espacio o laboratorio con actividades y producciones que pueden situarse entre el activismo social, la producción artística o la alfabetización ciudadana en las nuevas tecnologías, y donde se trabaja colectiva e interdisciplinariamente.⁴⁴ En el Estado español, Arteleku, MIDECIANT, Laboratorio de Luz o el propio Hangar harán intentos por desarrollar un medialab que se concretan con suertes desiguales. Con la plataforma Kònic thtr como residente, Hangar se refuerza en la producción y la postproducción de proyectos multimedia, lo que provoca una revisión del proyecto y la creación de un primer medialab. Rosa Sánchez, integrante de Kònic thtr, recuerda que convivieron juntos a otros colectivos. **«Nuestra línea estaba vinculada al multimedia, con proyectos interactivos y dispositivos tecnológicos. Por el centro pasaron otros colectivos como Innothna o NODA».** Alain Baumann, la otra mitad de Kònic, concreta que la idea del medialab **«no fue nuestra, pero sí la defendimos frente a la Comisión Ejecutiva de la AAVC».** Álex Posada señala que pese al impulso que supuso Kònic thtr **«el colectivo trabajaba en sus proyectos de puertas hacia adentro, es decir, de forma diferente a como posteriormente se abordaron y entendieron los laboratorios desde Hangar».** Uno de los objetivos de este laboratorio será contribuir a la autonomía del artista en la producción de su trabajo. En este sentido se programan diversos seminarios de formación en técnicas de edición y programación para la producción de piezas multimedia basados en el diálogo entre el arte, la ciencia y la tecnología, de los surgieron colectivos como Platoniq.

Paralelamente, en 1998, se inicia una experiencia pionera en el ámbito de las artes digitales con la creación de un archivo de net.art. El germen será un seminario de introducción sobre net.art impartido ese año en Hangar por Ricardo Echevarría y José Luis Brea, fundadores del portal de Aleph (1997-2002), un repositorio de proyectos y biblioteca en línea. De este modo, en el año 2000 se pone en marcha una comisión sobre estas prácticas en Hangar, la comisión de net.art, de la que formarán parte Antoni Abad, Daniel Julià, Ariadna Más, Roc

[44] Caerols y Escribano (2009).

Parés, Florenci Guntín y Laia González. Esa comisión redacta el proyecto de creación de www.hamaca.org, una plataforma dedicada a la producción, difusión, crítica y debate de arte en la red. Con Echevarría como responsable de net.art en Hangar, la AAVC propone una alianza a algunos centros y museos de arte —Fundació Tàpies, MACBA, Fundació Miró y Centre d'Art La Panera— para iniciar, en palabras de Guntín, **«un programa de financiación de proyectos que pasarían a sus respectivas colecciones. Al tratarse de piezas online era relativamente sencillo, solo tenían que alojarlas en su servidor. La iniciativa se llamó Hamaca, por lo que tiene de red suspendida. La única institución que llegó a aportar recursos, 6.000 euros, fue el Centre d'Art La Panera, dirigido por Glòria Picazo. Con esos fondos y un aporte por parte de Hangar, se financió el primer proyecto de net.art de Hamaca, e-Barcelona. Se trataba de una página web gestionada por Technologies To The People, es decir, por Daniel García Andújar. La selección de proyectos de esta red se encargó a una comisaria, Montse Badia. El desinterés del resto de instituciones, que habían de financiar anualmente una producción, dio al traste con Hamaca»**.⁴⁵

A lo largo de estos años se realizan seminarios de videocreación, net.art y entornos gráficos interactivos. El laboratorio multimedia de Hangar dispone equipos informáticos para tratamiento digital de la imagen, para la creación multimedia y también para conectarse a internet. El centro cuenta, igualmente, con servicios para la producción y edición de vídeo, poniendo a disposición de las artistas una alumna graduada en régimen de prácticas proveniente de la escuela de arte y diseño Idep, una función que años después asumirá la videoartista Glòria Martí. El audiovisual será uno de los servicios con más demanda. Las aportaciones de Carles Ametller, Maite Ninou, La 12 Visual, Toni Serra, Núria Canal o Joan Leandre permitirán equipar el centro con los recursos de producción necesarios para este tipo de expresiones.

Gracias a la trienal Barcelona Art Report 2001. *Experiències*,⁴⁶ organizada en 2001, Hangar consigue un presupuesto adicional del Institut de Cultura de Barcelona con el que organiza una serie de actividades formativas que reciben el nombre de Made in Hangar. Guntín comenta que **«se consiguió doblar la aportación municipal inicial y que la mitad de los recursos estuviera destinada a la adquisición de equipos, que habían de revertir, después del evento, sobre la comunidad artística»**. La implicación de Hangar en la trienal desactivó, en una modesta pero significativa medida, la espectacularidad de

[45] Posteriormente, la distribuidora de vídeo de la AAVC recuperaría este nombre.

[46] Evento diseñado con la vocación de asumir y definir el compromiso de la ciudad de Barcelona con el arte contemporáneo mediante un gran acontecimiento donde confluyeran las instituciones en activo.

ese tipo de manifestaciones artísticas. A un programa básicamente dedicado a las muestras, se incorporaron talleres de artistas de reconocido prestigio, como Allan Sekula, Krzysztof Wodiczko, Natalie Boockin, Marc Pataut o Vuc Cosic. Durante cuatro meses tuvieron lugar talleres y presentaciones relacionados con las nuevas tecnologías y con las posibilidades de aplicación social de la creación artística. Paradójicamente, un evento percibido como un escaparate efímero que consumía recursos para la actividad cultural ordinaria, fue el detonante para la ampliación del patrimonio en infraestructuras tecnológicas de Hangar.

Hangar ofrece programas de becas de intercambio con Kaus Australis (Róterdam), Astérides y Triangle France (Marsella), Fondazione Pistoletto (Biella), Fonca-Cenart (México D.F.) y PS1 (Nueva York). Joana Cervià, responsable de la administración y las residencias, será la encargada de estos programas de intercambio internacionales.

El estudio Vasava será el encargado de la comunicación gráfica y el primer portal de Hangar, que irá ampliando sus funcionalidades durante este período.

Recursos

Hangar inicia su andadura en 1997 con 26.320.357 de pesetas. Los costes de la reforma de la Nave 1, realizados el año anterior, corrieron a cargo del Ajuntament y ascendieron aproximadamente a 11.000.000 de pesetas. Para el año 2000 los ingresos ascienden a 49.324.000 pesetas. Sus fuentes de financiación provienen fundamentalmente de las arcas públicas. Los fondos propios suponen un 17% de la partida total.

Las subvenciones de las administraciones públicas provendrán principalmente del consistorio. La Generalitat de Catalunya se centrará en políticas de normalización especialmente vinculadas a los aspectos lingüísticos, ligando indisolublemente lengua catalana, identidad y cultura. Esta preeminencia de la lengua llevará a la implementación de políticas de apoyo a la publicación de libros en catalán, la instauración de premios institucionales y literarios, la creación de Catalunya Ràdio y Televisió de Catalunya, las ayudas al teatro y al cine, la promoción de la música catalana o la creación del Museu d'Història de Catalunya, mientras se desatendían aquellos sectores en cuyas prácticas este aspecto no fuera definitorio.

En el año 2000 se crea el Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC)⁴⁷ para impulsar el sector económico relacionado con el mundo de la cultura, a través de becas, ayudas y subvenciones tanto a la producción como a la difusión

[47] En 2012 el ICIC amplía sus competencias y pasa a denominarse Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC).

de proyectos de raíz catalana o hechos en Catalunya. La cultura ha de demostrar su utilidad en el desarrollo económico y social y se convierte en un elemento del sistema de producción, entendiéndose como parte del procesos de acumulación de bienes. El impulso a la industria cultural en respuesta a determinados colectivos profesionales, sin embargo, no revierte en el conjunto de la ciudadanía conllevando una pérdida del valor público de estas políticas culturales. La apuesta por las industrias culturales, por otro lado, es una apuesta por la creación al servicio exclusivamente de su valor económico, de manera que cualquier experimentación o investigación que no acaba formalizándose bajo esta lógica carece de interés y, por tanto, no es susceptible de reconocimiento por parte de la administración.

Militancias

Dos años después de la inauguración del centro se anuncia el proyecto del Distrito 22@. Conscientes de la función de reclamo que iniciativas como Palo Alto o el propio Hangar tendrán en las transformaciones que se anuncian para el barrio, se estrechan los vínculos con la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou con el objetivo de tratar un problema común: la diversidad en el barrio. Se reclama que el nuevo Poblenou ha de contar también con los jóvenes, las personas de rentas bajas y las artistas emergentes. El movimiento vecinal verá en las artistas a un aliado frente al proyecto de convertir el distrito en un monocultivo de oficinas y sedes de empresas tecnológicas. Guntín recuerda que **«en las asambleas de vecinos se hablaba del suelo de oficinas que se iba a ofrecer, de la edificación de nueva vivienda de alto standing, y de como eso iba a cambiar la composición social del barrio, compuesto por una población envejecida de extrabajadores del textil. El proyecto del 22@ fue percibido como una agresión por parte del movimiento vecinal. Por parte del Ajuntament y la sociedad impulsora del 22@ no hubo ninguna consulta, negociación o búsqueda de un consenso. A partir de ahí empezaron la demolición de las antiguas fábricas y a levantar edificios. El entorno actual de Hangar no tiene nada que ver con el del año 1997, rodeado de campos y ruinas industriales»**. La apuesta de las entidades vecinales por un ecosistema diverso se tradujo en su apoyo al frustrado proyecto de una segunda sede de Hangar en la fábrica de Can Saladrigas.

» 2002-2005: La visibilidad de los procesos de producción

El programa con el que Hangar se sumó a las actividades de la trienal Barcelona Art Report coinciden con el relevo en la dirección de Manuel Oliveira (2002-2005). Con Oliveira el centro empieza a consolidar gradualmente un modelo

propio de producción y difusión. Durante este período se amplía la red de intercambios con otros espacios dedicados a la producción y se consiguen un reconocimiento y una visibilidad de Hangar tanto en el ámbito local como a nivel internacional.

Pese a que la función de Hangar se concentra en los procesos de creación, durante esta etapa se considera que las estrategias de visibilidad son inseparables de los mismos y que se han de potenciar. De esta manera, se organizan actividades, fuera y dentro del centro, cuyo objetivo es confrontar las producciones artísticas con el público, especialmente el vinculado profesionalmente al mundo de la cultura. El proyecto más emblemático en este período será *Processos Oberts* (P_O_), citado más arriba. La adhesión de la ciudad de Terrassa al Fórum Universal de las Culturas de 2004 conlleva un aumento de las partidas locales para cultura. Desde el área de artes visuales se solicita a Manuel Olveira una propuesta que contribuya al evento. El resultado es un proyecto de investigación, en el que colabora Hangar, sobre los procesos productivos en arte de siete meses de duración. P_O_ se configura como un marco en el que el trabajo en sí y su inserción en un contexto se contraponen al excesivo peso del objeto final y de la exhibición. El interés que despierta en ciertos sectores conduce a una segunda edición de similares características.

La vuelta a la normalidad a nivel presupuestario tras la trienal de Barcelona impone una reducción de los talleres y seminarios, de modo que en el año 2002, por ejemplo, únicamente se organiza un taller relacionado con la filosofía del código abierto. A cargo del Daniel García Andújar, esta actividad se concreta en la creación de un espacio de trabajo de software libre denominado El Taller, cuyo equipamiento es cedido en parte por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Ese mismo año se ponen en marcha las becas de producción, destinadas inicialmente a fomentar la creación videográfica. Los centros asociados a las becas de intercambio mutan: en 2003 se incorpora Duende (Róterdam) y dos años más tarde Axené 7 (Québec) y Eyebeam (Nueva York). Más allá de las becas de intercambio, aparecen el programa de becas de residencia en el extranjero (2003), que se concreta en un primer acuerdo con La Source du Lion (Casablanca), y el programa de residencias para comunidades autónomas (2002), que no perdura. Posteriormente, en 2005, se dan los primeros pasos de una línea para apoyar proyectos editoriales en papel y en línea de artistas que se ve truncada por la marcha de Manuel Olveira. El precedente es el libro *Fèlix Bermeu, vida soterrada*, escrito por Paco Cao en respuesta a la invitación a participar en P_O_. La novela aborda la vida de un autor inexistente cimentada en una investigación histórica llevada a cabo en la ciudad de Terrassa. La publicación recibirá el premio de la Fundació Espais d'Art Contemporani, de Girona, en la modalidad de trabajo publicado y/o realizado en 2005.

Un safari de aventura por el Poble Nou pasando por las zonas mas inhóspitas de la nueva Barcelona:

_recorremos las ruinas de la antigua civilización industrial a través de los senderos inexplorados.

_descubrimos las señales rupestres de los pueblos aborígenes en los muros que zanján las zonas despejadas.

_exploramos la franja del litoral hasta los límites marítimos para desde allí entrar a la zona desértica del Fòrum y vivir la experiéncia única de atravesar su terreno mas salvaje.

_entramos en el parque nacional Diagonal Mar, una de las reservas artificiales más exóticas del continente.

_tras cruzar la frontera con St.Adrià llegaremos a las míticas aguas del Besós ...



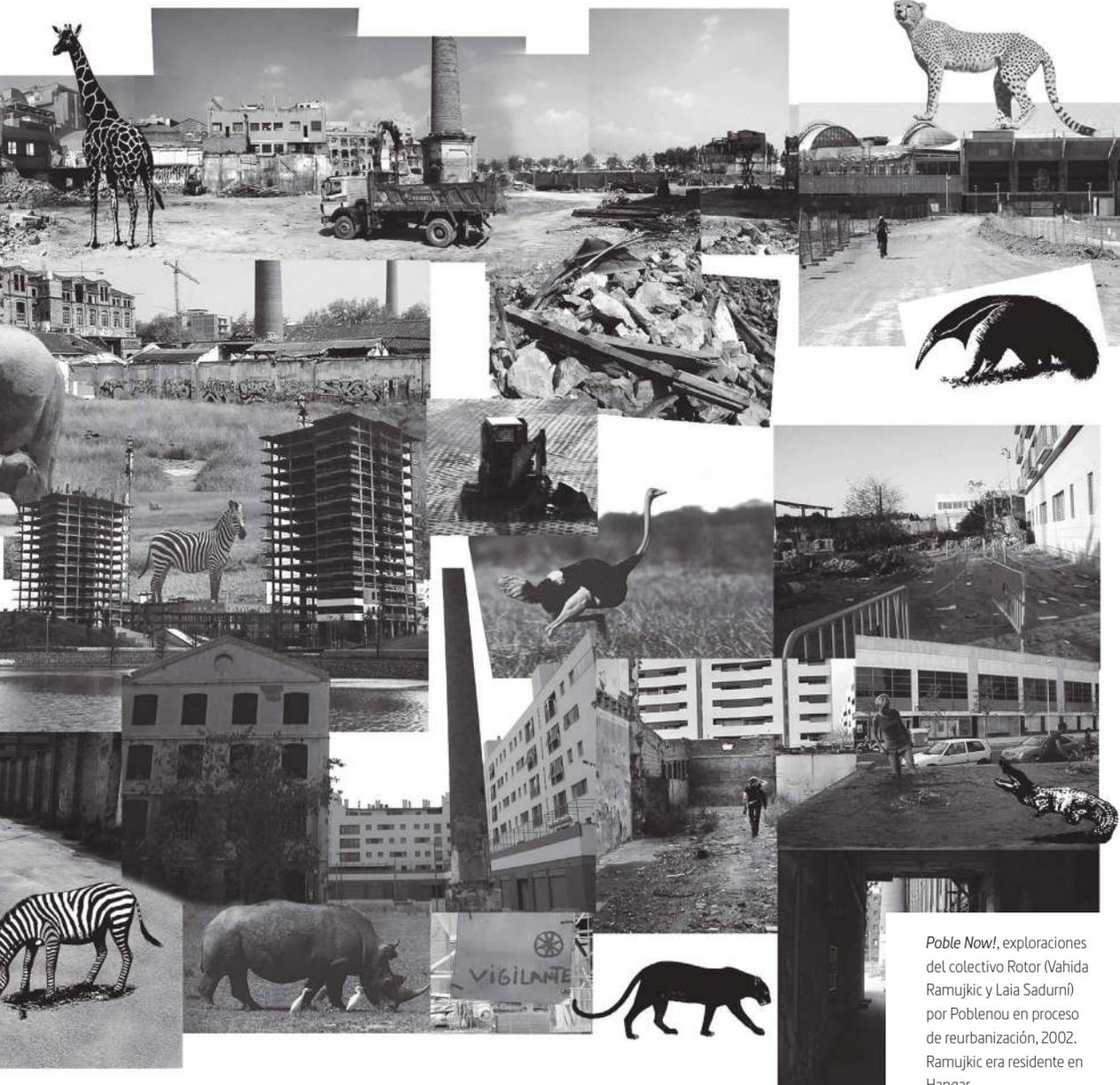


EQUIPO DE SAFARI
¿Qué llevar en su expedición?

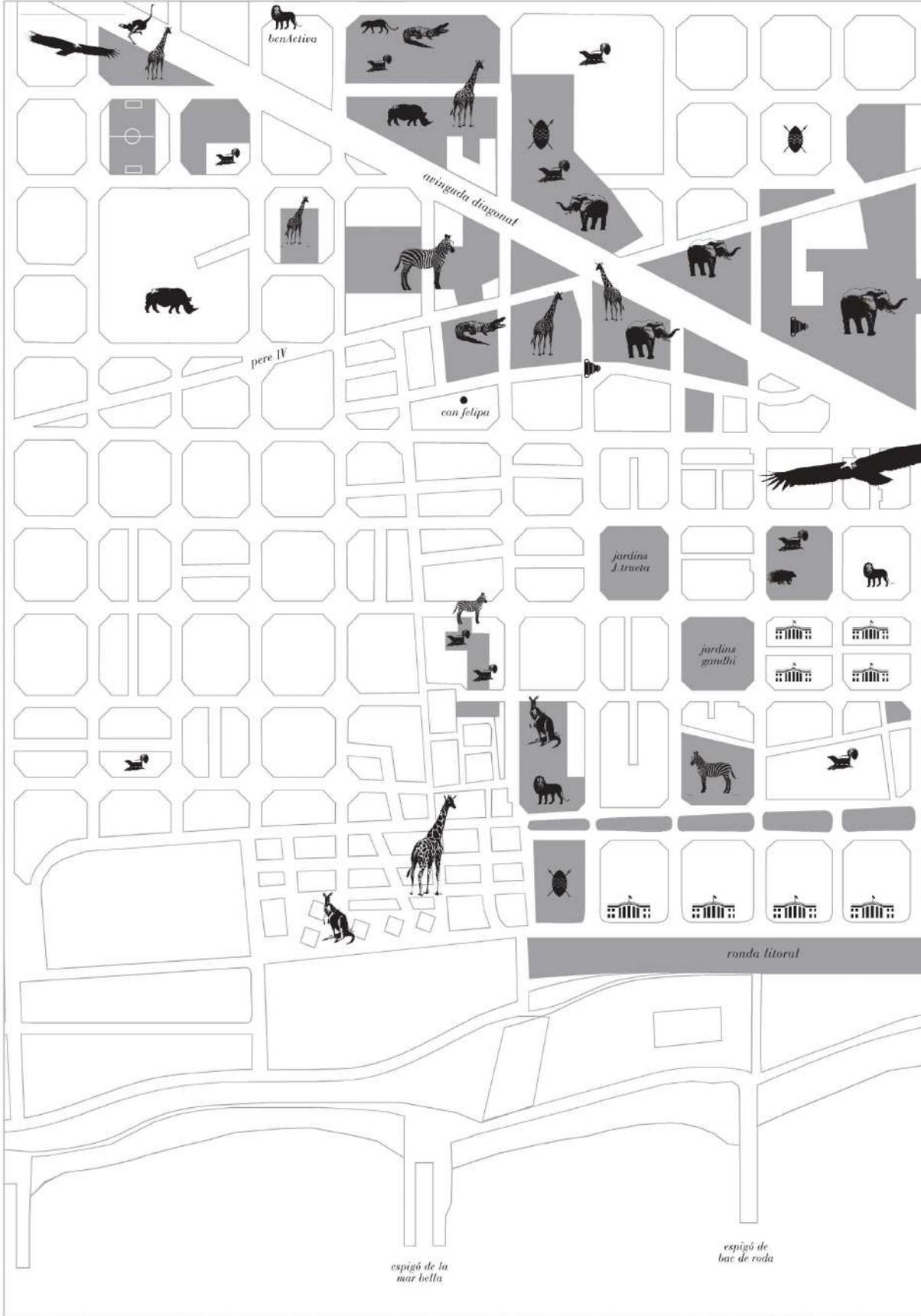
Vestido:
Ropa cómoda y en colores sutiles (khakis, beiges ...)
Calzado adecuado para caminar
Sombrero

Equipo:
Plano de la zona
Libreta & lápiz (para apuntes)
Cámara & film
Prismáticos
Herramientas

grupo máximo: 10 personas
salidas & inscripciones:
www.dustkeeper.org/safari_poblenow.htm
o en Can Felipa



Poble Now!, exploraciones del colectivo Rotor (Vahida Ramujic y Laia Sadurni) por Poblenou en proceso de reurbanización, 2002. Ramujic era residente en Hangar.



benActiva

avinguda diagonal

pere IV

can folipa

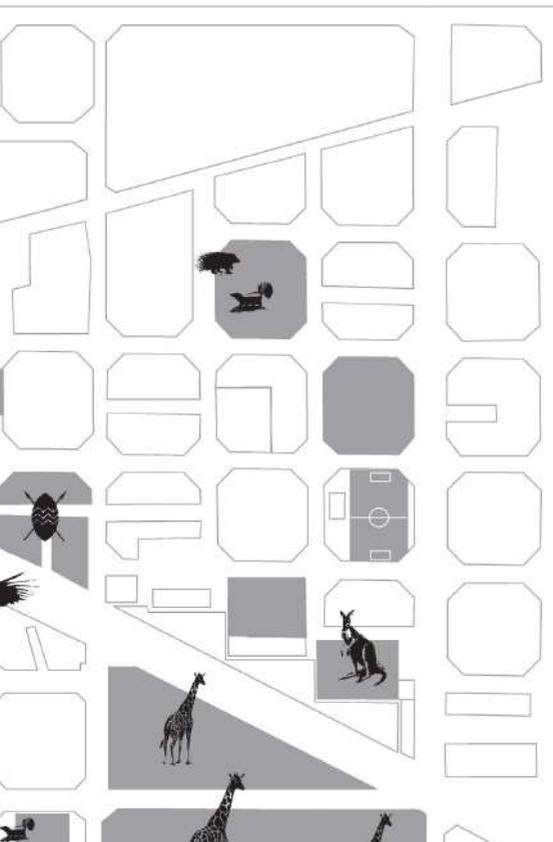
jardins Jirueta

jardins gandhi

ronda litoral

espigó de la mar bella

espigó de bac de roda



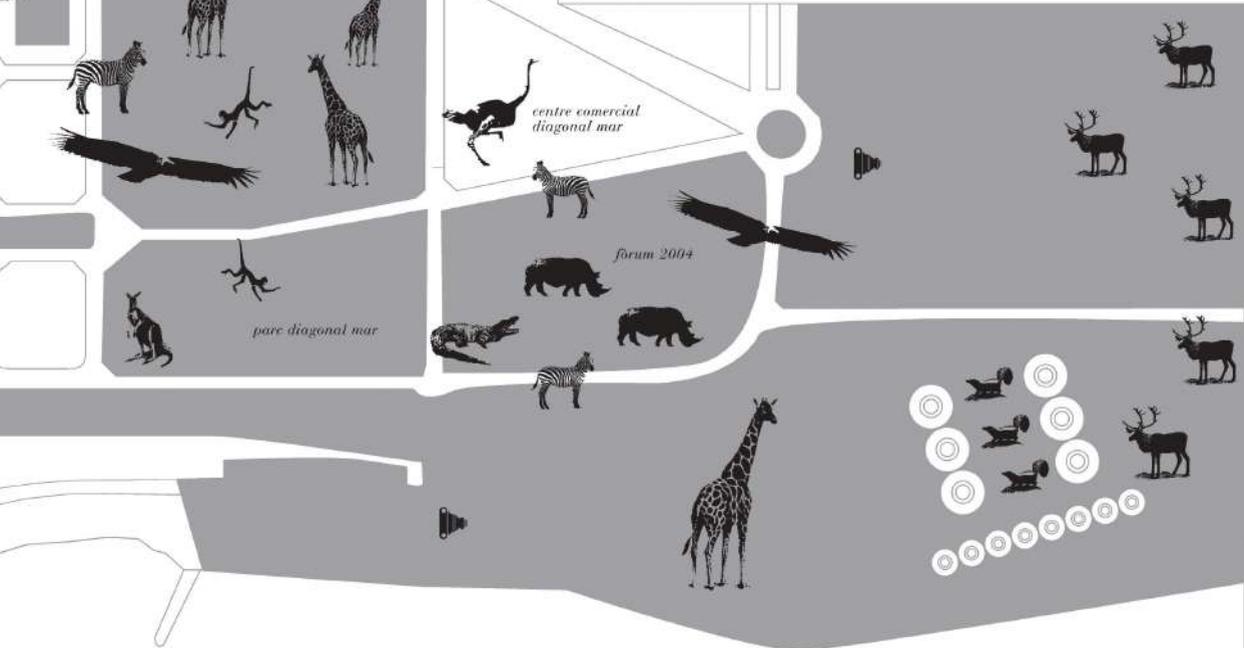
Pent
Balcia
Morro
Cristòfol de Mours
Tencueta
Pallars
Papada
Lluà



2^{ona} edició del mapa en transformació:
21 de Novembre del 2002

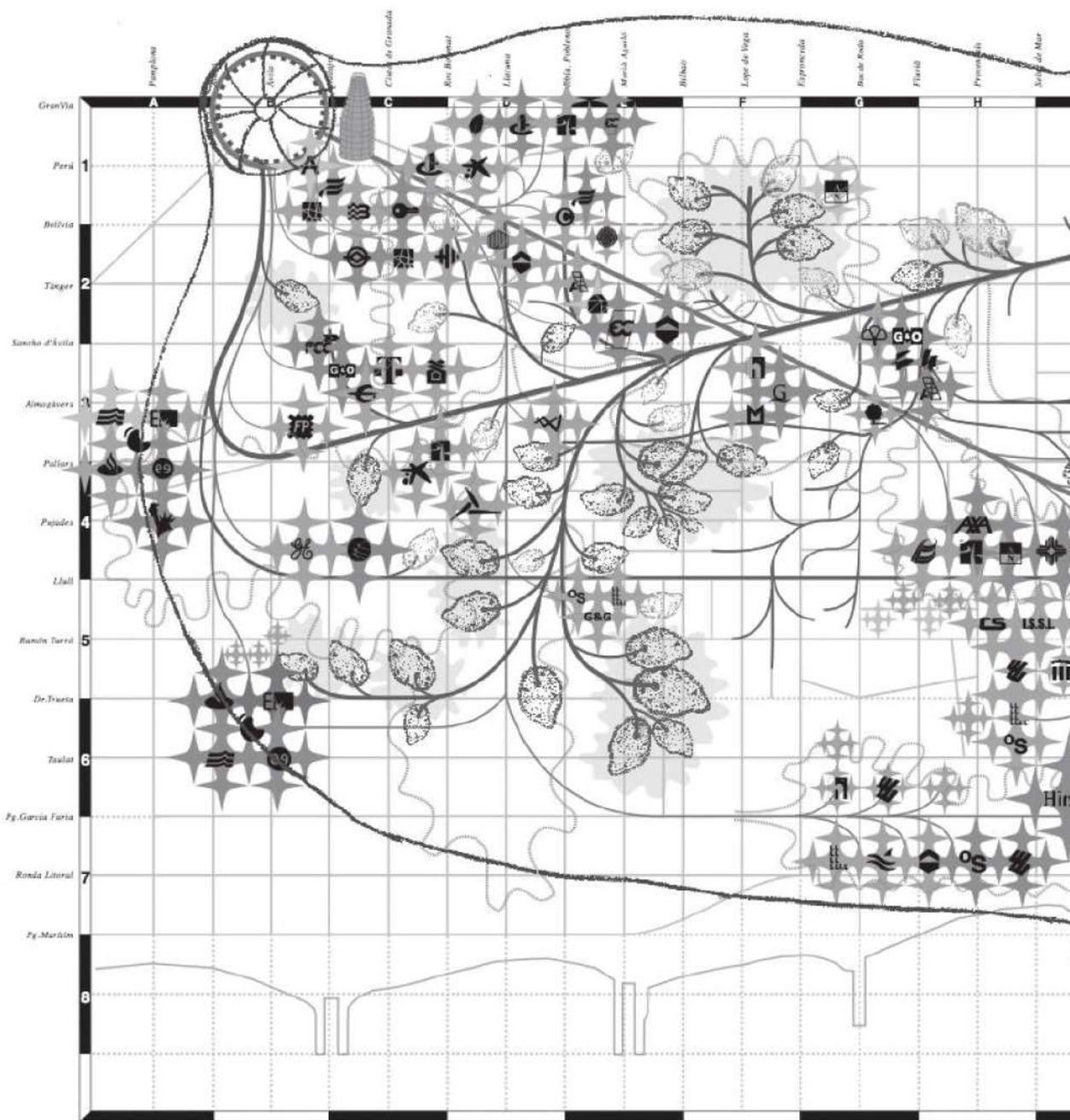
- | | | | |
|--|------------------------|--|------------------------|
| | zonas despejadas | | acessos temporales |
| | zonas valladas | | chimeneas |
| | zonas con vigilancia | | saltos |
| | zonas fronterizas | | escaladas / colgadas |
| | derribos / destrucción | | excavaciones / canales |
| | gruas / construcción | | control aéreo |
| | poblados aborigenes | | inmobiliarias |
| | residencias coloniales | | centros comerciales |
| | vistas panorámicas | | centros oficiales |

ESCALA 1:1



mar mediterrània



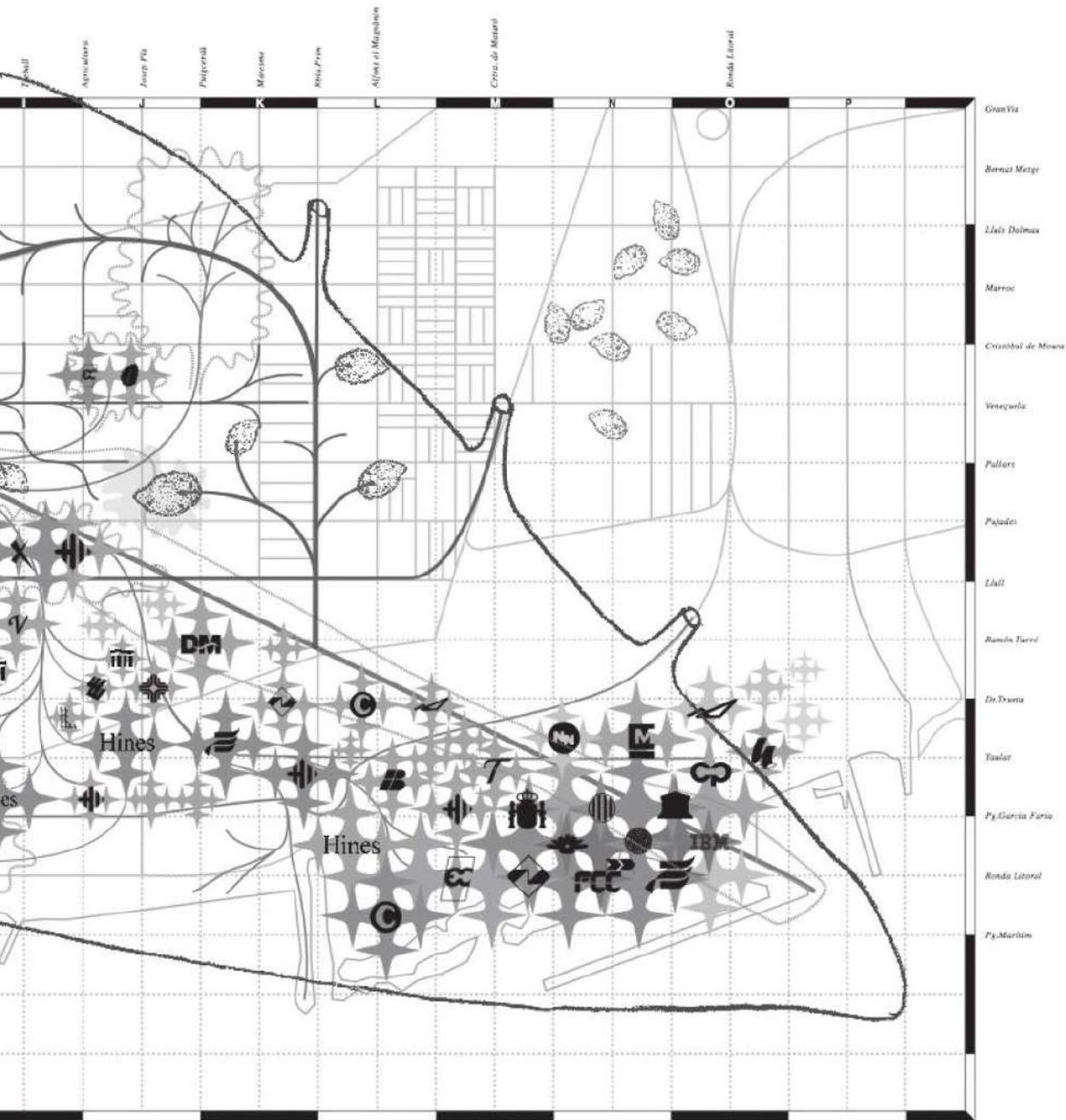


-  circulación sanguínea (flujos, tránsitos, travesías temporales...)
-  célula sanguínea viva (entidades sociales)
-  célula sanguínea en proceso de mutilación
-  célula sanguínea muerta o fosilada (antiguo patrimonio histórico; fábricas, cooperativas, sindicatos...)

-  espina nerviosa central
-  célula nerviosa
-  órganos reproductores
-  organismo

constructoras:

- | | | | |
|---|--|--|--|
| 
FCC | 
Banco | 
Nokia | 
M |
| 
CS | 
Ercos | 
C | 
Fomento Agrario |
| 
ACS | 
Nora | 
Sisa | 
Dragados |
| 
GOM | 
Alca-Agha | 
Anika | 
Copia |
| 
Boni | | | |



inmobiliarias:



promotoras:



inversoras:



El año 2004 se realiza un cambio en el portal web del centro, dando prioridad a los contenidos sobre los aspectos gráficos e inclinándose por el uso del software libre en su programación. La nueva imagen de Hangar es diseñada por Base Design Studio.

Recursos

En el año 2002 Hangar cuenta con un presupuesto de unos 318.000 euros, de los cuales la mitad son aportados por el Institut de Cultura de Barcelona y un 20% por la Generalitat de Catalunya, el 7% proviene de ingresos propios obtenidos por los servicios que se presta a artistas y el resto proviene de ayudas de otras entidades públicas.⁴⁸

Militancias

El centro sigue manteniendo su vínculo con el movimiento vecinal. En esta etapa tienen lugar unas jornadas de debate abierto sobre el papel cultural, educativo y económico del legado industrial de Poblenou. Las jornadas estarán organizadas por el Fòrum de la Ribera del Besòs, la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou y el Arxiu Històric del Poblenou e inscritas dentro del programa «¿Cómo queremos ser gobernados?» (2004), producido por el MACBA y dirigido por Roger Buergel.

Posteriormente, en 2005, tienen lugar un conjunto de movilizaciones ciudadanas para preservar en recinto industrial de Can Ricart. En línea con esta lucha se organiza la jornada de puertas abiertas Visquem Can Ricart, y desde mismo centro se dedica el Hangar Obert de otoño al conjunto fabril. Bajo en título de «La ciudad deseada» se organizan un conjunto de actividades comisariadas por la arquitecta Zaida Muixí.

» 2005-2009: Comunidades y código libre

El relevo de Pedro Soler supone un impulso al objetivo de Hangar de facilitar apertos a las artistas que les permitan la realización de su trabajo, así como una significativa apertura al contexto de la ciudad. El centro amplía y fortalece sus vínculos con el entorno más próximo, específicamente con las asociaciones vecinales y las artistas de los talleres que resisten en el Poblenou, e incrementa el número de coproducciones con centros de difusión municipales. Lo más significativo es, como señala Soler, que se consigue **«crear un ecosistema que implica desde activismos en relación al espacio urbano hasta colectivos queer-feministas, comunidades de software libre o colectivos interesados**

[48] Torres (2002).

en la música experimental». Hangar empieza a poblarse de comunidades que en ocasiones se consolidan como grupos de investigación y prácticas vinculadas a las posibilidades de las herramientas libres (Pure Data, Arduino, Processing), pero también al feminismo y la pospornografía (Radio Paca, Girlswholikeporno, Minipimer TV, la Muestra Marrana). Hay que recordar que Pedro Soler estará estrechamente relacionado con Riereta.net.⁴⁹ Soler cuenta que puso el foco en apoyar las **«sinergias que desde las comunidades daban lugar a procesos colectivos. Nuestra responsabilidad no era activar o crear colectivos sino más bien generar un contexto propicio para su emergencia. Había un enfoque más permacultural que productivo, es decir, nos concentramos en contar con un suelo saludable donde pudieran nacer bellas plantas que se interrelacionasen entre sí y tuvieran lindas cosechas. Necesitábamos cuidar la tierra y aportar los insumos para este fin. Crear los contextos en los cuales al caer por el viento las semillas de caléndula pudiesen crecer lindamente. De manera, que las propuestas iban llegando y su enraizamiento dependía de la capacidad de los mismos usuarios para articularse, de su energía y sus deseos».**

La pérdida de pujanza del término *multimèdia* junto a las jornadas de debate «Repensar Hangar» y la malograda invitación del Ajuntament de Granollers a participar en el proyecto de Roca Umbert Fàbrica de les Arts, conducirán a que Hangar acote el epígrafe utilizado por entonces, de «Centre de Producció d'Arts Visuals i Multimèdia»⁵⁰ se pasa a «Centre de Producció d'Arts Visuals».

En el año 2006 se realiza la migración a GNU/Linux y a Ubuntu como sistema operativo base en todos los ordenadores de las oficinas de Hangar. El software libre pasa a estar presente en cada una de las áreas del centro de producción, desde los espacios administrativos hasta los procesos de creación de las artistas. Pedro Soler relata que **«estos cambios suscitaron ciertas reticencias inicialmente en una parte de la comunidad artística y las instituciones, pero se tenía la convicción de que como entidad con vocación comunitaria y financiada públicamente Hangar se debía fomentar el uso de herramientas libres».**

El Medialab de Hangar, que cuenta con los servicios de vídeo e imagen digital, incorpora un laboratorio de interacción de código abierto ese mismo año 2006. Dirigido por Álex Posada, ingeniero y creador digital especializado en comunicación interactiva y arte electrónico, completan el equipo Lluís Gómez i Bigordà, especialista y responsable del laboratorio de software libre, y Miguel Ángel de Heras, por entonces becario. De este modo, el centro hace una

[49] Callén (2011).

[50] «Ya no hay centro, y se establece un programa. Un Hangar/Programa que se ordena desde las posibilidades que ofrecen los edificios y los contextos». Hangar (2005: 5).

apuesta por la potencialidad de estas herramientas, implicándose en el desarrollo de hardware a medida para proyectos artísticos desde un compromiso con el hardware y el software libre. Una de las primeras acciones del laboratorio es la programación de talleres que serán clave para activar grupos locales y comunidades basadas en ellas. Hans Christoph Steiner, Ben Fry y Casey Reas, David Cuartielles y Zachary Lieberman, residentes en Hangar, realizarán encuentros en los que se colabora puntualmente con Medialab Prado sobre Pure Data, Processing, Arduino y openFrameworks respectivamente. Entorno a los mismos se aglutinan personas interesadas en las tecnologías de código abierto, más allá del ámbito estricto de la producción artística. A partir de estas comunidades en crecimiento comienzan las citas de los Jueves Abiertos.⁵¹ Álex Posada señala que **«cuando cerró Riereta, Hangar se convirtió en el centro de reunión de toda la comunidad que se aglutinaba entorno al *open source*»**. Desde el laboratorio se desarrollaron, además, una serie de herramientas libres de derechos, que se ponen a disposición de los proyectos artísticos, y se emprende una significativa labor en el campo de la formación a través de los grupos de trabajo semanales. En consonancia con esta filosofía, por un tiempo se promueve el registro de la escritura de código con la que se desarrolla el software libre, es decir, la documentación. Posada opina que **«gracias a las residencias de artistas internacionales Hangar se convirtió en un sitio clave. Ni en Barcelona ni en el Estado español había un lugar así. El concepto de Pedro era rompedor, estaba más cerca de los medialabs que había en Estados Unidos, como el MIT, o en Holanda, como el V2»**.

Hangar adquiere un servidor propio en 2006. El cambio es sustancial puesto que, por un lado, permite a los técnicos del centro gestionar de manera autónoma los correos electrónicos o las webs y, por otro, posibilita ofrecer servicios de internet a terceros (artistas, colectivos culturales, asociaciones). En esos momentos se alojan portales como el de la plataforma Salvem Can Ricart, la web de Xarxaprod o la de Minipimer TV (un laboratorio experimental de vídeo por internet en tiempo real realizado con software libre). Ese mismo año se empieza a experimentar con la distribución de vídeo en la red, que permitirá que Hangar disponga de un sistema de difusión y publicación propio basado completamente en software libre. Raffaello Manacorda, administrador de sistemas redes y servidores, tendrá un papel crucial en relación a estos nuevos servicios.

A través de la creación de nuevas herramientas digitales, la concepción de nuevos usos para las mismas y su apropiación, domesticación y democratización se generaron, como señala Pedro Soler, **«espacios de relación con las**

[51] Un espacio de cocreación, desarrollo individual y colectivo y democratización de las herramientas, para construir comunidades transversales de conocimiento entorno tecnologías de código abierto.

comunidades de usuarios o visitantes a las que se abrió Hangar. Esta apertura al contexto de la ciudad propició que Hangar fuese apreciado tanto por los punkies de Vallcarca como por el representante político del ICUB».

Una de las comunidades a las que se abrió Hangar en aquellos momentos fue guifi.net, que arrancó en 2004 como un proyecto tecnológico de telecomunicaciones en la comarca de Osona, para resolver las dificultades de acceso a internet de banda ancha en zonas rurales debido a la carencia de interés de los operadores tradicionales en ofrecer servicios. A través de radioenlaces y con la autorganización de los vecinos, que voluntariamente desplegaron la red, interconectaron varios puntos geográficos para poder dar acceso a internet a viviendas, oficinas, granjas, edificios público, etc. La red ha tenido un desarrollo exponencial a lo largo de estos años, convirtiéndose en la primera fundación de telecomunicaciones sin ánimo de lucro en el Estado español.

Desde el 2007 existe un supernodo de guifi.net en Hangar, desde donde la operadora eXO, que forma parte de guifi.net, proporciona salida directa a internet vía wifi o vía cable. En el centro, relata Matteo Zappa, **«hay una serie de antenas que reparten la red entre las usuarias de la plaza de Hangar y los vecinos que puedan o se quieran conectar. Tenemos una réplica de servidores de la Fundación guifi.net y una réplica de servidores de la eXO, es decir, somos un punto de intercambio entre tres redes: la red sin hilo de guifi.net, la red de fibra de guifi.net y nuestra red interior, que es una red mediana. Por otro lado, el centro compra conectividad a la fundación porque creemos que es una buena manera de apoyarla».**

Una vez al mes se realizan reuniones locales de guifi.net en Hangar, denominadas guifilabs. Estas sesiones están destinadas a adquirir conocimientos y a intercambiar experiencias relacionadas con la red o las tecnologías de la comunicación en general. Los guifilabs también sirven de punto de encuentro entre recién llegados y personas más expertas y activas, estando abiertas a cualquiera.

Pedro Soler comenta que su programa **«no estuvo orientado a una política de alianzas y partenariados a nivel nacional sino a incidir en el contexto catalán con el apoyo a la creación de Xarxaprod. Se realizó un esfuerzo considerable para hacer un frente político común de presión, pero también para contar una ayuda interna que proporcionó Hangar. Se desarrolló una aplicación en línea para dar acceso a los recursos de los espacios de producción mediante la coordinación, a la vez técnica y sociopolítica. Xarxaprod se materializa en el momento en que hay un contexto favorable para este tipo de proyectos. Me refiero a que el trabajo político previo con la Generalitat da sus frutos cuando la administración toma conciencia de que la red es necesaria para el progreso de las bases».** En el documento de buenas prácticas de la red de espacios de producción de artes visuales de Cataluña se especificaba

la importancia de definir y tener en cuenta el entorno donde se trabaja, dado que hay una conciencia de la función pública de este tipo de centros.

Con el objetivo de dar respuesta a las necesidades formativas relativas a la profesionalización, la AAVC inicia un programa de formación continua en 2006. Desarrollado principalmente en Hangar, los seminarios irán desde las buenas prácticas a la contratación. Clara Piazuelo, coordinadora del mismo y posterior responsable del área de transferencia de conocimientos, señala que los cursos **«estaban enfocados a habilidades que no se enseñaban en Bellas Artes y que no tenían tanto que ver con la creatividad como con aptitudes empresariales. Se aprendía como hacer una factura, como presentar un dossier o un proyecto, a entender cual era el mapa de las instituciones culturales y de los agentes, a identificar a los comisarios y a relacionarse con ellos. Había un mapa del sector y se mostraba cómo introducirse en él y emprender una carrera artística»**. Estas cápsulas se centrarán en aspectos sectoriales en consonancia con algunas de las nuevas políticas del emprendizaje en cultura: gestión fiscal y económica (Josep Guiu), *coaching* (YProductions), comunicación de la trayectoria profesional (Joan Morey) o producción (La Pinta). Piazuelo reflexiona sobre el contexto económico y político en que surge el programa: **«El discurso de las intuiciones culturales, de los programas europeos y de los planes estratégicos de los departamentos de cultura y economía era el de la cultura como motor económico. El artista era susceptible de generar investigación e innovación que impulsarán la economía, de manera que había de ser un emprendedor. El programa de formación continua responde claramente a esta idea del creador como empresario. Con la crisis económica esta noción se cuestiona, y el artista pasa a ser percibido más como un agente de pensamiento crítico o disruptivo»**. Más allá de esta vertiente se daba una segunda línea centrada en cuestiones de carácter técnico.

El servicio a la producción, a cargo de Carme Romero apoyada por Núria Marqués, que había recibido el ampuloso nombre de Central de Producción, incorpora una asesoría gratuita de apoyo a la preproducción que ofrece estudios de viabilidad técnica y económica o de preparación de proyecto escrito en 2019. Igualmente, Hangar coproduce actividades de carácter colectivo mediante la cesión de espacio físico, difusión a través de la web y la lista de correo y equipamiento con apoyo técnico. Este programa recibirá con Tere Badia el nombre de Aterrizajes. En paralelo se aprueba el plan de usos y el proyecto que utilizarán las arquitectas Yaiza Terre y Arantxa Manrique de la ampliación del centro.

En esta fase Hangar introduce en sus memorias indicadores como espacios y entidades con los que ha colaborado, usuarias, actividades, asistentes a actividades, producciones, coproducciones, publicaciones y listas de distribución. El centro forma parte de la red europea de centros de creación Art Factories y en



el año 2007, por primera vez, se implica en dos proyectos de colaboración internacional de ámbito europeo, «Signs of the city» y «As_tide Networks», que recibieron el apoyo económico del programa Cultura de la Comisión Europea

El programa internacional de beques en residencia e intercambios cuenta con los centros asociados de Duende (Róterdam), Fondazione Pistoletto (Biella), FONCA-CENART (México D.F. México), El Basilisco (Buenos Aires), Ssamzie Space (Seul), Axenéo 7 (Gatineau) y CIC (El Cairo).

Recursos

La dirección de Pedro Soler se inicia con la publicación de un resumen de los datos económicos del centro en los que se detallan las partidas de gastos e ingresos. El año 2006 se cierra con unas subvenciones y patrocinios que ascienden a 439.000 euros, mientras que los ingresos propios serán de 34.697 euros. El Departament de Cultura de la Generalitat aporta 250.000 euros, y el Institut de Cultura de Barcelona 154.000 euros, además de la cesión de las naves que ocupa Hangar (el cambio de titularidad del espacio que supondrá un ahorro considerable); el resto corresponden a pequeños aportes del Ministerio de Cultura, la Diputació de Barcelona y el patrocinio de la Fundació Banc Sabadell.

En este período, el gabinete Brun i Guiu asistirá una vez al mes a Hangar a realizar tareas de contabilidad. En el año 2007, según explica Laila Agzaou, «**Pedro, para ser más autónomos, sugiere hacer un programa de gestión de código abierto entre instituciones culturales, que contemple una**

contabilidad analítica por proyectos. El encargo se hace a José Navarro, contable y programador. Previamente, para unificarlo todo, Zentense realiza una base datos (mailing, archivo, artistas, contactos, etc), y se desarrolla el calendario de reservas de los espacios. Los aspectos en relación a la facturación, aunque desarrollados en un 80%, no se llegarían a concluir». Con el cambio de dirección del centro la iniciativa se considera poco operativa, no transferible y poco compatible con los sistemas contables habituales y se abandona, utilizando en su lugar Abanq, software de contabilidad en código abierto.

Al cierre de esta etapa, en 2009, las subvenciones públicas ascienden a 468.000 euros y el mecenazgo es de 12.000 euros. En plena crisis económica el presupuesto general sufre una ligera disminución del 1,3%. Salvo el Ministerio de Cultura, el resto de financiadores públicos mantienen sus aportaciones. El capítulo de ingresos propios del centro aumenta en un 24% respecto al año anterior, sumando 168.365 euros. Esto permite equilibrar la pérdida de la aportación hecha por el Ministerio de Cultura. Los ingresos totales ascienden a 648.365 euros. Los gastos derivados del funcionamiento del órgano de gobierno en concepto de dietas serán de 9.212,60 euros.

Militancias

La voluntad de servicio público se traduce en alianzas en el entorno social, cultural y económico del centro. Se cuidan las relaciones con las plataformas cívicas, los vecinos y las iniciativas de colectivos artísticos y culturales. Durante estos años se participa de manera muy intensa en la plataforma Salvem Can Ricart, centrada en la preservación del recinto industrial. Las instalaciones de Hangar acogerán todos los miércoles los encuentros de esa entidad que aglutina a una mezcla singular de colectivos,⁵² y a inicios de 2006 elabora un plan de usos de reutilización de las naves patrimoniales. Además de estas acciones, Hangar se centra en el apoyo a los colectivos de artistas que están siendo expulsados de Poblenuu mediante la realización de difusión de informes sobre su precaria situación y la participación en campañas y protestas.

» 2010-2017: El énfasis en la investigación

Tere Badia dirige Hangar por ocho años, período que viene determinado por las dos convocatorias consecutivas en que es seleccionada por el Patronato para

[52] Participan en la plataforma Salvem Can Ricart: artistas de Can Font, del colectivo La Escocesa y de Hangar, algunas empresas del recinto, la Joventut Obrera Cristiana, el Casal Octubre, la Coordinadora contra el 22@, la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenuu, el Grup de Patrimoni y el Arxiu Històric del Poblenuu.

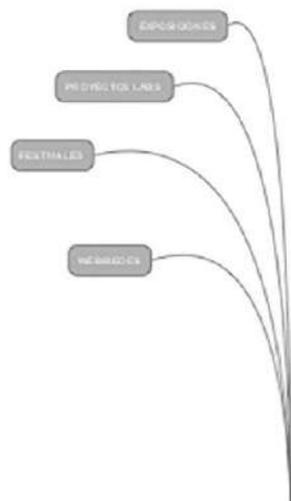
ejercer dicho cargo. Entendiendo la producción como un proceso que se extiende desde la fase de investigación o preproducción hasta la postproducción, se crea un nuevo ámbito con el fin de impulsar la investigación artística y generar contextos propicios para la transmisión intersectorial de conocimientos. Al mismo tiempo, se establecen nuevas alianzas y convenios con universidades, centros de investigación o colectivos de experimentación que comparten con Hangar objetivos, métodos y contenidos.

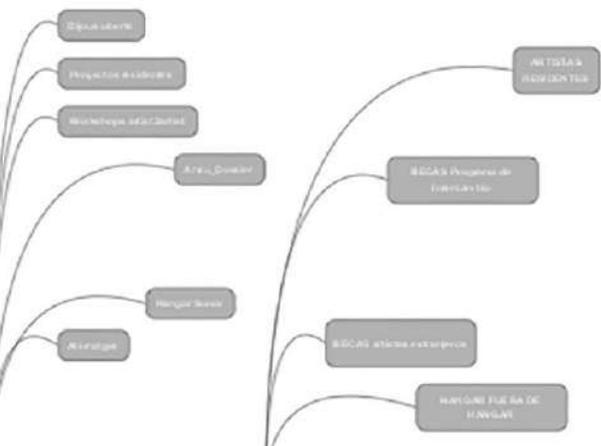
El año 2010 comienzan las obras de ampliación y rehabilitación de Hangar, que finalizan en su primera fase en 2012. Los nuevos edificios incluyen las nuevas oficinas, un espacio de *coworking*, un nuevo plató, un área equipada por laboratorios técnicos y tecnológicos, y una casa por artistas, que contribuye a la consolidación y a la diversificación del programa de residencias de Hangar. De otra parte, el deterioro de la cubierta de la Nave 1, que aloja los servicios y talleres de Hangar, provocará una inundación que hace prácticamente imposible mantener la actividad en esos espacios, que serán cerrados; parte de los residentes se trasladarán a las nuevas naves o a equipamientos en mejores condiciones como la Fabra i Coats. Concluidas las obras de ampliación del centro, se habrá de acometer la reparación del tejado pospuesto anteriormente.

Un año después de su entrada en el centro, mientras los martillos hidráulicos avanzan en la reforma de las naves adyacentes, Badia revisa el paradigma de Hangar, es decir, el modelo y el lugar que ocupa el proyecto dentro del contexto cultural. En un proceso autoinstituyente, algo después, añade el término *investigación* al epígrafe que complementa su actual nombre, pasando autodenominarse «Centre de Recerca i Producció d'Arts Visuals». Finalmente, en 2014, se invierte el orden lógico de las palabras para ajustarse a un relato histórico, pasando a llamarse «Centre de Producció i Recerca d'Arts Visuals». En este proceso de reflexión Montserrat Moliner comenta que **«Tere construyó una diagrama que reveló lo invisible. Bajo una copa superior las raíces de un árbol mostraban todo aquello que no se veía. Fue la primera vez que se detectaba. Con Pedro Soler no se evidenciaba, se vivía. Creo que en su etapa final hizo el intento por sacar a la luz lo invisible, que es a lo que la creación se dedica»**.

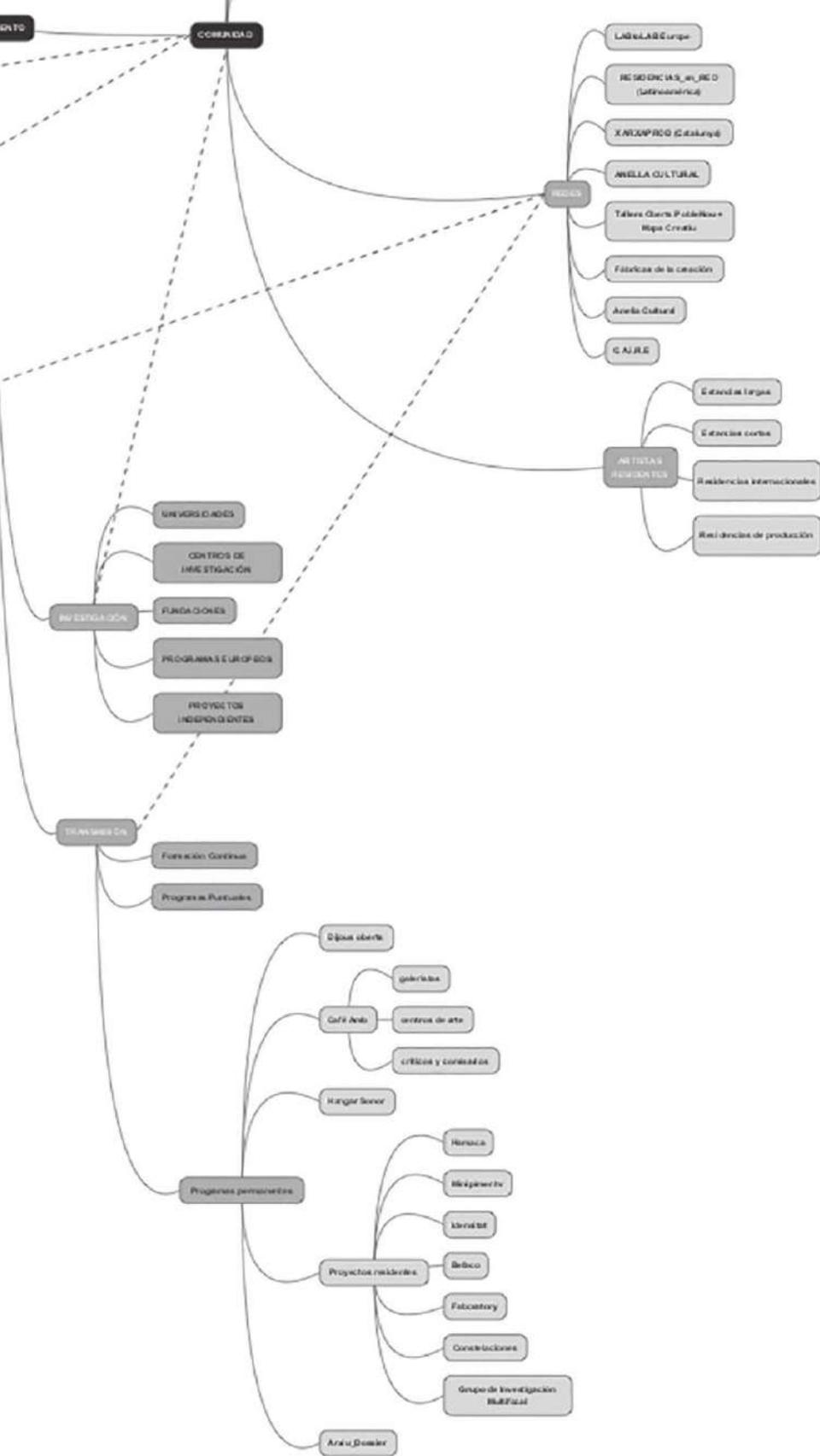
Badia apuesta por reconectar los contenedores culturales con la base experimental y productiva de los creadores y de sus prácticas, y también por la apertura de espacios de acción fuera del entorno endógeno de las artes. Para ella, **«el papel de un centro de producción e investigación artística no es tan sólo atraer al centro la investigación, la producción, la formación o la difusión, sino también facilitar que estas ocurran en cualquiera de sus formas más sostenibles, que habitualmente se hacen viables a partir de movimientos en red. En este sentido las lógicas de colaboración, de deslocalización**

Gráfico rizomático sobre
Hangar realizado por Tere
Badia.









y de complementariedad son las que se imponen». En relación con esta filosofía Tere Badia subraya que **«la idea de DIY/DIWO, de conocimiento compartido y, especialmente, las herramientas de accesibilidad»** han sido contribuciones **«disruptivas para volver a ensamblar el modus operandi en Hangar»**, tanto en relación a sus objetivos **«como infraestructura como en la forma en que las mismas conversan con las comunidades de base»**. El modelo de cultura libre y compartida, vinculado mayoritariamente a la tecnopolítica, ayudó a generar espacios comunes y a crear un sentido pertenencia, de manera que Hangar redirigió su apoyo a prácticas culturales emergentes e intangibles, **«no basadas en productos finales exclusivos sino en el proceso, el experimento y el conocimiento; y comenzó a enfocarse en otros modelos de organización de recursos en defensa de una cultura libre y un espacio público»**. En este sentido, Matteo Zappa, administrador de sistemas en Hangar desde 2013, que prefiere definirse a sí mismo como «mecánico de las máquinas», comenta que **«el open source, y concretamente el GNU/Linux, conlleva el compromiso político de mejorar el mundo. La informática es una inspiración para practicar la colaboración entre humanos. Hay un contrato social en Debian basado en la idea de que la propiedad intelectual no puede ser privada, de manera que cualquier cosa que hacemos ha de estar abierta a la posibilidad de ser tomada, modificada y mejorada por parte de los demás»**.

El objetivo de la nueva área de investigación, puesta en marcha en 2010, es ofrecer a la artista el contexto y las herramientas necesarias para su investigación; poner en valor los procesos de investigación artística y a la artista como investigadora; defender la especificidad de la forma de conocimiento que propone la investigación artística y su papel fundamental en el desarrollo de la sociedad contemporánea; apoyar la investigación interdisciplinar entre la creación artística y otras disciplina de investigación para conseguir una relación simétrica entre los diversos procesos de creación de conocimiento, y disminuir la separación histórica de ámbitos disciplinarios de investigación y la brecha comunicativa abierta entre el desarrollo artístico y los avances científicos, sociales y económicos. En relación a la producción de conocimiento el centro no ofrece tanto unas infraestructuras como el contexto para su desarrollo a partir de su red de relaciones con universidades, fundaciones, proyectos europeos o centros de investigación. Marta Gracia, que había participado en el proyecto Catalunya Laboratori, será la responsable de los proyectos de investigación de Hangar desde el 2011.

Hangar coopera con proyectos en curso a un tiempo que desarrolla proyectos en colaboración, la diferencia radica en la intensidad e implicación por parte del centro. Expresado en otros términos, Hangar apoya las investigaciones de artistas y de socios del mundo académico o centros de investigación a

la par que pone en marcha procesos de investigación conjunta. Una muestra de ello fue el programa *Prototyp_ome*, un laboratorio interdisciplinar de biología DIY/DIWO, impulsado desde Hangar y el Parque de Investigación Biomédica de Barcelona (PRBB) y financiado por la Fundación Daniel y Nina Carasso, en cuyo marco tuvieron lugar residencias como la del colectivo Quimera Rosa. Igualmente, Hangar ha cooperado en proyectos Europeos como «Soft Control» (2012-2015), un programa ámbito europeo planteado como una ventana donde artistas, científicos y otros operadores culturales abrían sus laboratorios y sus líneas de investigación a un público especializado y no especializado; o «Iterations» (2017-2020), un programa comprometido con la generación de espacios para la colectividad y la colaboración artística en contextos digitales en red liderado por Constant.

La investigación en Hangar tiene líneas propias que se concretan en la investigación artística, la investigación sobre las prácticas artísticas o la investigación interdisciplinar, mediante las cuales se abordan aspectos como la experimentación sonora, los medios locativos, la robótica, la producción cultural, el bioarte, la telepresencia, las políticas de la interfaz o las herramientas para la investigación. La transferencia de conocimientos, las metodologías y los resultados de los diferentes proyectos que se impulsan desde el centro se alojan en la web *Grid_Spinoza* (www.gridspinoza.net) que es la plataforma de comunicación del área de investigación del centro con la que se pretende favorecer el cruce de la información y facilitar el acceso a la documentación de los procesos. Este portal es una muestra del compromiso de Hangar con el desarrollo de herramientas abiertas y libres de derechos que se ponen a disposición de proyectos, procesos y comunidades de investigación artística e interdisciplinar. Estas herramientas, ya sean teóricas o tecnológicas, responden a problemáticas o preguntas comunes a uno o varios colectivos y se desarrollan bajo una perspectiva colaborativa, abierta y procesual, que permite, en todo momento, la transferencia del conocimiento generado.

Con el objetivo de lograr el reconocimiento de la propia investigación artística como generadora de conocimiento, Hangar impulsa, en julio del 2015, la creación del CAiRE (Clúster d'Art i Recerca Experimental), en el que participan cuatro grupos de investigación artística vinculados a universidades establecidas en Cataluña: Digidoc (Comunicació Interactiva, UPF); DARTS (UOC); GRETA (Grup de Recerca en Estètica i Teoria de les Arts, UAB) y IMARTE (Grup de Recerca en Art, Ciència i Tecnologia, UB). Sus miembros trabajan en líneas de investigación conjuntas, asesoran políticas públicas y abren canales de difusión de los procesos emprendidos y de sus resultados.

El seguimiento y apoyo a Hangar de Miquel Molins, presidente y director del Patronato de la Fundació Banc Sabadell, desembocará en 2015 y después

de varias propuestas de formatos, en la creación de una beca de investigación cuyo fin es favorecer y apoyar estos procesos. A la beca de investigación artística Fundació Banc Sabadell - Hangar concurren proyectos que en cualquiera de sus fases necesiten del contexto o los servicios del centro, y que incorporen acciones mediante las cuales se abran y comportan el conocimiento del proceso y el contexto generado. El apoyo de esta Fundació a Hangar se origina en primer lugar con las actividades públicas de las artistas residentes: los Tallers Oberts del Poblenou y posteriormente los Paratext. La consecución —y la buena dotación económica— de la beca de investigación supuso el reconocimiento de la importancia de la investigación en contextos informales y no académicos.

Si la tecnología es uno de los motores de generación de conocimiento en Hangar, un marco atravesado por las fuerzas afectivas o el tecno y el ecofeminismo, fuertemente impulsado por Tere Badia, el programa de transferencia de conocimientos, puesto en marcha en 2010, será el entorno en el que compartir saberes, metodologías y resultados. Esta línea, coordinada por Clara Piazuolo, tiene su germen en la revisión de aquella parte del programa de formación continua de la AAVC que había sido asumida por Hangar.⁵³ La transferencia de conocimientos difería de la clase magistral o la conferencia en tanto en cuanto se daba en espacios informales y, sobre todo, horizontales que permitían sortear la figura del experto. Pensada como un espacio no académico, inicialmente se trata de una propuesta fundamentalmente reactiva, es decir, en la que sólo se programaba aquello que se proponía. Con esta lógica se conciben los talleres Artist2Artist, mediante los que una artista compartía sus experiencias y procesos con otras colegas. Estos *workshops* eran, por otro lado, un mecanismo para ofrecer una remuneración a las artistas basada en sus propios conocimientos y no en la venta de la obra o los derechos de autor, las dos vías más comunes. Piazuolo indica que **«el área de formación, además, tenía una pata en investigación, de modo que los procesos que se daban pudieran culminar en la transferencia de saberes, muchas veces mediante talleres. Personas como Joana Moll, al frente del grupo de investigación Critical Interface Politics, vinculado a Hangar desde inicios del 2016, han estado liderando líneas de investigación que han desembocado en talleres. Por otro lado, se dan procesos de transferencia de conocimiento que desbordan continuamente dicha área, como son los Paratext o los Jueves Abiertos»**.

Desde 2010 Hangar estará conectado a la Anella Cultural, un proyecto que explora cómo la tecnología puede ayudar a mejorar el desempeño de

[53] Los seminarios de carácter profesional permanecerán bajo la responsabilidad y la gestión de la AAVC, mientras que el área técnica y tecnológica pasará a formar parte de las actividades de la Fundació Privada AAVC. La formación continua se transformará en transferencia de conocimientos.

los objetivos tradicionales de una equipación cultural. Con esta iniciativa del Instituto de Cultura de Barcelona, la Fundación i2cat y la Xarxa de Municipis Transversal se pretende intensificar el uso de internet como instrumento de difusión, producción e intercambio cultural. Se trata de una red de alta velocidad conectada por medio de fibra óptica. Gracias a la disponibilidad de esta conexión Hangar podrá realizar actividades en colaboración con otros centros participantes, así como desarrollar líneas de investigación tales como la telepresencia. Sin embargo, no es posible utilizar esta infraestructura para realizar conexiones de alta velocidad con centros que se sitúen fuera de la Anella, es decir, en internet. Para ello, Hangar tendrá que recurrir a la colaboración de la Fundació Privada per a la Xarxa Oberta, Lliure i Neutral guifi.net, con quien estrechará sus lazos esos años. El centro creará un supernodo wifi con la red guifi.net instalando dos antenas de amplia potencia, y ofrecerá una conexión a la red guifi.net y a internet (limitada) a todos los ordenadores que se encuentren en el radio de las antenas.

Las formas de producción cambian, por lo que en esta etapa también se revisan los servicios de los laboratorios incorporando las valoraciones de usuarias y técnicas. La creciente autosuficiencia de las residentes y visitantes en relación al audiovisual conlleva la reformulación del laboratorio en el que se integra el medio, que en 2013 pasa a destinarse exclusivamente a la autoedición, desapareciendo el puesto técnico que ocupaba Glòria Martí. Posteriormente, el impacto en el centro de un proyecto de Pechblenda/Gynepunk —Klau Kinki y Paula Pin— junto al Parc de Recerca Biomèdica de Barcelona, cercano a Hangar desde la apertura del área de investigación en 2010, dará lugar a la creación de un laboratorio de biología autogestionada en 2015. El Biohacklab, denominado posteriormente Wetlab, se destina a la experimentación y el apoyo a la emergencia de prácticas de colaboración entre las disciplinas artísticas, las biotecnológicas y las ciencias en general. Colectivos de base, teóricas y activistas de diferentes ámbitos desarrollarán en este marco el proyecto *Prototyp_ome*.⁵⁴ La consolidación de Hangar Sonoro, por su parte, propiciará la apertura de un laboratorio de audio en 2016, que absorberá una de las cabinas de edición de vídeo. En su constitución fue capital la contribución en la infraestructura técnica procedente de Befaco.

En octubre de 2011 se abrirá la nueva residencia para artistas de Hangar, situada en la antigua casa del guarda de Can Ricart. Con cuatro habitaciones, divididas en dos apartamentos con cocina y baño compartido, este espacio se

[54] *Prototyp_ome* fue un proyecto inter(in)disciplinar con formato de laboratorio basado en la bio(info) tecnología Do it yourself [DIY] y Do it together [DIT]. En colaboración con Pechblenda Lab, el Parc de Recerca Biomèdica de Barcelona (PRBB), DIYBioBcn, Faboratory y subvencionado por la Fundació Daniel y Nina Carasso.

destina a acoger hasta un máximo de cuatro artistas durante estancias cortas que van desde una semana hasta tres meses. La razón de ser de esta residencia es no sólo alojar a las creadoras sino promover y enriquecer el intercambio entre ellas más allá de los propios proyectos de investigación y producción individual. Las limitaciones económicas de este período y, sobre todo, la desaparición del programa CAP de la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), que dotaba las becas internacionales con 50.000 euros anuales, conllevarán, por otro lado, la desaparición de algunas residencias e intercambios con centros de otras latitudes. La mayoría de estas colaboraciones en adelante no superarán los dos años, teniendo lugar en espacios como Casa das Caldeiras (Sao Paulo), Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires), Contemporary Image Collective (El Cairo), Smart Project Space (Amsterdam), SAS Geumcheon (Seúl), Tokyo Wonder Site (Tokio), CORE Labs (Beijing), GreatMore Studios (Ciudad del Cabo), Ceroinspiración (Quito), Plataforma Cultura Digital (Santiago de Chile), Casa Naranja de Calama (Calama), Singcat-Grey Projects (Singapur) y Hisk (Gante). Para paliar esta situación en 2015, conociendo la importancia de las residencias internacionales en la trayectoria de las residentes, se inicia un trabajo de reconstrucción de oportunidades puntuales. La primera beca en cuajar fue gracias al Goethe-Institut Barcelona, que junto a Hangar consigue atraer a la Kunststiftung Baden-Württemberg, de la Württembergischer Kunstverein Stuttgart (WBK), y al Departament de Cultura de la Generalitat para poner en marcha la beca de intercambio para proyectos artísticos entre Stuttgart y Barcelona. Un año después, se consiguen las becas de intercambio entre la Casa Velázquez y Hangar, gracias al apoyo del Institut Français; la convocatoria internacional y nacional para realizar estancias de residencia en Hangar; la beca producción Hangar y la beca de investigación y desarrollo en el Lab de interacción de Hangar.

A raíz de unas agresiones verbales de carácter homófobo en las Sesiones Polivalentes de 2017 se pone en marcha un grupo de trabajo que, partiendo de protocolos desarrollados por otros colectivos feministas y transfeministas, redacta un documento contra las violencias por cuestiones de género, sexualidad o racialización encaminado a garantizar la seguridad y el apoyo.

Uno de los encargos del Patronato que recibirá la directora del centro durante ese período será el de mejorar la comunicación del centro. Con este propósito en 2011 se lanza la nueva web de Hangar. Su programación se realiza con Wordpress y corre a cargo de la empresa Enfusión. El diseño de Folch Studio recibe el premio Laus 2012 de plata en la categoría de web y medios digitales.

Recursos

Este período arranca con un fuerte reajuste de los recursos provocado por la



Hangar recibirá una mención especial en los Premis Ciutat de Barcelona 2016, por la trayectoria del centro y el esfuerzo de los equipos y las artistas en la consolidación del proyecto.

crisis financiera, por la devolución de parcial de una subvención de capital otorgada en 2007 por el Ajuntament de Barcelona, unos cerca de 100.000 euros destinados a la sustitución del tejado de la Nave 1 que había quedado pendiente, y la adquisición de los logos de Antoni Tàpies a la AAVC por 48.405,24 euros. Con la renovación de los cargos de dirección y gerencia se inicia un proceso de evaluación interna, encaminado a mejorar la gestión de la Fundació y del centro. Los aspectos más significativos serán la auditoría completa solicitada a Fornés & Sala Associats con el objetivo de obtener una imagen fiel de la situación financiera y contable del centro y la puesta al día del patrimonio cultural de la Fundació.

Las subvenciones y patrocinio son el primer año de 495.500 euros. En este capítulo se obtiene una aportación de la Fundación Española de Ciencia y Tecnología que permite iniciar el proyecto *Grid_Spinoza*, manteniendo el total de ingresos al mismo nivel que el 2009. Los de ingresos propios serán de 151.893 euros, cayendo un 10,2 %. La disminución de los recursos y el retraso en las convocatorias de ayudas destinadas a los creadores motivarán la reducción de las actividades de producción que alimentan esta partida.

En 2011 la estructura de los ingresos vía subvención cambia. Se da una disminución considerable en las aportaciones de la Generalitat de Catalunya a través del CoNCA, un 16,7% menos, y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), que sufragaba las residencias internacionales, un 39,1%. Para corregir esta desviación se trabaja en la captación de fondos públicos para programas específicos, diversificando y ampliando las fuentes de ingresos a otros organismos como el programa de industrias culturales del Ministerio de Cultura o el programa cultura de la Comisión Europea.

**HANGAR.
ORG/20**





**En aquest espai
NO ACCEPTEM
comportaments
sexistes,
homòfobs
lesbòfobs
transfobs
racistes
classistes
ni cap mena
d'agressió.**

Pese a las condiciones económicas del sector —con menor inversión pública directa en la producción artística— y la situación de la propia infraestructura del centro —sometida a las obras de ampliación que dificultan la actividad ordinaria— se mantienen los ingresos propios. Para conseguirlo se realiza un esfuerzo extraordinario en la contención del gasto mediante las horas aportadas por todo el equipo técnico de Hangar, de manera que el porcentaje de ingresos propios aumenta levemente con respecto al año anterior, un 1,3%.

El tejido cultural se irá debilitando en Catalunya estos años. Cerrarán Can Xalant o el Espai Zero en Olot, entre otros, y se desguazarán estructuras bajo la protesta generalizada del sector como el Centre d'Art de Tarragona o la Mediateca del Caixaforum Barcelona, un fondo documental sobre creación audiovisual, musical y multimedia. En Poblenou, Can Felipa Arts Visuals, una de las infraestructuras más importantes para la difusión de arte contemporáneo joven, especialmente vinculada a Hangar, será amenaza de cierre por parte del Distrito.

La demora en el ingreso de las subvenciones concedidas por el Departament Cultura o el ICUB llevará a que a lo largo de estos años se normalice también su prefinanciación mediante entidades de crédito. Dicho de otra manera, los proyectos y productores habrán de endeudarse funcionando como acreedores de una administración para superar las tensiones de tesorería que generan la falta de liquidez. Esta política, no sólo cultural, funciona sobre la lógica del rendimiento del capital, traduciéndose en la desaparición de todo aquello que no genere beneficios a la banca y empujando a las artistas a convertirse en emprendedoras.

Hacia el 2014 Hangar cuenta con un presupuesto de algo más de 500.000 euros. Además de la cesión de las naves, el Ajuntament aporta 150.000 euros, que se deben justificar cada año presentando un proyecto. El Departament de Cultura de la Generalitat, que ha reducido su contribución, aporta 190.000 euros. El Ministerio de Cultura y la Agencia Española de Cooperación Internacional, que pagaban los programas de intercambio de artistas extranjeros, una partida extremadamente importante para Hangar, dejan de participar. También desaparece el apoyo de la Diputació de Barcelona.

El 75% del capital es público. Esta dependencia hace que se busquen fórmulas para paliarlo, desde la clásica esponsorización de empresas (Banc Sabadell o cd-mon), hasta intercambios que no son de carácter monetario. De este modo, las artistas y los colectivos residentes en Hangar ofrecen servicios a la comunidad a través de talleres o de sesiones de consulta. Aunque invisible, esta economía no basada en la producción sustenta igualmente al centro. Entre un 20% y un 25% del total del presupuesto son recursos que genera Hangar alquilando los espacios a artistas y a profesionales, especialmente de la producción audiovisual y el vídeo.

En 2008, el Ajuntament cedió por un período de diez años a la Fundació Privada AAVC el espacio históricamente ocupado por Hangar y varios espacios adyacentes destinados a la ampliación del centro. A la Nave 1 se incorporan las dos naves colindantes, además de la caseta del guardia. Los tres edificios, por medio de distintas fases, fueron objeto de obras de rehabilitación a partir de 2010. El coste total de las obras fue de 2.514.022,62 euros (sin IVA), de los cuales 125.605,34 euros correspondieron al ejercicio 2017. Al cierre de este período los ingresos propios fueron de 169.386,72 euros, los patrocinios de 81.352,02 euros y las subvenciones de 456.183,68 euros.

La desaparición de la AAVC comportará un cambio en relación a los gastos en concepto de dietas meritados por los patronos de la Fundació Privada AAVC, que desde 2012 realizarán sus funciones sin percibir ninguna retribución. Tan sólo se cubrirán los desplazamientos de los miembros no residentes en Barcelona.

Militancias

Desde Hangar se sigue manteniendo el compromiso con las luchas sectoriales, siendo un miembro activo de la Plataforma 8 d'octubre y de la comisión de trabajo para desarrollar herramientas de autogestión. Nacida el 2012, esta plataforma persigue unir fuerzas ante los impagos de las subvenciones de cultura de la Generalitat de Catalunya en un momento económico de gran dureza. La situación de desamparo, tal y como se explica en su web, afectaba a las trabajadoras del sector cultural «sin distinción de disciplina u ocupación: estructuras y artistas, técnicos y gestores, espacios y usuarios, subvencionados y no subvencionados, con larga trayectoria y emergentes, escénicos, plásticos, audiovisuales ...».⁵⁵

La debilidad económica de algunos de los miembros de Xarxaprod lleva a que diversas personas del equipo técnico de Hangar se involucren con intensidad en los trabajos de la red. Esto se traducen en su mayor presencia en las mesas de interlocución con las instituciones públicas a través de la Plataforma 8 d'octubre, en su participación en las mesas de diálogo permanente de la Plataforma No Retalleu la Cultura (2013), o en su apoyo a Cultura de Base (2008), una plataforma generada por diferentes agentes culturales y sociales de Barcelona con el objetivo de analizar las políticas culturales.

A raíz del proyecto «Constelaciones», desarrollado durante el año 2014, se consolidan las colaboraciones con la Taula de l'Eix Pere IV, un fórum formado por agentes locales que cooperan para revitalizar este eje mediante proyectos de economía social, intervenciones en el paisaje urbano y la recuperación del patrimonio industrial. El objetivo de este mesa es fomentar el uso transitorio de

[55] <https://8octubre.wordpress.com/about/>

los espacios vacantes con iniciativas de interés social, cultural y comerciales de ámbito local. a debilitat econòmica d'alguns dels membres de Xarxaprod farà que diverses persones de l'equip tècnic d'Hangar s'involucrin intensament en els treballs de la xarxa. Això es tradueix en la seva major presència a les taules d'interlocució amb les institucions públiques a través de la Plataforma 8 d'octubre, en la seva participació a les taules de diàleg permanent de la Plataforma No Retalleu la Cultura (2013), o en el seu suport a Cultura de Base (2008), una plataforma generada per diferents agents culturals i socials de Barcelona amb l'objectiu d'analitzar les polítiques culturals.

» 2018-: La consolidación de un proyecto

Lluís Nacenta gana el concurso para la dirección de Hangar entre 2018-2022 con un programa que apuesta por consolidar la tarea iniciada por Tere Badia en relación a la investigación. Hangar es un centro investigador no académico, una cosa **«extraordinaria en el contexto español»** para Nacenta, cuya idea **«es hacer investigación no sobre el arte ni sobre los artistas sino desde y con la práctica artística»**. Otra de sus apuestas es abandonar la noción de carrera artística. **«La lucha por el copyleft y el conocimiento libre entronca con el problema de la media carrera, y con la idea misma de la carrera. Sabemos que es una carrera médica, pero ¿qué se supone que es una carrera artística? Para mí consiste en el hecho de que una persona no tira la toalla, es decir, sigue autodenominándose artista y vinculándose al mundo del arte a lo largo de muchos años, pero eso no es una carrera. Económicamente esta situación se traduce en la instauración de una precariedad estructural. Por ello, me interesa reflexionar sobre qué economía del arte, en el sentido más cotidiano posible, podríamos construir, es decir, que hacéis los artistas con vuestras horas, con vuestras fuerzas, con vuestros cuerpos y como se puede imaginar una economía del arte»**.

El programa del actual director del centro redonda en las relaciones entre arte y tecnología que se han establecido en Hangar desde sus inicios. Una filosofía que no es nueva, que nace en los años sesenta, en Nueva York, a partir del proyecto Experiments in Art and Technology (E.A.T.), financiado por los laboratorios Bell e impulsado por el pintor Robert Rauschenberg y el ingeniero en electrónica Billy Klüver. No obstante, lo que sí que supone una novedad en el proyecto de Hangar es su compromiso estructural y constante desde la dirección de Pedro Soler con el código abierto y con los usos de la tecnología no obedientes, no regulados. La apuesta del centro por lo tecnológico, y específicamente con el código abierto, está relacionada con el reconocimiento de este medio como un elemento clave para la creación contemporánea, por un lado, y

con la apuesta del centro desde sus inicios por ofrecer herramientas tecnológicas que no se ponían al alcance de las artistas en las facultades de Bellas artes, por otro. Este aspecto coincide con el impulso a la innovación en cultura promovido desde la administración pública, un empuje sobre el que proyectar la ciudad. En relación con ello, Nacenta señala que **«el desarrollo tecnológico de Hangar lo podría haber condenado a entrar en la lógica del Mobile World Congress. Sin embargo, porque el centro no es tan grande, porque no se plantea la posibilidad de generar patentes o prototipos comerciales y trabaja en código abierto, y porque no divulga los resultados en formato expositivo en su propio centro, queda un paso por detrás, fuera de cuadro y en la retaguardia de la visibilidad publicitaria»**.

El actual marco programático abunda, igualmente, en la apuesta estratégica por la colaboración con otros centros nacionales e internacionales de producción e investigación artística, académica y científica, con el objetivo de transferir el conocimiento derivado de los procesos creativos directamente a la esfera social. Muestra de ello es el proyecto «Biofriction. Cultural transformations through Hybrid Spaces», que ahondando en los métodos colaborativos aprendidos en *Prototyp_ome*,⁵⁶ se ha convertido en el primer proyecto europeo que lidera Hangar. Biofriction se encarga a Laura Benítez como investigadora que ha trabajadora durante años sobre las intersecciones entre prácticas artísticas, filosofía y tecnociencia. La propuesta se presentó al programa de Europa Creativa en la modalidad de movilidad transnacional, por lo que consiste principalmente en la generación de nodos, redes e intercambios posibles. Benítez lo explica en los siguientes términos: **«El título hace referencia a la combinación de biología, ciencia ficción y arte(s) como superficies de fricción. La propuesta propone explorar las relaciones entre biomateriales, humanos y ‘otros’ a través de la fricción (tacto/estar en contacto/ser tocad_ por), así como trabajar en un análisis crítico del potencial emancipatorio de la biotecnología en el contexto de las prácticas artísticas. El proyecto propone abordar las prácticas de bioarte y biohacking como disparadores que nos interpelan en términos de responsabilidad en tanto que agentes colectivos capaces de hacer transiciones entre múltiples niveles de organización política, material y conceptual, tomando las prácticas artísticas y su performatividad como marco y condición de posibilidad. Una de las características fundamentales de la propuesta es que propone trabajar desde una**

[56] *Prototyp_ome*, según Klau Kinki, Paula Pin y DiYBioBarcelona, junto a Hangar y el PRBB, reunió a artistas, científicas, (bio)hackers, makers, teóricas y diferentes colectivos sociales para revisar, repensar, codiseñar y desarrollar procesos, herramientas y tecnologías de exploración biológica, especialmente aquellas relacionadas con la biomedicina.

perspectiva *transhackfeminista*. Cuando usamos el término *transhackfeminismo* es referireix a *hacking_with_care*, usant *hacking* en el contexto de este proyecto, nos referimos a una re-politización de los feminismos a través de las (bio)prácticas, como método. En términos generales *transhackfeminismo* se refiere a *hacking_with_care*, usando *hacking* con un significado de resistencia y transformación (activa), de generar conocimientos transversales a través de prácticas artísticas, estéticas y/o culturales. Trabajar en la producción colectiva de conocimiento sin diferenciar entre la teoría y la práctica, generando espacios de encuentro donde intercambiar, experimentar y compartir herramientas críticas». El proyecto tiene como *partners* principales a Bioart Society (Finlandia), Kersnikova Institut (Eslovenia) y Cultivamos Cultura (Portugal), así como a Bandit-Mages (Francia) y el Institut de Recerca Biomèdica de Barcelona (IRB) como colaboradores.

Desde el área de investigación se hace un trabajo por desactivar los lenguajes expertos y las voces autorizadas en todos los procesos de investigación, transmitiendo las muchas modalidades de conocimiento que se congregan en expresiones y articulaciones del lenguaje común. Para Marta Gracia, que continúa a cargo de la misma, «no hay una definición previa de qué características ha de tener una investigadora o una artista-investigadora en Hangar. Las personas son denominadas como tales a partir de su participación en los proyectos de investigación del centro». Una de las asignaturas pendientes para ella es «entrar más en diálogo con los proyectos de investigación de las artistas residentes en Hangar. Cuando hablamos de investigación en Hangar, solemos mencionar algunos de ellos, como por ejemplo, *The artist and the stone* Matteo Guidi y Giuliana Racco, pero estos proyectos no tienen visibilidad en la web del área de investigación. Siempre los hemos tenido presente, pero ahora, desde 2018, estamos intentando establecer más cruces con los proyectos y los procesos de investigación de los residentes». El área dispone de dos tipologías de recursos: «por un lado, los recursos estructurales del centro, que cubren los sueldos de trabajadoras y algunas colaboradoras de esta línea, unos recursos que han aumentado el último año (2019); por otro, los recursos que el área genera. En líneas generales, los proyectos del área de investigación de Hangar siempre se financian con financiación externa».

Coordinado por el equipo de investigación de Hangar, el Wetlab ha continuado acogiendo talleres, presentaciones y residencias, así como compartiendo preguntas, debates y propuestas que permitan elaborar un protocolo abierto para su uso. A largo del año 2019, se ha desarrollado un seminario de lectura de la *Ética* e Spinoza, figura referenciada constantemente en el marco de los llamados nuevos materialismos y posthumanismos críticos y que desde 2011 da

nombre al repositorio en línea sobre los proyectos de investigación del centro, Grid_Spinoza. El laboratorio cuenta con la colaboración del Institut de Recerca Biomèdica (IRB), que hace cesión de materiales y gestiona los residuos. Las demandas de artistas y usuarias en relación a proyectos vinculados al bioarte inscritos en el Wetlab han sido atendidas por Belén Soto Cachinero durante un año, gracias al programa Emplea Cultura de la Fundación Banco Santander. Sobre esta experiencia laboral Belén Soto señala que previamente su **«sabiduría era mucho menor porque estaba menos conectada. La inteligencia colectiva y nodular a la que pertenecía era maravillosa pero más reducida, sin desmerecer en absoluto cada uno de los agentes que participaban en mi red de entonces»**. En este tiempo accedió a espacios de visibilización y adquirió **«un capital simbólico mayor del que tenía hasta ese momento»**. Para Clara Piazuolo **«Hangar se mueve en una economía que funciona con el capital simbólico en su centro, tenemos que ser muy conscientes de que Hangar es un legitimador permanente»**. Laura Benítez, colaboradora habitual de Hangar, apunta que **«cuando haces una actividad dentro de un contexto institucional como Hangar, a pesar de que tenga unas características que lo hacen muy diferente de otros contextos y hasta cierto punto anómalo, existe un riesgo muy alto de capitalización. Es importante no perder de vista que Hangar con todas sus potencias no deja de tener una *potestas* también. Eso tiene mucho que ver con el por qué la gente se presenta a las convocatorias de los talleres o el por qué la gente se presenta a las becas de investigación. Tu estás ahí en un proceso de legitimación de tu propia práctica, adquiriendo herramientas para producir capital simbólico. Yo misma me veo inmersa en esta problemática, que desde mi perspectiva es de difícil solución»**.

Los proyectos de formación y transferencia de conocimiento en Hangar no se ajustan al modelo de la persona experta instruyendo a otras personas. Como venía siendo habitual desde el período de Tere Badia, se trata de procesos en que una persona con más experiencia o que ha estado más próxima a las herramientas, pone en común sus saberes en una relación de tu a tu con quienes están interesadas. De alguna manera, como menciona Nacenta, se trata de un **«proceso de colectivización»**. Por otro lado, y siguiendo sus palabras, **«tanto desde el área de investigación como desde el área de formación se mantiene el énfasis en la idea de código, que permite pensar la producción en términos no materiales. El código es la dimensión explicable y replicable de una producción»**. Carolina Jiménez, actual responsable de esta área, comenta que su **«intención es la de continuar generando programas que incidan en el cuestionamiento de las jerarquías del saber, los paradigmas disciplinares y la capacitación de conocimientos de profesionales, y que aborden la**

transferencia de saberes como un espacio político-afectivo que desafíe las categorías de lo que se puede o no se puede aprender». Jiménez insiste en la puesta en práctica de «**procesos constituyentes y marcos institucionales desde los que ejercitar la difracción de conocimientos situados y engendrar otros modos de valor no mercantilizables. Un proyecto de activismo institucional que suponga un reto tanto para “estudiantes” y “docentes” —entendidas éstas como categorías en reconfiguración— como para el propio Hangar, donde los desvíos que desplegarán en él cada una de las personas que lo encuerpen —con sus diferentes orígenes y acervos epistemológicos— reacoplarán inmanentemente sus contenidos. Proyectos donde se ensayen metodologías cooperativas y participativas dirigidas a públicos no sentados transversales y transgeneracionales».**

Hangar Sonoro se transforma en el programa Audio Formal, concebido como una plataforma de experimentación y formación sobre la música y el sonido, que articula un proyecto común entre colectivos que desde algunos años se vinculan a Hangar programando actividades de forma independiente. En este contexto surge el programa «Rarefaccions» en 2018. Comisariado por Sergi Botella, las personas que participan en el ciclo comparten una perspectiva evolutiva y analítica en la manera de trabajar con el sonido. La teorización de sus prácticas acústicas dota a sus propuestas de capacidad crítica, a un tiempo que ayuda a repensar la etiqueta de *art sonor* para incluir sin complejos sus derivadas como una creación artística tan legítima como el texto o la pintura. Audio Formal supone una vuelta de tuerca en relación a las acciones de Hangar sobre el ámbito del sonido. Cabe señalar que Lluís Nacenta es escritor y comisario en el campo musical, habiendo programado y gestionado proyectos de artes visuales y sonoros, así como concierto en diversas instituciones o festivales como Sónar.

En relación con las becas de movilidad, residencias en el extranjero y programas de intercambios se ha colaborado con instituciones como Kooshk Residency (Teherán), V2_Lab for the Unstable Media (Róterdam), Rupert (Vilnius), Asilo Filangieri (Nápoles), o la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires.

Tras su acceso a la dirección Lluís Nacenta se encuentra sobre la mesa el proyecto de reforma de la Nave 1. A instancias del ICUB la arquitecta Arantxa Manrique realiza el anteproyecto partiendo del plan de usos del lustro anterior, sobre el que se sugieren pequeños ajustes. Por imperativo técnico, impuesto por la normativa contraincendios, los talleres de la planta superior de la renovada nave disminuirán de tamaño y se convertirán en espacios totalmente cerrados. Los criterios de índole patrimonial vienen a redundar también en la modificación de sus dimensiones. Nacenta que «**es necesario reducir su tamaño para que se mantenga la impresión de un gran espacio común y la visibilidad de toda la cubierta y la estructura con columnas de la nave original**». Otro

cambio importante en relación al espacio que ocupan los talleres será un hueco de escalera destinado a permitir una segunda evacuación.

En 2018 se renueva el convenio con el Ajuntament de Barcelona para la cesión de las instalaciones que ocupa Hangar. La actualización de la cesión de espacios, situados en la calle Emilia Coranty núm. 6 y 8-16, es de diez años, pudiendo ser objeto de una prórroga por un período de cinco años más mediante acuerdo expreso entre ambas partes. Con el nuevo convenio la administración ha establecido un canon de carácter social por el importe de 650 euros, revisable anualmente. El anterior acuerdo con el Ajuntament tuvo lugar con motivo de su compra de estos edificios que forman parte del recinto de Can Ricart, ocasión en que se amplían los espacios dedicados a Hangar. La cesión del uso de este bien público estaba, sin embargo, exenta de cualquier contraprestación económica. Esperemos que la aplicación de la tasa de variación anual mantenga su carácter social, con independencia del color de los gobiernos.

Recursos

Laila Agzaou resume de manera elocuente los medios económicos de las direcciones que ha acompañado hasta el presente: **«El mandato de Pedro mucho dinero público. El período de Tere poco dinero público: recortes, ampliación de Hangar, bajadas de sueldos, créditos con banco... Cuando Tere término no había deudas con terceros, es decir, ni bancos, ni instituciones, pero sí había una deuda interna propia. Me refiero a unos compromisos a futuro: este libro, alguna becas, etc. Lo que los auditores llaman “presupuestos aprobados y no ejecutados”, que tienen un límite de un año»**. Más allá de los recursos de que dispone el propio centro, Nacenta comenta la economía de las artistas y como se percibe desde Hangar: **«Si bien el código de buenas prácticas es la base de referencia, éste colisiona de manera frontal con la dinámica del mercado si no se combina con una desactivación del concepto de autoría, del concepto del derecho a copia, o de la idea de la diferencia y la unicidad. La noción de buenas prácticas es una cosa muy positiva que se basa en la idea del trabajo y no en la de la pieza única. Desde Hangar, además del cuidado en pagar los trabajos, establecer contratos y temporalidades lógicas, estamos haciendo una revisión de las modalidades de reconocimiento y remuneración del trabajo artístico, repensando que entendemos por trabajo artístico. Una de las ideas de fondo sería no pensar este trabajo en términos finalistas, sino como proceso de construcción de conocimiento»**.

En la actualidad el centro soporta tensiones de tesorería los primeros meses del año, una situación que le obliga a endeudarse solicitando créditos que permitan sortear el momento. La falta de liquidez viene provocada por los tiempos

que determinan las administraciones públicas. Por un lado, los convenios del año en curso con el ICUB no se tramitan hasta que no se realiza la justificación del año previo. Por otro lado, el 20% de la subvención de la Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC) del Departament de Cultura de la Generalitat no es ingresada hasta el segundo cuatrimestre del año posterior a la concesión de la misma. Para superar esta situación la Fundació Privada AAVC valora crear una segunda actividad que no sea objeto de subvenciones y cuyos rendimientos se destinen al cumplimiento de los fines fundacionales. De esta manera, se gestionarán dos tipologías de iniciativas: la primera, destinada a la atención a las artistas a través de Hangar; la segunda, a aquellas producciones cuyo destino es el empresarial (producciones para Sónar, Primavera Sound, etc.). Los ingresos de esta segunda actividad, que revertirán en Hangar, no podrán superar ser superiores al 30% del total. Desde el año 2019 la asistencia a las reuniones de Patronato lleva asociada una dieta de 50 euros por sesión.

Militancias

Hangar sigue formando parte de plataformas sociales y culturales como la Taula de l'Eix Pere IV o Cultura de Base, siendo una más de estas voces en lucha. En octubre de 2019 se sumará a las diversas entidades, asociaciones y personas que, ligadas al mundo de la cultura, se aglutinan entorno a Som Cultura en respuesta a las condenas de representantes políticos y sociales catalanes (octubre de 2019). El objetivo era denunciar tanto la injusta sentencia como los dos años de prisión sufridos por los condenados y exigir la libertad inmediata de los presos políticos. La regresión de los derechos y libertades palpable en estas sentencias amenaza también la labor de las artistas y los expone a denuncias, detenciones o el exilio por el simple hecho expresarse.

DEL MANCHESTER DE BARCELONA AL DISTRICTE 22@

El desplazamiento de la economía fordista a otras latitudes dará paso en Occidente a la aparición de la ciudad creativa, un nuevo paradigma que convertirá a los municipios en promotores del desarrollo económico y el cambio social. En Barcelona, como en otras ciudades, las implementaciones tomarán un carácter cultural, llevándose a término mediante planes de revitalización urbanos basados en proyectos arquitectónicos, la creación de grandes eventos o el estímulo de industrias y servicios. Estas acciones se concretarán en la creación de distritos culturales con clústeres caracterizados por la concentración de instituciones, empresas y agentes varios: Glòries (Teatro Nacional de Catalunya o Disseny Hub Barcelona), Distrito 22@ (Centro de Innovación Barcelona Media, la agencia Efe o RBA), Raval (MACBA o CCCB) y Montjuïc (MNAC, Pavelló Mies van der Rohe o CaixaForum).

La noción de la cultura como un derecho fundamental que necesita ser garantizado como servicio público será desplazada por la concepción de la cultura como elemento instrumental o recurso. Concebida desde los ochenta como un motor económico, la cultura comenzará a instrumentalizarse con otros fines políticos. Los grandes eventos y la proyección internacional se opondrán a la cultura de base y el desarrollo local; la redistribución, asociada a las políticas culturales estatales, dará paso a aspectos más propios de la agenda social como la inclusión. La apelación a la integración y al imaginario multicultural se utilizarán para desplazar los conflictos sociales y responsabilizar a las creadoras de sus soluciones.

Todo será cultural, desde las costumbres hasta los productos pasando por los saberes. La ciudad se convertirá en marca para atraer turismo e inversiones en el mercado global, proyectando una imagen de ciudad abierta, multicultural, etc. La cultura será concebida como el nuevo pegamento social. En el ensayo *Culture Class* (2013) Martha Rosler definirá el invento de la «ciudad creativa» como una poción mágica del marketing, conchabanza entre creativos y entidades financieras, administración pública y sector inmobiliario, «recordando aquella tesis situacionista que alertaba sobre la cultura como la mercancía que vende las otras mercancías».⁵⁷

Bajo la presión de la competencia creciente entre las ciudades, las políticas culturales se convertirán en una pieza significativa de las estrategias de regeneración urbana en Barcelona, una regeneración concebida como primer instrumento para la recuperación económica. De este modo, las políticas culturales se

[57] Alcázar (2019).

vincularán a las políticas de urbanismo o de promoción económica. Hangar, en la encrucijada entre Glòries y el Distrito 22@, no ha sido ajeno a las mismas y ha tenido un carácter instrumental para la administración pública.

La designación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 comporta los primeros cambios en Poblenou. El área industrial de Nova Icària se transforma en la Vila Olímpica, una zona de alojamientos para atletas que posteriormente será un barrio residencial. La intervención se completa con la construcción de la ronda del Litoral, la recuperación de las playas, el traslado de las vías costeras hacia el interior y la creación de los parques del Litoral y de Poblenou. En la década de los noventa se añaden nuevos proyectos que modifican el entorno: grandes equipamientos públicos como LAuditori, el Teatre Nacional de Catalunya o la Universitat Pompeu Fabra; la ampliación de la Rambla del Poblenou hasta la Gran Vía; la conversión de la fábrica Olivetti en el centro comercial Glòries y la apertura de la Diagonal hasta el mar. A partir del año 2000 la respuesta del Ajuntament para aquellas áreas industriales en el interior de Poblenou que no habían sido regeneradas será el Pla 22@Barcelona, con el que se apuesta por su transformación en un distrito de actividades intensivas en conocimiento llamadas a convertirse en un motor productivo. La emergencia del 22@ irá aparejada de la creación de la regidoría de Ciutat del Coneixement (1999), destinada a promover la ciudad de la ciencia y la cultura científica.

El proyecto del Distrito 22@ se puso en marcha bajo el mandato del alcalde Joan Clos (1997-2006), quien será el primer presidente de la sociedad municipal 22@bcn SA (2000). La iniciativa nace con la vocación de transformar las zonas industriales de Poblenou en un distrito dedicado a la innovación mediante el asentamiento de empresas, universidades, centros de investigación y formación vinculados al sector de las TIC. La renovación de estas áreas se produce modificando «la antigua calificación urbanista urbanística de 22a [del PGM de 1976] por la moderna de 22@, que indicaba claramente la orientación del cambio a impulsar: la economía del conocimiento».⁵⁸ Cuando estalla la crisis se disuelve la empresa municipal responsable del proyecto y éste se detiene, lo que se traduce en un dantesco contraste entre rascacielos, solares y antiguas fábricas.

Las demoliciones masivas y las nuevas construcciones, adobadas por la retórica celebratoria de los grandes eventos cambiarán la fisonomía de la ciudad, y en particular la de Poblenou. Una genérica continuidad discursiva unirá la propaganda de las nuevas actuaciones del «modelo Barcelona» al entusiasmo de las Olimpiadas del 1992. Stefano Portelli señala que «el mismo David Harvey había evidenciado la contradicción representada por el hecho de que la popularidad internacional de Barcelona estaba causando la desaparición de muchas de

[58] Cubeles, Muñoz y Pardo (2011).

las zonas que le habían permitido lograr esta popularidad, es decir, muchos de los barrios que conformaban las raíces de su “capital simbólico”». ⁵⁹

El geógrafo Joan Roca señala que de alguna manera las artistas serán las primeras arrobadas de la ciudad al desplazarse al barrio de Poblenou desde los años ochenta. Sin obedecer a ningún plan o acción comenzaron a ocupar y a releer determinados espacios fabriles, justo en el momento en que el sistema industrial empezaba a declinar: «Detectaron en este declive una oportunidad caracterizada por tres elementos: un precio muy asequible, un ambiente que tenía todos los elementos de pasado y de futuro, en un lugar que tenía una escala local, pero también metropolitana (centralidad urbana). Había también un factor que lo alentaba, que había una masa crítica de relaciones que se retroalimentaba y con un carácter espontáneo, no dirigido y poco institucional». ⁶⁰

Poblenou, denominado el Manchester de Barcelona, empezó a acoger creadores expulsados por los alquileres de Ciutat Vella, renovada con la fiebre olímpica. Uno de los pioneros fue el diseñador Javier Mariscal, que se instaló en 1989 en una antigua fábrica del carrer Pellaires, a la que dio el pretencioso nombre de Palo Alto. Ese espacio, que pretendía ser una especie de reedición de la Factory de Warhol, sirvió de imán para otros artistas. Por aquella época ya se habían dado diversas transformaciones de naves industriales en centros culturales, como el Ateneu Popular de 9 Barris (1977), La Sedeta en Gràcia (1982) o el Centre d'Art Tecla Sala en L'Hospitalet (1982). Entre los espacios y colectivos artísticos que se instalaron en las obsoletas factorías y las naves industriales del barrio de Poblenou se encontraban: Can Font, Flea, Nau 7, El Submarí, Can Saladrigas, Taller Caminal, Palo bajo, La Escocesa, Makabra, Dacks, Risina Tòxica, Winchester School of Arts y el mismo Hangar. Actualmente solo permanecen activos La Escocesa y Hangar. Diez años más tarde, en 1999, arranca una especie de Olimpiada Cultural: el Fórum Universal de las Culturas (2004). Paradójicamente ese proyecto también expulsará del barrio a las artistas, cuyos talleres serán afectados por la remodelación urbanística.

Poblenou iba a ser la nueva tierra prometida, pero con los nuevos planes de regeneración urbana nuevas naves serán pasto de la piqueta municipal. Con el cambio de milenio los precios de los alquileres sufrirán un considerable aumento y el barrio dejará de estar al alcance de la mayoría de artistas. El descontento por la desaparición de Can Saladrigas y El Submarí, en 1999, impulsará a los creadores a aprovechar las rutas de los Tallers Oberts del Poblenou (TOP) para denunciar el futuro incierto de algunos de los espacios que cobijaban actividad

[59] Portelli (2015)

[60] *Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats*. Crònica de la jornada celebrada a Fabra i Coats el 20 de novembre del 2008.

artística en la zona.⁶¹ La disminución del número de talleres participantes en el evento será desde entonces una constante, a tal extremo que la edición del 2006 tan sólo contará con nueve espacios inscritos.

La lucha por el recinto industrial de Can Ricart

Can Ricart es va començar a construir el 1853 per acollir la primera gran fàbrica tèxtil de vapor de Sant Martí de Provençals, llavors un poble independent. Situat a l'antic eix industrial de Pere IV, a prop de factories en desús com Oliva Artés, Ca l'Alier, La Escocesa o Can Illa, va tenir una expansió comercial considerable durant la Primera Guerra Mundial i constitueix una mostra de successives generacions d'activitat fins a l'any 2006. Can Ricart és, juntament amb Can Batlló a Sants i Can Batlló a l'Eixample, un dels pocs conjunts industrials de grans dimensions que perduren en el municipi i una peça cabdal del patrimoni industrial del Poblenou i de Barcelona. Quan l'AAVC va llogar una de les naus per ubicar-hi Hangar, el recinte estava en ple funcionament.

Can Ricart se empezó a construir en 1853, acogiendo la primera gran fábrica textil de vapor de Sant Martí de Provençal, entonces un pueblo independiente. Situado en el antiguo eje industrial de Pere IV, cerca de factorías en desuso como Oliva Artés, Can l'Alier, La Escocesa o Can l'Illa, tuvo una expansión comercial considerable durante la Primera Guerra Mundial y constituye una muestra de sucesivas generaciones de actividad hasta el año 2006. Can Ricart es junto a Can Batlló en Sants y Cant Batlló en el Eixample, uno de los pocos conjuntos industriales de grandes dimensiones que perduran en el municipio y una pieza capital del patrimonio industrial de Poblenou y de Barcelona. Cuando la AAVC alquiló una de las naves para ubicar Hangar el recinto estaba en pleno funcionamiento.

Gracias a la acción ciudadana, con la llegada de los primeros ayuntamientos democráticos, se pudieron salvar fábricas en Barcelona como La Sedeta o Can Felipa. No obstante, la desaparición de este tipo de instalaciones llegó a ser preocupante cuando, con motivo de los Juegos Olímpicos, la piqueta destrozó el barrio de Nova Icària y todas sus industrias. Con el anuncio de la celebración deportiva la ciudad experimentó grandes reformas urbanísticas y el mercado

[61] Tallers Oberts nace por impulso de la Associació Cultural Espais per a la Creació en Ciutat Vella en 1993. Siguiendo el éxito de esta convocatoria en 1996 se organiza las primeras jornadas de puertas abiertas en Poblenou. El desánimo por la desaparición de espacios en Ciutat Vella conducirá a que en el año 1998 la iniciativa dejase de celebrarse.

inmobiliario un desarrollo especulativo sin precedentes. El progresivo encarecimiento del alquiler y la recalificación de los suelos industriales, que comenzó a afectar a la comunidad artística, ha tenido en la grave emergencia habitacional uno de sus legados más lacerantes. Barcelona se transformó en pocos años en una ciudad hostil. Si el acceso a una vivienda digna se estaba convirtiendo en una dificultad para los sectores económicamente más débiles, no es difícil de imaginar su impacto entre las artistas.

Durante unos años la problemática de espacios de trabajo se había visto paliada por la oferta de fábricas y almacenes en Poblenou que se arrendaban a precios moderados. Con el proyecto del Fórum Universal de las Culturas (2004) y el anuncio del Distrito 22@ (1999) la zona se verá sometida nuevamente a un violento proceso de renovación. Las antiguas naves comienzan a desaparecer, el barrio se transforma y los precios inician una escalada. La ciudadanía consciente de la devastación que se anuncia comienza a organizarse. Sergi Aguilar, presidente de la ejecutiva de la AAVC, dirige una carta a Joan Clos, alcalde de Barcelona, en 1999, proponiendo soluciones a la situación inmobiliaria.⁶² En la misiva se emplaza al consistorio a revisar los cambios de suelo industrial, de manera que se mantuviera dicha calificación para los estudios de artistas, y a preservar los edificios industriales significativos mediante su compra, como proponen entidades y colectivos, con el fin de destinarlos posteriormente a talleres. Este es el caso de Can Saladrigas, salvada recientemente por la presión vecina; la AAVC se ofrece a participar en la gestión de esta fábrica y propone crear espacios de trabajo para artistas. Por entonces, otras fábricas estaban en proceso de convertirse o ya se habían transformado en equipamientos culturales o espacios para la creación, como Filats Casarramona, Fabra i Coats, La Farinera del Clot o Nau Ivanow. La antigua factoría de Can Saladrigas había alojado previamente una colonia de artistas, lo que motivaba a la AAVC a reclamar su uso parcial. La solicitud más significativa de aquella misiva era la demanda de la adquisición por parte del Ajuntament de la nave en que se situaba Hangar. Pese a las ayudas públicas, el régimen de alquiler resultaba lacerante para el proyecto, ya que más de la mitad de su presupuesto se había de destinar al arrendamiento de las instalaciones.⁶³

Un año después, la asociación redacta el proyecto «Hangar 2 a Can Saladrigas» (2000), donde argumenta que el centro solo cubría el 38% de la demanda de espacios entre la gente que comenzaba su trayectoria, y emplaza al Ajuntament a abordar dicha problemática con los ejemplos de Kunstlerhaus Bethanien (un viejo hospital en Berlín), la Friche (antigua fábrica de tabacos

[62] Serra (1999).

[63] Peran (2002).

en Marsella) o Duende (escuela de formación profesional que reconvierte las aulas en talleres y viviendas para artistas con la ayuda del consejo de las artes de la ciudad de Róterdam). Tras varios años de debate entre la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou (AVPN), el Ajuntament y Hangar, el consistorio decide que Can Saladrigas acoja una biblioteca, además de un casal de Gent Gran, en 2005, y que Hangar se amplie en el mismo Can Ricart en 2007.

La hostilidad inmobiliaria en Poblenou tiene uno de sus contrapuntos culminantes en la lucha por la salvación del recinto industrial de Can Ricart. Su mención permite recordar que el grueso de los equipamientos culturales con los que cuenta Barcelona es patrimonio industrial salvado de la piqueta, en cuya preservación han sido decisivas las reivindicaciones emprendidas por artistas, movimientos vecinales e historiadores.⁶⁴

Barcelona tiene una memoria incómoda, la ciudad es el resultado de la revolución industrial y del movimiento obrero, de la inmigración y de las barracas. La fábricas son la otra cara de la moneda, lo que explica que se haya preferido preservar la memoria burguesa del Modernismo frente a la memoria fabril de Poblenou. Las movilizaciones por preservar el Can Ricart se inician a finales de 2001, cuando el Ajuntament barcelonés aprueba el PERI del Parc Central, que preveía su demolición para hacer edificios de oficinas. En una entrevista en prensa Salvador Clarós, presidente de la AVPN, la relata de los siguientes términos: «teniendo en cuenta lo que fue el Plan de la Villa Olímpica, en que se arrasó todo y desaparecieron construcciones tan carismáticas como los Docks de Elies Rogent, la sede de la Ford (después Motor Ibérica) y Can Torres, teníamos que conseguir el reconocimiento de este patrimonio antes de que no hiciesen lo mismo con el Plan 22@».⁶⁵

En 2004 se aprobó el plan de reparcelación que daba inicio a la ejecución del proyecto. Fue entonces cuando comenzó el desahucio de las pequeñas empresas que tenían talleres alquilados a la familia Ricart. A raíz de aquello se convocó una primera manifestación, el enero del 2005, por la pérdida de 240 puestos de trabajo. El mismo año se estructuraron las protestas vecinales, primero contra la destrucción de la Unión Metalúrgica y de Extractos Tánicos y después por Can Ricart. En junio del 2005 la plataforma Salvem Can Ricart hizo su primera jornada de puertas abiertas. Entonces ocupaban el recinto dieciséis inquilinos, además de Hangar, entre ellos la Cerería Mas (fundada el 1856) o Ricson (cuya nave es parte del centro hoy día). Las movilizaciones por la salvaguarda de Can Ricart ocupan un espacio importante en los anales de Hangar: «Entre 2004 y 2005, [el centro] se vio inmerso en un movimiento de reivindicación de otro

[64] Alcázar (2019).

[65] Theros (2016).

modelo de desarrollo urbanístico, que implicaba una oposición a las tácticas represivas de los propietarios, de los promotores y del urbanismo de 22@. Can Ricart, el antiguo complejo industrial en el que se encuentra Hangar, estuvo a punto de ser derribado para ser sustituido por oficinas y *lofts*. La batalla por Can Ricart cristalizó diversas corrientes de esta oposición: artistas que estaban siendo desalojados de sus estudios y vecinos que lo estaban siendo de sus casas, negocios que perdían sus locales, historiadores en lucha por preservar la memoria de las clases trabajadoras de Poblenou, activistas trabajando por nuevas maneras de organizar la sociedad, el conocimiento y la ciudad». ⁶⁶ Numerosos actores confluían en la denominada plataforma Salvem Can Ricart que, dinamizada por la Associació d'Afectats de Can Ricart, la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, el Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum de la Ribera Besòs y Hangar, contó con los colectivos de artistas de Poblenou. ⁶⁷

Desde su creación, la acción movilizadora de la plataforma fue muy intensa (bicicletadas, jornadas de puertas abiertas, charlas, asambleas, manifestaciones, etc.). Simultáneamente, se realizó un importante trabajo de estudio histórico y arquitectónico del recinto, a partir del cual se elaboraron diversas propuestas al Ajuntament. Una asamblea se reunía cada semana con el fin de articular las demandas de los diversos grupos para el uso de los espacios que quedarían disponibles. Al mismo tiempo, «Hangar impulsó una investigación del área de Poblenou con el objetivo de llamar la atención sobre la pérdida progresiva y dramática de espacios artísticos en el barrio». ⁶⁸

El movimiento urbano, tras el conflicto de Can Ricart, incorporará diversas reivindicaciones, como la precariedad laboral, la vivienda asequible, la economía creativa, la substitución social del barrio o la preservación del patrimonio arquitectónico e histórico, entre otras. El mantenimiento del recinto industrial y su adaptación a las nuevas necesidades económicas y sociales fue uno de los caballos de batalla del movimiento. Joan Roca lo expresaba de la siguiente manera: «Can Ricart, con proyectos públicos y con empresas privadas en sus naves rehabilitadas, debería ser un epicentro de la innovación a caballo de la tecnología y la cultura, dentro de un 22@ que sacará más partido del patrimonio y que contará con una política terciario industrial integradora como contrapreso a la fuerte presión inmobiliaria». ⁶⁹

El conflicto de Can Ricart se iría agravando a lo largo del 2005 con el intento de desalojo de las empresas que quedaban. Las fuerzas combinadas de los

[66] Hangar (2009: 7).

[67] Alfama *et al.* (2007).

[68] Hangar (2009: 7).

[69] Roca (2005).

diversos grupos consiguieron detener la demolición de las naves, pero no evitaron que las empresas y las artistas que trabajaban en el recinto perdiesen su espacio. Desaparecieron 255 puestos de trabajo y fueron obligadas a marcharse 45 artistas que trabajaban repartidas en tres colectivos: Can Font, Flea y Nau 7. Sólo Hangar, que contaba con el apoyo del ICUB, consiguió quedarse en Can Ricart a pesar de los pleitos y otras hostilidades del propietario, Federico Ricart. El centro resistirá los embates sobreviviendo dentro de la conflictividad y la progresiva ruina.

En abril de 2006 el Ajuntament aprueba declarar el recinto como Bien Cultural de Interés Nacional, de manera que se establece la conservación de un 98% del denominado levantamiento Fontserè (el núcleo original de Can Ricart, que data de 1853) y el 67% del total de las edificaciones anteriores al año 1930, una propuesta que no cuenta con la aprobación de las entidades vecinales porque rompe la estructura del recinto. El mismo día se manifiesta un incendio en el edificio principal del complejo,⁷⁰ la antigua textil Can Font, que se anuncia como futura Casa de les Llengües, «claramente provocado por cierta gente descontenta con el rumbo que tomaban los acontecimientos»⁷¹ (las naves de Unión Metalúrgica y Extractos Tánicos habían sido derribadas poco antes por sus propietarios cuando estaban en proceso de catalogación). Las llamas afectarán gravemente los tejados de dos naves, que se derrumbarán parcialmente. En menos de un mes el recinto industrial sufrirá un segundo incendio, en esta ocasión en el almacén que había sido una antigua cerería. El consistorio adquiere posteriormente el conjunto y compensa al propietario por la pérdida de metros cuadrados permitiéndole construir a mayor altura en los solares de su propiedad en la zona de influencia del recinto.

Ese mismo año, el centro okupado La Makabra, situado en la calle Tànger, no lejos de Can Ricart, es desalojado (desde hacía seis años casi un centenar de personas estaban en esta antigua fábrica, propiedad de Toldos Giralt, realizando numerosas actividades relacionadas con el circo). Después de una manifestación que recorrió las calles de Poblenou con un ataúd simbolizando el entierro de La Makabra, unas 350 personas okuparán diversos espacios abandonados en Can Ricart que aún eran propiedad del marqués de Santa Isabel. La okupación coincidirá con una celebración vecinal por la salvación del complejo industrial que estaba teniendo lugar en Hangar y contará con el apoyo de la plataforma Salvem Can Ricart, que ganaba tiempo para seguir negociando la preservación de todo el conjunto.

La respuesta del Ajuntament consistirá en limitar el acceso al recinto

[70] Cabeza (2006).

[71] Hangar (2009: 7).

imponiendo unas desproporcionadas medidas de control. No se podía entrar comida ni material para espectáculos. Los Mossos d'Esquadra tampoco permitían el acceso de medios de comunicación ni de público. La Makabra será desalojada dos semanas después de la okupación, el 14 de diciembre; a raíz de lo cual será convocada una manifestación de protesta que coincidirá con la presentación por parte del ICUB del nuevo Pla Estratègic de Cultura. En cuanto a Can Ricart, se construirá un muro que dividirá la plaza de la entrada, se cerrarán las puertas metálicas de acceso al recinto y se aplicará la prohibición de entrada libre al recinto y al edificio de Hangar. En señal de protesta por la represión policial la Fundació Privada AAVC decidirá con carácter de urgencia, el 21 de diciembre, cerrar Hangar temporalmente hasta que se levantara el asedio al que estaba siendo sometido. La decisión se tomará in extremis, después de una semana de infructuosas gestiones con el Ajuntament de Barcelona para levantar unas estrictas medidas de control de seguridad, llevadas a cabo por una agencia privada —contratada por 22@bcn— y una dotación de la guarda urbana que hacían imposible el normal funcionamiento del centro.

En el Pla Estratègic de Cultura de Barcelona, en el marco del programa Barcelona Laboratori, se anunciará el impulso a una red de espacios orientados al ensayo y la creación en los diferentes ámbitos artísticos de la ciudad que se ubicarán en recintos industriales en desuso. En el comunicado de cierre de Hangar emitido por la Fundació Privada AAVC se señalaba que el documento del Pla Estratègic se había tenido que rectificar a deprisa y corriendo para situar un «“proyecto de red de fábricas para la creación”, con la intención de contrarrestar el impacto de los desalojos del colectivo La Makabra de las naves de la calle Tànger primero y de Can Ricart después».

Las movilizaciones por la preservación del recinto industrial desembocarán en el nacimiento del programa Fábricas de Creación. En las memorias del centro se relatan en los siguientes términos: «Estas acciones, combinadas con años de militancia por parte de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC), sirvieron para que los responsables municipales se sensibilizaran con la necesidad de favorecer una cultura artística activa en la ciudad y pusieran al alcance espacios de trabajo, lo cual les servía al mismo tiempo para apaciguar la protesta social, visible y peligrosa. De este modo nació el proyecto de las Fábricas de Creación, del que Hangar es el modelo (edificio y fondos públicos y gestión privada a través de fundaciones o asociaciones)». Jordi Martí, director del Institut de Cultura, así lo confirmaba con motivo de la celebración del décimo aniversario del centro:⁷² «La capacidad de generar iniciativas y propuestas más allá de propia producción artística, la idea de laboratorio, la vocación pública

[72] Bosco (2007).



Estado del recinto de Can Ricart tras la expulsión de empresas y colectivos artísticos y los sucesivos incendios y demoliciones.

y la implicación con el entorno, lo convierten en un referente». ⁷³ El artista Domènec, uno de los primeros residentes en Hangar, recuerda que **«abrió el camino al debate, sin Hangar no existiría Can Xalant, ni el resto»**. Se trataba del único centro que no sólo disponía de talleres, que alquilaba o cedía a través de programas de intercambio internacionales, sino que ofrecía de forma continuada servicios, equipos y técnicos para la producción e investigación. Josep Maria Soler, antiguo portavoz de AVPN y años más tarde patrono del centro, comentaba que «la proximidad de Hangar con la realidad del barrio y su decisión de asumir las reivindicaciones de los vecinos han hecho que la gente mirase al arte con otros ojos. Ya nadie se pregunta

[73] Hangar (2009: 8).

por qué es necesario un espacio cultural o artístico, cuando nos faltan escuelas, guarderías, centros de salud». Como se muestra, los avatares de Hangar son también una metáfora sintomática del devenir urbanístico de la ciudad y de sus políticas culturales.

Con la adquisición de Can Ricart, que contempla la futura reapertura de la calle Bolivia entre Espronceda y Bilbao, el edificio principal del conjunto industrial se destinó a La Casa de les Llengües, un centro cultural para su promoción, uso y desarrollo, iniciativa frustrada del Fórum de las Culturas. Sin conexión con el barrio o su historia, el anuncio de este equipamiento iba a encarnar los nuevos usos de la cultura. En la retórica política el conjunto industrial pasará a formar parte de un nuevo eje cultural. Cinco años después, en 2011, el proyecto de La Casa de les Llengües, fruto de un consorcio entre la Generalitat y el Ajuntament de Barcelona, se desestimaría. El gobierno catalán se retiraría a causa de su situación financiera.

Can Ricart concentrará el conflicto de un distrito entero, el de Poblenou, que se ha visto inmerso en un proceso de destrucción de su memoria y de su espacio urbano, social y cultura, con su rápida y a menudo violenta reordenación. Tal y como se señala en la memoria de Hangar de 2011 «en esta pugna, fue la cultura la apelada: después de las batallas vecinales por la preservación de su patrimonio, la reutilización como Casa de les Llengües de gran parte del antiguo recinto fabril que acogió hasta el 2006 a artesanos y pequeñas industrias, parecía haber dirimido los desacuerdos, refuncionalizado el emblemático entorno aún a costa de la disolución de imaginarios colectivos». Desde Hangar la cancelación del proyecto se observará con recelo porque «pone en peligro ya no solo los usos a los que estaba destinado, sino la propia existencia de los edificios, tal y como constatan los expertos y las asociaciones vecinales».⁷⁴

Desde la expulsión de las empresas y las artistas el esplendor de Can Ricart se ha ido deteriorando. Los incendios provocados, los derribos, los proyectos frustrados y la larga crisis económica han lastrado los nuevos usos del recinto industrial. Muestra de ello es el relato de Tere Badia sobre la materialidad del edificio antiguo de Hangar cuando llegó al centro: «**cuando llovía en los talleres de artistas caían cascadas. Recuerdo haber estado achicando piscinas de agua**». A partir de 2016 el complejo inicia un cierto renacimiento con la constitución de una mesa de entidades⁷⁵ por parte del Distrito de Sant Martí, destinada a evitar el deterioro de sus instalaciones.

[74] Hangar (2011: 11).

[75] Con la presencia inicialmente de representantes de la Universitat de Barcelona, de la Taula Eix Pere IV, del Institut de Cultura de Barcelona, del grupo de jóvenes La Xemenieia, de la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, del proyecto de investigación europeo Emuve y de Hangar.



Cuadro de Pere Llobera sobre las inundaciones en los talleres de Hangar en el período en que fue residente.

Surgen nuevos proyectos para el espacio como el Casal de Joves gestionado por la coordinadora de entidades juveniles de Poblenou La Xemeneia, actualmente en funcionamiento, o el parque de las Humanidades y de las Ciencias sociales de la Universitat de Barcelona (UB). Con una inversión prevista de unos 15 millones de euros, la falta de fondos hará que éste último no haya llegado a activarse. Los vecinos sugieren otros usos para el conjunto fabril, entre los que se encuentran huertos urbanos con usos sociales o la cesión de más espacios para iniciativas vecinales que favorezcan el tejido asociativo.

La lucha en relación a Can Ricart continúa activa. Desde la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou se ha solicitado que los edificios que no quedaron catalogados sean incorporados al complejo patrimonial, a la par que se ha denunciado el grave deterioro y los derribos ilegales de la zona que permanece aún en manos privadas. En 2018, todos los actores que trabajan en el recinto —Taula Eix Pere IV, La Xemeneia y Hangar— firmaron un manifiesto contra la excesiva edificabilidad del proyecto previsto para el radio exterior del conjunto industrial. Recientemente se han iniciado las obras de adecuación para edificar unas macrooficinas de doce plantas de altura en los terrenos entre carrer Marroc y carrer Bilbao.

HANGAR ES EL MODELO: EL PROGRAMA FÁBRICAS DE CREACIÓN

Tras cuarenta años de dictadura en el Estado español las primeras elecciones municipales tendrán lugar en 1979. De aquellos comicios saldrá victorioso el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC), que gobernará la ciudad —en un par de ocasiones junto a Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) e Iniciativa per Catalunya Verds - Esquerra Unida i Alternativa (ICV-EUiA)— hasta el triunfo electoral en 2011 de la coalición de derechas Convergència i Unió (CiU). Desde el año 2015 el consistorio está regido por Barcelona en Comú (BeC), que gobierna con el apoyo del PSC.

El nacimiento de Hangar en 1996 va de la mano del Ajuntament socialista que encabeza Pasqual Maragall. Ese mismo año el consistorio crea el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), impulsado por Ferran Mascarell,⁷⁶ con el objetivo de convertir la cultura en uno de los principales activos del desarrollo y de la proyección de la ciudad. En el Pla Estratègic del Sector Cultura de Barcelona (1999-2006) puesto en marcha por este organismo se manifestaba, a través de la sexta línea estratégica, la voluntad de estrechar la relación entre la cultura y el sector turístico, a un tiempo que se programaba la función que los grandes eventos culturales tendrán para impulsar la imagen de Barcelona.⁷⁷ Una muestra de ello es la mención a estos logros en la presentación del plan estratégico que le sucede (2006-2016): «Proyectos como el 22@, que apuesta por las industrias creativas, o la celebración de acontecimientos, como el año internacional Gaudí 2002, en favor del turismo cultural [...] son algunos ejemplos de una intervención sostenida que ha buscado potenciar los efectos positivos de la cultura en el crecimiento económico y la cohesión social en la ciudad». Con el fin de «proyectar Barcelona», el primer plan preveía también generar las condiciones para atraer creadores a través de la reurbanización de Poblenou, pese a que la Modificación del Plan General Metropolitano del 22@ no se había aprobado aún: «El proceso de reurbanización de Poblenou ofrece la oportunidad de repensar los usos industriales tradicionales de la zona y permite el desarrollo de nuevas industrias, entre las cuales destacan las producciones culturales. Se propone la creación de unos espacios —de oferta pública y privada— adecuados para la creación cultural y el desarrollo de productores culturales. Este territorio ha de disponer de las tecnologías e infraestructuras más avanzadas para ofrecer un espacio conectado con el mundo, de gestión flexible y atractivo para creadores de todo el mundo.

[76] Director del Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona, nomenat regidor de Cultura de l'Ajuntament el 1999 i conseller de Cultura del govern català el 2003.

[77] *Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona. La cultura, motor de la societat del coneixement 1999.*

Se ha de crear una imagen de territorio cultural piloto».⁷⁸ La regeneración del barrio prevista en esta línea estratégica no tenía por objetivo el apoyo a las creadoras de la ciudad sino la atracción del talento externo y la proyección internacional Barcelona. El objetivo de esta planificación será la ordenación del tejido cultural, poniéndolo al servicio de la construcción de una ciudad-empresa y una ciudad-marca competitiva en el mercado global.

Bajo el epígrafe de «*Nous Accents*», el nuevo Pla Estratègic de Cultura apostaba por la función social de la cultura, apelaba a la calidad y excelencia y a la conectividad entre equipamientos, instituciones e industrias culturales, en una adaptación local del documento de referencia para la elaboración de las políticas culturales: la Agenda 21 de la cultura (aprobada en el simposio celebrado el 15 de setiembre de 2004 en Barcelona, dentro del Fórum Urbano Mundial, en uno de los debates de clausura del Fórum Universal de las Culturas). Uno de los programas estructurantes del nuevo plan estratégico será Barcelona Laboratori, la primera línea de este programa será «Más oportunidades para la creación», donde se incluía el proyecto de Fábricas de Creación, cuyas líneas directrices quedarían recogidas en la Medida de Gobierno Fábricas de Creación presentada en Consejo Plenario en el mes de octubre de 2007.

Los referentes del programa Fábricas de Creación se encuentran en diversos países occidentales, donde existen modelos desde la década de 1970. En Francia, por ejemplo, las *friches* son espacios de creación gestionados por las administraciones que han realizado su rehabilitación. En Alemania, por su parte, se trata de lugares mayoritariamente privados, gestionados por entidades o colectivos que reciben ayudas de instituciones públicas. En Barcelona la preexistencia de proyectos administrados por asociaciones y colectivos es el verdadero detonante del programa, presentado como una «red de espacios orientados al ensayo y la creación en los diferentes ámbitos artísticos [...] a ubicar en recintos industriales en desuso, como la Fabra i Coats (Sant Andreu) o La Escocesa (Poblenou)».⁷⁹ De esta manera se daba un impulso a la cesión de espacios públicos a colectivos de artistas a través de contratos-programa.

La administración municipal, que había completado en gran medida el mapa de infraestructuras con la construcción de museos, bibliotecas, auditorios, etc., apostará en el nuevo ciclo económico por los espacios destinados a la innovación y la creatividad. El modelo de equipamiento cultural que se implementa a partir de 2007 propone «un punto de encuentro entre agentes económicos, sociales y culturales para dibujar [...] la Barcelona del conocimiento en su “tercera transformación” (como un ciudad postindustrial y de servicios)». En el Pla

[78] *Ibid.*

[79] *Pla Estratègic de Cultura de Barcelona. Nous accents 2006.*

Estratègic de Cultura se anunciará la ampliación de los espacios y servicios de Hangar; la rehabilitación de otras antiguas fábricas como Can Saladrigas, de la que habían sido expulsados varios colectivos de artistas; la puesta en marcha de la Ciudad del Audiovisual en la antigua fábrica de Ca l'Aranyó, en el marco del proyecto 22@, o la creación de un centro de formación, investigación y producción de media art del que no se indica ni su emplazamiento ni sus recursos.

La actuación inicial del programa Fábricas de creación tiene lugar en relación a proyectos consolidados como el Ateneu Popular 9 Barris (1977), la Sala Beckett (1989), La Caldera (1995), Nau Ivanow (1997), La Escocesa (1999) o el propio Hangar (1997), a los que se suman La Central del Circ (un edificio adaptado en el Fórum de las Culturas y gestionado por la Associació de Professionals de Circ de Catalunya), el Graner y la futura Fabra i Coats. Cada uno de ellos es distinto tanto en su origen como en su gestión, aunque la mayoría nacen como iniciativas de colectivos de artistas. Al cobijo de la administración, estos proyectos reciben protección contra posibles desahucios y presupuesto para la reforma arquitectónica obligatoria para entrar en normativa o el traslado a un nuevo local. Los otros dos objetivos señalados por ICUB serán la preservación de una parte del legado arquitectónico fabril y la rehabilitación de barrios que fueron obreros y periféricos, mediante la creación de lo que Joan Busquets y Oriol Bohigas denominaron «nuevas centralidades».

Las prioridades de la política cultural institucional han pasado del centro de difusión a la fábrica de producción. No obstante, los objetivos y los modos de implementación de esta política siguen partiendo de premisas antiguas. En una jornada sobre el programa Fábricas de Creación, el 20 de noviembre de 2008, el socialista Jordi Martí, por entonces delegado de Cultura del Ajuntament y responsable del ICUB, comentaba que «muchos de [los creadores] se encuentran en una situación difícil. Los procesos recientes de transformación de la ciudad, si bien han tenido unos efectos favorables para los espacios orientados a la difusión, han tenido un impacto negativo en los espacios dedicados a la creación».⁸⁰ Después de poner en marcha las transformaciones que habían elevado el precio del suelo, contribuyendo a la desaparición de un número significativo de espacios, el consistorio se planteaba cómo volver a crear condiciones de oportunidad para los creadores. La cuestión es si es posible relanzar institucionalmente unos procesos que se habían dado de manera espontánea. La política cultural pública sigue secuestrada por las grandes infraestructuras. Como comenta Tere Badia: «Los planes de creación de nuevos centros para la producción artística adolecen de la misma grandiosidad que los que afectaban a los planes de centros de

[80] *Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats*. Crònica de la jornada celebrada a Fabra i Coats el 20 de novembre del 2008.

artes, que han proliferado a decenas por todo el territorio. Esta política de creación de nuevos centros sigue absorbiendo partidas presupuestarias dedicadas a la piedra y al equipamiento antes que atender a las necesidades reales de los contextos productivos, a su funcionamiento y a asegurar plazos de realización de proyectos».⁸¹

A la par que el Ajuntament de Barcelona promovía la creación de una red de espacios para creadores, los talleres que funcionaban iban cerrando. Según datos de un informe realizado por Hangar, entre los años 1994 y 2006 un total de 6.783 metros cuadrados y 133 artistas había desaparecido en Poblenou. También se preveía que en 2007, a causa de la transformación urbana de Poblenou, unos 200 artistas habrían de marchar del barrio, desapareciendo 9.670 metros cuadrados dedicados a la creación. Sólo en Can Ricart, donde se encuentra el centro, trabajaban unas 45 artistas repartidos en tres colectivos: Can Font, Flea y Nau 7, que fueron obligadas a marcharse en 2005. Las declaraciones de Carles Martí, concejal de Cultura, evidenciaban el cinismo de las políticas públicas en relación a su apoyo a la creación: «Queremos llegar a convenios de colaboración con los artistas que gestionan espacios ya en marcha, como La Escocesa. Nuestra intención es reforzar y apoyar las estructuras ya existentes, siempre y cuando cumplan con los dos objetivos prioritarios del programa: investigación e innovación interdisciplinarias y propósito de cohesión social».⁸²

La ampliación de Hangar en 876 metros cuadrados, con la cesión a la Fundació AAVC de las naves adyacentes y la casa del guarda, mejorará la situación del centro, pero no resolverá la necesidad de talleres a precios accesibles. Jordi Martí anuncia en el mismo artículo de prensa que mientras se realiza «una cartografía de la ciudad para identificar los espacios y locales que puedan ser convertidos en talleres para artistas [...] hemos destinado una partida de 300.000 euros para la ampliación de Hangar», que no se pondrá en marcha hasta que no se derima el contencioso relativo a la propiedad del recinto. Aunque se realizó alguna actuación a partir del 2008, la intervención íntegra no se pudo abordar hasta contar, tres años después, con la aprobación del proyecto de rehabilitación por parte del consistorio. Con un coste final de 2.513.022,62 euros, las obras darán comienzo el 2010, finalizando dos años más tarde. En el texto de introducción de la memoria de Hangar del año 2011, a cargo de Badia entre 2010 y 2017, se hace una valoración de la encrucijada en la que se encuentra Hangar a causa de su crecimiento: «A la par que se terminan las obras de rehabilitación de las naves adyacentes [...], todo el sector artístico, y nosotras incluidas, nos enfrentamos a la consolidación de un cambio estructural en las políticas culturales

[81] Brown (2016).

[82] Bosco (2007).

públicas. La dirección de algunas reflexiones sobre el patrimonio hacen temer que siga prevaleciendo un modelo económico para la cultura basado en la inversión en el patrimonio inmueble; y siga sin cambiar la consideración de que la producción cultural es un bien elitista y que los productos culturales son un objeto exclusivo que puede convertirse —o no— en industria de inmediata explotación y de obsolescencia periódica».

Pese al fracaso del Fórum de las Culturas de 2004 —gran proyecto urbanístico disfrazado de celebración multicultural—, el Pla Estratègic del 2006 plantea que la cultura es un instrumento útil en la ciudad «tanto por su capacidad de generar riqueza como por su contribución a la cohesión social, ganando centralidad en el dominio de las políticas públicas locales». La cultura se convierte en una herramienta de ordenación, garante de atenuación de conflictos y del incremento de beneficios. En este nuevo documento se profundiza en la visión de los usos de la cultura como recurso (George Yúdice).

Hangar será citado como el modelo por parte del ICUB en el impulso del programa de Fábricas de Creación. Su vocación de servicio público, su defensa del patrimonio industrial, su apuesta por brindar espacios de trabajo a artistas y colectivos jóvenes o su reactividad hacia las prácticas artísticas lo convierten en paradigma y referente. En este sentido, Sergi Díaz, responsable del programa Fábricas de Creación entre 2009 y 2013, comentaba que su capacidad para reconocer y adaptarse a las nuevas necesidades le convierten en un modelo para la administración: «Esto se puede ver especialmente en el terreno de la aplicación de las nuevas tecnologías y el multimedia a las artes visuales; en este ámbito, Hangar no es solo un referente en España, que esto es evidente, sino que lo es también a nivel internacional».⁸³

Cada administración municipal ha perfilado a su gusto la red de Fábricas de Creación. De esta manera Lluçia Homs, director de promoción de los sectores culturales del ICUB con CiU, en una intervención en el congreso Factorial-Trobada Internacional de Fàbriques de Creació (2014), en que seguía sin pudor los dictados de la gentrificación programada a través de la clase creativa, apuntaba que en Barcelona el modelo de fábricas de creación se había de basar en la internacionalización, la excelencia en los contenidos o en las 3P (*public-private partnership*).⁸⁴ El programa no se dirigía al público en general ni a los aficionados, sino a quienes «hacen de la creatividad su profesión y que su vez pueden hacer

[83] Entrevista de Adrià Pino a Sergi Díaz, que trabajará en el diseño y coordinación del proyecto Fábricas de Creación de Barcelona entre los años 2009 y 2013. <https://hangar.org/ca/news/sobre-unes-fabriques-Molt-creatives/>.

[84] Alcázar (2019).

de la cultura uno de los motores económicos y de desarrollo de la ciudad».⁸⁵

Con la llegada de Barcelona en Comú (BeC) al Ajuntament de Barcelona en 2015 la concejalía de Cultura se convierte en el nuevo organigrama en un comisionado que depende de la tenencia de Derechos Ciudadanos, Participación y Transparencia, liderada por Jaume Asens. Los recelos que provocan la pérdida de estatus de la esfera cultural se disipan para algunos sectores con el nombramiento de Berta Sureda para el cargo. Sureda apostará por un cambio de las directrices y los marcos de las políticas culturales del municipio, tomando como principios rectores el derecho a la cultura y la cultura como bien común. Con estas premisas comienza a elaborarse un nuevo documento estratégico que recibe el nombre de Pla Cultures de Barcelona 2016-2026.⁸⁶ No obstante, tras un acuerdo con BeC (2016) el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) entrará en el gobierno municipal y Cultura pasará a manos del socialista Jaume Collboni. El PSC sustituirá el plan rector en el que se había ido trabajando por medidas de gobierno destinadas a sectores como el del libro o el audiovisual. Entre estas medidas de gobierno, aprobadas en 2017, se encuentra una relativa al programa de Fábricas de Creación. De esta manera, después de algo más de diez años de la presentación del programa el Institut de Cultura de Barcelona se propone darle un nuevo impulso al mismo.

Con la medida de gobierno se apostará por regular las relaciones entre los proyectos, aproximarse a un modelo de gobernanza común (donde la transparencia y la democracia interna sean aspectos fundamentales), pautar mecanismos de evaluación y validación de las iniciativas, buscar una definición del programa y posibilitar la ampliación de la red; a un tiempo que se decidirá que el espacio de referencia y «nave capitana» de la red, en palabras de Lluçia Homs, sea Fabra i Coats (un equipamiento que ha tenido desde sus inicios dificultades de definición y que a diferencia del resto de proyectos es de gestión y titularidad pública). Con el objetivo de consensuar el documento de la medida, que se prevé presentar en Plenari del Consell Municipal en septiembre de 2017, se inicia un proceso de trabajo participativo entre la administración y las iniciativas incluidas en el programa de Fábricas de Creación. Este proceso de participación se articula como justificación de la medida. Con Xavier Marcé,⁸⁷ asesor

[85] Homs (2013).

[86] Elaborado por la Oficina Técnica del Pla Cultures de Barcelona, que trabajaba conjuntamente con el Consell de Cultura.

[87] Vicepresidente de la productora teatral Focus y presidente de la patronal del sector del teatro, Adetca, había de ocupar los cargos de comisionado de Cultura y de director del ICUB cuando el PSC se incorpora al gobierno municipal. La protesta de amplios sectores del ámbito cultural harán que no progrese su nombramiento.

de Jaume Collboni, como interlocutor los tiempos se aceleran, reduciéndose el número de mesas de diálogo pactadas y adelantándose la propuesta para su debate a un pleno del mes de julio. Esta precipitación, junto a la supresión de párrafos o términos consensuados,⁸⁸ la homogeneización de las iniciativas que forman parte del programa, la injerencia política de la medida o el desconocimiento de la incidencia que ésta podría tener en el apoyo al tejido artístico de la ciudad genera preocupación entre algunos de los proyectos, entre los que se encuentra Hangar. La administración da cabida a aspectos que no se comparten como son las ideas de catálogo de servicios, internacionalización, formación o exhibición. Algunas de las iniciativas en la red de fábricas han de renovar esos meses sus contratos-programa particulares, lo que supone una tensión adicional en el proceso de diálogo con el ICUB, pero también entre los propios proyectos. La falta de consenso hará que la presentación de la medida de gobierno para su debate se desplace a un pleno en el mes de octubre, momento en que será aprobado el «Nou impuls al Programa Fàbriques de creació de Barcelona»,⁸⁹ con la condición por parte de los proyectos de abrir un diálogo sobre los procesos de evaluación y sobre el desglose de la medida.

El programa de Fábricas de Creación no es un programa cerrado. Desde su formulación hasta el 2017 se han ido incorporando iniciativas al mismo. En la actualidad está constituido por once proyectos asociados a otras tantas disciplinas: Fabra i Coats (pluridisciplinar), La Seca Espai Brossa (artes escénicas), Nau Ivanow (artes escénicas), La Escocesa (artes plásticas y visuales), Ateneu Popular 9 Barris (circo), La Caldera (danza), Hangar (artes visuales y tecnológicas), Graner (danza), La Central del Circ (circo), Sala Beckett (dramaturgia y artes escénicas) y Tantarantana (artes escénicas). El programa prevé hacer crecer la red incorporando nuevas disciplinas: audiovisuales, literatura, diseño, artesanía o nuevas tecnologías. Pese a que las disciplinas en la creación contemporánea son cajas de herramientas que se utilizan de manera transversal, la administración parte en su definición programática de la idea de especialización de cada centro por ámbitos. La nueva medida de gobierno abre la posibilidad de agregar, igualmente, lo que se denominan fábricas asociadas, es decir, iniciativas ubicadas en espacios de carácter privado; y también pauta la posibilidad de crear un red de relaciones con espacios existentes en el área metropolitana de Barcelona como L'Hospitalet, Badalona y Santa Coloma. Las «fábricas» son

[88] *Disciplina en lugar de pràctica, Fàbrica* —iniciativa municipal— en lugar de *proyecto*, o *difundir* en lugar de *socialitzar*, *investigació*, *experimentació* y *proceso*, que pasan a ser términos residuales. Se consigue cambiar la palabra *mercado* por *visibilidad* y que el programa pase de considerarse como «el eje estratégico» de la política de apoyo a la creación a «uno de los principales ejes».

[89] *Mesura de govern. Nou impuls al programa Fàbriques de Creació de Barcelona 2017*.

concebidas como el eje estratégico que canalizará el apoyo a la creación cultural, una coordenada que pretende ordenar el mapa creativo del municipio, pese a que no se cuenta con una cartografía del resto de agentes y espacios del sector, y puede ir en detrimento del apoyo a la producción artística que se produce al margen de estas infraestructuras. El programa de Fábricas ha de ser una pieza más dentro de un ecosistema de proyectos de creación más amplio. Las iniciativas que forman parte del mismo no pueden, ni desean en muchos casos, asumir el papel de mediadores entre la administración y el tejido creativo, convirtiéndose en los únicos referentes y prescriptores del sector. A esta preocupación se añade la inquietud de «una lógica de ver la fotografía completa del apoyo a la creación que se plantea desde el ICUB, ¿qué pasará con estos espacios que se dedican a la creación en la ciudad, pero deciden no ser ‘fagocitados’ e incorporarse en este programa? ¿Cómo se planteará el apoyo a la creación para todos ellos? ¿Cómo se plantea mantener cierta diversidad en el tejido creativo de la ciudad?». ⁹⁰

En la medida de gobierno se atribuye al Ajuntament la «existencia de esta primera pieza fundamental» que son las «fábricas de creación». Como señala Jorge Luis Marzo, en este relato se invierten los tiempos históricos. En primer lugar, las comunidades crean los espacios, y después surge la voluntad política de protegerlos y ponerlos en relación. La mayor parte de los proyectos englobados bajo la marca de Fábricas de Creación eran proyectos preexistentes, validados y legitimados por el propio sector después de una larga trayectoria. Cada uno de ellos tiene un origen, un nacimiento, un contexto, un entorno territorial, un marco de relaciones sociales y artísticas, unos agentes y colectivos impulsores, unos objetivos, unas formas de evaluación y un funcionamiento diferentes y propios, pero también las actividades que se realizan y la asignación presupuestaria por parte del Ajuntament son distintos. En algunos casos están autogestionados por las propias artistas (La Escocesa, Hangar), por comunidades que se aglutinan entorno a un proyecto (Ateneu Popular de 9 Barris), o bien funcionan como una cooperativa (La Seca). Las iniciativas pueden estar alojadas en antiguas fábricas en desuso reconvertidas en equipamientos culturales (Fabra i Coats, Graner, La Escocesa, Nau Ivanow o Hangar), o en edificios de nueva planta (La Central del Circ). Varios proyectos de la red orientados a las artes escénicas han tenido problemas por el encarecimiento del suelo, siendo apoyados por el Ajuntament (La Caldera, Beckett o Tantarantana).

En el Informe del Comitè Executiu del Consell de Cultura de 2017, redactado por Ingrid Guardiola, se relacionan la variedad de actividades que se llevan a cabo en estos espacios: «Por un lado, son centros de creación que permiten

[90] Propuesta de enmiendas al texto *Mesura de govern* a partir de les línies d'actuació, 07-03-2017.

alquilar espacios o coproducir y que dan lugar a residencias de artistas, ensayos, espacios de coworking o talleres compartidos. También son espacios de formación y entrenamiento dirigido a los aspectos más innovadores de la disciplina. En tercer lugar, son espacios de apoyo a la producción, a la exhibición y a la distribución de proyectos artísticos. Finalmente, también se ha incluido la exhibición de espectáculos como una manera de cofinanciar los espacios».⁹¹

Ante esta diversidad, Consonni se preguntaba ¿qué convierte a un centro en una fábrica de la creación? ¿Su pasado fabril, su actualidad creativa y multidisciplinar, su apoyo a las creadoras, la conciencia de ser una fábrica, su forma de gestión?⁹² No hay una definición que pueda aglutinar la totalidad de iniciativas que se inscriben en estos programas, salvo el hecho de que suponen una mutación de un sociedad industrial a otra basada en los servicios. El término *fábrica* aplicado a entidades de producción cultural deriva tanto de los nuevos usos culturales del antiguo patrimonio industrial de Barcelona como de la fortuna en el uso de metáforas productivistas del tardocapitalismo, que designan el desplazamiento del sistema industrial hacia un sistema basado en el conocimiento y la información. Pero no es un término nacido en el seno de las entidades culturales o artísticas de la ciudad donde ahora se quiere implementar desde las políticas culturales. El concepto de fábrica tiene una semántica propia relacionada con la generación de productos, cuando muchas de estas iniciativas se reconocen como centros de creación e investigación que promueven procesos no destinados a la creación de plusvalías. La fábrica, por otro lado, es un lugar de disciplina, donde tiene lugar una segmentación laboral.

En la medida de gobierno se detecta una confusión entre el concepto de fábrica como recurso físico (edificio, equipamiento o infraestructura) y la idea de fábricas/espacios de creación como proyecto. Bajo el concepto de servicios se esconde un ejercicio de homogeneización, donde el papel de las entidades es el de hacer de gestoras de las «fábricas» como equipamiento. De esta manera, se confunde el sentido público, que ya tienen estas iniciativas, con la idea de provisión de servicios. La autonomía de los proyectos se reconoce, pero paradójicamente se quiere intervenir en los objetivos y prestaciones que cada proyecto acentúa de manera uniformizadora. Para paliar este impulso y atender a la especificidad de cada iniciativa, los proyectos consiguen que las prestaciones de servicios se delimiten mediante los contratos-programa plurianuales que se establezca para cada una de ellos; adaptándose los indicadores de evaluación, tanto cualitativos como cuantitativos, a la idiosincrasia propia de cada proyecto. De esta manera, el ICUB realizará un encargo en 2018 para establecer un nuevo

[91] Guardiola (2017).

[92] Brown (2016: 4).

paradigma evaluativo en un proceso compartido entre la administración y los proyectos del programa Fábricas de Creación, con la voluntad de alcanzar los siguientes objetivos:

» Reflejar el papel de las diversas entidades titulares de los proyectos en su singularidad y no como «gestoras» de los edificios —de las fábricas— como equipamiento, ni como subsidiarias en la oferta de servicios, ni como meras distribuidoras de apoyo público a la creación y/o producción.

» Dibujar el impacto del programa en su conjunto más allá del estricto ámbito de la producción artística contemporánea sino también en su relación con el contexto en el que se inscriben y el tejido con que trabajan- proponer una mirada cualitativa hacia la evaluación que respete la diversidad de cada uno de los proyectos ya sea a nivel característico de los proyectos de PFC como de los efectos que estos generan en su entorno.⁹³

La gestión con vocación de servicio público en estas iniciativas equivale a garantizar la accesibilidad, la democracia interna, el retorno social y la transparencia. Una transparencia que se ha de aplicar también en los procesos de selección de los equipos de gestión y de artistas o colectivos residentes. Estos proyectos se han de contemplar en sus diferentes escalas, es decir, no sólo hacia fuera, en relación con lo local o lo internacional, sino también hacia adentro. ¿Qué marco de relaciones laborales promueven? ¿Se estimula la cooperación entre las personas que los habitan? ¿Se promueve una relación entre iguales? ¿Cómo se decolonizan las prácticas artísticas? Más que enumerar una relación de elementos para un programa de acción común (sistema de becas, política de alquiler de espacios, gestión de servicios educativos, etc.), tal y como se señala en la segunda línea de actuación de la medida, habrían de quedar recogidos que los valores y formas se hace el acompañamiento a las/os artistas. «No el qué sino el cómo lo hacemos, en el sentido de las dinámicas de trabajo que se establecen desde los diferentes proyectos. Se ofrecen “espacios de ensayo, centros de documentación, etc.”. Pero también “entornos de confianza, flexibilidad, de cuidados, etc.”». ⁹⁴ Por otro lado, aún operando en el ámbito local se busca que estos espacios adquieran una dimensión internacional a través de su relación con centros de otras latitudes, mediante programas de residencias que acojan a creadores de otros contextos, o bien con becas de intercambio que faciliten el desplazamiento de las trabajadoras autóctonas. ¿Puede este modelo generar ocupación de calidad? ¿Dónde van las artistas y qué sucede con sus trabajos una vez concluyen sus residencias? ¿Es la promoción del nomadismo una solución a la precariedad o una «migración» forzada? ¿Esta inversión en el tejido cultural atiende a una

[93] Colombo y Badía (2018).

[94] Propuesta de enmiendas al texto *Mesura de govern* a partir de las líneas de actuación, 07-03-2017.

demanda real de las creadoras o se realiza para posicionar las infraestructuras en contextos internacionales y locales?

La medida de gobierno pretende paliar los nichos de precariedad promoviendo, entre otras cosas, la adecuada coordinación de la conexión «entre los creadores y el sistema de producción y difusión de la ciudad». Pese a que la promoción del sistema de creación artística de la ciudad ha de estar «alejada de las presiones de la industria, los medios de comunicación mediática y el mercado finalista», la primera línea de actuación fija los mercados culturales como destino de las prácticas artísticas que pasan por el programa de Fábricas. Esta aproximación al trabajo cultural estandariza las expresiones en pos de criterios como la visibilidad mediática o la audiencia; promueve la privatización de los conocimientos; jerarquiza y segmenta a las agentes culturales; e impone a los proyectos lógicas productivistas, de manera que nacen con previsiones de principio a fin, es decir, cronometrados.

Más allá del modelo público-privado, los proyectos proponen a la administración posibilitar fórmulas de gestión que reconozcan al agente asociativo-ciudadano, vinculado a comunidades artísticas, sectoriales o territoriales legitimadas. Esta legitimidad, constatable por una trayectoria histórica, por su representatividad en el sector, por su reconocimiento territorial y comunitario, por una base social extensa o por su capacidad para producir sinergias a partir de los programas desarrollados, tiene que permitir identificar y validar aquellas entidades, proyectos o colectivos que forman parte de la red. A partir del documento «Comuns Urbans. Patrimoni Ciutadà», elaborado por la Dirección de Democracia Activa y Descentralización del Ajuntament de Barcelona, los proyectos introducen en el debate sobre el marco conceptual y jurídico de la medida de gobierno, la demanda del reconocimiento del servicio comunitario que una parte de ellos realizan en tanto que infraestructuras públicas. Estos proyectos, concebidos por colectivos que se asocian y cooperan, en colaboración con los poderes públicos, para dar respuesta a problemas colectivos desde la autogestión no desarrollan actividades privadas sino comunitarias y, por tanto, marcadas por una voluntad de retorno social (a las creadoras, a otras ciudadanas). Las comunidades que los han gestado se organizan en torno a unos recursos compartidos y adoptan formas democráticas de gobernanza. Se trata, pues, de «alternativas a la forma habitual en que bien el Estado o bien el mercado provee estos recursos. Prácticas sociales que, protagonizadas por comunidades activas, generan vínculos que no pasan fundamentalmente por la mercantilización o el intercambio monetario ni por las normas derivadas de la burocracia pública».⁹⁵

[95] *Comuns urbans. Patrimoni ciutadà. Resum executiu.*

Los proyectos dentro de la red de Fábricas de Creación hacen uso de unas infraestructuras que conciben, mayoritariamente, no como públicas sino como comunitarias, una conceptualización que señala la relevancia de las comunidades de creadores como agentes protagónicos en la cultura de la ciudad sin intereses empresariales. En esta línea Tere Badia comentaba: **«A finales de 2017 nos acercamos al Asilo Filangieri, en Nápoles. Queríamos, precisamente para revisar la gobernanza, que sabíamos que estaba en crisis, valorar otras posibilidades de conferir a los espacios, las materialidades, los edificios, otro tipo de estatus. Algo que contempla la Constitución italiana y aplica inteligentemente la ciudad de Nápoles».**

En Italia se da una gestión clientelar de los recursos y una abundancia de edificios públicos infrautilizados, es decir, el Estado y los municipios no atienden una parte significativa de las demandas, dando la oportunidad a la sociedad de organizarse en torno a esos lugares. Para Badia la insuficiencia del estado puede convertirse en ocasión: **«Esas incapacidades permiten reapropiarse de un edificio y hacerle un estatuto propio, en este caso el propio edificio se convierte en un bien común. Como pieza legislativa es una obra de arte. Hay que ver en ello una oportunidad para que la gente se autogobierne porque se siente interpelada. Es una manera de revertir la idea de que no tienes ningún tipo de responsabilidad. Tal vez la tienes, es más, la quieres tener».**

La tercera línea de actuación de la medida de gobierno se establecen, como ya se ha comentado, contratos-programas plurianuales con los gestores de cada espacio que incluyen dos aspectos relativos a la dotación económica por parte de la administración: una aportación fija para hacer frente a los gastos básicos (energía, limpieza, seguridad y personal), y una aportación variable para desarrollar el programa de actividades y servicios que se establece en función del contrato-programa (a completar con recursos propios provenientes de la gestión de cada espacio).

El mantenimiento y el funcionamiento del programa Fábricas de Creación representó un gasto anual de 2.099.950 euros en 2017. La puesta en funcionamiento de las medidas detalladas en el documento «Nou impuls al Programa Fàbrica de Creació» supone un incremento de un millón de euros anual en el presupuesto que el Ajuntament destina al mismo. En relación con esta nueva partida se prevé crear un fondo económico común, objeto de una convocatoria anual. Así, en lugar de intentar detectar las necesidades, intereses y oportunidades compartidas por los diversos espacios se intenta forzar mediante una convocatoria externa lo que tendría que surgir de una relación orgánica entre proyectos.

El mantenimiento y el funcionamiento del programa Fábricas de Creación representó un gasto anual de 2.099.950 euros en 2017. La puesta en

funcionamiento de las medidas detalladas en el documento «Nou impuls al Programa Fàbrica de Creació» supone un incremento de un millón de euros anual en el presupuesto que el Ajuntament destina al mismo. En relación con esta nueva partida se prevé crear un fondo económico común, objeto de una convocatoria anual. Así, en lugar de intentar detectar las necesidades, intereses y oportunidades compartidas por los diversos espacios se intenta forzar mediante una convocatoria externa lo que tendría que surgir de una relación orgánica entre proyectos. El 23 de julio de 2019 voces disidentes e identidades culturales al margen de la institución (de manera querida o no) y que se reclaman como sujetos generadores de cultura de base (CdB) se reunieron en el Antic Teatre para denunciar, mediante un manifiesto y una rueda de prensa, la falta de transparencia total en los presupuestos destinados a cultura y la arbitrariedad de la administración en su sistema de apoyo a la creación. Con un presupuesto de 200 millones de euros (2019), tan sólo 4,2 millones se reparten por concurrencia pública entre los proyectos de la ciudad, sean macrofestivales o cultura de base. El tejido local de personas, entidades, espacios o propuestas relacionadas con el arte, la educación, la cultura, los públicos o lo social señalaban que la cultura es un bien y no un recurso o instrumento para generar orden, control e imagen-marca: «Estas dinámicas del sistema operan, construyen y codifican en base a modelos prefijados y no a necesidades reales del tejido cultural». En este sentido, las fábricas de la creación son, para los proyectos que se entienden como cultura de base, un ejemplo o síntoma. Las denuncias del tejido local contaron con el apoyo de algunos de los responsables de los proyectos en el programa Fábricas de Creació como Oscar Dasí (La Caldera), Elena Carmona (Graner), Johnny Torres (La Central del Circ) y Lluís Nacenta (Hangar).

JULIA MONTILLA CAMPILLO

Nota aclaratoria. En este relato se recogen tan solo algunos de los proyectos realizados en Hangar por cuestiones de extensión. No obstante, Hangar quiere expresar su agradecimiento a todas y cada una de las personas, colectivos e instituciones con quienes ha desarrollado proyectos en colaboración durante estos veintidós años: ZKM, C3, Dedale, Michael Culture, Rixk, MediaLab Prado, HfG y muchas otras. La estructura y los contenidos del texto no han permitido tampoco incorporar las voces de algunas de las entrevistadas, a quienes agradezco su ayuda desinteresada. De igual manera, la temporalidad del encargo ha limitado la agregación de personas más allá del contexto próximo del propio centro. La carencia de estos relatos, imprescindibles para dibujar la cartografía en que se inscribe Hangar, se han intentado paliar a través de fuentes textuales.

«Paradigmas y síntomas» es la traducción al castellano del texto publicado en el libro coordinado por Anna Manubens y Julia Montilla *Hangar: Paradigmes, símptomes, prototips i projeccions*, Barcelona: Fundació Privada AAVC, 2020.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar Serrat, Ivan (2019) «Carn, pedra i purpurina», *Directa*, 25-06-2019.
- Alfama Guillem, Eva *et al.* (2007) *Per una nova cultura del territori? Mobilitzacions i conflictes territorials*. Barcelona: Icària.
- Badia, Teresa (2009) *Catalunya Laboratori. Pla Integral de R+D+I pel sector de les Arts Visuals a Catalunya. Una proposta de l'AAVC-CIDEA-CatLab*.
- Bosco, Roberta (2007) «Poblenou perderá unos 200 artistas en 2007», *El País*, 20-01-2007.
- Brown, Harriet (2016) *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*, Bilbao: consonni.
- Barthes, Roland (2002) *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, París: Seuil/IMEC.
- Blázquez, Sara (2016) «No, l'Atlàntida no és de tothom», *Nació Digital*, 09-06-2016.
- Bosco, Roberta (2007) «Hangar, de prototip a model», *Quadern de El País*, 28-06-2007.
- Cabeza, Ana (2006) «Un incendio daña Can Ricart el mismo día en que se aprueba su conservación», *ABC*, 05-04-2006.
- Caerols Mateo, Raquel y Escribano Belmar, Beatriz (2009) «Medialab Madrid 2002-2006. Cultura participativa y activismo social en Madrid», *Artnodes*, núm. 24: 111-120.
- Cejudo Córdoba, Rafael (2017) «La participación del público en el coste de la oferta cultural: argumentos éticos para el debate», *Arbor*, vol. 193, núm. 784.
- Callén Moreu, Blanca (2011) «Tecnoactivismo. La experiencia política de Riereta.net», *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, vol. 11, núm. 1.
- Colombo, Alba (UOC) y Badia, Tere (Culture Action Europe) (2018) *Fàbriques de Creació. Objectius comuns i indicadors per al diagnòstic de la realitat d'acció*, Institut de Cultura de Barcelona.
- Comuns urbans. Patrimoni ciutadà. Resum executiu*, Ajuntament de Barcelona.
- Cubeles, Xavier; Muñoz, Pere, y Pardo, Jordi (2011) «El proyecto global e histórico de Distrito 22@ de Barcelona», *Ekonomiaz*, núm. 78, 3r trimestre.
- Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats*. Crónica de la jornada celebrada en Fabra i Coats el 20 de noviembre del 2008.
- García García, Isabel (1986) *Tiempo de estrategias: la asociación de artistas plásticos y el arte comprometido español en los setenta*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Guardiola, Ingrid (2017) *Barcelona Cultura 2017. Informe del Comitè Executiu del Consell de la Cultura*, Consell de la Cultura de Barcelona.
- Guntín, Florenci (2015) «Réplica de Florenci Guntín», *El Punt Avui*, 14-07-2015.

- (2012) «Comunicat de Florenci Guntín sobre els fets recents a l'AAVC», <http://florenciguntin.blogspot.com/2012/11/comunicat-de-florenci-guntin-sobre-els.html>
- (2008) «Hangar, un laboratorio para las artes», en Alba Colombo y David Roselló Cerezuela (coords.) *Gestión cultural. Estudios de caso*, Barcelona: Ariel, p. 59-74.
- Hangar, *Memoria 2005, Memoria 2009, Memoria 2011, Memoria 2015*.
- Homs, Lluçà (2013) «Fàbriques de creació», *Bonart*, 12-11-2013.
- «Les irregularitats en la gestió posen en perill l'Associació d'Artistes Visuals», *Cultura21*, 12-02-2013.
- Manen, Martí (2011a) «La excesiva politización de la cultura y la falta de espíritu crítico lo enturbian todo» (entrevista a Nekane Aramburu), *A*Desk*, 14-02-2011.
- (2011b) «Entrevista con Manuel Olveira», *Zerom3*, 30-01-2011.
- Martínez Illa, Santi (2010) *Pla d'equipaments culturals de Catalunya 2010-2020*, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació (Generalitat de Catalunya).
- Marzo, Jorge Luis (2015) «Definiendo la in-dependencia del productor artístico: de la transición a la actualidad», conferencia leida en la jornada *Producció artística en temps de precariat laboral*, celebrada el 3 de diciembre de 2015 en la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València y organizada por el Grup de Recerca en Espai Urbà i Tecnologies de Gènere.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia (2015) *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra.
- Mesura de govern. Nou impuls al programa Fàbriques de Creació de Barcelona 2017*, Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona).
- Ojeda, Helena y Urbano, Xavier (2015) «Cultura i gestió comunitària: públic significa 'de la comunitat', no 'del govern', *Interacció*, 14-09-2015.
- Olveira, Manuel (2006) «La producción cultural a la luz de la teoría de la cultura», *Artecontexto*, 9.
- Palau, Maria (2015) «Creadors sense veu», *El Punt Avui*, 09-07-2015.
- (2012) «Gestió irregular», *El Punt Avui*, 09-11-2012.
- Parramon, Ramon y Moliner, Montserrat (2018) «Assemblearisme i art», en *Estat de la cultura i de les arts 06_2018. Dimensió social de la cultura*, Barcelona: CoNCA (Generalitat de Catalunya).
- Peran, Martí (2002) «Más sobre el ruido y las nueces», *El País*, 30-12-2002.
- Pla estratègic de cultura de Barcelona. Nous accents 2006*, Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona).
- Pla estratègic del sector cultural de Barcelona. La cultura, motor de la societat del coneixement 1999*, Institut de Cultura Barcelona (Ajuntament de Barcelona).
- Portelli, Stefano (2015) *La ciudad horizontal. Urbanismo y resistencia en un barrio*

de casas baratas de Barcelona, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Roca, Joan (2005) «Barcelona y Can Ricart», suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*, 05-10-2005.

Rowan, Jaron (2010) *Emprendizajes de la cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid: Traficantes de Sueños.

Selles Rigat, Narcís (2017) «Art i política en temps de canvis. Entre el flux de la protesta antifranquista i el reflux de la institucionalització monàrquica», *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, 5: 193-247.

Serra, Catalina (1999) «La asociación de artistas pide a Clos que una parte de Can Saladrigas sean talleres», *El País*, 03-04-1999.

Theros, Xavier (2016) «La segona vida de Can Ricart», *Ara*, 04-09-2016.

Torres, Francesc (2002) «Una associació combativa», *El País*, 16-06-2002.

Vindel Gamonal, Jaime (2017) «Contra la Transición “pelele”: La Familia Lavapiés como síntoma contracultural de la izquierda radical», en *Anales de Historia del Arte*, 27: 203-231.

YProductions (2009) *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*, Madrid: Traficantes de Sueños.