

CC K

GOBERNANZA Y CULTURA

Xavier Greffe
Emmanuel Négrier
Félix Manito

La ciudad como ficción total
Agustín Serra Bosquet

Estética, ética y desarrollo humano
Emilio Palacios

El programa "estono es un solar"
Patrizia di Monte e Ignacio Grávalos

Número 8
Julio-Septiembre 2019



CCK Revista es una iniciativa del programa **Ciudades Creativas de Fundación Kreanta**.

CCK Revista está disponible gratuitamente en formato pdf, por suscripción, y sus artículos son accesibles en la web www.ciudadescreativas.org

Director: Félix Manito

Consejo Editorial: Roser Bertran Cospini, Félix Manito, Emilio Palacios y Antònia Hernández

Comunicación: Cristina Rodríguez

Diseño de la portada: Vicenç Viaplana

Diseño y maquetación pdf: Anna Julià

Edición web: José David Valero Cabrejas

Contacta con nosotros en:

ciudadescreativas@kreanta.org

Suscripción gratuita de la versión pdf en:

<http://www.ciudadescreativas.org/revista/>

Acceso a la versión web en:

<http://www.ciudadescreativas.org/revista/>

Síguenos en redes sociales:

www.facebook.com/ciudadescreativas/

<https://twitter.com/jornadaskreanta>

www.youtube.com/user/ciudadescreativas



Edita: Fundación Kreanta

Córcega, 102

08029 Barcelona (España)

info@kreanta.org

Tel. +34 934 301 427

www.kreanta.org

© de la edición y del texto: Fundación Kreanta

© de las fotografías: Patrizia di Monte e Ignacio Grávalos (págs. 71, 73, 76, 78, 82 y 83); E. Hannoteaux (pág. 86, Emmanuel Négrier) y del resto, Fundación Kreanta.

Fundación Kreanta no se hace responsable de las opiniones expresadas en los artículos firmados de esta revista. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización expresa por escrito de Fundación Kreanta.

Sumario

Editorial

Dossier: Gobernanza y cultura

12 *Cultura, creatividad y ciudad*
de *Xavier Greffe*

22 *La participación en la Ciudad Creativa y la innovación social: lecciones de encuestas interregionales* de *Emmanuel Négrier*

37 *Planificación estratégica de la cultura en España* de *Félix Manito*

Visiones

51 *La ciudad como ficción total* de *Agustín Serra Bosquet*

Tendencias

61 *Estética, ética y desarrollo humano* de *Emilio Palacios*

Experiencias

71 *10 ideas sobre el programa "estonoesunsolar"*
de *Patrizia di Monte e Ignacio Grávalos*

Autores



Grupos de teatro de calle participantes en la toma simbólica de San José, con motivo del Congreso de Culturas Vivas Comunitarias (11-13 abril de 2014) en Costa Rica.



CiudadesCreativas | kreanta

Es una iniciativa de:



fundación kreanta



Editorial

El 26 de noviembre de 2012, los ministros de cultura de la Unión Europea dedicaron un documento completo a las *Conclusiones sobre la gobernanza cultural*. Desde entonces, el concepto se ha abierto paso en los documentos de política europea. Posteriormente, se acordó la propuesta de la Comisión de una “Nueva Agenda Europea para la Cultura”. Asimismo, gracias al Año Europeo del Patrimonio Cultural (2018), que tiene entre sus objetivos la promoción de la gobernanza participativa, las oportunidades de debate público sobre el tema se han multiplicado en el territorio de la Unión.

Según el Consejo de la UE, “la gobernanza participativa del patrimonio cultural [...] en el marco de las intervenciones públicas, busca la participación activa de las partes interesadas, es decir, autoridades y organismos públicos, actores privados, organizaciones de la sociedad civil, ONG, el sector voluntario y las personas interesadas, en la definición, planificación, implementación, monitoreo y evaluación de políticas y programas de patrimonio cultural para aumentar la responsabilidad y transparencia de las inversiones en recursos públicos y aumentar la confianza del público en las decisiones políticas”. Una definición excesivamente amplia, pero que nos habla sobre identificar enfoques innovadores para la gobernanza multinivel de la acción cultural, involucrando al sector público, sujetos privados y la sociedad civil, también abordando la cooperación entre diferentes niveles de gobierno y actores políticos.

Este número 8 de **CCK Revista** dedica su apartado *Dossier* a tratar sobre esas diferentes visiones de la gobernanza cultural. Asimismo, nos presenta diferentes miradas sobre la ciudad como ficción y sobre la relación entre estética, ética y desarrollo humano, y nos ofrece la experiencia “estonoesunsolar”, llevada a cabo en el casco histórico de Zaragoza.

En el apartado *Dossier*, el profesor emérito de la Universidad Paris I y profesor asociado de la Universidad de Tokyo (GRIPS) **Xavier Greffe** reflexiona sobre *Cultura, creatividad y ciudad*. A decir de Greffe, la cultura hace de la ciudad una ciudad creativa



siempre y cuando cumpla tres requisitos: “respete un principio de transversalidad” entre creatividad artística y creatividad científica; se sitúe “en una lógica de transformación del lugar”, mejorando la calidad del territorio en el que se ofrecen las actividades artísticas y culturales; y responda a “los principios de corresponsabilidad y el hecho de compartir”, mediante la cooperación de diferentes instituciones culturales y no culturales en la gobernanza cultural.

Greffe considera que la creatividad artística cuenta tanto en el haber de la ciudad como la creatividad científica. Ambas ofrecen características diferenciadas y transitan por caminos distintos: la creatividad científica actúa por demostraciones y pruebas, mientras que la artística se desempeña, principalmente, sin límites, en ella “todo está permitido”; la científica funciona por “acumulación” de verificaciones, la artística “procede de forma subjetiva y horizontal”. Ambas gozan de personalidad propia en términos de democratización cultural (acceso a bienes o servicios culturales) y de democracia cultural (participación activa y reflexiva en dichos recursos). Sin embargo, la “transversalidad” de la creatividad científica se centra en la accesibilidad, mientras que la “transversalidad” de la creatividad artística goza de un marcado sentido social.

¿En qué medida las iniciativas culturales y artísticas mejoran la calidad del territorio en el que se producen? Llevando a cabo actividades que favorezcan la participación de sus diversos actores y socios locales: pasando del monumento al paisaje histórico urbano; dando a la diversidad cultural el reconocimiento de patrimonio de la ciudad; promocionando los artistas locales; dando continuidad a las actividades: de lo temporal a lo permanente; favoreciendo el turismo creativo, generador de inclusión.

¿Qué gobernanza local? Paralelo al control público imprescindible, es necesario otorgar autonomía a las entidades y los actores locales. Esta manumisión en la acción puede realizarse mediante alianzas/asociaciones, donde el papel de las ONG y otras alianzas público-privadas han de gozar de un protagonismo importante, siempre sometido a control y evaluación a lo largo del tiempo que duran las actuaciones. Asimismo, puede actuarse mediante la contratación de gestores culturales (museos, teatros, auditorios...), que respondan a objetivos previamente definidos. “Una tercera

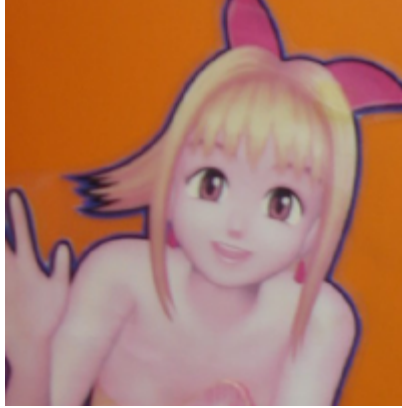


dirección son los procedimientos de evaluación”, lo más neutros posible, para valorar la acción de entidades culturales y no culturales.

Emmanuel Négrier, director de investigación en Ciencias Políticas y director del CE-PEL (Centro de Estudios Políticos de América Latina) en la Universidad de Montpellier, nos habla sobre *La participación en la Ciudad Creativa y la innovación social: lecciones de encuestas interregionales*. Teniendo presente que “identificar la participación cultural con una forma de innovación cultural no es fácil” y partiendo de la idea de que “la innovación artística o cultural no puede entenderse según el prisma único del mercado”, Négrier aporta referentes sobre el “desarrollo de nuevas prácticas participativas en el campo artístico”.

En este sentido, Négrier presenta tres miradas que explican la innovación participativa en el campo artístico: la primera hace referencia al desarrollo de la tecnología digital (visión tecnológica); la segunda, “atañe a la evolución cruzada de la sociología de la cultura y la historia crítica del arte” (visión social); y, la tercera, concierne “a los retos de liderazgo que las innovaciones culturales no dejan de plantear” (visión política).

Las tecnologías de última generación permiten “a las instituciones culturales conocer de manera más precisa las expectativas de los públicos, reales o potenciales”, a la vez que estas tecnologías contribuyen a realzar la estética de los proyectos culturales. En cuanto a la dimensión social de la innovación en el campo artístico, Négrier considera que se dan dos tipos de tendencias: una, no jerarquizada, cimentada en “enlaces horizontales” (amigos, familia...), que aporta “eclecticismo de gustos y sociabilidades”, siempre condicionada por la edad, el género, la residencia...; y, otra, procedente de la producción y la crítica artística, que oscila entre la tendencia a la “auto-legitimación del arte” y al uso social del arte (como los colectivos de espectadores o las residencias de co-creación. La dimensión política de la innovación en el campo artístico presenta una triple faceta: la que funciona bajo programación participativa, con ausencia de actores políticos profesionales; la que cuenta con una estructura organizativa democrática, a escala local, y fomenta los “derechos culturales”; la gobernada por élites políticas locales.



¿Dónde están, según Négrier, los límites de la innovación en la gobernanza artística? A su parecer, “para evaluar la naturaleza más o menos innovadora de las prácticas participativas, debemos profundizar en el análisis de la interrelación entre poder y desarrollo de las capacidades del público”. Como resultado de una “encuesta de prácticas participativas” en la gobernanza artística, pueden definirse diferentes modelos de participación según el poder de que se goza en la toma de decisiones y las capacidades, es decir “las habilidades de los participantes” sin que dispongan de un poder en el ámbito artístico.

Félix Manito, historiador y periodista, director de Fundación Kreanta, contribuye a reflexionar sobre la gobernanza cultural trazando el mapa de la ***Planificación estratégica de la cultura en España***. El texto nos ofrece cinco “motivos” para la planificación estratégica: innovación, que aporta mayor calidad y modernización de la oferta; corresponsabilidad, “esto significa definir con los agentes culturales públicos y privados del territorio objetivos compartidos de la política cultural”; prospectiva, haciendo frente a los retos del futuro; promoción del desarrollo económico, social y cultural del territorio; realizar marketing territorial, posicionando la ciudad y el territorio. La aportación de Manito tiene el valor añadido de ilustrar sus reflexiones con referencias a ejemplos de planificación estratégica cultural llevada a cabo a lo largo y ancho del territorio español por diferentes instituciones del campo de la cultura.

La administración pública es, en España, el principal promotor de esta planificación estratégica, realizada de manera individual o en cooperación, desde los municipios hasta las diputaciones provinciales y las comunidades autónomas. A ellas se unen, en contadas ocasiones, las asociaciones, las fundaciones privadas, las empresas y las universidades, más como agentes ejecutores de la planificación que como promotores.

¿Qué metodología y procedimientos hay que utilizar en esta planificación estratégica, qué obstáculos pueden aparecer en su desarrollo y qué resultados se pueden alcanzar?

- Manito cataloga como un “universo complejo” la metodología que se aplica en dicha planificación, aunque traza sus principales características. El proceso se dota de una organización: dirección política, coordinación operativa y órganos



de seguimiento. El trabajo de planificación se realiza, generalmente, por fases: diagnóstico y plan de acción, acompañados de un análisis previo y una asunción de compromisos por las partes implicadas.

- Comunicación y participación son los pilares de la planificación. Las mesas de trabajo, los grupos de contraste y validación, más o menos abiertos a las aportaciones de la ciudadanía y de los agentes del sector, son instrumentos imprescindibles de participación, que se sustenta en una buena comunicación, transparente y fiable.
- La verificación, el seguimiento y la evaluación son, asimismo, columnas señeras de la planificación, elaborados de manera sistematizada y dotados de indicadores que permitan conocer el grado de logro de los objetivos marcados y sacar conclusiones para la mejora.
- Los principales obstáculos con los que se encuentra la planificación estratégica cultural se concretan en la visión cortoplacista, la práctica burocratizada, la falta de corresponsabilidad y la ausencia de liderazgo.

Como colofón de sus aportaciones, Félix Manito refuerza la necesidad de la planificación estratégica en el campo cultural con dos apuntes: la retroalimentación existente entre aquella y la cultura, y el papel de la Agenda 2030 en dicha planificación. Retroalimentación en forma de nuevas incorporaciones al ámbito cultural (turismo cultural, industrias culturales y cultura de proximidad), cambios en los sistemas de gestión, mayor centralidad social de la cultura y una mejora en la gobernanza democrática (Agenda 21 de la Cultura). El papel de la Agenda 2030 hay que referirlo a los Objetivos de Desarrollo Sostenible, que, si bien no dedican ninguno de sus 17 objetivos a hablar específicamente de cultura, nos hablan de un progreso humano y sostenible, que solo es posible lograrlo mediante “la participación activa en la vida cultural, el desarrollo de las libertades culturales individuales y colectivas, la protección del patrimonio cultural material e inmaterial y la protección y promoción de las diversas expresiones culturales” (Comisión de cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - CGLU).

En el apartado *Visiones*, Agustín Serra Bosquet, director general de Videar S.A. y profesor de Producción Cinematográfica y Narrativa Audiovisual en la Universidad Europea de Madrid, nos ofrece sus reflexiones sobre *La ciudad como ficción total*.



Inicia preguntándose, junto con Roland Barthes, “dónde comienza la ficción y termina lo real en la creación artística” y sugiere que en la tarea de “ficcional” nuestro espacio vital “no estamos solos, nos acompañan el arte, la cultura y la tecnología... y tenemos el mejor de los escenarios: la ciudad”. Más allá de lo urbanístico y de lo arquitectónico, hoy día, la ciudad son muchas ciudades, dadas sus características multidimensionales. Es en este hecho en el que Serra basa sus aportaciones sobre la ciudad como espacio de ficción total, tratando de responder a tres preguntas: ¿cuáles son las potencialidades de las tecnologías digitales en el desarrollo cultural urbano?, ¿qué estrategias se podrían impulsar desde el sector cultural? y ¿cuál es el papel que podrían jugar en este proceso los agentes locales públicos y privados?. En este sentido, la ciudad es “una fantástica constructora de ficciones, (...) tantas como individuos”.

Hablando sobre las potencialidades de la ciudad, Serra afirma que no tienen límite y llegan hasta donde uno puede imaginar. Este es un hecho que se ha dado a lo largo de toda la historia, solo que, actualmente, la principal potencialidad somos los ciudadanos, “multirreceptores activos”, dotados de “dispositivos de recepción masiva” que generan una interfaz entre nosotros y la realidad circundante, permitiéndonos un amplio margen de maniobra, participación e interacción.

El autor afirma que son múltiples las estrategias que se pueden utilizar para crear el espacio de ficción en la ciudad. Sugiere dos principales: “impulsar los centros de arte y tecnología como nodos conectados de alto rendimiento creativo y cultural, y potenciar la producción de contenidos y de nuevos productos culturales”. El primero, como auténtica factoría de ficción, se concreta en la creación de núcleos multiplataforma que reúnen “todas las áreas de investigación, formación, creación, producción y difusión del arte y la cultura”. El segundo, la potenciación de contenidos y productos culturales novedosos, se origina a partir de una “nueva forma de entender el mercado”, mediante una conexión con los núcleos multiplataforma.

¿Cuál es el papel de lo público y de lo privado en este nuevo espacio de la ciudad ficción? Según Serra, la ciudad debería poder ser “un continuo descubrimiento, un lugar de sugerencias”. ¿Cómo? Entre otras tendencias, la ciudad ha de potenciar la creación de contenidos digitales, donde lo público y lo privado trabajen conjuntamente



para generar puestos de trabajo que, en su contenido, articulen arte, tecnología y creatividad.

En el apartado *Tendencias*, el director adjunto de Fundación Kreanta, **Emilio Palacios**, plantea la relación entre *Estética, ética y desarrollo humano*. El autor considera que puede establecerse una relación directa entre la educación estética, la ética y el desarrollo humano desde el momento en que los tres valores comparten ámbitos de identidad.

En el artículo, se analiza el papel que desempeña la educación estética en la creación de valores individuales y sociales, a partir del amplio reconocimiento realizado tanto por pensadores (los primeros: Platón, Aristóteles y Pitágoras), como por académicos (Kant, Schiller, Piaget, Wittgenstein), literatos (Josif Brodskij, Galeano) y divulgadores (Ken Robinson), como por instituciones internacionales (UE, OCDE, UNESCO). Sin embargo, Palacios considera que “el estatus de la enseñanza artística en el sistema educativo es escasamente evidente” y, a pesar de ello, está sometida a una fuerte presión para que cumpla una diversidad de objetivos, entre otros, el muy genérico “mejorar la calidad de la educación”. No está, pues, claro cuál se espera que sea la contribución de la estética al desarrollo de los valores individuales y colectivos de las personas.

Ahora bien, estética, ética y desarrollo humano están “en la base (...) del ser y el saber educativo”. El artículo trata, pues, de reflexionar sobre sus condicionantes y aportar alguna luz sobre la relación entre los tres valores en el espacio educativo.

Para finalizar, en el apartado *Experiencias*, la arquitecta **Patrizia di Monte** y el diplomado en Arquitectura **Ignacio Grávalos**, miembros del estudio Grávalos & di Monte, presentan *10 ideas sobre el programa “estonoesunsolar”*, plan de empleo para parados de larga duración, promovido por el Ayuntamiento de Zaragoza (España). La actuación principal del plan se concretó en la ocupación temporal de solares, del Casco Histórico, en un “contexto artístico”, a través de la mirada de reconocidos artistas nacionales e internacionales. Se quiso “dar visibilidad a conceptos como la fragmentación, el desorden o el azar como valores creadores de nuevos significados”. “Surgieron, así, historias paralelas, contundentes, metáforas maravillosas”; se



establecieron itinerarios y recorridos que permitieron tramar diferentes zonas de la ciudad de manera novedosa y atractiva.

Al conjunto de actuaciones se le denominó “estonoesunsolar”, es decir, “esto no es lo que parece, un solar no es esto, míralo con otros ojos”, frente al académico solar como espacio destinado a la construcción. Según di Monte y Grávalos, se trataba de poner en valor “espacios neutros capaces de dar respuesta a demandas ciudadanas”, “se confía en el vacío como una fuerza de gravedad creadora de situaciones y acontecimientos”. Los solares eran tanto de propiedad pública como privada, pero los usos propuestos son públicos. Para su ejecución, el programa reunió propuestas de actuación temporal (desde parques infantiles a jardines-alfombra), elaboradas de forma participativa entre ciudadanos y arquitectos, y permitió crear “relaciones insospechadas entre diferentes agentes” de la ciudad, dándole así un enfoque diferente a la gobernanza cultural.

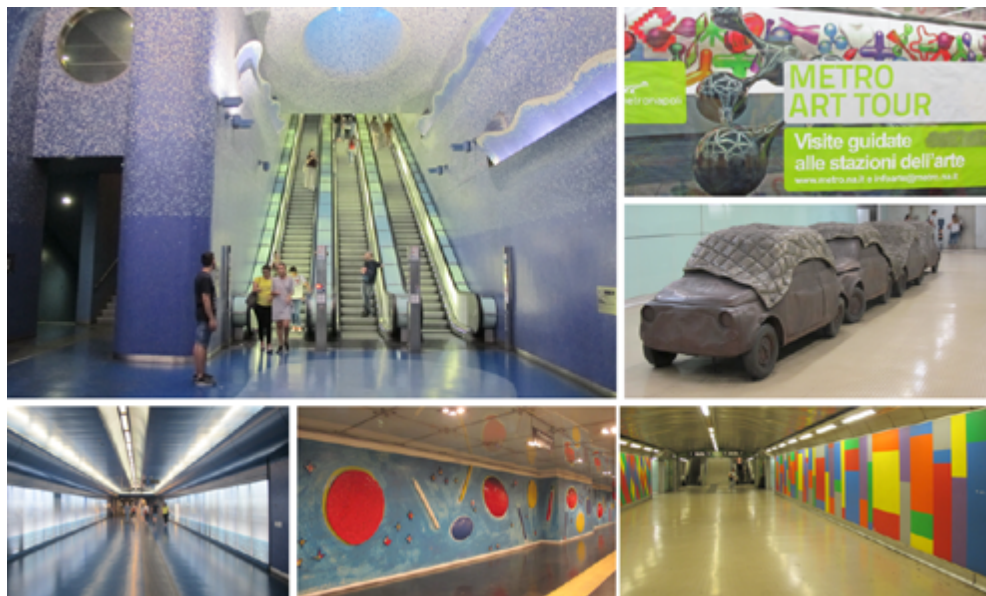
CCK Revista 

**CC
K**

Dossier

Cultura, creatividad y ciudad

Xavier Greffe



Stazioni dell'arte es un proyecto artístico iniciado en el 2001 y ubicado en quince estaciones del metro de Nápoles (2018).

Cuando enfatizamos el vínculo entre cultura y ciudad creativa, hasta el punto de considerar la cultura como uno de los principales motores de las ciudades creativas, hay que tener en cuenta que lo es de forma imprecisa o, por el contrario, sistemática. El análisis de este vínculo se refiere a conclusiones empíricas no siempre verificadas.¹

Desde principios de los años 2000 y del llamado enfoque de la clase creativa, se entiende que la cultura hace de la ciudad una ciudad creativa al atraer a un tipo concreto de consumidores culturales, supuestamente más creativos que cualquier otro grupo, la clase creativa o también personas con elevados niveles educativos, con un elevado poder adquisitivo y que desea establecerse

donde la oferta de bienes culturales es alta.²

Esta tesis tuvo un gran éxito sin que ninguna prueba estadística demostrara que la correlación entre la “ciudad creativa” y los equipamientos culturales resultara en una relación de causalidad. En el caso de las ciudades que tienen equipamientos y actividades culturales importantes, la secuencia explicativa: “*las ciudades creativas conllevan equipamientos culturales*” se verifica mejor que la secuencia “*los equipamientos culturales conllevan ciudades creativas*”.

Frente a este debate, se utilizan ejemplos que se presentan como comprobados, el

¹ Kakiuchi, E. & X. Greffe, eds. 2015. *Culture, creativity and Cities*. Tokio: Suiyo-Sha.

² Florida, R.; Mellander, Ch. & K. Stolarick. 2008. “Inside the black box of regional development—human capital, the creative class and tolerance.” *The Journal of Economic Geography*, Volume 8, Issue 5, 1 September 2008, Pages 615-649.

más famoso es quizás el del Guggenheim de Bilbao. Nadie niega el impacto de la creación de un museo de este tipo en el renacimiento de esta ciudad. Pero el Guggenheim fue para el gobierno vasco y la ciudad de Bilbao el elemento icónico de una estrategia mucho más amplia y, en términos financieros, apenas representó el 10% del monto de las inversiones dedicadas, en el mismo período, a la limpieza del río, la construcción del nuevo aeropuerto, la apertura de un metro, una serie de importantes inversiones inmobiliarias o en conservación, la rehabilitación de los barrios antiguos y la restauración del Museo de Bellas Artes. También se pueden evocar otros ejemplos menos afortunados, comenzando, en el mismo país, por el proyecto faraónico de la ciudad de la cultura de Santiago de Compostela.

El desafío no es resolver este debate sobre el atractivo cultural como motor de la ciudad creativa. Se trata de saber si no hay otros engranajes posibles entre las actividades culturales y las ciudades creativas. A pesar de ello, existe un vínculo sólido desde el momento que establecemos una relación entre la creatividad artística y la ciudad, lo que señala que los creativos se pueden encontrar entre los propios habitantes y no solo entre los que son atraídos. Las prácticas artísticas pueden ser por su esencia creativas y, por lo tanto, acostumar a quienes participan en ellas a una cultura de la creatividad. Al hacerlo, serán más permeables a los nuevos proyectos, a cooperar con otros y estarán más dispuestos a participar en sus expresiones y logros. Por otro lado, la creatividad no será exclusivamente económica, sino también social y ambiental, de mercado o fuera de mercado. Para demostrarlo, desarrollaremos tres puntos:

- la creatividad artística “cuenta” incluso si funciona de una manera diferente a la creatividad científica, siempre que respete un principio de transversalidad;
- esta creatividad artística debe situarse en una lógica de transformación del lugar;
- implica que la gestión política de las ciudades se inspira en los principios de corresponsabilidad y el hecho de compartir.

1. La creatividad artística cuenta

La modernidad ha asociado dos convicciones: la ciencia impulsa el progreso de la sociedad; y el individuo tiene un valor en sí mismo. Esto nos remite a un humanismo madurado por el racionalismo y la Ilustración, donde todo empieza por el individuo consciente de sí mismo y del mundo que lo rodea, así como de las transformaciones que puede infundirle. Este mundo no ignora a los artistas, y la Enciclopedia de Diderot anticipó el término arte al mismo tiempo como mejora técnica, y como invitación a una imaginación sin restricciones. Pero donde la creatividad científica procedería mediante la generalización de demostraciones y pruebas, la creatividad artística, por el contrario, buscaría lo sensible o un “algo especial”. Donde la verdad científica parte de lo que se puede demostrar que está mal en algo, incluso si se puede demostrar que es verdad, la creatividad artística no parte de tales límites y “*todo está permitido*”. Por ello el camino de la creatividad artística no será el mismo que el de la creatividad científica.³ Si bien ésta encuentra en las posibilidades de desarrollo de las fuerzas productivas una forma de avanzar por

³ Kandel, Eric R. 2016. *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, Nueva York: Columbia University Press.



La basílica del Sagrado Corazón de Montmartre es el segundo monumento religioso más visitado de Francia y uno de los principales destinos turísticos de París.

“acumulación” al final de las verificaciones, la creatividad artística procede de forma subjetiva y horizontal, por desfases y divergencias, lo que le permite enviar mensajes (a menudo oscuros) sobre el lugar de los hombres y sus esperanzas.

Con la postmodernidad, asistimos al establecimiento de un nuevo régimen de creatividad. Se enfoca menos en un sector dado que desarrollando prácticas dispersas.⁴ La postmodernidad le añade otro “toque”. El artista interviene menos creando objetos o símbolos que disponiéndolos. Deja tanto espacio a la explosión de su intuición como al encuentro con otras formas de creatividad, mientras produce efectos estéticos. E incluso cuando el arte se vuelve conceptual, el artista tiene que mantener un diálogo entre el creador y

el receptor, o incluso pensar en la creatividad artística a partir del receptor o al menos tanto como se enfoca en el creador: *“El creador propiamente dicho es el artista-intérprete, y la tarea del artista-sujeto consiste en concebir un dispositivo experimental lo más hábil posible para desencadenar un proceso de reflexión en el receptor... El productivismo del sujeto creativo se reduce al mínimo. Es sustituido por el establecimiento de una relación de comunicación entre la idea y el receptor.”*⁵

Por lo tanto, existe una creatividad artística legítima junto a la creatividad científica, y una de sus características contemporáneas es precisamente la movilización de la atención y la imaginación de los receptores al lado de quien se encuentra en el origen de esta creación. Si esto se aplica a “las “creaciones”, ¿es también cierto para la multitud de colecciones y

⁴ Reckwitz, A. 2008. *Die Erfindung der Kreativsubjekts, Zur kulturellen Konstruktion von Kreativität*. Bielefeld: Unscharfe Grenzen. 235-257.

⁵ Lewitt, Sol. 1967. *Paragraphs on Conceptual Art*.

museos que también constituyen el núcleo de las prácticas artísticas? Todo dependerá, en este aspecto, de la manera cómo se realicen. Si se presentan estos objetos solo como signos de la grandeza de un artista pasado o la memoria de un evento, no irán muy lejos. Pero si se presentan estos objetos de arte como las respuestas de los seres humanos, en un momento dado, a los problemas que encontraron o a su deseo de ilustrar un valor importante, entonces el objeto puede explicar cómo ha surgido una creatividad para materializarse en unas formas adecuadas. Visitar el museo o reconsiderar una colección son entonces sinónimos de escuela de creatividad, y se puede esperar que quien lo traspasa se vuelva sensible a las necesidades y a los enfoques de la creatividad.

De esta manera, las prácticas artísticas pueden sensibilizar a las personas y a las comunidades respecto a una creatividad artística que aumenta las capacidades cognitivas y emocionales. Pero ¿bajo qué condiciones? este debate se solapa al de la efectividad de los dispositivos del estado de bienestar para transformar de manera positiva la imagen que las personas tienen de sí mismas y de su papel en la sociedad donde viven.

La oposición entre democratización cultural y democracia cultural circunscribe las respuestas a la pregunta y permite deducir qué hace que las prácticas artísticas sean fuente o no de creatividad.⁶ Por democratización entendemos el acceso a bienes o servicios culturales, la posibilidad en la filosofía del estado de bienestar de tener acceso a algo desconocido o que no se podía alcanzar por razones que van

desde la falta de información a la falta de formación o recursos. Por democracia cultural entendemos la oportunidad de participar activa y reflexivamente en esta actividad, de convertirla en experiencia y de salir con una visión enriquecida del mundo que nos rodea, el lugar que ocupamos y de las iniciativas que emprendemos.

El ejemplo de los museos, ya mencionado anteriormente, puede permitir entenderlo. Hay poca conexión entre organizar una visita de niños a un museo interrumpiendo su recorrido para señalar lo que vale la pena ver (aunque puede tener un efecto positivo) o propiciar experimentos y conversaciones en el museo a partir de un objeto o una imagen, llevando a los niños a cuestionarse sobre su significado para aquellos que los produjeron en un momento dado. Los criterios de evaluación del museo también serán diferentes. En el primer caso, el número de estudiantes que visitaron dará una medida de la eficiencia del museo. En el segundo caso, el recuerdo y la memoria que los estudiantes tendrán “después”, su estímulo para dialogar, etc., se convertirán en los criterios básicos, y entonces se discutirá sobre la eficacia del museo. En el primer caso, la presencia física del alumno es la unidad de cuenta. En el segundo caso, es el enriquecimiento de su personalidad.

El enfoque de la democracia cultural es más proclive, por lo tanto, a acoger la creatividad artística que el de la democratización cultural. Además, el vínculo social se vuelve importante, como resultado de la exposición compartida de los visitantes a los mismos procedimientos. Hay transversalidad. Pero a diferencia de la transversalidad “tecnológica” que realmente borra los tiempos y los lugares y cataliza la accesibilidad, esta transversalidad es una transversalidad social que

⁶ Greffe, X. & S. Pflieger. 2015. *La politique culturelle en France*. Paris: la documentation française. 2^e édition.



Exposición de Takashi Murakami en la Fundación Louis Vuitton en París (2018).

hace evolucionar las personalidades y las relaciones. No se trata solo de hacer lo mismo, sino de comprender y debatir sobre lo mismo, comprender las posibles reacciones de quienes nos rodean y que serán socios (o no) en futuros proyectos colectivos.

2. Cómo expandir experiencias culturalmente creativas por la ciudad

Para comprender las posibles dinámicas de las actividades artísticas, nos beneficiamos de la expresión de *Creative Place Making* popularizada por Markusen & Gadwa en su Informe para el *National Endowment for the Arts* de 2011. El objetivo era enfatizar en qué medida las comunidades locales o regionales podrían mejorar la calidad del territorio donde vivían a través de iniciativas artísticas y culturales.⁷ No

era realmente nuevo, ya que durante más de medio siglo la expresión *Placemaking* ya era utilizada por pensadores, como Jane Jacobs.⁸ En ese momento, era una reacción contra una política urbana que, ante las necesidades de urbanización, había hecho de la extensión del entorno construido el principio mismo de toda inversión en la ciudad.

Se trata entonces de utilizar estas acciones para transformar el territorio a los ojos de sus habitantes al menos tanto como para atraer a otras personas. Nos estamos alejando de un simple *Marketing Place*. Sin duda, el elemento más original “aquí” es el *making*, en la medida en que el proceso supera el resultado.⁹ Cuatro principios sostienen este enfoque:

⁸ Jacobs, J. 2011. *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas*. Madrid: Capitan Swing.

⁷ Schupbach, J. 2013. *Defining Creative Placemaking: A Talk with Ann Markusen and Anne Gadwa Nicodemus*. NEA. 2013, N°3.

⁹ Markusen, A. & al., 2011. *California's Arts and Cultural Ecology*. San Francisco: James Irvine Foundation, p. 10.

- *El producto nunca se completa.* Si bien la planificación territorial tradicional se basaba en opciones a menudo radicales, se están considerando proyectos más cortos y flexibles, como la creación de un jardín o la animación de una calle, lo que también reduce los problemas de mantenimiento.
- *El urbanismo puede ser táctico.* Por lo tanto, la apropiación de las calles por los caminantes y los residentes un día a la semana no solo tiene la consecuencia de permitir su encuentro y la mejora del capital social, sino también de llamar la atención sobre lo que podrían ser futuras intervenciones en el espacio público.
- *Las alianzas público-privadas merecen ser desplegadas nuevamente.* Las alianzas público-privadas a menudo se organizaban alrededor de actores institucionalizados, basándose en consideraciones específicamente financieras. Hoy en día, las comunidades étnicas así como las asociaciones para la defensa del patrimonio inmaterial o la cultura material se están convirtiendo en socios habituales.
- *Los conceptos de arte y cultura necesitan ser expandidos.* Deben trascender las visiones sectorializadas del mundo del arte. Deben crear sinergias entre las dimensiones materiales e inmateriales, reales y virtuales. Deben considerar constantemente a las comunidades involucradas, tanto de dentro como de fuera.

En este contexto de *Creative Place Making* ¿Cuál podría ser la agenda de actividades artísticas para el conjunto de actores y socios?

- *Del monumento al paisaje.* Los primeros aspectos destacados del papel del patri-

monio en la ciudad creativa a menudo se centraban en monumentos o museos, probablemente porque aparecían como los signos más tangibles de una memoria a resaltar. Como resultado, el término monumento se convirtió en sinónimo de patrimonio. Pero el reconocimiento del patrimonio intangible, el saber hacer, la cultura material, las prácticas de las personas y el folclore es esencial¹⁰. Englobamos más utilizando los términos de paisaje cultural o paisaje histórico urbano. Si bien el concepto de paisaje está claramente vinculado al descubrimiento de la perspectiva y la panorámica, también abarca la experiencia de caminar en una ciudad o en el campo, incluso si, a priori, no tienen un carácter excepcional. Por lo tanto, vemos en los paisajes culturales cotidianos algo que no necesariamente tenemos que buscar en referencias anteriores.¹¹ Con tal ampliación surge inevitablemente el problema de lo que debe preservarse. La expresión de paisaje histórico urbano se usa, desde esta perspectiva, para hacer sentir la necesidad de este arbitraje, ya que al mismo tiempo debe ser urbano, aceptando pues la asunción de funciones de la ciudad, e histórico, puesto que plantea un sistema de puntos de referencia. Los visitantes ya no están simplemente invitados a pasear, sino

¹⁰ *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, UNESCO*, adopted by the General Conference. Paris, 1989.
http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹¹ Oakley, K. 2015. *Creating Space: A re-evaluation of the role of culture in regeneration*. Research Report. White Rose Research Online <http://eprints.whiterose.ac.uk/88559/>



Visitantes del Rijksmuseum de Ámsterdam observando *La ronda de noche* de Rembrandt.

que se convierten en actores del paisaje donde se encuentran, de lo que puede dar testimonio el turismo creativo con la movilización de los habitantes para hacerse cargo de su ciudad y de quienes vienen a descubrirlo.^{12,13} En estas condiciones, la dilución de los límites entre lo material y lo inmaterial lleva a entender el patrimonio como algo más amplio que el receptáculo de elementos pasados, a saber: un sistema de conocimientos, que combina referencias pasadas, creaciones presentes y valores de futuro.

- *La diversidad cultural como patrimonio de la ciudad.* A menudo, el concepto de patrimonio se ha usado en nombre de la identidad, lo que puede conducir de entrada a la relativización, o incluso a

la tensión entre un patrimonio y otros patrimonios que pertenecen a otras comunidades u otras áreas geográficas. Esto es evidente cuando se considera la relación entre los flujos culturales locales y globales: donde los primeros parten de una realidad local, estos últimos transmiten otras referencias. En la perspectiva de la ciudad creativa, la ignorancia o la confrontación con otros patrimonios puede ser fuente de pérdida mientras que el reconocimiento mutuo podría ser fuente de creatividad. En un mismo territorio, este reconocimiento mutuo del patrimonio de las diferentes comunidades es la condición para la convivencia de estas comunidades, al mismo tiempo que un motor de innovación económica, en la medida en que se ofrece aquí una mayor variedad de recursos y referencias, y por ende la posibilidad de alquimia y de una mayor originalidad. La expresión de identidad cultural debe evocar los derechos que deben tomarse en consi-

¹² Harvey, D. (1989). *The Urban Experience*, Oxford: Blackwell, p. 381.

¹³ Zukin, Sh. (1991). *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley: University of California Press, pp. 16-9.

deración en lugar de entenderse como una propiedad reclamada contra otros, debe conducir al “*conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica y entiende ser reconocida en su dignidad.*”¹⁴

- *Promocionar a los artistas en la ciudad.* Además de las llamadas artes de calle, los artistas actúan, a menudo, en espacios privilegiados: teatros, salas de música, museos, etc. cuyo acceso, incluso si se toman medidas para favorecerlo, no siempre es fácil como lo muestra la mayoría de los análisis de públicos. En un intento de solución, se recurre, a menudo, al *outreaching*, es decir hacer salir fuera del espacio habitual a artistas y objetos de arte. Pero si este proceso de salir fuera tiene interés al difundir información relevante, su principio básico es, con demasiada frecuencia, traer los públicos escogidos a estos mismos espacios en lugar de ir al encuentro de las personas en su vida cotidiana, tomando así en cuenta sus espacios. Por lo tanto, el reto consiste en trasladar a los artistas y sus actividades a comunidades que no los conocen de nada e incluso piensan que no son de su mundo, cosa que muchas residencias intentan hacer, con más o menos éxito. Además, hay que vincular a estos artistas con proyectos de desarrollo, sean como sean, incluso si, a priori, tienen poco que ver con las artes. El artista puede generar así debates que excederán las visiones sectorializadas de muchos de los otros

actores no artísticos de tales proyectos. Los artistas pueden romper códigos estereotipados y presentar problemas desde un ángulo no tradicional, abriendo así nuevos espacios para la reflexión. Esta contribución se explica a veces por el hecho de que, al no estar directamente relacionados con los intereses privados, los artistas expresan valores o símbolos que alientan a las personas a tomar perspectiva respecto a su vida cotidiana y a entablar diálogos reflexivos y creativos.

- *De lo temporal a lo permanente.* Uno de los principales desafíos respecto a la posibilidad de transformar un distrito o ciudad en un lugar de creatividad a través del arte reside en el hecho de que muchas de las acciones que se organizan son puntuales y vinculadas a eventos discontinuos. Que el evento tenga lugar en un espacio cerrado o en el espacio público no modifica significativamente las cosas. Por lo tanto, es necesario organizar estas actividades para que tengan continuidad, sabiendo que, obviamente, los recursos necesarios no pueden reunirse en cualquier momento, aunque solo sea por el tiempo necesario de preparación y evolución de éstas. En otras palabras, no solo se trata de repetir, incluso lo más pronto posible, sino de enmarcar los eventos en una trayectoria que asegure la presencia de prácticas artísticas de manera continua. En el caso de los festivales de música, la creación de talleres de práctica musical permanentes, o incluso la producción de instrumentos musicales, apuntala este objetivo.¹⁵

¹⁴ Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales, artículo 2b. https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

¹⁵ Moran, J. 2016. *The Role of Performing Arts in Place*. NEA: pp. 28-31.

- *El turismo creativo.* Los flujos turísticos siempre se destacan para demostrar la relevancia del patrimonio en el desarrollo local, ya sean monumentos, festivales, museos, ciudades así como municipios y/o comarcas etiquetados como “pays d’art” (países de arte). Pero allí donde el turismo crea empleos, también puede, si no es controlado, conducir a la inflación, a la contaminación, a la gentrificación o la exclusión, e incluso a la destrucción de la artesanía tradicional en beneficio exclusivo de los productos de pacotilla importados a bajos precios. Estos diagnósticos, que a menudo se derivan de un enfoque de marketing puramente de la curiosidad, sin embargo, pueden corregirse desde la actitud de los turistas, destacando aquí el interés del turismo creativo.

3. Sensibilizar la gestión pública respecto a esta problemática

¿Cómo pueden los gobiernos locales y los municipios tomar en consideración estos elementos? El reto no solo se sitúa a nivel del reconocimiento de la importancia de la cultura, sino a nivel de los métodos de trabajo y de gobernanza de los actores locales.

Se debe hacer todo lo posible para garantizar que las actividades y prácticas artísticas sean fuente de experiencia y aprendizaje de comportamientos creativos. Pero la gestión pública, a menudo, está dominada por controles y procedimientos cuya legitimidad no se puede cuestionar cuando resulta del necesario control de los fondos públicos. Sin eliminar estos controles, hay que otorgar mayor autonomía a las instituciones y a los actores locales para que, dadas las necesidades experimentadas y las limitaciones de este

ámbito, puedan organizar las respuestas deseables. Lo que implica un buen reconocimiento del papel de la creatividad artística es la capacidad de organizar las prácticas artísticas de una manera adecuada, lo que requiere sin duda que los indicadores de gestión se construyan caso por caso mientras siguen siendo operativos.

En este aspecto, el reto se sitúa aquí a nivel de la arquitectura de las responsabilidades de los actores involucrados en las prácticas culturales—incluso en el seno de los mismos agentes públicos— y aquí se abren tres campos.

El de las alianzas. Enseguida pensamos en este punto en alianzas público-privadas, pero también existen otras formas, como asociaciones entre gobiernos locales y ONG para implementar prácticas que estén lo más cerca posible de las necesidades de las personas en cuestión. La autonomía de gestión se puede confiar por un período de tiempo determinado y por medio de un mecanismo de evaluación que permita hacer el seguimiento de estas prácticas a lo largo del tiempo para que, si fuera necesario, se puedan hacer correcciones a tiempo. ¿Pueden las alianzas con empresas desempeñar este papel? Esto no es fácil cuando se basan en acuerdos financieros más o menos explícitos. Muy a menudo, estas alianzas se basan en un retraso en el tiempo entre un compromiso financiero inmediato del socio privado, lo que permite al socio público limitar sus gastos y luego permitir que el socio privado administre la institución (por ejemplo, un teatro o un museo) entendiéndose que el reembolso del compromiso se realiza a partir de los ingresos que se reciben. En este contexto, será difícil realizar experimentos de democracia cultural que siempre requerirán

más tiempo y recursos que la producción banal –incluso si es selectiva– de servicios culturales.

Una segunda dirección es la de la contratación de gerentes públicos por medio de concursos públicos según un programa propuesto por el candidato y acordado conjuntamente en el contrato de nombramiento. Este método ha tendido a desarrollarse en los campos de la gestión de museos, teatros, espacios de reunión, etc.

Desde el principio, tiene la ventaja de definir objetivos prioritarios de entrada y, por lo tanto, de definir un sistema de control más pertinente. La dificultad es que no permite escapar de las incertidumbres presupuestarias en tiempos difíciles. Su trayectoria está lejos de ser negativa e incluso podemos pensar que tales sistemas hacen que las instituciones culturales respiren más que con la apli-

cación de objetivos lejanos de manera descendente.

Una tercera dirección son los procedimientos de evaluación. La implementación de una democracia cultural implica la cooperación de muchas instituciones culturales y no culturales. A menudo será difícil aplicar sistemas de evaluación neutros ya que sus fuentes pueden ser variadas, teniendo en cuenta las diferentes lógicas y profesiones implicadas. Pero hay al menos un camino que se puede recorrer conjuntamente, el de la autoevaluación, donde lo que se puede controlar es el hecho de que cada una de las partes interesadas toma las decisiones que facilitan la cooperación esperada, de manera oportuna. Si bien estos métodos de autoevaluación pueden parecer más modestos que los análisis de impacto o los análisis coste-beneficio, al menos tienen la ventaja de mover las cosas en la dirección correcta.

Este artículo desarrolla la ponencia realizada por Xavier Greffe en la décima edición de las Jornadas Ciudades Creativas Kreanta que tuvieron lugar en Sant Just Desvern del 17 al 19 de octubre de 2018. Las Jornadas, organizadas conjuntamente con el Ayuntamiento de Sant Just Desvern, se llevaron a cabo en el marco del proyecto europeo "Rutas Singulares" (www.rutas-singulares.eu),

La participación en la Ciudad Creativa y la innovación social: lecciones de encuestas interregionales

Emmanuel Négrier



Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires (2018).

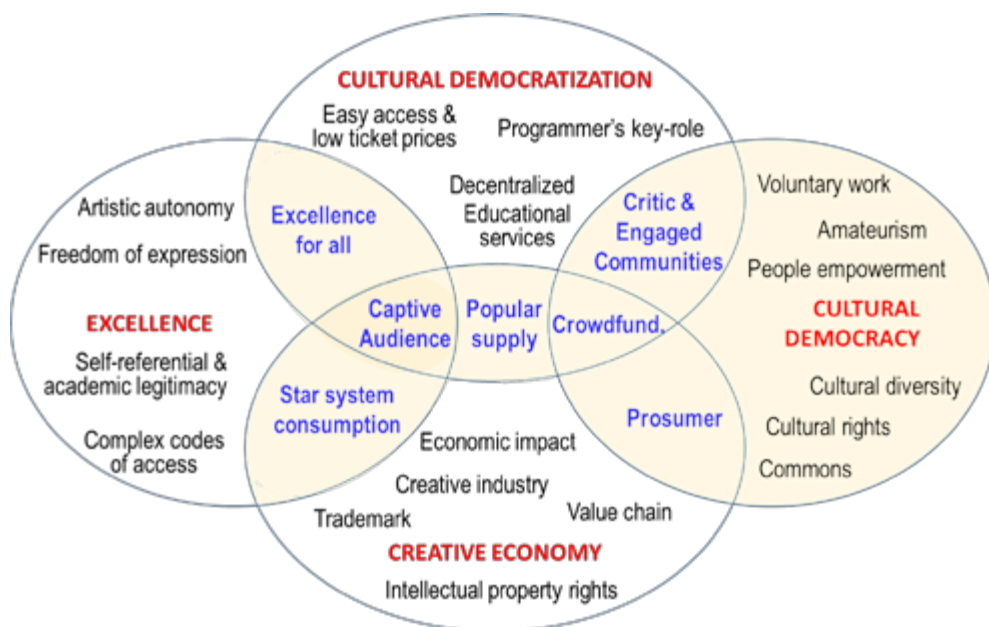
Introducción

El tema de las ciudades creativas hace que la estrategia urbana recaiga en la distinción y la innovación (Cohendet, Grandadam y Simon 2010). Pero la definición de lo que permite distinguirse y lo que permite innovar puede variar considerablemente, entre países y en el seno de un mismo espacio nacional. ¿Qué es una innovación en el ámbito cultural? Si podemos decir que una innovación se caracteriza por una novedad que mejora un producto, un proceso, un método o una organización, tal como se establece en el sector de la economía de mercado, cuál puede ser la aplicación en el ámbito cultural donde, por definición, la innovación es un proceso permanente. De manera general,

el sector cultural, incluso el patrimonio, y cualquiera que sea la frontera en la que uno quiera contenerlo, es un ámbito donde la creatividad es central.

Al igual que en el sector comercial, la innovación puede referirse a una variedad de segmentos y dimensiones. Como en el sector comercial, la innovación cultural puede alterar las situaciones adquiridas, los intereses relacionados con la conservación de un orden establecido o las interacciones usuales, tradicionales. Pero la innovación artística o cultural no puede entenderse según el prisma único del mercado (Zarlenga y Capdevila, 2018) o la economía en el sentido estricto de “sector”. Por un lado, la identidad económica de la cultura va más allá de las fronteras del

Figura 1. La participación y los paradigmas de la política cultural



Fuente: Bonet & Négrier, 2018

mercado, lo que ha justificado y justifica aún el recurso a la excepción cultural. Por otro lado, los motores de la innovación no solo dependen de las estrategias de los agentes económicos. Por esta razón, el discurso de la ciudad creativa ha sido objeto de críticas, a veces justificadas, respecto a su focalización excesiva en ciertos segmentos, actores y, por lo tanto, realidades sociales limitadas de la noción de innovación cultural y urbana (Ambrosino, Guillon & Talandier 2018).

En este documento, por el contrario, queremos abordar el tema de la innovación social a través de uno de sus aspectos más obvios: el desarrollo de nuevas prácticas participativas en el campo artístico. Identificar la participación cultural con una forma de innovación en la economía creativa no es fácil. De hecho, podemos decir que la participación es un instrumento al servicio de una larga tradición en política cultural. Pero probablemente

no signifique lo mismo de acuerdo con los paradigmas políticos con los que ha estado y permanece asociada. La figura 1 muestra las interrelaciones entre estos paradigmas y la definición subyacente que se puede dar a la participación en cada una de las situaciones. En la encrucijada de la economía creativa y la democracia cultural existen, por ejemplo, maneras de participar como la del prosumidor, que supone una visión activa del receptor en la relación oferta-demanda. También se encuentra el *crowdfunding*, cuya lógica horizontal corresponde tanto a una dinámica contemporánea de la economía creativa, como a una evolución del modelo de democratización cultural hacia la integración de los principios de la democracia cultural.

Sin embargo, en el contexto contemporáneo, la participación adquiere un nuevo significado y alcance. Los discursos que la reivindican la presentan como una al-

ternativa a los métodos “tradicionales”, a los principios que rigen las organizaciones culturales, a los valores que mueven a sus líderes, e incluso a las producciones artísticas, en su concepción misma. Para debatir sobre esta innovación social, primero debemos tratar de identificar sus causas. Comenzaremos nuestro artículo con las tres que contabilizamos. La primera se refiere a las tecnologías, y en particular al desarrollo de la tecnología digital. La segunda problemática es de naturaleza sociológica y atañe a la evolución cruzada de la sociología de la cultura y la historia crítica del arte. La tercera es política, y atañe a los retos de liderazgo que las innovaciones culturales no dejan de plantear.

En una segunda parte, valoraremos, a partir de una encuesta comparativa realizada en 4 regiones europeas (Occitania, Cataluña, Valencia, Islas Baleares), en qué puede representar la participación una innovación social en el marco actual de las políticas culturales, pero también como la diversidad de prácticas participativas permite discutir sobre la naturaleza innovadora de la participación en / para el ámbito cultural (Bonet, Carreño, Colomer, Godard & Négrier 2018).

Antes de explorar esta cuestión de la participación, es conveniente aclarar este debate a la luz de los territorios que hoy son objeto de estos cambios de paradigma cultural.

La cuestión metropolitana es paradójica porque su historia no es lineal. Históricamente, la ciudad ha sido el crisol de las políticas culturales clásicas, que se ha extendido más allá hacia territorios diversamente “urbanizados”. Hoy en día, la metropolización se banaliza a la escala de la grandes ciudades más o menos extensas.

Basándose en esta observación, la geografía neo-marxista se ha unido a la corriente reformista de las políticas urbanas. La primera, alrededor especialmente de Bob Jessop (2016) y Neil Brenner (2013), consideró que la metropolización era una de las formas de reorganización del capitalismo postindustrial. En estas condiciones, se convierte en una modalidad del neoliberalismo, transformando la ciudad de un espacio de regulación y reproducción social a un espacio de competitividad. En consecuencia, para evitar la explosión de desigualdades espaciales, el poder político debe ajustarse a la escala de estos nuevos espacios. De hecho, este es exactamente el proyecto reformista de los estudios urbanos desde finales de la década de 1950. Inicialmente, la ambición político-científica era simple: hacer coincidir los espacio de asentamientos densos con los límites institucionales (Wood, 1958). Luego se refinó a partir de la idea de que más que por la fusión la metropolización institucional alcanzaría sus fines por una cooperación integrada en mayor o menor medida (Stephens y Wikstrom 2000).

¿Qué advertimos hoy? Las áreas metropolitanas, por ejemplo, en Francia, pero también en las grandes ciudades españolas, sigue siendo instituciones débiles, en relación a todos los municipios que la componen –y, en particular, a la gran ciudad central- y en relación a los otros poderes (región, Estado, especialmente). En el campo de las políticas culturales, quienes pensaron en una transferencia incontenible de poder a la nueva institución intermunicipal pierden el tiempo. El movimiento no solo es muy dispar y de baja intensidad, sino que además vemos emerger, en las áreas metropolitanas, nuevas veleidades de construir políticas

culturales a una escala infra-metropolitana. El caso de Sant Just, donde nos encontramos hoy, es un buen reflejo de ello. Del mismo modo, alrededor de Toulouse, las ciudades medianas de Tournefeuille y Blagnac ilustran proyectos políticos en cultura que no tienen el área metropolitana como motor o nueva frontera. En el área metropolitana de Montpellier, observamos el mismo fenómeno con el surgimiento de estrategias de desarrollo cultural en/de ciudades periféricas, a pesar de que nos encontramos en uno de los casos franceses más exitosos de transferencia de equipamientos y medios culturales hacia el área metropolitana. Por lo tanto, si la metropolización está más que nunca en el centro de la agenda global, las áreas metropolitanas luchan por imponerse todavía en la agenda política. El área metropolitana cultural, en el sentido de las políticas públicas, refleja más un caleidoscopio que una

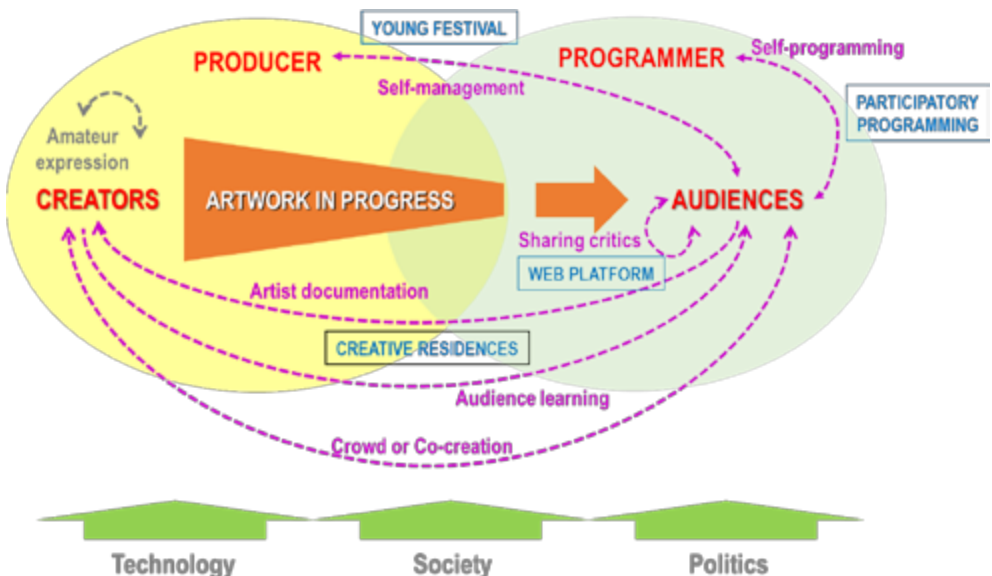
pirámide. Y la participación se proyecta de manera contrastada, como veremos a continuación.

1. Tres corrientes para explicar la innovación participativa

En una publicación compartida con Lluís Bonet (Bonet & Négrier 2018), intentamos esquematizar las interacciones que ocurren en un contexto de participación del público en la toma de decisiones y la producción artística. La primera evidencia es que las relaciones entre creador, productor, programador y públicos pueden tomar formas extremadamente diferentes. Lo veremos con más detalle en la segunda parte. Aquí, nos interesamos especialmente en el papel de las tres flechas, en la parte inferior de la figura, en el desarrollo de discursos y prácticas de participación.

Estas tres flechas verdes permiten comprender las dinámicas contemporáneas de la participación, pero también cómo

Figura 2. Interacción entre los roles proactivos de los públicos culturales y la plataforma de proyectos BeSpectACTIVE!



Fuente: Bonet & Négrier, 2018

se concretan de manera diferente según los contextos. Cada palanca (tecnológica, política, social) contiene tanto un potencial participativo, como límites. Por lo tanto, las tres palancas se deben tener en cuenta para explicar cómo evoluciona la participación en el sistema de las interacciones culturales.

La primera corriente es la tecnológica, con el desarrollo de nuevas herramientas de comunicación que hacen que la participación sea más fácil, su transmisión más directa y más individualizada. El hecho de hablar de la participación de los espectadores en un proyecto como BeSpectACTive! demuestra la dimensión interindividual asociada con estas nuevas formas. La expresividad que pasa por estas herramientas corresponde a dos dimensiones muy distintas. Por un lado, las nuevas tecnologías (análisis de redes sociales, algoritmos, marketing web, etc.) permiten a las instituciones culturales conocer de manera más precisa las expectativas de los públicos, reales o potenciales. El uso de estos medios de expresión es socialmente desigual, entre jóvenes y menos jóvenes, según los contextos sociales y los niveles de educación (Collin, Djakouane y Négrier, 2012). Pero está cambiando la manera como las instituciones culturales interactúan con sus públicos, con el peligro de que conduzcan a nuevas formas de conformismo estético, subestimando la diversidad de expresiones, de opiniones o gustos (Hindman, 2009). Por otro lado, las nuevas tecnologías contribuyen a la estética de los proyectos culturales. Este es el caso de presentaciones interactivas a través de herramientas digitales (Lindinger, Mara, Obermaier, Aigner, Haring & Pause, 2013). Ciertamente, el arte interactivo precede al desarrollo de la digitalización de la

sociedad (Popper, 2005). Pero también es innegable que este desarrollo ha llevado a nuevas formas creativas, en torno a realidades virtuales y/o aumentadas, así como a nuevas perspectivas de participación (Berrebi-Hoffmann, Bureau & Lallemant, 2015).

En el proyecto BeSpectACTive!, la puesta en marcha de una plataforma web tenía como objetivo comprobar las posibilidades de participación en una creación coreográfica, a partir de la generación de comentarios, críticas, consejos. No se logró este objetivo puesto que la ciudadanía no fue muy activa en esta relación, a través de redes digitales, respecto a una obra en progreso, excepto cuando estas interacciones remotas estaban asociadas con un evento colectivo, como Día del Espectador. En cambio tuvo bastante éxito en los intercambios entre profesionales (programadores, artistas, responsables culturales).

El uso de las nuevas tecnologías no borra los condicionantes sociales y políticos de las prácticas culturales. Por el contrario, depende de éste para materializarse. Se pueden extraer conclusiones similares sobre el uso de nuevas herramientas de financiación participativa, como el *crowdfunding* (Bonet y Sastre, 2016).

La dimensión social del giro participativo en la cultura corresponde a dos tendencias. La primera se sitúa más bien del lado del público, a propósito del modelo de Bourdieu basado en la homología estructural entre jerarquía de gustos culturales y jerarquía de grupos sociales (Coulangeon & Duval, 2013, Glévarec, 2013). La orientación de los gustos depende más de los enlaces horizontales (compañeros, amigos, cónyuges, etc.). Es menos jerárquica sin llegar a dejar de ser objeto de influencia y poder (Pasquier, 2008). Se pone más el



Página de inicio de la web de la plataforma de proyectos BeSpectACTIVE!

acento en las capacidades de autonomía o interdependencia de los individuos en una multiplicidad de círculos relacionales. La participación cultural gana en singularidad - ya que cada uno dispone de una amplia gama de posibles influencias - lo que pierde en condicionante colectivo. El espectador puede verse cada vez menos como el “ventríloco del programador”, fruto de la buena voluntad cultural y la inferiorización simbólica, ya que navega en un eclecticismo de gustos y sociabilidades que le otorga cierta autonomía (Bergé y Granjon, 2007). Naturalmente, esta autonomía no significa el fin de las influencias sociológicas debido a las “variables duras” (edad, categoría social, género, lugar de residencia, etc.). Algunas incluso tienen un peso considerable que pone en jaque a la mayoría de las políticas de democratización cultural (Donnat 2009). Pero la discusión del modelo de Bourdieu simplemente dice que la participación cultural es posible, sin que se produzca una fatalidad elitista.

La otra dimensión social del giro participativo se encuentra del lado de la producción artística y la crítica de la oferta

artística y su adaptación a los desafíos de las sociedades contemporáneas. En este aspecto, el debate es doble. Por un lado, está la crítica a una tendencia hacia la auto-legitimación del arte en la sociedad actual (Heinich 2005). Esto tiene el efecto de separar la producción artística de la sociedad a la que pertenece. El otro debate se encuentra en el proyecto de reincorporar la cuestión del arte en una nueva cuestión social, proponiendo un nuevo uso social del arte. Por ejemplo, el programa Les Nouveaux Commanditaires (Los Nuevos Comanditarios), de la Fondation de France (Négrier, 2013) puede citarse como uno de los proyectos más explícitamente dirigidos a una renovación de la cuestión social desde y en una perspectiva artística. La idea de ofrecer a la ciudadanía la posibilidad de formular un encargo a un artista para que responda a una de las problemáticas vividas en su contexto, con la ayuda de una persona mediadora que trabaja en todas las relaciones (técnicas, financieras, políticas, artísticas, etc.), constituye una ruptura radical en relación al modelo de cierre socioestético del arte en sí mismo.

Muchas iniciativas están surgiendo hoy en día en forma de colectivos de espectadores, de encargos artísticos ciudadanos, de co-creación mediante residencias artísticas y participativas.

En el marco de BeSpectACTive! se han desarrollado instrumentos que resuenan con estos cambios sociales. Los artistas acogidos en residencia se han comprometido con los espectadores a una participación que se centra en la recogida de documentación o en la co-creación. La primera situación está ilustrada por el trabajo de CK Theatro “Walking on the Moon”, donde los artistas entrevistan a los espectadores, posteriormente en una segunda parte, éstos presentan su creación a partir de los materiales recopilados. La segunda situación está ilustrada por el trabajo de Briget Fiske “Yes Move, No Move”, donde todo el proceso creativo integra la experiencia y la inventiva de los espectadores participantes. También podemos mencionar el trabajo de Barbora Latalova “Different”, que funciona según el mismo compromiso. En otras obras, la dimensión participativa es más bien un pretexto, o un fracaso completamente. Este es el caso del trabajo de Bruno Isakovic, “Denuded”, cuya propuesta de participación pública no pudo materializarse realmente.

Estas experiencias han permitido demostrar que, dependiendo del artista y su sensibilidad personal respecto a los problemas sociales, la participación cultural de personas alejadas de las prácticas artísticas podía desarrollarse en mayor o menor medida. También ha demostrado que la participación no puede ser decretada, y que un mismo dispositivo formal puede dar lugar a innovaciones sociales en un proyecto y reproducir patrones antiguos en otro.

En cuanto a las experiencias de programación participativa, donde se invita a los espectadores a participar en la decisión de programar en base de un abanico de propuestas, los resultados son muy diferentes. Por un lado, la diversidad social de los participantes es mucho menor que en algunos proyectos de residencia. Participar en la decisión es socialmente más selectivo y requiere de mediaciones más proactivas para combatir la “endogamia social” de la participación. Por otro lado, las diferencias observadas en la implementación están menos relacionadas con la personalidad de los artistas, su disposición a jugar al juego participativo, que con la cultura política local.

Por lo tanto, los cambios sociales y tecnológicos tienen un gran impacto en la manera cómo la participación se sitúa hoy en el centro de la agenda cultural. Pero este impacto depende no solo de los contextos en los que tiene lugar, sino también de las representaciones y estrategias que utilizan los diversos actores involucrados. Éstos actúan en el seno de los espacios y eventos culturales, de las formas de ciudadanía local y de los tipos de liderazgo político local o sectorial. En este sentido, la corriente política expresa, en primer lugar, una especie de concretización operativa de las corrientes sociales y tecnológicas. Les da vida a escala local. Según esta primera versión, la dimensión política de la corriente no está necesariamente vinculada con la presencia de actores políticos profesionales: un equilibrio de poder dentro de una organización, o entre esta organización artística y su entorno de barrio, que constituye una interacción política, porque está influenciado por un juego de poder.

Una segunda dimensión política está más explícitamente vinculada a los cam-



Escultura de Botero en el barrio del Raval de Barcelona (2018).

bios que afectan al mundo político, a nivel de las políticas gubernamentales. La discusión del modelo de democratización cultural alcanza directamente las posiciones de poder y las creencias de los actores que dominan las instituciones. A pesar del cuestionamiento de sus fundamentos y resultados, el modelo de democratización sigue siendo dominante en estas administraciones. Sin embargo, una de sus respuestas es dar muestras de buena voluntad a otros modelos de política cultural, como la democracia o los derechos culturales (Lucas 2017). En estos casos, la experimentación puede ser extensa en mayor o menor medida, y más o menos explícitamente dirigida a la participación. Uno de los ejemplos más claros de esta reorientación discursiva e instrumental es dado por la estrategia del Art Council England.

Una tercera dimensión política se refiere finalmente a la evolución de las relaciones, en términos culturales, entre la ciudadanía y los líderes políticos locales. En un modelo clásico que todavía se usa en muchos contextos, las elites políticas locales (aunque no únicamente éstas) mantienen una relación elitista que se refleja en los artistas. La construcción elitista de Artista/Príncipe asumió una relación de

superioridad respecto a la población. Esta visión ha evolucionado fuertemente, y las transformaciones tecnológicas y sociales están influenciando para reorientar la legitimación inicial Príncipe/Artista, hacia una relación Príncipe/Sociedad/Artistas. Más adelante desarrollaremos las nuevas formas de instrumentalización a las que puede dar lugar esta evolución.

El segundo resultado es que estos enfoques dependen en gran medida del contexto cultural y político de los espacios. En la medida en que la apertura de la decisión atañe directamente a la cuestión del poder, permite revelar culturas organizacionales, visiones de poder que, son muy diferentes, según los países. En nuestro panel de espacios, la apertura máxima está representada por el caso de York, donde la totalidad de la gestión de un festival es confiada a los agentes jóvenes. A pesar de que, generalmente, pertenecen a círculos sociales favorecidos, disponen de una considerable autonomía de poder en la gestión del evento. En el caso del festival San Sepolcro en Italia, la experiencia de los Visionari permite que un grupo de espectadores voluntarios sean partícipes del programa. Parte del festival es realmente elegido por estos Visionari, a través de un procedimiento

de presentación/discusión de proyectos en presencia del director artístico del festival. Por el contrario, el caso de Bakelit, un nuevo espacio artístico en los suburbios de Budapest, muestra la gran dificultad de atraer a un público que acepte jugar al juego participativo. El caso de Sibiu, en Rumania, ilustra una resistencia muy fuerte de la jerarquía preexistente y el mantenimiento de los “programadores participantes” en una posición de dependencia respecto al director artístico del festival. A través de estos resultados, percibimos como la participación tiene que ver directamente con la naturaleza política del contexto local. Los factores que facilitan la dinámica participativa son: una buena integración del agente artístico en su entorno social; la capacidad de las direcciones de ceder parte del poder de programar para expandir su proyecto cultural; la calidad de la dinamización del grupo de espectadores. En nuestra muestra, uno podría verse tentado de ver cómo se materializan las diferencias de culturas políticas, particularmente entre el este y el oeste. Nuestras conclusiones son más matizadas. Es cierto que los antiguos países del este tienen una cultura organizativa y una política cultural en las que la dirección tiene un poder considerable y son más reticentes, en un inicio, a plantearse su cesión. ¿Pero no es este también el caso de los espacios occidentales? Detrás de la aparente apertura de los responsables del teatro o los festivales europeos, ¿podemos dejar de ver una realidad de poderes altamente personalizados y concentrados? Por otro lado, la idea de “culturas políticas” opuestas es demasiado estática para dar cuenta de las evoluciones observadas. De hecho, desde una jerarquía más establecida en los espacios orientales, algunos evolucionan

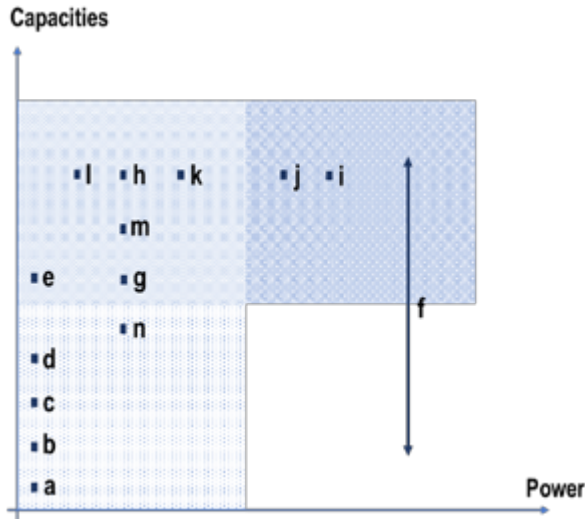
considerablemente y pasan de una visión muy reticente a una implementación efectiva de la programación participativa, como podemos ver en Praga, con Tanec, una sala de baile (Bonet, Calvano, Carnelli, Dupin-Meynard & Négrier 2018).

2. Participación, poder y capacidad: la innovación y sus límites¹

Para evaluar la naturaleza más o menos innovadora de las prácticas participativas, debemos profundizar en el análisis de la interrelación entre poder y desarrollo de las capacidades del público. No es un simple juego de suma cero en relación a un poder que se transfiere en mayor o menor medida. Pusimos a prueba esta idea en el marco de una encuesta de prácticas participativas en los espacios y festivales de las tres regiones fronterizas de los Pirineos Orientales: Occitania, Cataluña, Valencia, Islas Baleares. Distribuimos un cuestionario a 1.260 organizaciones, lo que resultó en una muestra de 320 respuestas, complementadas con entrevistas y observaciones in situ (Bonet, Carreño, Colomer, Godard & Négrier, 2018). Globalmente, y tal como suponíamos en la figura 1, en el apartado anterior, estamos tratando con una gran variedad de prácticas, dentro del 69% de las organizaciones que afirman que ya tienen una acción en este ámbito.

Para representar esta diversidad, hemos reclasificado las acciones según dos ejes: el de los poderes, por un lado, y el de las capacidades, por el otro. Hemos nombrado “poder” las modalidades que afectan a la

¹ Este apartado es el resultado de un trabajo colectivo desarrollado con Lluís Bonet, Tino Carreño, Jaume Colomer e Yvan Godard. Una versión anterior, ligeramente diferente, ha sido publicada en Inglés (ver Bonet, Carreño, Colomer, Godard & Négrier, 2018).



- | | |
|--|---|
| <p>(a) Sessions of presentation of the Program.</p> <p>(b) Recommendation of paths based on the cultural capital of the spectator.</p> <p>(c) Meetings / debate between artists and public.</p> <p>(d) Open Rehearsals within the artistic place.</p> <p>(n) Volunteers engaged to take care of the audience.</p> <p>(e) Training courses for spectators.</p> <p>(g) Spectator's participation through documenting the creative process.</p> | <p>(h) Community member's participation as interpreters.</p> <p>(k) Volunteers employed for production tasks.</p> <p>(l) Volunteers employed to care and welcome artists.</p> <p>(m) Volunteers employed for communication tasks.</p> <p>(f) Spectator's participation in artistic programming.</p> <p>(i) Spectator's participation in managing the venue or festival.</p> <p>(j) Spectator's participation in the creation of special events.</p> |
|--|---|

decisión. Hemos nombrado “capacidades” las relacionadas con el desarrollo de las habilidades de los participantes sin necesariamente transmitirles un poder en el ámbito artístico. En teoría, esto conduce a cuatro configuraciones posibles:

- a) la combinación de bajos niveles de participación en ambos planos;
- b) el caso en el que un nivel superior de capacidades se combina con un débil nivel de poder;
- c) el caso donde ambas modalidades son elevadas;
- d) el caso donde, a un nivel de poder fuerte corresponde un nivel débil de capacidad transmitida. Estas son las situaciones que analizaremos e ilustraremos a continuación. En realidad, las 14 modalidades de par-

ticipación propuestas a los agentes regionales solo se reparten en tres configuraciones. Como veremos, la situación en la que un alto nivel de poder transferido corresponde a un bajo nivel de empoderamiento podría parecer absurda.

Veremos, sin embargo, que puede tener sentido.

A) Bajo poder y baja capacidad

Esta primera forma de participación atañe a diversas actividades:

- Presentación del programa durante sesiones abiertas.
- Recomendaciones de itinerarios adaptados a la diversidad de públicos.

- Encuentros entre artistas y públicos.
- Ensayos abiertos al público en el lugar de producción/difusión.
- Designación de voluntarios para acompañar al público.

Más allá de esta diversidad, vemos que todas estas actividades permanecen fieles a una concepción bastante clásica de la democratización cultural. Transfieren un bajo poder de toma de decisiones de la organización hacia a los participantes, y les confieren pocas habilidades nuevas o aptitudes.

Ciertamente ya existe una diferencia entre el que asiste a un espectáculo simplemente y el que lo prolonga mediante un debate con los artistas. Y se ha convertido en costumbre ofrecer la oportunidad de participar en actividades de mayor valor cultural añadido, incluida la interacción con artistas, la participación en ensayos abiertos, la definición de itinerarios adaptados a diferentes tipos de público. De la misma manera, el reclutamiento de voluntarios a menudo persigue el mismo objetivo de una atención más sistemática a los diferentes tipos de público de un espacio o evento.

Sin embargo, se puede decir que todas estas acciones están dirigidas hacia una difusión más bien unilateral del agente artístico hacia el público, sin retroalimentación real de la experiencia del público hacia el agente artístico o cultural. Esta es la razón por la que este modelo expande o refuerza la actividad en el espectador, sin darle demasiadas claves nuevas de decisión o competencia.

B) Alta capacidad, poder débil

En esta segunda configuración, la transmisión de poder de decisión es débil. Pero el desarrollo de estas herramientas per-

mite a los participantes adquirir nuevas capacidades o competencias.

Aquí encontramos las siguientes modalidades, con diferentes niveles de frecuencia entre nuestros agentes:

- Las sesiones de formación de públicos.
- La participación antes de la creación del espectáculo (interacción con el artista, documentación).
- La participación de los espectadores como intérpretes de espectáculos participativos o de creación colectiva;
- La participación de voluntarios en la recepción de los artistas.
- La participación de voluntarios en tareas de producción.
- La participación de voluntarios en tareas de comunicación (redes sociales, web, relaciones con los medios, traducciones, etc.).

Sin detallar cada una de estas modalidades, podemos ilustrar algunos casos con ejemplos. La más obvia, y que se encuentra con mayor frecuencia en España, es la formación del público. Está claro que la transmisión de capacidades es efectiva, sea cual sea el objeto concreto de la formación. También es evidente que esta relación pedagógica no se traduce en ninguna transferencia de poder. Lo mismo ocurre con la participación inicial en los espectáculos, cuando la ciudadanía constituye; a través de sus testimonios, sus archivos, las interacciones que tienen lugar con los artistas; el material base de la creación artística. La dimensión de poder que esto representa se puede examinar, caso por caso, y revelarse más importante en ciertas situaciones específicas. Se trata de interacciones humanas que, por definición, pueden seguir cursos muy diferentes. Pero, en

general, esta modalidad no tiene como objeto la transmisión de poder.

Estas dos modalidades (formación y participación antes de los espectáculos), son también las que, en nuestra configuración, son menos frecuentes.

En contraste, la participación como intérprete de actuaciones participativas o creaciones colectivas es una modalidad generalizada, que representa más de un tercio de nuestra muestra total. Veremos en el siguiente apartado donde está particularmente presente. Ya podemos observar que algunas disciplinas (como las artes en el espacio público, por ejemplo) están más específicamente diseñadas para adaptarse a este tipo de modalidad. Se ha llegado hasta el punto que los actores (artistas, agentes) tienden a lamentar un cierto “mandato participativo” que se ejercería sobre ellos en el momento de obtener financiación o concurrir a una convocatoria de proyectos.

En este ámbito, la cuestión del voluntariado es importante. La diversidad de su participación es obvia. En algunos casos, la participación del voluntario en tareas específicas es, de hecho, una manera de “pagar por su entrada” para un espectáculo, una temporada, un festival. Por otro lado, algunos voluntarios toman su participación como la primera inversión en una carrera cultural o artística. Entre estos dos extremos, su participación en las funciones activas de una organización cultural siempre lleva al voluntario a aumentar su capital cultural, sin que por ello se le otorguen poderes reales de toma de decisiones.

C) Alta capacidad, fuerte poder

Esta tercera configuración recoge estrategias que representan al mismo tiempo un alto nivel de desarrollo de competencias y

capacidades y una nueva distribución de poder entre los miembros de la comunidad. Se distinguen dos modalidades. Por un lado, está la participación de espectadores en ciertas decisiones de programación. Esto involucra comisiones de espectadores, que requieren alguna formación previa. En este caso, el poder de programación permanece esencialmente en manos profesionales, y la verdadera delegación al espectador a veces es criticada en dos aspectos. La primera es que el programador profesional, en nombre de la formación de “espectadores”, mantiene una influencia muy fuerte sobre sus decisiones. El segundo se refiere al estatus de esta programación delegada. A menudo, es considerada con condescendencia o desprecio por parte de los actores profesionales (artistas, agentes). La transferencia de poder disminuye el prestigio de la decisión artística.

Por otro lado, existe el modelo maximalista de la delegación de todo el poder de programación a estas mismas comisiones. Al igual que el Festival Take Over en York, dirigido en su totalidad por jóvenes voluntarios, cada uno tutorizado por un profesional reconocido en su sector de actividad (programación, comunicación, catering, etc.). En este aspecto, es obvio que la programación colectiva implica un cambio completo de paradigma cultural, con dos modalidades posibles, que deben ser diferenciadas. La primera es donde realmente hay un trabajo de selección por parte de la comisión de espectadores, donde el programador artístico individual ya no existe, o solo en una función de coordinación final. La segunda es el uso de Internet para elaborar, por votación, una selección popular de la futura programación. El resultado de esta elección no se basa en el mismo trabajo previo. A posteriori, no tiene la misma calidad de

conjunto: por definición, las elecciones públicas pueden ir en direcciones muy diferentes, borrando la identidad artística de un lugar, un evento. Es este riesgo el que, en muchos casos, provoca renunciar a una delegación total del poder de programación. Cabe señalar, que en el caso de los festivales, existe una tendencia totalmente opuesta a esto, y que la programación en sí misma se sale de las atribuciones de los propios socios para ser delegada a proveedores de servicios externos. Una forma de decir que el desarrollo de prácticas participativas no es generalizado ni lineal.

D) Fuerte poder y baja capacidad

Esta última categoría es un poco especial porque no hemos incluido una modalidad específica dentro. De hecho, se puede pensar que cualquier transmisión de poder equivale, en teoría, a un nivel de capacidades más o menos equivalente. Por lo tanto, asociar a una persona con la elección de una programación supone que ha alcanzado un cierto grado de conocimiento de manera que pueda orientar su juicio. Este espacio de la gráfica no es tan ilógico como parece. Se asemeja a la visión que Aristóteles tenía de las relaciones entre democracia, como forma virtuosa, y demagogia, como forma derivada. Según su visión, la democracia pretende ser el gobierno abierto a todos los ciudadanos libres. La demagogia, por el contrario, es la instrumentalización de la gente por parte de un tirano que, al amparo de la delegación de responsabilidades a la multitud (que él personalmente encarna), acapara en realidad el poder de decisión.

¿Estamos seguros de no encontrar rastros de esta oposición en las prácticas de los espacios culturales? ¿No hay agentes culturales, tan soberanos en su propio

espacio como señores de un feudo, que pretenden haber confiado todo o parte de su poder a los espectadores? Por supuesto, la forma pura de la tiranía escapa a la mayoría de los espacios culturales de los que estamos hablando. Pero no se puede descartar la instrumentalización del poder del público con el objetivo paradójico de confirmar la influencia de un líder. Por ejemplo, la idea de consultar al público a través de una encuesta, votación o procedimiento institucional sobre la programación futura que les gustaría corresponde a varias combinaciones de poder y capacidad. Si se trata de otorgar al público, sin ningún otro procedimiento que no sea el voto, la posibilidad de elegir la programación, es muy probable que éste elija entre sus gustos habituales, a partir de criterios muy variables y poco firmes. La fórmula le da poder al público, sin por ello aumentar su capacidad.

Un procedimiento que consulta, a través de sesiones especiales, a los espectadores sobre hipotéticas programaciones puede aparecer como más favorable al desarrollo de las capacidades artísticas de las personas. Sin embargo, este procedimiento también puede ser completamente instrumentalizado por un líder, que es seguido por los otros sin realmente dominar el tema.

Estos ejemplos sirven para indicar que un alto nivel (aparentemente) de transferencia de poder no necesariamente tiene el efecto de elevar las capacidades culturales de las personas.

La lección que se deriva de estos ejemplos, teóricos o empíricos, es que confiar un poder a la ciudadanía a través de una modalidad específica no es suficiente para fortalecer las habilidades artísticas

de las personas. En este aspecto, el procedimiento es crucial en su organización y en las interacciones entre individuos. Pues determina, según cada caso, la frontera entre democracia y demagogia.

Esta clasificación en grupos de modalidades nos da las claves para entender cómo la creciente corriente participativa se organiza entre los agentes culturales y artísticos. Podemos ver que las fronteras más establecidas son finalmente discutibles cuando las observamos de cerca. Una tarea que solo requiere habilidades técnicas puede revelarse como fuente de desarrollo cultural y de poder en la organización. También ilustra una porosidad en la frontera que distingue

los aspectos utilitarios y simbólicos del intercambio participativo. Eso siempre puede ser identificado como un intercambio de recursos. El agente otorga a “su” voluntario el acceso a ciertos recursos, a cambio de lo cual este último realiza un servicio o produce un bien. Al hacerlo, progresa en las habilidades que pone al servicio del espacio o festival. Pero más allá de eso, el voluntario (sin tener necesariamente “interés”) crea con su participación una nueva identidad, una autorrepresentación en evolución. El agente encuentra en ello una oportunidad de reconocimiento o legitimidad que va más allá de la mera visión utilitaria de su interés.

Referencias

- Ambrosino, Ch., Guillon, V. & Talandier, M. (2018), “Résiliente, collaborative, bricolée. Repenser la ville créative à l’âge du faire”, *Géographie, Économie, Société*, n° 20 (1), pp. 5-13.
- Bergé, A., et Granjon, F. (2007) “Éclectisme culturel et sociabilités. La dimension collective du mélange des genres chez trois jeunes usagers des écrans (enquête)”, *Terrains & travaux*, vol. 12, n° 1, pp. 195-215.
- Berrebi-Hoffmann I., Bureau M. C. & Lalllement M. (dir). 2015. De nouveaux mondes de production? Pratiques makers, culture du libre et lieux du “commun”. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 46-2, pp.1-19
- Bonet, L. & Négrier, E. (2018), “The Participatory Turn in Cultural Policy: Paradigms, Contexts, Models”, *Poetics* n° 66, pp. 64-73.
- Bonet L., Calvano, G., Carnelli, L. Dupin-Meynard, F. & Négrier, E. (dir.), *BeSpectACTive! Challenging Participation in Performing Arts*, Spoleto: *Edittoia e Spettacolo*.
- Bonet, L., Carreño, T., Colomer, J., Godard, Y. & Négrier, E. (2018), “Participation and Citizenship committed to the Live Show. A compared territorial approach”, In Bonet L., Calvano, G., Carnelli, L. Dupin-Meynard, F. & Négrier, E. (dir.), *BeSpectACTive! Challenging Participation in Performing Arts*, Spoleto: *Edittoia e Spettacolo*, pp. 305-326.
- Bonet, L. & Sastre, E. (2016). Le financement participatif, une alternative à la politique culturelle?, *Nectart*, 2, pp. 121-129.
- Brenner, N., 2013, *Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization*, Berlin: Jovis.

- Cohendet, P., Grandaham, D. & Simon, L. (2010) "The Anatomy of the Creative City", *Industry and Innovation*, n° 17 (1), pp. 91-111.
- Collin, J.D., Djakouane, A. & Négrier, E. (2012), *Un territoire de rock. Le(s) public(s) des Eurockéennes de Belfort*. Paris: L'Harmattan, coll. *Logiques Sociales*.
- Coulangeon, Ph. & Duval, J. (dir.) (2013), *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*. Paris: La Découverte.
- Donnat, O. (2009). *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*. Paris: La Découverte.
- Glévarec, H., 2013, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Hindman, M., (2009), *The myth of Digital Democracy*, Princeton: Princeton University Press.
- Heinich, N. (2005), *L'Élite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Jessop, B. (2016), "Territory, Politics, Governance and multispatial metagovernance", *Territory, Politics, Governance*, n° 4 (1) pp. 8-32.
- Lindinger, C.; Mara, M., Obermaier, K., Aigner, R., Haring, R. & Pauser, V. (2013). "The (St)Age of Participation: audience involvement in interactive performances", *Digital Creativity*, 24(2), pp. 119-129.
- Lucas, J.M., (2017), *Les droits culturels. Enjeux, Débats, Expérimentations*. Paris: Territorial Éditions.
- Négrier, E. (2013) "Les Nouveaux commanditaires. Politique et société", dans Collectif, *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires*. Dijon: Presses du Réel 2013, pp. 753-768
- Pasquier, D., 2008, "From parental control to peer pressure: Cultural transmission and conformism", *International Handbook of Children, Medias and Culture*, pp. 447-458. "The creative city and cultural policy: opportunity or challenge?", in *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, pp. 52-78
- Popper, F. (2005). *From Technology to Virtual Art*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Stephens, G.R. & Wikstrom, N., 2000, *Metropolitan Government and Governance*. Oxford: Oxford University Press.
- Wood, R., 1958, "The New Metropolis: green belts, grass roots or Gargantua" *American Political Science Review* n° 52, pp. 108-122.
- Zarlenga, M. & Capdevila, I. (2018), "Les multiples échelles et dynamiques urbaines de créativité et d'innovation. La double réalité créative du quartier du Poblenou à Barcelone", *Géographie, Économie, Société*. n° 20 (1), pp. 89-111.

Este artículo desarrolla la ponencia realizada por Emmanuel Négrier en la décima edición de las Jornadas Ciudades Creativas Kreanta que tuvieron lugar en Sant Just Desvern del 17 al 19 de octubre de 2018. Las Jornadas, organizadas conjuntamente con el Ayuntamiento de Sant Just Desvern, se llevaron a cabo en el marco del proyecto europeo "Rutas Singulares" (www.rutas-singulares.eu),

Planificación estratégica de la cultura en España

Félix Manito



El Museo Guggenheim de Bilbao incorpora de forma permanente la planificación estratégica en su gestión.

En este artículo se realiza una aproximación a la realidad de la planificación cultural en España a partir de los casos recogidos en el libro *Planificación estratégica de la cultura en España*¹, del cual

fui coordinador y que fue editado por Fundación Autor. De forma sintética se analizan cuáles son las razones para iniciar un proceso de planificación, los

¹ Manito, Félix. *Planificación estratégica de la cultura en España*, Fundación Autor: Madrid, 2008. Los casos analizados en el libro son: Mapa Cultural de Sabadell; planes y estrategias culturales de Barcelona, Huesca y Palma de Mallorca; gestión de planes culturales locales en los municipios de las provincias de Barcelona, Bizkaia y Cádiz; Plan de Bibliotecas de Barcelona; Agenda 21 de la cultura; la cultura en los planes de ciudad de Sevilla, Vitoria y el Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona;

procesos de planificación, derivados de programas europeos, en las comarcas centrales valencianas y en la provincia de Huesca; plan director de la Exposición Universal de Zaragoza 2008; plan de industrias culturales de Cataluña; plan de patrimonio histórico de Castilla y León; procesos y planes de Andalucía, País Vasco, Castilla la Mancha, Canarias y Galicia; el Museo Guggenheim de Bilbao; el Consorcio del Auditorio y la OBC de Barcelona y los procesos de planificación estratégica desarrollados por el Ministerio de Cultura.

actores que la promueven, la metodología de trabajo e implementación, así como las trabas existentes para su desarrollo y los resultados generados en el desarrollo de los proyectos de planificación cultural en la administración local (tanto en planes estratégicos de ciudad como en planes específicos culturales), las comunidades autónomas y las instituciones culturales.

1. Cinco razones para iniciar un proceso de planificación estratégica

Las razones explicitadas para poner en marcha un plan estratégico suelen ser muy variadas y diferentes motivaciones pueden coexistir al mismo tiempo. Sin embargo, éstas se pueden agrupar en cinco tipologías generales de motivos.

1.1 Innovación

Una de las principales razones para desarrollar un proceso de planificación estratégica es *“desarrollar una política cultural de nuevo cuño”*, como se resume en el caso pionero del Mapa Cultural de Sabadell. Esto significa no solamente querer realizar una política cultural diferente, también significa que la política cultural sea de mayor calidad, es decir que suponga una mejora y una modernización respecto a lo que ya se está haciendo, y que sea más acorde con los tiempos actuales. Muchos casos se plantean ordenar los elementos de la política cultural existente para aportarle sentido y coherencia. Como queda expuesto en la explicación del Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía: *“Estamos sin duda ante un cambio radical de la administración autonómica en lo referido a sus políticas culturales, un replanteamiento que se basa en la experiencia de los últimos años y que, a partir de lo realizado y ejecutado,*

busca modernizar la gestión y las políticas culturales e incorporar nuevos valores y objetivos”. Este motivo es válido también en los casos en que se han desarrollado procesos estratégicos anteriores, puesto que los planes culturales deben adecuarse a los nuevos contextos.

1.2 Corresponsabilidad

Implicar a otros agentes en la política cultural es otra de las grandes razones para iniciar un proceso de planificación estratégica. Esto significa definir con los agentes culturales públicos y privados del territorio objetivos compartidos de la política cultural. En este sentido, el Plan Vasco de la Cultura se autodefine como *“el plan del Gobierno Vasco, que orientará sus actuaciones y fijará sus compromisos. Pero es más que eso. En primer lugar, es también una filosofía, un marco genérico para el conjunto de instituciones y agentes del país”*. Se puede avanzar un paso más en la corresponsabilidad implicando los diferentes agentes en la implementación. Según el mismo Plan Vasco de la Cultura *“es además un compromiso de desarrollo de esas grandes líneas mediante algunas instituciones compartidas que pretenden coordinar y concertar actuaciones, racionalizar los recursos o generar sinergias sin que, naturalmente, invada competencias de las instituciones ni se entrometa en las decisiones de los agentes sociales o privados”*.

1.3 Prospectiva

Otro de las motivaciones habituales para iniciar procesos de planificación estratégica se encuentra en el hecho de poder definir y hacer frente a los retos de futuro. Aunque la capacidad prospectiva es una de las principales cualidades de la planificación estratégica aún no ha penetrado

suficientemente en el ámbito cultural. De hecho, según los casos presentados, este motivo se arguye más en los planes territoriales que en los procesos de planificación estrictamente culturales. En el Plan Estratégico Vitoria-Gasteiz 2010 se explicita que *“la planificación estratégica permite participar en la construcción del propio futuro, evitando quedar a merced de los avatares del entorno”* y en el caso de Alcobendas se decide *“Elaborar un Plan Estratégico con el objetivo de diseñar el futuro de la ciudad”*.

1.4 Desarrollo

En los procesos de planificación territorial, sobretudo, la razón para poner en marcha un proceso de planificación estratégica es promover el desarrollo económico, social y cultural del territorio. En pocos casos, se considera que la cultura contribuye al desarrollo más allá del ámbito cultural. El caso más paradigmático al respecto es el del Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona, puesto que pretende *“hacer de la innovación, la creatividad y el conocimiento, la base de la competitividad y el progreso de esta área”*. En los planes culturales, esto es posible cuando existe una transversalidad real que permite que la política cultural impregne el resto de las políticas del territorio, desde las más “duras” (urbanismo, economía, ...) a las más “blandas” (educación, juventud...).

1.5 Marketing territorial

En los casos de planes de ciudad, otro de los grandes objetivos es convertir la ciudad en capital cultural del territorio y lugar de fuerte atraktividad de cara al exterior. En este sentido, con el Plan Estratégico Sevilla 2010 se pretendía aportar a la ciudad la *“capitalidad cultural y administrativa de Andalucía y buena imagen internacional”*.

2. La administración pública, el actor principal de la planificación estratégica

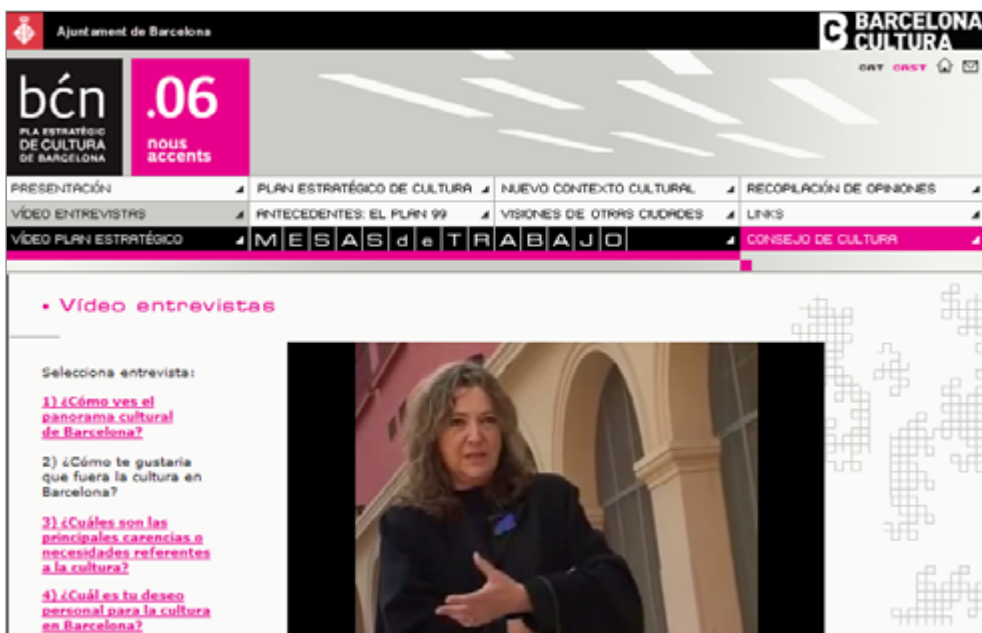
En el panorama español, son múltiples los actores que intervienen en la planificación estratégica. Sin embargo, el liderazgo en el impulso de un proceso de planificación estratégica suele estar en manos de la administración pública.

2.1 Las áreas de cultura municipales y autonómicas

Los organismos impulsores de los procesos de planificación cultural estratégica suelen ser las áreas de cultura de las administraciones públicas, sobretudo ayuntamientos y comunidades autónomas, aunque también las áreas de alcaldía y presidencia de sendas administraciones. Un caso para subrayar dentro de este ámbito es el del Plan de Cultura Vasco que ha sido impulsado, desde su inicio, por el Consejo de Cultura Vasco con el apoyo del Gobierno autonómico.

2.2 Las diputaciones provinciales

En el caso de las administraciones intermedias, algunas Diputaciones Provinciales, en el marco de su misión, como entes públicos intermedios de cooperación con las administraciones locales inferiores, prestan su apoyo a procesos de planificación estratégica de otros agentes. En este sentido, los ayuntamientos de la provincia de Barcelona tienen la posibilidad de pedir el apoyo de la Diputación de Barcelona. Por su parte, la Diputación Foral de Bizkaia ha promovido el Plan Indartu, un programa de subvenciones destinado a dar ayuda económica a los ayuntamientos, asociaciones y fundaciones de su territorio que decidan iniciar planes estratégicos de cultura. En estos dos territorios, se ha podido comprobar



Nuevos Acentos 2006 es la denominación que recibió la actualización del Plan Estratégico Cultural de Barcelona 1999.

cómo la existencia de programas estables de apoyo ha hecho proliferar los proyectos estratégicos en el ámbito de la cultura.

2.3 La colaboración entre administraciones de un mismo territorio

En algunas áreas de municipios colindantes o, caso contrario, de municipios dispersos, pero con importantes relaciones entre ellos, de dependencia y/o complementariedad, se han iniciado planes estratégicos con un radio territorial más amplio. De hecho, la estrecha relación entre algunos municipios ha permitido ver la importancia de la racionalización de los esfuerzos mediante una planificación estratégica territorial no limitada a las fronteras de los municipios. En este caso se enmarcan el Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona y el Proyecto CONCERCOST de planificación estratégica de la Comarcas Centrales Valencianas. Estos planes

territoriales, en los que el componente cultural es básico, son impulsados por asociaciones de ciudades que pretenden aunar energías y establecer sinergias para potenciar un desarrollo global del territorio que representan.

2.4 Las asociaciones y fundaciones privadas

En España, tampoco es muy frecuente que el impulsor sea un agente privado como asociaciones y fundaciones. Sin embargo, como ya se ha visto, en Bizkaia el plan de apoyo de la Diputación Foral ha posibilitado que entidades privadas realizaran planes estratégicos. También las ayudas de la Unión europea han hecho posible que la Asociación Aragonesa para la Cooperación Cultural, Multilateral haya llevado a cabo con algunas entidades de Toulouse el proceso estratégico vinculado al proyecto Infoculture. Sin embargo, algunas instituciones canalizan

sus esfuerzos en la realización de planes estratégicos para guiar su desarrollo, sin contar con apoyo externo, como es el caso del Museo Guggenheim de Bilbao.

2.5 Las empresas privadas y la universidad

En este punto, creemos que también es necesario hacer referencia a los agentes que desarrollan los procesos de planificación estratégica. Los impulsores de planes estratégicos suelen recurrir a empresas externas y, en menor medida, a organismos propios. Como caso singular está el Plan de Intervención del Patrimonio Histórico de Castilla y León que fue desplegado por el Servicio de Planificación y Estudios de la Junta de Castilla y León. Por otro lado, algunos departamentos universitarios también juegan un papel importante como consultores externos (Universidad de Barcelona, Universidad de Cádiz, Universidad de Málaga, Universidad de Valencia...).

3. La metodología de la planificación estratégica, un universo complejo

No hay una única metodología de la planificación estratégica, hay numerosas teorías y métodos para desarrollar un proceso de planificación estratégica. No obstante, se pueden desarrollar algunas generalizaciones sobre organización, fases y principios fundamentales.

3.1 La organización

Los procesos de planificación estratégica suelen dotarse de varios organismos para posibilitar el desarrollo operativo y el seguimiento durante todo el proceso por parte de los impulsores. Por un lado, se crea un órgano que reúne responsables políticos y técnicos, en momentos puntuales del proceso, para marcar la dirección política.

Por otro lado, la coordinación operativa es encargada a un organismo que reúne técnicos y consultores de forma periódica durante todo el proceso. En algunos casos, existe también un órgano de seguimiento que reúne técnicos, políticos y agentes culturales privados. Estos organismos componen la estructura organizativa estable del plan, mientras que las estructuras variables son los mecanismos de participación que se establecen en función de las necesidades de cada proceso.

3.2 Fases

La metodología suele seguir un mismo esquema en todos los casos, excepto en aquellos casos que interpretan la planificación de una forma amplia, es decir como una estrategia de trabajo que no implica un proceso determinado ni busca obtener un documento como resultado material. Así, en general, y al margen de las múltiples fases que se muestran en algunos casos, los procesos de planificación se componen de dos fases principales que son esenciales en cualquier plan. Por un lado, el análisis de la situación presente de la cultura, generalmente llamado Diagnóstico, y las estrategias y acciones de futuro, llamadas frecuentemente Plan de Acción. Estas dos fases de los planes suelen materializarse, una vez terminado el proceso de planificación estratégica, en un solo documento, dividido como mínimo en los dos apartados señalados. Cabe decir que estas dos fases pueden solaparse en el tiempo.

Las otras fases expuestas en algunos de los casos, que tienen lugar antes, durante o después del Diagnóstico y el Plan de Acción, no son menos relevantes, pero suelen estar incorporadas en las dos fases principales de diagnóstico y propuestas.

Cabe señalar que la fase inicial, previa al inicio de un proceso de planificación

estratégica, es básica, aunque generalmente no se tenga tan en cuenta. De hecho, una buena definición preliminar del proyecto, los objetivos perseguidos y la asunción de compromisos pueden determinar el correcto desarrollo del proceso.

a) Describiendo el contexto: el diagnóstico

El diagnóstico consiste en un análisis de la realidad cultural del territorio en cuestión. Este análisis suele apoyarse en el estudio de la bibliografía existente, datos cuantitativos disponibles o creados a propósito sobre la cultura y el territorio, e información cualitativa extraída de entrevistas y sesiones participativas (mesas, talleres, jornadas...). Los diagnósticos pueden estructurarse de muchas maneras diferentes, como un documento global o mediante estudios sectoriales y/o transversales realizados por especialistas. En general, los diagnósticos suelen describir un marco general del territorio y un marco específicamente cultural, que tienen en cuenta las perspectivas de evolución. En algunos casos, estos contextos descritos son contrastados con descripciones de realidades similares o deseadas. Por otro lado, en algunos casos, los diagnósticos también tienen un marco conceptual que recoge los principios y valores que orientan el plan.

Los casos presentados por universidades suelen remarcar su base académica, haciendo referencia explícita a teorías y tesis. En el caso de planificación territorial de las Comarcas Centrales Valenciana, se hace constante referencia al concepto de Sistema Cultural Local y a los árboles de problemas, utilizados por la Universidad de Valencia. El único método de uso generalizado, seguramente por su sencillez y utilidad, es el DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades). Esta matriz que recoge los factores internos y externos que condicionan la aplicación de estrategias, actúa a modo

de resumen de la situación estudiada, por lo que es utilizada, en numerosos casos, al final del Diagnóstico. A partir de la imagen del territorio que muestra el DAFO se facilita el trabajo de diseño de las propuestas.

b) Diseñando la estrategia: el plan de acción

El plan de acción suele estructurarse a partir de unos objetivos que son desarrollados en ámbitos generales, a menudo llamados ejes estratégicos, y acciones concretas. Cabe tener en cuenta como se comenta en el caso del Plan estratégico del Consorcio del Auditori y la OBC, que *“La dimensión estratégica de un plan viene definida, en gran medida, por la capacidad de imaginar un futuro propicio para la institución”*. Así pues, en esta fase, es básico definir claramente los objetivos, puesto que de ellos depende el desarrollo de la estrategia. Las acciones concretas pueden priorizarse en el tiempo (a corto, medio y largo plazo) y cuantificarse. Por otro lado, algunos planes establecen proyectos estructurantes de gran impacto dentro de cada eje estratégico, cuya implementación se establece como prioritaria.

3.3 Comunicación y participación: dos conceptos básicos

Dentro de la metodología de planificación estratégica tiene una importancia especial la participación. De hecho, en la mayoría de los casos, se organizan mesas de trabajo, validación o participación, para que los agentes culturales y la ciudadanía debatan sobre el diagnóstico y las propuestas. Con relación al diagnóstico, cabe decir que se suele buscar la opinión de los participantes en estas mesas a partir de un documento marco previo de análisis de la realidad. También se ponen en funcionamiento canales de participación a través de internet. Las mesas pueden ser restringidas, si buscan la

participación de personas determinadas, generalmente agentes del sector, o abiertas si también puede participar la ciudadanía en ellas. En cuanto a la temática, pueden ser generales, sectoriales o transversales.

La comunicación es otro de los elementos principales de un proceso de planificación estratégica, muy vinculado a la participación. Para que la participación sea la deseada es necesario elaborar un plan de comunicación, que contribuya a la transparencia de todo el proceso, y por lo tanto a su credibilidad frente a la ciudadanía. Así pues, todo proceso de planificación estratégica debería tener un plan de comunicación específico para informar a toda la ciudadanía del inicio del proceso, y promover la participación de la ciudadanía potencialmente interesada. Sin embargo, la mayoría de los procesos dejan de lado este aspecto.

4. La implementación y el seguimiento, una apuesta aún pendiente

La implementación y el seguimiento de los planes estratégicos es una fase básica del proceso, a la que no se suele dar la importancia debida. Como se refiere en el caso de la evaluación de las políticas culturales de Cádiz, la Universidad de Cádiz se decanta por el ciclo de Deming, *“un proceso de mejora continua y que pasa por la aplicación sistemática y reiterada de la calidad”* al tener en cuenta en el proceso la verificación de los resultados generados por la implementación de las propuestas. La verificación y seguimiento permiten corregir las acciones propuestas que no responden a los objetivos y facilitan un proceso de planificación posterior. En general, los procesos de planificación estratégica no explicitan sistemas de seguimiento de la implementación. Muchas veces el seguimiento se

hace mediante la memoria anual que no tiene porque valorar el cumplimiento de objetivos y acciones concretas.

4.1 Elaboración de un sistema completo de evaluación

Solo en el caso del Plan de Cultura del País Vasco el propio plan incluye un sistema de evaluación y seguimiento completo. Por un lado, el plan establece que se desarrollará mediante planes operativos anuales. También determina cuándo y cómo se evaluará: el plan tiene previsto un calendario con las diferentes fases de evaluación y un sistema de indicadores. Por otro lado, el órgano encargado del seguimiento de dicho plan es el Observatorio Vasco de la Cultura, pero también se crea un foro virtual, así como grupos de trabajo sectoriales, a través de éstos los agentes culturales podrán participar en jornadas abiertas de seguimiento del plan. También el Plan Estratégico de Barcelona establece un sistema de seguimiento, aunque menos sistematizado.

4.2 Elaboración de una batería de indicadores

A partir de los objetivos concretos se puede elaborar indicadores específicos, cuyo análisis global permite hacer un seguimiento de la implementación del plan de acción. En el caso del proyecto Infoculture de cooperación entre Huesca y Haute-Garonne se establecieron indicadores para evaluar las distintas acciones previstas por el proyecto.

Parece necesario ir hacia una explicitación de los sistemas de evaluación que permitan realizar un seguimiento de forma rigurosa del plan y ayuden a modificar las tendencias negativas, así como evaluar el mayor o menor grado de consecución de los objetivos y la estrategia global.

5. Las trabas a la planificación estratégica

Algunos de los procesos de planificación estratégica que han sido analizados en las páginas anteriores se han implementado, algunos con mejor y otros con peor fortuna. Obviamente, la implementación del plan es básica para el éxito del proceso, puesto que solo en esta fase se puede comprobar si se cumplen los objetivos y se desarrolla la estrategia. Como ya hemos visto, el sistema de evaluación de la implementación del plan no suele estar previsto en el documento final lo que dificulta la valoración del éxito o del fracaso de la estrategia. En otros casos, no se han iniciado procesos de planificación estratégica o éstos han sido abandonados, antes casi de haber sido aplicados.

5.1 Los casos de no-planificación

En el libro sobre el que se basa este artículo se presentan dos casos que no llegaron a desarrollar procesos de planificación estratégica y que por lo tanto no han tenido la oportunidad ni de fracasar. Nos referimos a los procesos de Galicia y Canarias. De hecho, en ambas comunidades autónomas, se observa una política cultural cortoplacista y de apariencias, una administración pública anclada en una organización burocrática con métodos del pasado, y una desconfianza de los políticos hacia la sociedad civil, que impiden crear las condiciones básicas para iniciar procesos de planificación estratégica.

5.2 Falta de corresponsabilidad

La primera de las razones y la principal de que no se hayan aplicado ciertos planes estratégicos se encuentra en los cambios políticos.

De hecho, en las Comunidad Valenciana y la Comunidad de Madrid se iniciaron procesos de planificación estratégica en cultura que hubieran podido ser pioneros de no ser por un cambio político que provocó el abandono de sendos proyectos. Cabe señalar que el cambio en el color político en un gobierno que impulsa un proceso de planificación no tiene porque significar su fracaso. Lo deseable y necesario es que sea un proyecto compartido que no es solo de un gobierno, es decir que ha contado con la implicación de todos los grupos políticos y agentes culturales y de esta manera éstos también desean que sea aplicado y no renuncian al proyecto, aunque haya cambios políticos.

5.3 Falta de liderazgo

La segunda razón de que no se implemente un plan de acción se encuentra en la falta de liderazgo. Las alianzas puntuales creadas para desarrollar un proceso concreto, sin una convicción ni un liderazgo claro, son el motivo de la no aplicación del proyecto CONCERCOST. Este proceso de planificación estratégica, financiado en parte por la Unión Europea, fue impulsado por el Consorcio de las Comarcas Centrales Valencianas, creado especialmente para desarrollarlo. Ejercer liderazgo significa que el equipo impulsor del plan tiene una visión estratégica, que cree en el proceso de planificación y es capaz de aunar a su alrededor otras áreas, fuerzas políticas y agentes, así como de dar coherencia al conjunto.

5.4 Condiciones previas del éxito

Los problemas de corresponsabilidad y liderazgo que plantean las experiencias de la Comunidad de Madrid, la Comunidad Valenciana y las Comarcas Centrales Valencianas se pueden evitar si se dan ciertas



CULTURA 21 ACCIONES



La Agenda 21 de la Cultura fue aprobada el 8 de mayo de 2004. Esta iniciativa de la Comisión de Cultura de CGLU promueve el compromiso por parte de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural.

condiciones antes de iniciar un proceso de planificación. De hecho, el líder político que inicia un proceso de planificación estratégica debe plantearse si ¿tiene una voluntad real de llevarlo a cabo, sabiendo todo lo que implica? ¿cuenta con el apoyo de su equipo de gobierno y con el apoyo de la oposición? Un proceso de planificación estratégica se elabora con objetivos a corto, medio y largo plazo; por lo tanto, no debe estar a la merced de los cambios políticos que puedan ocurrir.

Algunos casos planteaban dudas al respecto de si era un plan del territorio o eran un plan de gobierno. Esta cuestión es totalmente pertinente si tenemos en cuenta que un proceso de planificación estratégica en cultura se entiende como un proyecto compartido con la participación de los agentes y la ciudadanía.

Es muy importante plantearse desde el inicio del proceso: ¿quién participa?

¿cuándo y cómo se participa? y ¿para qué se participa? Esta última pregunta es básica, puesto que la gente debe ser informada de hasta qué punto se tendrá en cuenta su participación, para que el proceso sea transparente y los participantes no se sientan decepcionados. Así pues, desde el inicio, se debe prever un sistema de participación y comunicación que tenga en cuenta en qué momentos se participa y cómo en función de las características de la población del territorio en cuestión.

6. Planificación estratégica y cultura, una relación retroalimentada

La planificación estratégica ha tenido una gran influencia en las políticas culturales, aportando nuevos temas y nuevas formas de gestión, así como contribuyendo a su centralidad. Pero la cultura también ha contribuido a la planificación estratégica

con los principios de la Agenda 21 de la cultura.

6.1 Nuevos temas

Las políticas culturales se han centrado generalmente en los tradicionales ámbitos sectoriales: artes plásticas, artes escénicas, lectura, patrimonio, fiestas y cultura popular, aunque también en ámbitos transversales como: equipamientos, creación, formación y difusión. Con la normalización de la planificación estratégica, se han modificado los enfoques de los temas tradicionales y se han ampliado los temas considerados por las políticas culturales, generalizándose nuevos ámbitos. Destacaremos los tres temas que se han incorporado a la política cultural, que hemos considerado más significativos:

a) Turismo cultural

Desde hace tiempo, el turismo ha entrado dentro de los temas de la política cultural, puesto que la búsqueda de un turismo de calidad pasa sin lugar a duda por una oferta cultural. La capitalidad cultural es un elemento de atracción de turismo, en este sentido, se entiende parte del impulso del marketing de ciudad desde los planes estratégicos de Sevilla, Barcelona y Palma de Mallorca. Las políticas culturales buscan cada vez más proyectos culturales de alcance internacional que les permitan situar su territorio en el mapa global para generar, aunque no solo, flujos de visitantes.

b) Industrias culturales

Otro de los grandes temas de las políticas culturales actuales es el de las industrias culturales o sector quinario, si entendemos las industrias culturales desde una perspectiva más amplia. Hasta fechas muy

recientes, la cultura era considerada más como un gasto irrecuperable que como una fuente de desarrollo. Sin embargo, los estudios demuestran que el potencial de crecimiento del sector cultural, incluyendo no solo las artes plásticas, escénicas, ... sino también la ciencia, el diseño, la publicidad, la comunicación, la moda y el sector audiovisual y multimedia, supera en gran medida al de los sectores económicos tradicionales. Así, se entiende que el Área Metropolitana de Barcelona opte como estrategia de desarrollo por despuntar en este sector. También Vitoria-Gasteiz, en su plan de ciudad, apuesta por potenciar la cultura del conocimiento, es decir por los sectores culturales emergentes, caracterizados por actividades de alto valor añadido.

c) Cultura de proximidad

Un tema que ha vivido altibajos, pero que está volviendo con fuerza renovada a la esfera de la política cultural es la cultura de proximidad, heredera de la denostada sociocultura. La creciente diversidad y la persistencia del acceso desigual a la cultura han posibilitado el renacimiento de este tema como herramienta de cohesión social, desde nuevos enfoques. Así, el Plan de Cultura de Barcelona 2006 se plantea potenciar la participación ciudadana activa en el ámbito cultural, desde una perspectiva mucho más enfocada a la potenciación de la propia expresividad y de las prácticas culturales de la ciudadanía.

6.2 Cambios en la gestión

La planificación estratégica no solo ha situado algunos temas en la agenda política cultural, ha significado también cambios en la gestión de la cultura y en su impacto. De hecho, la planificación estratégica ha supuesto cambios en las formas de gestionar

la cultura, poniendo orden en las acciones que se llevaban a cabo y fijando metas, para una gestión más eficiente y eficaz. En los procesos decisorios de las políticas culturales, el impacto ha sido importante puesto que se tienen en cuenta las visiones de los agentes implicados y de la ciudadanía. La planificación estratégica también ha aportado su capacidad de prospectiva a la política cultural, permitiéndole anticiparse a situaciones previsibles y diseñar futuros deseables y posibles.

6.3 Mayor centralidad de la cultura

Las aportaciones en el ámbito de la gestión son comunes a los procesos de planificación estratégica en otros ámbitos, pero el gran impacto que ha tenido la planificación estratégica específicamente en el ámbito de la cultura ha sido el de contribuir a situarla en el centro de las políticas públicas. No se pueda decir que la centralidad de la política cultural sea un fenómeno generalizado, de hecho, se requiere una transversalidad real para hacerlo posible, que no suele darse. La planificación estratégica ha permitido a la cultura multiplicar su impacto en el territorio, por este motivo cada vez es más tenida en cuenta en los planes de desarrollo territoriales. De hecho, ha pasado de tener nula presencia en estos procesos, a adquirir un rol fundamental en algunos planes estratégicos territoriales.

6.4 La Agenda 21 de la cultura: contribución de la cultura a la planificación estratégica

La Agenda 21 de la cultura significa una gran aportación a los procesos de planificación estratégica. La Agenda 21 de la cultura desarrolla el concepto de planificación holística, elaborando principios y recomendaciones desde la cultura

que pueden ser usados por los gobiernos locales y otros organismos como guías para procesos de planificación estratégica territorial. De hecho, la Agenda 21 de la cultura se centra en los conceptos de democracia y democratización cultural, pero también en la gobernanza, la sostenibilidad y la economía, puesto que la cultura contribuye al buen desarrollo de estos conceptos. La planificación estratégica en cultura debe tender cada vez más a tener una dimensión global, de desarrollo territorial desde una perspectiva cultural.

7. Vigencia de la planificación cultural en el contexto de la Agenda 2030

La planificación estratégica cultural se ha erigido como herramienta indispensable para responder a los retos de la globalización, dado que la dialéctica global-local tiene una presencia creciente en el ámbito de la cultura. La cultura ha ido adquiriendo progresivamente protagonismo dentro de las políticas públicas y de la actividad económica por su contribución al desarrollo económico y sostenible de territorios como las metrópolis y redes de ciudades. Por ello, hoy, podemos entender la planificación cultural como el diseño de estrategias que inciden más allá de los tradicionales sectores culturales: artes escénicas, plásticas y audiovisuales, proyectando el desarrollo del territorio y de su imagen desde los valores de la cultura.

En cuanto a sus referentes, la planificación cultural bebe por un lado del concepto de planificación desarrollado por el pensamiento social ligado a la acción pública, cuya larga trayectoria ha tenido múltiples enfoques y detractores. Su aplicación en las ciudades y sobre todo en los estados de los países occidentales se produce, a mediados del siglo XX, mediante la elaboración de

planes de desarrollo a largo plazo, primero de temática sectorial y luego con una orientación más integral. Sin embargo, el fin de siglo XX viene marcado por profundas transformaciones sociales que hacen temblar los cimientos de lo que hasta el momento se había entendido por planificación en el sector público.

El fin de las certezas proclamado por el advenimiento de la postmodernidad, la imprevisibilidad de los acontecimientos históricos y los desconocidos, hasta ese momento, problemas medioambientales plantean nuevos retos a la planificación pública. Según John Friedman², la única manera de enfrentar estos problemas es recuperando la sociedad civil, es decir haciendo de la planificación pública una herramienta de transformación social. Esto significa principalmente invertir el proceso jerárquico de la planificación pública, estableciendo vías de participación de la sociedad civil en las decisiones públicas y compartiendo voluntades con los distintos agentes.

Por otro lado, la planificación cultural adopta las herramientas, eminentemente empresariales, de la planificación estratégica que se introduce en la gestión de las ciudades a mediados de la década de los ochenta del siglo pasado. La planificación estratégica se centra en el análisis de los aspectos clave para incidir en ellos en un contexto de entorno cambiantes. En el panorama de la gestión cultural en España, irrumpe discretamente una década más tarde. De hecho, el concepto de planificación estratégica tuvo dificultades para penetrar en el ámbito cultural puesto que se consideraba incompatible con los componentes de caos e imprevisibilidad de la cultura y la creatividad. Sin embargo, la

aplicación de la planificación estratégica a la cultura se traduce más, según Robert Palmer³, en un proceso de reflexión sobre la cultura abierto y compartido entre diferentes agentes, que como la aplicación de un plan cerrado.

En los últimos años, algunos gestores culturales consideran que ya no se debe hablar de planificación estratégica sino de dirección estratégica, un modelo que se inscribe en entornos difíciles, y que basa la gestión en el consenso sobre ideas y voluntades generales, dejando en manos de los agentes el desarrollo de sus acciones⁴.

Al margen de corrientes e influencias, la planificación estratégica cultural es un compendio de métodos utilizados para gestionar la cultura en escenarios en continuo proceso de cambio. Nuestras sociedades se transforman a un ritmo vertiginoso, tanto el espacio como el tiempo, generando nuevos fenómenos impensables hace unas décadas y planteando nuevos retos constantemente. El pensamiento estratégico es una herramienta que debe permitirnos hacer frente a la incertidumbre, que los nuevos fenómenos producen, decidiendo las líneas que debe seguir nuestra política cultural.

Los planes de cultura o planes de acción cultural diseñan estrategias a medio y largo plazo que relacionan objetivos con acciones culturales. Se basan en el conocimiento generado por el estudio, dentro de su contexto, de los recursos culturales,

² Friedman, John. *Planificación en el ámbito público*, Instituto Nacional de Administración Pública: Madrid, 2001.

³ Palmer, Robert. "El tot és més que la suma de les parts: planificació cultural holística a ciutats i municipis" en VVAA. *Interacció '04. Vers una agenda 21 de la cultura*, Diputació de Barcelona: Barcelona, 2006.

⁴ De Forn Foxà, Manuel. *Estratègies i territoris. Els nous paradigmes*, Diputació de Barcelona: Barcelona, 2004.

entendidos en un sentido amplio, contando con la participación de las instituciones públicas, privadas y la ciudadanía. La estrategia que proponen está encaminada a usar las principales fortalezas culturales para reforzar la identidad y el desarrollo del territorio. Orientan los procesos hacia objetivos y permiten reaccionar antes que los hechos se produzcan modificando tendencias no deseadas.

La planificación estratégica permite a la cultura desarrollar su vocación de centralidad dentro de las políticas públicas, aportando sus valores al desarrollo territorial y comunitario. La Agenda 21 de la cultura aprobada por numerosas ciudades y gobiernos locales pone en relieve la dimensión cultural del desarrollo. Así pues, los planes estratégicos, tanto culturales como territoriales, deben ser una herramienta básica para el despliegue de sus principios y compromisos.

Actualmente cualquier proceso de planificación estratégica cultural tiene que situarse en el contexto de la Agenda 2030⁵. El Preámbulo de la Agenda 2030 señala: “Reconocemos la diversidad natural y cultural del mundo, y también

que todas las culturas y civilizaciones pueden contribuir al desarrollo sostenible y desempeñan un papel crucial en su facilitación.” Si bien ninguno de los 17 ODS se concentra exclusivamente en la cultura, la Agenda resultante incluye varias referencias explícitas a los aspectos culturales: promover el desarrollo sostenible mediante la educación para la ciudadanía mundial y la valoración de la diversidad cultural; la promoción de las políticas orientadas al desarrollo que apoyen las actividades productivas, así como, entre otras, la creatividad y la innovación; la necesidad de elaborar y poner en práctica políticas encaminadas a promover un turismo sostenible, también a través de la cultura y los productos locales y la necesidad de redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo. Ahora bien, tal como expresa la Comisión de cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) en el documento *La cultura en los objetivos de desarrollo sostenible: guía práctica para la acción local* la centralidad de la cultura en el desarrollo sostenible es incuestionable. Según CGLU, en la práctica “los aspectos culturales, entre ellos la participación activa en la vida cultural, el desarrollo de las libertades culturales individuales y colectivas, la protección del patrimonio cultural material e inmaterial y la protección y promoción de las diversas expresiones culturales, son componentes centrales en el desarrollo humano y sostenible. Y también pueden tener efectos positivos en otras áreas de desarrollo sostenible.”

⁵ Adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en septiembre de 2015, Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible es la agenda global sobre el desarrollo sostenible hasta 2030. Tomando el relevo de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM), que fue la agenda global promovida entre 2000 y 2015, la nueva Agenda 2030 incluye 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y 169 objetivos específicos. Es, de hecho, una agenda global, cuyos objetivos y temas deben tomarse en cuenta en todas las regiones, países y ciudades del mundo.

**CC
K**

Visiones

La ciudad como ficción total

Agustín Serra Bosquet



El distrito Minato Mirai 21 de Yokohama.

*Hay tres formas de contar una historia:
la tuya, la mía y la verdad.
Y ninguna de las tres es falsa.*

Robert Evans, productor de Hollywood

El juego

Roland Barthes murió en una ciudad, en París, en 1980, frente a la Sorbona. Fue atropellado por una anónima furgoneta de una lavandería. Había cuestionado el mito de la obra y del autor. Barthes, entre otras cosas, hizo que nos preguntáramos donde comienza la ficción y donde termina lo real en la creación artística. Ahora la ciencia ha demostrado que la disonancia cognitiva hace que nuestro cerebro genere diferentes percepciones

de la realidad. Es decir, que construimos la forma de entender nuestro entorno. De alguna forma construimos nuestras propias ficciones... y podemos considerarnos afortunados, porque en esa tarea de “ficcionar” nuestro entorno no estamos solos, nos acompañan el arte, la cultura y la tecnología... y tenemos el mejor de los escenarios: la ciudad.

La ciudad ha sido desde siempre un lugar ficcional. Muy ficcional. Un espacio construido que afecta, por supuesto, a las personas que lo habitan y a la forma en que lo hacen. Hasta hace poco esta ficción, esta forma de construir la realidad en las ciudades era una tarea básicamente arquitectónica y urbanística. Pero desde hace unas décadas, la tecnología ha de-

sarrollado nuevos recursos que permiten alterar nuestra forma de entender la ciudad... los muros pantalla, los grandes sistemas visuales de información exterior, el digital signage... Hoy, una ciudad no es tan solo una ciudad. Son muchas ciudades... porque su paisaje de información, su *infoscape* puede ser variable y además sus contenidos afectan directamente a la forma de percibir y vivir la ciudad. Es otra dimensión. Pero hay más... hay más dimensiones. Hoy los sistemas y dispositivos móviles personales permiten alterar de forma casi absoluta la percepción de nuestro entorno; desde el aislamiento personal hasta la sobreinformación a través de los sistemas de realidad aumentada, los códigos bidi o la información automática geoposicionada. Son nuevas formas de construir nuestra realidad. Por eso propongo que, como punto de partida y para ayudarnos a reflexionar, aceptemos el juego de entender la ciudad como “un escenario de ficción”, y en nuestro caso “un escenario de ficción total”.

A través de este juego intentaré dar respuesta a las tres preguntas que se plantearon en este ámbito: ¿cuáles son las potencialidades de las tecnologías digitales en el desarrollo cultural urbano?, ¿qué estrategias se podrían impulsar desde el sector cultural? y ¿cuál es el papel que podrían jugar en este proceso los agentes locales públicos y privados?

Entender la ciudad como ficción total significa aceptar nuestro espacio urbano como una *megadiégesis*. Es decir, un gran espacio donde se desarrolla nuestra ficción. Y este gran espacio de ficción que es la ciudad contemporánea, participa de los rasgos identitarios de lo que en los noventa comenzó a llamarse hipertexto e hipermedia, que nos induce a entender el espacio que habitamos como un

espacio de juego interactivo, inacabado, dialogante, abierto incluso a las ficciones azarasas, sinestésico, mestizo... Pero ¿es real esta ficción? Por supuesto. Es nuestra realidad. Es curioso que cuando estamos en el medio rural o disfrutando de la naturaleza solemos utilizar mucho la expresión “*esto es auténtico*”. Yo al menos nunca he escuchado decir; “*esto es real*”. Habitualmente entendemos el espacio no urbano como algo “no construido”, algo “no ficcional”, algo “auténtico”. Sin embargo la ciudad del siglo XXI es una fantástica “constructora de ficciones”, un auténtico *work in progress*, una obra eternamente inacabada. Es una ficción completamente real.

Además, la ciudad posee unas características que también están asociadas al relato de ficción posmoderno, como la intertextualidad, la autoconciencia y el sentido lúdico. La ciudad nos permite observar que, al menos, existen tantas ficciones como individuos. La filosofía, hace ya mucho tiempo, ha levantado acta sobre la disgregación del Sujeto, la ciencia nos redescubre cada día la complejidad de nuestro edificio biológico y la multifacética operatividad de la inteligencia humana. En realidad este caos multifuncional está más próximo a la morfología neuronal de nuestro cerebro que a un discurso “monocanal”. De la misma manera que el cubismo promovió una “nueva manera de ver” del hombre del siglo XX, revolucionada por la velocidad y la cuarta dimensión, quizás deberíamos plantear una mirada semejante hacia nuestras ciudades del Tercer Milenio. Una forma de vivir el espacio urbano que supere la unifocalidad a favor de una multifocalidad elástica y adaptable a cada individuo. Quizás debiéramos comenzar a pensar en nuestras ciudades como una gran



El Café de los espejos en El Cairo.

herramienta “multi-ficcionalizadora”, transversal, interconectada, interactiva y participativa, inacabada, crítica, polisémica, reflexiva y autoconsciente y por cierto también acabamos de definir la ficción contemporánea.

Potencialidades

¿Cuáles son las potencialidades de este proceso para el desarrollo cultural urbano?

¿Dónde llega tu imaginación?

Los orientales dicen que el primer paso para que algo pueda suceder es ser capaces de imaginarlo. Los límites de la unión entre el arte y la tecnología acaban precisamente allí, donde acaba nuestra imaginación. Las potencialidades de esta unión son exactamente infinitas. Pero ¿es esto nuevo? En absoluto. A lo largo de toda la historia, como por ejemplo en el Renacimiento, las difusas fronteras entre la ciencia, el arte y la tecnología han sido los caminos por

donde ha evolucionado la creatividad y los nuevos desafíos estéticos. Entonces, ¿cuál es la diferencia?; ¿más tecnología? ¿más investigación científica? ¿más creatividad? No lo creo. Al fin y al cabo se trata de estadios evolutivos. Quizás la auténtica diferencia esté en nosotros mismos, en los ciudadanos. Porque en toda esta ficción lo que verdaderamente ha cambiado es el espectador un espectador consciente de serlo, un ciudadano evolucionado. Nuestras ciudades nos han convertido en multirreceptores activos.

Este nuevo ciudadano habita los paisajes urbanos contemporáneos con una cotidianeidad intervenida a menudo por las tecnologías avanzadas (dejaron de ser “nuevas” hace mucho) y se encuentra sometido a un constante bombardeo multimediático. Los dispositivos personales asociados a una información dirigida especialmente a un determinado individuo y también los dispositivos de recepción masiva han sido interiorizados

de tal forma que se han convertido en un interfaz del ciudadano con la realidad. Lo que ocurre es que gracias a estos nuevos interfaces el margen de maniobra del receptor, del ciudadano, es amplio, muy amplio, al igual que su capacidad de interactuar en los entramados de ficción que la ciudad le propone. Se podría decir que hoy ya no existen los que están “al otro lado del dispositivo narrativo” ahora son también protagonistas de una ficción, de una ficción total en la que todos somos a la vez espectadores, actores y autores.

Así que si hay una característica que pueda sobresalir de las infinitas potencialidades que surgen de la relación entre el arte, la ciudad y la tecnología seguramente sea este nuevo concepto de participación activa del ciudadano en el nuevo desarrollo cultural. Nunca antes habíamos tenido un escenario tan potencialmente participativo. Y esto sí que es debido en gran parte a la tecnología. Desde la difusión de contenidos culturales hasta la interacción creativa en red existen un abanico inabarcable de posibilidades de participación directa en el desarrollo cultural de nuestras ciudades.

Y la participación trae consigo otra de las características de la ficción contemporánea: el azar. El azar, ha sido desde siempre una de las banderas enarboladas en la renovación de la literatura y el arte desde las vanguardias históricas. Pero aquí de nuevo la tecnología lo ha hecho posible. Nunca antes hubiéramos podido influir tanto en la ficción de nuestro entorno como en esta propuesta hipermedial de la ciudad del siglo XXI. Si pensamos en nuestras ciudades contemporáneas como un sistema multineuronal podríamos imaginar casi infinitas unidades culturales que comparten

infinitas tramas. Estas tramas, estas ficciones, se generan a través de múltiples formas y apariencias, es decir a través de diferentes formatos de producción y difusión. Esas unidades neuronales se intercambian, se fagocitan, colaboran sinápticamente de múltiples maneras. Ahora, los protagonistas del nuevo desarrollo cultural somos todos, desde los creadores independientes hasta los mayores proyectos ciudadanos, como los centros de arte y tecnología.

Claro que ya a finales del siglo XX Bauman nos alertó sobre un peligro emergente, una alternativa al sistema panóptico de la sociedad capitalista; un nuevo sistema más sofisticado llamado sinóptico. No buscaría tanto la disciplina sino el control de sus súbditos. Y la tecnología y el control de los contenidos de información serían de las armas más poderosas del nuevo orden. Buscaría la obediencia no por coerción, sino a través de la seducción y del consumo y también, no lo olvidemos, del consumo cultural. ¿Quién se define ahora como proletario? nadie. Seguramente Bauman tenía razón. Entonces ¿está nuestra ficción, nuestra construcción cultural, dominada por ese nuevo orden? Bueno, esa es una pregunta que quizás nos lleve a controversias. Yo creo sinceramente que sí. Incluso creo que los protagonistas muchas veces ni siquiera sabemos que somos actores de una ficción que escriben otros autores desde instancias más elevadas. En cualquier caso aun si así fuera lo único claro es que la inacción no parece buena compañera en la vida del nuevo ciudadano. Antes al contrario, cuanta más proactividad tengamos. Cuanta más interacción generemos, mayor será nuestra participación en la conformación de nuestro entorno ciudadano. Es algo parecido a lo que



Sala recreativa con máquinas de Pachinko. El juego más popular del Japón.

sucede con el concepto de prosumer o prosumidor.

Esto que puede parecer un tanto teórico, no lo es. Se observa en los casos más básicos de participación en eventos artísticos y culturales que alteran de hecho el paisaje vital de las ciudades. Se observa también en la gran participación activa de los ciudadanos en las propuestas artísticas más innovadoras y sobre todo se observa en los canales de difusión creativa y cultural alternativos y libres que promueven el conocimiento participativo muy a menudo basado en una gran capacidad tecnológica. Por eso, potenciar los canales de participación a través de la tecnología quizás debería ser uno de los objetivos que nos marcáramos para conseguir una evolución cultural acorde con nuestra nueva sociedad, una evolución menos dirigida, más transversal y más participativa.

Las estrategias

¿Qué estrategias se tienen que impulsar desde el sector cultural?

Límites transitados

En el siglo XXI el arte y la cultura no se exponen, sobre todo, se producen y se difunden. Este concepto es fundamental para poder imaginar las estrategias que seguramente deberíamos seguir los próximos años. Al fin y al cabo somos nosotros los que vamos a crear ese próximo escenario de ficción.

Supongo que en este punto podríamos eternizarnos con una lista de políticas, iniciativas y estrategias aplicables, por eso voy a hacer un breve comentario sobre dos estrategias muy concretas; impulsar los centros de arte y tecnología como nodos conectados de alto rendimiento creativo y cultural, y potenciar la producción de contenidos y de nuevos productos culturales.

La primera de las estrategias, en realidad, ya está poniéndose en práctica. Los nuevos espacios ciudadanos destinados al arte y la tecnología comienzan a diseñarse como auténticas iniciativas mutiplataforma cuya función no sea tan solo, por ejemplo, la de exponer obras o la de ser espacios destinados a la investigación aplicada o a la formación de alto nivel. Estos nuevos núcleos, estos nuevos centros ya tienen en consideración desde su génesis una dinámica total.

Es decir, abarcan todas las áreas de investigación, formación, creación, producción y difusión del arte y la cultura. Son auténticas factorías de ficciones. Al menos en teoría. ¿Ocurre eso en la práctica? Quizás con menos frecuencia de la que todos desearíamos. Ocurre, eso sí, que hay múltiples factorías de este tipo, incluso en el mismo entorno urbano, pero estas “factorías de ficción” deberían poder actuar como nodos de alto rendimiento creativo y cultural conectados entre sí conformando una red multifacética pero también coherente. Y eso no siempre ocurre.

Otra de las estrategias fundamentales es potenciar la producción de contenidos culturales y artísticos pero concibiéndolos dentro de una nueva forma de entender el mercado. Hoy la tecnología nos ha enseñado que cuando se democratiza la producción y el coste de los contenidos, se producen millones de nuevas iniciativas. Un ejemplo es la producción de contenidos para dispositivos móviles. Póngase un bajo coste de software de desarrollo y una nueva forma de entender el precio de venta: el micropago. La consecuencia ha sido un crecimiento exponencial nunca antes visto en los mercados de contenidos digitales, ni siquiera en los mercados financieros tradicionales y gran parte

de estos contenidos están dirigidos a los ámbitos del arte, el turismo y la cultura. Ha sido una gran lección de una iniciativa privada que nos ha enseñado que para que las cosas cambien se necesita, sobre todo, una nueva forma de pensar. Y si hay alguien que piense aún lo contrario quizás debería reflexionar porque las empresas con mayor proyección global se han creado hace menos de diez años y curiosamente todas se basan en los contenidos digitales y en la economía del conocimiento...

Pero volvamos a esa “nueva forma de entender el mercado” y conectémoslo con esos nodos, con esos centros dedicados al arte y a la tecnología porque en este punto el equilibrio entre lo público y lo privado es fundamental.

En España, en los últimos años muchas iniciativas públicas han derivado hacia una forma de actuar peligrosamente cercana a “lo privado” o “a lo empresarial”, bien sea en su forma de concebir sus servicios, bien porque han entrado directamente en el ámbito económico de lo privado a través de empresas públicas o de capital mixto. Y esto, a las empresas creativas sí que nos hace mucho daño. La producción de contenidos y de nuevos productos culturales tiene que verse, como no puede ser de otra forma, apoyada e impulsada también desde los estamentos públicos, por supuesto es uno de nuestros mercados. Pero una ciudad donde sea posible crear y desarrollar una industria real de contenidos artísticos y de nuevos productos culturales solo es posible cuando el sector privado impulsa la creación, el empleo y genera valor añadido a la producción. Y para que eso pueda ocurrir ese equilibrio entre las funciones públicas y las iniciativas privadas tiene que estar completamente equilibrado.



Rascacielos en construcción en el distrito de Pudong en Shanghai.

La ciudad como ficción total

¿Cuál es el papel de los agentes locales públicos y privados?

¿Te gusta imaginar?

Los artistas, los creadores y los productores que deseemos ser auténticamente contemporáneos y que queramos participar en esta ficción artística y cultural de nuestras ciudades tenemos un reto nada fácil: dar respuestas creativas a este cosmos en permanente ebullición. Edmund Burke decía que *“para que triunfe el mal basta que los hombres de bien no hagan nada”*, pero, ya hemos dicho que la inacción no es buena compañera para el ciudadano actual así que casi es mejor que nos pongamos a imaginar qué podemos hacer, qué podemos aportar, hacia dónde podríamos dirigirnos en esta meta ficción en la que estamos inmersos e intentar responder a una pregunta: ¿qué podemos aportar los agentes privados a todo este proceso?

Una respuesta rápida: más ficción. Es decir, nuevos recursos que ofrezcan nuevas formas de entender, disfrutar o vivir nuestro entorno ciudadano. Y aunque parezca una utopía quizás debamos seguir imaginando ciudades que puedan ser para cualquier persona un auténtico ámbito de creación, no solo un espacio de tránsito. La ciudad debería poder ser un continuo descubrimiento, un lugar de sugerencias. Un lugar donde la producción artística y cultural sea capaz de ofrecer al ciudadano formas alternativas de acceso a través de nuevas experiencias vitales, sensitivas e informativas. Y, por supuesto entre otras muchas cosas, los “nuevos recursos” que podemos aportar las iniciativas privadas son los que también hacen posible esas “nuevas experiencias” para los ciudadanos, esas “nuevas ficciones”.

¿Cuáles son las tendencias más inmediatas de estos nuevos recursos? Está muy claro que una de ellas es la de los DCC o

Creación de Contenidos Digitales como sector y concretamente el desarrollo de contenidos para dispositivos móviles. Es decir una buena contribución a la realidad alternativa a través de información aumentada bien sea a través de móviles o bien con dispositivos de visión directa que alteran de forma muy notable la percepción física de nuestro entorno. Nos permiten vivir de una forma personalizada un mismo espacio compartido. Y eso ¿no es crearnos una ficción? Bueno, quizás estemos creando otra realidad. Pero volviendo a “lo real”, la industria derivada de los DCC es casi análoga a la construcción, con perdón. Es decir que genera mucho empleo por los múltiples profesionales, creadores y artistas que participan en su elaboración. Y además tiene algo estupendo: no depende exclusivamente de la inversión pública. En algunos productos, solo en algunos, funciona moderadamente bien la inversión privada en gran parte debido a que los micropagos han revolucionado la forma de entender los retornos económicos de muchos proyectos. En definitiva, los agentes privados, las empresas privadas tenemos que poder responder a este crecimiento meteórico de contenidos digitales porque nos hará más fuertes y seremos más, o sea tendremos más empleos estables. Pero por otro lado es también muy necesario que las instituciones públicas promuevan y contraten sus contenidos digitales. Eso nos fortalecerá y nos permitirá asumir más iniciativas desde la privada. Tenemos la ocasión de consolidar un sector “mixto” que no se alimenta exclusivamente de los fondos públicos y ahora mismo eso es muy importante. Por supuesto, aunque no lo he dicho, uno de los papeles de las empresas privadas en toda esta ficción es generar empleo estable. Por mucha

ficción que parezca en estos momentos.

En un sentido masivo y de uso compartido otra de las claras tendencias de estos nuevos recursos son los *videomappings* o proyecciones gigantescas sobre edificios. Algo que va mucho más allá de los tradicionales muros pantalla y que además promueve la participación de artistas, productores y creativos. Es quizás una de las tendencias más claras en el panorama inmediato. Entendiéndolo desde nuestro particular punto de vista “ficción (proyectada) sobre ficción (construida)”. Y si a eso le añadimos un dispositivo móvil de realidad aumentada ¿quién dice que no es ficción?

Pero podríamos ir un poco más allá. Imaginen su ciudad dentro de cien años. ¿Lo están haciendo? una pregunta; ¿cómo suena? En realidad, dentro de cien años esa ciudad sonará como nosotros queramos. Sí, podremos modelar y diseñar nuestro entorno acústico.

Quería acabar con un ejemplo imaginado y una buena noticia. Quizás en menos tiempo de lo que creamos la tecnología eléctrica de nuestros vehículos convertirá a nuestras ciudades en unos lugares silenciosos. Se reducirá exactamente el 75% de contaminación acústica. Y eso en una escala algorítmica, como la del sonido, es muchísimo. Tanto que nos permitirá realizar un diseño acústico urbano. Hasta ahora la práctica totalidad de estas intervenciones pueden entenderse como defensivas: antiacústicas que generan bajas presiones sonoras alrededor de edificios, barreras sonoras. Pero en una ciudad silenciosa las cosas cambian. Podremos aplicar a escala urbana recursos que tan solo se han podido desarrollar en espacios reducidos; así que me gustaría acabar imaginando que esta ciudad en la que ahora estamos, al igual que muchas,

dentro de cien años tendrá bulevares de bajísima presión acústica, parques donde es posible afinar las fuentes, calles donde se escucharán los pájaros, paseos con tímbricas ambientales... por supuesto gracias a esta conjunción de arte, tec-

nología y creatividad que nos permite, a veces, llegar donde habíamos conseguido imaginar. Por eso tiene sentido la ficción, es más, es muy probable que hoy Barthes pensara que lo único que tiene verdadero sentido es la ficción.

**CC
K**

Tendencias

Estética, ética y desarrollo humano

Emilio Palacios



Charly et Clarice (1981-1982) de Niki de Saint Phalle. Detrás, de izquierda a derecha, *Erró* (*Christmas White House*, 1974), Andy Warhol (*Cow*, 1966) y Peter Klasen (*Lavabo*, 1967). Museo de Bellas Artes de Montreal (2019).

Introducción

La historia de la filosofía recoge que la palabra Estética fue acuñada hacia 1750 por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Sin embargo, es el poeta, dramaturgo, filósofo e historiador, Friedrich Schiller, quien, allá por el año 1795, difundió el término educación estética en su obra *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. En sus reflexiones, Schiller asigna a la educación estética la virtud de relacionar de manera interactiva y productiva las esferas de la sensibilidad y de la racionalidad, propias de la naturaleza humana. Encuentra así, en la educación estética, la posibilidad de superar lo que denomina las divisiones

de la era moderna: las que contrastan la vida impulsiva de los individuos con la fría maquinaria del Estado. Según su teoría, la actividad estética abarca desde el instinto impulsivo a jugar hasta todas las formas posibles de expresión artística. Por tanto, con base en sus reflexiones, podemos entender por educación estética todas aquellas prácticas, expresiones y reflexiones que establecen una sinergia entre emoción y cognición. Es lo que Piaget (2012), en la concreción de las cuatro etapas de la psicología del desarrollo del niño, denomina “equilibrio de las estructuras cognitivas” (p. 12), es decir, la integración entre los sistemas emocionales y el conocimiento. De esta manera,

la dimensión estética de la educación, de carácter metadisciplinar, deviene esencial para la definición de cualquier estrategia educativa y formativa.

1. Dimensión estética de la educación

En la agenda de las organizaciones internacionales que trabajan en el ámbito educativo, la educación estética, entendida en el doble sentido de educar en el arte y con el arte, ocupa un lugar preeminente en la hoja de ruta de sus intenciones y recomendaciones. Por esta razonable cercanía de ambos términos, arte y estética, suelen interpretarse muchas veces como partes de un mismo todo. Aunque, coincidimos con Sánchez (2010) en que “la estética implica y explica una dimensión más genérica que el arte” (p. 8), nuestras reflexiones relacionan directamente los dos factores educación estética y educación artística.

La perspectiva de promover el entendimiento internacional a través del arte fue debatida en la primera reunión de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación Ciencia y Cultura (Unesco) que tuvo lugar en 1947 en la ciudad de México. Se adoptaron una serie de resoluciones para poner en marcha un estudio sobre la posibilidad de promocionar el entendimiento internacional a través de la educación artística. (Díez del Corral, 2005, p. 630)

Fue a partir de 1999 que la Unesco lanzó un *Llamamiento para promover la educación artística y la creatividad en las escuelas*, y solicitó a los Estados miembros que garantizaran su carácter obligatorio desde el jardín de infancia hasta la educación secundaria. Desde entonces, el valor educativo de las artes va adquiriendo una importancia capital en las finalidades de

este organismo. De particular valor, son las conferencias mundiales sobre educación artística organizadas por la propia Unesco. La primera en Lisboa en 2006 y la segunda en Seúl en 2010, cuyos resultados se reunieron en dos documentos importantes: la *Hoja de ruta para la educación artística* y la *Agenda de Seúl: objetivos para el desarrollo de la educación artística*. A decir de la *Hoja de ruta*, la educación artística es un derecho humano, que se desprende del articulado de la Declaración Universal de Derechos Humanos, dado que la cultura y las artes desempeñan un papel clave en una educación completa que ha de permitir el desarrollo pleno y armonioso del individuo: “La educación artística debe convertirse en una parte obligatoria de los programas educativos” (Unesco, 2006, p. 2) y teniendo en cuenta que: “Las artes son, al mismo tiempo, la manifestación de la cultura y el medio para comunicar el conocimiento cultural” (Unesco, 2006, p. 4), proporcionar a todas las personas las mismas oportunidades para desarrollar su actividad cultural y artística constituye un objetivo primordial.

Con el fin de aumentar la conciencia de la comunidad internacional sobre la importancia de la educación artística y promover los objetivos de la *Agenda de Seúl*, la Unesco estableció la Semana internacional de la educación artística. En esta línea, adquieren relevancia significativa las palabras del mensaje lanzado por Bokova (2012), Directora general de la Unesco, en la 1ª Semana internacional, celebrada en la sede de este organismo, del 21 al 27 de mayo de 2012:

El arte nos acerca (...) Nos hace sentir y comprender lo que une a la humanidad en la diversidad de sus culturas y expresiones. Como vector de diálogo



The Shirt (2003) de Shelley Niro. Se muestran cuatro de las nueve transparencias que sirven a la artista estadounidense como una metáfora de lo que quedó de los pueblos indígenas después del colonialismo. Galería de Arte de Ontario (AGO) en Toronto (2019).

en el sentido más alto, el arte acelera la inclusión social y la tolerancia en nuestras sociedades multiculturales y conectadas. Una pintura, un artefacto, una pieza de música ancestral hablan sobre la historia de las civilizaciones y los vínculos que las unen. A los jóvenes se les debe enseñar a amar el arte: les hará entenderse mejor. (...) La educación artística (...) apoya la vitalidad de las identidades culturales al enfatizar sus vínculos con otras culturas, contribuyendo así a la construcción de un patrimonio compartido. Ayuda a formar ciudadanos tolerantes y dinámicos para nuestro mundo globalizado. (p. 1)

Existen, asimismo, otras iniciativas similares de organismos internacionales. Así, el Centro para la investigación e innovación educativas de la OCDE, en el documento *¿El arte por el arte? La influencia de la educación artística*, se pregunta y responde:

¿Es cierto que la educación artística surte efectos positivos en otras habilidades que le son ajenas? (...) ¿Desarrolla los hábitos mentales, las actitudes y habilidades sociales que las sociedades innovadoras consideran básicas? (...)

El argumento clave que recalcamos es que la principal contribución de la educación artística a las sociedades de innovación es el desarrollo de hábitos mentales amplios e importantes. (...) El valor de las artes para la experiencia humana es razón suficiente para justificar su presencia en los currículos escolares, sin importar si la educación artística se transfiere o no. (Winner *et al*, 2014, p. 5)

Por su parte, el Parlamento Europeo (2009) enfatiza la importancia de la educación artística en todos los niveles escolares e invita al Consejo, a la Comisión y a los Estados miembros a “reconocer lo importante que es promover la educación artística y la creatividad en el contexto de una economía basada en el conocimiento”. (p. 41); definiendo su papel “como una herramienta pedagógica esencial para mejorar la cultura en un mundo globalizado y multicultural”.

En el contexto latinoamericano, la educación artística comenzó a adquirir carta de naturaleza en el campo educativo en la Conferencia regional de América Latina y el Caribe latino, *Hacia una educación artística de calidad: retos y oportunidades*, celebrada en Bogotá en noviembre de

2005, organizada por la Oficina Unesco y los Ministerios de Educación y de Cultura de Colombia. En la *Declaración de Bogotá sobre educación artística* (2005), los diferentes países asistentes al evento subrayan que: “(...) El desarrollo, a través de la educación artística, de la sensibilidad estética, la creatividad y el pensamiento creativo, crítico y reflexivo, como condiciones inherentes al ser humano, constituye un derecho de la niñez y la juventud (...)” (p. 1).

Asimismo, consideran que:

En la mayoría de los Estados de la Región, las políticas educativas le dan escasa valoración a la educación artística. Esto se expresa en el aislamiento y la desvalorización de esta área del conocimiento. (...) En la Región se observa una disociación entre los ámbitos cultural y educativo. Entre ellos existen dos agendas que con frecuencia caminan en paralelo o en direcciones opuestas. (p. 2)

Por ello, se comprometen a:

Dar seguimiento al llamamiento a los Estados Miembros lanzado por el Director General de la UNESCO a favor de la promoción de la educación artística y la creatividad en la escuela, con relación a que se tomen las medidas administrativas, financieras y jurídicas para que esa enseñanza se haga obligatoria (...) desde la educación inicial hasta el último año de secundaria. (p. 3)

Y recomiendan que las Oficinas de Cultura y Educación de la Unesco en América Latina y el Caribe: “Estimulen la creación de programas regionales de

investigación y formación continuada de los profesionales (artistas, docentes, directivos, planificadores, etc.) vinculados a la educación artística” (p. 5).

2. Educar en estética, educar en ética

Desde Platón (*aisthesis*, estética: sensación, percepción) a Kant (estética: percepción sensorial), desde Pitágoras (trinidad de lo verdadero, lo bueno y lo bello) a Schiller (estética: sensibilidad, racionalidad), la dimensión estética tiene, por un lado, un componente físico, referido a los sentidos, y, por otro, un componente intelectual concerniente a la posibilidad de seleccionar y emitir juicios de valor basados en la reacción emotiva que provoca la percepción (Dallari, 2005).

¿Cómo entender la educación estética, pues? Inicialmente, la educación estética se entendió que era educación con arte o por medio del arte y educación en arte. En este sentido, cuando a fines del siglo XIX, Franz Cizek, pintor vienés, inauguró la primera escuela de arte para niños, su intención declarada era “educar en arte” (Arnaldo, 2002).

Ahora bien, ¿la escuela está en situación de educar por el arte o en arte? La evidencia empírica es que, en general, la educación artística no sólo no se encuentra en el centro de los programas escolares sino que tampoco ocupa el mismo tiempo que otras materias curriculares. Las declaraciones oficiales y los idearios educativos de los gobiernos hablan de la importancia de la dimensión cultural y de la necesidad de promover las actitudes artísticas y creativas de niños, adolescentes y jóvenes; sin embargo, el estatus de la enseñanza artística en el sistema educativo es escasamente evidente (Eurydice, 2009).

Entre los muchos objetivos que se le asignan a la educación artística se encuentra mejorar la calidad de la educación. Ante tamaño reto, hay que recordar las palabras de Wimmer (2006): “Ya sea el calentamiento global, el crecimiento de la población, la fragmentación social, la droga, la guerra o la violencia, la educación artística parece la solución de todos los retos” (p. 12), puestos a añadir podemos citar la educación vial, la sexual, la medioambiental, el Internet y las redes... ¿Puede asignarse este valor “de panacea de todas las aberraciones de la sociedad globalizada”, se pregunta Wimmer, a la educación artística cuando esta continúa siendo la “Cenicienta del sistema educativo”? Por su parte, Ken Robinson (2007, p. 13), gurú de la educación artística, afirma que la escuela que debería promoverla, “mata la creatividad”, por eso, no basta con reformar la educación. Las reformas simplemente mejoran el modelo. “Lo que necesitamos no es una evolución, sino una revolución”, una reformulación del contexto educativo en su globalidad “en la cual se afronte el viejo problema de la educación estética”.

Si este es el panorama educativo de la estética, ¿qué decir de su relación con la ética, base también del ser y del saber educativo? Según Wittgenstein (1979), “ética y estética son una y la misma cosa” (§6.421). Sin embargo, a primera vista, se trata de una unión poco lógica. Personas que, aparentemente, carecen de sensibilidad estética hacen el bien a menudo, mientras que otras muy “educadas” pueden ser moralmente insensibles. Igualmente, obras artísticas con un apreciable “contenido moral” son estéticamente decadentes, mientras que, obras de aspecto reprochable, son apreciadas por su gran valor artístico. Quizá la profesora Valcárcel

(1998) tenga razón cuando afirma que la ética y la estética son dos disciplinas académicas que discurren por separado:

Nos parecen asimismo dos modos de conocimiento y juicio cuyos criterios no se encuentran, sino que apuntan a fines distintos. Una cosa es el bien y otra la belleza. El bien se nos presenta cargado de exigencias normativas, mientras que la belleza se expresa con la soltura de lo subjetivo y ajeno a coacciones.

La ética “es adusta, severa y hasta algo ñoña”; la estética, por el contrario, significa “la creatividad, la ironía y la gracia” (1998). Sin embargo, Valcárcel toma como punto de arranque de su reflexión el aforismo de Wittgenstein. A partir de ahí, va recorriendo todos los posibles hitos marcados por la filosofía, que le permiten apreciar la convergencia o la divergencia de ambos mundos, el ético y el estético. Aunque las formas y aspiraciones de cada uno de ellos son distintas, uno y otro pretenden dar cuenta de “la talla verdadera de la humanidad”.

Para atisbar una posible solución al dilema, recurrimos a los profesores Castro (2012) y Trías (2000). El profesor Castro, desde una reflexión bioética, considera que, desde los pensadores del mundo clásico griego, “la relación entre lo que modernamente se ha llamado estética y la ética es incuestionable” (2012, p.3): Ahora:

La estética, la filosofía moral, la filosofía de la ciencia y cualquier otra disciplina “filosófica” no forman un cuerpo de realidades totalmente autónomas, sino que surgen juntas como fruto de la evolución del pensamiento histórico y experimentan y comparten los mismos



Team (2017) de Omar Ba. Primera exposición del pintor senegalés en el Museo de Bellas Artes de Montreal (2019).

recursos y limitaciones cognitivos. (Castro, 2012, p. 4)

Las reflexiones del profesor Castro discurren entre las ideas de lo obsceno, repulsivo, sórdido, inmoral, y lo bello, atractivo, artístico, moral, como “subsistemas de un sistema global (...), que hay que armonizar”, en el espacio de la bioética y de la educación. Por su parte, el profesor Trias (2000), partiendo del aforismo de Wittgenstein y tomando como primeros referentes a Platón y a Aristóteles, se acerca reflexivamente a la relación entre ética y estética en tres fases: la primera, “dedicada a esclarecer uno de los conceptos nucleares de la ética, la libertad”; la segunda, a plantear “la cuestión (kantiana) de que a través del arte ‘resuena simbólicamente’ *lo ético*”; y, la tercera, a analizar el espacio “del

nexo entre ética y estética”. ¿Cuál es este espacio de unión?:

El arte muestra la *verdad* subyacente a la realidad a través de la revelación de conductas buenas y malas, humanas e inhumanas. Revela, por ejemplo, formas de extralimitación, desmesura y obcecación (...). Y propicia, a través de una reflexión interna, radicada en la propia obra, una apertura distanciada pero efectiva de reflexión (ética). (p. 26)

La estética (arte) contribuye, a decir de Trias (2000), a provocar la reflexión (ética) del espectador, “del receptor”:

Todo gran arte, sea arquitectónico o musical, escultórico o pictórico, o literario, patentiza la promesa de buena vida, o felicidad, que Stendhal asociaba

al arte a través de recursos simbólicos en los cuales “lo ético” parece resonar. De este modo se halla un vínculo intrínseco que convalidaría el aforismo wittgensteiniano relativo a la “unidad” de la ética y la estética. (p. 27)

3. Estética, ética y ciudadanía

Cada nueva realidad estética redefine la realidad ética del hombre. Porque la estética es la madre de la ética; las categorías de “bueno” y “malo” son, ante todo, estéticas, y al menos etimológicamente, preceden a las categorías de “bueno” y “malo”. Si en ética no “todo está permitido”, es precisamente porque “todo no está permitido” en estética (...). Un bebé que inconsciente rechaza con llanto a un extraño o que, al revés, tiende las manos hacia él, instintivamente hace una opción estética y no moral. La opción estética siempre es individual, y la experiencia estética es siempre un asunto privado. Cada nueva realidad estética hace a la persona que la vive una persona aún más particular, y esta particularidad que adquiere a veces la forma de un gusto literario (o cualquier otro), ya por sí sola puede convertirse si no en una garantía, por lo menos en una forma de defensa contra la esclavitud.

Esta larga cita del poeta Josif Brodskij (1987, p.3) vincula perfectamente las tres dimensiones sobre las que hemos reflexionado: educación, estética y ética. Sirve, además, para enlazar con un nuevo componente: la persona como ciudadano.

Galeano (s.f), en uno de sus conocidos cuentos breves, narra (*La función del arte*):

(...) Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta

la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: ¡Ayúdame a mirar!

En la petición de ayuda por parte del niño, hay un valor estético: el mar como paisaje; un valor educativo: adiestrar la mirada; un valor ético de ciudadanía: el padre y el hijo titulares del derecho a gozar.

Señalados esos cuatro valores, podemos establecer que la ciudadanía ha de ser depositaria del valor estético. La ciudadanía titular plena del derecho moral a gozar de educación estética, en tanto que es determinante de la calidad y la dignidad de la vida de las personas. Un derecho no reconocido por las cartas internacionales de derechos, pero que tiene una dimensión importante: educar en la sensibilidad y en el comportamiento adecuado como ciudadano.

Aceptando, de manera genérica, el derecho de la ciudadanía a la estética, es preciso preguntarse si el ser humano tiene plenamente desarrollado ese “saber mirar” que reclamaba el niño de Galeano. Es evidente que no, sin embargo, las diferentes etapas de la vida ofrecen la posibilidad de sembrar y de cultivar, es decir, de educar en la estética a cada individuo. Tradicionalmente, se piensa que hay que educar, principalmente, el saber teórico, cultivar sólo el conocimiento, siendo igualmente importante cultivar la sensibilidad, y el valor estético de cada ciudadano. Si la estética es, como afirma Arnáiz (2008): “la capacidad de interpretación de la realidad desde la sensibilidad” (p. 14), podemos decir que la educación estética es la llave que permite darle a la vida el alto valor que posee, en los ámbitos individual y social.

Conclusión

Por medio de la educación estética, es posible crear un entorno de aprendizaje en el que el trabajo colaborativo y la inclusión grupal puedan prosperar. En esta línea, son de interés un buen número de experiencias que se llevan a cabo en países latinoamericanos a partir de la incorporación de la música en las aulas. Ahora bien, es importante ampliar el concepto al marco de la realidad multicultural e incorporar el trabajo con todas las artes, como herramienta para favorecer la integración educativa, cultural y social del alumnado y procurar por este medio

la mejora de su rendimiento escolar. El diálogo, la interacción, la creatividad, la imaginación, la tolerancia y el respeto mutuo son valores que la educación estética contribuye a crear y fortalecer. Acceder al universo estético, seguirlo y vivirlo creativamente y participar en actividades adecuadamente diseñadas, se convierte en una oportunidad para la creación de cultura y para que los estudiantes “tomen conciencia de sus emociones, de sus propias posibilidades creativas y, más en general, de las posibilidades generales de la vida humana” (Nussbaum, 2014, p. 11).

Referencias

- Arnáiz, V. (2008, agosto-septiembre). El maestro: un visionario y un seductor: La estética, su imprescindible. *Revista internacional del magisterio*, (34), pp. 10-11.
- Arnaldo, J. (2002). *Franz Cizek y la enseñanza artística en España*. Redinet, Red de Información Educativa. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (45-46), pp. 157-175. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11162/20955>
- Bokova, I. (2012, mayo). *Message on the occasion of International Arts Education Week*, UNESCO, (21-27). Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000216387_eng
- Brodskij, J. (1987, diciembre). *Discorso in occasione del ricevimento del premio Nobel*, Recuperado de: www.dicoseunpo.it/Nobel_della_Lettatura_files/Brodskij.pdf
- Castro, S. J. (2012). Ética y estética: una relación ineludible. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 12(22), pp. 62-69. doi: <https://doi.org/10.18359/rli.974>
- Dallari, M. (2005). *La dimensione estetica della paideia. Fenomenologia, arte, narrazività*. Trento: Erickson.
- Declaración de Bogotá sobre Educación Artística. (2005, 30 noviembre). Bogotá, Colombia. Recuperado de http://www.lacult.unesco.org/doccult/listado.php?uid_ext=&getipr=NjYuMjQ5LjcyLjEw&lg=1&pais=&tipo=&tipo2=&global=32&ppage=4>ipo=&titulo=Documentos&docmult=&txtSearch=&tipobusq=&docunesco=
- Díez Del Corral Pérez-Soba, P. (2005). *Una nueva mirada a la educación artística desde el paradigma del desarrollo humano* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid, España.
- Eurydice (2009). *Educación artística y cultural en el contexto escolar en Europa*, Agencia Ejecutiva en el ámbito Educativo, Audiovisual y Cultural. Documento disponible en <https://publications.europa.eu/es/publication-detail/-publication/4cc49f74-205e-4785-89e4-6490fb589d62/language-es>

- Galeano, E. (s.f). *El libro de los abrazos*. (s/l). Ediciones La Cueva. Recuperado de: http://resistir.info/livros/galeano_el_libro_de_los_abrazos.pdf
- Nussbaum, M. (2014). *Emozioni politiche: Perché l'amore conta per la giustizia*. Bologna: il Mulino.
- Parlamento Europeo (2009). Resolución (2008/2226(INI)), de 24 de marzo, sobre los estudios artísticos en la Unión Europea. Recuperado de [http://www.europarl.europa.eu/RegData/seance_pleniere/textes_adoptes/provisoire/2009/03-24/P6_TA-PROV\(2009\)03-24_ES.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/seance_pleniere/textes_adoptes/provisoire/2009/03-24/P6_TA-PROV(2009)03-24_ES.pdf)
- Piaget, J. (2012). *La equilibración de las estructuras cognitivas. problema central del desarrollo* (3ª ed.). Tres Cantos, España: siglo XXI.
- Robinson, K. (2007). *The Arts and Education: Changing Track*, in Aa. Vv., *Thinking Creatively and Competing Globally: The Role of the Arts in Building*, The Americans for the Arts 2007 National Arts Policy Roundtable, p. 13. Recuperado de: http://www.artsusa.org/pdf/information_services/research/policy_roundtable/2007_essays.pdf
- Sánchez, G. (2010). *Educación estética y educación artística: Reflexiones para una enseñanza creativa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Aula, 16, 2010, pp. 21-32.
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado.
- Trias, E. (2000). Ética y estética. En Novenas Conferencias Aranguren, Versión abreviada de las conferencias impartidas en la Residencia de Estudiantes (Madrid), en el mes de abril de 2000.
- UNESCO (1996). *La educación encierra un tesoro*, Informe de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI, presidida por Jacques Delors.
- UNESCO (1999). *Llamamiento internacional para la promoción de la educación artística y la creatividad en medio escolar*. Recuperado de <http://www.ibaebc.com/planes/llamamiento%20UNESCO.pdf>
- UNESCO (2006). 1ª Conferencia mundial sobre Educación Artística, *Construir las capacidades creativas del siglo 21*, Lisboa.
- UNESCO (2010). 2ª Conferencia mundial sobre Educación Artística, *Implementación de la hoja de ruta de la Educación artística*, Seúl.
- Valcárcer, A. (1998). *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica. Recuperado de <https://ameliavalcarcel.com/etica-contra-estetica/>
- Wimmer, M. (2006). *Promoting Cultural Education in Europe. A Contribution to Participation, Innovation and Quality* (Pre-Conference Reader for the European Conference, 8-10 June 2006). Recuperado de <http://www.unesco.org/new/en/culture>
- Winner, E., T. Goldstein y Vincent-Lancrin, S. (2014). *¿El arte por el arte? La influencia de la educación artística*. OCDE Publicaciones.
- Wittgenstein, L. (1979). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de https://www.educantabria.es/docs/Digitales/Bachiller/LECTURAS_DIGITAL/Textos_autores_PDF/wittgensteintexto.pdf

**CC
K**

Experiencias

10 ideas sobre el programa “estonoesunsolar”

Patrizia di Monte e Ignacio Grávalos



“Estonoesunsolar”, en la calle Armas del Barrio de San Pablo, Zaragoza.

1. Objetivo

El objetivo inicial del programa “estonoesunsolar” era la elaboración de un Plan de Empleo, en el que se debía implicar a 50 trabajadores, parados de larga duración, para la limpieza de los solares del Casco Histórico. Partiendo de esta premisa, se planteó la posibilidad de elaborar una serie de propuestas, que más allá de cumplir estrictamente los objetivos, permitiera la ocupación transitoria de solares del Casco Histórico ofreciendo una serie de usos, de carácter temporal, para que estos espacios fueran 100% utilizables. Estas ideas tienen su origen en el programa de “Vacíos cotidianos”, realizado dentro del marco del festival de arte urbano *En la frontera 2006*, en Zaragoza, en la que los

mismos autores tuvieron la oportunidad de empezar a ensayar las ideas sobre la ocupación temporal de solares, esta vez en un contexto “artístico”, con diferentes condicionantes pero con los mismos conceptos. En esa ocasión, se plantearon una serie de estudios centrados en el Casco Histórico de Zaragoza en los que se trataba de trasladar a las instituciones públicas las grandes posibilidades que ofrecían los actuales accidentes de la trama urbana, degradados o en situaciones al borde de la degradación, para ofrecer una nueva visión de la ciudad y recuperar la energía latente en numerosos espacios olvidados. Para ello se realizó un plano del Casco Histórico en el que se reflejaban los posibles puntos estratégicos de intervención que podrían

llegar a ser un foco de nueva vitalidad. Constituían, en la mayoría de los casos, una serie de elementos fragmentados o aislados; en otros se trataba de vacíos inexplicables en la trama urbana que adquirirían un “estatus de perpetuidad” dadas sus características, y por tanto se habían convertido en un elemento más, asumido por la memoria de los ciudadanos. Con todos ellos se quiso plantear una especie de “criterios situacionistas” que dotaran a los recorridos de nuevos flujos y que recuperaran la incandescencia perdida, pero siempre impregnados de un carácter vital y emocionante. En esa ocasión se propuso actuar en varios solares cuidadosamente escogidos de la ciudad, para dotarlos de un nuevo carácter temporal, a través de la mirada de prestigiosos artistas como Pedro G. Romero, N55, Cloud 9, M. Ruíz De Azua, Droogdesign... Se confiaba en el estímulo que puede suponer encontrar una situación urbana novedosa y atractiva en zonas enquistadas en la memoria colectiva y cotidiana de la ciudad. La trama del Casco Histórico está en la actualidad perforada por numerosos solares que transmiten un esponjamiento ficticio de su tejido, creando vacíos sugerentes por su capacidad potencial, pero que en realidad tan sólo transmiten trivialidad a su entorno. El resultado fue encontrarse con una ciudad despojada de situaciones cotidianas, apareciendo vacíos inesperados, solares solitarios, sorprendentes, que encontraban su máxima expresión en su desnudez abstracta. Una soledad creativa, emotiva, despojada de ropajes prestados, descubriendo espacios intersticiales imposibles hasta entonces. Surgieron así, historias paralelas, contundentes, metáforas maravillosas al ritmo de su abstracción. Se pretendía que esta labor arrojará luz sobre lo no existente, dando

un nuevo sentido al espacio, contemporáneo, veraz y actual.

Fue un primer ensayo en el que experimentar la reacción de los ciudadanos con una serie de espacios imprevistos, añadidos a sus vidas de manera inesperada y de estudiar los sistemas de apropiación de los espacios públicos. Se realizó una selección estratégica de los solares de manera que propiciaran unos determinados recorridos que permitieran hilvanar diferentes zonas impermeables entre si y fomentaran flujos hasta entonces poco habituales. Era una propuesta para redescubrir la ciudad a través de sus vacíos y de sus sorpresas. De todas estas propuestas se sacaron una serie de conclusiones que permitieron afrontar las posteriores intervenciones con estrategias concretas que facilitaban la identificación de los espacios públicos con la voluntad ciudadana. Se trataba en definitiva de realizar una serie de infiltraciones temporales en el tejido urbano que tuvieran la capacidad de revitalizar zonas altamente degradadas.

Los primeros ensayos se efectuaron en distritos periféricos del casco histórico, altamente degradados, socialmente desestructurados y con alta demanda de equipamientos y espacios públicos. Sin embargo, se trataba de barrios que disponían de asociaciones vecinales y agrupaciones ciudadanas muy activas y fuertemente implicadas en las acciones propuestas. Estas primeras propuestas de Vacíos Cotidianos fomentaron la solicitud por parte de varias asociaciones de la limpieza de diversos solares y la utilización temporal de alguno de ellos. Finalmente, todas estas energías confluyeron en el programa de “estono es un solar” que recogía las propuestas de un grupo de arquitectos, de asociaciones, agrupaciones vecinales y que se podían canalizar gracias a un apoyo



“Estonoesunsolar”, Distrito Actur calle Octavio Paz, Zaragoza.

institucional, en el que la Junta Municipal del Casco Histórico daba soporte a las futuras intervenciones en los solares a través de una encomienda de gestión a la Sociedad Municipal Zaragoza Vivienda.

2. El accidente

Las propuestas nacen de la observación de diferentes y numerosos solares existentes en la trama del Casco Histórico de Zaragoza. En alguno de los solares, ha sido suficiente el derribo de una pequeña tapia para que apareciera un vacío inesperado, mostrado en su fría desnudez, descontextualizado y que sorprendentemente abría nuevas visuales ocultas hasta entonces, para crear un nuevo espacio urbano contemporáneo. Se podrían interpretar como una trama de vacíos, como espacios entre notas musicales, silencios en busca de su propio sentido, espacios rebeldes, espacios que dicen no, que se niegan a seguir teniendo un papel residual en el contexto urbano y potencialmente estratégicos. Ante ellos, se observaba la posibilidad de una segunda arquitectura, sutil, de una geografía invisible formada por acontecimientos. Unas propuestas que ponen en valor espacios neutros capaces de dar respuesta a demandas ciudadanas y de entablar relaciones entre los diferentes agentes que intervienen y que transforman el cortocircuito de la trama urbana en un foco de conexiones sociales.

Se produce una lectura de la ciudad con los códigos de un “urbanismo no dibujado”, espontáneo en algún caso y ya consolidado en otros. En este sentido, y dado que los usos vienen elaborados tras estudios de necesidades reclamados por asociaciones y vecinos, constituye una herramienta ágil para ir dando respuesta a problemáticas concretas.

3. El vacío

Se ha puesto en valor la sugerencia del vacío, el hueco, lo invisible y el silencio. Estos esponjamientos temporales de la trama constituyen una herramienta dinámica, cambiante (temporal), que permite una lectura alternativa y flexible de la ciudad y del espacio público. Se apuesta por soluciones “no matéricas”, etéreas, que expresen el carácter provisional de su presencia y establezcan una dialéctica con sus entornos ya construidos a través de la levedad. Se confía en el vacío como una fuerza de gravedad creadora de situaciones y acontecimientos. Cada solar contiene una idea, y se propone hacer de cada vacío un lugar privilegiado.

4. El nombre

Desde un principio se consideró esencial buscar un nombre para las intervenciones que diera un sentido a un programa sin programa, a un propietario sin propiedad, a un solar sin edificio, o a un espacio sin nombre. Nos encontramos ante la difi-

cultad de encerrar estas propuestas en las limitaciones de un nombre. Según el diccionario de la Real Academia Española “solar” significa “porción de terreno donde se ha edificado o que se destina a edificar”, pero necesitábamos trasladar una idea bien diferente. El programa se llamó “estonoesunsolar”. Se quiso huir de las posibles imitaciones que imponen las palabras y sus significados, con la voluntad, desde un principio, de proponer una nueva mirada (esto no es un solar, esto no es lo que parece, un solar no es esto, míralo con otros ojos). En definitiva, se trataba de una invitación a pensar de nuevo, a imaginar posibles contenidos, a proponer nuevas situaciones y crear espacios apasionados.

5. El intercambio

Uno de los aspectos más apasionantes del programa es la voluntad de poner de acuerdo sensibilidades diversas y aparentemente contrapuestas. En cada solar confluyen diferentes agentes y complejas relaciones. La propiedad es tanto pública como privada, y en cualquier caso, cede el espacio para su uso temporal. El equipo de “estonoesunsolar” sondea las necesidades de cada espacio mediante estudios de los espacios públicos, equipamientos, etc. y mediante numerosas y apasionadas reuniones con asociaciones vecinales, juntas de distrito, agrupaciones ciudadanas y cualquier vecino que tenga algo que proponer. Este sondeo es complejo, intenso y delicado, pero de él depende el éxito de las propuestas. En alguna de las primeras intervenciones “artísticas” realizadas en el festival “en la frontera”, se trabajó con ciertas dosis de provocación, estudiando como eran las reacciones vecinales ante propuestas inesperadas y no consensuadas con los diferentes

colectivos ciudadanos. Las respuestas fueron muy ilustrativas, estudiadas como el efecto que nosotros llamábamos de “un extraño en mi vida”. Y ésta fue nuestra primera lección. No bastaba la idea del arquitecto para proponer una respuesta a las necesidades de un barrio, cualquier propuesta debía nacer de un proceso de participación ciudadana. En las primeras actuaciones de “estonoesunsolar” se pudo comprobar que este tipo de intervenciones eran acogidas en el barrio como propias y eran espacios habitados y cuidados con esmero.

La propiedad de los solares es tanto pública como privada. Los usos propuestos son públicos. Este aspecto es de suma importancia, porque ha implicado una mezcla de sensibilidades diferentes que al final se han encaminado en una misma dirección, a través de complejos e intrincados convenios con cada propietario. Asimismo, todas las intervenciones han sido fruto de la implicación de asociaciones de vecinos, centros infantiles, colegios etc. así como del impulso de la Sociedad Municipal Zaragoza Vivienda, que ha gestionado el programa. Todas las intervenciones nacen de un estudio previo tanto urbano como socio-económico, analizando los equipamientos existentes, los espacios verdes, etc. así como las carencias de cada zona, de los espacios reclamados y la población a la que van destinados

La identificación de los trabajadores del Plan de Empleo con sus trabajos en los solares viene a cerrar este círculo de interacción de los trabajos con los ciudadanos, ya que por su uniforme son fácilmente identificables con los trabajos que están realizando, (que son los que ellos mismos han solicitado a través de sus asociaciones).

6. La comunicación

Se ha creado un blog para incentivar en otro plano el proceso de participación ciudadana, divulgar la información y crear otro ámbito, de comunicación (<http://estonoesunsolar.wordpress.com/>). En esta plataforma virtual se establecen las relaciones tanto de las asociaciones como de los vecinos individualmente una vez comienzan las obras, y continúan una vez finalizadas. Se trata de un instrumento activo que nos permite recoger el pulso de cada intervención. Es un foro abierto, y cualquier vecino puede entrar en contacto de manera rápida y ágil con la maquinaria de la administración.

No se deja una pregunta sin respuesta. A los vecinos más críticos se les cita en las oficinas para debatir sus quejas y resolver, en la medida de lo posible, las situaciones inadecuadas. Muchos de los personajes críticos, mediante este sistema, han convertido sus agrios requerimientos en ideas constructivas que nos han ido permitiendo afinar ciertas intervenciones.

Asimismo se ha estado muy atento a intentar trasladar y explicar el programa en diferentes ámbitos de la población y hacerlo extensible al resto de los ciudadanos. Se ha invertido mucho esfuerzo en la difusión, en un intento de compartir esta experiencia con otros foros, otras ciudades y otros países mediante numerosas conferencias y publicaciones.

En este sentido, es un programa que ha despertado el interés de colectivos profesionales, ámbitos universitarios, instituciones públicas, etc. y que ha obtenido numerosos reconocimientos y premios como “Innovazione e Qualità Urbana”, “Smart Future Minds Award”, “Saie Selection 10 Award”, entre otros.

7. La indeterminación

La riqueza de los solares reside en la indeterminación que transmiten estos vacíos, en la creación de una expectativa (una duda es una puerta que se abre) y en la capacidad de estos espacios de generar deseos. Kandinsky explicaba que cuando detectaba un error en uno de sus cuadros, la experiencia le inducía a buscar la corrección en una zona del cuadro diferente al lugar en el que se había producido. Y desde un principio tuvimos la impresión de que estas intervenciones tenían ese espíritu indeterminado, en la que partíamos con la intención de activar sectores concretos pero posteriormente la complejidad de la realidad se encargaba de establecer relaciones insospechadas entre los diferentes agentes. Es por ello que las intervenciones tienen un carácter fundamentalmente neutro que suscita la aparición de acontecimientos inesperados. Siempre se ha trabajado con soluciones flexibles, solares sin atributos, que no supongan obstáculos para futuros cambios y que promuevan la capacidad de transformarse y de convivir con la indeterminación, considerando que lo importante de una ciudad viva es su capacidad de compartir experiencias. Se pretende expresar más la vitalidad que cristalizar una forma física concreta.

8. Las propuestas

Todas estas ideas finalmente cristalizan en intervenciones concretas. Se han realizado zonas de juego infantil, un parchís gigante, un circuito de carreras de triciclos, unos huertos urbanos, un jardín-alfombra verde, un bosque, una pista de baloncesto, un campo de voleibol, un espacio para el juego de petanca, un espacio para el juego de ping pong, un campo de fútbol... todo en pleno casco histórico, colocando en



“Estonoesunsolar”, calle San Blas, Barrio San Pablo, Zaragoza.

cada espacio aparcamientos de bicicletas. Cada espacio es un deseo vecinal ante el “silencio irrazonable del mundo”.

Cualquier propuesta, viene gestionada posteriormente por diversas asociaciones (infantiles, juveniles, deportivas), centros de mayores y cualquier colectivo ciudadano dispuesto a utilizarlos. Así, por ejemplo, en uno de los huertos urbanos ejecutados han sido los niños a través de diferentes colegios y centros infantiles los que se han encargado de las plantaciones.

Todas las propuestas son conscientes de su temporalidad y ello se transmite tanto en los materiales como en el sistema constructivo, proponiendo un lenguaje sin peso, etéreo, comprometido con su fecha de caducidad. Son intervenciones que tienen que ser realizadas por los operarios (peones y oficiales) contratados, con lo cual excluye cualquier contratación de mobiliario especialmente diseñado. Las propuestas recogen diferentes intensidades de intervención en función de las previsiones de cesión del terreno, siendo más etéreas cuanto menor es la expectativa del plazo.

Es necesario en este punto distinguir los dos diferentes periodos en los que se produjeron las intervenciones, años 2009 y 2010, ya que si bien los dos bloques se ocupaban de intervenciones temporales en solares, tenían un carácter bien distinto.

Las actuaciones del año 2009, enmarcadas exclusivamente en el ámbito del casco histórico de Zaragoza, tenían una escala muy reducida, ya que en muchos casos se trataban de pequeños solares de la trama histórica. Por otra parte, se persiguió dar una coherencia a todos ellos dada su proximidad física, de manera que se pudiera tener una lectura global de todas ellas, formando una “red de vacíos” que iban solucionando problemas concretos de la ciudad, pero que tenían detrás una propuesta global para el barrio. En esta ocasión, el contacto ciudadano a través de asociaciones y agentes implicados fue muy estrecho, existiendo una constante comunicación entre todas las partes intervinientes. Se actuó principalmente en los barrios de San Pablo, Magdalena y Arrabal.

Barrio de San Pablo

La primera intervención tuvo un carácter muy especial ya que se trataba de un programa experimental y debía ser el primer contacto con el ciudadano. Para ello se planteó un jardín urbano en la calle San Blas, formado por una serie de plataformas de palets de madera que iban determinando espacios verdes de lavanda, romero, y diferentes tipologías de plantas a modo de jardín botánico. Esta idea “verde” tuvo su continuación con la ocultación de una de las medianeras recayentes con una plataforma vertical en la que se dispusieron plantas colgantes de modo que se creaba una gran alfombra verde entre el plano horizontal y el vertical. En un principio suponía un nuevo espacio público abierto en la ciudad, pero también un espacio que permitía actividades didácticas en los colegios cercanos o de mantenimiento por parte del centro de mayores adyacente. Establecía asimismo una serie de consensos ciudadanos espontáneos, no reglados, para su uso y mantenimiento.

Tras esta intervención, que dispuso de una magnífica acogida por parte de los vecinos, se continuó con la realización de un huerto urbano, que tenía el mismo carácter que el anterior, es decir, la mezcla de diferentes agentes unidos por un solar. Se planteó un huerto y se colocaron dos contenedores superpuestos que formaban un espacio de dos aulas para actividades didácticas relacionadas con la horticultura. En esta ocasión también se formó un grupo de usuarios (vecinos, asociaciones, colegios, etc.) con lo cual se volvía a tejer una red que a pequeña escala y en la medida de sus posibilidades daba cohesión al barrio. Se continuó abriendo espacios verdes, mediante la disposición de arbolado cedido temporalmente por

el Ayuntamiento. En otras ocasiones, sin embargo, bastaron intervenciones mínimas en pequeños espacios que tuvieron una trascendencia no menor. Fue el caso del acondicionamiento de un solar para una pista de petanca, cercano a un centro de mayores y que se ofreció a sus usuarios. En la actualidad es un espacio que ha extendido el ya de por sí reducido “espacio vital” en que los mayores se reúnen y está en constante actividad. Por otra parte, se completó el solar ya iniciado en el ciclo de “Vacíos Cotidianos” con un pequeño campo de fútbol sala, gestionado por una asociación lúdica infantil. También se aprovechó un pequeño solar existente en el barrio para instalar mesas de ping pong, en este caso gestionado por una asociación senegalesa.

Barrio de la Magdalena

Se realizaron diversas infiltraciones urbanas, destinadas principalmente a la población infantil y juvenil del barrio. En un solar se realizó una gran “mesa” de juegos, con un parchís y un juego de la oca gigantes pintados en el suelo, así como una serie de juegos infantiles tradicionales o un circuito de carreras para triciclos, resultando un espacio utilizado por diversas asociaciones infantiles del barrio pero abierto a toda la ciudad. Se ha realizado asimismo una pista de baloncesto en otro de los solares de este barrio, con una valla y con unas normas y horarios determinados para evitar molestias a los vecinos. Esta pista está continuamente en uso por vecinos tanto de este barrio como del barrio de San Pablo.

Barrio del Arrabal

Constituye la parte del casco histórico situada en la margen izquierda del río Ebro. Aquí se intervino en uno de los



“Estonoesunsolar”, calle San Agustín, Barrio de la Magdalena, Zaragoza.

puntos principales, la plaza del Rosario, realizando una zona de juegos infantiles, salpicado de una serie de bancos cilíndricos que formaban un paisaje lunar y onírico en el corazón del barrio. En esos mismos días, en la plaza se abrió un bar, disponiendo de una terraza. Actualmente la plaza gracias a esta pequeña y puntual intervención a modo de acupuntura urbana, se ha reactivado y ha recuperado el sentido de espacio público y su dimensión urbana.

Finalmente el año se completó con un concurso infantil para intervención en un solar. Para esta iniciativa, que tenía una clara vocación didáctica, se contó con diversos colegios públicos y asociaciones infantiles, se organizaron tres sesiones por cada grupo en la que veinte arquitectos de la Zaragoza explicaban a los niños diversos aspectos de la ciudad y de su arquitectura. Se habló de la historia del barrio, de la función de los equipamientos, del sol, de la escala, etc.

Cada grupo, formado por tres o cuatro niños, debía plantear una propuesta y representarla mediante textos, dibujos y maquetas. Tres sesiones intensas en que los cien alumnos se atrevieron a proponer la ciudad de sus sueños. Un jurado compuesto por periodistas y arquitectos, de reconocido prestigio, en el marco del Colegio de Arquitectos de Zaragoza, seleccionó la propuesta ganadora, que debía ser construida con la máxima coherencia posible. El proyecto ganador, titulado “El teatro de la suerte”, planteaba un escenario en forma de trébol de 4 hojas (de la buena suerte), en el que habría árboles iluminados y bancos con forma de hojas de árbol. El equipo de “estono es unsolar” hizo la idea constructiva, y en pocos días se empezó a construir, proceso que siguieron y supervisaron los niños, que en un plazo muy breve vieron realizada su propuesta. De nuevo nos encontramos con un proceso que permitió el

intercambio entre alumnos, profesores, arquitectos, periodistas, vecinos, operarios...y que seguían tejiendo “redes sociales” en el barrio.

Finalizado el año 2009, y dada la excelente acogida de las intervenciones, el Ayuntamiento de Zaragoza decidió continuar con el programa de “estonoesunsolar”, esta vez haciéndolo extensivo a los otros distritos de la ciudad, debiendo intervenir en cada uno de ellos, escogiendo exclusivamente solares de titularidad pública.

Las propuestas del año 2010 tuvieron un carácter diferente ya que se trabajó con solares muy heterogéneos, con diferentes geometrías, dimensiones y contextos urbanos. No obstante, se consideró fundamental seguir manteniendo los mismos principios del programa basados prioritariamente en la participación ciudadana. Cada distrito de la ciudad propuso una serie de solares disponibles que el equipo de “estonoesunsolar” valoró detalladamente y tras reuniones con las Juntas de Distrito de cada barrio, agrupaciones vecinales, asociaciones, etc. se seleccionaron los más adecuados. Se realizaron, entre otras, las siguientes intervenciones:

Distrito Vadorrey

El solar está situado en las riberas del río Ebro, unas riberas recuperadas tras la Exposición Internacional del año 2008 que han revalorizado el río como elemento vertebrador de la ciudad. Este solar, próximo al azud del río, tiene una extensión de más de 4.000 m² y ocupa un nivel intermedio entre el paseo de la ribera y el propio río. Aprovechando este desnivel se optó por plantear un gran talud verde que unía estos dos niveles y que acogía tres grandes mordiscos

sobre el terreno. Estos tres espacios iban formando diferentes plazas y se conectaban entre ellas a través de una pasarela de madera que propiciaba un recorrido alternativo entre plantas aromáticas y arbolado preexistente. La primera de las plazas, próxima a uno de los equipamientos (cafetería-restaurante) del río estaba destinada a juegos infantiles, formada por una gran superficie de caucho y rodeada por un anfiteatro que permitirá actividades diversas. La segunda consiste en un espacio arbolado en la que la pasarela lo recorre sinuosamente, acabando en la tercera, una plaza-playa con hamacas, orientadas al sol y al río, de manera que se potencie en nuevo protagonismo de éste en la ciudad. Tres maneras de relacionarse con el río y con la ciudad.

Distrito Almozara

En esta ocasión se trataba de un solar intermedio entre el entorno urbano y la zona de riberas del río, que antiguamente acogía parte de los viveros municipales y por lo tanto con una gran vocación para espacio verde. La Junta Municipal de Distrito solicitó adecuar un espacio para poder acoger las diferentes actividades en las fiestas del barrio, pudiendo alojar las casetas, carpas, etc. Se trataba de un solar de enormes dimensiones y desde el inicio se trató de plantear una propuesta que pudiera tener vida más allá de los días festivos del barrio, proponiendo un espacio público “permanente” a la ciudad. El solar presentaba un desnivel respecto a la rasante de la acera de más de dos metros en alguno de sus puntos, por lo que se aprovechó para realizar una serie de gradas dispersas a modo de mirador sobre el nuevo espacio público. Se crearon diferentes ámbitos, zonas destinadas a

juegos infantiles, plazas con pérgolas y bancos, espacios verdes con nuevo arbolado...todas ellas interconectadas con diversos recorridos, y planteadas de manera que también permitieran la demanda inicial, el desarrollo de las fiestas vecinales. El recorrido que se iniciaba en la parte urbana del solar e iba rodeando las actividades planteadas, terminaba por extenderse hasta adentrarse en una zona chopera que hacía de transición con el río.

Distrito Casablanca-Rosales del Canal

Se ha trabajado en un solar adyacente a una reciente expansión urbana pero que carece de equipamientos deportivos. Se ha propuesto una pista de fútbol y una pista de patinaje. Dado el contexto desolador del solar se ha realizado un cerramiento formado por tableros de madera que dan una fachada a escala del paisaje y que en su lado urbano se diluye mediante una valla metálica. En este caso, como en muchos de los otros solares, se procedió a identificarlo mediante sus coordenadas geográficas pintadas en la solera de hormigón, haciendo un guiño abstracto al nuevo punto de vista surgido del mundo contemporáneo, el punto de vista Google.

El solar, de forma rectangular, se encontraba en el límite de una de las vías de circulación rodada más intensas de la ciudad, deprimido unos dos metros respecto a las calles.

La primera decisión fue nivelarlo para hacerlo accesible con el tejido urbano. Se planteó un espacio con tres texturas y dimensiones diferentes de manera que pudiera alojar varios usos. En uno de ellos, con terminación de hormigón fratasado se realizó una pista de baloncesto. En los otros se dispuso una

zona con pavimento sintético y otra con césped artificial, hilvanadas todas por un recorrido de bancos circulares y por una farola con pétalos de luz que iluminaban cada una de las pistas. En el lindero recayente a la vía traficada, se ha dispuesto de un muro formado por palets, calado, con iluminación interna de manera que separa los dos ámbitos y hace visible la intervención. El uso es público y una asociación infantil-juvenil cercana dispone de este espacio para el desarrollo de sus actividades.

Distrito Las Fuentes

Se ha actuado sobre una pequeña parcela, de forma trapezoidal en una esquina de una manzana, en la que confluyen dos calles hacia una glorieta. El solar estaba siendo utilizado como aparcamiento, suponiendo un punto de desorden en esta confluencia urbana. Se planteó una plaza pública, ordenada mediante una pérgola que potenciaba la dirección de una de las calles, con una pendiente creciente hacia el espacio de la glorieta.

Toda la plaza está modulada con unas bandas regulares que ordenan todo lo que allí sucede. Fue una ocasión, frente al huerto adyacente existente, para trabajar con la artificialidad. Se dispusieron de una serie de farolas como flores metálicas luminosas que emergían de una base cuadrada de la plaza. Estas bases, eran recreadas bajo la pérgola, emergiendo como bancos de césped artificial. La pérgola constituye un elemento etéreo ya que está formada por una serie de alambres tensados que sostienen unas chapas rectangulares de aluminio, que se funden con el cielo en los días nublados y que provocan acentuadas sombras cambiantes en los días soleados.

Distrito de Casetas

En esta ocasión el alcalde nos trasladó la intención de realizar un huerto urbano, para lo que puso a disposición una serie de solares disponibles. Se escogió uno situado en el límite urbano, ya que podía interpretarse como un espacio de transición entre el entorno urbano y el paisaje natural existente, formado por campos de cultivo. La parcela, de geometría rectangular, se dividió en dos zonas, una que contenía los huertos individuales y otra pública, con un espacio arbolado que contenía un conjunto de árboles frutales autóctonos que habían ido desapareciendo paulatinamente del paisaje rural. En esta zona se creó una pérgola con un merendero como lugar de encuentro. Una pasarela de madera iba recorriendo las dos zonas, primero entre árboles con una forma más sinuosa y natural y después entre huertos. En los huertos, se dispusieron una serie de casetas de madera calada, iluminadas interiormente para guardar las herramientas, pero a las que se les dio también una dimensión paisajística, ya que ponía en valor e incorporaba la zona de huertos al paisaje urbano al atardecer. Se jugó con los valores semánticos, haciendo protagonistas a las "casetas" en el distrito de Casetas. Se consideró muy importante que estos espacios fueran absolutamente permeables visualmente, por lo que se diseñó un cerramiento formado por hierros corrugados dispuestos aleatoriamente que entablaban un diálogo con el paisaje de cañas adyacente.

Distrito Oliver

Se escogió un pequeño solar de forma triangular que se encontraba situado en el acceso principal del barrio, por lo que pese a su pequeña dimensión, tiene una situación estratégica. El programa siempre

ha dispuesto de unos recursos muy limitados por lo que se ha estado prestando mucha atención a la optimización de las inversiones. En esta ocasión surgió la posibilidad de conseguir gratuitamente un conjunto de unos cincuenta olivos que iban a ser afectados por las obras de un vial. Una asociación, Subconsciente olivar-oliver, nos incitó a incorporarlos al programa, y se planteó un espacio público, formado por un mar de olivos entre los que discurría una pasarela peatonal, elevada ligeramente sobre el suelo y que conectaba los dos extremos de la plaza, rodeada por bancos con forma de hoja de olivo. Una pérgola cerraba el frente posterior, desordenado por unas edificaciones de baja calidad.

Distrito de Movera

El solar estaba situado en medio de dos pequeños espacios públicos que actualmente están siendo utilizados como espacios verdes privados, una situación que ha provocado conflictos jurídicos y que está en proceso de resolución. La propuesta quiso escenificar desde un principio esta situación, por lo que se basó en un espacio público que conectara estos dos extremos que con el tiempo volverán a ser de uso público. Se ha planteado esta unión mediante unas plataformas de madera que transmiten esta tensión acentuada por una serie de pliegues en el pavimento que dan origen a una sucesión de plataformas-banco, que presentan diversas inclinaciones para poder ser utilizados de varias maneras. La intervención también contempla un espacio arbolado y una zona de juegos con una gran alfombra de césped artificial en la que van emergiendo, igual que los pliegues de la plataforma de madera, unos prismas-bancos.



“Estonoesunsolar”, Movera, Zaragoza.

Distrito San José

El solar linda con una medianera de un gran edificio y con otro de menor escala que ha sido demolido pero del que quedan restos de la medianera y de los muros transversales. Está situado en un punto cercano a un centro de Alzheimer y un centro infantil. Nos pareció interesante trabajar con el concepto de los recuerdos y la memoria. Se podía entender el espacio como un punto común entre aquellos niños que empezaban a almacenar recuerdos y los mayores, que empezaban a perderlos. Tras conversaciones con los responsables del centro, y tras estudiar la problemática del Alzheimer y los métodos de trabajo, se dispusieron una serie de mecanismos que pudieran activar y ejercitar la memoria. Se planteó un recorrido a través del solar, que partía de una solera de hormigón en un inicio, y posteriormente iba perdiendo materialidad y se diluía como los recuerdos, para tornar de nuevo al punto de partida. Un recorrido en el que se atraviesan diferentes etapas, entre plantas aromáticas, carteles con figuras y ejercicios memorísticos. En

una de las fases del recorrido se pasa por la casa demolida que ha sido puesta en valor, conservando los mosaicos del pavimento, esta vez volcados al espacio público, como una casa “abierta” a la plaza, que en esta ocasión constituye un salón urbano, en el que se han dispuesto mesas y sillas y un jardín. En la medianera se han pintado iconos de lo que fueron esos espacios (dormitorio, baño, salón, cocina...) haciendo referencia a la construcción de la memoria. Otra fase del recorrido transcurre por una plataforma adyacente a la medianera del edificio nuevo, en la que se han dibujado pizarras para que los niños y los mayores realicen sus ejercicios. En la confluencia del recorrido matérico y el que empieza a desmaterializarse se ha colocado una zona de juegos infantiles. Se ha dispuesto una zona de aparcabicis, y se ha subrayado la intención de ceder una franja de solar al vial público a modo de recortable, sugerido por una línea discontinua con unas tijeras dibujadas. Como homenaje a Miguel Hernández, uno de sus versos recorre el camino de la memoria, descubierto en el pavimento



“Estonoesunsolar” Distrito San José, Zaragoza.

paso a paso: “Recuerdo y no recuerdo aquella historia...”

Distrito de Torrero

La Unidad de Montes del Ayuntamiento de Zaragoza, procedió a plantar más de ochenta árboles en un solar del barrio de Torrero, adyacente al tercer cinturón de ronda y con una pendiente muy acusada. A mitad de este proceso surgió la posibilidad de colaborar, con lo que se realizó un recorrido sinuoso entre el arbolado ya plantado y creando tres plazas bajo los mismos con una serie de mobiliario urbano y zonas infantiles. Se dispuso de una geometría muy estricta que marcaba las dos direcciones principales del entorno urbano.

Ciclo de cine en solares

Finalmente el programa “estonoesunsolar” organizó un ciclo de cine al aire libre en solares del casco histórico. Se escogieron solares del barrio de San Pablo y La Magdalena, en polos opuestos al barrio central del casco romano, de modo

que se volviera a incidir en la intención de atravesar los diferentes barrios. Se quiso interactuar con los ciudadanos, por lo que se asoció cada sesión a un color determinado: rojo, azul, amarillo y negro. Cada película tendría relación con el color escogido, el solar adquiriría ese color por la noche, y se invitaba a los espectadores a portar alguna prenda de ese mismo color, estableciendo una sutil comunicación a través de los colores.

9. El juego

Para el programa ha sido muy importante el mantenimiento de un sentido lúdico a lo largo de todos los procesos. Se ha intentado dar visibilidad a conceptos como la fragmentación, el desorden o el azar como valores creadores de nuevos significados. En este sentido se ha planteado un juego semántico, ya que cada trabajador lleva una camiseta con una de las palabras del programa: “esto”, “no”, “es”, “un”, “solar”. De esta manera, se van creando frases compuestas por el azar, según la disposición que tenga cada trabajador

en cada momento. (“esto no”, “un solar no es esto”, “este solar no es”, “esto es un solar”, “un solar no es un solar”...).

10. El texto y el símbolo

Ya se ha mencionado anteriormente que todos estos solares del año 2009, salpicados desordenadamente a lo largo de la trama urbana, forma una especie de “vacíos en red”, ya que a través de sus intenciones, actividades y usos, establecen sutiles vinculaciones entre ellos. Se planteó, por tanto, de dotar a estas intervenciones de una simbología común, de unos caracteres que fueran fácilmente legibles y reconocibles.

Se procedió a nombrar, numerar y señalar cada uno de los solares escogi-

dos. Cada solar está etiquetado, con un número identificativo, que corresponde correlativamente al orden de actuación, y que tiene la extraña y abstracta virtud de numerar lo inexistente, el vacío. Una vez colocado el sello de “estonoesunsolar” en sus medianeras el espacio está listo para ser colonizado por los habitantes y pasa a ser 100% utilizable.

En las intervenciones del año 2010 se perdió esa condición de proximidad entre los solares, por lo que se escogió una escala más global y en vez de numerarlos, se asignaron unas coordenadas geográficas a cada uno de ellos. Una manera matemática, racional y exacta de designar la materialización de una voluntad ciudadana.

Este artículo fue publicado en el volumen 3 de la Colección Ciudades Creativas (2010) de Fundación Kreanta correspondiente a las III Jornadas sobre Ciudades Creativas organizadas por la Fundación Kreanta y el Ayuntamiento de Zaragoza el 26 y 27 de noviembre de 2010, en Zaragoza.

**CC
K**

Autores

Xavier GREFFE

Xavier Greffe es profesor emérito de la Universidad Paris I y profesor asociado de la Universidad de Tokyo (GRIPS). Ha ocupado el cargo de rector de Academia y otras responsabilidades administrativas en el Ministerio de Trabajo (Delegado general de aprendizaje y formación en alternancia) y de Educación Nacional (Director del servicio de Nuevas tecnologías). Sus últimas obras publicadas son *Artistes et Marchés* (La documentation française, 2007); *Culture Web*, coeditor con Nathalie Sonnac (Daloz, 2008); *La politique culturelle de la France*, con S. Pflieger (La documentation française, 2015 2a edición); *L'artiste-entreprise* (Daloz, 2012); *Les mises en scène du patrimoine culturel* (Presses Universitaires du Québec, 2014); *Culture, Creativity and Cities*, coeditor con Emiko Kakiuchi, Suiyo-Cha (Tokyo, 2015); *The artist-enterprise in a digital age* (Springer, 2015); *Arts et argent* (Economica, 2017). ♦



Emmanuel NÉGRIER

Es director de investigación en Ciencias Políticas y director del CEPEL (Centro de Estudios Políticos de América Latina) en la Universidad de Montpellier. Dirige la colección "Políticas culturales" de la editorial Presses Universitaires de Grenoble con Philippe Teillet. Su investigación se centra en políticas culturales, cambios territoriales, comportamiento político. Recientemente ha publicado los libros *Les publics des festivals*, Paris, Michel de Maule, 2010; *Music Festivals: a changing world*, Paris, Michel de Maule, 2013; en coordinación con Lluís Bonet & Michel Guérin, simultáneamente publicado en francés "Festivals de musique(s): un monde en mutation"; "The End(s) of National Cultures? Cultural Policy in the Face of Diversity", *International Journal of Cultural Policy*, vol.17, n° 1, 2011, pp.1-16 (con Lluís Bonet); "Festivalisation: patterns and limits", en Newbold, Chris, Maughan, Christopher, Jordan, Jennie & Bianchini Franco (dir.), *Festivals in Focus*, London, Goodfellow, pp.18-27, 2015; "The place to be... global. Local roots of world festivals", en C. Newbold & J. Jordan (dir.), *Focus on world festivals*, London, Goodfellow, 2016, pp.19-31; *Breaking the Fourth Wall. The Proactive Role of Live Performance Audiences*, Proceedings of the Barcelona Conference (codirección E. Négrier, L. Bonet) Oslo, Kunnskapverket, 2018; *Le hip-hop en scènes. Mutations artistiques et innovations politiques*, (con Aurélien Djakouane), L'Harmattan collection Logiques Sociales, 2018; *Les projets culturels de territoire*, Presses Universitaires de Grenoble (con Philippe Teillet), 2019. ♦



Félix MANITO

Historiador y periodista. Licenciado en Geografía e Historia y Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona. Diplomado en Función Gerencial a las Administraciones Públicas y en Dirección de Instituciones Culturales por ESADE Business School. Presidente y director de Fundación Kreanta (www.kreanta.org) desde su constitución en 2007. Actualmente también coordina el programa Ciudades Creativas (www.ciudadescreativas.org) que promueve la centralidad de la cultura en el desarrollo urbano sostenible y que organiza anualmente unas Jornadas Internacionales en diferentes ciudades latinoamericanas (Barcelona, Zaragoza, Madrid, Medellín, Buenos Aires, Monterrey, Valparaíso...). Así mismo coordina el programa editorial de la Fundación (www.kreantaeditorial.org) y es director de CCK Revista, la publicación digital de Ciudades Creativas Kreanta.

Fundador y director, desde su constitución en el 2002 hasta el 2019, de la empresa de consultoría Kreanta, Cultura, Conocimiento, Comunicación S.L. especializada en planificación y gestión estratégica en los ámbitos de cultura, educación y gobierno local. Como director de Kreanta ha dirigido más de ciento cincuenta proyectos para diferentes instituciones públicas y privadas de España y América Latina.

Anteriormente, de 1976 a 2001, ejerce como profesional de la comunicación y la gestión cultural en la empresa privada y la administración pública en las siguientes empresas e instituciones: Diario de Barcelona, Mundo Diario, editorial L'Avenç, editorial Crítica, Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat y GFE Associats.

En el ámbito de la gestión cultural ha sido fundador y subdirector de la revista de historia *L'Avenç* (1976-1985), fundador y director del festival de música Altaveu de Sant Boi (1989-1995) y promotor y presidente de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña (1994-1996).

Ha sido profesor de políticas públicas locales, economía de la cultura y gestión cultural en las siguientes universidades: Departamento de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Pompeu Fabra (2002-2005); Máster en Comunicación Empresarial de la Universidad Pompeu Fabra (2003-2006); Máster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona (1992-1998); Estudios de Humanidades y Máster en Gestión Cultural de la UOC (1999-2014) y Universidad Corporativa del CIDEU (2007-2012).

Ha publicado en los últimos años, como autor o editor, los siguientes libros: *Cultura y estrategia de ciudad* (2007); *Planificación estratégica de la cultura en España* (2008); *Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para transformar la ciudad* (2008); *Cultura, territorio, economía y ciudad* (2009); *Creatividad, innovación, cultura y agenda local* (2010); *Economía creativa, desarrollo urbano y políticas públicas* (2011), *Ciudadanía, cultura digital y emprendimiento social* (2012), *Espacio público y cultura en acción* (2013) y *Ciudad, innovación, sostenibilidad y comunidad* (2017). ♦





Agustín SERRA BOSQUET

Es Licenciado en Historia del Arte, Posgraduado en Lenguajes de Vídeo y TV, y Posgraduado en Comunicación Digital. Actualmente, es director general de Videar S.A., asimismo es profesor de Producción Cinematográfica y Narrativa Audiovisual en la Universidad Europea de Madrid. Ha sido asesor externo de la Expo 2008 en el plan de contenidos temáticos y expografía. Profesional de amplia experiencia en la dirección de proyectos audiovisuales avanzados, con una obra que conforma una creación muy cercana a la nueva narrativa. Su trabajo se ha adentrado en nuevas formas de lenguaje audiovisual con el diseño y dirección de arte de visionariums y multipantallas como el de *Metamadrid* para la Bienal de Arquitectura de Rotterdam. Ha sido el responsable de equipos creativos de vanguardia en el diseño de producción y media-arts aplicando las tecnologías avanzadas en ámbitos culturales y artísticos como, entre otros trabajos, en los realizados para la exposición inaugural de la *Catedral de La Seo de Zaragoza*, espacios expográficos permanentes como el *Castillo Palacio del Papa Luna*, el *Museo del Agua*, o espacios temáticos inmersivos como *La Espiral del Pensamiento*. Ha sido consultor en las áreas de soundscapes y visualscaes para proyectos internacionales como el *Parque del Mediterráneo del Silk Road Park* de Xiang en China, el *Master Plan de la Nueva Ciudad del Turismo* de Saemangeum en Corea del Sur o la torre *dCALL* en Dubai. Ponente en las III Jornadas Internacionales Ciudades Creativas. ♦

Emilio PALACIOS

Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea. Ha sido profesor y director de centros de enseñanza de bachillerato y formación profesional, y formador de formadores. Ha desempeñado responsabilidades de planificación, organización y gestión en los Departamentos de Trabajo y de Educación del gobierno de la Generalitat de Catalunya en los ámbitos del empleo, la formación profesional y la evaluación de la formación. Ha trabajado, como comisionado, en el asesoramiento, orientación y formación de políticos y técnicos en las áreas de desarrollo local y empleo de los gobiernos de la República de El Salvador y de la República de Nicaragua, en colaboración con el Ministerio de Trabajo de España y la OIT. Durante dos años, fue consultor de la Unión Europea en el ámbito del Fondo Social Europeo. Ha impartido e imparte conferencias en diferentes simposios, seminarios y jornadas, y publica artículos en diversas revistas. Actualmente, es director adjunto de Fundación Kreanta. ♦





Patrizia DI MONTE

Arquitecta por el IUAV (Venezia). Actualmente, forma Grávalos & Di Monte arquitectos con Ignacio Grávalos. Ha disfrutado de una Beca de Formación del Gobierno italiano para estudios de posgrado del 1996 al 1998 en la UPC donde consiguió el título de máster (La Gran Escala) y la suficiencia investigadora (tesis doctoral en curso). Trabaja durante dos años como arquitecta colaboradora de la Fundación Peggy Guggenheim, (VE) redactando proyecto de *gift shop* y del *coffe-shop*. Ha obtenido los siguientes premios: 1^{er} premio en el concurso paseo marítimo en Torre Mileto (FG-I), 1^{er} premio en el concurso de ideas reforma Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (COAA), 1^{er} premio en el Concurso bloque de viviendas en torre en Zaragoza, 1^{er} premio en el Concurso bloque de viviendas en el Canal Imperial Zaragoza, 3^{er} premio Concurso ideas internacional "Oficinas Expo 2008". Otros premios obtenidos son: mención premio de Arquitectura de Aragón García Mercadal, 2^o premio SAIE Selection 10, obra seleccionada exposición internacional "la mujer construye". Ha sido adjudicataria de varios concursos del Servicio de Planes Integrales Ayuntamiento de Zaragoza para estudios sobre el Casco Histórico de Zaragoza. Es miembro comisión de cultura del COAA, consejera de la Junta de demarcación de Zaragoza del COAA. Asimismo, es comisaria del programa de intervenciones artísticas "Los vacíos cotidianos" y directora programa "estonoesunsolar". Ha sido arquitecta invitada a Eurocities Culture Forum 2009, Congreso Cáceres Ciudades Creativas, Xunta de Galicia, Concejalía de Urbanismo Ayuntamiento de Turín, Ayuntamiento de Sevilla, comité científico Zaragoza Capital Cultural 2016. Es profesora invitada de: Máster PAMUS Universidad La Salle, University of Calgary en Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Zaragoza, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad del País Vasco, Máster Progettazione Interattiva Sostenibile e Multimedialità de Roma 3, Máster Paesaggi Straordinari del Politécnico de Milán entre otros. Entre sus últimas obras construidas se encuentra la escuela infantil del Casco Histórico de Zaragoza, obra nominada al premio Children in Scotland's Making Space Awards 2010. Ha sido miembro de diferentes jurados: Concurso de ideas internacional Mobiliario Expo 2008, Concurso internacional de ideas Metamorfosi la transformación de Torino nord-ovest, XX edición Premios de arquitectura de Aragón García Mercadal. Ponente en las III Jornadas Internacionales Ciudades Creativas. ♦

Ignacio GRÁVALOS

Diplomado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). En 1998 funda el Grávalos & Di Monte junto con Patrizia Di Monte, en el que desarrolla diferentes proyectos y propuestas culturales. En 2009 el estudio propone y realiza el programa municipal de “estononesunsolar”. En 2010 han finalizado las obras correspondientes a la Escuela Infantil del Casco Histórico de Zaragoza. En la actualidad es profesor de la Escuela de arquitectura de la Universidad San Jorge de Zaragoza. Ha obtenido los siguientes premios: 1^{er} premio Paseo Marítimo en Torre Mileto (Italia), 1^{er} premio concurso 12 viviendas en Zaragoza, 1^{er} premio concurso torre de viviendas en Zaragoza, 3^{er} premio concurso internacional de ideas para oficinas expo 2008, 2^o premio internacional SAIE Selection 2010, Selección premio Children in Scotland's Making Space Awards 2010. Ha comisariado la exposición Estación AVE- Zaragoza: II Bial de Arquitectura de Zaragoza y ha expuesto en el Concurso de proyectos sede oficinas Expo 2008 en Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (COAA). Ha participado como jurado en los siguientes concursos: Concurso nacional de rehabilitación del Teatro Fleta de Zaragoza. (2000), Concurso nacional para el Centro Aragonés del Deporte en Zaragoza (2001), Concurso internacional para el nuevo campo de fútbol en Zaragoza (2003), Concurso nacional para la nueva pista de hielo en Jaca (2005). Ponente en las III Jornadas Internacionales Ciudades Creativas. ♦





En el próximo número:



El número 9 de **CCK Revista**, dedica el **Dossier** al tema de “Cultura, educación y ciudad” con entrevistas a Antanas Mockus, Pablo Gentili y Mariano Jabonero. En la sección de **Visiones**, Santiago Eraso reflexiona sobre nuevas formas de socializar la cultura y la creatividad. En la sección de **Tendencias**, Enrique Glockner analiza la cultura en los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). En la sección de **Experiencias**, Roser Bertran Coppini presenta el proyecto Cátedra Medellín-Barcelona, impulsado por Fundación Kreanta y que promueve la cooperación entre las dos ciudades en los ámbitos de cultura, educación y ciudad.

CC K

CIUDAD, CIUDADANÍA Y ESPACIO URBANO

Saskia Sassen
Teresa Caldeira
Miguel Robles-Durán

*El urbanismo de las
ciudades creativas*
Jordi Borja

El museo "total"
Jorge Wagensberg

*Emprendedores
sociales de Ashoka*
María Zapata

Número 1
Octubre-Diciembre 2017



cc K

CULTURAS COMUNITARIAS

Célio Turino
Inés Sanguinetti
Iván Nogales

La cultura de la incertidumbre
Josep Ramoneda

*Cultura digital,
smart citizens y ciudad abierta*
Juan Freire

El caso de Ferran Adrià y elBulli
Silviya Svejenova

Número 2
Enero-Marzo 2018



CCK

DISTritos
CULTURALES

Pier Luigi Sacco
Enrique Avogadro
Gustavo Adolfo Restrepo

Ciudad, talento e innovación
Xavier Marcet

La sociedad inteligente
Alejandro Piscitelli

De Matrix a Ático
Germán Rey

Número 3
Abril-Junio 2018



CCCK

CIUDADES
INNOVADORAS

Jean-Luc Charles
Kepa Korta
Anna Majó

Ciudades con alma
Montserrat Domínguez

Co-ciudades
Alfons Cornella

Las factorías artísticas en Ámsterdam
Jaap Schoufour

Número 4
Julio-Setiembre 2018



CC K

AMÉRICA LATINA CREATIVA

Germán Rey
George Yudice
Ernesto Piedras

Educación, talento e innovación
José Antonio Marina

Excedente cognitivo y procomún
José Ramón Insa Alba

Arquitecturas colectivas
Santiago Cirugeda

Número 5
Octubre-Diciembre 2018



CCCK

EUROPA CREATIVA

Silvia Mugnano
Caroline Chapain
Barbara Wendling

Más cultura a la educación
Alfons Martinell

Del barrio local al mundo global
Ronald van Kempen

Rutas Singulares.
Una red de ciudades creativas
Félix Manito

Número 6
Enero-Marzo 2019



CC K

ECONOMÍA DE LA CREATIVIDAD

**Montserrat Pareja-Eastaway
Giep Hagoort
Ali Madanipour**

Fronteras y espacio público
Judit Carrera

Nuevos territorios del arte
Fabrice Lextrait

SESC São Paulo
Danilo Santos da Miranda

Número 7
Abril-Junio 2019

