

# EL HORNO

Espacio de las  
Artes y la Cultura  
para la Inclusión  
Social y la Salud  
Pública

Posicionamiento estratégico y  
bases para la definición espacial



# **EL HORNO**

## **Espacio de las Artes y la Cultura para la Inclusión Social y la Salud Pública**

**Posicionamiento estratégico y  
bases para la definición espacial**



# Presentación

Este documento define el posicionamiento estratégico de El Horno, un espacio cultural de futura creación en el municipio de Puerto del Rosario (Fuerteventura).

El contenido del trabajo se ha estructurado en tres bloques:

El primero de ellos presenta un marco conceptual de referencia, que nos sitúa en el modo en que la cultura se entiende en la actualidad y nos presenta los principales retos y oportunidades a los que se aspira a dar respuesta desde ese ámbito.

En segundo lugar, a partir de un análisis de contexto que atiende tanto a la escala local como a la regional, se perfila la orientación de El Horno y se fijan las líneas de trabajo que darán concreción y desarrollo a un proyecto cultural de marcada personalidad y alto valor social.

Por último, entendiendo que los procesos culturales son inseparables de los contextos en los que tienen lugar y que los segundos pueden aportar recursos insustituibles a los primeros, la definición de la misión de El Horno sirve de base para la definición inicial de los atributos que deberá tener el espacio arquitectónico en el que el proyecto se desarrollará.



# Índice

## BLOQUE I. MARCO CONCEPTUAL

### Nuevos paradigmas de la política cultural

- 10 La cultura, un campo de acción transversal de difícil delimitación
- 11 Definición y alcance de la política cultural
- 11 El valor intrínseco de la acción cultural
- 13 Claves para la reorientación en el cambio de época

### Espacios para la cultura

- 17 Evolución histórica de los espacios culturales
- 19 Las funciones de los espacios en los procesos culturales
- 22 Perfil de los espacios culturales de nueva generación

## BLOQUE II. POSICIONAMIENTO ESTRATÉGICO

### Reflexiones en torno al contexto

- 26 La cultura como oportunidad para el territorio canario
- 30 Acercamiento al escenario local
- 36 La vida en la periferia, oportunidad y vulnerabilidad

### Orientación del proyecto cultural

- 41 Arte y cultura contra la exclusión
- 44 Bases, ámbitos de trabajo y experiencias en marcha
- 50 El Horno. Espacio de las Artes y la Cultura para la Inclusión Social y la Salud Pública

## BLOQUE III. BASES PARA LA DEFINICIÓN ESPACIAL

### Punto de partida

- 56 Antecedentes y nuevo contexto
- 57 Análisis del Museo Arqueológico de Fuerteventura

### Reorientación espacial

- 60 Estrategias de proyecto
- 66 Programa de usos y configuración arquitectónica
- 78 Dos referentes

## 84 BIBLIOGRAFÍA





# **BLOQUE I. MARCO CONCEPTUAL**

## **Nuevos paradigmas de la política cultural**

La cultura, un campo de acción transversal de difícil delimitación

Definición y alcance de la política cultural

El valor intrínseco de la acción cultural

Claves para la reorientación en el cambio de época

## **Espacios para la cultura**

Evolución histórica de los espacios culturales

Las funciones de los espacios en los procesos culturales

Perfil de los espacios culturales de nueva generación

# Nuevos paradigmas de la política cultural

## La cultura, un campo de acción transversal de difícil delimitación

Aunque a lo largo de este trabajo articularemos una comprensión específica de la idea de cultura, nos parece importante empezar señalando que ésta es un asunto de compleja definición que, a lo largo de la historia, ha sufrido importantes reorientaciones conceptuales. Anticipamos ya que los cambios de perspectiva no han venido a sustituir a las concepciones previas, sino que las han complementado incorporando siempre nuevos elementos a tener en cuenta.

Si bien podemos decir que el ámbito de lo cultural se ha enriquecido positiva y enormemente a lo largo del siglo XX, también es cierto que la apertura conceptual y la multiplicidad de discursos han resultado en que algunas ideas generales se hayan vuelto algo difusas. Consideramos tan importante trabajar a partir de posicionamientos reflexionados y claros como conservar una imprescindible amplitud de miras. Por ello, como punto de partida y referencia del resto de este trabajo, presentamos de forma breve tres acepciones del concepto de cultura que sirven para situarnos en el modo en que ésta se entiende en la actualidad (Pascual, 2016):

- **La cultura como sustancia para el desarrollo personal.** Esta primera acepción, de carácter esencialista, posee una amplia tradición en el mundo occidental y se relaciona con el desarrollo humano, la capacitación personal y los instrumentos de los que un individuo dispone para interpretar la realidad en la que vive y orientar su vida. Sobre esta mirada se asientan ideas como la educación, la sabiduría, la excelencia, las artes clásicas, las disciplinas canónicas o la conservación.
- **La cultura como expresión de la vida en sociedad.** La perspectiva anterior, que con frecuencia derivó en una actitud aislada y elitista, fue discutida a mediados del siglo XX por planteamientos que reivindicaban la condición colectiva y abierta de la cultura. Desde esta sensibilidad, la cultura no sería un patrimonio autónomo y elevado al que contribuirían fundamentalmente los individuos “geniales”, sino una construcción derivativa y viva, resultado de una infinidad de procesos sociales, formada por constantes intercambios y cruces, innumerables aportes sumados unos a otros, pequeños avances y alguna que otra ruptura. En este momento, se supera la noción meramente estética de las artes y cae la separación entre “alta” y “baja” cultura.
- **La cultura como sector.** En las últimas décadas del siglo XX, la creciente atención al valor de la cultura y la emergencia del discurso de la sostenibilidad dieron pie a una tercera concepción. Partiendo de una comprensión de lo cultural como un campo complejo, se empezó a tomar conciencia de su incidencia en ámbitos como el económico, el social o el medioambiental. Diferentes delimitaciones, hechas a partir de la identificación de actores, recursos, formas de trabajo o impactos, permitirían ordenar el campo de actuación y explorar de manera sistematizada estos vínculos. Si en un primer momento se habló abiertamente de la posibilidad de dar un tratamiento instrumental a la cultura, en este caso el corporativismo y la mercantilización alimentaron los recelos de quienes entendían que la sectorialización desvirtuaba la esencia de la cultura.

Más adelante, al hablar de la evolución de los espacios culturales, volveremos a explicar el modo en que se suceden estas tres concepciones de la cultura ilustrándolas con diferentes experiencias. Con esa breve introducción, queremos llamar la atención hacia el complicado sistema de vectores entre los que se mueve la cultura en la actualidad. Como hemos dicho, los diferentes enfoques llaman a la amplitud de miras antes que a la toma de posiciones unidimensionales.

## Definición y alcance de la política cultural

El necesario control social sobre ciertos procesos para garantizar un desarrollo inclusivo y democrático justifica la necesidad de la intervención pública cultural; ahí radica la legitimidad de la política cultural.

Después de lo explicado en el apartado anterior, es fácil comprender que la política cultural no agota el ámbito de la cultura. Sin embargo, la intervención de la administración es una potente herramienta para garantizar el equilibrio del ecosistema cultural, manteniendo su diversidad, fortaleciendo a los actores públicos y privados, ofreciendo garantías de expresión y difusión a todas las voces, arbitrando en conflictos de naturaleza cultural, promoviendo interacciones creativas, ayudando a las expresiones más desfavorecidas y posibilitando la conexión entre la dimensión local y la dimensión global de la cultura (Pascual, op. cit.).

La política cultural, como cualquier otra política pública, debe orientarse en primer lugar a la ciudadanía y, en su caso específico, a satisfacer la necesidad de participación, acceso, expresión y comunicación todos los miembros de la comunidad. Como veremos más adelante, la tarea de la administración pública en este sentido se entiende de manera cada vez menos unidireccional y más relacional. Como principio general, la Agenda 21 de la cultura recoge que “el desarrollo cultural se basa en la multiplicidad de los agentes sociales. Los principios de un buen gobierno incluyen la transparencia informativa y la participación ciudadana en la concepción de las políticas culturales, en los procesos de toma de decisiones y en la evaluación de programas y proyectos”.

Nuestras aproximaciones a la política cultural necesitan ser precisas, ya que, como se ha avanzado, sus impactos alcanzan a otros ámbitos de las políticas públicas más allá de la delimitación competencial-administrativa bajo la que suele circunscribirse “la cultura”. Abordar la política cultural exprimiendo la transversal potencialidad que la materia cobija invita a tener en cuenta sus relaciones con el ecosistema educativo (política educativa), con el sistema de atención y bienestar (política social o de salud), con los modelos de promoción de la innovación (política de innovación) o la política territorial en su conjunto.

## El valor intrínseco de la acción cultural

Cabe ahora contradecir parcialmente lo anterior lanzando una llamada de atención. El creciente interés por la capacidad de la política cultural para incidir en otros campos de la política pública ha generado efectos positivos así como contrapartidas. Por un lado, ha contribuido a la toma de conciencia de la cultura como elemento central para el desarrollo sostenible y transversal, pero por otra parte, también ha provocado que sobre la política cultural se hayan acumulado requerimientos, expectativas y presiones desmesuradas.

Las primeras conceptualizaciones de la cultura como recurso y la predisposición a asumir objetivos impropios tienen su origen en los años 80, cuando con la llegada del liberalismo comenzó a revisarse la estructura del Estado del Bienestar. Partiendo de un peso estructural muy reducido y anticipándose a quienes las consideraban un lujo superfluo, las políticas culturales debieron justificar su función con argumentos de tipo social y económico. Desde aquel momento, las políticas culturales pecan de cierta inseguridad de su propio valor (Jowell, 2004).

En el informe “El retorn social de les polítiques culturals” (IGOP, 2008), encargado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, se reivindican cinco inquietudes propias de la cultura demandando una mayor profundidad en los métodos para la evaluación de su valor:

- **Identidad y valores colectivos.** La política cultural es un potente instrumento para la creación de significados e identidades compartidas. Garantizando que esta construcción se haga de manera realmente democrática, se contribuirá a reforzar el sentimiento de pertenencia de los individuos, a preservar la memoria de la comunidad y a reforzar la estima por el entorno donde se vive.
- **Capital social.** inclusión, participación ciudadana y acción colectiva. La creación de valores compartidos es una de las bases de la comunidad. Mediante la construcción de esos espacios simbólicos de encuentro y reconocimiento mutuo, la política cultural puede resolver situaciones de aislamiento social, reforzando los vínculos comunitarios y actuando en beneficio de la implicación ciudadana y la acción colectiva.
- **Reconocimiento y gestión del conflicto.** El sentido crítico es una de las cualidades intrínsecas de la cultura. Ésta se desvela así como un poderoso instrumento para expresar problemáticas particulares, denunciar situaciones de vulnerabilidad y darles visibilidad en el debate público. El reconocimiento de la diferencia y la gestión de los conflictos de naturaleza cultural son también ámbitos de trabajo de la política cultural.
- **Revalorización de las clases no productivas.** El énfasis que la política cultural ha puesto en la creación de empleo y el aumento del consumo cultural ha hecho que, perdidos en cifras generales, se haya desatendido a ciertos grupos poco representados en las audiencias culturales: la gente de mayor edad, la infancia, las personas de origen extranjero, las discapacitadas, las que viven en situación de pobreza. Una política cultural orientada a la inclusión deberá trabajar estrategias que incrementen el capital cultural de estos colectivos en desventaja, mejoren la percepción social que de ellos se tiene y los haga sentirse positivamente reconocidos.
- **Desarrollo autónomo y promoción de la creatividad personal.** La creatividad es el impulso de producir nuevas formas de comprender ante una realidad siempre cambiante, de combinar elementos previamente existentes buscando combinaciones radicalmente nuevas. La creatividad y la innovación no son sólo herramientas de desarrollo económico, sino también de potencial transformación social.

Insistiendo en la necesidad de reflexionar sobre el valor público que genera la cultura por sí misma, también nos parece necesario reivindicar la capacidad del campo cultural de exportar valores al resto de la realidad socioeconómica.

Los valores que emanan de la cultura van mucho más allá de la racionalidad instrumental basada en la maximización. Éstos proponen un profundo replanteamiento ético de las necesidades de los individuos, que están ligadas a la voluntad de participar, comunicar, compartir, deliberar y expresar. Además, estos valores responden a una nueva jerarquía, que incluye aspectos como el deseo expreso de la innovación, el consumo relacional (como alternativa al transaccional) y el intercambio libre, el pensamiento crítico, el desarrollo personal, la solidaridad, la cooperación, el trabajo en red, el valor de la diversidad y la belleza, la participación, la importancia de la dimensión lúdica y vital... Las líneas que guían las acciones de la creatividad no deberían ser la racionalidad puramente instrumental, sino que deben tener constancia y comprometerse con los valores expresivos, de intercambio y de beneficio mutuo.

En definitiva, el campo cultural externaliza valores que calan en el conjunto del espacio social y económico. A partir de la crisis, constatamos que la reorientación a la que la cultura apunta se adecúa mucho mejor al concepto de desarrollo sostenible.

## Claves para la reorientación en el cambio de época

El modo en que todavía hoy entendemos la política cultural está marcado por la figura de André Malraux, quien, con la creación del Ministerio de la Cultura francés en 1959, abrió este campo de trabajo. A lo largo del más de medio siglo transcurrido desde entonces, diferentes relatos han venido a reorientar ciertos aspectos de las políticas culturales, aunque éstas se mantienen fieles al modelo original en lo básico (inclinación por el consumo, la exhibición, la noción estética de la cultura o las disciplinas artísticas tipo, entre otros ejemplos).

Esto no sería un problema si, desde comienzos del siglo XXI, el modelo tradicional de política cultural no diera muestras de encontrarse totalmente obsoleto y agotado: por no haber interiorizado la centralidad estratégica de los sectores culturales en las dinámicas económicas y sociales; por desvelarse regresivas fiscalmente e ineficientes a pesar de ampararse bajo el concepto de democratización de la cultura; y por tender a construirse de forma intuitiva, desatendiendo a la cantidad de información disponible hoy día.

Vivimos en un tiempo de cambios, en el que diferentes tendencias emergentes han redefinido profundamente nuestros marcos sociales, económicos, políticos, medioambientales y culturales. Toda la política pública está llamada a reconocer este nuevo escenario y a aprender a adaptarse a él. En lo que tiene que ver de forma más estrecha con la política cultural, destacaríamos:

### a. Apertura y participación

La política cultural moderna se presentó bajo el lema de “democratizar la cultura”. En origen, esta tarea recaía sólo sobre el Estado que, desde una mentalidad jacobina y estrechamente administrativa, se atribuía a sí mismo la condición de único garante del acceso a la cultura. Frente a ese poder centralizado, desde finales de los años 60, comenzó a articularse la idea de una “cultura democrática”. Ésta hace referencia a una política cultural abierta a la participación de diferentes actores, horizontal antes que vertical, plural y colectiva.

Como ya hemos adelantado, la cultura es uno de los elementos básicos para el desarrollo personal y social. Por ello, es fundamental asumir compromisos de apertura e inclusión desde ella. Una voluntad de este tipo entronca con las ideas contemporáneas de nuevo gobierno, según las cuales, la administración pública ha dejado de ser una simple proveedora de servicios a una ciudadanía pasiva, necesitando encarar su trabajo desde una vertiente más relacional, arbitrando conflictos, fomentando intercambios, catalizando procesos, conectándose con el territorio sin acapararlo administrativamente.

La necesidad de incorporar a las personas activamente en la producción cultural y la creación de nuevas ideas debe reforzarse incitándolas a tomar partido. Los espacios de participación deben aspirar a convertirse en lugares de implicación. Fomentar el asociacionismo, el trabajo conjunto o tejer redes comunitarias son propósitos que encontrarán respuesta en el trabajo iniciado por múltiples agentes sociales.

Por último, para garantizar la equidad y la justicia, corresponde a las administraciones públicas realizar esfuerzos adicionales para encajar a aquellos colectivos en situación de desventaja, ya sea por razones de vulnerabilidad social, falta de acceso a la participación o invisibilidad simbólica, promoviendo su incorporación y su capacitación.

### **b. Disolución de fronteras tradicionales**

La creciente complejidad de nuestra sociedad, la diversidad de identidades y de itinerarios de vida, hacen cada vez más difícil la categorización. Fronteras que antes fueron claras se vuelven difusas, pensemos en el modo en que se ha estrechado la separación entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, el trabajo y el ocio, la competitividad y la colaboración, lo institucional y lo civil.

En la base de estos cambios se encuentran profundos cambios culturales con los que, una vez más, la política cultural necesita acompañarse. También desde esta perspectiva, los modelos de jerarquización, especialización y segmentación, típicos del sistema económico-industrial, necesitan ser superados para dar con fórmulas basadas en la horizontalidad, la acción en red y la fertilización cruzada de prácticas y saberes.

Las políticas culturales que hoy se ensayan se caracterizan por convocar comunidades densas, que comparten, intercambian, cooperan, capitalizan los conocimientos y usufructan el procomún –aquello entre lo público y lo privado-; pero que al mismo tiempo respetan la autonomía y aceptan la centralidad de la ‘subjetividad humana’. En estos contextos, que constituyen catalizadores de la creatividad y la innovación, las dimensiones económicas, sociales y culturales son difícilmente distinguibles, se retroalimentan mutuamente y se configuran conjuntamente.

### **c. Del consumo a la creación**

Apoyados en la revolución digital, los cambios a los que hacemos referencia se han traducido en la emergencia de nuevos modelos de creación artística y de producción cultural. Actualmente, adquieren pujante relevancia la investigación y la experimentación, los proyectos colaborativos, las dinámicas de fertilización e incubación, la integración de lenguajes y disciplinas (artísticas, científico-técnicas, etc.) o la intersectorialidad. Estas nuevas prácticas afectan de raíz a la manera de atender al proceso creativo.

Mientras que la política cultural tradicional, y específicamente los centros culturales que se promovieron bajo su paraguas, se centraron de forma casi exclusiva en las últimas fases de ese proceso -es decir, la distribución, el consumo y la conservación-, hoy día la atención se dirige hacia las etapas previas, que abarcan la formación, la ideación, la capacitación, la creación o la producción.

Este cambio de enfoque tiene que ver con la profundización en la idea del derecho a la cultura que se ha llevado a cabo en las últimas décadas (Grupo de Friburgo, 2007). Si la política cultural se redujo en un primer momento a una cuestión de facilitar el acceso, ahora se piensa en la necesidad del derecho de la ciudadanía a expresarse y tomar parte, no sólo como espectador o usuario, sino también como protagonista.

Esta filosofía se apoya también en la convicción de que todas las personas tienen un potencial creativo propio, que éste no es un patrimonio exclusivo al que se acceda a través de la formación o el talento innato, pero que necesita ser atendido y desarrollado, ya que en él reposa una fuente inagotable de energía. Las nuevas políticas culturales, en consecuencia, deben poner el acento en la formación y alfabetización creativa (que incluye la digital) de la ciudadanía, en la provisión de recursos para la creación amateur y profesional, en la generación de capital relacional entre creadores, en la conexión con centros de creación nacionales e internacionales, en la movilidad y el intercambio (residencias).

#### **d. Acceso a la información y generación de conocimiento**

A raíz de la revolución de las tecnologías de la información y la comunicación, los bienes de tipo simbólico ganan peso de forma creciente frente aquellos de tipo físicos. Desde la entrada del nuevo siglo, se consolida el paso de la era industrial hacia un sistema bautizado como “sociedad del conocimiento” (Castells, 2004).

En este nuevo escenario, relacionar cultura, tecnología, información y conocimiento se convierte en un reto central. La tarea de los gobiernos locales y de las ciudades debe así orientarse hacia la ampliación del acceso a la información y la maximización de las posibilidades de generación de conocimiento por parte de la ciudadanía. El espacio digital debe integrarse como complemento fundamental en las políticas culturales, y específicamente de los espacios físicos para la innovación y la creatividad.

El digital es un medio que puede multiplicar las posibilidades de acceso, de transparencia, de participación, de conexión y de innovación. Evitando la seducción del discurso tecno-optimista, los esfuerzos en esa dirección deben ser combinados por precauciones y atenciones hacia problemáticas asociadas al despliegue del ámbito tecnológico, como puede ser la vulneración de la privacidad, la creación de nuevos oligopolios mucho menos visibles o la brecha digital.

#### **e. La recuperada importancia del contexto**

Una interpretación apresurada del arranque de la mundialización derivó en un primer momento en cierto “indiferentismo espacial”. La representación más gráfica de aquello viene dada por los muchos edificios de pretensiones icónicas con lo que tantas ciudades buscaron ganar un lugar en el nuevo mapa del mundo global, resultando en multitud de

proyectos desanclados territorialmente, que podían estar en cualquier lugar del mundo que simplemente pudiese pagarlos. Resultó paradójico que el discurso de la competitividad entre ciudades terminase en la homogeneización y la desvirtuación de la esencia local (Muñoz, 2010).

En respuesta a estos desaciertos, desde el ámbito de estudio de la dimensión urbana de la cultura, se desarrollaron y gozaron de gran predicamento las teorías de la “ciudad creativa” (Landry y Bianchini, 1994) y de la “clase creativa” (Florida, 2002). Éstas insisten en la importancia del territorio como soporte de significados y en la posibilidad de gestionarlos para dar pie a dinámicas productivas (dicho de otro modo, señalan la posibilidad de vincular política urbana y política cultural). Las interpretaciones más espurias de estas teorías entienden que la creatividad es algo que simplemente se importa, olvidando que ésta realmente se desarrolla “orgánicamente a partir del complejo entramado de las relaciones de producción, el trabajo y la vida social en contextos urbanos” (Scott, 2006). La cultura es un sistema social y territorialmente estructurado. Por esto, es fundamental que los que a ella se vinculan sean contextualizados, no simples recetas genéricas o grandes ambiciones sin base.

Las políticas culturales del siglo XXI son básicamente urbanas. Sustancias como la memoria, la tradición, las fortalezas endógenas, los estilos de vida, la escala próxima, el vecindario, los agentes sociales activos, los recursos disponibles, la actividad económica local, las inquietudes comunitarias y la capacidad de las personas sostienen un ecosistema cultural propio y de gran valor con el que las políticas culturales necesitan conectar.



# Espacios para la cultura

## Evolución histórica de los espacios culturales

La creatividad como proceso y el espacio como contexto son elementos que se condicionan mutuamente. Los espacios, su configuración y sus modos de gestión han estado siempre -de manera explícita o implícita- en el centro de las políticas culturales. La evolución histórica ha requerido una constante reformulación de los espacios según los modos de creación, producción y distribución cultural de cada época.

En Occidente, en los períodos previos a la conformación de las políticas culturales modernas, el espacio que propiciaba el pensamiento y la interacción social tomó la forma del ágora en la Grecia clásica o los ateneos romanos. La característica común de estos espacios era que se basaban en la interacción entre eruditos, ofreciendo en muchos casos residencia y mantenimiento financiero a quienes se dedicaban al pensamiento. Otro tipo de espacios fundacionales, como la Biblioteca de Alejandría, no sólo servían a la interacción de los sabios, sino que funcionaban como infraestructuras en las que se concentraba un gran volumen de activos culturales, actuando de elementos básicos en la transmisión del conocimiento y la conservación de la tradición cultural.

La Edad Media supuso la concentración de todas estas funcionalidades sobre el eje de la Iglesia. Los conventos, con sus privilegiadas bibliotecas, y las iglesias, decoradas con pinturas y tallas de los mejores artistas, servían como soporte para la creación y difusión de las artes con la intencionalidad de difundir la palabra de Dios.

De forma paralela, el desarrollo de las ciudades fue permitiendo la aparición de otros espacios de manifestación creativa y cultural. El espacio público (las calles, las plazas, los mercados) acogía expresiones artísticas ambulantes, que posteriormente se fueron fijando en los corrales de comedias o, volviendo a vincularse estrechamente con el poder, en los espacios cortesanos, gabinetes de burgueses acaudalados y nobles.

El Renacimiento europeo significó la exacerbación de las manifestaciones culturales patrocinadas por los poderes políticos, económicos y religiosos. Entre ellos lucharon en competencia por atraer y apadrinar a aquellos individuos que componían el starsystem creativo de la época. Al mismo tiempo, se produce la consolidación del taller del artista y los gremios artesanos, que conformaban tanto un espacio de creación y de formación - de los aprendices- como un elemento señalizador de una determinada marca o tradición artística.

En el siglo XIX se consolidan las academias, espacios de normalización canónica de las enseñanzas artísticas. Aparecen a la vez las primeras grandes instituciones culturales de acceso general, como los museos y las bibliotecas, significando la desamortización de las riquezas artísticas y del conocimiento de las instituciones tradicionales del antiguo régimen. Presentados en ocasiones como templos culturales (teatros, palacios de la ópera y grandes auditorios) estos espacios cumplen además con la función de comunicar la posición de los grandes núcleos de poder, las capitales de los nuevos estados-nación. Al mismo tiempo y casi huyendo de lo anterior, el romanticismo reclamaba la naturaleza como refugio, espacio de inspiración, para el pensamiento y la creación.

En el panorama crispado que dio entrada al siglo XX, nos encontramos con las vanguardias y su repudio a los espacios canónicos e institucionales. Rompiendo con lo oficial, aparecen salones alternativos como el Salón des Refusés (1863), encargado de exponer obras rechazadas por el jurado del Salón de París, y frente a los museos de bellas artes, surgen los primeros museos de arte contemporáneo (MOMA, 1929). Las academias se convierten en instituciones caducas y el taller del artista en un espacio de autonomía singular y distintivo, que determina el espíritu de la obra creada convirtiéndose en una parte de la producción misma.

Ya bien avanzado el siglo XX, con la aparición de la política cultural contemporánea a partir de las propuestas de Malraux, la democratización del acceso a la cultura se convierte en un objetivo general. Con la pretensión de desechar el elitismo de los grandes templos culturales, adquieren protagonismo las casas de la cultura, las cuales, ya desde su denominación doméstica y cercana, pretendían aproximar la cultura y las artes al común de los mortales. Estos espacios tienen una importancia especial en el ámbito de las ciudades medias y pequeñas, compensando una geografía de espacios culturales que hasta entonces tendía a concentrarse en las grandes urbes.

La estricta jerarquización y el peso del Estado en el modelo de Malraux fue contestado por el movimiento antiautoritario estadounidense y europeo, que a finales de los años 60 empezó a reclamar el espacio público en su condición simbólica como sustancia de producción cultural: el pop art hizo de la publicidad una fuente de inspiración, mientras que la Internacional Situacionista reivindicaba lo cotidiano como espacio de creación artística y empoderamiento político. En su sentido físico, el espacio público vuelve a ser soporte de expresiones artísticas alternativas -como por ejemplo las performances- totalmente liberadas de convenciones estéticas y espaciales. La idea de creatividad comienza así a transitar desde la perspectiva del creador individual al proceso social que requiere de la relación y atención de lo que ocurre a su alrededor.

Paralelamente, el espacio cultural institucional continuó ganando complejidad. Entre los 70 y los 80, surgió un nuevo tipo de espacios de iniciativa pública enfocados a la creación artística de forma específica y, al mismo tiempo, buscando la difusión a un público general. El Barbican en Londres (1982), orientado a las artes escénicas y musicales, es una de las propuestas con mayor reconocimiento. En esa misma línea, en 1977 se inaugura en París el Centre Pompidou, albergando un programa de usos complementarios formado por el Musée National d'Art Moderne, un centro de investigación musical y acústica, y una biblioteca con un aforo de 2.000 personas. El éxito de estas propuestas, que logran hacer converger un contenido cultural de alta calidad y el interés general, se convierte en un modelo muy repetido en centros de arte contemporáneo inaugurados posteriormente.

El visible impacto que estos espacios, cada vez mejor armados, tenían sobre el contexto en el que se localizan introdujo la reflexión sobre la dimensión geográfica y espacial de los procesos creativos y culturales. Usando ideas trasladadas de la economía industrial, a lo largo de los años 80 aparecen en el discurso los distritos culturales, las creative milieux y las creative cities. Estos modelos se adaptaron con cierto éxito a la revolución tecnológica, pero el arranque de la mundialización abrió un nuevo apartado en la relación entre cultura y ciudad: el del marketing urbano.

La obsesión por reconquistar un lugar en el mapa de un mundo global hizo que durante los últimos años del siglo XX proliferase la construcción de grandes contenedores culturales de nueva planta, muchos de ellos basados en la espectacularización arquitectónica, presentándose pomposamente y rodeándose de un discurso rutilante. A pesar de prego-

nar grandes ambiciones, algunos de estos iconos se mostraron incapaces de generar contenidos y usos por sí mismos. En España, donde esta tendencia adquirió especial énfasis, su momento de apogeo queda representado por las ciudades ‘de la Cultura’, en Santiago de Compostela, o ‘de las Artes y las Ciencias’, en Valencia. Tergiversando el concepto de ciudad, estos modelos omitían la natural diversidad (de usos, de funciones, de personas) que la caracterizan.

Una última mutación de los espacios culturales se sitúa en la expansión del concepto de cultura que trajo el nuevo milenio. En apartados anteriores, hemos hecho referencia a los cambios que empezaron a abrirse paso en el cambio de época. En respuesta de aquellos, se despliegan centros con difícil encaje en ninguna categoría cerrada, en los que se mezclan la difusión, la producción y la investigación creativa. La mayoría de estas propuestas vienen del sector público. Tratando de superar el centro cultural tradicional, incorporan funciones hasta hace bien poco ajenas a las políticas culturales, como pueden ser la economía creativa, la ciencia, la sociedad o la tecnología. Por el carácter todavía algo seminal de estos nuevos centros de creación, sus funcionalidades concretas quedan habitualmente difusas, dependiendo en última instancia del espíritu de sus gestores y de los modos de apropiación de sus usuarios. En esta línea de trazo grueso se sitúan Radial-system V (Berlín), Wiels (Bruselas), KAAPPELI (Helsinki), La Friche Belle de Mai (Marsella) o Le 104 (París); o en España, Intermediae (Madrid), Medialab-Prado (Madrid), Etopia (Zaragoza) y LABoral (Gijón). Aunque consideramos que el camino abierto necesita ganar concreción, también defendemos que la falta de especialización y la incertidumbre que de ella deriva no deben ser entendidas como un problema sino como una virtud. Eso sí, para que la adhesión a esta nueva oleada no se quede en lo simplemente nominal (cosa que también ocurre), debemos ser exigentes en cuanto a la concreción de los niveles de innovación que se introducen en términos de diseño, transversalidad, gobernanza y relación con el entorno cultural y social, entre otros asuntos.

## Las funciones de los espacios en los procesos culturales

En los tiempos recientes, se ha evidenciado un creciente interés por las complejas interacciones entre los espacios -entendidos de forma cada vez más amplia- y los procesos culturales que en ellos pueden tener lugar. Desde esta perspectiva, las políticas culturales contemporáneas centran cada vez mayor atención en el diseño de nuevos modelos de planificación y gestión de los espacios culturales; y de forma complementaria, se extiende la conceptualización de la ciudad misma como espacio por excelencia para la cultura, la creatividad y la innovación.

Entender cuáles son las lógicas que incardinan la dimensión física de los espacios donde ocurren las interacciones culturales, creativas e innovadoras resulta un primer paso fundamental para evaluar la situación de cualquier ecosistema cultural y reflexionar sobre sus potencialidades.

Desde un punto de vista analítico, podemos considerar que los espacios entendidos como contextos cumplen básicamente tres tipos de funciones en relación con los procesos culturales, creativos e innovadores que en ellos pueden suceder.

### a. El espacio como proveedor de recursos

Desde esta primera perspectiva, los procesos culturales y creativos pueden ser entendidos como procesos de combinación y recombinación de recursos (inputs) que en un determinado modelo organizativo (función de producción) producen una serie de servicios y productos (outputs) que finalmente generan una serie de impactos (efectos).

Entre los inputs más significativos que los espacios pueden aportar a los procesos culturales podemos destacar:

- **Capital físico.** Es evidente que algunos procesos culturales requieren de recursos físicos adecuados que posibiliten la concreción material del objeto creado o del servicio generado. Así, el espacio cultural es un contenedor de herramientas, materiales y facilidades que posibilitan el proceso creador o los servicios culturales.
- **Capital financiero.** Los espacios no sólo son depósitos de recursos materiales, sino también sedes de organizaciones e instituciones con capacidad financiera para dotar de recursos monetarios con los que adquirir otro tipo de recursos, contratar servicios o retribuir a personas para que lleven a cabo actividades necesarias en la función de producción del bien, proceso o servicio cultural.
- **Capital relacional.** Una de las funcionalidades más relevantes de los espacios culturales es la de provocar posibilidades de interacción, fertilizaciones cruzadas y colaboraciones directas entre distintos actores. Es precisamente en esta funcionalidad donde radica la capacidad de conexión entre la creatividad individual y su contextualización social. Aspectos como la densidad de estímulos, la creación de zonas formales e informales de reunión, la gestión de los flujos de acceso o las relaciones con el contexto urbano actúan como condicionantes que potencialmente promueven o limitan las posibilidades de materialización de un determinado nivel de capital relacional.
- **Capital formativo.** Todos los espacios culturales, de una manera u otra, son generadores de flujos de información que influyen en las capacidades culturales, creativas o innovadoras de los individuos que se someten a ellos. Una visita a un museo es un proceso que incrementa el capital cognitivo del visitante y que así alimenta su capacidad de generar nuevos procesos de tipo cultural.
- **Capital simbólico.** Un determinado espacio contiene también significados simbólicos, aquí contemplamos las posibilidades inspiradoras de los espacios. Pensemos por ejemplo en un lugar de carácter patrimonial, cargado de la memoria y los ecos de una vida previa en el sentido material e inmaterial. Si entendemos los procesos creativos como recombinaciones de elementos previos con nuevos significados, resulta evidente que los propios espacios constituyen repositorios culturales que pueden ser reutilizados en nuevos procesos culturales de maneras innovadoras.

### b. El espacio como proveedor de funciones semióticas

Desde una segunda perspectiva, el espacio construye diversas funcionalidades que otorgan significados y valores a los procesos que ocurren dentro de ellos. Entre estas funciones semióticas podemos distinguir:

- **Storytelling.** Cualquier espacio está rodeado de unos determinados relatos que perfilan el sentido de la propia existencia del espacio. Así, por ejemplo, una biblio-

teca señala la importancia que una determinada sociedad le otorga a la lectura, un museo sobre historia local explica la relevancia de la memoria y la tradición en la construcción de la identidad colectiva, o que un espacio de coworking expresa la importancia de la colaboración y la interacción en la generación de proyectos. En cada espacio cultural pueden leerse las inquietudes y los valores de la sociedad que los alumbró.

- **Identificación y certificación.** El espacio cumple en muchas ocasiones la función de dar determinado reconocimiento a las características y los atributos de los procesos que suceden en dicho espacio. Por ejemplo, un museo de arte contemporáneo identifica que los objetos mostrados allí son arte, siendo incluso capaz de proveer certificaciones formales.
- **Generación de valor.** De una manera ligeramente distinta a la del punto anterior, un espacio puede cumplir también la función semiótica de añadir valor económico, social o político a un proceso cultural. De este modo, una start-up que se desarrolla en una incubadora de empresas innovadoras, por el mero hecho de ubicarse en ese espacio puede capitalizar un mayor valor económico de mercado; pero también una intervención artística que se implementa en un distrito cultural reconocido adquiere mayor valor social a través del elemento reputacional y de un probable mayor impacto mediático.

### c. El espacio como proveedor de funciones operacionales

Este último tipo de funcionalidad es una de las más relevantes desde la perspectiva de la planificación cultural. Los espacios son plataformas de conexión entre las distintas fases de los procesos culturales, creativos e innovadores. Así puede entenderse que la mayoría de los centros culturales convencionales (teatros, salas de exposición o museos) conforman interfaces entre la creación y la demanda potencial de las disciplinas artísticas. Las características de la interface determinan la accesibilidad potencial y los modos de apropiación de los diferentes stakeholders que conforman el ecosistema cultural y creativo de un determinado territorio. Estas características pueden clasificarse en:

- **Usabilidad.** Es el atributo que facilita o dificulta los modos de uso por parte de los potenciales demandantes, ya sea como proveedores de procesos culturales o como participantes y demandantes de dichos procesos.
- **Comunicación y notoriedad.** Que conforma los aspectos relacionados con la capacidad de acceder comunicativamente a proveedores y demandantes potenciales.
- **Eficiencia.** Que analiza los modos tecno-productivos y el modelo de organización de todos los recursos que se encargan de poner en contacto a proveedores y demandantes potenciales.
- **Porosidad e imbricación.** Que refleja el grado de conexión con su entorno, desde aspectos que tienen que ver con la accesibilidad física hasta los niveles efectivos de interacción con agentes locales y globales
- **Impacto transformador.** Que nos daría la medida de los efectos de la existencia del espacio sobre la transformación del contexto en el que se ubica atendiendo a las dimensiones urbanas, económicas, sociales y políticas; e incluso sobre la capacidad de transformación de los individuos en términos de sensibilidad estética o de propensión a la creación y a la innovación.

## Perfil de los espacios culturales de nueva generación

Tras demasiados intentos fallidos de emular el Efecto Guggenheim, confiados a que un edificio singular y fuertemente especializado “irradiase” cultura a través de sus fachadas, la fertilidad de los procesos culturales, creativos e innovadores exige anteponer la reflexión sobre el software (lo que no se toca, las ideas) a la definición del hardware (lo pesado, la infraestructura construida). El diseño de un espacio cultural deberá facilitar y no restringir lo que en él ocurra. De forma ideal, deberían ser el uso y la actividad los que finalizasen, o mejor aún, mantuviesen en constante construcción el espacio cultural. Esta mentalidad nos invita a liberarnos de parte de la solemnidad que inspira la idea de “centro cultural” para dar paso a pensar en clave de “proyecto cultural”, no estático y en proceso constante.

Por otro lado, es necesario cuidar los espacios y garantizar que responden de forma adecuada a las actividades que acogen y a los usuarios que reciben. Igualmente, creemos que el espacio puede aportar reconocibilidad y dignidad a las actividades que aloja. No debería hacer falta decir que “desritualizar” el carácter que tradicionalmente rodea a los espacios culturales no está reñido con una fundamental calidad arquitectónica y constructiva. De hecho, entendemos que el enfoque que proponemos es una oportunidad para dar con definiciones espaciales renovadoras.

Con el despliegue de la globalización, el territorio ha venido a separarse en dos planos interrelacionados. En la escala cercana se encuentra la ciudad vivida, la de los contactos personales, la convivencia comunitaria y los derechos ciudadanos (en sus dimensiones cívica, social y política), este nivel exige proximidad. Sobre ella, emerge la ciudad de los flujos, de las conexiones y de los intercambios interregionales, un plano el que debe actuarse con una mentalidad más estratégica. En esta coyuntura, que evidentemente ha reconfigurado de manera profunda nuestros marcos culturales, los espacios para la cultura devienen nodos estratégicos para la conexión de ambas dimensiones. Los espacios culturales de nueva generación aspiran a compaginar la proyección supralocal con la conexión con el entorno cercano. La colaboración con otros espacios foráneos, la promoción de proyectos de calado internacional o la atracción de creativos extranjeros no sólo no entran en conflicto sino que se refuerzan con la reflexión alrededor de la identidad local, la capacitación cultural comunitaria y la dinamización de la vida urbana.

Para cerrar esta breve caracterización, insistiendo en la importancia de la estrecha vinculación de los espacios culturales con su entorno más cercano, llamamos la atención una vez más a la importancia de la ciudad. El ecosistema cultural, del que los espacios culturales serían nodos, se compone de un conjunto de recursos de diferente naturaleza y escala. Ni cerrado ni especializado, sino sensiblemente integrado en la trama urbana y en la vida de la ciudad. Los espacios culturales deben buscar relaciones, si no de complementariedad, sí de apoyo con el resto de elementos de la red, que en ocasiones, como se ha dicho, pueden situarse en ámbitos más allá del definido por la delimitación competencial que desde la administración suele asignarse a la cultura.

Los espacios culturales deberán ser proclives a buscar relaciones con los centros de enseñanza, los hospitales, el comercio, las residencias para personas mayores... Necesitamos espacios culturales que se relacionen activamente con lo que ocurre a su alrededor. Específicamente, los espacios culturales deben buscar activamente su relación con el espacio público, no sólo lugar natural de encuentro e intercambio entre sujetos, sino también contexto preferencial para la construcción de significados y valores colectivos. Para esto, es fundamental estrechar la relación física entre los espacios culturales y la ca-

lle, cuidando la localización de éstos, que deberá ser plenamente accesible; y haciendo énfasis en las plantas bajas de los equipamientos, que deberán ser permeables y desbordar actividad al entorno.

Sirva esta breve caracterización como acercamiento al asunto de las cualidades espaciales de los espacios para la cultura. Con ella también cerramos nuestro marco conceptual. En el Bloque III de este informe, profundizaremos en las consideraciones anteriores, deteniéndonos a plantear ideas para la definición arquitectónica del espacio El Horno. Antes de eso, realizaremos un fundamental ejercicio de análisis de contexto, posicionamiento estratégico y definición del proyecto cultural. Pasamos así al Bloque II de este informe.



*Intermediae (Madrid)*





# BLOQUE II.

# POSICIONAMIENTO ESTRATÉGICO

## **Reflexiones en torno al contexto**

La cultura como oportunidad para el territorio canario

Acercamiento al escenario local

La vida en la periferia, oportunidad y vulnerabilidad

## **Orientación del proyecto cultural**

Arte y cultura contra la exclusión

Bases, ámbitos de trabajo y experiencias en marcha

El Horno. Espacio de las Artes y la Cultura  
para la Inclusión Social y la Salud Pública

## Reflexiones en torno al contexto

### La cultura como oportunidad para el territorio canario

#### a. Relaciones generales entre cultura y desarrollo territorial

Muchas cosas se han escrito en las últimas décadas sobre el efecto de la cultura y la creatividad en los procesos de desarrollo. Haciendo especial énfasis en la perspectiva económica, algunas de las afirmaciones previas a la crisis fueron muy entusiastas, apuntando a que la cultura y la creatividad iban a convertirse rápidamente en los nuevos motores para el crecimiento en la era postindustrial. Es cierto que los sectores culturales y creativos (SCC) han mostrado una mayor resiliencia que el conjunto de la actividad económica, pero la profundidad de la crisis y las posteriores políticas de consolidación fiscal los han golpeado con especial fuerza, reduciendo su tamaño y empuje.

Territorios emergentes como Brasil o China han transformado notablemente la visión del campo cultural y creativo en los procesos de desarrollo a gran escala. En 2010, el gobierno chino decidió impulsar estratégicamente las industrias culturales como un sector económico clave. Pero a pesar de este apoyo planificado y potente, los datos indican que en 2015 el peso de la industria cultural se ubica no más allá del 3,5% del PIB, cifras considerables, pero aún lejos de convertirse en el motor de modelo de crecimiento postindustrial.

A pesar de que las expectativas iniciales no se han confirmado, cada vez tenemos más evidencias de que la dimensión de los SCC tiene una influencia mayor en la capacidad de generar crecimiento en las regiones (Marco & Rausell, 2014), provocar notables incrementos en la productividad global del sistema económico (Boix & Soler, 2014), constituir una de las vías más rápidas de salida de la crisis (Rausell Köster, 2013) y conformar uno de los vectores más plausibles de especialización europea en un marco de competitividad global (Rausell & Abeledo, 2013).

Si bien el ya referido uso exclusivamente instrumental de la cultura y el riesgo de la simple mercantilización han despertado grandes recelos a reconocer abiertamente el valor económico de la cultura, creemos que lo que garantizará aproximaciones más sensibles es, precisamente, reconocer que las relaciones entre el ecosistema cultural y el modelo económico existen, que éstas son mucho más sofisticadas de lo que habíamos pensado hasta ahora y que se conectan por muchas vías más allá de los intercambios de mercado.

Sintetizando las principales interacciones, podemos decir que:

- Las actividades culturales y la densidad del patrimonio mejoran la atracción de los territorios (Rausell et al., 2012). La cultura, la creatividad y la innovación generan atención y ejercen una influencia determinante en los flujos de personas (más allá del turismo), capitales e ideas (Florida, Mellander, & Stolarick, 2008).

- Una aproximación en la que cabe profundizar es el papel que puede jugar la demanda. La cantidad de personas implicadas en la acción cultural da lugar a una demanda propensa a la innovación y, por tanto, también promotora de innovación, social y política. Dicho de otro modo, los individuos y profesionales que participan en el sector cultural impulsan con su demanda la creación de productos y servicios de contenido más innovador y creativo, sin

que esto se deba simplemente a los ingresos, sino más bien con las inquietudes personales y los estilos de vida vinculados a la cultura. La demanda sirve así para generar círculos virtuosos tendentes al refuerzo de la cultura como sector.

- Los proyectos y actos culturales son espacios amables a la serendipia, al encuentro inesperado y a las fertilizaciones cruzadas. En estos climas, es más fácil que se generen nuevas ideas, provocando innovación y reivindicando el valor de los espacios públicos como lugares de interacción social.

- Existen numerosos niveles de interacción entre capital humano y capital cultural (Sacco, Ferilli, Blessi, & Nuccio, 2013). La conjunción de ambos provoca un efecto multiplicador que explica mejor los modelos de crecimiento. Es decir, el capital cultural acumulado en una comunidad es un factor relevante para el desarrollo.

- Finalmente, como defiende John Potts (2011), los sectores culturales y creativos son los cimientos de la innovación del todo el sistema social y económico.

## **b. El sector cultural como posible motor del desarrollo canario**

La pertinencia del discurso anterior en el caso de Canarias puede sintetizarse en las siguientes circunstancias:

- **Desde la perspectiva de la dinámica económica.** A pesar del buen funcionamiento del sector turístico, en términos de PIB, renta per cápita y ocupación, Canarias muestra unos indicadores de entre los más desfavorables de España y de Europa. Esto apunta a la necesidad apremiante de buscar nuevas vías y nuevas estrategias de desarrollo regional y destaca la oportunidad de plantear y analizar la plausibilidad de un desarrollo basado en la cultura y la creatividad. La hiperespecialización en el sector turístico hace que su complementariedad con los SCC posibilite unas sinergias muy interesantes. Los SCC pueden diversificar la oferta turística, facilitar el incremento de gasto turístico y mejorar su productividad y su competitividad. También la especialización relativa en las industrias semicreativas de su modesta producción industrial encajaría bien con un modelo de desarrollo basado en la cultura y la creatividad. Según algunos estudios (Boix & Soler, op. cit.), un incremento del 1% en los trabajadores de los sectores culturales y creativos supone un incremento de entre el 5% y el 8% de la productividad global del sistema económico regional. Esto supondría para Canarias sobrepasar la productividad de la Comunidad Valenciana, Islas Baleares y Castilla León.
- **Desde la perspectiva de la innovación.** Canarias muestra unas deficiencias notables en los indicadores de innovación, por lo que los SCC pueden ser una vía no excesivamente costosa hacia la innovación, no sólo limitada al ámbito tecnológico y científico, sino ampliada a la innovación social, institucional o cultural. Como hemos indicado, los agentes de los SCC son innovadores por definición y los trabajadores en dichos sectores muestran mejores capacidades en la búsqueda de nuevas soluciones, en la crítica de establecido y en la adopción de las innovaciones.
- **Desde la perspectiva del bienestar.** Si el análisis se realiza en términos de bienestar, en el caso canario, los malos resultados de las dinámicas económicas quedan parcialmente mitigados por algunos indicadores favorables, sobre todo relacio-

nados con altos niveles de seguridad, salud y medioambiente. A pesar de ser una de las regiones europeas con peor accesibilidad multimodal (dada su condición insular y su distancia de los espacios centrales), Canarias goza de un elevadísimo nivel de atractividad. El manifiesto poder de atracción de las islas procede básicamente de la especialización turística, pero puede ser fácilmente reorientable y servir de pilar fundamental para las estrategias de desarrollo basadas en la cultura y la creatividad, ya que el bienestar resulta clave tanto para atraer talento de inmigrantes cualificados, como para fijar y retener a la clase creativa.

- **Desde la perspectiva de la confianza colectiva, participación e implicación.** Los indicadores canarios muestran un escaso grado de participación e implicación en el devenir colectivo y un elevado nivel de desconfianza hacia los demás. Estos datos implican un escaso capital social que sólo puede ser recuperado a través del refuerzo y la construcción de valores simbólicos colectivos e ilusionantes. Esta tarea se ubica necesariamente en el campo de la acción cultural. La cultura como sector es un espacio de producción de contenidos simbólicos, una fuente de generación, difusión y adaptación de valores compartidos. Los indicadores señalan la necesidad de reforzar los valores que fortalezcan la autoestima colectiva, la confianza en los demás, la implicación en el devenir colectivo y un mayor respeto por la sostenibilidad ambiental. La crudeza de los efectos de la crisis también requiere de una sensibilidad de mayor solidaridad, colaboración y responsabilidad colectiva, como decíamos anteriormente, también ligada a las cualidades intrínsecas de la cultura.
- **Desde la perspectiva de la demanda.** A pesar de los datos anteriores, la ciudadanía canaria muestra una elevada querencia por las disciplinas artísticas, que no son sólo declarativas, sino que se materializan en una participación cultural más frecuente que la de la media española. También las prácticas artísticas amateurs se sitúan notablemente por encima del resto del Estado, lo que evidencia una demanda potencial sólida.
- **Desde la perspectiva de las políticas públicas en cultura.** El gasto público en cultura por habitante en Canarias se sitúa notablemente por debajo de la media española, aún teniendo en cuenta la diferente estructura de niveles de administración. Además, su descenso está siendo notablemente más acusado que en el resto de las comunidades autónomas, lo que parece evidenciar la escasa confianza desde la lógica de la acción pública en el papel de la cultura. Relacionado con esto, la programación cultural se encuentra en términos relativos bastante por debajo de lo que le correspondería en términos de proporción población.

### c. Un espacio cultural en Fuerteventura para Canarias (y más allá)

En el ámbito de la cultura, el tamaño del territorio y su naturaleza importan. Es evidente que no permite el mismo análisis una gran metrópoli conectada a las redes mundiales de distribución de bienes culturales que un espacio rural aislado y en la periferia de los flujos de información. Factores como la escala y la localización importan porque la cultura, como espacio de trasiego de mensajes con contenido simbólico, se beneficia en la dimensión de la creatividad de aquello que en el ámbito de la economía se denomina “economías de proximidad y de aglomeración”. Es decir, de la existencia de ese entorno en el que los creadores interactúan, se relacionan y se influyen recíprocamente.

Desde la Atenas de Pericles hasta el actual Berlín o Nueva York, pasando por las ciudades italianas del Renacimiento o el París de principio de siglo XX, la historia nos ha mostrado numerosos ejemplos de espacios geográficos donde, no sólo se concentran físicamente los genios creativos, sino que éstos se conocen y se relacionan intensamente entre sí. De esas interacciones surgen complejas estructuras e instituciones que producen y reproducen el “innovative millieu” que posibilita cierta densidad de los sectores creativos. Pero no sólo hace falta que estén juntos los creadores, sino que también resulta bastante conveniente que se concentren los potenciales demandantes, de manera que tengan sentido ofertas definitivamente minoritarias, así como construir infraestructuras de exhibición y distribución acordes a las necesidades de escala.

Los párrafos anteriores no hacen más que subrayar que la articulación de las políticas culturales como estrategias de desarrollo se puede plantear en escenarios diversos, con efectos cualitativa y cuantitativamente distintos, no sólo en función de las orientaciones de las estrategias sino, como no podía ser de otra manera, de las características del propio territorio. Pero como también hemos destacado, hay que enfatizar que finalmente los procesos que cristalizan las políticas culturales son procesos de tipo político en los que la dimensión normativa tiene una importancia destacada, que no sólo condiciona la elección del conjunto de objetivos, sino que también determina las características de los procedimientos.

El proyecto al que estamos dando forma debe ser entendido como una propuesta que, desde Fuerteventura, se posiciona como elemento de toda Canarias y voluntad continental. Es evidente que la dimensión poblacional de la Isla, aunque alcanza el mínimo necesario, nos impone limitaciones y, por tanto, lo que proponemos es un nuevo tipo de espacio pensado en términos de dimensión regional, cuya orientación estratégica se sostiene sobre cuatro tipos de relaciones:

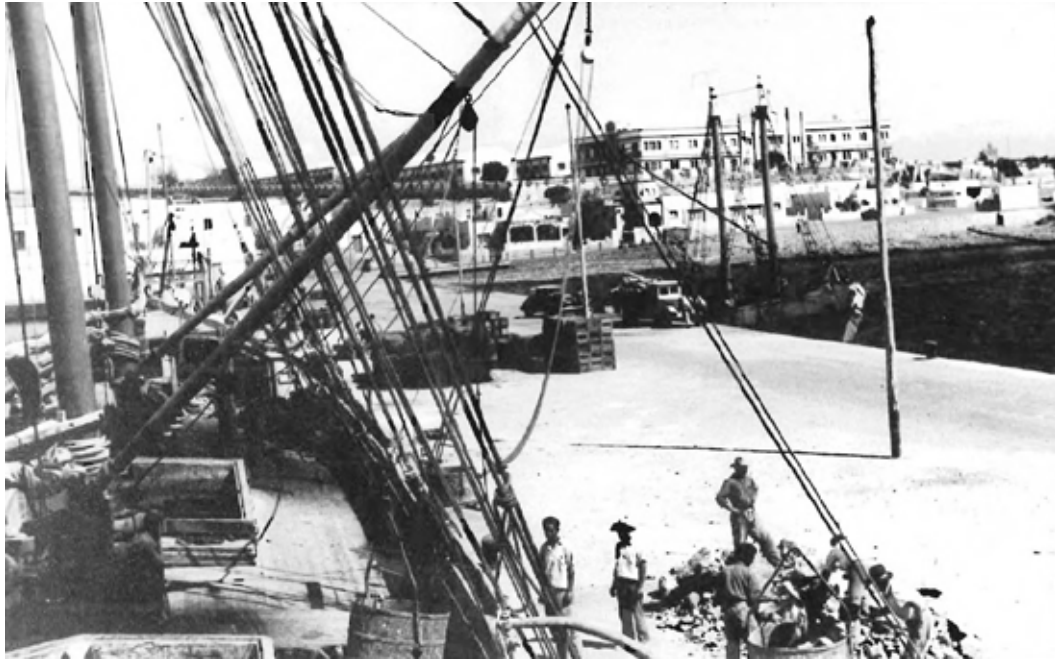
- **Relaciones erga intra con los espacios culturales ya existentes en la propia Isla.** Específicamente, con el Centro de Arte Juan Ismael, el Auditorio Insular de Fuerteventura y el Palacio de Formación y Congresos de Fuerteventura.

- **Relaciones de conexión del sistema cultural insular con otros ámbitos de la realidad local.** Como veremos más adelante, se tenderán lazos con lo sanitario, lo sociosanitario, las políticas de inclusión social, el desarrollo comunitario o lo educacional.

- **Relaciones con el sistema canario de espacios culturales.** Introduciendo en esa red un elemento de características únicas, que actuará en favor de la diversificación del conjunto (Tenerife Espacio de las Artes, Teatro Leal o el Centro Atlántico de Arte Moderno son algunos de los espacios culturales que situamos en ese sistema). Paralelamente, se buscará reforzar el protagonismo de la isla de Fuerteventura en las jerarquías insulares, entendiendo nuestro nuevo espacio cultural como una centralidad a escala regional.

- **Proyección de Canarias y Fuerteventura en los circuitos de espacios culturales más innovadores de Europa y el mundo.** Creemos que esta cuarta dimensión reside una de las principales claves para mantener, tanto la sostenibilidad del equipamiento cultural, como su viabilidad financiera. En este sentido la dimensión internacional es parte estructurante del proyecto que estamos desarrollando.

En definitiva, el espacio cultural que planteamos será un proyecto de Canarias, ubicado en Fuerteventura, ligado a la comunidad local, y con fuertes y estables vínculos, intelectuales y operativos, con agentes internacionales.



*Embarque de la cal en Puerto del Rosario*

## Acercamiento al escenario local

Como se planteaba en el apartado anterior, El Horno significa, en primer lugar, un nuevo aporte para complementar, modernizar y rearticular la red de espacios culturales de Canarias, y en segundo lugar, una oportunidad para establecer nuevas conexiones entre esta red y otras de rango geográfico mayor. También se ha señalado que esta doble proyección supralocal no debe justificar una desatención al entorno cercano; todo lo contrario, es en la contextualización y en la atención al espacio de proximidad donde cualquier proyecto de desarrollo encontrará sus principales fortalezas, más si cabe cuando hacemos una defensa de la cultura desde la perspectiva de la integralidad y la inclusión.

El acercamiento a lo local necesita en nuestro caso de estudio reflexionar alrededor de tres escalas: Fuerteventura (insular), Puerto del Rosario (ciudad) y El Charco (barrio). Una mirada en perspectiva al pasado nos ayudará a entender el presente desde el que actuamos.

### a. Fuerteventura

La pobreza estructural que históricamente sufrió Fuerteventura se transformó radicalmente y en un arco de tiempo muy corto con la llegada del turismo de masas, impulsada por la apertura del Aeropuerto del Matorral en 1969. Fuerteventura recibió el turismo de forma tardía y, dado que éste se presentaba como una alternativa a la prolongada miseria, la Isla se entregó a él con frenesí (Morales et al., 2012). Como en toda la costa española, el turismo de sol y playa estuvo estrechamente vinculado a la actividad inmobiliaria. Se tendió a construir una amplia oferta de alojamientos, principalmente extrahoteleros, produciendo un desmedido consumo de suelo y enormes cargas sobre unos recursos naturales de por sí escasos (el abastecimiento de agua ha sido siempre uno de los problemas más graves de Fuerteventura).

La prosperidad económica sirvió de excusa para desatender la ordenación de la actividad turística y urbanística, hasta que el crecimiento desmedido empezó a dar señales de agotamiento e incluso de hacer peligrar al sistema turístico mismo. A partir de ese momento, se comenzó a trabajar en diferentes instrumentos de planificación apoyados en estudios ambientales y cálculos de las cargas admisibles por el territorio. La necesidad de contener el crecimiento en las zonas expuestas a mayor presión desembocó en un nuevo interés por dirigirlo a las áreas libres, creando formas de turismo alternativas que, en la teoría, ayudarían a equilibrar y diversificar el sistema en su conjunto. La promoción de nuevos turismos como el de interior, el cultural, el negocios y otros similares se presentó apoyada en el discurso de la sostenibilidad, aunque como denuncian múltiples voces, este compromiso es ficticio, pues en la base de esta forma de actuar sigue estando la preocupación por ampliar la oferta turística desde parámetros más cuantitativos que cualitativos, permitiéndole llegar hasta lugares y recursos a los que antes no había alcanzado (Hernández-Ramírez, 2012).

A través de este último argumento, llegamos a un asunto de especial interés dentro de nuestro campo de estudio. Y es que, la cultura, y más específicamente la recuperación patrimonial, se convirtieron en uno de los temas preferidos cuando se hablaba de construir una oferta turística más diversificada y capaz de aprovechar las oportunidades del territorio. Resultado de estos discursos son los numerosos centros de interpretación que puntean la isla de Fuerteventura, unos 22 espacios de casuística muy variada, en su mayoría apoyados en la recuperación de elementos históricos vinculados a la actividad agrícola.

El despliegue de esta red se produce sin criterios de conjunto (mostrándose irregular en términos de calidad de contenidos); dejándose guiar no tanto por el valor patrimonial como por la simple oportunidad (elementos de mayor valor que los recuperados permanecen en situación de abandono y degradación); entendiendo la cultura exclusivamente desde la conservación y la exhibición (con escasa o nula participación de la comunidad); y ofreciendo una imagen algo rígida e idealizada de la sociedad campesina (cosa que se explica, en parte, por la proximidad de estos espacios a la oferta turística).

Desde la perspectiva de este informe, el espacio en el que operan los centros culturales de este perfil se considera ya copado, siendo conveniente revisar los criterios y el funcionamiento de la red antes que seguir generando tensiones competitivas con la incorporación de nuevos centros. Además del conjunto de espacios vinculados con el patrimonio histórico, existe en Fuerteventura otro grupo de espacios culturales, también irregular e inconexo, que podríamos denominar “de tipo tradicional”, principalmente especializados en la difusión y la exhibición (auditorios, casas de la cultura, bibliotecas, centros de arte contemporáneo...). Como hemos explicado en el primer bloque de este trabajo, la tipología contemporánea de espacios para la cultura ha superado ampliamente estos modelos y descubre posibilidades más valiosas e inclusivas.

## **b. Puerto del Rosario**

La ciudad de Puerto del Rosario se consolidó como capital de Fuerteventura a partir del despegue en la Isla del comercio exterior. Primero la exportación cerealista y luego la de la cal dieron forma a una ciudad organizada alrededor de su puerto de mercancías. Dada su condición medianamente industrial, la irrupción del turismo fue para Puerto del Rosario un fenómeno difícil de gestionar. En un momento en el que la realidad social y económica del municipio se volvía altamente compleja (por la desaparición de la industria de la cal y por el súbito incremento de población que supuso la llegada de la Legión en 1975), los municipios

menores de Fuerteventura, con condiciones mejores para la implantación del monocultivo de sol y playa, pasaron a discutir el protagonismo económico de la capital. Algo desorientada, sin un modelo de desarrollo propio y sólido, Puerto del Rosario se dejó llevar por la ola del urbanismo expansivo que primó en toda España.

La llegada de la crisis puso freno a aquella huida hacia adelante y el perfil marcadamente dicotómico de la trama urbana de Puerto del Rosario nos habla ahora de la ruptura que entonces se produjo. Por un lado, observamos los nuevos sectores construidos entre los años 80 y 90, donde se instalaron familias jóvenes y una emergente clase media urbana. Viviendas unifamiliares más amplias que las de las zonas centrales, adosadas o aisladas según el nivel adquisitivo del comprador. Por otro lado, consecuencia de lo anterior, los barrios más antiguos sufren en diferente grado de despoblación y devaluación, permaneciendo allí las familias que no pudieron permitirse marcharse por motivos de renta o edad principalmente. El paisaje de estos barrios populares se compone de austeros bloques cerrados y de viviendas de autoconstrucción de entre dos y tres plantas. La expansión urbanística irreflexiva también resultó en la falta de consolidación de las áreas interiores, salpicadas por numerosos solares y descampados a la espera de edificación.

Actualmente, la segregación social, la falta de estructura y la simplificación del entorno urbano inciden negativamente en el dinamismo de Puerto del Rosario, que parece haber perdido la imagen clara de sí misma. El recientemente aprobado Plan General de Ordenación Urbana (2016) aspira a corregir problemas estructurales y a mejorar la cohesión de la ciudad, aunque se sostiene en una confianza quizá excesiva en la creación de grandes infraestructuras (Parque Tecnológico de los Estancos, Parque Empresarial Aeroportuario o Plataforma Portuaria de la Hondura, entre otras). Además de necesitar enormes inversiones, el carácter sectorial de estos proyectos plantea serias dificultades para promover un modelo de desarrollo verdaderamente sostenible y transversal.

Es necesario que Puerto del Rosario recupere la centralidad en el conjunto de Fuerteventura, no como ciudad capital que anula al resto de ciudades, sino como nodo que las relaciona y articula, que las conecta además con el sistema insular y con otras geografías suprarregionales. Para esto, se antoja necesario complementar ese tipo de planificación a gran escala con una mentalidad más estratégica. Ésta debería basarse en proyectos de menor envergadura orientados a la exploración de nuevas oportunidades y al aprovechamiento de las fortalezas endógenas. Proyectos de finalidades no sólo productivas, sino atentos también a las necesidades sociales en una escala próxima y a la vida cotidiana de la comunidad.

### **c. El Charco**

La ciudad de Puerto del Rosario se compone de una zona centro a la que suele llamarse “el pueblo” y de seis barrios que se organizan a su alrededor: El Charco, Majada Marcial, La Charca, Fabelo, Buena Vista y Los Pozos.

El Charco es uno de los barrios más antiguos de Puerto del Rosario. Su historia es también una de las más ricas y particulares, siendo todavía hoy la zona de la ciudad que mayor arraigo e identidad comunitaria cobija. El Charco ha sido tenido siempre, para bien y para mal, una condición de espacio al margen de la ciudad de la que forma parte, de lugar de vida en sus traseras. Esto queda expresado al oír a sus habitantes hablar de “ir para adelante”, cuando se dirigen al centro, e “ir para atrás”, cuando regresan a casa. A pesar de su relativa autonomía, El Charco puede considerarse un pequeño espejo en el que se refleja la historia de Puerto del Rosario.



El barrio debe su nombre a una pequeña laguna litoral situada en la costa norte del municipio. Como recuerda Marcial Morera (1999), este charco fue hasta hace no tanto un hervidero de vida natural, en el cual, la gente de Puerto del Rosario pasaba las tardes de verano y los fines de semana, pulpeando en sus orillas, cogiendo lapas entre sus rocas, jugando los niños y las niñas. El paisaje alrededor del charco se completaba con algunas chabolas de pescadores y varios hornos metidos prácticamente en la arena de la playa. Las condiciones de la playa de El Charco permitían que atracasen buques de gran eslora y aquello hizo que el trabajo de la cal guarde una estrecha relación con la historia de la zona.



*Vista aérea del barrio de El Charco a mediados de los años 60*

El barrio moderno de El Charco empezó a ponerse en pie con la construcción del Cuartel en 1940. Alrededor de aquél se levantó una barriada militar, construida para alojar a los mandos y los cuadros del ejército. Poco más tarde, a las Casas de las Lonjas y al Grupo Escolar Primo de Rivera, siguieron las residencias de varios empresarios locales y así empezó la primera expansión urbana de Puerto del Rosario. En aquel Charco naciente, pescadores (que siempre estuvieron vinculados a la playa) y familias humildes que acudían buscando trabajo en la industria de la cal fueron levantando sus casas autoconstruidas. Todo esto dio lugar a un barrio rico y diverso en lo social y en lo cultural.

La Avenida del Comandante Díaz Trayter, popularmente conocida como “la Calle Nueva” o “la Calle del Cuartel”, y su paralela Almirante Lallemand, o “la de la Residencia de los Oficiales”, conectaron El Charco al centro urbano “por la parte de arriba”. La línea de costa, como ocurre en el resto de la ciudad, quedó poco definida, perdiéndose al acercarse a ella el trazado de calles, haciéndose irregulares las parcelaciones que trazaban el contorno de la playa. A día de hoy, la definición del frente marítimo y el trazado de un paseo que hilvane la costa completa es una de las principales preocupaciones urbanísticas de Puerto del Rosario. La estampa actual habla sin embargo de cómo se entendía el mar no mucho tiempo atrás: como un lugar de trabajo e incluso sufrimiento del que había que aislarse y protegerse.

Como se ha dicho, en la playa de El Charco había una hilera de horno de cal que, con la construcción del Cuartel, fueron demolidos y reubicados algo más al norte. El horno existente en la parcela de nuestro espacio cultural es resultado de aquello, siendo un ejemplo patrimonial del tipo de hornos de cal más moderno (Rodríguez & Armas, 1999). Inscrita en su fachada figura su fecha de construcción: 1946. Este horno perteneció a la familia Berriel y la gente de El Charco se refiere a él como “el Horno de los Berrieles”.

Aunque la rotunda presencia arquitectónica de este tipo de horno industrial pueda inspirar imágenes de poder y nobleza, debe recordarse que el trabajo alrededor de éstos era terriblemente duro. Se comenzaba rompiendo la roca caliza a martillazos, se cargaba el horno por su parte superior subiendo la piedra en carros o directamente sobre la espalda, el horno ardía durante ocho o nueve días a lo largo de los cuales había que hurgarlo y separar la cal, el color del humo dejaba leer el momento en que la piedra estaba totalmente

tratada, llegaban entonces los grandes barcos, que debían ser cargados, y el carbón que traían se llevaba al horno para reaprovecharlo. Este proceso sucedía de forma cíclica y sin interrupción, trabajándose incluso de noche, bajo la luz de un grupo electrógeno en una época en la que Fuerteventura no tenía suministro eléctrico. Junto a los hornos, solía haber una precaria construcción en la que se guardaban algunas herramientas y en la que los trabajadores incluso dormían.

La industria de la cal aún forma parte del imaginario de las personas de más cuarenta años nacidas en Fuerteventura, Puerto del Rosario y, especialmente, El Charco. Sin embargo, las generaciones jóvenes y la numéricamente importante población no nacida en la Isla (canarios, españoles, europeos, magrebíes y latinoamericanos), ni conocen su historia, ni la reconocen como patrimonio cultural propio. Los vecinos de El Charco han impulsado en tiempos recientes campañas de adhesión social demandando la recuperación de los hornos y del patrimonio de la cal.

Estrechamente ligada al trabajo (en el cuartel, la pesca, los hornos y las salinas cercanas), en la vida de El Charco también tenían un fuerte peso las relaciones comunitarias y reproductivas. La memoria del barrio (Grupo Comunitario El Charco, 1999) recuerda el protagonismo que allí tenían las mujeres, muchas de las cuales se quedaban solas mientras los maridos pasaban largas temporadas en el mar. También la infancia, que poblaba las calles, los descampados y la playa. Las asociaciones vecinales de la Virgen del Mar y las Lojas, la Capilla de Nuestra Señora del Mar o el Club Deportivo Cultural Herbania, fueron y en algunos casos todavía son espacios de convivencia, cohesión comunitaria y participación activa.

El Charco alcanza su momento de mayor esplendor a lo largo de los años 60, década en la que crece de forma más decidida. En aquel periodo se construye la Barriada de los Pescadores, un conjunto de 36 viviendas de promoción pública, característico en el paisaje actual del barrio, que acogieron a familias de otros lugares de la Isla. También enriquecieron la actividad de El Charco comerciantes y artesanos. El Cine Marga, inaugurado en 1960, fue uno de los principales iconos de aquella época, epicentro del ocio para todo el municipio de Puerto del Rosario. El espacio no se dedicaba exclusivamente a la proyección de películas: la cafetería, su espacio abierto o un pequeño escenario para actuaciones jugaban un papel fundamental en su actividad, más próxima a la condición de plaza que a la de cinematógrafo. Entrando en progresiva decadencia durante los años 80, el Marga terminó cerrando y su edificio acoge actualmente al Centro de Arte Juan Ismael.

En los años 70, el desarrollo de El Charco se ve frenado. En el extremo norte del barrio, en los terrenos de las antiguas Salinas del Viejo, había empezado a configurarse un polígono industrial compuesto por la Central Térmica de la UNELCO, la Planta Potabilizadora de Fuerteventura y una fábrica de azulejos. El desarrollo de este polígono se estancó al pasar los usos industriales a concentrarse en el Polígono del Risco Prieto. La relación de éste con el barrio de El Charco se desveló entonces de lo más conflictiva. Por un lado, el suelo industrial hizo de “tapón” al crecimiento urbano de Puerto del Rosario, que se orientó hacia el sur ahondando negativamente en la desconexión de El Charco. Por otro lado, la proximidad de la Central Térmica degradó notablemente las condiciones de vida en el barrio, elevando los niveles de contaminación y provocando molestias acústicas y de vibraciones. La UNELCO, que hace de fondo de escena de las calles principales de El Charco, aparece como un elemento intruso que altera fuertemente y domina el paisaje de El Charco. El desmantelamiento y traslado de esta central fundamental para la Fuerteventura (el 94% de energía producida en la Isla procede de ella) está recogido en la planificación territorial insular, aunque los tiempos para que esto se produzca serán previsiblemente largos. Mientras

tanto, los vecinos y las vecinas de El Charco continúan exigiendo que la Central Térmica abandone el barrio, elevando su demanda incluso a los tribunales europeos.

Los impactos del polígono industrial acentuaron en El Charco la dinámica general de abandono de los barrios populares en preferencia de las zonas periféricas de nueva construcción. De esta forma, el barrio es a día de hoy un lugar en relativa decadencia, parcialmente despoblado, aunque todavía poseedor de una buena parte del patrimonio cultural y comunitario que construyó a lo largo de sus años de esplendor.

En el periodo más reciente, desde la administración pública y específicamente desde la política urbana, se ha tratado de atender a las necesidades de la barriada e impulsar su revitalización. El Charco tuvo así un elevado protagonismo en el Proyecto Puerto Camina (2009), a través del cual se accedió a financiación FEDER que se tradujo, entre otras actuaciones, en la construcción del Centro Polivalente El Charco. Inaugurado en 2011, este espacio se plantea como un equipamiento de proximidad y un recurso para el vecindario. Su proyecto debe considerarse aún en fase de desarrollo, la voluntad de reimpulsar la tradición local de la Universidad Popular empleándolo como centro de cabecera resulta interesante en este sentido. Desde el punto de vista de las asociaciones de El Charco, la otra tarea pendiente con respecto al Centro Polivalente sería articular modos de gobernanza y gestión más abiertos a la participación ciudadana.

Creemos que El Charco es un barrio de destacada potencialidad, en el conjunto de Puerto del Rosario e incluso de Fuerteventura. Entre sus fortalezas se cuentan la memoria, el sentimiento de pertenencia, la escala urbana, la trama densa y con posibilidad de acoger usos mixtos... La misma existencia de espacios vacíos a causa del abandono puede ser entendida como una oportunidad. Al mismo tiempo, las actuaciones enfocadas a la regeneración urbana deben tener en cuenta que El Charco es también un lugar particularmente sensible, con una comunidad vulnerable formada por personas de edad avanzada, renta moderada o baja, procedente en muchos casos de fuera del municipio.

Por la proximidad al mar y su ubicación geográfica (central y al mismo tiempo algo autónoma), una zona de este tipo es escenario propicio para que se generen dinámicas urbanas perversas como son la gentrificación, la musealización o la turistificación. Estas dinámicas se sostienen fundamentalmente en la generación de plusvalías, pero afectan negativamente en aspectos sociales y culturales, resultando en la simplificación y homogeneización del medio urbano y en la expulsión de los residentes. Frente a este tipo de riesgos, se necesitan proyectos realmente sensibles al contexto en el que se ubican, respaldados por estrategias transversales que deberán prestar especial atención a asuntos como el acceso a la vivienda, los usos del espacio público, la red comercial o la utilidad pública de los servicios que se ofrecen.

Desde el proyecto que proponemos, hemos tratado de realizar una aproximación sensible a las necesidades locales, de ahí que la descripción que acabamos de hacer haya preferido cargarse de calor antes que decantarse por el tono metódico del discurso técnico. Insistimos en que la proyección exterior de cualquier proyecto de desarrollo no debe en ningún caso dar la espalda al espacio próximo. Creemos que ambas cosas no entran en conflicto sino que se refuerzan. La ecuación de la productividad necesita ser enriquecida con factores reproductivos. Desde la perspectiva de la cultura, como fácilmente se entenderá si recordamos la aproximación conceptual que realizábamos en la apertura de este informe, los temas propuestos adquieren una relevancia mayor si cabe.

## La vida en la periferia, oportunidad y vulnerabilidad

Tal y como se destaca en el Plan Canario de Cultura (2010), la centralidad de la cultura en su posicionamiento se puede obtener, aunque pueda sonar paradójico, gracias a la condición de Canarias como Región Ultraperiférica (RUP) de la Unión Europea.

Fuerteventura, isla más oriental del archipiélago, añade una segunda capa a la condición periférica. En el apartado anterior se habló de cómo la llegada tardía del turismo y el monocultivo de sol y playa hicieron que rápidamente se alcanzasen los límites del territorio. Echando la vista atrás en el tiempo, recordaríamos también aquella isla dura y yerma, que fue territorio de retiro y que, todavía a mediados del siglo XX, recibía únicamente la visita de viajeros que acudían para sanar sus enfermedades respiratorias o a detenerse provisionalmente en su paso hacia el sur del continente africano.

Continuando nuestro descenso en escalas, Puerto del Rosario, ciudad capital pero a rebufo del desarrollo turístico de su entorno inmediato, en busca de una incierta reinvención, continúa alejándonos de los espacios tradicionales de centralidad.

Por último, el barrio de El Charco, descolgado del desarrollo urbanístico de la ciudad y cobijo de una memoria rica, pero también breve y en proceso de disolverse, ahonda en la condición periférica de nuestro contexto de trabajo.

### a. Cultura y ultraperiferia

Desde un punto de vista signico y conceptual, planteamos una lectura de la periferia entendida no sólo como lugar geográfico, sino como espacio alejado de los centros de poder. Desde esta perspectiva, la idea de periferia tendría una doble vertiente: por un lado, espacio de libertad en el que la emancipación es especialmente posible; por el otro, espacio de desprotección y vulnerabilidad, en el que las debilidades no encuentran a veces la atención y los recursos necesarios para ser atendidas.

La ultraperiferia se define como el lugar donde las informaciones y las órdenes llegan distorsionadas, en cadenas y secuencias corruptas, después de transitar y transformarse cruzando las distintas coronas espaciales que van desde el centro-centro hacia el vacío del universo. Es en estos lugares donde las probabilidades de las mutaciones casuales y espontáneas son mayores, dado que no existen protocolos operativos para detectar y excluir lo anormal (aquello que se conforma al margen de la norma), lo deforme (lo que escapa al canon de la forma) o lo infrecuente (lo que transgrede el orden de la rutina). Como decíamos, estos espacios frontera combinan unos riesgos y vulnerabilidades más elevados con el disfrute de mayores grados de libertad.

En el marco europeo, la toma de conciencia sobre la importancia de los lugares periféricos ya se está materializando en el avance de las RUP, impulsado de forma fundamental por las inversiones de los fondos de cohesión dirigidos a reducir el déficit de accesibilidad y a fomentar la inserción regional. Aún con esto, las políticas culturales han estado hasta el momento al margen de las distintas estrategias desarrolladas para las RUP. Por su condición de espacio laboratorio o de avanzadilla, habitualmente se reivindica un mayor protagonismo de la periferia en ámbitos como el cambio climático, la gestión de flujos demográficos o el desarrollo tecnológico. En nuestra opinión, estas intenciones deberían incluir también al campo de la cultura, dado el especial interés de las periferias en esta materia en su con-

dición de espacio de diversidad cultural, de experimentación simbólica, de exploración sensorial y de nexo entre culturas.

En este sentido, Canarias, la RUP con mayor volumen de población y capacidad de influencia, podría desempeñar un papel de excentricidad reconocida, proponiéndose como ejemplo de laboratorio de diversidad (cruce) pero también como territorio de intercambio entre culturas continentales (puente) o como lugar extremo de retiro (hogar).

## b. Canarias, espacio de vulnerabilidad

Profundizando en la segunda vertiente de los espacios periféricos, creemos oportuno incluir en la reflexión sobre nuestro contexto de trabajo algunos comentarios acerca de las particularidades que el territorio canario muestra en relación con la vulnerabilidad. En anteriores páginas, ya hemos señalado algunas debilidades de la sociedad canaria en estrecha relación con la cultura (fragilidad de la confianza colectiva, la participación y la implicación). Ahora ampliaremos esos comentarios recogiendo algunos datos extraídos de informes elaborados por diferentes fuentes oficiales, específicamente procedentes del ámbito de la salud y la atención social.

A lo largo de este informe, hemos insistido repetidamente en la necesidad de dar reconocimiento al valor de la acción cultural por sí misma, evitando mentalidades excesivamente intrumentalistas y la exigencia de “externalidades” impropias que desdibujen los perfiles del campo cultural. También hemos reivindicado la necesidad de entender este campo como un ámbito que no puede ser aprehendido ni analizado si no es en conexión con otras esferas de la vida individual y colectiva, a partir de aproximaciones desde una multiplicidad de disciplinas y lenguajes. Además, hemos hecho una descripción de la cultura como construcción de raíz social que, desde las políticas públicas, necesita ser observada desde las perspectivas de la diversidad, la accesibilidad y la participación.

Si bien contienen información muy específica, los comentarios que a continuación recogemos tienen la única intención de añadir más detalles a la caracterización de nuestro escenario de proyecto. De ninguna manera aspiran a servir de análisis social completo ni a identificar problemas a resolver desde el proyecto que se presenta. Más bien ofrecen ideas sobre aspectos que, desde la acción cultural y bajo la perspectiva de la inclusividad, debemos considerar. Además, estos comentarios podrán también desvelarnos potenciales contextos de reflexión y acción desde la cultura.

- La **renta media** de los hogares es notablemente inferior a la media de España, al igual que la renta media por persona y la renta media por unidad de consumo. Por islas, Gran Canaria y Lanzarote presentan ingresos disponibles en los hogares superiores a la media de Canarias (1.732€ y 1.690€, respectivamente); mientras que El Hierro y La Gomera, los valores más bajos (1.315€ y 1.477€ respectivamente). El mayor descenso en el nivel de renta de los hogares entre 2007 y 2013 se da en las islas de Fuerteventura (-24%), Tenerife y La Gomera (ambas -20%).

- Los datos de la última Encuesta de Población Activa (2017), la **tasa de paro** en Canarias se sitúa en el 25,7% y la de Fuerteventura en el 22,8%, mientras que la media estatal es del 18,8%. El paro en Canarias, como ocurre de forma generalizada, afecta de forma especial a las mujeres, la juventud y las personas de origen extranjero.

- El “Informe sobre exclusión y desarrollo social en Canarias”, publicado por la Fundación FOESSA en 2014, recoge que, desde el arranque de la crisis, se ha producido un incremento de la **desigualdad** en Canarias del 11,1%. Esta evolución es superior a la media de España, que también recoge un incremento de la desigualdad pero algo menos pronunciado (8,6%). España y Canarias se están acercando, de forma sistemática, a los niveles de desigualdad más elevados del conjunto de países desarrollados.

- El valor de la **línea de pobreza** en Canarias para 2013, sitúa al 23% de la población bajo el umbral de la pobreza, 4 puntos superior a la cifra obtenida en la encuesta de 2007. Por islas, Lanzarote presenta el menor porcentaje del indicador (16%), mientras que las islas de El Hierro y La Gomera tienen el porcentaje más alto (25% en ambos casos). Fuerteventura se sitúa en el 22% (FOESSA, 2014).

- El **nivel de estudios** general de la población de Canarias es levemente inferior al de España en su conjunto. La población con educación superior es 3,7 puntos inferior a la media estatal. La tasa de analfabetismo que se registra en Canarias se sitúa 1 punto por encima de la estatal (FOESSA, 2014).

- En Canarias, más de 603.000 personas se ven afectadas por procesos de **exclusión social** (28,6% del total de la población) y más de siete de cada diez personas (el 73,7%) no se encuentran plenamente integradas. Sobresalen en particular las personas precariamente integradas (el 45,1%, 4,5 puntos más que la media española) y las personas en la exclusión moderada (el 17,6%, 3,4 puntos más) (FOESSA, 2014).

- Un 14,4% de los hogares canarios cuentan con una persona que ha tenido o tiene algún tipo de **trastorno de salud mental** o depresión en los últimos 5 años. Esta tasa de afectación es superior a la del conjunto de hogares en España (10,6%). Los problemas de salud mental son más frecuentes y graves entre las personas que viven situaciones de exclusión (FOESSA, 2014).

- El informe “Los problemas de salud prioritarios”, elaborado por la Consejería de Sanidad del Gobierno Canario en 1998, indicaba que una de cada cuatro personas en Canarias está en **riesgo** de padecer un trastorno mental a lo largo de su vida. Ese 25% de la población presentaba una sintomatología depresiva y ansiosa, siendo uno de los principales problemas de salud por los que se acude a los centros de atención primaria. Previsiblemente, la incidencia de la crisis habrá agravado estos datos.

- Según el informe “Discapacidad y dependencia en Canarias”, elaborado por el Ministerio de Sanidad y Política Social, el 6’8% de la población canaria (138.344 personas) declara alguna **discapacidad o limitación** para llevar a cabo actividades relacionadas con la vida diaria (datos del año 2011).

- La **tasa de dependencia** canaria es inferior a la media española, pero se encuentra en sostenido ascenso desde 2007. En las Islas, 80.864 personas son dependientes y necesitan la ayuda de una tercera persona para desenvolverse. La dependencia se agrava entre la gente mayor, las mujeres y los grupos de menor instrucción. También existe un importante sesgo de renta y género en el perfil de las personas encargadas de los cuidados, desempeñando las hijas de las familias con menos recursos un papel fundamental en este asunto. La población dependiente de Canarias declara a través de una encuesta incluida en el informe citado en el párrafo anterior sentirse discriminada principalmente en cuanto a la atención sanitaria, pero también en el campo de la participación cultural, las relaciones sociales y el acceso a actividades de ocio.

### c. Resiliencia y heteropías

La aplicación del concepto de ‘resiliencia’ a los territorios se ha hecho popular para analizar su capacidad para recuperarse después de shocks traumáticos. En particular, se ha utilizado para explicar los procesos de cambio reactivos frente a la crisis económica que está afectando a las economías desarrolladas. Podemos definir la resiliencia como la capacidad de un sistema, comunidad o sociedad para resistir, absorber, adaptarse y sobreponerse de manera eficiente de los efectos de una amenaza o un peligro, a través de la preservación y restauración de sus estructuras básicas y sus funciones esenciales.

El concepto de resiliencia tiene dos dimensiones: la fuerza inherente de una entidad para resistir mejor los golpes y la capacidad de recuperarse de los efectos de dicho golpe, rápidamente. Lo que planteamos en esta propuesta es transformar la vulnerabilidad a través del arte y la cultura en un elemento nuclear de resiliencia, que refuerce “la capacidad de aguante” y “la capacidad de reorientación” de un espacio ultraperiférico, abordando las relaciones imperfectas entre actividad cultural y bienestar humano, y los impactos sociales, educativos y de salud incorporados.

Recuperando la aproximación que antes planteamos a la idea de periferia (espacio de libertad y vulnerabilidad), la ligamos ahora al concepto de heterotopía (Lefebvre, 2013), el cual hace referencia a aquellos espacios en los que lo diferente no es sólo posible, sino necesario para que se produzcan trayectorias realmente revolucionarias. De la comprensión del contexto de actuación que hemos elaborado en este bloque, extraemos la necesidad de plantear un posicionamiento estratégico del proyecto El Horno contundente y propio. Imaginamos la posibilidad de que este centro-periférico sea un espacio “heterotópico”, con la intencionalidad de convertirse en un núcleo resiliente por su naturaleza impugnante, con la voluntad de impactar en la vida urbana y evaluar la capacidad recipiente de convivir en aislamiento, en crisis, en relativa desviación, en permanente cambio, en obstinada yuxtaposición de singularidades.

Antes de concretar esta idea en el siguiente apartado, anticipamos que la heterotopía que planteamos se construye a partir de espacios, vínculos, entornos, servicios urbanos y rutas para la inclusión, a través del arte, la creatividad y la innovación como factor de gobernabilidad y seguridad. Estos modelos se pueden concebir como un instrumento adecuado, no sólo para Canarias, Fuerteventura, Puerto del Rosario o El Charco, sino para todos aquellos territorios que sobresalen por tener bajos índices de cohesión social, seguridad, salud, sentimiento de pertenencia y, en general, de calidad de vida.



*Trabajo de carga en un horno industrial*



*Los hombres de la cal*



*Atelier Herenplaats, Rotterdam*



*Exfadda, San Vitto dei Normanni*



*TNT Teatro, Sevilla*



# Orientación del proyecto cultural

## Arte y cultura contra la exclusión

Recogiendo las ideas clave que hemos expuesto hasta ahora (el valor intrínseco de la acción cultural, la oportunidad de la cultura como elemento transformador de la realidad socioeconómica, el compromiso de la política pública con la accesibilidad y la participación del campo cultural, la comprensión de la periferia como espacio de libertad y vulnerabilidad), proponemos una orientación clara del proyecto cultural El Horno: actuar como un Espacio de las Artes y de la Cultura para la Inclusión Social y la Salud Pública.

Antes de desarrollar esta idea, es útil presentar varias definiciones conceptuales que, desde una perspectiva general, nos ayuden a situarnos en el campo en el que nos disponemos a entrar:

### a. Sobre la comprensión de la exclusión social

- **La exclusión como reto emergente.** La crisis actual ha dejado en evidencia las dificultades de respuesta de los sistemas tradicionales del bienestar. Las transformaciones del mercado de trabajo a medida que avanzamos hacia una sociedad post-industrial, la importancia de la diversificación étnica derivada del incremento de migraciones, la alteración de las pirámides de edad especialmente en los países occidentales, la pluralidad de formas de convivencia familiar (con un gran aumento de familias monoparentales) y la erosión del modelo patriarcal asociados, son algunos de los cambios que demandan una mayor centralidad de la atención a la exclusión desde el conjunto de las políticas públicas (Iglesias y Ziccardi, 2016).
- **La exclusión como proceso.** La exclusión no es una situación estática e inamovible, sino un fenómeno multidimensional (resultado de una acumulación de factores y no de una sola causa), dinámico (dependiente tanto de una sociedad cambiante como de los itinerarios individuales), politizable (la acción social, institucional y las mediaciones políticas son elementos constituyentes del fenómeno) y cruzado con otros ejes de desigualdad (procedencia, etnia, género, clase o edad, entre otros).
- **Dimensiones de la exclusión.** La exclusión se define en base a tres ejes. En primer lugar, el eje económico hace referencia a la capacidad para participar en las relaciones de producción y consumo, y tiene que ver con factores como el nivel de ingresos y la disponibilidad de empleo. El eje político trata la capacidad de participar en igualdad de oportunidades de los derechos civiles y sociales, vinculándose con asuntos como la capacidad efectiva de participación política, el acceso a la educación, a la vivienda o a la sanidad. El eje social se refiere a las relaciones que vinculan a una persona con las personas que le rodean y en aspectos de naturaleza simbólica como el sentir reconocida la propia identidad y el sentimiento de pertenencia. La exclusión también tiene que ver con factores personales, como pueden ser padecer una enfermedad, tener cualquier discapacidad o no gozar de un nivel básico de formación.

- **Del individuo a la comunidad.** La atención a las personas enfermas, con discapacidad o en cualquier otra situación de desventaja se plantea a partir de la combinación de dos perspectivas complementarias. De un lado, la atención a la persona vulnerable se hace desde un punto de vista que podríamos denominar “terapéutico” o de “acompañamiento”, enfocado en la capacitación del individuo y en su cuidado. Del otro, debemos tomar conciencia de que la sociedad también construye barreras y discapacita. En este sentido, es necesario ir más allá del ámbito individual para actuar también en una dimensión colectiva. El equilibrio entre ambas perspectivas da lugar a una mirada empática y comunitaria, lejos del asistencialismo y la simple caridad.
- **De la minusvalía al reconocimiento pleno.** Estrechamente ligado a lo anterior, también se produce un valioso tránsito de la imagen de las personas con discapacidad o en situación de desventaja como “víctimas” a tenerlas en consideración como individuos poseedores de capacidades propias, es decir, como parte activa de la sociedad que reivindica ser reconocida en pleno derecho. Al mismo tiempo, se lucha porque los problemas a los que se estas personas se enfrentan no se desdibujen ni se naturalicen, exigiendo que se persista en el trabajo para desmontar esas barreras concretas.
- **De la integración a la inclusión.** En línea con los apuntes anteriores, se plantea la superación del arraigado concepto de integración. Éste tiene a imaginarse como un proceso unidireccional y plano, orientado en último término a corregir la diferencia incorporándola a los cánones establecidos. Es decir, se parte de “lo que la persona es” para dirigirla a “lo que debe ser”. Como alternativa, la idea de inclusión reconoce la diferencia admitiéndola y poniéndola en valor, entroncando con la sensibilidad por la diversidad que se tiene desde el campo cultural y el social.
- **Introducción del concepto de salud pública.** Según John Joseph Hanlon (1974), “la salud pública se dedica al logro común del más alto nivel físico, mental y social de bienestar y longevidad, compatible con los conocimientos y recursos disponibles en un tiempo y lugar determinados. Busca este propósito como una contribución al efectivo y total desarrollo y vida del individuo y de su sociedad”. Esta idea funciona como complemento a la de inclusión, abriendo una ventana de proyección hacia un objetivo de mayor valor si cabe.

### b. **Ámbito de trabajo desde lo cultural**

Asumiendo como base la filosofía enunciada, el enfoque que proponemos para el proyecto cultural El Horno se centra en el desarrollo de procesos experimentales entre las artes, las expresiones culturales y sus impactos en la salud o la inclusión social. Nuestro objetivo es proporcionar un espacio de visibilización proactivo, que se convierta en herramienta de intervención local y en nodo global para la comprensión del papel de las artes y la cultura en la salud, en la integración social y en el bienestar individual y colectivo. Alentamos un espacio para la práctica, la generación de un lenguaje común, la investigación y la evaluación.

Queremos definir un espacio de experimentación en el que las intervenciones basadas en las artes y la creatividad, evidencien que es posible reducir la carga financiera y emocional del dolor, la enfermedad, las soledad y la exclusión social, contribuyendo a que las per-

sonas sean “lo que pueden y lo que desean ser”, fomentando a su vez una sociedad más cohesiva, más saludable, más feliz, más vibrante y más próspera.

Existe una amplia base de trabajos que analizan los beneficios que la cultura en general y las artes en particular aportan frente a la todas las formas de exclusión. Presentados de manera sintetizada, estos beneficios inciden en:

- Permitir a las personas en situación de desventaja adquirir **capacidades para el desarrollo personal**, dotándolas de nuevos recursos para interpretar el mundo que perciben, para recuperar la historia individual, para construir una imagen propia de sí mismos, para expresarse, para mejorar su autoestima y reforzar su dignidad.

- Generar **espacios de encuentro** que resuelvan el aislamiento social, de diálogo entre partes, de visibilización de las capacidades de los grupos excluidos, de sensibilización de cara a sus realidades, de denuncia frente a las injusticias y de presentación de alternativas. Mirando a la exclusión a través de la cultura, podemos construir nuevos valores que hagan de la nuestra una sociedad más cohesionada, tolerante y justa, logrando además que las personas situadas en los márgenes adquieran reconocimiento dentro de nuestro campo simbólico e identitario. En último término, esto resulta en un doble cambio: por un lado, permite el acceso a la participación social y cultural de las personas antes excluidas; en paralelo, se impulsa una transformación social hacia la solidaridad y la comprensión de la diversidad, incorporándose la diferencia como elemento de valor que resulte en un mayor capital cultural colectivo.

- Servir de oportunidad para la capacitación profesional y **abrir nuevas puertas a posibilidades de empleo y ocupación** en la creación de bienes, servicios y proyectos de naturaleza cultural. A través de esta vía, se trabajaría a su vez para romper las barreras de entrada asociadas a los sectores culturales y creativos, haciéndolos más abiertos e inclusivos.

- **Promover formas más transversales de acción política alrededor de la exclusión**, invitando a la dessectorialización de las políticas culturales, sanitarias y de atención social. Ampliar la concepción del bienestar y la salud comunitaria, servirá también para inspirar nuevas formas de organizarse y hacer entre las instituciones y entidades que actúan en dicho campo.

- **Generar procesos de innovación** (culturales, tecnológicos, sociales, económicos y políticos) en una doble dirección: en primer lugar, responder a los retos relacionados con la inclusión social y la salud pública en sentido amplio; en segundo, dar lugar a fertilizaciones en otros ámbitos de la vida cultural, social, económica y política, evidenciando el valor de la diferencia y normalizando la diferencia como capital social.



*Arts and Disability Connect, Irlanda*

## Bases, ámbitos de trabajo y experiencias en marcha

Tras presentar las directrices que proponemos para la orientación del proyecto cultural El Horno, nos parece importante señalar que el valor de la cultura y las artes para la inclusión y la transformación social es un campo de trabajo de sólidas bases, ampliamente desarrollado a nivel estatal e internacional, y a la vez abierto y con un enorme recorrido pendiente.

Los ámbitos de trabajo son múltiples, se interrelacionan y cobijan una gran riqueza. Numerosas experiencias intervienen en espacios de fragilidad y conflicto, como pueden ser hospitales, escuelas, institutos, centros de días, prisiones o barrios marginales. La participación (individual, en grupo o colectiva) tiene en especial consideración a colectivos vulnerables como son las mujeres, la gente mayor, la infancia, la juventud, las personas con discapacidad, las de origen extranjero o las que viven en situación de pobreza. El desarrollo práctico de los proyectos se refuerza con iniciativas orientadas a la visibilización, financiación específica, programas de investigación y una legislación ampliamente extendida.

En este apartado, ofrecemos una breve compilación de referentes afines al proyecto que estamos construyendo. Ésta no pretende ser exhaustiva, pero sí ilustrar de forma directa el espacio al que estratégicamente se enfoca el proyecto cultural de El Horno.

### a. Legislación

Múltiples textos estatutarios y de referencia enmarcan los debates alrededor de la cultura entendida como elemento de desarrollo. Habiendo sido aprobados por las organizaciones internacionales, éstos refuerzan el reconocimiento y el consenso alrededor de los asuntos que tratamos.

- **La Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2001)** de la UNESCO es uno de los textos de mayor importancia en esta materia. Este documento liga desarrollo y cultura situándolos sobre la base de los Derechos Humanos, e introduce la idea de diversidad como derecho de los individuos, de las comunidades y como valor social.

- **El Informe sobre el desarrollo humano del programa de Naciones Unidas para el desarrollo (2004)** sostiene que la libertad cultural, entendida como la capacidad de elegir libremente la propia cultura y participar en su moldeado, es esencial para garantizar el desarrollo humano y un mundo más próspero.



*Apropa la Cultura, Catalunya*



*Art Space Jamsil, Seoul*

- **La Declaración de Friburgo (2007)**, otro de los textos fundamentales, profundiza en el significado del derecho a la cultura ante la preocupación de que numerosas estrategias de desarrollo se mostraban inadecuadas por la falta de una mayor consideración hacia esta materia.

- **La legislación interna de numerosos países** considera objetivos fundamentales la promoción de oportunidades para que todas las personas disfruten y se expresen a través de la cultura, puedan participar en programas educativos y dispongan de medios para desarrollar su creatividad. Como hemos dicho anteriormente, los ordenamientos jurídicos actuales se comprometen con el derecho a la cultura no sólo en términos de acceso, sino también de participación. Existen también múltiples **directrices sub-estatales** que, desde la perspectiva de la cultura, plantean las bases en asuntos específicos como la discapacidad.

## **b. Declaraciones programáticas**

- **La Agenda 21 de la Cultura (2014) y Cultura 21 Acciones (2015)** son los documentos que de forma más explícita desarrollan los derechos culturales en la escala ciudad. Entre otras consideraciones de gran valor, la Agenda 21 de la Cultura hace hincapié en el compromiso para promover la expresión como elemento básico para la dignidad individual y la inclusión social, sin prejuicio de género, edad, origen étnico, discapacidad, pobreza o cualquier otra forma de discriminación. En su vertiente más práctica, nos recuerda que los espacios culturales deben ser plenamente accesibles y proveer oportunidades específicas para la participación de los grupos en desventaja.

- **La Estrategia Cultura para Todos: Accesibilidad a la cultura para personas con discapacidad (2011)** fue aprobada en España con el acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Salud, Asuntos Sociales e Igualdad. En sus páginas se recogen los resultados de una encuesta que identificaba las barreras de las personas con discapacidad para participar en la vida cultural. Esta estrategia contiene también objetivos específicos, aspirando a servir de marco de referencia a todas las iniciativas vinculadas, organizando criterios de actuación y valoración, y fomentando el trabajo conjunto entre todos los agentes sociales implicados.



*Una Mirada Diferente, Madrid*



*Atelier Herenplaats, Rotterdam*

### c. Proyectos y programas

El repertorio de proyectos y programas próximos a nuestro asunto de trabajo es casi inabarcable. Insistiendo en que este apartado tiene la simple intención de ilustrar de forma práctica el discurso que estamos haciendo – de forma no exhaustiva y tampoco ejemplificadora- hablaremos muy brevemente de cinco proyectos nacionales, que tocan diferentes disciplinas artísticas y actúan en ámbitos distintos, y dos programas centrados en la accesibilidad y la inclusión.

- **Verdini Dantza Taldea (Donostia)** es una compañía de danza formada por personas con discapacidad intelectual. El planteamiento de su trabajo parte del reconocimiento de este colectivo como parte activa de la sociedad, reivindicando las cualidades propias que posee cualquier persona y el derecho a que le sean reconocidas y poder desarrollarlas. A través de las artes, se visibilizan de cara a la sociedad las capacidades de las personas con discapacidad. Éstas mejoran su desarrollo psicomotriz, aprehenden nuevas formas de conocerse y expresarse, y dan con nuevas salidas profesionales más allá de los cauces convencionales.

- **Debajo del Sombrero (Madrid)** se presenta como una plataforma de creación, investigación, producción y difusión al servicio de los artistas con discapacidades. Organizan talleres que posibilitan el aprendizaje y el diálogo con otros artistas, además de ofrecer recursos para la realización de proyectos individuales y colectivos. Otro de sus asuntos de trabajo es la documentación y la visibilización de los procesos creativos llevados a cabo, entendida esta tarea desde la investigación artística y la normalización social. El Centro Creativo Contemporáneo Matadero y otros espacios culturales de reconocido prestigio han acogido los trabajos de esta asociación.

- **Autobarrios (Madrid)** tiene por objetivo el fomento de la implicación comunitaria en la construcción y gestión del entorno habitado. Con voluntad replicable, la metodología de trabajo está pensada para desarrollarse en barrios vulnerables, degradados o faltos de un imaginario claro. Se parte de la identificación de agentes sociales para decidir junto a ellos un lugar que recuperar colectivamente. Se generan así lazos comunitarios y se refuerza la identidad compartida. El elemento central del trabajo es la comprensión del espacio, no sólo como una construcción física y diseñada, sino como sustrato para la producción social y cultural de raíz ciudadana.

- **De mí for you (Calatayud-Londres)** es el nombre de un proyecto artístico-experimental que dio lugar a una colaboración internacional entre personas afectadas por trastorno mental grave. Haciendo uso de las nuevas tecnologías, se tendió un canal de comunicación y de



*Exfadda, San Vitto dei Normanni*



*Verdini Dantza Taldea, Donostia*

creación conjunta entre dos grupos usuarios de servicios de atención a la salud mental ubicados: uno de ellos ubicado en un piso tutelado de la compañía de apoyo y cuidado Look Ahead (Londres) y el otro en la unidad de rehabilitación psicosocial de personas afectadas de trastorno mental grave de la Fundación Ramón Rey Ardid (Calatayud). En base a una metodología que dejaba lugar a la libertad y la flexibilidad, los participantes intercambiaban y continuaban trabajos artísticos entre ellos, permitiéndoles conocer el punto de vista de sus compañeros y dando pie a una respuesta por su parte a partir de aquél. Se estableció así un diálogo entre dos países diferentes.

- **Apropa Cultura (Catalunya)** es una iniciativa que abre los principales espacios culturales de Catalunya a personas en riesgo de exclusión social. El trabajo en favor de la inclusión se organiza en cuatro ramas: asistencia a espectáculos de música, teatro, danza y circo; visita a exposiciones de museos y centros culturales; actividades participativas; y formación en artes escénicas y música para educadores sociales. En marcha desde 2007, el programa se sostiene en la colaboración de múltiples agentes. En sus últimas ediciones ha contado con 54 espacios culturales, 1400 organizaciones sociales, sanitarias y educativas, y más de 19.000 participantes (juventud en riesgo de exclusión, gente mayor y personas sin hogar, entre otros colectivos).

- **Arts and Disability Connect (Irlanda)** es un reputado programa irlandés que abre convocatorias anuales para la selección y financiación de proyectos de artistas con discapacidades. Se distinguen tres apartados: uno principal destinado a creativos profesionales con cierto recorrido, otro orientado a descubrir talentos emergentes y un último que ofrece acompañamiento y tutorizado para reforzar la capacitación. El desarrollo de los proyectos creativos y culturales se complementa con fomentando la conexión entre los participantes, ofreciéndoles recursos para la creación y permitiéndoles llegar a nuevos públicos. A tenor del éxito del programa, el gobierno irlandés puso en marcha un proyecto paralelo llamado Arts and Health, que desde una perspectiva cercana y vinculada, explora las conexiones entre el arte y la salud.

#### **d. Espacios**

- **Exfadda (San Vitto dei Normanni)**. En un municipio italiano de 20.817 habitantes, esta antigua bodega, abandonada durante décadas, se ha convertido en una dinámica incubadora de proyectos sociales de diversa índole. La apertura de las 17 iniciativas que actualmente congrega se hace a través de XFOOD, un restaurante cuyos empleados en cocina y servicio de comedor son personas con discapacidad. El mobiliario y la iluminación del espacio,



TNT Teatro, Sevilla



Autobarrios, Madrid

a cargo de la diseñadora Sara Mondaini, se inspira en el tema de la diversidad y la búsqueda de signos del territorio. La producción de los muebles se realizó en talleres infantiles de restauración, carpintería y sastrería dirigidos por artesanos locales.

- **Art Space Jamsil (Seoul)** forma parte de una red nacional de espacios culturales enfocados a la participación ciudadana en asuntos relacionados con las artes y la creatividad, el desarrollo comunitario y la capacitación personal. Jamsil se ofrece a las personas con necesidades especiales y, de manera particular, a la infancia. El proyecto cultural se articula en tres ramas: Open Studio, un programa de apoyo para artistas con discapacidad en residencia, Good Morning Studio, un programa de incubación de iniciativas, y Project A, un programa de apoyo a las artes creativas para niños y niñas con discapacidades.

- **TNT Centro Internacional de Investigación Teatral (Sevilla)** rechazó las facilidades que el Ayuntamiento de Sevilla le ofreció para ubicarse en el centro de la ciudad, prefiriendo hacerlo a pocos metros del Vacie, el asentamiento chabolista más antiguo de Europa. La localización periférica se consideró fundamental para alcanzar el objetivo principal del proyecto: la inclusión social de las comunidades vulnerables a través de las artes escénicas. Las vertientes principales de TNT son tres: la producción, la programación y, muy especialmente, la pedagogía. Su reinención de *La Casa de Bernarda Alba* interpretada por actrices gitanas del Vacie les valió el Premio Nacional de Teatro en 2008, que por vez primera viajaba fuera de Madrid y Barcelona y se otorgaba a un proyecto de características similares.

- **Atelier Herenplaats (Rotterdam)**, impulsado por la Fundación Pameijer desde 1991, es una de las galerías europeas de mayor prestigio en materia de arte outsider. Convencidos de que “si quieres que te tomen en serio como artista, tienes que responder a ciertas demandas de la profesión”, comenzaron a trabajar de manera decidida a partir de la selección de artistas con talento y compromiso. Esta postura, que encontró la resistencia inicial de muchos parientes y cuidadores, trataba de enfrentarse a la idea generalizada de que los talleres artísticos para personas con discapacidades eran simplemente actividades con las que entretenerlos dibujando y pintando. Realizando tareas de formación en técnicas de expresión, colaboraciones con artistas sin discapacidad, visitas a museos y marcando ciertas rutinas de trabajo, del Atelier han salido más de treinta de artistas de primer nivel.

- **FAROS (México DF)** es el acrónimo de la red de Fábricas de Artes y Oficios, compuesta por cuatro sedes en barrios periféricos de Ciudad de México. Basándose en el principio de equidad, el programa nace en respuesta a la necesidad de descentralizar la cultura, trabajando para llevarla a zonas marginadas -física, económica y simbólicamente- por los circuitos culturales convencionales. Los FAROS promueven talleres y acciones bajo el principio





Teatro Accesible, España



Debajo del Sombrero, Madrid

de ‘aprender haciendo’ en favor de la prevención, la inclusión, la cohesión y la inserción social de la población en riesgo. El objetivo en última instancia es promover procesos de construcción de ciudadanía a través de la cultura, apoyándose en políticas públicas de capacitación como forma de prevención de la exclusión social.

#### e. Otros ámbitos

Para terminar, continuando con nuestro interés por hacer ver la amplitud del campo de acción que se plantea y la cantidad de recursos disponibles, hacemos una breve enumeración de proyectos vinculados, centrándonos de nuevo en el ámbito estatal.

- **Las becas DKV Arte y Salud (financiación)** respaldan proyectos empresariales con un componente cultural que contribuyan a la recuperación y el bienestar de personas dependientes, enfermas o afectadas por dolencias varias.

- **Teatro Accesible (tecnología)** es una iniciativa de la Fundación Vodafone España que desarrolla soluciones para acercar el teatro a las personas con discapacidad sensorial mediante herramientas como el subtítulado, la audiodescripción o los sistemas de inducción magnética.

- **Una Mirada Diferente (concienciación)** es un festival organizado por el Centro Dramático Nacional en el que se presentan trabajos de compañías formadas por personas con discapacidades. El contacto directo con la diferencia se presenta como “la mejor manera de romper miedos y prejuicios en torno a la discapacidad”.

- **Federación Nacional en Arte y Diversidad (redes y colaboraciones)** aúna entidades y personas comprometidas con el mundo del arte y la discapacidad en una organización de actuación nacional, con carácter emprendedor y sobre todo inclusivo, cuya naturaleza es asociativa y sin ánimo de lucro.

- **Arteterapia (investigación)** es una publicación anual de la Universidad Complutense de Madrid sobre estudios que abordan diversos aspectos del acompañamiento a las personas en dificultades a través de medios artísticos y otros ámbitos que busquen una mayor inclusión social por medio de la acción cultural.

## El Horno. Espacio de las Artes y la Cultura para la Inclusión Social y la Salud Pública

Una vez presentado el enfoque estratégico que proponemos y vistas algunas de sus posibilidades prácticas, en este apartado daremos concreción al proyecto cultural El Horno a través de la definición de cuatro ejes de trabajo integrados. Éstos arman un proyecto claramente definido y altamente reconocible, a la vez que polifacético y predispuesto a la experimentación.

La idea de El Horno mismo nos parece fuertemente inspiradora, por eso optamos por enfatizarla usándola como nomenclatura de nuestro proyecto cultural. El Horno es esa cavidad dura y tosca, a la vez que noble, en la que se depositan materiales en bruto, que sometidos a altas temperaturas y al contacto con el fuego, llevan a cabo una transformación común que resulta en un material nuevo y depurado. El horno, en la memoria mayorera de la industria de la cal, también es un espacio alrededor del cual se organizan el trabajo y la vida de las clases populares, el sudor y la esperanza. Además de eso, como hemos explicado, las caleras y los hornos industriales, actuando en diferentes escalas, cubrieron las necesidades comunales a la vez que conectaron la isla de Fuerteventura con el resto del archipiélago, con la España peninsular y con otros países extranjeros.

Los cuatro ejes de trabajo sobre los que construimos el proyecto El Horno son los siguientes:

### a. La Cocina

La cara más abierta del proyecto se presentará a través de la gastronomía. Se plantea la idea de contar con un gran bar-restaurant de presencia fundamental dentro del proyecto. El trabajo en él servirá para recuperar y reinventar la tradición culinaria de Canarias, hibridándola con la de otros países y continentes, reivindicando así la condición del archipiélago como cruce y puente entre culturas. Ese trabajo podrá hacerse de manera colaborativa y a través de proyectos creativos. Tomando como ejemplo el modelo del proyecto valenciano Receptari Extraviat, podrían recuperarse recetas perdidas de diferentes lugares del archipiélago mediante un taller con personas mayores, sirviendo el ejercicio como recuperación de la propia memoria.

Siguiendo el ejemplo de Exfadda - XFood (espacio presentado en el apartado anterior), el personal empleado en cocina y sala se compondrá de personas en situación de desventaja. El Horno contribuirá así a la inserción socio-laboral brindando oportunidades de ocupación en un ambiente de trabajo que reforzará la dignidad de las personas implicadas.

Las características espaciales del restaurante, que serán esbozadas con mayor detenimiento en el siguiente bloque de este documento, permitirán que éste sirva también como lugar de exhibición y presentación de los proyectos realizados en El Horno. Las actividades y las exposiciones no serán una constante, sino que seguirán un ritmo ocasional en función de los procesos de trabajo. Al tiempo que no distorsionarán la reconocibilidad de La Cocina como un espacio gastronómico, subrayarán su carácter experimental, diferente y abierto a lo imprevisto.

En definitiva, La Cocina se identificará por ofrecer una oferta gastronómica de alta calidad, brindar una experiencia singular y transmitir valores éticos basados en el aprecio por la diversidad. Este restaurante aspirará a convertirse en un punto de referencia para Puerto del Rosario y para toda la isla de Fuerteventura. Aún funcionando con un cierto nivel de autonomía con respecto al resto del espacio (se plantea, por ejemplo, la posibilidad de que su horario de apertura no coincida necesariamente con el del resto del centro), será el interface entre el proyecto de El Horno y el público, actuando en último término de espacio de visibilización y normalización frente a la exclusión.

## b. El Taller

La segunda rama del proyecto, se imagina enfocada al desarrollo cultural orientado a la salud pública, la inclusión y la innovación social. En ella se realizarán proyectos de los que serán principales participantes colectivos con dificultades sociales. A través de la cultura, se sondearán problemáticas como podrán ser la enfermedad mental, los trastornos alimenticios o los prejuicios y las actitudes discriminatorias de diferente naturaleza (en relación a esto último, la Estrategia BCN Antirumores es un magnífico referente).

Vemos una oportunidad fundamental en que los asuntos que se traten en El Taller estén vinculados al entorno canario y local. En este sentido, planteamos la posibilidad de que la infancia y la juventud adquieran un protagonismo clave. En primer lugar, ambos grupos tienen un peso en la estructura demográfica de Canarias mayor que en el conjunto del Estado e informes de entidades como el Servicio Canario de Salud (1998) y el Colegio de Diplomados en Trabajo Social y Asistentes Sociales de las Palmas (2014) llaman a prestarles una atención especial. Además de esto, la juventud y especialmente la infancia se consideran potentes elementos de aglomeración y puente para llegar a otros colectivos vulnerables, como pueden ser las mujeres, la gente mayor, las de origen extranjero o las pertenecientes a minorías étnicas.

El Taller tendrá un carácter que podríamos definir como semi-restringido, entendiendo que el grueso del trabajo que en él se desarrollará consistirá en un acompañamiento que deberá ser, no invasivo, sino empático, próximo y discreto. Aún con esto, los proyectos también se abrirán en determinados casos a la participación comunitaria, con la voluntad de generar espacios de encuentro y trabajo en común.

Con las artes y la cultura como centro, El Taller encontrará fácilmente ligámenes con el ámbito socioeducativo, fomentando dinámicas de trabajo interdisciplinarias que podrán unir a pintores, bailarines, músicos y fotógrafos con maestros, pedagogos y trabajadores sociales.

Desde su actitud transversal, El Taller también tejerá vínculos con otros espacios del entorno local, como podrán ser los institutos y colegios de Puerto del Rosario, la Universidad Popular, el Centro Polivalente El Charco o los centros de día para mayores en Fuerteventura y Lanzarote; con agentes sociales como la Cruz Roja, Asomasamen (Asociación de Apoyo a las Personas con Problemas de Salud Mental), el CERMI (Comité de Entidades Representantes de Personas con Discapacidad) de Canarias, las asociaciones vecinales de El Charco o el Club Deportivo Herbania; y con servicios de atención social activos como son los de menores, prevención e información de toxicomanías, promoción de la salud, mayores o atención a la mujer.

Los proyectos y las actividades de El Taller podrán incluso trascender el espacio físico de El Horno y realizarse en los espacios con los que se colabora o incluso en el espacio público, ejerciendo finalmente como conector entre diferentes ámbitos de la realidad local, como dinamizador urbano y como motor de desarrollo comunitario a través de la cultura.

### c. El Laboratorio

El tercer eje de trabajo se inclina hacia la vertiente más sanitaria de la salud pública y servirá para impulsar proyectos de investigación práctica alrededor de los usos terapéuticos de las artes. La actividad de El Laboratorio se postulará como referente internacional claro en esta materia, sirviendo de generador de reflexión, de conector de experiencias en marcha, de incubadora de proyectos y de promotor de innovaciones metodológicas e instrumentales. Con una marcada pretensión de excelencia, algunos de los posibles apartados de trabajo de El Laboratorio serán el desarrollo tecnológico aplicado a la accesibilidad o el desarrollo de métodos de evaluación de los beneficios de la acción cultural sobre la salud de las personas.

Así como El Taller se piensa como un espacio de trabajo básico y versátil, El Laboratorio tomaría una forma más diferenciada y cualificada, ofreciendo recursos para la estimulación sensorial, el desarrollo psicomotriz o la producción artística de disciplinas específicas (por ejemplo, podría contar con una sala de danza plenamente adaptada a las personas con discapacidad o con una escuela gastronómica vinculado a La Cocina). El ambiente de El Laboratorio no debe imaginarse como un ambiente aséptico, clínico y mucho menos estanco. De hecho, es fácil imaginar los vínculos que existirán entre éste y el resto del proyecto El Horno.

Así como El Taller conectaba con los ámbitos de la educación, los servicios sociales y el desarrollo comunitario, El Laboratorio lo hará con el sociosanitario. A los perfiles profesionales antes enumerados, se sumarán ahora médicos, psicoanalistas, psiquiatras o diplomados en enfermería. El abanico de colaboraciones en la escala local seguirá abriéndose, estableciendo lazos con la Residencia Sociosanitaria de Puerto del Rosario, el Hospital General de Fuerteventura, el Centro de Día de Rehabilitación Psicosocial de Gran Tarajal, la red canaria de Unidades de Salud Mental o las secciones de la Facultad de Ciencias de la Salud de la UPLGC en Fuerteventura y Lanzarote. A esa lista se añadirán entidades estatales e internacionales como la Associació per a l'Expressió i la Comunicació de Barcelona, el Institut National d'Expressió, Creation, Art et Thérapie de París, el programa Art and Mecine del O'Donnell Institute en Texas o la organización nacional para el desarrollo Arts & Disability Ireland.

Insistimos en que la especialización de El Laboratorio no debe ser leída en clave de departamentalización. Como hemos explicado, el propósito principal del proyecto El Horno es configurar un espacio de intersección entre todos los ámbitos relacionados con la exclusión y la salud pública a través de las artes y la cultura.

## d. La Residencia

El cuarto eje del proyecto El Horno se propondrá dar impulso y visibilidad al talento de artistas y creadores con discapacidades, haciendo énfasis en el reconocimiento de este sector a todos los niveles (profesional, institucional y público). Mediante un programa de residencias, el talento canario o local se nutrirá gracias al contacto con creativos llegados de otras partes del mundo. Los proyectos realizados también podrán implicar a artistas y creadores sin discapacidad, sirviendo de espacio de cruce de capacidades y miradas.

Se pretende generar un contexto de trabajo diverso, que sirva también para dar lugar a formas innovadoras de trabajo y relación profesional. La Residencia se entiende así como un espacio de convivencia en el que se estrechan las relaciones entre el trabajo y la vida, lo individual y lo común, el desarrollo individual y la colaboración. El ambiente que la rodee deberá idealmente entrelazar cierta naturaleza doméstica con los atributos del estudio de producción artística. Desde La Residencia, esa domesticidad se contagiará al resto del espacio, promoviendo que los artistas y creadores residentes trabajen sobre el espacio físico del centro cultural, haciéndolo propio e implicándose en su mantenimiento, invitándolos a comer diariamente en La Cocina, por ejemplo, y permitiéndoles hacer uso con total naturalidad de los recursos de El Taller y El Laboratorio.

Desde La Residencia, el respaldo a la actividad artística y creativa se garantizará a través de financiación de proyectos e investigaciones (procesos, protocolos, investigación básica), provisión de recursos materiales para la investigación, experimentación, creación, tutorización para la adquisición de nuevas capacidades expresivas y promoción de los artistas dentro del circuito cultural local, estatal e internacional. En relación a esto último, desde El Horno se establecerán colaboraciones con centros artísticos de importancia, nacionales e internacionales, que acogerán los trabajos realizados en La Residencia. El Centro de Arte Juan Ismael deberá tener una posición prioritaria en el listado de espacios colaboradores.

Aunque La Residencia sea el más íntimo (por la naturaleza del trabajo que en él se desarrolla) de los cuatro ejes de trabajo, el interés que guarda un proyecto de tan singulares características justificará que éste se abra eventualmente a la visita del público (por ejemplo, el último viernes de cada mes). Este gesto serviría para crear vínculos entre la comunidad local y los creadores residentes, actuando en favor de la normalización, la inclusión, el intercambio y los descubrimientos inesperados.



# **BLOQUE III. BASES PARA LA DEFINICIÓN ESPACIAL**

## **Punto de partida**

Antecedentes y nuevo contexto  
Análisis del Museo Arqueológico de Fuerteventura

## **Reorientación espacial**

Estrategias de proyecto  
Programa de usos y configuración arquitectónica  
Catálogo de referentes e ideas

## Punto de partida

### Antecedentes y nuevo contexto

El trabajo que estamos desarrollando posee un particular e interesante itinerario previo, situándose su punto de partida en la posibilidad de un Museo Arqueológico de Fuerteventura en la ciudad de Puerto del Rosario. Aquella fue una iniciativa impulsada por el Gobierno de Canarias que hizo que varios gobiernos municipales de Fuerteventura entrasen a disputarse su ubicación. En el año 2009, pareció que la decisión final había sido tomada al anunciarse públicamente que el Museo Arqueológico de Fuerteventura se instalaría finalmente en la ciudad capital.

El acuerdo contaba con el respaldo de los tres niveles de gobierno territorial: el Gobierno Canario se comprometía a hacer frente al 70% de los 4,2 millones de euros presupuestados para la construcción del nuevo museo; el Cabildo de Fuerteventura correría con el 30% restante y se encargaría de la dirección de las obras; el Ayuntamiento de Puerto del Rosario ofrecería el suelo, un solar de 3.000 m<sup>2</sup> ubicado en el frente marítimo del barrio de El Charco. Sin embargo, cuando los trámites del proyecto se hallaban muy avanzados, la construcción del centro se canceló, decidiéndose en su lugar ampliar el Museo Arqueológico Insular existente en Betancuria.

La retirada de un proyecto que se daba por seguro produjo una comprensible frustración en el seno del gobierno local de Puerto del Rosario, que había hecho un gran esfuerzo para poder acoger el nuevo espacio cultural y depositado en él grandes esperanzas. El tímido anuncio de la construcción de un Museo del Mar en 2013 expresó el persistente interés de la ciudad por contar con un espacio cultural de referencia en el emplazamiento previsto.

El relato anterior incluye un detalle fundamental: el diseño del Museo Arqueológico fue encargado a Miguel Cabrera, arquitecto majorero con una amplia experiencia previa en arquitectura institucional, que llevó la definición del proyecto hasta el nivel de ejecución. Es decir, existe ya un trabajo hecho de definición arquitectónica que incluía programa de usos, estructura espacial, definición constructiva, etc.

A lo largo de este documento, hemos planteado una decidida -y a nuestro entender también decisiva- reorientación del proyecto cultural de partida hacia patrones más adaptados a las tendencias de los espacios culturales de última generación como las que aquí se postulan. Las intenciones que sostienen a esta idea han sido detenidamente explicadas. Nuestro trabajo empezó llamando la importancia hacia las cruciales interacciones que se producen entre los procesos creativos y culturales y el espacio en el que tienen lugar. Desde esta perspectiva, se comprenderá que la reorientación del proyecto cultural debe necesariamente estar ligada a una reorientación de la definición espacial que se planteó originalmente para acoger el proyecto de Museo Arqueológico.

Este último comentario no quiere decir que el trabajo de partida se rechace. Al contrario, desde la sensibilidad que estamos manejando desde el inicio, consideramos que aquél proyecto es un episodio valioso de la historia de nuestro espacio cultural, de su memoria, pues nos sirve para resituarnos en nuestro presente. Por ello creemos en la oportunidad de hacer provecho de él y darle una nueva vida. Además, como veremos en los siguientes apartados, el valor de la definición arquitectónica planteada por Cabrera da justificación adicional a esta decisión.



A lo largo de nuestro proceso de trabajo, una de las cosas que más nos han llamado a reflexionar ha sido la toma de conciencia de que el Museo Arqueológico es ya una preexistencia; que no se hubiese construido es desde cierta perspectiva un elemento secundario. Como decíamos antes, el Museo Arqueológico cobija la memoria de un tiempo en el inicio de la crisis, en el que la ciudad de Puerto del Rosario, siguiendo la estela abierta por Bilbao y continuada por decenas de urbes españolas, intentaba modernizarse por medio de la construcción de un gran contenedor cultural.

Como hemos insistido en explicar, los últimos diez años han cambiado radicalmente nuestra visión del presente. El impacto de la crisis nos llama a evaluar de forma comprometida y crítica los modelos de desarrollo precedentes. La escala de los gestos, los valores que se expresan, la sensibilidad hacia la nueva realidad socioeconómica, la nueva comprensión del mundo “glocal”... Todo se ha transformado de manera profunda y, si existe un campo en el que este cambio de mirada debe ser necesariamente reconocido, ése es el campo cultural.

Por eso, en el contexto de nuestro trabajo, entendemos que el proyecto de Museo Arqueológico de Fuerteventura puede servir para elaborar una reflexión pionera alrededor de las nuevas formas de desarrollo, que revise nuestro pasado reciente desde el más absoluto presente.

## **Análisis del Museo Arqueológico de Fuerteventura**

Para conocer el material de partida que nos disponemos a manejar, en este apartado presentamos de forma ordenada las claves que dieron sentido y forma al proyecto arquitectónico del Museo Arqueológico de Puerto del Rosario. De esta manera, cerraremos esta contextualización inicial y pasaremos a trabajar sobre el espacio de El Horno con una comprensión sólida de los elementos centrales del proyecto que nos sirve de base.

Para esta aproximación, ha sido fundamental la ayuda ofrecida por Miguel Cabrera, que con generosa atención nos ha ayudado a entrar hasta el fondo de las intenciones de su trabajo. Los entrecuillados que a continuación aparecen recogen comentarios que el mismo arquitecto hizo llegar a nuestro equipo durante la redacción de este informe.

### **Voluntades del proyecto**

El proyecto del Museo Arqueológico se planteó con una doble vocación. Por un lado, el nuevo centro aspiraba a complementar la red de espacios culturales dedicada a la conservación del patrimonio histórico de Fuerteventura. Desde esta vertiente, el propósito central del museo sería “fomentar el conocimiento del patrimonio arqueológico mayorero, animando y estimulando su conservación, investigación, y su disfrute sin condicionantes”.

Paralelamente, en sintonía con las estrategias de desarrollo urbano vigentes en aquella época, se quiso impulsar el desarrollo económico de la ciudad de Puerto del Rosario mediante la construcción de un potente equipamiento cultural. Emblemático en su presencia arquitectónica, este nuevo edificio estaba llamado a transformar la imagen de Puerto del Rosario, modernizándola e incrementando su proyección más allá de lo local.

### **Relación con el entorno**

Otro detalle fundamental del proyecto es su ubicación a pie de playa en el barrio de El Charco. El Museo Arqueológico se enmarcaba así en la intervención general de acondicionamiento del frente marítimo de Puerto del Rosario, siendo necesario entenderlo en relación con otros proyectos (implementados o también retrasados) de definición y cualificación del paseo marítimo de la ciudad. El Palacio de Formación y Congresos, por ejemplo, compartiría con el Museo evidentes similitudes en este sentido.

El edificio proyectado decide instalarse con rigor y cuidado en su emplazamiento, respetando alineaciones próximas y poniendo en valor la proximidad del mar. Se consigue así una presencia contundente a la vez que controlada. La volumetría del museo logra destacar por su singularidad y al mismo integrarse en el conjunto de retranqueos y construcciones sobre lo ya construido que dan forma al paisaje de El Charco.

En la atención del museo hacia su ubicación, los restos del horno de cal localizados en la parcela del museo (el Horno de los Berrieles, al que ya hicimos referencia al revisar la historia de Puerto del Rosario y El Charco) actúan de puntal para la definición del proyecto de arquitectura. El edificio proyectado “abrazo” el horno, rodeándolo sin apenas tocarlo, aprovechando su parte superior como pedestal desde el que observar el mar y situando a sus pies una lámina de agua que destacaría el elemento reflejando su imagen.

El vínculo con el lugar también queda reforzado por la forma de resolver el acceso principal. Desde la Calle Doctor Gregorio Marañón, se traza un amplio espacio de recepción que recupera el trazado de la rampa de tierra mediante la cual se accedía a la parte superior del horno para cargarlo. Este gesto ordena la estructura de todo el espacio.

### **Programa de usos**

La orientación del espacio museístico vino determinada principalmente por la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, que fue autora del encargo del proyecto. Tomando como marco de referencia la Ley de Protección del Patrimonio Histórico de Canarias, se imaginó un centro cultural destinado a “la recuperación, al estudio, valoración, investigación, presentación, difusión y protección del patrimonio arqueológico majorero”.

En lo funcional, el programa se organizó en cuatro apartados: “1. El que corresponde al contenido del Museo propiamente dicho, es decir, los espacios expositivos destinados a la muestra temática de la arqueología majorera; 2. El área correspondiente a las exposiciones temporales, que incluye una gran sala de exposiciones y un salón de actos; 3. La zona más interna del edificio, donde se sitúan la biblioteca, aulas, un centro de estudios y la administración del Museo; y 4. El Servicio Insular de Patrimonio del Cabildo Insular de Fuerteventura, situado en la planta superior y con acceso independiente del resto del espacio”.

La distribución espacial planteada ordenó los usos verticalmente, partiendo desde abajo con lo más público y concurrido, hasta situar lo más privado en la altura superior.

## Diseño arquitectónico

Este punto estuvo condicionado por un asunto fundamental: durante la definición del proyecto de arquitectura no se contaba con un programa museográfico previo. Ante la incertidumbre de desconocer el contenido que el museo alojaría, el diseño del espacio optó por “una arquitectura flexible y funcional, definidora de un espacio fluido, que podía fragmentarse a voluntad y a resultas del futuro programa museográfico”.

Ciertamente, y como veremos más adelante, la estructura del edificio proyectado genera una rica diversidad de ambientes y situaciones. El edificio se pensó como “una caja”, en absoluto neutra, sino capaz de dar respuesta a múltiples requerimientos de espacio y luz.

También es interesante destacar en este apartado que, aunque el trabajo de definición técnica no llegó a los requerimientos informáticos y audiovisuales, desde un primer momento se tuvo la voluntad de que la tecnología fuese un elemento fundamental en el proyecto museográfico. Se pretendía con ello trabajar nuevas formas de presentar los contenidos culturales buscando una participación más activa de los visitantes.



*Estado actual de El Horno de los Berrieles*

# Reorientación espacial

## Estrategias de proyecto

Como paso previo a definir un programa de usos y entrar a trabajar sobre el proyecto arquitectónico del Museo Arqueológico, presentamos una serie de líneas estratégicas que, a nuestro entender, guiarían la configuración de un espacio acorde a los principios, intenciones y necesidades del proyecto El Horno.

La idea general alrededor de la cual giran nuestras sugerencias es la del “upcycling”, concepto propuesto por el ingeniero Reiner Pilz y desarrollada posteriormente por el arquitecto William McDonough y el químico Michael Braungart (2002). Como alternativa al “recycling” (proceso mediante el cual los materiales considerados inservibles son degradados y transformados para volver a ser útiles), el upcycling plantea el uso de lo existente en su estado original, buscando nuevas aplicaciones posibles, descubriendo un valor imprevisto en lo que se consideraba material de desecho.

El upcycling entronca directamente con el modo en que anteriormente hemos descrito la idea de inclusión. Ambos conceptos tienen en común la sensibilidad por la trayectoria particular, el reconocimiento de las capacidades a veces ocultas que las cosas cobijan, el valor económico derivado de hacer un uso inteligente de todos los recursos disponibles y la posibilidad creativa que existe en una nueva forma de proceder sensible y radicalmente nueva.

En base a esta idea general deben entenderse los apuntes que hacemos a continuación:

### a. Los tiempos del proyecto

Desde nuestro punto de vista, en el espacio de El Horno coincidirán tres tiempos diferentes entrelazados. El primero de ellos será “el tiempo de la ruina”, al que nos remite el horno de cal. De forma provocadora, decidimos hablar de ruina en oposición a la idea de patrimonio. El Horno de los Berrieles, hoy aparentemente olvidado al borde de la arena, es en su condición actual memoria viva del duro trabajo alrededor de la cal, de la crisis que sobre aquella industria trajeron los nuevos tiempos, del modo en que la vida comunitaria que existía alrededor de ella se resintió.

El segundo tiempo del proyecto sería “el del pasado inmediato” y estaría alojado en el Museo Arqueológico, preexistencia no construida. Aquel potente contenedor en el que se depositó la confianza de un futuro que finalmente fue desviado por el ritmo del presente es memoria también valiosa, nos habla de lo que fuimos y de lo que en parte seguimos siendo. Poner ese material en valor y no ignorarlo reivindica nuestra capacidad para aprender y sacar creativamente el mayor provecho de cada paso andando, incluso cuando éstos puedan parecer superados por el paso del tiempo.

El tercer tiempo recoge a los dos anteriores y sería “el tiempo del uso”. Insistiremos en esa idea de aquí en adelante, pero imaginamos El Horno como un espacio en constante construcción: una construcción protagonizada por la actividad de las personas, estrechamente ligada al acto de habitar y no ceñida al diseño estrictamente predefinido.

La memoria de los dos primeros tiempos quedaría impregnada en una nueva arquitectura de carácter no eterno, sino hecha de numerosos instantes y de las huellas de quienes por allí pasaron e hicieron uso del lugar. Imaginamos un tipo de arquitectura frágil, humilde y serena; que se pregunte sobre la necesidad de dejar una señal construida que dure siglos en un mundo hecho de capas que se superponen de forma constante. En el relato que El Horno aspira a escribir no hay momentos sublimes, sino una larga letanía de gestos e información aparentemente ligera que, en su suma, da lugar a un carácter de particular belleza.



*Fabra i Coats, Barcelona*

## **b. Arquitectura instalada**

En una clara operación de “upciclaje”, desnudamos el edificio no construido del Museo Arqueológico de todo lo no esencial, reconociendo sus cualidades centrales y sus valores inherentes. Asumimos así la estructura del edificio propuesto, su envolvente y parte de sus instalaciones.

En esa gran carcasa, que ya en su día fue proyectada como espacio interior capaz de alojar lo no previsto, planteamos un segundo orden arquitectónico que “colonice” el vacío, que lo adapte en caso de necesidad, que no tema a los desajustes que encuentre al instalarse en una estructura que le precede, que incorpore además nuevas posibilidades como serán la versatilidad, la flexibilidad o la reversibilidad.

Es decir, mientras que el Museo Arqueológico permanecerá presente en el esqueleto del edificio y en su fundación estará el horno de cal, en el interior de aquella obra inacabada porque nunca fue empezada, se alojaría un sistema constructivo que enfrentará lo rígido y fundamental del soporte a las impredecibles y cambiantes necesidades del espacio en uso. Este sistema secundario, que ilustraremos con referencias en el cierre de este apartado, tendrá así una naturaleza de “accesorio” casi desmontable, próxima a la condición de equipamiento técnico y a la de mobiliario.

## **c. Hacia una nueva noción de la sostenibilidad**

La defensa de la provisionalidad que acabamos de formular hace frente a un falso mito: aquél que defiende el uso de materiales “nobles” y el diseño arquitectónico cerrado argumentando que éstos posibilitan una arquitectura terminada, duradera y por eso también económica en el largo plazo. Creemos que ese argumento es una falacia, numerosos

ejemplos advierten de los problemas que acarrea no tener en cuenta los inevitables costes de mantenimiento. Consideramos que es preferible asumir plenamente la importancia del desgaste como fenómeno inevitable de la vida de un espacio; como oportunidad incluso.

El concepto de upciclaje inculca una nueva sensibilidad en materia de sostenibilidad. En primer lugar, implica una reducción de los procesos de producción y contribuye, por extensión, a reducir el consumo de materias primas, energía necesaria y emisiones de CO<sub>2</sub>. En segundo lugar, pone en valor los materiales pobres, por la descomprometida versatilidad que en ellos encuentra. En tercer lugar, nos invita a indagar en formas de ahorro pasivas, que no dependan de otras soluciones que a su vez generen gastos adicionales no considerados.



*Sugarhouse Studio, Londres*

Creemos que la arquitectura de El Horno podría descubrir nuevos estándares de calidad. Que el espacio se configure mediante un sistema constructivo acompañado de su propio “libro de instrucciones” nos parece una idea potente, que refuerza al propio proyecto cultural y su vocación experimental e innovadora. Como veremos más adelante, una amplia pero controlada gama de recursos configuran el repertorio de herramientas para dar respuesta ligera a situaciones múltiples: cortinas térmicas, paneles acústicos atornillables, gradas móviles, escenarios desmontables, almohadones baratos...

### **d. Cuidado constante e intervención de los usuarios**

La noción de una arquitectura necesitada de una atención constante se relaciona directamente con el énfasis que hacíamos en la importancia del uso y el acto de habitar. A partir de ambas ideas, apuntamos hacia una definición espacial que se ofrece y no se impone a los usuarios, soporte y a la vez recurso de la actividad creativa que El Horno alojará.

La alteración del espacio construido no se llevará a cabo sólo para adaptarlo a las necesidades prácticas, desde una mentalidad funcionalista. La posibilidad de que ocurra algo así se entiende también como extensión del trabajo terapéutico y la naturaleza de las investigaciones y proyectos que sucederán en el centro. Permitiendo que los diferentes usuarios se apropien del espacio (lo hagan “propio”, lo posean) se reconocerá su valor activo como individuos y se reforzará en ellos el sentimiento de pertenencia y la responsabilidad dentro de un proyecto común como aspira a ser El Horno.

Una aproximación a este asunto a través de lo artístico-cultural y enfocada en la inclusión abre todo un universo de posibilidades creativas. Por ejemplo, puede orientarse hacia la recuperación de las técnicas tradicionales, el intercambio de conocimiento, el aprender-haciendo, la apertura de vías para el acceso y la reincorporación al mercado laboral, y la génesis y el desarrollo de respuestas innovadoras a los retos establecidos por la especialización del espacio. Esa idea queda perfectamente desarrollada en el trabajo del Exfadda (espacio

cultural descrito en el apartado de experiencias en marcha), que impulsó que parte de los muebles del espacio fuesen contruidos por jóvenes asistidos por artesanos retirados. Insistiendo en la utilidad de este tipo de mecanismos más allá de lo productivo, las iniciativas que planteamos servirían para reconstruir la identidad local, rescatar y actualizar saberes perdidos y tejer vínculos entre las personas (en el caso anterior, de carácter intergeneracional).

En esta misma línea, creemos que dotar al espacio de esa querencia por el bricolaje, la autoconstrucción y la arquitectura sin arquitectos, acerca a El Horno al espíritu de El Charco, dando un reconocimiento merecido y más que necesario a la infinidad de esfuerzos individuales pero de carácter comunal sobre los que se levantan todos los barrios populares canarios.

### **e. Accesibilidad plena como seña de identidad**

Del mismo modo en que la inclusión y la salud pública se sitúan en el centro del proyecto cultural El Horno, la definición del espacio construido deberá transmitir de forma clara este compromiso.

Para garantizar la accesibilidad universal, el proyecto arquitectónico deberá llevar a los niveles máximos de exigencia posibles los requerimientos para evitar barreras de diseño. Después de todo lo argumentado, este apunte era fácil de anticipar, pero invitamos ahora a ir más allá de las especificaciones contenidas en el código técnico.

El diseño del espacio se enriquecerá si se tienen en cuenta criterios de generación (pensándose cada detalle desde la escala de la infancia y desde las capacidades motrices de la gente mayor), de género (garantizando que de ninguna forma se crean situaciones que puedan discriminar a las mujeres y, de manera fundamental, de atención a la discapacidad en todas sus formas (intelectual, auditiva, visual, física, etc.).

Esta filosofía abre un amplio abanico de recursos que pasa por el manejo de dimensiones, colores, texturas, hipergrafías, paneles de lectura fácil o señalética en braille. La tecnología se convierte también en un instrumento imprescindible en este sentido, pudiéndose implementar sistemas de audiodescripción para personas con discapacidad visual, amplificadores de sonido, bucle magnético individual o teleasistencia (esta última tendrá particular importancia en el espacio de La Residencia). Aunque en este caso trascendamos el ámbito del proyecto de arquitectura, apuntamos aquí la necesidad de que El Horno cuente también con personal preparado para atender a personas con discapacidad, conocedor de protocolos de atención o, por ejemplo, del lenguaje de signos.



*Uralchem, Moscú*



*Medialab-Prado, Madrid*

#### **f. El espacio cultural como activador urbano**

En los últimos años, la planificación estratégica urbana ha vivido una reorientación fundamental. Mientras que en años los 90 y principios del 2000 se depositó una fe exclusiva en los proyectos urbanos (intervenciones singulares y proyectadas de forma autónoma que aspiraban a dinamizar por sí mismas el desarrollo de la ciudad), las políticas urbanas contemporáneas insisten en la importancia de trabajar desde una perspectiva amplia, transversal e integrada.

Volvemos así a hacer hincapié en la importancia del contexto. La atención al entorno cercano no se recomienda sólo para evitar concentrar recursos generando exclusiones, sino que, más allá de eso, esa atención actuará en beneficio de cualquier proyecto. Se trata simplemente de mostrarse sensible a la más valiosa potencialidad que por definición ofrece la ciudad: la proximidad.

Al decir esto, pensamos específicamente en El Charco, como se describió en el análisis de contexto, un barrio rico en lo social y lo cultural, pero que desde hace un par de décadas vive en una relativa situación de desplazamiento y abandono. Consideramos que no se trata de pensar en qué queremos convertir El Charco, sino en atender a lo que El Charco es y a lo que sueña llegar a ser (recuérdese la defensa que hacíamos de las posibilidades de las geografías periféricas).

En el inventario de activos urbanos que El Charco ofrece al proyecto El Horno, destacan en primer lugar el Centro de Arte Juan Ismael y el Centro Polivalente El Charco. Ambos han sido nombrados al presentar las líneas de trabajo de El Horno y las interacciones entre los tres espacios pueden sobreentenderse.

El Charco también ofrece espacio disponible: concretamente viviendas vacías, de pequeña escala, ubicadas en una trama urbana mixta y de escala humana. Creemos que la definición del programa de El Horno debe tener en especial consideración estos recursos. Proponemos directamente que el espacio cultural cuente con una oficina de información, atención y mediación en una de estas viviendas. Ésta sería un espacio de contacto con la comunidad a pie de calle, cotidiano y despojado de la solemnidad que suele rodear a los espacios culturales. También imaginamos que, en el futuro, otras viviendas se rehabiliten para convertirse en residencias para artistas, talleres, estudios... En sintonía con lo expresado en el punto anterior, los mismos usuarios podrían implicarse en ese trabajo de recuperación creativa. Generar nuevos usos desde lo cultural serviría para dinamizar, diversificar y repoblar el barrio de El Charco.

El tercer elemento al que debería atender El Horno, más importante aún sí cabe que los dos anteriores, es el espacio público. A pesar de que la calle ha perdido el protagonismo que tuvo hasta hace no mucho en nuestras ciudades, debemos reivindicar su papel fundamental como espacio de encuentro, contacto, intercambio, reconocimiento colectivo y producción de valores compartidos. Defendemos un tipo de espacio cultural que actúe como catalizador en este sentido. No hermético, sino estrechamente vinculado a lo que ocurre a su alrededor. El tratamiento de la planta baja y los accesos adquiere aquí una importancia fundamental.

De la manera de la que imaginamos El Horno, a su alrededor se organizará el barrio de El Charco y su vida en comunidad. Generar ese arraigo también sería una defensa frente a peligros que el tipo de proyectos que manejamos generan en contextos frágiles como este barrio. Si bien la prevención de dinámicas perversas (concretamente, la gentrificación y la expulsión de la población original) exige una actuación más amplia y coordinada desde las políticas urbanas, consideramos que el proyecto cultural El Horno aporta numerosos elementos de protección en este sentido.





*Proyctalab, Benicàssim*



*Strelka Institute, Moscú*



*Le Laboratoire d'Aubervilliers, París*



*Wiels, Bruselas*



*Mannifatture Knoos, Lecce*

## Programa de usos y configuración arquitectónica

Habiéndose descrito en el bloque anterior las líneas de trabajo que articularán la actividad de El Horno y a partir de a las estrategias planteadas para una definición espacial afín a ella, en este apartado detallamos el programa de usos que servirá de guía a la definición arquitectónica de nuestro espacio cultural. Del mismo modo, describimos las relaciones existentes entre dichos usos y esbozamos su distribución en el interior de la estructura del proyecto que nos sirve de base de trabajo.

### Criterios de ocupación del espacio

Como veremos a continuación, la distribución del programa parte del estudio minucioso de las diferentes situaciones espaciales que la estructura del Museo Arqueológico ofrece. De este modo, la introducción de los usos nace de las potencialidades del espacio que les sirve de soporte, adaptándose a ellas, subrayándolas y obteniendo mutuo provecho.

El programa de usos que proponemos no pretende presentarse como una estricta clasificación funcionalista. Invitamos a relativizar su importancia y a pensar los espacios sin tener del todo claro lo que sucederá en ellos. Tratando de ampliar la idea tradicional de flexibilidad (según la cual los edificios intentan estar preparados para un cambio previsible, como podría ser la compartimentación de un aula), consideramos importante dar margen a la incertidumbre en la definición espacial, ya que ésta es un elemento de valor fundamental para los procesos creativos y de innovación. Esta apertura a lo imprevisto permite dar con nuevos grados de libertad, justificándose en la confianza de la capacidad de la actividad de los usuarios para dar pleno sentido a un lugar.

Además de mediante la relativa indefinición de los interiores, el margen de incertidumbre también podrá trabajarse a partir de la desconexión entre estructura y programa. Esta idea surge de la relación entre los dos sistemas constructivos que definíamos anteriormente (carcasa-soporte y arquitectura instalada). El contraste que define su oportuna convivencia, el punto en el que se asienta se relación simbiótica, permite jugar con la distancia y el desajuste.

Nos parece interesante que la arquitectura instalada no se obsesione con llenar por completo el vacío que la estructura genera, sino que opté por alojarse en su interior con cierta precariedad. El espacio “desaprovechado” que el encuentro entre un sistema y el otro pueda producir se dejará a disposición del acto de habitar. Un pasillo en fachada podrá así servir de invernadero, un rincón actuar de punto de descanso informal y un distribuidor sobredimensionado de espacio de trabajo. El desajuste también servirá para hacer énfasis en el amplio volumen interior que genera la caja del Museo Arqueológico, un espacio grande y despejado que se ofrece para ser llenado con múltiples historias.

Entender ambos sistemas de manera desligada pero complementaria puede también inspirar novedosas soluciones constructivas en favor de la versatilidad y la eficiencia del edificio proyectado. Se nos ocurre, por ejemplo, que incrementando la capacidad portante de los forjados (cosa que repercutiría en su coste entre un 5 y un 10%) todas las plantas podrían ofrecer resistencia suficiente para que en ellas se construyan niveles intermedios o escaleras si en futuro fuese conveniente; o que diseñando por un lado un espacio aislado, climatizado y protegido, y una envolvente bioclimática sin calefacción por el otro, el confort ambiental podría garantizarse mediante sistemas de eficiencia pasivos (soluciones sencillas

de paso y abertura, paneles deslizantes, filtros, cortinas y aislamientos móviles permitirían a su vez un control más directo de los usuarios sobre el comportamiento del edificio).

En resumen, gracias a esa arquitectura “dentro de” y “manipulable”, obtendremos una variedad de ambientes de posibilidades abiertas y a la vez controladas, que con un cuidado sentido de conjunto y convirtiendo la apropiación de los usuarios en un rasgo diferencial, ofrecerá respuesta específica a los requerimientos de la muy diversa actividad que tendrá lugar en El Horno, atendiendo a aspectos en el corazón del proyecto como son la intimidad, la autonomía, el acompañamiento, el cuidado, la visibilización, la expresión individual, el diálogo, el encuentro, el disfrute, la producción, la investigación, el estudio...

### **Organización de usos**

Según habíamos dicho, planteamos una distribución del programa de usos basada en el análisis de los ambientes generados por la estructura del proyecto del Museo Arqueológico. De esta forma, se han tenido en cuenta atributos espaciales como son la superficie, la altura libre, la presencia de elementos estructurales, la conexión con la planta de acceso, las relaciones con las otras plantas o la presencia de luz natural.

La actividad se agrupa en “paquetes” correspondientes a los cuatro ejes de trabajo de El Horno, desarrollados al concluir el Bloque II de este informe. Como se explicó al presentarlos y como se expresa en el organigrama adjunto, existen múltiples conexiones entre las distintas ramas, de modo que éstas logran tener una cierta autonomía y quedan al mismo tiempo entrelazadas entre sí.

De forma similar a como se hacía en el Museo Arqueológico, proponemos una distribución vertical de los usos según los grados de intimidad requeridos. Este argumento cobra mayor sentido aún por la naturaleza del trabajo que tendrá lugar en El Horno, que como hemos explicado, abarcará desde el acompañamiento individual hasta la inserción normalizada en el ámbito de lo público, pasando por el trabajo colectivo, la investigación científico-cultural o la creación artística individual. Las diferentes actividades necesitarán diferentes equilibrios entre lo público y lo privado, incluso que la línea que separe ambas dimensiones pueda, eventualmente, oscilar y hacerse permeable.

El resultado de esta aproximación y el material que quiere servir de base a la definición arquitectónica del espacio El Horno se recoge en las páginas siguientes:

## a. El Laboratorio (Planta Sótano)

Espacio de acceso restringido, donde tendrá lugar el trabajo de estudio, investigación y desarrollo de proyectos. Dispondrá de espacios de trabajo que servirán de complemento a El Taller, ofreciendo en este caso cualidades más controladas y material técnico específico. El almacenaje y la carga-descarga también se resuelven en este nivel.

### Estructura del espacio

La planta sótano, al igual que el resto del edificio, queda dividida en dos partes por el núcleo de circulaciones central. El sistema de rampas que emplea el proyecto de partida genera un recorrido accesible que hilvana toda la estructura e introduce en su interior luz cenital; pero en el caso del sótano, la división resultante es especialmente marcada: las dos zonas generadas no están conectadas entre sí y sus suelos quedan a diferente cota. La estancia que mira al mar está conectada a uno de los espacios principales del edificio (el Vestíbulo Urbano, del que se hablará más adelante), mientras que la otra dispone de un montacargas hacia las demás plantas y de una gran rampa para la carga y descarga con acceso desde la Calle Gregorio Marañón.

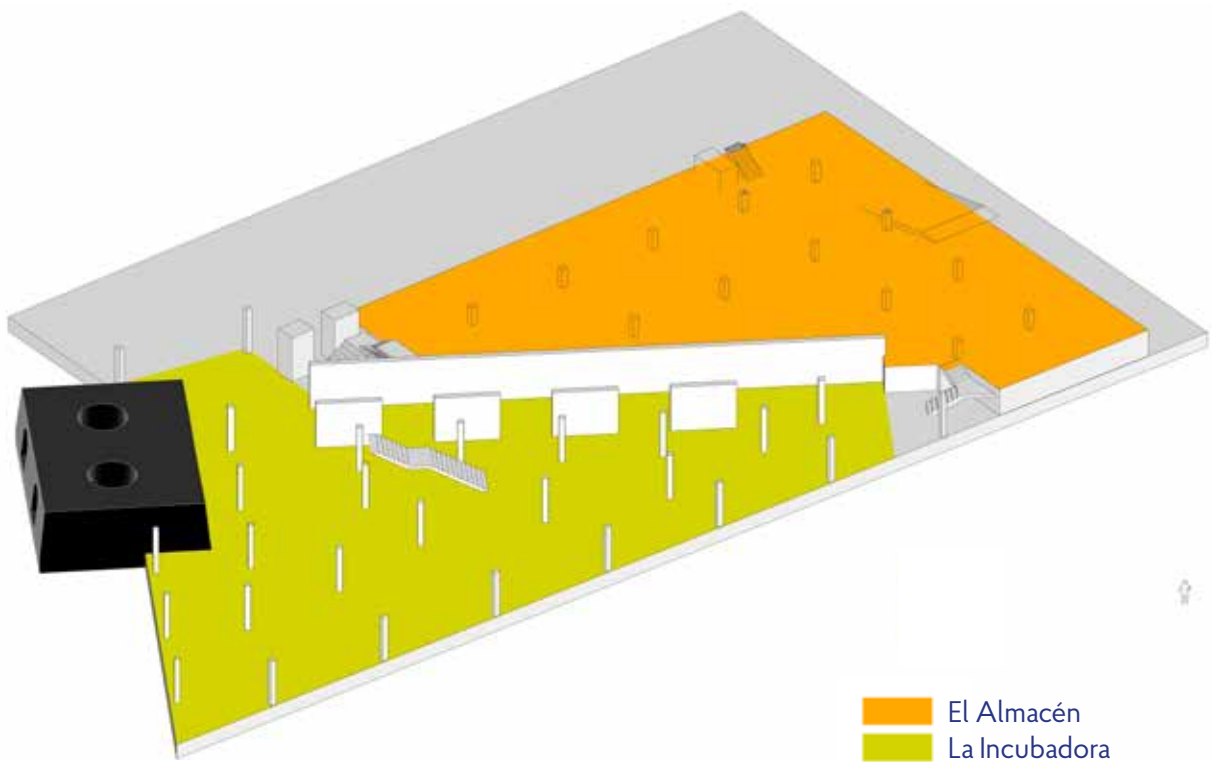
### Distribución planteada

A partir de esa estructura espacial, El Laboratorio quedará compuesto por dos partes claramente separadas. La primera de ellas es **La Incubadora**, que se instalará en la mitad más próxima al mar, un espacio semienterrado de 960 m<sup>2</sup>.

En esta gran sala, el espacio en torno al horno tiene un interés especial, pues se sitúa a su cota de arranque y permite contemplar la pieza en toda su magnitud. Decidimos preservarlo como punto de referencia de La Incubadora, convirtiéndolo en lugar de estancia y distribución (ahí desembarcan las escaleras y el ascensor). Recomendamos que los restos del horno se integren sin pudores, permitiendo que la gente se acerque a tocarlos y pueda apreciar de cerca su materialidad.

El resto de la estancia nos permite alojar diferentes salas de investigación y trabajo. Éstas configurarán ambientes controlados y equipados de forma específica, según las necesidades de los proyectos más inclinados a la faceta terapéutico-sanitaria de El Horno (a modo de ejemplo, pensemos en un espacio experimental para estudios vinculados al movimiento corporal). También es interesante señalar que el frente del espacio orientado al mar, debido al desnivel de la parcela, puede recibir luz natural. Las salas que den hacia aquel lado deberán tener esto en cuenta. De esa parte, se podría ubicar una sala de lectura y estudio. Cabe incluso valorar la posibilidad de incorporar un acceso propio a La Incubadora desde ahí.

En la otra parte del sótano, tenemos **El Almacén**. Este espacio dispone de 730 m<sup>2</sup> de superficie y 3,5 metros de altura libre. Sin luz natural, lo imaginamos como un gran "IKEA" donde se guardarán de forma inventariada todo el material técnico y constructivo del espacio El Horno (sistemas de iluminación, particiones desmontables, cortinas, mobiliario, pantallas acústicas, etc.). Para que la organización y el estado de todos los recursos almacenados estén controlados en todo momento, sería oportuno disponer de un espacio de gestión y logística supervisado por un técnico especializado. En base a la disponibilidad de espacio, se puede plantear también introducir junto a El Almacén una sala de bricolaje que podría estar vinculada a la actividad de El Taller.



## b. La Cocina (Planta Baja)

Plenamente accesible y con vocación pública clara. El restaurante y el acceso al espacio cultural se resuelven en este nivel, buscando una alta permeabilidad con la calle y pretendiendo irradiar dinamismo al entorno cercano.

### Estructura del espacio

Debido a la fuerte pendiente de la Calle Gregorio Marañón, la planta baja se divide en dos niveles, con accesos en ambos extremos y una diferencia de cota en el interior del edificio de 1,85 metros, salvada mediante un tramo de escaleras y una generosa rampa. Adquiere especial importancia una de las estancias más impresionantes del edificio por su proporción: un volumen de triple altura (9,85 metros de suelo a techo) que cobija los restos del horno. Sobre este espacio se vuelcan el resto de plantas, asignándole un potencial papel de articulador.

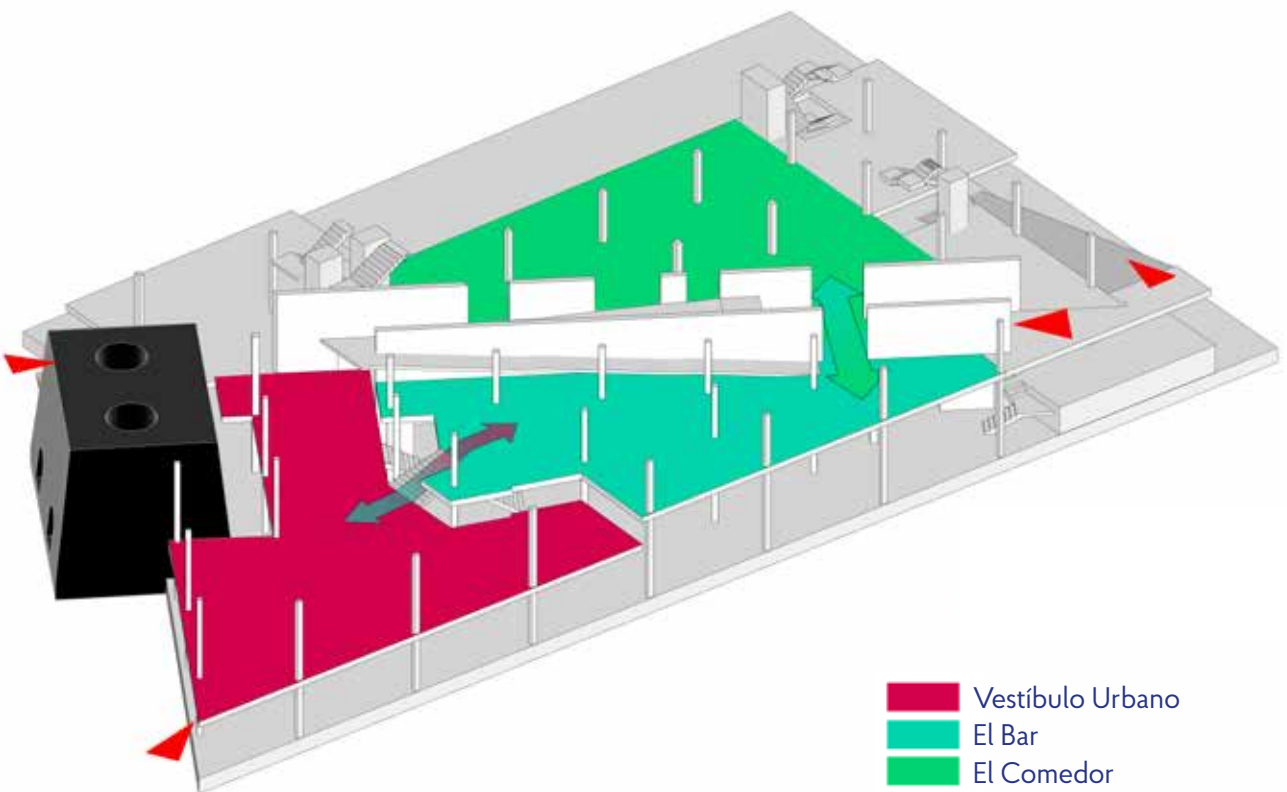
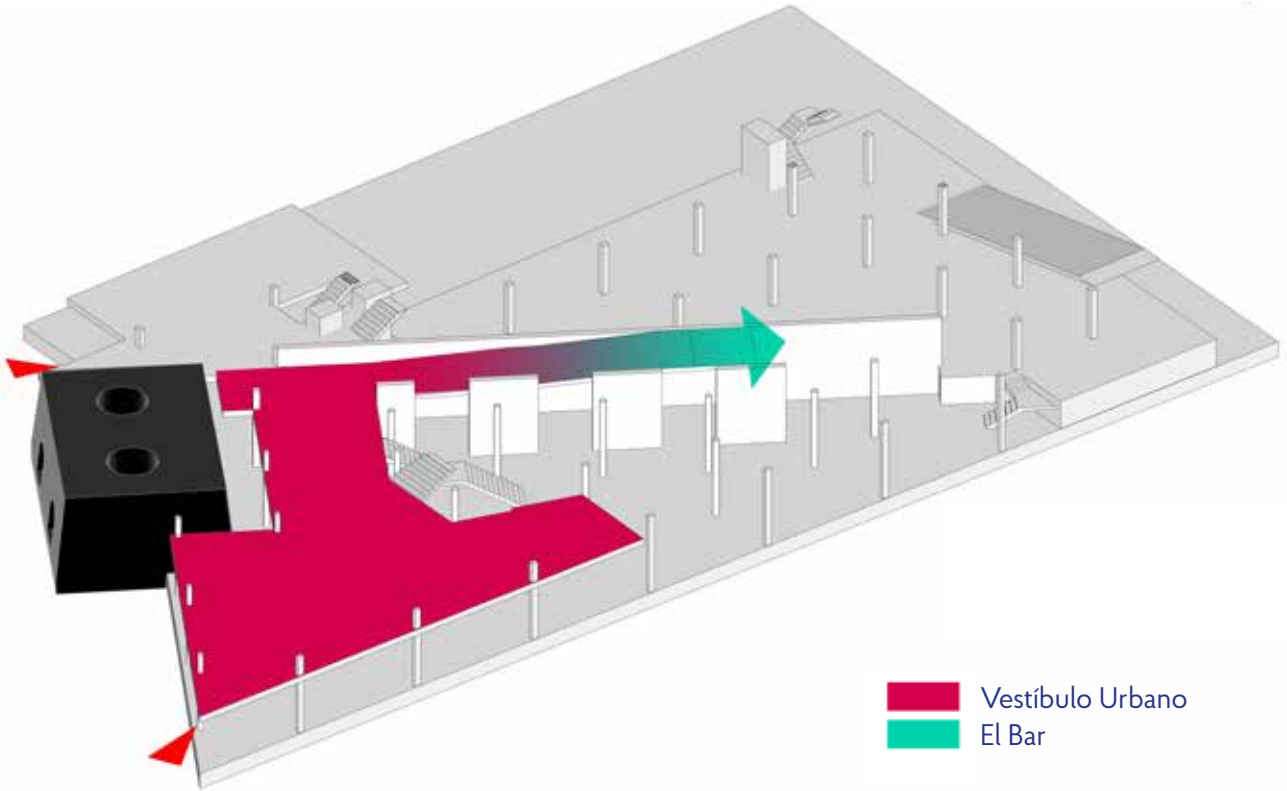
### Distribución planteada

Empezando por el espacio antes referido, consideramos que tiene potencial suficiente para convertirse en uno de los lugares de mayor representatividad de El Horno. A modo de **Vestíbulo Urbano**, se invita a pensarlo como un gran “foyer” de acceso. Hacia él mirarán todas las actividades del centro y, al mismo tiempo, actuará como una plaza cubierta, continuación del espacio público exterior, que engarzará al edificio con El Charco y con el Paseo Marítimo.

En este gran vestíbulo situamos el punto de información y recepción, que dará la bienvenida a los visitantes y, como a continuación veremos, servirá también de espacio previo al restaurante. Resulta importante hacer hincapié aquí en que las soluciones de diseño garanticen una accesibilidad plena. Desde el Vestíbulo Urbano, deberá ser posible comprender el edificio completo y los itinerarios que llevan a cada lugar de El Horno deberán hacerse visibles de forma clara e intuitiva (como se sugirió anteriormente, el diseño de interior, la señalética y la tecnología serán recursos de trabajo en este sentido).

El restaurante, del que ya hablamos al presentar los ejes de trabajo de El Horno, tendrá su acceso principal desde la Calle Gregorio Marañón y se compondrá de dos sub-espacios. Por un lado, tenemos **El Bar**, que se relaciona claramente con la calle a través de un amplio frente de fachada y que también funciona como transición entre el Vestíbulo Urbano y El Comedor (presentado a continuación). En él existirá un escenario de pequeñas dimensiones pero bien equipado, donde ocasionalmente se realizarán presentaciones y actuaciones, acercando al público el trabajo del centro de una manera atípica y a la vez cercana.

Compartiendo acceso con El Bar, del otro lado queda **El Comedor**, un espacio más amplio que albergará al restaurante propiamente dicho. Lógicamente, deberá contar con zona de cocinas y de personal. Ya dispone de conexión con El Almacén, cosa que garantizará las tareas de reparto. También es viable complementar el espacio de El Comedor con algún tipo de aula culinaria (que podrá observarse desde las mesas si optásemos por un cerramiento acristalado) donde se realizarán actividades específicas vinculadas a El Laboratorio.



### c. El Taller (Planta Primera)

Espacio semi-restringido que prioritariamente acogerá dinámicas de trabajo en grupo entre los agentes culturales y la comunidad implicada en los proyectos del centro. Con un carácter espacial flexible, ciertas zonas podrán coger en ocasiones presentaciones o exposiciones de proyectos realizados en El Horno, permitiendo entonces el acceso al público de forma controlada.

#### Estructura del espacio

La planta primera es un espacio continuo de 1000 m<sup>2</sup>, dividido en dos zonas por el núcleo de rampas. La primera de ellas, de 410 m<sup>2</sup> de superficie y 4 m de altura libre, genera un espacio amplio y despejado que se asoma a la triple altura del Vestíbulo Urbano. El segundo espacio, en la parte trasera del edificio, recibe luz cenital a través del núcleo central de circulación y tiene la característica de estar punteado por una retícula de pilares.

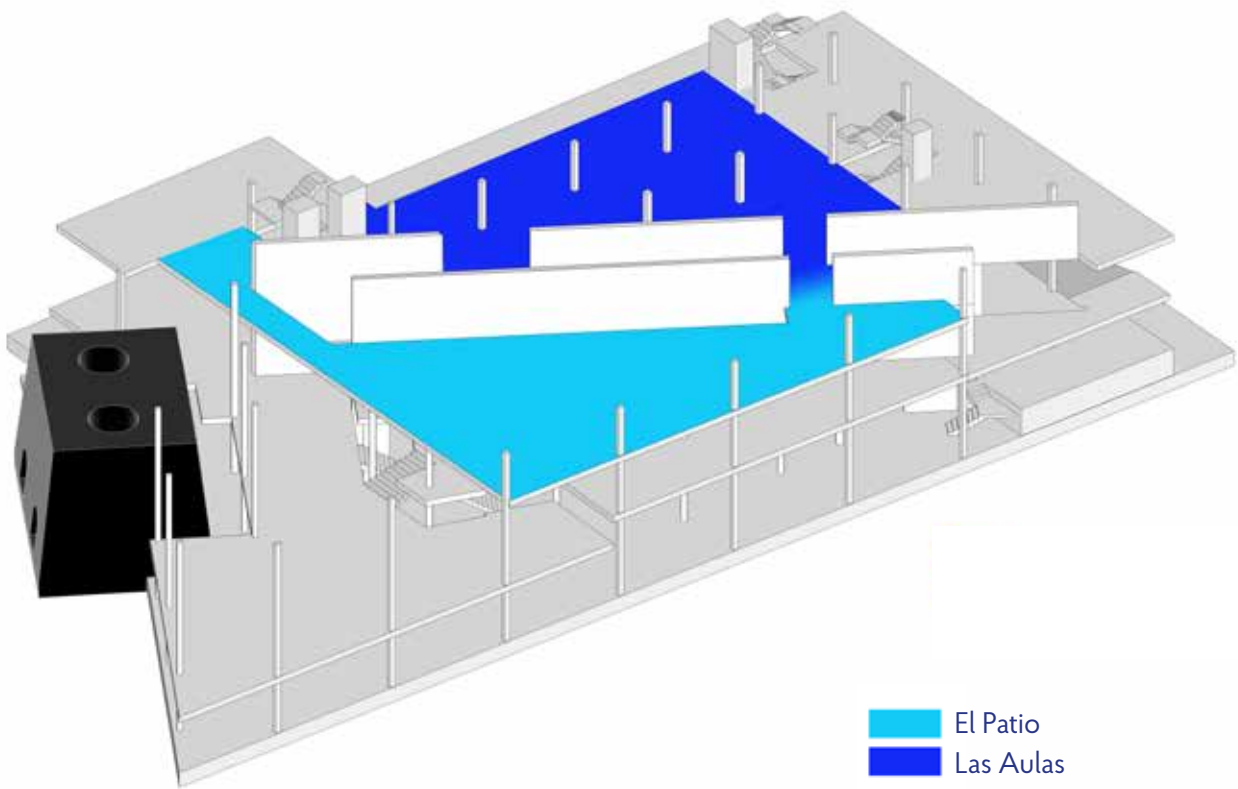
#### Distribución planteada

Distinguimos en El Taller dos áreas que se corresponden con la diferenciación señalada. La primera sala, al ser amplia y estar completamente libre de obstáculos, resulta óptima como espacio flexible de trabajo. Proponemos que se le dé un tratamiento básico (por ejemplo, instalar un sistema elemental de iluminación) y que todo lo demás se resuelva con elementos móviles. Será un espacio de actividad abierto a lo que en él ocurra. Por su carácter versátil, podrá habilitarse fácilmente para acoger exposiciones temporales abiertas al público de los trabajos de El Horno. Decidimos llamarlo **El Patio**, pensando más en el espacio de juego e interacción de un colegio que en las otras acepciones del término.

Del otro lado y aprovechando la estructura existente para resolver la compartimentación en planta, dispondremos **Las Aulas**. Éstas podrán tener dimensiones variables entre sí y servirán para el trabajo en grupo. Se entiende importante generar un ambiente íntimo y silencioso en el interior de Las Aulas, en el que los participantes se sientan arropados y próximos entre sí. Se recomienda también que las diferentes aulas se habiliten de forma elemental (mesas de trabajo, pizarra, estanterías, etc.); aunque algunas de ellas podrían tener atributos particulares y acercarse al perfil de las de El Laboratorio. Por ejemplo, podrían estar específicamente diseñadas para el trabajo con la infancia o disponer de equipo específico como el que necesitaría una posible estación de radio.

Como se decía anteriormente, nos parece especialmente valioso el espacio intersticial que pueda generarse entre Las Aulas. Ese espacio indefinido se ofrecerá para el reposo entre las sesiones de trabajo, permitiendo apropiaciones imprevistas e introduciendo el ambiente no reglado de El Patio en esta otra parte del primer piso.





## e. La Residencia (Planta Segunda)

Espacio íntimo y de convivencia entre individuos, que hibridará el estudio del artista con la casa compartida. Cada creativo dispondrá de un espacio de trabajo propio, que estará acompañado de recursos comunes y de espacios de descanso y encuentro que promuevan la interacción entre la comunidad residente.

### Estructura del espacio

Al estar pensada originalmente para alojar al Servicio Insular de Patrimonio del Cabildo, la planta segunda del Museo Arqueológico se proyectó con cierta independencia del conjunto del edificio, por eso cuenta con comunicación propia directa desde la planta baja (además de conexión con el resto de niveles). Su definición formal también se distanciaba de la del resto del proyecto, cosa que subraya esa autonomía. Parte de la cubierta se pensó como superficie disponible para realizar exposiciones y actividades al aire libre. Con una elevación de 15 metros, desde ella se tiene una privilegiada vista del mar.

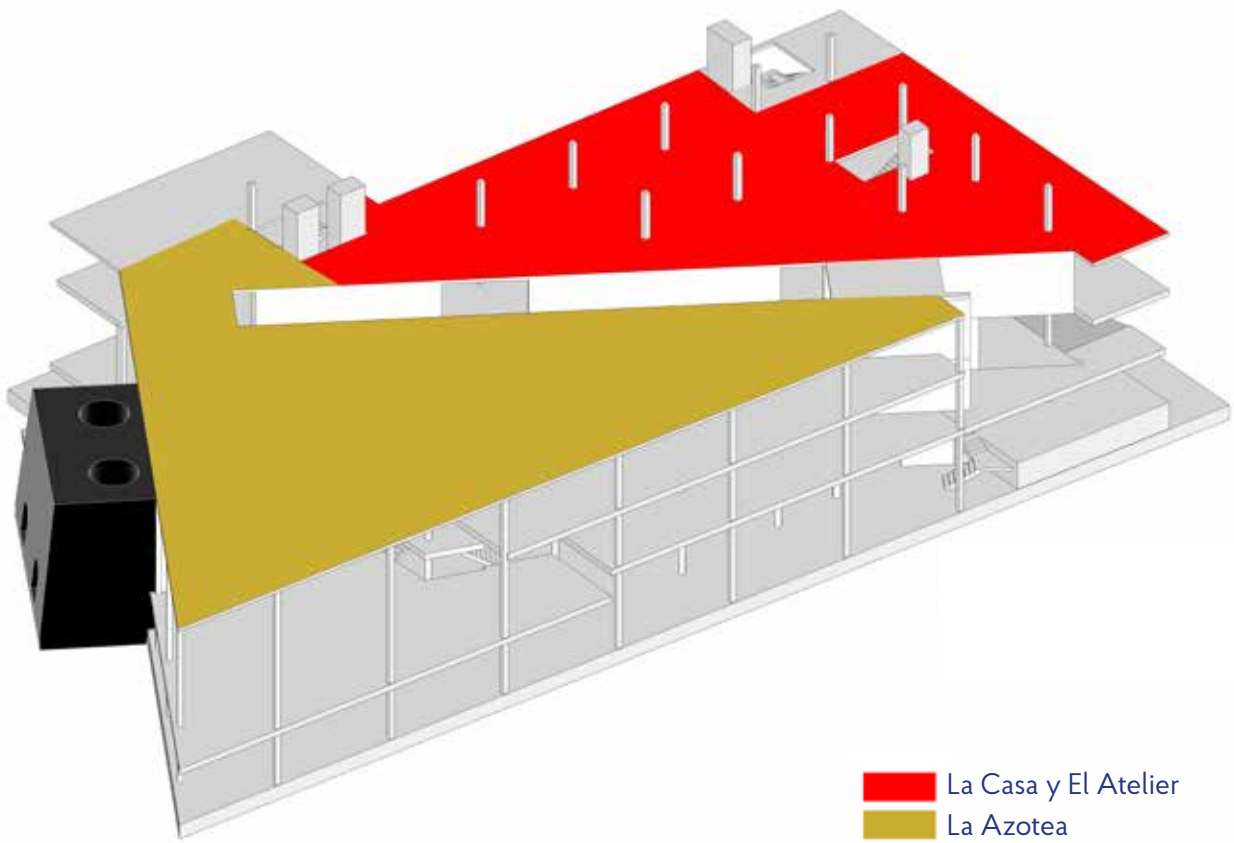
### Distribución planteada

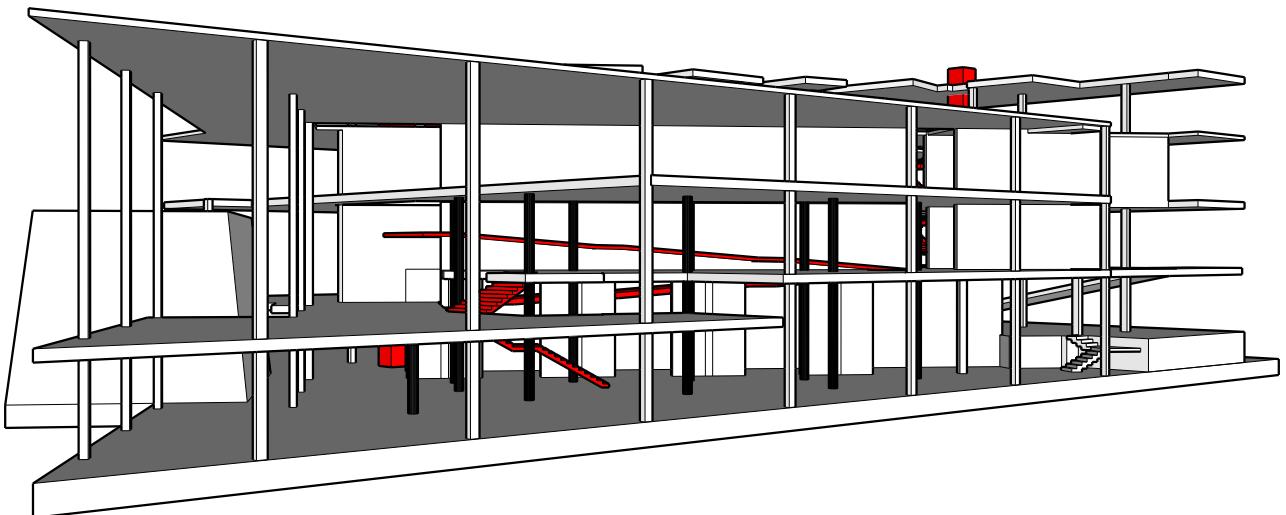
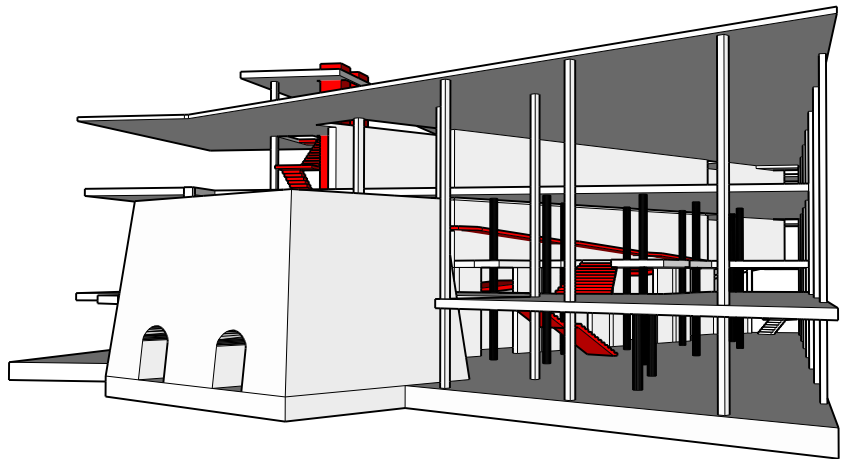
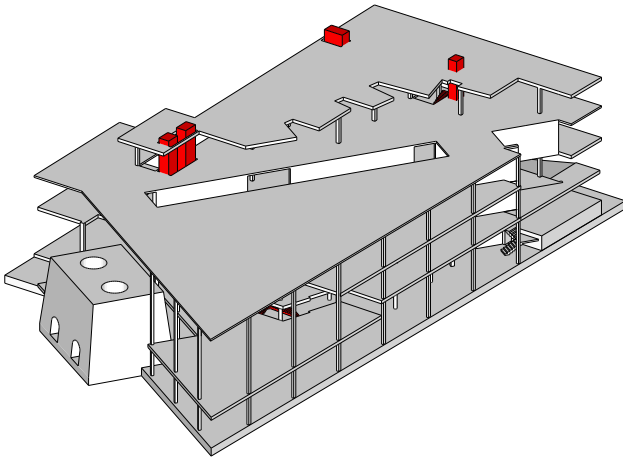
El planteamiento que hacemos unifica formalmente la segunda planta con el resto del edificio, aunque mantiene su autonomía y conserva en lo fundamental el resto de decisiones previas. El espacio de La Residencia quedaría organizado en tres partes:

En primer lugar tenemos **El Atelier**, un espacio de 600 m<sup>2</sup> y 4 metros de altura libre ampliables. El Atelier se dividirá en unos diez estudios individuales destinados a la creación artística. Serán lugares básicos de trabajo, que dispondrán de iluminación natural controlable con cortinas, escritorio de trabajo y armarios. En un departamento más amplio, pero integrado en El Atelier, residirá “el mediador”, una persona empleada de El Horno, con preparación específica, que se encargará en todo momento de atender a la comunidad residente, cuidarla y gestionar los conflictos que puedan producirse.

Como complemento a El Atelier, incorporamos espacios de vida y lugares donde se hallen recursos de trabajo compartidos. Éstos podrán ser: aseos, un pequeño vestuario, taquillas para útiles, tablero de herramientas, una mesa amplia de trabajo en grupo, una zona de descanso con ordenadores... **La Casa** dota a La Residencia de cierto aire doméstico y, sobre todo, promueve que los artistas y los creativos sientan que forman parte de una comunidad y que el lugar se les ofrece para que lo sientan como suyo.

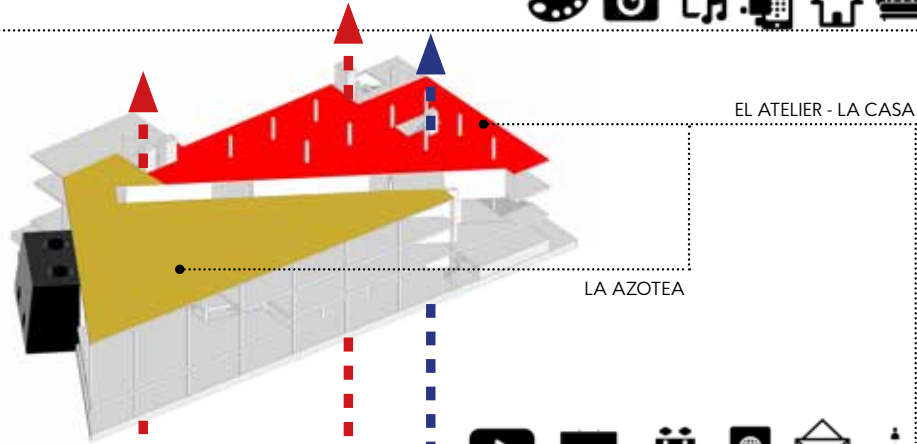
Por último, encontramos la cubierta al aire libre, que decidimos llamar **La Azotea**. En el proyecto original, este espacio dispone de 1400 m<sup>2</sup>. Nos parece conveniente valorar la posibilidad de aumentar la superficie construida para darle mayor porte a los estudios y a los espacios comunes. Más allá de eso, como se tenía previsto, en este espacio a cielo abierto podrán llevarse a cabo exposiciones y actividades (dijimos anteriormente que La Residencia se abrirá eventualmente al público para su visita); pero el cambio de perspectiva que proponemos es entenderlo como prolongación de La Casa. Esto significaría que La Azotea será, ante todo, un lugar habitable que la comunidad de artistas podrá usar con naturalidad para trabajar, descansar o simplemente disfrutar. Que cuente con un pequeño huerto, una pérgola cubierta con plantas, una pila de agua o un lugar donde secar el material de trabajo son posibles inspiraciones en este sentido.



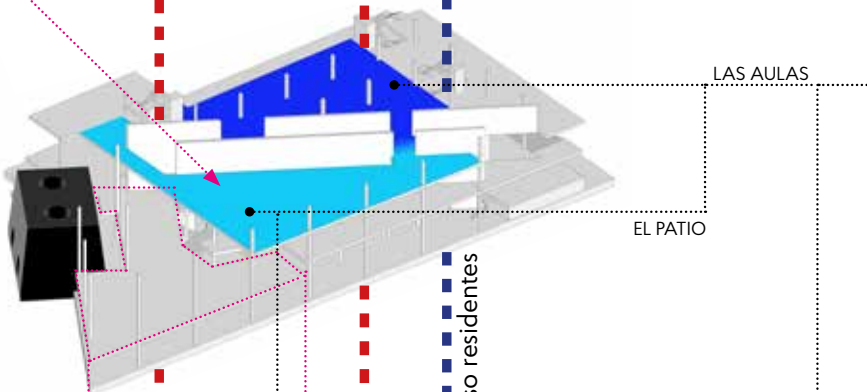


*Estructura desnuda del Museo Arqueológico*

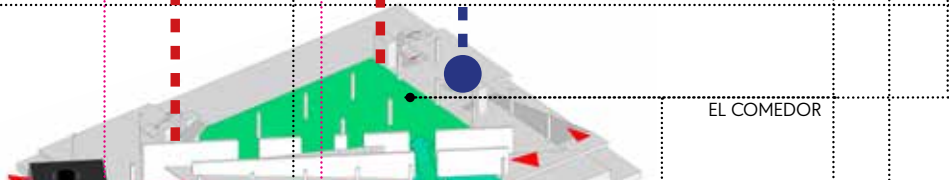
**LA RESIDENCIA**  
PLANTA SEGUNDA



**EL TALLER**  
PLANTA PRIMERA

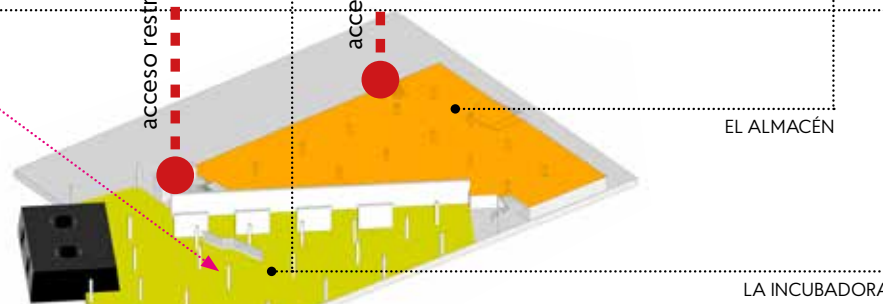


**LA COCINA**  
PLANTA BAJA



VESTIBULO URBANO

**EL LABORATORIO**  
PLANTA SÓTANO



• EL CHARCO

## Dos referentes

Como cierre de este trabajo y casi a modo de epílogo, destacamos dos obras de arquitectura que, según nuestro modo de imaginar el espacio el El Horno, podrían servir de inspiración al proyecto que queda por hacer.

A lo largo de estas páginas, se han intercalado fotografías de otros espacios culturales con las que se pretendía ilustrar nuestras explicaciones. Pero más allá de ellos, queremos resaltar este par de edificios porque expresan de forma certera muchas de las ideas que hemos enunciado en este último bloque.

Se trata de dos obras de los franceses Lacaton & Vassal; concretamente, el Teatro Polivalente de Lille y la Escuela de Arquitectura de Nantes. Con esa forma tan personal que esta pareja de arquitectos tiene de resolver sus proyectos, vemos cómo el sistema de diseño en ambos casos se basa en una potente estructura generadora de un espacio a cubierto, vestido con una amplia variedad de materiales simples y de junta seca (nosotros la hemos llamado “arquitectura instalada”) que resuelven todo tipo de situaciones interiores.

Lo más sugerente de las siguientes fotografías es cómo en todas ellas aparecen cosas “de por medio”. Una caja recién abierta, un andamio, una mesa desordenada, una pila de libros, un cable que cae del techo, un escenario, unos caballetes, una bicicleta, unos tensabarridos... Surge la duda de si el edificio se encuentra todavía en obras, parece que una persona haya estado trabajando hasta instantes antes de hacer la fotografía, quizá incluso se trate de gestos intencionados. Son en cualquier caso rastros de un habitar.

Ese es el tipo de ambiente que imaginamos en El Horno. Una arquitectura que dé acogida al uso, a la vida, al trabajo, a la creatividad, al encuentro. Un espacio en continuo movimiento.



*Teatro Polivalente de Lille (Exterior)*



*Teatro Polivalente de Lille (Bar)*



*Teatro Polivalente de Lille (Vestíbulo)*



*Teatro Polivalente de Lille (Sala de actuaciones)*





*Escuela de Arquitectura de Nantes (Salón de trabajo)*



*Escuela de Arquitectura de Nantes (Balcón)*



*Escuela de Arquitectura de Nantes (Exterior)*



*Escuela de Arquitectura de Nantes (Patio-taller)*



# Bibliografía

## Referencias citadas

- Castells, M. (2004): *La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*. Siglo XXI Editores.
- Centro de Ciencias Humanas y Sociales (2011): "Discapacidad y dependencia en Canarias". Ministerio de Sanidad y Política Social.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.
- Florida, R., Mellander, C., & Stolarick, K. (2008): Inside the black box of regional development-human capital, the creative class and tolerance. *Journal of Economic Geography*, N° 8.
- FOESSA (2014): "Informe sobre Exclusión y Desarrollo Social en Canarias". Fundación FOESSA.
- Grupo Comunitario El Charco (1999): *El Charco. Taller de Historia*. Ayuntamiento de Puerto del Rosario.
- Grupo de Friburgo (2007): *Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales*.
- Hanlon, J. (1974): *Public Health. Administration and Practice*. CV Mosby Company.
- Henríquez, D. (coord.) (2013): "Investigación sobre la situación de los servicios sociales en Canarias". Colegio de Diplomados en Trabajo Social y Asistentes Sociales de las Palmas.
- Hernández-Ramírez, J. (2012): "Implicaciones socioculturales del turismo y balance de la antropología del turismo en Andalucía". En *Andalucía. Identidades Culturales y Dinámicas Sociales*.
- Iglesias, M. & Ziccardi, A. (2016): "Hacia las ciudades inclusivas". *Políticas Urbanas e Innovación Social*. Universitat Oberta de Catalunya.
- IGOP (2008): *El Retorn Social de les Polítiques Culturals*. Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Jowell, T. (2004): *Government and the Value of Culture*. Department for Culture, Media and Sport.
- Landry, C. & Bianchini, F. (1995): *The Creative City*. Demos.
- Lefebvre, H. (2013): *La Producción del Espacio*. Capitán Swing.
- Marco, F. & Rausell, P. (2014): "Economic development and the creative industries: a mediterranean tale of causality". *Creative Industries Journal*, N°7.
- McDonough, W. & Braungart, M. (2010): *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. MacMillan.
- Morales, A. et al. (2012): "El desarrollo urbano turístico de Fuerteventura: la búsqueda del desarrollo sostenible versus el crecimiento constructivo masivo". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* N° 59.
- Morera, M. (1999): "La toponimia urbana de Puerto del Rosario". *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*.

- Muñoz, F. (2010): *Urbanización. Paisajes Comunes, Lugares Globales*. Gustavo Gili.
- Pascual, J. (2016): "Relatos y actores sobre la cultura en la mundialización". *Ciudad, Cultura y Mundialización*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Potts, J. (2011): *Creative Industries and Economic Evolution*. Google eBook.
- Ramos, T. & Fina, X. (2019): *Plan Canario de Cultura*. Gobierno de Canarias.
- Rausell, P. et al. (2012): *Culture as a Factor for Economic and Social Innovation*. Project Sostenuto.
- Rausell, P. (2013): "Comprender la economía de la cultura como vía para salir de la crisis". En *El Profesional de la Información*.
- Rausell, P. & Abeledo, R. (2013): "La cultura, la innovación y la creatividad como retos y oportunidades para el futuro de Europa". En *Impactos de la Dimensión Cultural en el Desarrollo*.
- Rodríguez, A. & Armas, I. (1995): "La cal en Fuerteventura". *Revista Aguayro*, N° 211.
- Sacco, P., Ferilli, G., Blessi, G. & Nuccio, M. (2013): "Culture as an engine of local development processes: System-wide cultural districts I: Theory". *Growth and Change*, N° 44.
- Scott, A. (2014): "Beyond the Creative City: Cognitive-Cultural Capitalism and the New Urbanism". *Regional Studies*, N°48.
- Servicio Canario de Salud (1998): "Los problemas de salud prioritarios". Gobierno de Canarias.

## Otras fuentes consultadas

- Ballesta, A., Vizcaíno, O. & Mesas, E. (2011): "El arte como un lenguaje posible en las personas con capacidades diversas". *Arte y Políticas de Identidad*, N°4.
- Baltà, J. (2016): *Culture & Disability: Policies & Practices in Asia & Europe*. ASEF Culture 360.
- Bassols, M. (2006): "El arteterapia, un acompañamiento en la creación y la transformación". *Arteterapia*, N°1.
- Castillo, R., Sostegno, R. & López-Arostegi, R. (2012): *Arte para la Inclusión y la Transformación Social*. Observatorio del Tercer Sector de Bizkaia.
- Culturalink (2011): *Estudio de necesidades y orientaciones para la programación de un nuevo equipamiento cultural en Puerto del Rosario*.
- Segovia, Ch., Marrades, R., Rausell, P. & Abeledo, R. (2015): *ESPACIOS para la Innovación, la Creatividad y la Cultura*. Publicacions de la Universitat de València.



**DIRECTOR**

Tony R. Murphy

**EQUIPO TÉCNICO**

Chema Segovia

Antonio Laguna

Pau Rausell

**Culturalink Consultores**

C/ Doctor Juan de Padilla, 12, 1º

35002 · Las Palmas de Gran Canaria

Canarias. (34) 928 38 57 78

[info@culturalink.net](mailto:info@culturalink.net)

[www.culturalink.net](http://www.culturalink.net)

**culturalink**

CONSULTORES EN CULTURA Y COMUNICACIÓN

