

D

E

B

A

T

■ **Monogràfic**  
Ciutat, creativitat  
i pràctiques culturals

- **Articles de** Ricardo Klein, Claudia Seldin, Caio César de Azevedo Barros, Pedro Vítor Costa, Victória Micheliní, Inês Barbosa, João Teixeira Lopes, Lígia Ferro, Caitlin Frances Bruce, Mercedes González Bracco, David Márquez Martín de la Leona, Pau Rausell-Köster, Tony Ramos Murphy, Chema Segovia Collado, Anders Rykkja, Lluís Bonet Agustí, Ignacio Rivera

S









*DEBATS* — Revista de cultura, poder i societat

Vol. **137/1**  
2023

## **President de la Diputació de València**

Antoni Francesc Gaspar Ramos

## **Vicepresidència**

Maria Josep Amigó Laguarda

## **Director de la Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació**

Vicent Flor

Les opinions expressades en els articles i altres escrits publicats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* són responsabilitat exclusiva dels seus autors/es i no expressen l'opinió de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Alhora, els autors es comprometen a respectar les normes d'ètica en la publicació de la revista, així com a assegurar la veracitat en la declaració d'autoria, l'originalitat en la publicació, el no enviament a altres revistes i la declaració de conflictes d'interessos en relació amb els articles. Per tant, malgrat que *Debats* fa tots els esforços possibles per assegurar les bones pràctiques en la publicació de la revista i detectar males pràctiques o plagi, la revista *Debats* declina qualsevol responsabilitat sobre els possibles conflictes derivats de l'autoria dels treballs que s'hi publiquen. Els autors poden trobar les normes per als autors i una guia de bones pràctiques i ètica al final de la revista i a la seua pàgina web.

Tots els articles de la secció monogràfica (Quadern) i de la secció d'articles de recerca (Articles) han passat un filtre inicial de l'editor i, posteriorment, un rigorós examen d'avaluació d'experts amb cegament doble d'almenys dos acadèmics especialistes en la matèria.

*Debats. Revista de cultura, poder i societat* es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat: Reconeixement - NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials.



## **Correspondència, subscripció i venda / Send correspondence, subscription and orders**

*Debats. Revista de cultura, poder i societat*

Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

C/ Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169

secretaria.debats@dival.es

www.revistadebats.net

www.alfonselmagnanim.net

Subscripció anual en format imprés (dos números a l'any, preus amb IVA i despeses d'enviament incloses). Pagament per transferència bancària a nom de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripció anual: 10 euros

Número solt: 6 euros

## **Distribució / Distribution**

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

C/ Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841

sendra@sendramarco.com

## **Impressió / Printing**



ISSN 0212-0585 (imprés)

ISSN 2530-3074 (digital)

Dipòsit legal: V-978-1982

### **Debats. Revista de cultura, poder i societat**

La revista *Debats* va nàixer el 1982 com una revista de la Institució Alfons el Magnànim (i, tot seguit, de la IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) de la Diputació de València amb la voluntat de promoure i actualitzar els grans debats de les ciències socials a València, donant peu a la participació d'importants figures en aquests camps. Actualment, la revista *Debats* és una revista semestral i té l'objectiu d'aglutinar les reflexions actuals en el camp intel·lectual entorn de la cultura —en el sentit ampli de pràctiques culturals i també en el sentit restrictiu de les arts— i la seua relació amb el poder, la política, la identitat, el territori i el canvi social. El marc de referència de la revista se situa en les temàtiques que són rellevants en la societat valenciana i el seu entorn, però amb intenció de convertir-se en un referent a nivell europeu i internacional. La revista parteix de la perspectiva de les ciències socials, però pretén al mateix temps connectar amb les anàlisis i els debats contemporanis de les humanitats així com dels estudis de comunicació i dels *cultural studies*. Així mateix, es reclama metodològicament plural al mateix temps que pretén incentivar la innovació en l'adopció de noves tècniques de recerca i de comunicació dels resultats a un públic ampli. És a dir, pretén convertir-se en un instrument d'anàlisi de les problemàtiques emergents al voltant de la cultura i la societat contemporànies des d'una perspectiva àmplia i multidisciplinària combinant una voluntat d'incidència social amb el rigor científic de les publicacions i els debats científics a nivell internacional.

### **Director / Chair of the Editorial Board**

Joaquim Rius Ulldemolins

(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

### **Equip Editorial / Editors**

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

### **Consell de redacció / Editorial Board**

Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)

Antonio Ariño (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)

Marian Chaparro Domínguez (Universidad Complutense de Madrid)

Maria del Mar Griera (Universitat Autònoma de Barcelona)

Anacleto Ferrer (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Pedro García (Universitat de València)

Ana M. González (Universidad Pablo de Olavide)

Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)

Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

Albert Moncusí (Universitat de València)

Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sandra Obiol (Universitat de València)

Vicent Olmos (Universitat de València)

Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)

Igor Sádaba (Universidad Complutense de Madrid)

Ismael Saz (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

### **Comité científico / Scientific Committee**

Ana Aguado (Universitat de València)

Eduardo Álvarez Pedrosian (Universidad de la República)

Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)

Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)

Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)

Marco Antonio Chávez Aguayo (Universidad de Guadalajara)

Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)

Josepa Cucó (Universitat de València)

Jaume Franquesa (SUNY: University at Buffalo)

Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)

Ernest García (Universitat de València)

Mariàngela Giomo Bonardi (Universidad Católica del Uruguay)

Clive Gray (University of Warwick)

David Inglis (University of Helsinki)

Omar Lizardo (University of California Los Angeles - UCLA)

Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Michel Martínez (Université Toulouse I. Capitole 2)

Matilde Massó (Universidade da Coruña)

Joan Francesc Mira (Universitat de València)

Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)

Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)

Tomás Peters (Universidad de Chile)

Alain Quemin (Université Paris 8)

Philip Schlesinger (University of Glasgow)

Adrian Scribano (Universidad de Buenos Aires - CONICET)

Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)

Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

### **Disseny / Design**

Estudio Juan Nava gráfico

### **Il·lustracions / Illustrations**

Pablo Caracol

### **Administració / Management**

Enric Estrela (Subdirector)

Clara Berenguer (Publicacions)

Josep Cerdà (Publicacions)

Mary Luz Ivorra (Publicacions)

Robert Martínez (Publicacions)

Rubén Luzón (Publicacions)

Toni Pedrós (Publicacions)

Xavier Agustí (Publicacions)

Consuelo Viana (Cap de Negociat d'Administració)

María José Villaiba (Administració i subscripcions)

Óscar Moncho (Administració)

Altea Tamarit (Jefa de Difusió)

Hugo Valverde (Difusió)

José Luis Pinotti (Distribució)

Julio Hervás (Distribució)

Luis Solsona (Distribució)

### **Coordinació i assessorament lingüístic / Coordination and language consulting**

I més. Serveis Lingüístics i Editorials: Pau Vidal Alfonso, Julia Salas Ballesteros, Pau Sanchis Ferrer, Francesc Xavier Llopis Bauset, Antoni-Josep Soriano Perelló, Marta Fusté i Pous, Maria Ledran

### **Maquetació / Layout**

Mayte Mar Disseny gràfic i Comunicació

### **Bases de dades i directoris / Databases and directories**

— Compludoc

— Dialnet

— Directory of Open Access Journals (DOAJ)

— Emerging Sources Citation Index

— ERIH PLUS

— ISOC – Revistas de CC. Sociales y Humanidades

— Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)

— Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB)

— Periodical Index Online

### **Sistemes d'avaluació / Evaluation systems**

— Scopus

— CARHUS+ 2014

— CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)

— DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas

— IN-RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)

— Latindex

— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)

# Sumari/Contents

---

Monogràfic: **Ciutat, creativitat i pràctiques culturals**

Special Issue: *City, creativity and cultural practices*

Coordinat per / *Guest Editor*

**Ricardo Klein**

- Ricardo Klein** Presentació del monogràfic «**Ciutat, creativitat i pràctiques culturals**» — 06 / 09  
*Introduction to the Special Issue: City, creativity and cultural practices*



- Claudia Seldin** Comprendre els territoris culturals de baix — 10 / 30  
**Caio César de Azevedo Barros** cap a dalt en ciutats desiguals  
**Pedro Vítor Costa** *Understanding Bottom-Up Cultural Territories of Culture in Inequality-riven Cities*  
**Victória Micheliní**
- Inês Barbosa** Artistes contra la gentrificació del turisme: anàlisi de pràctiques — 31 / 50  
**João Teixeira Lopes** creatives de resistència a Porto  
**Lígia Ferro** *Artists against Tourism Gentrification: Analyzing creative practices of resistance in Porto*
- Caitlin Frances Bruce** Mobilitat, efimeritat i economies turístiques: — 51 / 66  
*tour grafiter practicant running a León, Guanajuato*  
*Mobility, Ephemerality and Tourist Economies: Graffiti Running Tours in León Guanajuato*
- Mercedes González** Cap a un nou radar. Art urbà i identitats de barri — 67 / 84  
**Bracco** a la ciutat de Buenos Aires  
*Towards a New Radar: Urban Art and Neighborhood Identities in Buenos Aires*
- David Márquez Martín** El sector cultural davant el canvi cultural en l'àmbit local a Europa — 85 / 98  
**de la Leona** *The Cultural Sector in The Context of Cultural Change in Local Settings in Europe*
- Pau Rausell-Köster** Dels equipaments culturals a la ciutat cultural. L'experiència — 99 / 115  
**Tony Ramos Murphy** projectiva de la Ciutat de l'Artista Faller a València  
**Chema Segovia Collado** *Cultural Facilities in The Cultural City Model: Key lessons from Valencia's Ciutat de l'Artista Faller project*



The logo for the 'ARTICLE' section features a stylized, three-dimensional letter 'A' in a dark green color. To the right of the 'A', the word 'ARTICLE' is written in a bold, uppercase, sans-serif font of the same color.

- Anders Rykkja** Adjudicació de fons de contrapartida al micromecenatge cultural per part dels governs: una anàlisi comparativa exploratòria dels casos espanyol i suec  
**Lluís Bonet Agustí** *Government matching of cultural crowdfunding: an exploratory comparative analysis of the Spanish and Swedish cases*

— 116 / 141

The logo for the 'RESSENYA' section features a stylized, three-dimensional letter 'R' in a dark green color. To the right of the 'R', the word 'RESSENYA' is written in a bold, uppercase, sans-serif font of the same color.

- Ignacio Rivera** PETERS, Tomás. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales Santiago de Chile*

— 142 / 145

## Presentació del monogràfic. “Ciutat, creativitat i pràctiques culturals”

Coordinat per  
*Ricardo Klein*  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Aquest monogràfic de la revista *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, titulat “Ciutat, creativitat i pràctiques culturals”, posa èmfasi en l’anàlisi de la ciutat com a categoria analítica, i de la creativitat i les pràctiques culturals com a mitjà transformador dels seus espais públics.

El present número sorgeix en un moment en què la ciutat i la cultura es revelen com a grans aliades per a aconseguir processos urbans de canvi, reals i possibles. Els límits, els efectes inesperats i les resistències a aquestes dinàmiques imprimeixen un desafiament per a les pràctiques artísticoculturals del segle XXI. Aquesta nova centralitat de la cultura a les ciutats ha afavorit processos com la creació i l’amplificació de barris artístics, la revaloració del patrimoni arquitectònic o el disseny públic, alhora que ha impulsat la participació de l’ecosistema cultural i els serveis culturals de proximitat. Aquest projecte de ciutat marca una agenda pública i política que tendeix a consagrar la cultura en un model urbà que promet renovar l’entorn i reorientar el paper de les institucions i dels equipaments culturals. La prestació de grans infraestructures culturals és una estratègia que utilitzen algunes ciutats per a millorar la seua imatge (brànding urbà) i enfortir les pràctiques participatives, amb l’objectiu d’aconseguir processos de revitalització o regeneració (Rius Ulldemolins i Klein, 2022).

Aquesta metodologia de gestió consolida models de política cultural pública que concep la cultura com un element estructurant de noves morfologies de la ciutat, però que no sempre aconsegueix resultats equitatius per a assolir una governança justa per a totes les parts implicades (Delfín, 2022). Aquesta acceleració provoca diferents conseqüències per als espais públics i les comunitats, ja que no sempre són favorables als interessos locals de la ciutadania. Aquests nous escenaris fan de les ciutats una muntura complexa per a la millora dels seus espais públics. En aquest sentit, la militància activista o la participació comunitària són respostes a l’entramat, moltes

vegades en contradicció, de l'agenda pública en cultura (Klein i Rius Ulldemolins, 2021). El teixit associatiu es personifica en accions de ciutadania cultural, en la cerca per consolidar els drets culturals dels seus habitants. En definitiva, per a aconseguir ciutats més humanes i compartides per a la gent (Gehl, 2006; Durán, 2008).

D'altra banda, aquests mecanismes d'activació esperen donar protagonisme a les ciutats com a lloc cultural, i soldar sinergies entre els espais públics i la configuració de noves pràctiques artísticoculturals. A manera d'exemple, l'aparició d'un fenomen cultural com el *street art* consolida la imatge de ciutat com una atracció turística, i en potencia el valor estètic (Klein, 2020). Però una conseqüència que podria portar aparellada l'art de carrer més institucionalitzat és una acceleració gentrificadora als barris. La gentrificació és un altre enclavament substancial per a problematitzar el lloc de la cultura en el context local de les ciutats (Rosler, 2017). D'una banda, sorgeixen pràctiques creatives de resistència per a donar visibilitat i frenar aquests processos, que busquen reforçar les identitats i l'hàbitat local, les formes d'organització de barris i la defensa per un habitatge digne i assequible enfront de l'especulació dels espais públics. D'una altra banda, ocorre que determinades pràctiques i manifestacions culturals s'instrumentalitzen per a generar valor a les ciutats i els espais públics d'aquestes. Per exemple, les polítiques de turisme són una evidència passible de forjar processos de gentrificació quan s'aprofundeix la *turistificació* (Sequera, 2020).

Igualment, les pròpies realitats urbanes de les ciutats determinen els processos d'activació cultural i el desenvolupament dels drets culturals per a la ciutadania. Si bé en el context global s'observen divergències i processos heterogenis en la seua constitució i implementació, en els espais públics, com a llocs de cultura local, l'especificitat de l'elaboració de polítiques públiques en cultura, en correspondència amb la planificació urbana, esdevé un treball més homogeni i a mitjà termini. Moltes vegades, aquests territoris locals amb gran riquesa cultural estan aferrats i depenen de les agendes polítiques locals, en les quals la cultura queda relegada a un segon lloc de prioritats. O, directament, no són una prioritat.

El monogràfic presenta estudis i investigacions teòriques i empíriques en l'àmbit de la cultura i la política cultural de les ciutats, la creativitat urbana i les pràctiques artísticoculturals. En aquest context, presenta, a continuació, un conjunt d'articles que exposen investigacions sobre els temes esmentats en escenes urbanes de diferents ciutats d'Europa, Amèrica Llatina i els Estats Units: Barcelona, Berlín, Porto, València, Buenos Aires, León (Mèxic), Rio de Janeiro i Pittsburgh.

Quant a l'anàlisi en què la ciutat es constitueix com un escenari per a problematitzar la cultura i tot allò que hi tinga a veure, el monogràfic presenta dos articles, un a Rio de Janeiro (Brasil), i l'altre, a Porto (Portugal). Respecte al primer, l'article de Claudia Seldin, Caio César de Azevedo Barros, Pedro Vitor Costa i Victória Michelini, titulat "Comprendre els territoris culturals de baix cap a dalt en ciutats desiguals", cerca discutir la idea de *territoris contestats de la cultura* com a resposta a diferents tipus de conflictes en espais urbans i en la construcció informal de les ciutats. Al mateix temps, destaca la seua rellevància, a partir del desenvolupament d'activitats culturals, en la lluita per aconseguir una major i millor equitat a les ciutats desiguals d'Amèrica Llatina, i, en particular, Rio de Janeiro. D'altra banda, es presenta l'article "Artistes contra la gentrificació del turisme: anàlisi de pràctiques creatives de resistència a Porto", d'Inês Barbosa, João Teixeira Lopes i Lígia Ferro, una anàlisi de pràctiques creatives i de producció artística que indaga la generació de diferents estratègies de resistència, com la reivindicació al dret a l'habitatge i el dret a la ciutat, en processos de gentrificació a Porto, Portugal, durant els últims cinc anys.

En relació amb l'àmbit de les pràctiques culturals i la creativitat urbana, es presenten dos articles, un dels quals fa un estudi de cas a León (Mèxic), i l'altre, a la ciutat de Buenos Aires (Argentina). D'una banda, l'article de Caitlin Frances Bruce, titulat "Mobilitat, efimeritat i economies turístiques: *tour* grafiter practicant *running* a León, Guanajuato", explora la creació d'una ruta del grafit com a part de les transformacions que està vivint León, on el canvi econòmic i cultural de la ciutat es va allunyant de les seues arrels agrícoles i industrials. Ací, l'autora discuteix de quina manera pràctiques creatives com l'art urbà afavoreixen a alimentar una imatge atractiva de ciutat. D'altra banda, l'article "Cap a un nou radar. Art urbà i identitats de barri a la ciutat de Buenos Aires", de Mercedes González Bracco, proposa analitzar com l'art urbà s'entrellaça amb la identitat local, reorganitzant l'espai del barri i els imaginaris que s'hi associen a Buenos Aires.

Quant a l'àmbit dels equipaments i de les institucions culturals de la ciutat, es presenten dos articles, un amb el focus a la ciutat de Barcelona i l'altre a València. Quant al primer, l'article de David Márquez Martín de la Leona, amb el títol d'"El sector cultural davant el canvi cultural en l'àmbit local a Europa", cerca estudiar com el sector cultural local pot donar visibilitat a un moment de canvi cultural per mitjà de les seues polítiques culturals o d'accions particulars. A més, pensar aquestes transformacions des d'una escala local, on l'àmbit territorial i administratiu és el protagonista en la seua implementació.

Respecte al segon, titulat “Dels equipaments culturals a la ciutat cultural. L’experiència projectiva de la Ciutat de l’Artista Faller a València”, de Pau Rausell-Köster, Tony Ramos Murphy i Chema Segovia Collado, l’article ofereix una revisió crítica sobre la idea d’equipament cultural com a element ancorat en la lògica de la democratització cultural, per a avançar cap a una comprensió ampliada del paper de la cultura en la ciutat contemporània. Les possibilitats projectives que la ciutat cultural ofereix s’exemplifiquen des d’una anàlisi de la recuperació de la Ciutat de l’Artista Faller a València.

Finalment, vull donar les gràcies a totes les persones que han col·laborat en l’elaboració d’aquest monogràfic, especialment en la redacció i revisió dels articles.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Delfín, M. (2022). Abrir la gobernanza cultural mediante la participación de la sociedad civil. En UNESCO, *Repensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global*. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>
- Durán, M. Á. (2008). *La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso*. Ediciones Sur.
- Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Editorial Reverté.
- Klein, R. (2020). Construcciones de ciudad y espacio público desde el graffiti y el street art. Aportes desde un análisis de la fotografía. *Universitas Humanística*, 88(1), 20.
- Klein, R., i Rius-Ulldemolins, J. (2021). Prácticas culturales y espacios públicos como lugares de interacción social y política. Un análisis del activismo en Barcelona y València. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 445-462.
- Rius-Ulldemolins, J., i Klein, R. (2022). From top-down urban planning to culturally sensitive planning? Urban renewal and artistic activism in a neo-bohemian district in Barcelona. *Journal of Urban Affairs*, 44(4-5), 524-544.
- Rosler, M. (2017). *Clase Cultural. Arte y gentrificación*. Caja Negra.
- Sequera Fernández, J. (2020). *Gentrificación. Capitalismo cool, turismo y control del espacio urbano*. Catarata.



UADERN



# Comprendre els territoris culturals de baix cap a dalt en ciutats desiguals

*Claudia Seldin*

TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN

[claudia.seldin@metropolitanstudies.de](mailto:claudia.seldin@metropolitanstudies.de)

ORCID: 0000-0002-4542-0450

*Caio César de Azevedo Barros*

UNIVERSITAT FEDERAL DE RIO DE JANEIRO

[caiodeazevedobarros@gmail.com](mailto:caiodeazevedobarros@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-5926-4954

*Pedro Vítor Costa*

UNIVERSITAT FEDERAL DE RIO DE JANEIRO

[pedro.costa@fau.ufrj.br](mailto:pedro.costa@fau.ufrj.br)

ORCID: 0000-0002-4464-2430

*Victória Michelini*

UNIVERSITAT FEDERAL DE RIO DE JANEIRO

[victoria.junqueira@fau.ufrj.br](mailto:victoria.junqueira@fau.ufrj.br)

ORCID: 0000-0002-0073-4683

Rebut: 11/02/2021

Acceptat: 09/01/2022

## RESUM

El terme *contestació* sovint s'utilitza per a descriure diferents tipus de conflictes que sorgeixen en les àrees urbanes del segle XXI. Tot i això, la literatura sobre planificació urbana no ha abordat adequadament l'enfocament cultural d'aquesta resistència. Per tant, aquest article té com a objectiu corregir-ne aquesta omisió. Argumentem que el concepte de *territoris de cultura en disputa* fa un paper clau en la construcció informal de les àrees urbanes, destacant-les com a impulsores heterogènies de *contestació* i de lluita pels drets a les ciutats assolades per la desigualtat d'Amèrica Llatina. Els autors hi fan ús de dos enfocaments metodològics per definir aquesta *contestació*: (1) anàlisi contextual de la literatura sobre el concepte de territoris per a descobrir-ne el caràcter cultural, i (2) anàlisi etnogràfica d'un estudi de cas sobre Rio de Janeiro, al Brasil. L'Espai Cultural Viaduto de Realengo és un exemple d'apropiació cultural d'un lloc desocupat sota un pas elevat als afores de Rio de Janeiro. Aquest cas il·lustra la complexitat de l'ocupació improvisada i de baix cap a dalt a través d'activitats culturals. L'estudi revela la necessitat d'entendre aquests territoris per a elaborar polítiques públiques i plans urbans més equitatius. També destaca que aquests territoris són culturalment rics i socialment vulnerables.

**Paraules clau:** territoris en disputa; territoris culturals; teoria decolonial; desigualtat; Amèrica Llatina

**ABSTRACT.** *Understanding Bottom-Up Cultural Territories of Culture in Inequality-riven Cities*

'Contestation' is a term often used to describe various kinds of conflict in 21st-Century urban areas. Yet Urban planning literature lacks a cultural approach to such resistance — an oversight that this paper seeks to redress. We argue that the concept of 'contested territories of culture' plays a key role in the informal construction of urban areas, highlighting them as heterogeneous drivers of 'contestation' and the fight for rights in Latin America's inequality-riven cities. The authors use two methodological approaches to define said 'contestation': (1) contextual analysis of the literature on the concept of 'territories' to discover their cultural character, and (2) ethnographic analysis of a case study on Rio de Janeiro, Brazil. The example of the Realengo Flyover Cultural Center, a cultural appropriation of a leftover site under a flyover on Rio's outskirts, shows the complexity of improvised, bottom-up squatting through cultural activities. The study reveals the need to understand these territories in order to draw up more equitable public policies and urban plans. It also highlights that such territories are both culturally rich and socially vulnerable.

**Keywords:** contested territories; cultural territories; decolonial theory; inequality; Latin America

**SUMARI**

Introducció  
 La faceta cultural dels territoris  
 Resistència llatinoamericana: territoris disputats i en disputa  
 L'espai cultural Viaduto de Realengo  
 Notes metodològiques  
 Un estudi de cas  
 Contestacions en el grup intern  
 Contestacions amb la ciutat exterior  
 Consideracions finals  
 Referències bibliogràfiques  
 Nota biogràfica

**Autora per a correspondència / Corresponding author:** Claudia Seldin. Technische Universität Berlin, Center for Metropolitan Studies. Hardenbergstraße 16-18 (HBS 6) 10623, Berlín (Alemanya)

**Citació suggerida / Suggested citation:** Seldin, C., de Azevedo Barros, C. C., Costa, P. V., i Michelini, V. (2023). Comprendre els territoris culturals de baix cap a dalt en ciutats desiguals. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 10-30.

DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.1>

**INTRODUCCIÓ**

Els termes *territoris en disputa* i *espais urbans en disputa* han esdevingut, com més va més comuns en la literatura actual d'urbanisme i de planificació urbana (Satgé i Watson, 2018; Schwarz i Streule, 2020). Ara bé, és difícil trobar una definició precisa per a aquests termes, una realitat que fa pensar que se'n podria enriquir la comprensió mitjançant l'aportació del camp dels estudis culturals. Alguns autors fan ús d'aquests termes en un sentit més literal per a referir-se a àrees o moments de conflicte polític,

militar, religiós o ètnic (Yiftachel i Ghanem, 2004; Vicino i Fahlberg, 2017). Uns altres posen el punt de mira en disputes centrades en els recursos naturals i els temes ambientals (López, 2016). Alguns, fins i tot esmenten termes més abstractes, com ara «espais-temps en disputa» (Massey, 2005: 177). Així i tot, després d'anys d'investigació transdisciplinària en planificació urbana i antropologia social, encara no hem trobat treballs que ens acosten la manera com el desenvolupament de la cultura i les activitats artístiques poden conduir a la creació de territoris



complexos, i que van més enllà de qüestions de disputa racial (Rolnik, 2007). En aquest treball argumentem que certs espais culturals que s'han autoorganitzat de baix cap a dalt al Brasil són més que territoris culturals. Sovint són territoris en disputa, farcits de múltiples conflictes objectius i subjectius, tant a l'interior dels grups involucrats com en els relacionats amb la ciutat exterior. Quan aquests grups incorporen l'element de *resistència*, desafien l'ordre establert i les desigualtats històriques, perquè desenvolupen activitats alternatives que no es limiten necessàriament al sistema econòmic formal. Aquests territoris poden ajudar a guiar futures polítiques d'inclusió i crear un àmbit per a transformacions informals i adaptatives de l'espai urbà.

Des de 2004, hem investigat diversos casos d'espais culturals autoconstruïts a la perifèria de les ciutats brasileres que, en la majoria dels casos, han generat controvèrsia entre els residents locals. Des de museus i parcs urbans a les faveles [barris marginals] fins a cinemes improvisats, aquests espais solen estar impregnats de tensió i conflicte. Això demostra d'una manera concreta que les comunitats no sempre accepten els territoris construïts i que presenten diferents perspectives segons els actors i els interessos que els fan costat. El nostre objectiu principal és construir sobre el concepte original de *territoris de cultura en disputa* una eina metodològica i de planificació *de (i per a)* els oprimits (Hesse-Biber, Leavy i Yaiser, 2004), i una clau en la lluita per l'accés cultural i pel qüestionament de les desigualtats a l'Amèrica Llatina. Els espais culturals organitzats de baix cap a dalt s'han vist durant molt temps a través d'unes lents de color de rosa, com un fenomen uniforme (Vaz, 2007; Holanda, 2012), una visió que passa per alt la seua complexitat i el que ens poden ensenyar. Considerem que aquests territoris complexos són el resultat de lideratges en conflicte i de relacions humanes enfrontades. Per tant, considerem que mereixen una anàlisi més exhaustiva i detallada. La nostra investigació ha fet ús d'un enfocament de mètode mixt que ha combinat: (1) una revisió crítica de la literatura

existent sobre el concepte de *territoris* i el seu potencial de resistència; (2) una anàlisi etnogràfica d'un estudi de cas.

L'article comença amb una discussió a manera de debat sobre com es defineixen simbòlicament els territoris culturals, vistos com el producte de la vida quotidiana (Lindón, 2019) i els resultats de l'acció col·lectiva i les identitats culturals (Bonnemaison, 1981). Després destaquem la importància del concepte de *territoris* per als estudis llatinoamericans i per als moviments socials locals (Zibechi, 2015; Saquet, 2018). Posem l'accent en la importància d'involucrar autors locals per a obtenir percepcions més ben situades i enfocaments postcoloniais que afavorisquen la descentralització de la producció del coneixement (Porto-Gonçalves, 2001; 2008), en línia amb la teoria decolonial. Aquestes referències ens demostren com els territoris llatinoamericans actuals són altament dinàmics i estan en un constant procés de «multiterritorialització i reterritorialització» (Haesbaert, 2004), un fet que contribueix a abordar-ne les múltiples facetes qüestionades i en disputa. Aquests autors fan llum sobre la manera que els territoris poden ajudar en l'elaboració de polítiques públiques més eficients i a assolir un desenvolupament més sostenible (Flores, 2007). Després d'aquesta anàlisi, ens basem en el nostre concepte de *territoris de cultura en disputa*, tot aclarint que també poden ser territoris en disputa amb l'ordre establert i el lloc de lluites contrahegemòniques que persegueixen més igualtat. Per a il·lustrar els nostres arguments, examinem el cas de l'Espai Cultural Viaduto de Realengo a Rio de Janeiro, el Brasil.

---

## LA FACETA CULTURAL DELS TERRITORIS

El concepte de *territori* s'ha convertit en un tema d'investigació popular en la transició del segle xx al xxi (Debarbieux, 1999; Delaney, 2005). Les propostes sobre una possible fi de la història i de la geografia (Fukuyama, 1992; Virilio, 1998) i la crisi de la modernitat van conduir els estudiosos a observar més de prop els fenòmens de «desterritorialització

i reterritorialització» (Haesbaert, 2004), que van demostrar que les apropiacions espacials estaven adquirint facetes diferents respecte de les experimentades anteriorment.

Molts autors han insistit temps i temps en la necessitat d'entendre els territoris a través de les dimensions simbòliques seues com a territoris culturals. Bonne-maison (1981) destaca les subjectivitats involucrades en la construcció dels territoris i el sentit que donen a l'espai els qui se n'apropien. Destaca que cultura i territori són inseparables. Aquesta relació reflecteix una composició dialèctica i simètrica entre els aspectes visibles/materials de l'espai (paisatge) i els invisibles (cultura, relacions i experiències humanes). Lindón (2019) utilitza aquesta relació per a descriure una visió híbrida dels territoris, que mescla societat i naturalesa; política, economia i cultura; materialitat i idealitat en una complexa interacció espaciotemporal.

En el camp de l'urbanisme, Vaz (2018) destaca la xarxa d'itineraris diaris com un component important dels territoris. Assenyala el paper essencial dels espais públics que vinculen aquests itineraris (és a dir, carrers, avingudes i places), i els presenta com a àrees clau per a la trobada de diferents grups i el desenvolupament de relacions socials. Aquesta definició es fa més entenedora si analitzem el concepte d'*espai viscut* (Frémont, 1980), que vincula la construcció social de l'espai a les rutines diàries de les persones, les inclinacions i els afectes a diferents llocs. El geògraf brasiler Milton Santos (2006) també descriu el territori com una xarxa de relacions complementàries i conflictives, com una manera de comprendre el paper vital que juga l'acció humana als territoris, així com els vincles entre el lloc, la formació socioespacial i el nostre món desigual.

Alguns autors fins i tot comparen el desenvolupament dels territoris amb «jocs de poder» o «geometries de poder» entre els diferents actors que s'apropien de l'espai (Massey, 1999; Raffestin, 1980; Flores, 2007). Distingeixen els «territoris donats», establerts a través de polítiques públiques de desenvolupament regional, dels «territoris construïts» (Pecqueur, 2005), que sorgeixen de la trobada d'actors socials que cerquen

resoldre un problema comú. Els territoris abordats en aquest article se situen en aquesta última categoria perquè, en molts casos, són creats a partir de la improvisació i l'acció col·lectiva de grups que s'enfronten a desafiaments semblants pel que fa a l'accés cultural desigual a la ciutat. A regions marginades del Brasil, aquests territoris culturals sovint són generats per grups en àrees que estan desateses pel mercat immobiliari, una realitat que permet una certa llibertat per a fer-hi activitats modelades per les seues necessitats. Aquests individus aporten fragments de les seues pròpies biografies a la construcció de territoris a través d'un procés multidimensional (Lindón, 2019; McFarlane 2019). En (inter)actuar junts a l'espai, generen una mena de «consciència de lloc» (Saquet, 2018), que ajuda a identificar i interpretar el seu paper al món.

Una vegada que les persones comprenen el seu potencial, poden actuar juntes en un esforç per canviar-ne les realitats. Aquest vincle entre acció col·lectiva, autoorganització i identitat cultural arrelada a l'espai és el que identifica el caràcter especial dels territoris a l'Amèrica Llatina (Zibechi, 2015; Porto-Gonçalves, 2008). En aquestes regions, marcades per la pluralitat, la hibridesa i la desigualtat, els territoris aparellats amb els moviments socials solen generar territoris de resistència.

---

## RESISTÈNCIA LLATINOAMERICANA: TERRITORIS DISPUTATS I EN DISPUTA

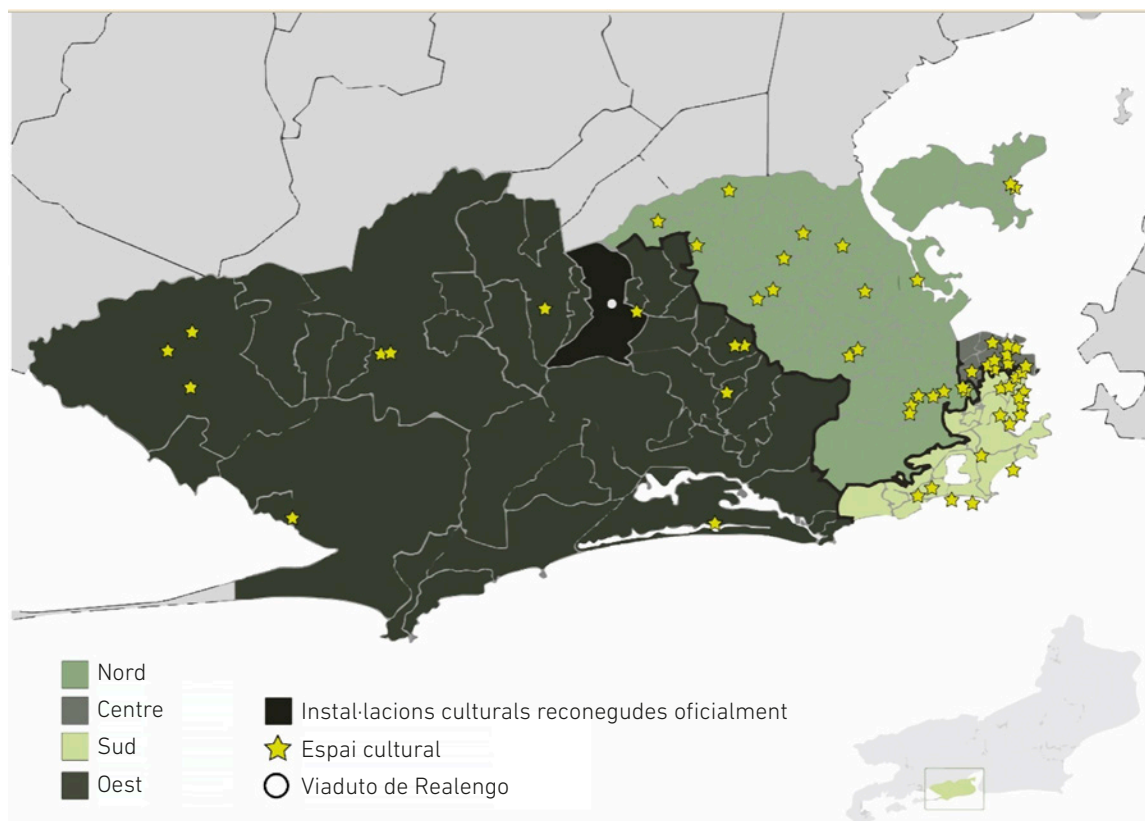
Al Brasil, no tots els territoris culturals es construeixen de baix cap a dalt o són expressions de resistència. Així i tot, els que sí que ho són fan un paper molt important, atès que permeten l'accés a la cultura dels qui han estat desatesos per les polítiques públiques. El vincle entre *territori* i *resistència* és fort dins de la literatura decolonial llatinoamericana. En els camps de la geografia i l'urbanisme, aquest binomi s'utilitza sovint com una part d'enfocaments contrahegemònics que fomenten la producció de coneixement situat (Porto-Gonçalves, 2008). Aquests enfocaments valoren el diàleg, el debat, la cooperació i la solidaritat, assumint el conflicte i l'existència d'opinions diverses

com una manera positiva de construir coneixement popular. Aquest coneixement, però, ha de ser legítim i incorporat als esquemes de formulació de les polítiques d'avui.

Al Brasil, la realitat urbana es caracteritza per grans desigualtats que són en gran mesura una ressaca del colonialisme (Saquet, 2018). L'últim Informe sobre Desenvolupament Humà de les Nacions Unides (2019) situa aquest país com el seté més desigual del món, amb un índex de desenvolupament humà del 0,761 (el 79é a escala mundial), per darrere d'altres nacions sud-americanes, com l'Argentina, Xile i l'Uruguai.

A Rio de Janeiro, la segona metròpoli més gran del país i la principal destinació turística, aquestes desigualtats es reflecteixen en un desequilibri en la distribució i el manteniment de la infraestructura bàsica, els serveis urbans i les instal·lacions públiques a tota la ciutat (Figura 1). Els barris de les zones sud i centre més pròsperes concentren el nombre més elevat d'opcions culturals i d'oci tradicionals, i la majoria dels assistents són blancs (Rocha, Barros i Santos, 2018). Els habitants dels barris marginals de l'oest i els més pobres del nord acostumen a haver d'inventar-se espais culturals propis per a accedir a la producció i el consum cultural.

**Figura 1** Mapa dels equipaments culturals oficialment reconeguts de Rio de Janeiro (dècada de 2010), on destaca també l'Espai Cultural Viaduto de Realengo.



Font: autors.

Aquests espais autoconstruïts configuren nous tipus de territoris de cultura i de resistència perquè operen al marge de les regles, mitjançant tàctiques proposades per Certeau (1994), amb un abordatge gradual i si ho permeten les circumstàncies. Aquests espais culturals sovint incorporen la seua singularitat espacial en els noms, de manera que formen part de la seua identitat, com per exemple Nós do Morro ('Nosaltres del pujol'), Cinema no Beco ('Cinema del carreró'), Museu de Favela (Museu de la Favela), entre d'altres. Aquests territoris culturals semblen orgullosos de les seues arrels espacials i promouen xarxes de participació i cooperació. Zibechi (2015: 88) es refereix als qui fan camí amb iniciatives no capitalistes a l'Amèrica Llatina com a «nàufrags» del sistema que els margina, i com a productors d'una mena de resistència «silenciosa i clandestina». Per a ell, els territoris llatinoamericans són resistents i heterogenis per naturalesa, seguint una lògica no necessàriament econòmica, encara que sovint donen lloc a economies informals (Canclini, 2019). El concepte d'*informalitat* és rellevant per a aquests territoris en disputa. Ens hi acostem com una «manera d'urbanització» que, en paraules de Roy (2005), és com «una sèrie de transaccions que connecten diferents economies i espais entre si». En aquest sentit, els territoris conflictius i informals poden ser vistos com tàctiques en l'àmbit local que ens poden ensenyar a emmarcar polítiques futures.

Una vegada que un grup comença a desenvolupar noves activitats en un espai que tradicionalment estava vinculat a una altra mena d'usos, està desterritorialitzant aquestes activitats i, en una certa manera, subvertint l'ordre urbà existent. Haesbaert (2004) considera que la «desterritorialització» va acompanyada de la «multiterritorialització», un fet que reflecteix la multiplicitat de territoris que avui estan marcats per la fluïdesa, la immaterialitat i la subjectivitat. Explica que les noves dinàmiques de desterritorialització-reterritorialització-multiterritorialització són intrínseques al món globalitzat, on la mobilitat és constant. Delaney (2005: 146) afegeix que aquests nous territoris són «sovint contingents, disputats o inestables; nosaltres, cadascú,

participem en els processos interminables de fer i refer els nostres mons». El concepte de *territoris de cultura en disputa* reflecteix totes aquestes dinàmiques d'espai i temps fluids i canviants, així com les lluites i controvèrsies que ocorren en la vida del dia de cada dia dels espais culturals. Reflecteix una «pluralitat d'espacialitats» i la «multiplicitat de temporalitats» proposada per Schwarz i Streule (2020: 13). Són territoris de moviment en diferents sentits: de moviment social i de disposicions espacials diferents i variades, amb configuracions que canvien en funció de les necessitats actuals. En el nostre estudi de cas de Realengo, per exemple, les activitats varien constantment i el lloc presenta una faceta diferent segons l'hora del dia, que va des d'un lloc buit fins a un punt de referència ple de gent per a la trobada social i la resistència. La nostra llarga investigació de diversos exemples de territoris culturals de baix cap a dalt al Brasil ens mostra que estan naturalment marcats per la contestació. Les trajectòries d'aquests grups estan marcades per nombrosos conflictes objectius i subjectius, un fet que dona lloc a «geometries de poder» en constant evolució (Massey, 2005: 180). Realengo és un cas que exemplifica les tensions racials simultànies, el biaix de gènere, les desigualtats regionals, els problemes de lideratge, les percepcions conflictives de la violència urbana i les disputes territorials, tant internes com externes a la ciutat.

Altres casos estudiats presenten una trajectòria similar. Per exemple, el Museu Maré, situat en un dels complexos de faveles més grans de Rio de Janeiro, s'enfronta regularment a amenaces de desallotjament a causa dels conflictes entre els propietaris dels immobles i els ocupants il·legals (Vaz, 2018). Així mateix, el parc de Sitiê, que era un antic abocador de fem, s'ha transformat en un santuari cultural i ambiental en una altra favela i es veu afectat per disputes entre els fundadors i els narcotraficants locals, que sovint tanquen l'espai (Seldin, 2018). Tots ells també s'enfronten a conflictes interns a causa de les seues dinàmiques i relacions, i configuren vertaders espais tibants, on la contestació és part normal de la quotidianitat.

Aquests espais tibants són també territoris en disputa, ja que desafien l'ordre preestablert i s'atreveixen a ocupar espais buits/amagats fora de l'àmbit de l'urbanisme formal dominant, principalment exclouent; produir cultura més enllà de la indústria oficial; discutir obertament sobre temes socials i construir una xarxa marginal per a difondre'n les ideologies i els valors. En autoorganitzar-se i autoconstruir-se, actuen fora de les regles de planificació impulsades per les polítiques neoliberals que generen la centralització de la riquesa i el poder per a uns quants.

Als afores de Rio de Janeiro, impugnar l'ordre donada és un gran pas per a guanyar autonomia. Per a Flores (2007), l'autonomia de la societat és vital per a fomentar un desenvolupament més sostenible, igual que el reconeixement dels conflictes locals. Reconèixer la complexitat, les disputes i els processos de contestació ens dona una millor comprensió dels diversos interessos i jocs de poder, cosa que, al seu torn, facilita la cerca d'una major igualtat. Amb això al cap, presentem el cas de l'Espai Cultural Viaduto de Realengo (Espai Cultural Viaduto Realengo), un «espai residual» (Aral, 2009; Angin, 2011) sota un pas elevat, que s'ha convertit en un centre cultural improvisat amb un enfocament cap a l'escena del *hip-hop*.

---

### L'ESPAI CULTURAL DEL VIADUTO DE REALENGO

L'Espai Cultural Viaduto de Realengo està situat al barri Realengo, a la part oest de Rio de Janeiro. En aquesta macroregió hi ha el segon nombre més elevat de persones que viuen a les faveles de la ciutat i representa el 41 % de la població total (3 milions) (IPEA, 2010). La majoria dels habitants locals s'encabeixen en les classes baixes o mitjanes baixes.

L'ajuntament va construir el 2012 un pas elevat de 300 metres de llarg prop d'una estació de tren. L'objectiu era millorar les connexions de transport per als Jocs Olímpics de 2016. El pas elevat d'Aloysio Fialho Gomes, més conegut com el Viaduto de Re-

alengo, va obligar a la demolició de vuitanta habitatges familiars a Realengo i al desallotjament dels ocupants com a part del projecte urbà més gran de l'Autopista Transolímpica i el sistema d'autobusos ràpid (Bastos, 2012). Aquesta obra va tenir un gran impacte al barri i, el 2013, la part inferior del pas elevat va ser ocupada pel col·lectiu artístic Original Black Sound System (OBSS). Aquest territori cultural improvisat, liderat per un artista destacat dins del grup, ha estat objecte d'elogis per part d'alguns i de crítiques per part d'uns altres.

### Notes metodològiques

Des d'una perspectiva feminista i subalterna del coneixement situat (Haraway, 1988), la nostra investigació va utilitzar l'etnografia per a acostar-se al lloc de Realengo durant diversos esdeveniments i es va centrar en la Sagrada Terça-Feira do Rap setmanal ('Batalla de Rap del Dimarts Sant'). L'observació com a participants no només va permetre comprendre com s'organitzaven les activitats del Viaduto, sinó també les dinàmiques de poder que hi havia entre els artistes, els quals van construir la seua pròpia narrativa entorn d'aquest territori. Podem dir que investigar les accions de l'OBSS consisteix a construir coneixement situat perquè, si bé moltes de les seues activitats se centren en el *hip-hop*, no es limiten a replicar aquest gènere, els orígens del qual cal cercar-los en la dècada de 1970 a Nova York (Barros, 2020). Agafen això com una de les referències, però s'inspiren més en les bandes de *rap* brasileres (és a dir, els Racionais MC), amb les seues rimes que aborden els problemes socials locals i les injustícies històriques des de la seua perspectiva marginada. De fet, la música *hip-hop* és només una de les moltes activitats presents en el calendari del Viaduto, com veurem més endavant.

La nostra investigació de camp també va incorporar l'anàlisi i la interpretació de comportaments, lletres de cançons i dades visuals produïdes per als esdeveniments, seguint l'enfocament metodològic que proposava McFarlane (2019: 213), ja que tracta amb els «fragments urbans» en geografies subalternes. En resum, la comprensió de les narratives existents es-

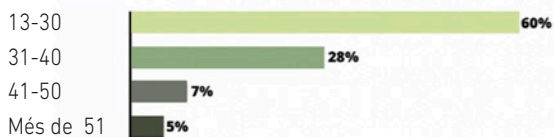
devé una eina valuosa per a entendre els «fragments de coneixement» produïts en l'àmbit local. A més de l'observació participant, la investigació també va implicar l'anàlisi de documents oficials i de portals webs de la corporació municipal (permisos i convocatòries públiques) i material iconogràfic, incloent-hi fotos, vídeos i contingut publicats en les xarxes socials de Viaduto. De 2018 a 2020, vam visitar el lloc periòdicament per a observar i fer entrevistes semiestructurades in situ amb membres de l'OBSS, participants de l'esdeveniment i habitants de Realengo. També vam filmar un videodocumental curt amb els relats com una part d'un projecte contextualitzat més ampli sobre els espais sobers resultants de les obres de construcció als afores que estaven relacionades amb els Jocs Olímpics de Rio de Janeiro. A través de l'etnografia, vam poder comprendre que el Viaduto de Realengo és

un territori socialment construït amb diferents nivells de participació dels habitants locals. Així mateix, la metodologia emprada ens va permetre capturar els diferents marcs temporals que hi coexisteixen. Atés que els esdeveniments són intermitents, les visites en diferents moments, dies i estacions ens van permetre recopilar informació valuosa sobre l'espai. El Viaduto Realengo és majoritàriament un lloc de trànsit amb poc moviment durant una gran part del dia, però que esdevé un animat centre cultural a l'aire lliure algunes nits.

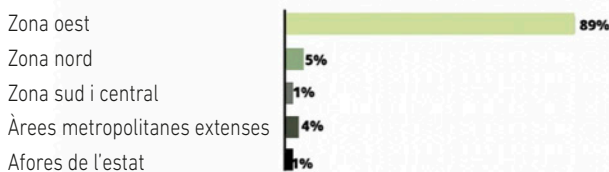
A més, també vam fer una enquesta en línia durant dos mesos el 2018 amb 105 assistents per a conèixer-ne els perfils. Això ens va permetre recopilar dades quantitatives i qualitatives rellevants (Figura 2) i crear el nostre propi disseny de mètode mixt.

**Figura 2** Gràfics que detallen informació seleccionada de l'enquesta de 2018.

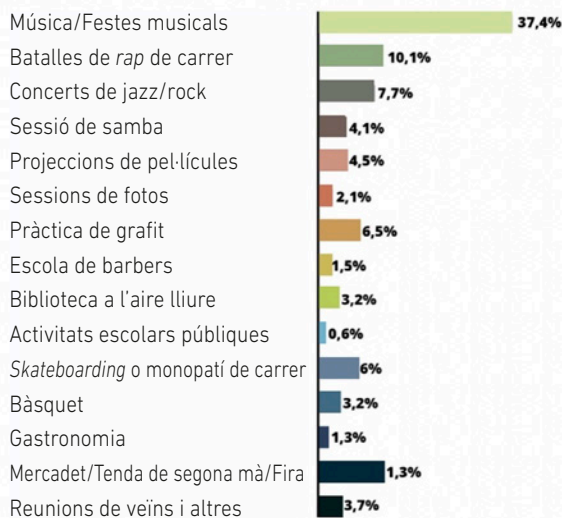
#### GRUPS DE VISITANTS PER EDAT



#### VISITANTS PER ZONA



#### NOMBRE DE VISITANTS PER ACTIVITAT



Font: autors.

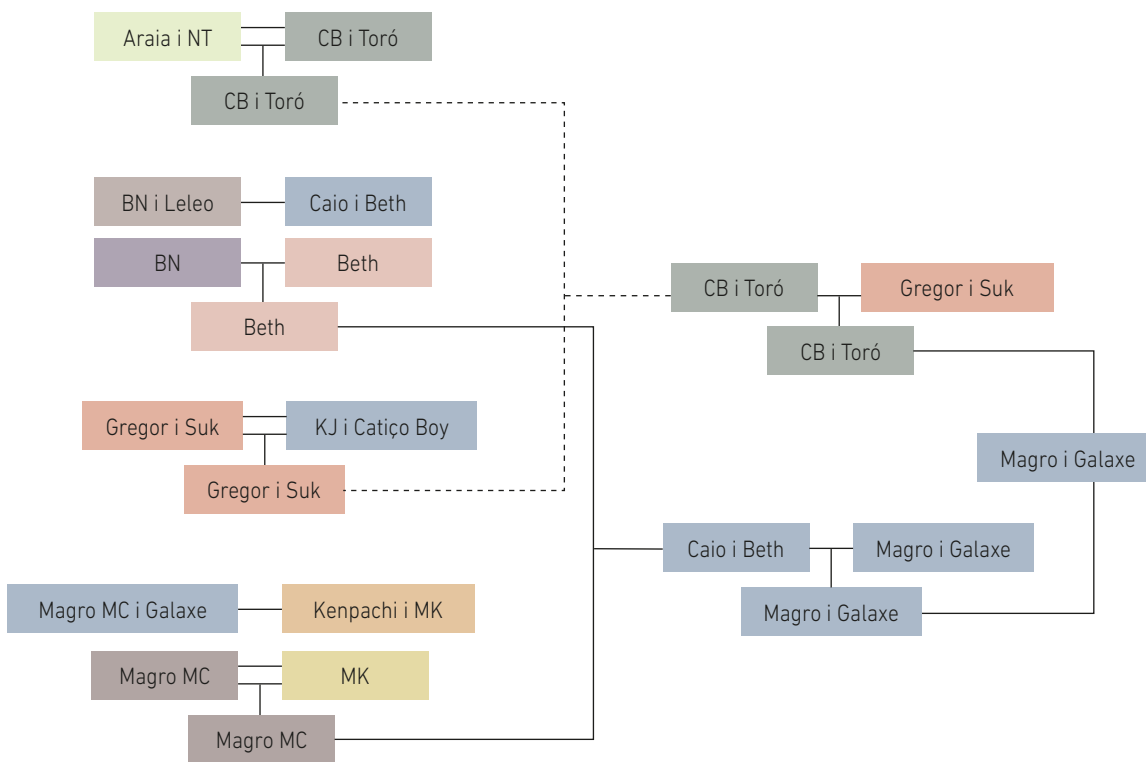
Les dades recopilades ens mostren que la majoria dels assistents eren residents de tres barris limítrofs: Realengo, Bangu i Padre Miguel. Això demostra el

paper d'aquest territori cultural com a punt de referència per a la zona oest i ens ajuda a comprendre com l'espai s'articula culturalment amb la ciutat en el seu

conjunt. També vam traure aigua clara sobre qüestions més àmplies, com el gènere dels participants. Si bé l'enquesta mostra una distribució de gènere més equilibrada en més de quinze esdeveniments, també va il·luminar la nostra observació inicial del

domini masculí en les seues activitats emblemàtiques centrades en el *hip-hop*. De fet, només s'hi va veure una artista femenina participant activament en les batalles de *rap* durant tota la nostra investigació de camp (Figura 3).

**Figura 3** Diagrama de flux d'una batalla de *rap*.



Font: autors.

També s'hi van analitzar algunes de les rimes que es cantaven al Viaduto per a treure'n a la llum les opinions i experiències dels autors. Vam observar com les lletres dels rapers s'activaven per a promocionar-ne els autors i/o difamar-ne els oponents, tot reflectint-hi perspectives individuals. En realitat, van ajudar a posar el focus sobre els problemes socials i econòmics més amplis a Rio de Janeiro i al Brasil. Per exemple, els comentaris sexistes o les denúncies de racisme durant les batalles de *rap* reflecteixen un problema social i

cultural més ampli (històric) present a les societats llatinoamericanes. Reproduïm ací algunes cites controvertides com una part de la nostra metodologia de punt de vista (Hesse-Biber, Leavy i Yaiser, 2004) per a afirmar que el raper té una trajectòria singular com a resident masculí de la perifèria global, pobre, negre i, sovint, sense accés a l'educació bàsica i a la informació, un conjunt de característiques que l'aboquen a la reproducció de prejudicis comuns (és a dir, homofòbia, sexisme). Això significa que el cos

que produeix el *rap* no és simplement un objecte, sinó que té una trajectòria específica que es reflecteix en les interpretacions de *rap*. Aquestes interpretacions mostren experiències i opinions personals que legitimen les lletres, independentment de la opinió nostra sobre aquestes.

### Un estudi de cas

El barri occidental de Realengo està a 25,5 km del centre de Rio de Janeiro. Té una població inferior als 180.000 habitants amb una mitjana mensual d'ingressos que se situa en els 120 \$ (IPP, 2018). Els

registres oficials mostren només dos equipaments culturals finançats per l'estat: l'Arena Cultural Gilberto Gil i l'Espai Cultural Arlindo Cruz. El Viaduto ocupa aproximadament 200 metres quadrats i està delimitat per dues parets. El lloc sembla un carreró (Figura 4), connectat amb l'estació del tren local per un dels carrers principals del barri. Caminar sota el pas elevat és l'única opció per a molts treballadors que tornen a casa amb els trens des del centre de la ciutat. La zona està buida i és fosca, raó per la qual sovint s'ha considerat perillosa i més d'un entrevistat va esmentar els delictes comesos en aquesta àrea.

**Figura 4** El passatge creat per l'estructura del pas elevat (2018).



Font: autors.

Atesa la situació estratègica en relació amb la infraestructura de transport i l'alt flux de persones que hi transiten, l'espai va cridar l'atenció de l'OBSS, que el va ocupar de manera intermitent i hi ha fet diverses activitats al llarg del temps. Liderat pel músic Oberdan Mendonça i per altres joves grafeters, DJ i MC, l'OBSS va intentar enfortir l'escena cultural local mitjançant la producció

d'esdeveniments i el lloguer d'equips tècnics. El 2013, l'Espai Cultural Viaduto de Realengo esdevingué una realitat gràcies al suport que va rebre de la convocatòria pública d'«Accions Locals» de la Secretaria Municipal de Cultura, cosa que el va convertir en un centre cultural reconegut oficialment. No obstant això, aquest suport va resultar ser principalment simbòlic com a conseqüència



dels problemes persistents d'infraestructura a la zona i pels conflictes amb els òrgans municipals, incloent-hi la policia militar local. Aquest reconeixement oficial és comú en diverses accions culturals a les perifèries globals del capitalisme i reflecteix les dicotomies urbanes i les polítiques molt específiques que hi ha entre la formalitat i la informalitat en la configuració territorial (Roy, 2004). L'OBSS es va encarregar d'alterar l'estètica de l'espai mitjançant l'art del grafit, i també hi va construir el seu propi mobiliari urbà. Això incloïa un lloc de llibres, que funciona com una biblioteca comunitària, i un contenidor, que conté equip musical, cadires plegables i un tendal retràctil. Arribat el 2018, l'espai cultural ja funcionava de manera satisfactòria com un lloc a l'aire lliure, improvisat, autoorganitzat i temporal. El programa d'actes tenia més de quinze esdeveniments de diversa índole, incloent-hi batalles de *rap*, festes de ball, concerts musicals, projeccions de pel·lícules, sessions de fotos, pràctica del grafit, una escola de barberia, una biblioteca emergent, mercats de carrer, esdeveniments de monopatí i, fins i tot reunions

d'associacions de veïns. La gran quantitat d'activitats reflecteix la visió d'Haesbaert (2004) sobre el fenomen contemporani de la multiterritorialització i els territoris fluidos i múltiples.

L'activitat més reconeguda, la batalla de *rap*, és una reunió setmanal d'homes negres locals, majoritàriament joves. L'objectiu principal és ridiculitzar i desmoralitzar l'oponent mitjançant la rima. L'audiència és l'encarregada de decidir qui són els guanyadors i els perdedors amb els aplaudiments i els crits dels assistents. El raper que rep l'aclamació del públic més gran passa a la ronda següent, i així successivament, fins arribar a l'«etapa final». A diferència d'altres batalles de slam, no hi ha premis. Els que hi competeixen ho fan per diversió, per pràctica i potser per les possibilitats de relacionar-se amb altres entusiastes del *hip-hop*. Així i tot, l'ocupació de la part de sota del Viaduto és irregular i no és acceptada unànimement, un fet que comporta disputes i conflictes subjacents que, en conjunt, ajuden a construir un territori de cultura complex i disputat.

**Figura 5** Batalla de *rap* de Sagrada Terça-Feira do Rap el 2018.



Font: autors.

### Contestacions en el grup intern

Com s'ha assenyalat més amunt, la nostra investigació de camp i l'enquesta que hi vam fer van evidenciar un gran desequilibri de gènere en les batalles de *rap*. L'assistència de dones es va situar per sota del 10 %, amb una proporció encara menor de raperes actives. La majoria de les dones presents acompanyaven les parelles i eren meres espectadores. Després que s'hi registrara un rècord de nou espectadores femenines l'octubre de 2019, vam cercar de descobrir les raons que hi havia al darrere. El líder d'OBSS, Oberdan Mendonça, ens va dir en les entrevistes que «l'univers *hip-hop* és més masculí» (Mendonça, gener de 2019). Va comparar les batalles de *rap* amb la resta d'esdeveniments, i va afirmar que la presència femenina és més evident en les festes de ball. Les nocions que adduïa Mendonça sobre l'espai i la seua apropiació reflecteixen un biaix de gènere en la societat brasilera. Fins i tot fa referència a l'ocupació inicial a través de grafitis a les parets com un procés d'«homes conquistant una cova» (Mendonça, maig de 2018). Aquesta associació, explica, està lligada a la naturalesa oculta i mal il·luminada del lloc. Es tracta d'una característica que representa una amenaça per a les dones locals, que allí se senten insegures. Conscient de la discrepància de gènere, va fer esment amb una certa ingenuïtat de la necessitat de construir un bany perquè el públic femení s'hi sentira més còmode.

La producció de masculinitat al lloc va més enllà dels aspectes físics. El contingut de les batalles mateix reflecteix una disputa antiquada i sexista per l'honor masculí entre els participants. Encara que no hi ha regles oficials, s'entén que un raper masculí no pot insultar els membres de la família o les parelles femenines d'un altre raper, ni se'ls permet insultar el seu oponent amb alguna paraula que implique cap mena de comportament homosexual. Ens vam assabentar que això es percep d'una manera despectiva, i reflecteix novament un prejudici social més gran. En altres paraules, l'honor del raper masculí està connectat a la seua masculinitat a través d'un consens tàcit. En aquest lloc, hi ha idees específiques sobre el que es considera masculí i femení. La feblesa

masculina en aquest context específic és producte de la infidelitat. La visió de la dona és preocupant, perquè és vista com una possessió, algú a qui controlar. Irònicament, altres esdeveniments no centrats en el *hip-hop* han provocat sentiments oposats entre alguns dels assistents. Quan li vam preguntar què era especial a Viaduto, l'entrevistat A ens va dir:<sup>1</sup> «Respecte. No me'n vaig sentir exclòs per ser gai» (maig, 2018). El respecte i la «unió cultural» també van ser esmentats en la resposta de l'entrevistat B, un dels MC locals (maig de 2018).

Una altra font de tensió interna durant les batalles són els problemes racials. La majoria dels assistents són joves, negres i mulats, que es perceben a si mateixos com a oponents als habitants blancs i més rics de la zona pròspera del sud de Rio de Janeiro. Denuncien les desigualtats que viuen cada dia els habitants de la zona oest, tot sabent que la regió (conjuntament amb la zona nord) concentra la major pobresa de la ciutat i d'afrodescendents (Clarke, 2015). La qüestió del racisme als territoris culturals brasilers ha estat debatuda durant molt temps (Silva, 2014; Alves, 2020), i se n'hi ha revelat el racisme sistèmic existent i vinculat a un panorama més ampli de desigualtat urbana.

En un moment, Mendonça es va referir al barri «Realengo com una zona d'extermini» (abril de 2018), on no es respecten els drets dels més pobres, que no són blancs. Aquesta afirmació reforça les altres de Zibechi sobre els «territoris de genocidis i resistències» brasilers, habitats per negres i mulats, que pateixen una opressió constant. S'hi destaca que els desafiaments que enfronten els afrodescendents en aquest país són el resultat directe de la nostra herència colonial, un fet que és únic i diferent de la resta de l'Amèrica Llatina pel fet que «l'experiència de l'esclavitud és intransferible» (Zibechi, 2015: 08). Aquesta herència colonial es manifesta en la discriminació diària i la negació de la humanitat de les persones negres.

1 Presa d'entrevistes in situ. Hem optat per referir-nos als entrevistats amb lletres per a proteger-ne la intimitat.

La noció de territoris de genocidi versus territoris de prosperitat en una ciutat desigual també ens porta a recórrer a la noció de Mbembe (2003) d'una «necropolítica», que, en el cas de Rio de Janeiro, sovint la perpetua la Policia Militar i la falta de respecte que aquesta mostra pels drets humans mitjançant l'ús de la força contra els pobres i els negres (Ahnen, 2008). Les nostres entrevistes a Realengo han revelat episodis d'enfrontaments directes entre els usuaris de l'espai del Viaduto i la Policia Militar local, encara que aquests comentaris sempre eren anònims i fets amb molt compte i de manera superficial per por a les represàlies.

També podem observar com la necropolítica i la desactivació d'unes certes zones de la ciutat es manifesten en la falta intencional d'infraestructures i serveis urbans, així com en la desigualtat i la ineficàcia de les polítiques públiques. Aquest fenomen recorda la noció de «deixar morir» de Foucault (2008). A Realengo, és impossible ignorar la relació entre les persones/cossos que ocupen i creen activament el territori cultural en disputa i l'abandó de l'estat. Aquests cossos són majoritàriament negres, i la seua existència (i la mort també) la defineixen en gran mesura les polítiques públiques.

Malgrat això, la raça no és l'únic punt de conflicte que sorgeix dins del grup. Encara que l'àrea que hi ha al dessota del Viaduto es considera un espai col·lectiu, el productor cultural Oberdan Mendonça esdevé una figura predominant en la nostra investigació i reforça la nostra argumentació que els lideratges en conflicte i les relacions internes en disputa són inherents a aquest territori i a les seues geometries de poder. Oberdan Mendonça organitza la majoria dels esdeveniments i articula diverses activitats. La xarxa personal seua va més enllà de les fronteres de Realengo i fins i tot de la zona oest, ja que és capaç de connectar amb artistes independents d'altres comunitats marginades i inclús amb les zones centre i sud de Rio de Janeiro per a ajuntar-los actuant-hi com una mena de mediador com el que proposa Velho (2001).

La presència de Mendonça és dominant i fomenta una dinàmica vertical. El Viaduto no sols és extremadament masculí sinó que també és jeràrquic. Per exemple, les batalles de *rap* comencen quan ell arriba. A pesar que ell nega ser el líder del grup i es descriu a si mateix com un «articulador» i una «formiga més del grup» (Mendonça, febrer de 2019), en la nostra investigació no hi vam poder identificar cap altre MC amb un poder organitzatiu igual al seu.

Mendonça decideix qui ocupa l'àrea i quin tipus d'activitats s'hi poden fer. Segons ell, algunes persones han demanat permís per a vendre els seus productes durant els esdeveniments per a muntar estands i fins i tot crear un mercat a l'aire lliure semblant al d'un altre famós pas elevat a la zona nord de Rio (Seldin, 2018). Però ell sempre rebutja aquesta petició perquè la veu com una manera «d'intentar aprofitar-se l'èxit de les activitats culturals per al seu propi benefici» (juliol de 2019). Aquesta narrativa reflecteix un altre tipus de conflicte: en tractar de mantenir-lo com un espai cultural «pur», els artistes hi neguen l'ocupació dels qui no encaixen en les seues categories preestablertes.

Cal assenyalar que els membres mateixos de l'OBSS hi fan activitats comercials. S'hi venen refrescos i begudes alcohòliques del grup als contenidors, així com fitxes per a una màquina recreativa. També han convertit el Viaduto en una marca, i hi venen kits amb samarretes, clauers i adhesius amb el logo. Això reflecteix un punt de vista controvertit quan es tracta de la «comercialització» de l'espai i la seua vertadera intenció col·lectiva, perquè alguns poden usar l'espai per a obtenir beneficis i altres no.

En el context de la formació de territoris culturals, Bonnemaïson (1981: 284-285) destaca la importància dels codis socials implícits i explícits, els interessos comuns i divergents, així com la consciència col·lectiva que s'alça contra els considerats com a «forasters». Dins dels col·lectius, hi ha una competència interna per una mena de

poder que aboca al sorgiment de gurus o mestres, que funden i renoven la seua visió cultural. En aquest sentit, Mendonça encaixa en aquest perfil i planteja la pregunta de si l'Espai Cultural Viaduto de Realengo podria sobreviure sense ell.

### Contestacions amb la ciutat exterior

Mendonça justifica l'apropiació de la part inferior del pas elevat per la possibilitat d'atorgar-li un nou significat a l'àrea i superar les nocions de «perill» i «violència» que aquest té associades. En diverses entrevistes, Mendonça ha rebutjat les preocupacions de seguretat del lloc, argumentant que l'ocupació cultural ha millorat l'espai. També hem observat que altres artistes es perceben a si mateixos com que «omplim un buit» en una àrea que abans estava associada a la «violència, [la] foscor i [el] perill» (entrevistat C, maig de 2018).

La visió romàntica que té Mendonça del paper que hi exerceix s'exemplifica amb la història de dos joves que originàriament planejaven robar a la gent, però que després de canviar d'opinió, van decidir unir-se a la batalla del *rap*. El defineix com un «moment gratificant, mític» i com un exemple de la manera «com la cultura canvia vides» (maig de 2018). També fa esment del seu paper de bastir ponts amb el consistori local per a la construcció d'infraestructures, i sovint cita el nou projecte d'enllumenat públic per a la zona fosca com un factor per a reduir la delinqüència.

No obstant això, i malgrat les afirmacions de l'OBSS segons les quals l'espai cultural va millorar Realengo, no tots comparteixen aquesta opinió. Vam observar com Mendonça demanava als participants que no hi fumaren marihuana perquè afecta la seua ja deteriorada imatge. Una part de la comunitat local encara relaciona l'espai cultural amb connotacions negatives de consum de drogues il·legals, la vagància i el perill. A més, durant les nostres visites, els transeünts van advertir els membres dels nostres grups que estigueren atents als atracaments, i els aconsellaren que hi vigilaren les pertinences. Això fa que hàgem de concloure

que la percepció de perill o seguretat és relativa, i que varia segons l'hora del dia, el tipus de persones o la familiaritat amb l'espai, entre altres factors.

S'obtenien respostes diferents sobre el nivell d'atenció que es volia atraure amb les activitats de l'OBSS, segons la persona a què s'entrevistava. La situació descrita ens fa reflexionar sobre un altre conflicte que sorgeix quan s'utilitza el lloc, en el qual s'ha d'equilibrar el desig d'obtenir més visibilitat amb la necessitat de mantenir una certa discreció, per tal de no cridar l'atenció en excés i generar inseguretat en les persones. Zibechi (2015) afirma que la visibilitat també significa vulnerabilitat, falta d'autonomia i dependència del sistema. Bey (2018) proposa un enfocament similar quan parla de la necessitat de crear «zones autònomes temporals». En un moviment similar al que s'ha observat a Rio de Janeiro, Bey (2018) suggereix l'ocupació de zones invisibles, amb l'argument que han de passar desapercebudes en els buits i les clivelles de la societat en un intent de mantenir-ne la independència. Ara bé, és clar que la «invisibilitat» té els seus inconvenients, especialment quan es tracta d'atraure fons per a mantenir les activitats que hi ha en marxa.

Parlant de visibilitat encara, algunes lletres que es van sentir durant les batalles són una mostra que els rapers senten que habitar la zona oest és la raó per la qual no són famosos, i sovint denuncien la invisibilitat d'aquesta regió dins de la ciutat. Els rapers locals sembla com si habitualment estigueren comparant-se amb els que viuen a la zona sud, al·legant que no tenen les mateixes oportunitats.

Això ens porta a reflexionar sobre la circulació de rapers a l'interior de Rio de Janeiro en el seu conjunt. Les nostres entrevistes són una mostra que no es limiten a romandre en un únic lloc, i que sovint es mouen per tota la ciutat, seguint els seus esdeveniments culturals preferits. Aquest moviment els permet mostrar el seu treball a diferents audiències i companys. Consideren que les batalles de la zona sud tenen un aspecte més

«viral», especialment quan es tracta de l'exposició en les xarxes socials o en YouTube, la qual cosa avui dia juga un paper important per a la fama d'un artista.

Així i tot, el prejudici vinculat a la zona oest és palpable al Rio de Janeiro contemporani. Durant la nostra investigació de camp, els conductors d'Uber sovint van qüestionar la nostra destinació i van mostrar la seua oposició a la idea que férem una investigació social al barri. Aquest tipus de pensament no sols mostra un prejudici històric cap a la zona oest, sinó també una creixent intolerància, que segueix l'onada conservadora posterior a 2013 al Brasil (Pinheiro-Machado i Scalco, 2020). Aquesta intolerància va culminar amb l'elecció d'un president d'extrema dreta, Jair Bolsonaro, i està marcada per l'afebliment de les polítiques públiques socials (García, 2019) i la desarticulació del Ministeri de Cultura del Brasil. Aquest corrent polític s'oposa a les polítiques culturals implementades pels anteriors mandatariis de l'esquerra, Luís Inácio Lula da Silva i Dilma Rousseff, que, mitjançant el programa Cultura Viva, volien finançar el desenvolupament de col·lectius culturals marginats (Seldin et al., 2020). L'acte mateix de produir cultura ha esdevingut qüestionable al Brasil contemporani.

En els últims anys, els partidaris de Bolsonaro han vist els productors culturals, progressistes, feministes, portaveus i activistes LGBTQ+ com a vagabunds o «enemics» de la nació (Pinheiro-Machado i Scalco, 2020). En el nostre estudi, vam poder observar com la creixent discriminació cap als artistes ha empitjorat la percepció del Viaduto per part d'alguns residents de Realengo. Aquesta desconfiança, alimentada per narratives polítiques d'extrema dreta, està generant canvis culturals en la societat brasilera i a una mena de «descens a l'ordinari» (Das, 2007), on la vida quotidiana s'està impregnant de discursos d'odi i rebuig cap a les agendes més àmplies de canvi social. En el cas de Viaduto, el discurs de l'odi i la violència van fer un gir més el 2019. Encara que el mercat immobiliari no és especialment fort en aquest barri deteriorat, la presència dels artistes a

l'espai finalment va disminuir l'interés dels desenvolupadors en la «renovació urbana».

L'àrea al dessota del pas elevat és un espai públic i, encara que l'OBSS la va convertir en una plaça urbana improvisada, no hi ha documents legals que els reconeguen com a propietaris oficials. Això significa que altres grups o individus també hi poden intervenir, perquè l'estat no es preocupa de regular-lo.

Això va quedar clar l'octubre de 2019, quan un dels murs que delimiten el lloc va ser enderrocat, i com a conseqüència va desaparèixer una gran part dels grafitis. L'OBSS ens va dir que s'anava a construir un nou supermercat popular anomenat Atacadão en un solar del costat. Els artistes van reemplaçar la paret amb una reixeta protectora de metall, que va bloquejar parcialment l'accés dels assistents al contenidor, però va facilitar la celebració de les batalles de *rap*. També van traslladar la paradeta de llibres a un carrer a la vora, més prop de l'estació de tren.

A més, hi va haver un altre gir interessant. Els organitzadors de l'espai cultural, que abans n'estaven en contra de la «comercialització» per part d'altres actors, van aprovar inicialment el nou supermercat. Molts ens van dir que ho van veure com una oportunitat d'ocupació futura, però aquesta percepció va canviar ràpidament.

El 2020, durant la pandèmia de COVID-19, membres de l'acabat d'inaugurar cos de seguretat d'Atacadão van expulsar-hi el grup amb l'argument que el Viaduto «ara els pertanyia» (Mendonça, setembre de 2020). Aquest és un bon exemple de les nocions fràgils d'intervenció en els contextos informals. Això no va reflectir un canvi oficial en l'estatus de la propietat, sinó més aviat un acte simbòlic de «prendre'n control». L'acció d'aquests individus s'assembla a la dels grups de milícies locals, quan un poder paral·lel sovint pren el control de l'espai urbà a través d'amenaques violentes i substitueix el paper de l'estat en la regulació de l'ús del sòl (vegeu

Cano, 2013). Aquest fet també il·lustra la violència urbana de Rio de Janeiro, on les possibilitats de negociació són quasi nul·les per l'amenaça sobre la vida i sobre la integritat física.

Aquest gir dels esdeveniments va desanimar l'OBSS. Mendonça va afirmar que «no podia anar en contra d'aquest sistema (paral·lel)» i que el «sistema finalment els havia atrapat per la negligència del consistori, i els havia deixat en la inseguretat» i van decidir mudar-se de Realengo a la fi del 2020. Després de deixar el Viaduto en mans dels seus amics, ara planeja obrir una botiga en línia per als seus productes de marca i començar un projecte similar al seu nou barri de Jaconé.

En el moment de redactar aquest article, el futur de l'Espai Cultural Viaduto de Realengo és incert, una realitat que revela la naturalesa canviant d'aquest territori. Així i tot, independentment del que ocorregui amb aquest espai, els productors culturals involucrats en la construcció (i desaparició) d'aquest destaquen la necessitat d'aprendre d'aquests espais tibants, marcats tant per la resistència com per la persistència. A Realengo, el moment de resistència es va caracteritzar per l'acte mateix d'ocupació i per la lluita dels ocupants per la legitimitat, que per a ells, va arribar amb la convocatòria pública d'accions locals i l'obtenció de l'Ordre Municipal al Mèrit de la ciutat. Aquest període també va estar marcat per fites crucials, com la consecució d'un millor enllumenat públic i l'establiment d'un diàleg amb els actors públics i privats en el poder (és a dir, l'empresa de recollida de brossa, el supermercat, etc.). La resistència és el que va mantenir l'ocupació i va impedir que l'estat n'estigmatitzara o en reprimira l'experiment.

El segon moment, de persistència, va ser i continua sent més desafiador. Succeeix quan una experiència quotidiana, a través dels cossos i les activitats que s'apropien físicament del lloc, es duu a terme independentment dels obstacles emergents. Un d'aquests obstacles és garantir el dret a la terra i a alguna acció de l'estat. La resistència i la persistència per

a la creació de territoris culturals no són excloents sinó complementàries.

---

## CONSIDERACIONS FINALS

Al llarg d'aquest article, hem intentat construir un concepte de territoris culturals en disputa. Per a això, hem posat sobre la taula que aquests territoris s'assemblen a espais tibants, on el conflicte i la disputa solen ser-hi presents, especialment a les ciutats desiguals de l'Amèrica Llatina.

Hem començat analitzant la noció de *territori* per se, destacant-n'hi el caràcter cultural. Hem explicat que els territoris són subjectius per naturalesa, i estan construïts a partir dels significats, experiències, itineraris i expectatives dels usuaris. També hem destacat que contenen jocs de poder, que involucren diversos actors amb interessos contraposats entorn de l'espai. Després ens hem endinsat en la manera com els territoris culturals llatinoamericans moltes vegades es construeixen de baix cap a dalt, i que exhibeixen importants resistències a l'ordre establert. Aquesta resistència es trasllada a través d'un desig d'operar fora del sistema en un intent d'obtenir més accés a la cultura. Així, els territoris culturals en disputa poden ser considerats com una eina fonamental per a la formulació de polítiques futures amb l'expectativa d'aconseguir un canvi positiu en la realitat.

Per a il·lustrar el nostre argument, hem presentat l'estudi de cas del Viaduto de Realengo, una apropiació cultural d'un espai residual als afores de Rio de Janeiro. La presència dels artistes va ajudar a ressignificar el lloc, potenciant un espai públic degradat i convertint un espai buit en un referent cultural. Aquesta acció va impulsar la creació d'un territori per a la sociabilitat i els intercanvis en lloc d'un mer carreró o un focus de delinqüència. Aquest exemple ens permet observar disputes en diferents categories dins del grup i amb la ciutat exterior. La seua anàlisi va revelar la importància de la complexitat que l'enclou. D'una banda, alguns dels habitants locals

obtenen més accés a la cultura en un barri on els equipaments tradicionals són escassos. D'una altra, té un abast limitat a causa de la naturalesa de les seues activitats. No tots els habitants de Realengo poden participar en els esdeveniments. També tenen opinions divergents sobre el valor d'aquest per a la regió, però això no és necessàriament una cosa dolenta.

És essencial reconèixer la disputa actual entorn de l'apropiació del lloc en si mateix per a disposar d'un esquema de planificació més just. Mentre que l'ús cultural és molt important per a alguns, l'ús

comercial podria ser més beneficiós per a uns altres. Si l'estat hi fes de mediador, potser tots dos usos hi podrien coexistir. En aquest aspecte, no hi ha un judici de valor absolut, perquè totes dues postures són vàlides. No obstant això, la percepció comuna és que els afores de Rio estan abandonats i són controlats per activitats clandestines, una situació que esdevé un símptoma de la manca d'una planificació i de polítiques justes i equitatives per al conjunt de la ciutat. Fins que s'aconsegueixca erradicar la marginació dels afores de la ciutat, continuaran sent culturalment riques, però socialment vulnerables.

---

**AGRAÏMENTS** Els autors volen mostrar el seu agraïment als organitzadors de l'Espai Cultural Viaduto Realengo. El finançament per a fer aquest estudi l'ha proporcionat la Coordenação d'Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, el Brasil (Finance Code 001) i la Fundació Alexander von Humboldt, Alemanya.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ahnen, R. E. (2008). The Politics of Police Violence in Democratic Brazil. *Latin American Politics and Society*, 49(1), 141-164. doi: 10.1111/j.1548-2456.2007.tb00377.x
- Alves, J. A. (2020). Biópolis, necrópolis, blackpolis. *Geopauta*, 4(1), 2594-5033. doi: 10.22481/rg.v4i1.6161
- Angin, T. (2011). Jakarta Leftover Spaces. *Inter-Asia Cultural Studies*, 12(4), 568-583. doi: 10.1080/14649373.2011.603919
- Aral, E. (2009). *Redefining Leftover Space*. Saarbrücken: VDM.
- Barros, C. C. A. (2020). *Do Bronx a Realengo: Uma etnografia 'Sagrada Terça-Feira Rap' do Espaço Cultural Viaduto de Realengo*. Tesis. Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Bastos, I. (20 d'abril de 2012). «Consórcio da CCR Assume a Transolímpica». *O Globo*. Recuperat el 12 d'agost de 2020 de <https://oglobo.globo.com/rio/transito/consorcio-da-ccr-assume-transolimpica-4694935>.
- Bey, H. (2018). *Temporary Autonomous Zone*. São Paulo: Veneta.
- Bonnemaison, J. (1981). Voyage autour du territoire. *Espace Géographique*, 10(4), 249-262. doi:10.3406/spgeo.1981.3673
- Canclini, N. G. (2019). A Culture of Informality. *Urban Studies*, 56(3), 488-493. doi:10.1177/0042098018782635
- Cano, I. (2013). Violence and Organized Crime in Brazil. En Heinrich-Böll-Stiftung i R. Schönenberg (eds.), *Transnational Organized Crime* (p. 179-188). Bielefeld: Transcript.
- Certeau, M. de (1994). *L'invention du quotidien*. Petrópolis: Vozes.
- Clarke, F. (12 de novembre de 2015). Maps Show Racial Segregation in Rio de Janeiro. *Rio on Watch*. Recuperat el 10 d'octubre de 2020 de <https://www.rioonwatch.org/?p=25311>.
- Das, V. (2007). *Life and Words*. Berkeley: University of California Press.
- Debarbieux, B. (1999). Le territoire: histoires en deux langues. En C. Chivallon, P. Ragouet i M. Samers (eds.), *Discours scientifique et contextes culturels* (p. 33-46). Bourdeaux: MSHA.
- Delaney, D. (2005). *Territory*. Oxford: Blackwell.
- Flores, M. (2007). La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible. *Revista Opera*, 7, 35-54.

- Frémont, A. (1980). *A região, espaço vivido*. Coimbra: Almedina.
- Foucault, M. (2008). *Security, Territory, Population*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. Nova York: Free Press.
- Garcia, A. (2019). Brazil Under Bolsonaro. *Journal of Global Faultlines*, 6(1), 62-69. doi: 10.13169/jglobfaul.6.1.0062
- Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Hesse-Biber, S., Leavy, P., i Yaiser, M. (eds.) (2004). *Feminist Perspectives on Social Research*. Nova York: Oxford University Press.
- Hollanda, H. B. (2012). *Usos da cultura. Sistema & Gestão*, 7, 134-142. doi: 10.7177/sg.2012.v7.n2.a1
- IPP. (2018). *Data Rio* (en línia). <http://www.data.rio/app/bairros-cariocas>, recuperat el 6 d'agost de 2020.
- Lindón, A. (2019). The Lived City. *Geographica Helvetica*, 74, 31-39. doi: 10.5194/gh-74-31-2019
- López, M. (2016). *Paisajes hídricos urbanos en disputa*. Medellín: Rocco Gráficas.
- Massey, D. (1999). Imagining Globalization. En A. Brah, M. Hickman i M. Ghail (eds.), *Global Futures* (p. 27-44). Londres: Palgrave Macmillan.
- Massey, D. (2005). *For Space*. Londres: Sage.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11-40. doi: 10.1215/08992363-15-1-11
- McFarlane, C. (2019). Urban Fragments: A Subaltern Studies Imagination. En T. Jazeel i S. Legg (eds.), *Subaltern Geographies*, (p. 210-230). Athens: University of Georgia Press.
- Pecqueur, B. (2005). Le développement territorial. En F. Giraut i B. Antheaume (eds.), *Le territoire est mort, vive les territoires* (p. 295-316). Marsella: IRD.
- Pinheiro-Machado, R., i Scalco, L. (2020). From Hope to Hate: The Rise of Conservative Subjectivity in Brazil. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 10(1), 21-31. doi: 10.1086/708627
- Porto-Gonçalves, C. (2001). *Geo-grafías. Movimientos sociales y nuevas territorialidades y sustentabilidad*. Mèxic: Siglo XXI.
- Porto-Gonçalves, C. (2008). De saberes e de territórios. En A. Ceceña (ed.), *De los saberes de la emancipación y de la dominación* (p. 37-52). Buenos Aires: CLACSO.
- Raffestin, C. (1980). *Pour une géographie du pouvoir*. París: LITEC.
- Rocha, A. B., Barros, C. C. A., i Santos, E. R. F. (2018). 'Desescondendo' a Cultura da Zona Oeste. En L. F. Vaz i C. Seldin, *Culturas e resistências na cidade* (p. 157-171). Rio de Janeiro: Rio Books.
- Rolnik, R. (2007). Territórios negros nas cidades brasileiras. En R. E. dos Santos (ed.), *Diversidade, espaço e relações étnico-raciais*, 75-90. Belo Horizonte: Autêntica.
- Roy, A. 2005. *Urban Informality*. *Journal of the American Planning Association*, 71(2), 147-158. doi: 10.1080/01944360508976689
- Santos, M. (2006). *A natureza do espaço*. São Paulo: USP.
- Saquet, M. (2018). A Perspective of Counter-Hegemonic Analysis and Territorial Transformation. *Geographica Helvetica*, 73, 347-355. doi: 10.5194/gh-73-347-2018
- Satgé, R., i Watson, V. (2018). *Urban Planning in the Global South*. Cham: Springer.
- Schwarz, A., i Streule, M. (2020). Introduction-Contested Urban Territories: Decolonized Perspectives. *Geographica Helvetica*, 75, 11-18. doi: 10.5194/gh-75-11-2020
- Seldin, C. (2018). Culture, Temporary Uses and Unusual Spaces in Rio de Janeiro. En A. Oliveira i M. García-Ruiz, *Proceedings of the TICY Urb IV* (p. 127-139). Lisboa: ISCTE.
- Seldin, C., Barros, C. C. A., Costa, P. V., i Gavinho, T. I. (2020). Peripheral Creativity: Temporary Cultural Uses as Alternatives to Inefficient Policies. *International Journal of Cultural Policy*, 26(6), 771-790. doi: 10.1080/10286632.2020.1811246
- Silva, D. F. (2014). Ninguém: Direito, racialidade e violência. *Meritum*, 9(1), 67-117.
- United Nations. (2019). *Relatório do desenvolvimento humano*. Nova York: PNUD.
- Vaz, L. F. (2007). Ações culturais em favelas cariocas. *Cadernos PPGAU/FAUFBA*, 5(1): 27-39.
- Vaz, L. F. (2018). A cultura e o território: uma reflexão sobre os espaços opacos cariocas. En L. F. Vaz i C. Seldin (eds.), *Culturas e resistências na cidade* (p. 25-41). Rio de Janeiro: Rio Books.
- Velho, G. (2001). Biografia, trajetória e mediação. En G. Velho i K. Kuschnir (eds.), *Mediação, cultura e política* (p. 13-28). Rio de Janeiro: Aeroplano.



- Vicino, T. i Fahlberg, A. (2017). The Politics of Contested Urban Space. *Journal of Urban Affairs*, 39(7), 1001-1016. doi: 10.1080/07352166.2017.1323545
- Virilio, P. (1998). *La bombe informatique*. París: Galiléé.
- Yiftachel, O., i Ghanem, A. (2004). Understanding 'Ethnocratic' Regimes: The Politics of Seizing Contested Territories. *Political Geography*, 23(6), 647-676. doi: 10.1016/j.polgeo.2004.04.003
- Zibechi, R. (2015). *Territórios em resistência*. Rio de Janeiro: Consequência.

---

## NOTA BIOGRÀFICA

### *Claudia Seldin*

Urbanista, investigadora postdoctoral i professora convidada al Centre d'Estudis Metropolitans - Technische Universität Berlin (Alemanya). Becària de la Fundació Alexander von Humboldt/CAPES. Té un doctorat en Urbanisme de la Universitat Federal de Rio de Janeiro (Brasil) en col·laboració amb la Bauhaus - Universität Weimar (Alemanya). Responsable del Laboratori de Resistència Cultural i Urbana - CURL.

### *Caio César de Azevedo Barros*

Científic social, professor de Sociologia i Filosofia a l'Escola Ao Cubo. Té un mestratge en Antropologia Social del Museu Nacional - Universitat Federal de Rio de Janeiro (Brasil), on actualment és candidat a doctorat. Exbecari del CNPq en el PROURB/UFRJ i editor d'*Habitus* (revista). Membre actual de CURL.

### *Pedro Vítor Costa*

Actor, arquitecte i urbanista, llicenciat en la Facultat d'Arquitectura i Urbanisme - Universitat Federal de Rio de Janeiro (Brasil). Actualment, és estudiant de mestratge en el Programa de Postgrau en Urbanisme de la UFRJ, on va obtenir diferents beques del CNPq. Cofundador de Tre+Co Arquitetura i membre actual de CURL.

### *Victória Michelini*

Actriu, arquitecta i urbanista graduada en la Facultat d'Arquitectura i Urbanisme - Universitat Federal de Rio de Janeiro (Brasil) amb una estada de col·laboració en el Politecnico di Milano (Itàlia). Exbecària del CNPq en el Programa de Postgrau en Urbanisme de la UFRJ. Cofundadora de Tre+Co Arquitetura i membre actual de CURL.





# Artistes contra la gentrificació del turisme: anàlisi de pràctiques creatives de resistència a Porto

*Inês Barbosa*

UNIVERSITAT DE PORTO

[inesbarbosa@letras.up.pt](mailto:inesbarbosa@letras.up.pt)

ORCID: 0000-0002-7809-8410

*João Teixeira Lopes*

UNIVERSITAT DE PORTO

[lferro@letras.up.pt](mailto:jferro@letras.up.pt)

ORCID: 0000-0002-2704-4308

*Lígia Ferro*

UNIVERSITAT DE PORTO

[jmteixeiralopes@gmail.com](mailto:jmteixeiralopes@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-6891-7411

Rebut: 13/07/2021

Acceptat: 27/06/2022

## RESUM

Aquest article se centra en les pràctiques creatives que donen forma a les estratègies de resistència a la gentrificació, a través de la producció artística, implementades a Porto, Portugal, durant els últims cinc anys. Després del mapatge d'agents, projectes i iniciatives, es van seleccionar sis artistes de diferents àrees que treballaven temes relacionats amb el dret a l'habitatge i el dret a la ciutat, amb qui es van fer entrevistes semiestructurades. L'anàlisi de les seues pràctiques i del seu discurs revelava visions crítiques, però també divergents, sobre les transformacions de la ciutat i sobre el paper que poden exercir l'art i els artistes en la seua denúncia. Les converses mantingudes també van al·ludir a alguns dilemes i contradiccions identificats en recerques anteriors, com ara les tensions entre l'exaltació de la *identitat de Porto* i el risc de la turismofòbia; els riscos d'explotació de l'art per a benefici del capital o del poder públic; o l'equilibri difícil entre llibertat i independència i la necessitat de finançament i reconeixement. En aquest sentit, no sorprén la precarietat del sector de les arts i la cultura a Portugal.

**Paraules clau:** artistes urbans; dret a la ciutat; crítica a la gentrificació turística; pràctiques creatives; Porto

## ABSTRACT. *Artists against Tourism Gentrification: Analyzing creative practices of resistance in Porto*

We examine how artists' work has been used to fight gentrification in Porto (Portugal) over the last five years. After mapping agents, projects, and initiatives, the paper selected six artists from different areas, and who work on housing and city rights-related issues. Semi-structured interviews were conducted with the artists, and their practices and discourse were analyzed to discover their views on the city's transformations and the role Art and artists play in highlighting them. The interviews also revealed dilemmas and contradictions, such as: the tension between celebrating Porto's identity and avoiding tourism-phobia; the risks of Art being exploited for financial or political gain; the difficulty of striking a balance between artistic freedom and independence on the one hand, and funding and recognition on the other. One of the paper's findings is that such challenges reflect the precarious state of The Arts and Culture in Portugal today.

**Keywords:** Urban artists; right to the city; tourist gentrification critique; creative practices; Porto

## SUMARI

Introducció

El context d'activació: gentrificació, turisme i expulsió

El paper de les arts i els artistes en la crítica de la gentrificació: sis veus

Irina Pereira, 29 anys

Flora Paim, 32 anys

Tiago Correia, 33 anys

Ana Matos Fernandes (Capicua), 39 anys

Miguel Januário (*MaisMenos*), 40 anys

Luís de Carvalho (Três Pontinhos), 41 anys

Línies d'interpretació i conclusions

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

**Autora per a correspondència / Corresponding author:** Inês Barbosa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto (Portugal).

**Citació suggerida / Suggested citation:** Barbosa, I., Teixeira Lopes, J., i Ferro, L. (2023). Artistes contra la gentrificació del turisme: anàlisi de pràctiques creatives de resistència a Porto. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 31-50.

DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.2>

## INTRODUCCIÓ

Aquest article presenta els resultats d'una recerca iniciada el 2019, que es va dur a terme a l'Institut de Sociologia de la Universitat de Porto, i se centra en la resistència a la gentrificació turística a través de la producció artística a Porto, Portugal. La recerca consisteix en la recopilació i l'anàlisi de fotografies de murals sobre la lluita per l'habitatge i el dret a la ciutat (Barbosa i Lopes, 2019; Barbosa, 2021); a crear una cronologia dels moviments socials i dels espais comunitaris i culturals tancats en els últims anys, i en el mapatge de projectes artístics relacionats amb el tema (Barbosa i Lopes, 2020). A

més de l'anàlisi i la interpretació, la recerca també va incloure un component d'intervenció, concretament, a través d'una col·lecció de postals denominada (*A*)Briga: 112 imatges pel dret a l'habitatge;<sup>1</sup> curadoria d'una exposició col·lectiva feta a la Galeria Geraudes da Silva el maig de 2021 —en la qual van participar 40 artistes que actuen a Porto— i un programa paral·lel de cinema i debat sobre els temes en qüestió. Aquestes

<sup>1</sup> (*A*)Briga és un joc de paraules, en llengua portuguesa, entre refugi/llar i lluita. 112 és el número d'emergència europeu <https://www.facebook.com/ABriga112>.

activitats van tenir l'objectiu d'ampliar la discussió pública sobre els temes, involucrant i posant en diàleg artistes, activistes, acadèmics i societat civil.

La recerca feta fins al moment ha identificat diversos aspectes importants. Des de 2015, i especialment entre 2018 i 2019, la intensa activitat creativa a Porto ha *compensat* un poc la vulnerabilitat dels col·lectius i l'absència de protestes: les arts van servir com una eina privilegiada per a la crítica en l'espai públic. Si bé hi ha un malestar compartit per les transformacions a la ciutat, especialment impactada per la turistificació, les formes d'expressar aquest malestar són diverses, amb diferents protagonistes, llenguatges, estratègies i processos creatius que *entren en escena* en diferents contextos. Clarament també hi ha xarxes, aliances i interacció entre els artistes, els espais que ocupen i les seues dinàmiques. Finalment, ens hem trobat amb tensions i paradoxes tant en la pràctica com en el discurs que reflexionen sobre aquests temes encara més complexos.

Entre els quinze projectes artístics identificats (Barbosa i Lopes, 2020), es van seleccionar sis artistes amb qui es van fer entrevistes semiestructurades<sup>2</sup> destinades a comprendre millor i debatre algunes de les qüestions plantejades. Els criteris de selecció dels entrevistats van ser la seua vinculació amb la regió de Porto (han residit o resideixen a la ciutat) i l'equilibri de gènere. També volíem que el grup representés la diversitat esmentada abans, però, al mateix temps, que donés visibilitat a les experiències i preocupacions d'una generació i un segment laboral determinats: els afectats especialment per la precarietat laboral. Els sis protagonistes tenien edats compreses entre els 29 i els 40 anys, treballaven en múltiples àrees culturals i artístiques, tenien diferents modalitats laborals, formaven més o menys part del circuit independent i alternatiu, i tenien visions oposades sobre estratègies de lluita o reivindicació del *dret a la ciutat*. Els artistes en

qüestió van ser Irina Pereira (artista visual, integrant de l'estudi de serigrafia Oficina Arara); Flora Paim (intèrpret i artista sonora brasilera); Tiago Correia (escenògraf i dramaturg d'una companyia de teatre); Ana Matos Fernandes, també coneguda com a Capicua (una rapera popular de Porto); Miguel Januário (conegut pel seu projecte d'art de carrer MaisMenos), i Luís de Carvalho (galerista, músic i ceramista de carrer).

El guió incloïa els temes següents: raons que els van portar a crear obres sobre el tema; la seua percepció dels canvis en el paisatge urbà i les polítiques públiques subjacents, i representacions sobre el paper dels artistes i les arts en la crítica de la gentrificació. El registre de les entrevistes incloïa una descripció breu de les obres esmentades. Les converses mantingudes van al·ludir a alguns dilemes i contradiccions identificats prèviament: les tensions entre l'elogi de la *identitat de Porto* i el risc de la turismofòbia; les implicacions de l'explotació de les arts per al guany de capital o el poder públic; o l'equilibri entre llibertat i independència i la necessitat de finançament i reconeixement. Aquestes tensions es reforcen quan el poder polític local busca mantenir el control sobre l'estètica de l'espai urbà com una manera de fomentar un major ordre social (Molnár, 2017), utilitzant l'art de carrer i altres formes d'intervencions *alternatives* —*happenings* (experiències que parteixen de la combinació de provocació, participació i improvisació), *ready-mades* (art trobat o confeccionat) i interpretacions— en un ambient oficial sustentat en les retòriques de la ciutat creativa.

Aquest capitalisme estatitzat, omnívor i consumista es basa en la impulsiva «força econòmica i cultural que pot fer el treball de revitalització i transformació del lloc i l'espai a través de l'art i la cultura» (Banet Weiser, 2011, p. 641). En aquest sentit, pot integrar noves formes d'art i activisme no només com a acceptables sinó fins i tot com a lucratives, i convertir ferralla en or o barris pobres en territoris prestigiosos. Fins i tot algunes fraccions del camp artístic es veuen a si mateixes com a neobohèmies, inspirades únicament en orientacions estètiques, i obliden les restriccions

<sup>2</sup> Les entrevistes de 50 minuts es van fer via Zoom o en persona, entre gener i febrer de 2021, durant el confinament imposat per la pandèmia de la COVID-19.

estructurals que limiten la seua agència (Ley, 2003; Lloyd, 2006). Per tant, és rellevant identificar com aquests artistes poden crear projectes estètics i polítics en els quals les seues veus puguen ser escoltades.

### EL CONTEXT D'ACTIVACIÓ: GENTRIFICACIÓ, TURISME I EXPULSIÓ

Per a comprendre el context d'aquestes intervencions, és important apreciar que Porto ha experimentat una gentrificació ràpida des del principi del segle XXI, profundament ancorada en una bretxa de renda creada pel contrast entre un nucli urbà degradat i oblidat progressivament i un creixement ràpid del turisme, aprofitant un circuit d'inversió i especulació immobi-

liària que va reestructurar geogràficament l'economia espacial (Smith, 2007). Des d'aleshores, s'ha treballat molt en la reinvençió de la imatge de la ciutat sustentada en el màrqueting urbà, associat inicialment amb la declaració del centre històric de Porto per la UNESCO com a Patrimoni de la Humanitat el 1996. Es va continuar amb la celebració de l'esdeveniment Capital Europea de la Cultura el 2001 i el llançament de les operacions de diverses aerolínies de baix cost, juntament amb la implementació del model comercial d'*empreses de regeneració urbana* (a través de la Llei de solidaritat i renovació urbanes o SRU), que va crear marcs legals especials i procediments simplificats per a maximitzar noves inversions i mobilitzar organitzacions privades. Aquest canvi legal, en gran part, deriva del Memoràndum d'entesa de la troica,

**Figura 1** A Ribeira, una de les zones més antigues de la ciutat, lligada tradicionalment a les classes treballadores i ara afectada especialment pel sobreturisme, un home intenta vendre cendrers de llauna enfront d'un restaurant car.



Foto d'Inés Barbosa.

quan es van crear polítiques d'habitatge basades en un model no intervencionista i neoliberal: Permís de Residència per Inversió (comunament denominats *visats daurats*), Règim Jurídic per a l'Allotjament Local, Règim Excepcional per a la Regeneració Urbana i Règim Jurídic per a la Regeneració Urbana (Antunes, 2019). En l'era de la postaustreritat, el turisme sorgeix com una «panacea per a la crisi social i urbana» (Mendes, 2017), una oportunitat per a expandir, radicalitzar i potenciar els processos de gentrificació (Janoschka, 2018).

El procés, però, està lluny de ser consensuat. Un nou lèxic contrastant envaeix l'espai públic. D'una banda, les oportunitats de negoci, el patrimoni artificial, la *tradició inventada*, el discurs del turisme com a salvació i orgull cívic renovat (Lopes, 2021), mentre que, de l'altra, les denúncies creixents per pujades de lloguers, desnonaments, expulsió de residents i la concentració de la propietat per al turisme i l'especulació. Entre l'agost de 2009 i l'agost de 2019, la quantitat de passatgers que van transitar per l'aeroport va créixer un 169 %, el nombre de propietats registrades en Airbnb va passar de 10 a 100.000 entre 2010 i 2018 (Fernandes et al., 2018), mentre que el nombre de famílies desallotjades ronda les 100 per any. L'informe de diagnòstic i perfil urbà del Pla General Municipal revelava un alt nivell de deteriorament del parc d'habitatges, disparitats intraurbanes i l'augment exponencial del valor de la propietat (Porto, 2018). A més, hi ha quasi mig centenar de barris d'habitatge social amb trajectòries, realitats socials i dinàmiques urbanes molt diferents (Pereira, 2016), però que estan marcats per relegacions socials i espacials i, en alguns casos, per estigmes imposats que contribueixen decisivament a la deprecació i invisibilitat dels territoris urbans: aquells que no caben en les façanes d'una ciutat *transnacional*.

El context social i històric, com sabem, no es trasllada directament a les intervencions artístiques. Aquestes, fins i tot quan estan impulsades per un ethos activista i crític, impliquen sempre un espai vast per a la interpretació, la mediació i la traducció. El fet que aquests artistes formen part d'àrees perifèriques

i dominades del camp artístic local augmenta sens dubte el seu marge d'autonomia i aguditza les seues tendències antiinstitucionals. Fins i tot quan no és un automatisme, les condicions socials i històriques *desencadenen* un vincle entre els components artístics reals i les dimensions no artístiques de l'obra d'art. Així, els components biogràfics i les experiències socials que singularitzen l'apropiació d'aquestes condicions i contextos en tots els àmbits de la pràctica (familiar, acadèmic, d'amistat i activista, etc.) són rellevants per a comprendre la transposició artística (Lahire, 2020) de les experiències del creador. Aquestes situacions i experiències específiques estan travessades per una pluralitat d'experiències socials. Així, les dinàmiques de gentrificació, en la seua cobdícia comercial, emergeixen com un tema dominant en un punt determinat del cicle de vida (artístic i no artístic).

És molt significatiu que els artistes, considerats sovint pioners davant dels entorns culturals i els estils ètics i estètics que afavoreixen arranjaments hedonistes, bohemis i informals que condueixen als moviments de gentrificació, emergisquen en aquest sentit com un cos de pràctiques i discursos internament diferents que trastornen el consens d'*orgull cívic*. En aquest sentit, podem considerar les seues pràctiques, obres i discursos com una aportació per a ampliar l'àmbit d'enunciació sobre el futur de les ciutats.

---

## EL PAPER DE LES ARTS I ELS ARTISTES EN LA CRÍTICA DE LA GENTRIFICACIÓ: SIS VEUS

### Irina Pereira, 29 anys

Irina va nàixer en una ciutat xicoteta, va estudiar disseny i es va mudar a Porto el 2015 per a cursar un màster. No tenia la intenció de continuar vivint a la ciutat, però la «vibra amistosa» i el «sentiment de veïnatge» van fer que hi romangués. Treballar a Oficina Arara, un estudi de serigrafia integrat en el circuit de l'art alternatiu, va ser un dels factors decisius. És en aquest àmbit on es discuteixen els temes de l'habitatge. Una de les «obres més emocionants» va ser la pancarta *Arrebenta a Bolha* (rebenta la bom-

bolla), creada el 2018 per a una protesta pública. La pancarta es va pintar durant un «procés col·lectiu» (ningú n'ha assumit l'autoria) en un espai feminista i llibertari ubicat al centre. El dibuix d'Irina metaforitza la *bombolla immobiliària* i desemmascara el *joc* injust que enfronta els gegants (propietaris i especuladors) contra els xicotets (la gent i les seues cases). L'expressió popular que dona nom a la pancarta significa que algú ha estat fent trampa i cal interrompre el joc. Es tracta, doncs, d'un joc de paraules amb l'expressió *bombolla immobiliària*.

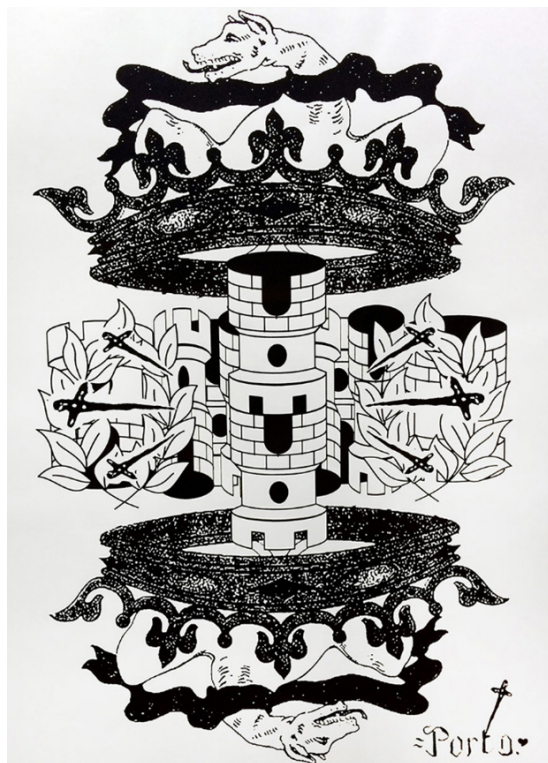
**Figura 2** Pancarta *Arrebenta a Bolha* (rebenta la bombolla); 2018).



Foto presa de la pàgina de Facebook de l'Assembleia de Moradoras e Moradores do Porto 'assemblea de residents de Porto'.

Posteriorment, va contribuir amb una serigrafia per a *A Contra Cidade* (la ciutat contra), una publicació produïda per Arara (2019) que incloïa més d'un centenar de textos, fotografies i il·lustracions d'artistes sobre el turisme, la gentrificació i la transformació urbana de Porto. *Dogus Portus* és un dibuix creat en col·laboració amb un soci, inspirat en l'escut d'armes de la ciutat, que simbolitza Porto envoltat de punyals i gossos feroços. Amb això, Irina al·ludeix al passat històric de la ciutat i la seua gent (coneguda per moviments de resistència i insurrecció) i la representa ara assetjada per forces destructives (turisme, poder polític o capitalisme neoliberal). Les seues eleccions estètiques impliquen molta reflexió i alguns dilemes com ara: com representar l'especulació sense caure en clixés, sent alhora suficientment *directa* i *democràtica* perquè qualsevol pugua entendre l'obra?

**Figura 3** *Dogus Portus* (2019), inclosa en *Buraco da Torre – A Contra Cidade* ('forat en la torre - la ciutat contra', Oficina Arara).





Irina diu que està involucrada en la lluita per l'habitatge perquè ho porta dins. En el seu cercle d'amics, quasi tots no tenen més remei que compartir casa; senten la frustració de no poder comprar un habitatge propi o haver de mudar-se a la perifèria, i sempre hi ha qui es troba en una situació de desallotjament imminent. Li impacta veure, al mateix barri, el contrast entre «gent molt rica, amb cotxes de luxe» i «gent molt pobra [...] en situacions de precarietat extrema». Lamenta que hi haja tantes cases buides i que estiguem insistint en un discurs en el qual no sembla possible que pugui existir una ciutat regenerada sense ser aburgesada.

Per a Irina, «és senzill», el lloguer i el turisme «han d'estar regulats». Al mateix temps, tem ser part d'aquest procés i reconeix que la presència d'artistes i els seus estudis a les zones menys privilegiades de la ciutat ha contribuït a la gentrificació i ha transformat zones «desertes i barates» en barris «súper», de manera que ha expulsat les classes populars. Una altra contradicció que sent és en relació amb el seu ofici de dissenyadora, ja que treballa per a l'Ajuntament de Porto. Per a ella, és una «hipocresia inherent» practicada per quasi tots els artistes de Porto.

Tot i que són crítics amb les polítiques de la ciutat, molts acaben sent «consumits per la màquina de l'art de la ciutat», que ha sigut una de les naus capitanes del turisme. I un gran nombre comença a criticar *suaument* quan rep suport institucional. El fet que les arts no siguin el seu «únic suport» li dona més llibertat, a diferència de molts artistes precaris que depenen de beques i subvencions. «És una arma de doble tall [...] en tens prou perquè la teua galeria sobrevisca, però no et pots permetre llogar un apartament». Una altra cosa que va notar és que fins i tot les intervencions més «perturbadores» són ben rebudes. «El to polític està sent molt absorbit per les arts», deixa «molt buit l'espai d'intervenció» i crea una «sensació d'impotència».

**Flora Paim, 32 anys**

Flora es va graduar en Arquitectura i Disseny Urbà al Brasil, on va nàixer. Es va mudar a Porto el 2016

per a estudiar art i disseny per a espais públics. Dos anys després, es va mudar a Lisboa, porta d'entrada a Portugal per a tants artistes immigrants de tercers països (Ferro et al., 2016). Sempre es va interessar pels temes urbans i, al Brasil, va estar involucrada en «processos informals d'ocupació de l'espai públic». No obstant això, va ser a Portugal on va veure de primera mà l'impacte de l'excés de turisme. «No havia vist mai un canvi tan profund», afirma.

En aquella època, «era un tema molt candent», va haver-hi «moltes protestes» i «va ser un procés apressant i animat». Amb la seua col·lega Inés Ballesteros, també estrangera, va crear l'espectacle *100 Lar* ('100 llars'), presentat en la clausura i desallotjament del quiosc Worst Tours a Porto, una associació dedicada a fer recorreguts poc comuns per la ciutat. *100 Lar* era una paròdia que imitava un «equip d'especuladors especialitzats a descobrir espais buits i racons disponibles en una ciutat neoliberal». En un dia trist per al moviment independent i artístic de Porto, l'actuació va provocar riures i comentaris acalorats entre el públic.

**Figura 4** Cartell de la interpretació *100 Lar* (2018) en la pàgina web de l'artista.



Flora també estava treballant en projectes artístics basats en «experiències impactants d'expulsió i desallotjament», la majoria de les quals se centrava en terrenys abandonats a l'est de Porto, que alguna vegada va ser un barri social. Aquests treballs incloïen la creació d'una audioguia que narra els records d'un antic habitant i un llibre editat després de catalogar els objectes recuperats de les ruïnes. També va crear una videoinstal·lació a partir d'imatges del derrocament de les Torres Aleixo, en un procés bastant controvertit de reestructuració urbana i recomposició social que ha donat lloc a documentals i recerques acadèmiques (per exemple, vegeu Queirós, 2019).

Després de mudar-se a Lisboa, ha organitzat «gires especulatives» que reflexionen sobre conceptes com «centre i perifèria, públic i privat, caos i ordre». El seu interès a «viure de la ciutat» procedia de la seua «insatisfacció amb els estudis d'arquitectura», que tenen l'objectiu de «dissenyar les coses de manera restringida i abastadora», i de la seua visió crítica de la injustícia, la desigualtat i la precarietat. Combina la intervenció artística amb la recerca i la participació en manifestacions públiques. Afirmar que «les arts tenen el poder de bregar amb l'absurditat», «d'usar l'humor» i la sàtira per a «denunciar el que està malament en el món».

**Figura 5** *Voragem* (9 minuts, 2019), vídeo sobre el derrocament de les Torres Aleixo, disponible en la pàgina web de l'autora.



Flora sent que el seu paper com a artista és ambigu. «Quan mapejava espais buits» li preocupava «fer-los visibles» i així contribuir-ne a la gentrificació. Va contar que un dia, en un dels *tours* que organitzava, algú va preguntar: «Per què no poses això en Airbnb Experience?» i ella va respondre: «De cap manera! Aniria en contra de tot el que pense i en què crec». Aquesta pràctica és una cosa molt estesa en el seu sector, que porta molts artistes, per molt crítics que siguen, a competir en concursos llançats per un ajuntament amb el qual no estan d'acord. Estem «atrapats en una xarxa precària i, a vegades, acabem fent coses contradictòries».

En col·locar l'ètica i l'estètica en una balança, Flora diu que l'ètica pesa més. El que fa té una connexió forta amb les persones i els llocs, i li preocupa més el procés que el resultat. Considera la seua obra com a art polític, en la mesura en què «tot és polític», però no «oneja la bandera». Ella anhela viure en una ciutat «més justa», democràtica i plural, on no senta una «presència tan forta del [sector] privat». Una ciutat on el mercat de l'habitatge estiga regulat i on els «beneficis del turisme siguen per al sector públic», la qual cosa implicaria un «poder públic» que «no fos còmplice d'aquesta política implacable d'especulació, explotació i lucre».

### Tiago Correia, 33 anys

Tiago és de Tomar, però viu a Porto des de 2005, quan s'hi va mudar per a estudiar teatre i on va fundar la companyia A Turma ('La classe'), de la qual és director artístic. El seu interès a explorar estèticament la ciutat va sorgir el 2016, quan va ser convidat a participar en diverses residències artístiques en les quals va crear passejos poètics i sonors inspirats en els territoris. La recerca que va fer per al passeig sonor *À Margem* ('Als marges') va acabar influint en la creació de l'obra *Turismo*, coproduïda per l'Ajuntament de Porto, amb el suport de la Direcció General de les Arts, i que també va ser publicada en un llibre (Correia, 2020).

*Turismo* es va escriure «amb so de trepadores del matí a la nit»; les obres de construcció havien estat en curs

**Figura 6** Portada del llibre de l'obra *Turismo* (2020), escrit per Tiago Correia.



a l'edifici del costat durant dos anys. Viu al centre de la ciutat, en un «apartament d'una habitació amb un lloguer molt baix, atès el mercat actual». Quan va escriure l'obra (2018-2019) hi havia aquesta «obsessió massiva i sobtada amb el turisme a la ciutat» que el va fer començar a témer que el desallotgessen o que el lloguer pugés tant que hauria de prendre un treball extra per a arribar a final de mes, i va vaticinar que la seua «vida com a artista s'acabaria».

Tiago recorda una ciutat molt diferent quan va anar a viure-hi, fins i tot el van assaltar algunes vegades. El turisme va portar més seguretat als carrers foscos i deserts de Porto, però «el tema de la seguretat és una arma de doble tall» perquè, al mateix temps, va començar a veure signes de des-

contentament, un grafit de *Turistes, torneu a casa* pintat amb aerosol en les parets, i «les persones majors i menys educades de la ciutat miraven els estrangers» amb recel. Juntament amb aquestes expressions locals, va veure «l'ascensió de l'extrema dreta» i «la crisi dels refugiats a Europa» com una combinació perillosa. Això el va portar a escriure sobre la «relació amb els estrangers», la «tolerància» i la «xarxa complexa» associada al turisme. El resultat és un exercici dialèctic que exposa el xoc de diverses contradiccions: una jove inquilina que sotsarrenda el seu apartament per a pagar les despeses; un arrendador, també en situació precària, que finalment ven el pis, i el turista, que té un paper crític i també contribueix a l'embolic. El so ambiental està marcat pel soroll de les obres i els avions i, amb bastant ingenuïtat, es mescla amb l'incendi provocat a l'edifici pròxim al mercat de Bolhão, un episodi d'assetjament immobiliari associat als visats daurats que va deixar un mort.

L'impacte de l'estrena de l'obra al Teatre Municipal el 2020 no va ser tant pel contingut de l'obra, sinó per la polèmica al voltant de la presumpta censura del text escrit per Regina Guimarães, figura respectada en l'escena cultural de la ciutat, convidada per Tiago a escriure la peça de l'habitació. En el text parla d'una ciutat «disneylandesca», la «proliferació d'hotels amb encant, abarrotada de botigues gourmet, condominis privats», «l'especulació immobiliària desenfrenada» i la complicitat d'artistes, classe mitjana intel·lectual i «esquerrans» en tot el que estava passant. El text va ser eliminat i les acusacions van volar. Tiago va intentar mantenir-se al marge de la polèmica i, per això, diu reservadament que fa «teatre polític». «És una obra de rebel·lia» que qüestiona «l'ordre vigent», però no és política en el sentit que no vol estar «associada a una causa partidista». Diu que el seu objectiu no és «donar respostes» o «transmetre un missatge final [...] aquest no és el meu paper», sinó plantejar «qüestions complexes» que donen lloc a «interpretacions diferents». Per a ell, el procés teatral en si ja és una utopia, pressuposa llibertat, es basa en la confiança i la creació col·lectiva i reflecteix una visió de comunitat i societat.

En el centre de la discussió sobre les transformacions de la ciutat, hi ha una pregunta fonamental per a ell. Si la societat fos més equilibrada i no hi hagués tantes discrepàncies entre classes socials, la ciutat seria més justa. En el cas portugués, el treball precari ha accentuat encara més aquestes desigualtats, la qual cosa ha comportat que la idea d'una «vida estable i organitzada» als 35-40 anys siga vista avui com un miratge.

### Ana Matos Fernandes (Capicua), 39 anys

Capicua, tal com es coneix aquesta sociòloga i rapera de Porto, expressa els seus pensaments en cançons, entrevistes i cròniques sobre la moda del turisme. El 2013, en ple apogeu de l'austeritat imposada per la troica, va escriure una nova revisió de la lletra tradicional de *Mariquinhas* ('Marietes') per a Gisela João, en la qual denunciava la casa com a «morta i en ruïnes» amb una placa que deia «en venda: buida i espantolada». El 2019, i per a la mateixa cantant de fado, va reescriure la lletra d'*Hostel da Mariquinhas* ('Alberg de les marietes'), on es poden menjar sardines gourmet, els tuk-tuks s'alineen a la porta i l'únic portugués «en la foto» és un cambrer «ocupat». Al principi de 2020, va escriure *Circunvalação* ('Circumval·lació'), una oda a les particularitats de la ciutat «autèntica i encantadora»: Vandoma, les cases adossades, els rufians i les dones del mercat de Bolhão. Demana que la ciutat no siga «empesa» a l'abisme i finalitza amb una crida a l'acció: «Pel dret a la ciutat que estimem, vessarem sang, suor i llàgrimes».

Per a la sociòloga, la indignació és òbvia: hi ha una «embriaguesa col·lectiva» del poder polític, atrapat en un «event-city» i una xarxa de «màrqueting urbà», «rànkings» i «totes aquestes concepcions comercials de ciutat», juntament amb «responsabilitat zero» pels inconvenients i ignorant que hi ha un «problema greu de política». La rapera reconeix que hi ha aspectes positius (com ara la regeneració urbana), però subratlla que no es poden «posar tots els ous a la indústria turística», perquè «s'està expulsant gent» i la ciutat s'està convertint en un «parc temàtic». Per a ella, això és realment una mena de «colonialisme», una invasió violenta dirigida principalment contra les persones majors i els pobres.

**Figura 7** Fotograma del vídeo de la cançó *Circunvalação* (Circumval·lació; 2020), de l'àlbum *Madrepérola* (Nacre).



Cantar sobre el tema és la seua forma de difondre el missatge i afirma: «Amb un megàfon, ve la responsabilitat». Diu que seria un «desperdici de plataforma i una traïció» si, com a artista de la ciutat, es quedés al marge i no hi fes res. Això sí, ella diu: «En termes pràctics [...] el fons immobiliari no deixarà de molestar un ancià que viu a Sé només perquè va escoltar la meua cançó [...] a menys que assolisca l'èxit internacional i em faça rica, aleshores compraria la meitat del centre i posaria tots els lloguers a 300 euros», rient. Tot i que identifica limitacions en el paper que poden exercir les arts en el canvi efectiu, considera que pot permetre «crear consciència» i «sembrar les llavors del pensament crític». D'altra banda, la rapera reconeix que els artistes també estan contribuint a «fer súper» la ciutat, a un «mite» que al final té efectes adversos.

Ser crítica amb la posició del govern i expressar la seua opinió públicament no impedeix que Capicua participe en projectes municipals quan hi ha interessos alineats. Com afirma ella, «no és exactament el mateix que col·laborar amb McDonald's, Nestlé o Monsanto». Diu que no s'ha sentit mai censurada, però reconeix el seu privilegi com a artista de renom a la ciutat. N'hi ha pocs que puguin donar-se el luxe de rebutjar el treball. Al mateix temps, considera que la precarietat no pot posar en perill la llibertat i independència de l'artista.

Segons el seu parer, «tot art és polític», encara que siga «per omissió». En la seua opinió, el fet de ser dona en un escenari amb una «actitud clarament feminista» ja és un acte polític. De cara al futur, Capicua creu que és vital «regular» la quantitat de la renda que es paga i «diversificar les fonts d'ingressos [de la ciutat]». Quant al tema de la identitat, opina que pot ser un element central en la resistència que es desenvolupa a la ciutat i recorda que els habitants de Porto van exercir històricament un paper important en la crítica i lluita per la llibertat.

### Miguel Januário (*MaisMenos*), 40 anys

Quan va tornar de Lisboa el 2015, on havia treballat com a director artístic d'una agència de disseny, Miguel Januário, conegut pel seu projecte *MaisMenos*, va afrontar el «canvi abrupte» de la seua ciutat natal, que havia passat d'un Porto «tranquil, nostàlgic i melancòlic» a un Porto «esquizofrènic, supermogut, cosmopolita i millor premiat». El mateix any, l'Ajuntament el va convidar a crear un projecte per a un carreró *abandonat* al centre de la ciutat. Va construir un gran mur de taulells que va involucrar unes mil persones, basat en el lema *Quem és tu, Porto?* ('Qui eres, Porto?') dirigit a qüestionar la «identitat de Porto» (Ferro, 2015).

**Figura 8** Primer pla del *Quem és tu, Porto?* ('Qui eres, Porto?'), panell (2015) que inclou un joc de paraules amb l'epítet *Antiga, mui nobre, semper leal e invicta* ('antiga, molt noble, sempre lleial i invicta').



És un «treball aparentment discret», però conté «crítica aguda». Qüestionant l'estratègia de màrqueting de l'Ajuntament —*Porto. Ponto.* ('Porto. Punt.')— com a «imponent» i «sense discussió, sense diàleg», l'obra va oferir un «signe d'interrogació», una visió oberta, contradictòria i multifacètica de la ciutat com «una persona» i no «una cosa», una marca en venda.

Quatre anys més tard, la gentrificació ràpida i les seues pròpies dificultats per a pagar una casa a la ciutat van portar Miguel a penjar una pancarta al balcó de l'institut —un espai cultural independent ubicat en un carrer que ha esdevingut pràcticament impossible de transitar a causa a tot el trànsit turístic— que proclama *Bonjour Trespasse*. La sinopsi és clara i denuncia desallotjaments i especulacions: «Dret al balcó d'una de les artèries que ens porten al cor de la ciutat, abans històrica, ara histèrica, es fa patent: el desig de saludar la ciutat, només de trobar-nos el seu destí ineludible i omnipresent».

Per a Januário, *MaisMenos* ha sigut una manera de demostrar la seua «posició en el món [...] de manera oberta i comprensiva». És un projecte polític que planteja interrogants i busca fomentar el «pensament crític», «l'acció i la reflexió». Ell creu que pot «tocar» altres persones i, així, afectar «lentament» el canvi social. «És una gota en l'oceà, però l'oceà està format per gotes». Participa en les protestes sempre que pot i té un programa de comentaris polítics en Ràdio Manobras. El món «hiperturbo» en què vivim, on no hi ha temps per a la reflexió i on creixen l'odi i el populisme, l'ha portat a utilitzar una «retòrica més incendiària [...] fronterera a la militància». Per a ell, la importància de l'art rau en el fet que les obres «se centren en temes sensibles» que «provoquen reaccions en les persones [...] encarnen desitjos i emocions [...] no són ni controlades ni matemàtiques», eviten el «pragmatisme» i, per tant, poden «influir en altres maneres de pensar sobre el món». Dit això, reconeix que «l'art polític» ara és «súper».

**Figura 9** La pancarta *Bonjour Trespasse* (2019) a l'institut.



Foto de l'Ivo Tavares Studio.

L'artista admet les contradiccions. Mentre Miguel vivia a Lisboa, va sentir que estava sent utilitzat com una «eina» per a la gentrificació, perquè els seus grafitis van ajudar a augmentar el «valor urbà» de certs barris. «L'explotació de l'art de carrer» per part de «l'autoritat local, la capital, la publicitat» era «òbvia». «El meu treball estava guanyant popularitat, era fresc, atrevit; em deien: “No t'ho vols posar en samarretes?”. De sobte, l'Ajuntament de Lisboa estava destacant les meues intervencions. [...] L'art de carrer *guai* podia quedar-s'hi», el que «no s'ajustava a la seua visió de la ciutat s'eliminava». Una mena de «curadoria» per part d'equips municipals de neteja i manteniment que també es pot veure a Porto.

Malgrat participar en projectes municipals, Miguel no col·labora en tot: «Hi ha coses que són més còmplices que d'altres». Destaca que «els artistes estan en una situació molt precària» i necessiten poder «guanyar-se la vida» amb el que fan. Ha viscut tot això «en carn i ossos», s'ha qüestionat constantment a si mateix i a la seua obra i està expressant moltes de les seues inquietuds en la tesi doctoral que està escrivint. Miguel reconeix que el turisme ha portat «més oferta» i «més cultura, més oportunitat», però no tot pot ser «negoci». Aquesta «perspectiva ultraliberal» ha convertit Porto en una ciutat injusta i ara, amb la pandèmia, serà encara pitjor per als artistes (Ferro, 2020) i per als grups socials menys afavorits.

#### Luís de Carvalho (Três Pontinhos), 41 anys

Luís, que viu a Porto des de fa 20 anys, divideix el seu temps entre la gestió de la Galeria Gerdal da Silva, el seu projecte musical *Santrana* i el seu treball com a ceramista i artista de carrer, amb el pseudònim de Três Pontinhos. La seua fascinació pels murals va començar fa més d'una dècada, fins i tot abans d'unir-se al col·lectiu d'art *Arte sem Dono* ('Art sense amo'), projecte destinat a «democratitzar les arts» mitjançant la creació de plantilles i *collages* nocturns als carrers. Afirmava: «Soc galerista. Faig moltes exposicions ací, però és increïble estar al carrer». A vegades és «un detall xicotet», una intervenció «minimalista». Pot ser «una cosa còmica», una frase més «assertiva» o «una cosa impactant». «El millor és que et fa retrocedir». Li agrada «l'efimeritat» de l'art de carrer, que «pot durar 500 anys o 5 minuts; el que importa és que va existir». A diferència d'alguns artistes de carrer que ha tractat, Luís no es molesta en absolut quan algú pinta, etiqueta o neteja els seus objectes d'art i ho considera part de la naturalesa de l'activitat. Ara que el col·lectiu del qual formava part ja no existeix, diu que fins i tot prefereix apegar les seues obres sol, li agrada l'adrenalina, que «és com una *flipada!*». Sovint ni tan sols firma el seu propi treball, diu que «això és cultura del carrer, ser anònim».

L'art del taulell *Porra...* (una paraula vulgar amb molts significats en portugués) es basa en l'ús sub-

**Figures 10 i 11** Logotip i imatge de l'Ajuntament de Porto creats per al mosaic *Porra...* (2015) de l'artista Trés Pontinhos.



versiu del logotip de l'Ajuntament de Porto. Usant el·lipses i combinant una imatge fàl·lica, el taulell suggereix una mescla de consternació i rebel·lia. El primer mosaic que va crear es va col·locar al quiosc Worst Tours de Porto quan se'n va anunciar el tancament forçós. Va col·locar altres fitxes de la mateixa sèrie quan va trobar un edifici buit o en mal estat.

L'artista també va crear *O meu coração ficará no Porto* ('El meu cor romandrà a Porto'), una sèrie d'escultures i plantilles que critica el desallotjament dels residents des d'una perspectiva emocional. Al principi, la peça tenia un altre significat. «Va adquirir un nou significat a mig camí», ja que va ser creat com a part del mural *Qui eres, Porto?* del projecte *MaisMenos*. En aquell moment, el 2015, la gentrificació «no era un tema tan candent» i el turisme encara es considerava un «valor afegit». Però ara és un Porto molt «diferent» i a Luís li molesta el fet que paga el doble de preu als seus llocs «habituals» i ha de zigzaguejar a través d'un «laberint de turistes». Temorós de ser malinterpretat, Luís reforça: «No estic sent xenòfob», però «cal parar el turisme». «Porto no és un producte per a vendre, és una ciutat per a viure».

**Figura 12** Objecte de ceràmica creat per Trés Pontinhos.



Foto d'Inês Barbosa.

La cançó que va escriure, *A tua cidade* ('La teua ciutat'), reflexiona sobre aquests mateixos temes de la manera següent:

Els meus veïns se'n van anar  
 Se'n van anar, vençuts  
 El meu arrendador té molts diners  
 Va triplicar el lloguer, el cabró  
 [...]
   
 El nostre dialecte  
 El nostre accent, a penes s'escolta  
 Ara tot és concret  
 Turisme artificial  
 Millor aprenc anglés.

Més recentment, el 2019, va pintar un gran mural a la Praça dos Poveiros que mostra l'alcalde de Porto, Rui Moreira, nu i en una posa seductora, acusant-lo d'haver venut la ciutat al turisme. El mural es va pintar de blanc unes setmanes després, com ha sigut el cas dels grafitis més explícitament crítics. El departament legal de la Cambra fins i tot va presentar una denúncia contra l'autor desconegut pels

adhesius àmpliament difosos amb el joc de paraules *Porto-Morto*, que significa Porto mort.

que fa anima la gent a «pensar en aquests problemes», però es considera un «agnòstic polític» perquè només vota en referèndums. Afirmar que «ser activista es estar sol, no amb un grup».

**Figura 13** *Millor Destinació Turística* (2019).



Foto d'Inês Barbosa

Luís no es considera un artista, sinó un «artesà», ja que no viu de les seues creacions. Les seues intervencions són una forma de compartir els seus «punts de vista» sobre política i temes socials. Li agrada pensar que el

## LÍNIES D'INTERPRETACIÓ I CONCLUSIONS

Sent un microcosmos, les veus que portem ací reflecteixen de manera molt clara les diferents experiències, angoixes i contradiccions que assolen l'univers artístic i cultural de la ciutat. Tot i que són un grup molt privilegiat —blancs, de classe mitjana, amb estudis superiors i alt capital cultural—, viuen les transformacions de Porto *en la seua pròpia pell* i es rebel·len contra aquestes a través de les seues pràctiques artístiques. El quadre següent resumeix les conclusions principals respecte a les representacions que aquests artistes tenen de la ciutat (la que critiquen i la que desitgen); les motivacions personals per al tema de la gentrificació i la turistificació; la manera en què es relacionen amb l'obra artística; les estratègies que utilitzen en el seu procés creatiu; el paper que atribueixen a les arts, i la connexió que estableixen amb la política, en el sentit més ampli. Hi podem observar similituds, però també divergències notables, com es descriu a continuació.



	<b>Crítiques i preocupacions</b>	<b>Connexió personal</b>	<b>Demandes</b>	<b>Relació amb l'art</b>	<b>Estratègies creatives</b>	<b>Paper de l'art</b>	<b>Acció política</b>
<b>Irina Pereira</b> 29 anys Dissenyadora i artista visual	bombolla immobiliària, cases desocupades, desigualtat i gentrificació	difícil accés a l'habitatge i desallotjaments	regulació de rendes i turisme	no viu de les arts	metàfores, jocs de paraules, símbols i referència al passat	democràtic, però evitant els clics	participar en col·lectivitats i anar a protestes
<b>Flora Paim</b> 32 anys Intèrpret, artista sonora/visual i arquitecta	excés de turisme, especulació, expulsió, degradació i sector privat fort (habitatges)	precarietat i visió crítica - injustícia i desigualtat	regulació del mercat de l'habitatge i habitatge públic	rars vegades viu de les arts	ironia, humor absurd, històries reals i records en referència al passat	l'ús per part de l'art de diferents eines per a denunciar els problemes i acostament de la gent a la política	participar en col·lectivitats i anar a protestes
<b>Tiago Correia</b> 33 anys Director de teatre i dramaturg	excés de turisme, assetjament immobiliari i turistofòbia	por al desallotjament	equilibri entre classes socials i combatre la precarietat	viu només de les arts	contradiccions, pensament dialèctic i històries reals	provocar preguntes, no respostes; i permetre diferents interpretacions	només a través del seu art
<b>Ana Matos Fernandes (Capicua)</b> 39 anys Rapera i sociòloga	descharacterització de la ciutat, pèrdua d'identitat, màrqueting urbà, "colonialisme" i expulsió de les classes baixes	sentit de pertinença i injustícia	regulació de rendes i diversificar les fonts d'ingressos (no només el turisme)	viu només de les arts	ironia, jocs de paraules, humor, crida a l'acció, emoció i referència a la identitat i al passat	difondre un missatge, sensibilització i pensament crític	escriure cròniques i parlar d'aquests en entrevistes
<b>Miguel Januário (MaisMenos)</b> 40 anys Artista de carrer i dissenyador gràfic	canvi abrupte, excés de turisme, màrqueting urbà i perspectiva ultraliberal	empès a la perifèria i sentit de la responsabilitat (com a artista de carrer)	la ciutat s'ha de bolcar més envers les persones que l'habiten	viu tant de l'art com del disseny	ironia; jocs de paraules; missatges directes; referència al passat; il·lusions; i referència a la identitat	fomentar la reflexió i l'acció; i encarna desitjos i emocions	a través del seu art, acudint a les protestes; i fent un programa de ràdio
<b>Luís de Carvalho</b> 41 anys Ceramista, músic, artista de carrer i galerista	excés de turisme, cases desocupades, desallotjaments, augment de preu, pèrdua d'identitat i màrqueting urbà	sentit de pertinença i injustícia	regulació i restricció del turisme	no viu de les arts	humor; metàfora; jocs de paraules; emoció; provocació; i referència a la identitat	democràtic; i fomentar el pensament crític	definint-se a si mateix com a políticament agnòstic

Quant a les crítiques, són relativament consensuades: quasi tots diuen haver presenciat canvis molt ràpids en el màrqueting i l'especulació immobiliària de la ciutat. Les conseqüències que més lamenten són els desallotjaments i l'expulsió dels habitants a la perifèria. També preocupa la pèrdua de caràcter de la ciutat, la qual cosa podria posar en perill una certa *autenticitat* de Porto. En el discurs de Luís de Carvalho es pot observar amb quina facilitat es pot passar d'un «elogi de la identitat» a una tendència a la turistofòbia, una por també evocada pel dramaturg Tiago Correia.

**Figura 14** Un dels molts grafitis antituristes repartits per la ciutat de Porto. Ací podem llegir *Fuck hotel* (hotel de merda), 'Porto per a la gent' i 'Turisme, no'



Foto d'Inês Barbosa.

La raó per la qual se centren en aquests temes en la seua producció artística difereix molt segons la situació econòmica i financera en què es troben. Si per a uns es tracta d'una cosa vivencial —dificultats per a accedir a un habitatge assequible—, per a d'altres és més un sentiment de solidaritat o fins i tot de pertinença i responsabilitat amb la ciutat on viuen. Les seues reivindicacions es basen fonamentalment en dos arguments: la regulació (del turisme i del valor dels lloguers) i la protecció dels col·lectius més vulnerables (lluïta contra la precarietat, foment de l'habitatge públic, etc.). Quant

a les estratègies que utilitzen en els seus processos creatius, hi ha alguns aspectes que van en la línia de recerques prèvies (Barbosa, 2019; 2020): en gran mesura, l'ús de la ironia, l'humor, la metàfora i els jocs de paraules; però també l'ús de l'emoció (a través de records i històries personals) i la intimidació (a través de missatges directes o provocacions). L'ús de la identitat i el passat de resistència de Porto també va ser clar.

Si bé interpreten la funció de l'art d'una manera relativament limitada en termes de l'impacte que pretenen tenir en els destinataris (estimular el pensament crític i crear consciència), els artistes entrevistats difereixen sobre si les arts han de transmetre un missatge determinat o més aviat provocar preguntes i permetre múltiples interpretacions. Si les arts no poden fer-ho tot, poden fer alguna cosa i per a alguns. Però, una vegada més, difereixen en la manera en què articulen el treball creatiu amb la intervenció política. Irina Pereira i Flora Paim s'involucren en el moviment associatiu independent i participen en protestes; Miguel Januário també participa en manifestacions i utilitza el seu programa de ràdio per a difondre les seues opinions. Capicua també ho feia a través de cròniques i entrevistes amb els mitjans, aprofitant la seua popularitat. Tiago Correia i Luís de Carvalho van dir que són «individualistes» i van preferir limitar-se a la producció artística.

Un altre aspecte rellevant en les entrevistes, i que també es difon en altres recerques, són les contradiccions. Bàsicament en són tres: el paper que exerceixen els artistes mateixos en la gentrificació de la ciutat; la tensió entre la necessitat d'independència i reconeixement públic i, al mateix temps, la necessitat de finançament institucional, i, finalment, la tendència a convertir les arts polítiques o intervencionistes en productes de *moda* i *guais*. Ací també, el grau de notorietat que tenen els artistes o el nivell de precarietat en què es troben no és alié. Aquestes paradoxes contribueixen a fer més complexa la discussió sobre aquests temes, però també solen ser motiu de desmobilització i sentiments d'impotència o frustració.

**Figura 15** *La subversió mola*. Pàgina de la revista *Time Out*, en la qual, a més de publicitat de les marques de Porto, podem veure un dels grafits de protesta contra la gentrificació més difosos: *Make Porto Podre Again* ('Fer de nou Porto podrit').



Foto de Inés Barbosa.

Durant les entrevistes també van ser visibles aliances, xarxes i contaminacions entre ells i altres artistes de Porto, menys en el cas de Capicua, potser perquè ja formava part del circuit convencional. El fet que siga un poble menut, on quasi tots es coneixen —siga perquè van estudiar a la mateixa facultat o perquè ocupen els mateixos contextos independents i alternatius— afavoreix aquestes connexions. La importància d'aquest aspecte és encara major si es té en compte que a Porto la mobilització cívica es manté en nivells molt baixos. Rares vegades s'organitzen manifestacions i els col·lectius d'activistes tendeixen a esvaïr-se ràpidament. Així, potser estem davant d'una mena

de *moviment artístic* de caràcter intervencionista que, encara que a vegades és dispers, aconsegueix produir un missatge comú de desgrat davant de l'estat actual de les coses. En reunir més de quaranta artistes en un mateix espai, amb un mateix tema i amb interrogants i inquietuds similars, l'exposició, organitzada per la investigadora d'aquest treball, va buscar reforçar aquesta idea.

Un tema recurrent en aquestes entrevistes era la precarietat dels artistes. Encara que alguns actualment tenen un contracte i són part d'una institució, són altament dependents del treball del projecte, ajudes estatals, ingressos complementaris i continuïtat.

Aquesta desregulació dels mecanismes d'institucionalització de les arts contribueix a l'afebliment de la *doxa*, és a dir, la definició legítima, en un moment històric donat, de les lluites i els equilibris de poder, dels valors i criteris que fonamenten la creença de què significa ser artista i què és una obra d'art (la qüestió del conflicte entre els límits i els punts de vista legítims que estableixen «principis de visió i divisió» (Bourdieu, 1996, p. 256).

D'una banda, la hibridació de mitjans artístics, llenguatges i gèneres il·lustra l'elasticitat dels límits i de les distincions que alguna vegada s'han considerat immutables, i obri camins a l'experimentació i l'heterodòxia. De l'altra, com exemplifiquen Miguel Januário i Capicua, encara que es mouen en cercles alternatius i crítics, alguns creadors troben en les seues obres èxit comercial, reconeixement de la crítica i impacte en l'esfera pública. Des d'aquesta perspectiva, es podria dir que les arts avui estan dividides per un *politeisme* de criteris de vàlua, legitimitat i reconeixement que permeten a les creacions marginals i perifèriques trobar el seu propi camí i els seus «mons de l'art» (Becker, 2008).

A més, aquest enfocament de projecte a projecte, juntament amb la insuficiència estructural de l'ajuda estatal, crea dos conflictes molt forts. El primer està relacionat amb el tot entre autonomia i heteronomia. Més que una dicotomia rígida, ens beneficiem en dissenyar les forces centrípetes i centrífugues d'aquest tot en recomposició constant. Així, aquells artistes que s'inspiren en les dinàmiques de la ciutat (gentrificació, turisme de masses i especulació immobiliària) reben el suport, encara que només siga en ocasions, de l'Ajuntament, la qual cosa promou aquest mateix model de ciutat-negoci basat en l'especulació cultural, el fatxadisme o l'ostentació del cosmopolitisme intercultural, que inclou superficialment els marges. De fet, la proliferació d'activitats culturals *tolerants* en espais públics, barris i àrees intersticials és part de la clau mestra del màrqueting urbà per a crear una imatge d'inclusió. Les obres efímeres i innovadores d'artistes crítics i perifèrics formen part de l'esforç enorme de marcar la ciutat i convertir-la en una mercaderia atractiva.

Aquestes operacions de «desplaçament» (Boltanski i Chiapello, 2011) dificulten la reflexió i l'aprenentatge reflexiu, no només perquè els artistes necessiten menjar, sinó també perquè ells, simultàniament, semblen utilitzar les seues obres per a rebel·lar-se contra les categories i els codis dels quals ells són, al seu torn, resultat i condició. De fet, aquests *desplaçaments* dificulten l'establiment de categories emergents i antagòniques del pensament contrahegemònic, que és suplantat i neutralitzat en l'últim moment per la flexibilitat del capitalisme. Alguns artistes semblen estar intentant resoldre aquesta autocontradicció performativa utilitzant un discurs en el qual hi ha *crítica suau* o *crítica exagerada*, que també són maneres de bregar amb el conflicte heteronomia/autonomia o censura/autocensura.

La segona ambigüitat està relacionada amb les reconfiguracions del món del treball provocades pels processos d'«artificiació» (Shapiro, 2019) o l'«artistització» del capitalisme (Lopes, 2013). D'una banda, els «valors de la imaginació i la creativitat es tornen obligacions rutinàries» (Menger, 2005, p. 131), mentre que, de l'altra, els riscos d'individualització i inseguretat social esdevenen exacerbats per l'expansió contínua d'allò que s'entén per cultura i art, per l'elasticitat dels criteris de valoració de les obres d'art i per la competència feroç entre els qui es dediquen a les arts i la cultura. Així, els artistes urbans es converteixen en creadors d'intersticis que busquen inspirar contextualment un pensament crític i independent (reinventant llenguatges, mitjans i gèneres) i experimenten noves harmonies entre ètica i estètica, treball individual i treball col·lectiu. L'única cosa que queda per veure és si aquest esforç per anar contra la norma, quan és canibalitzat per la ciutat-mercaderia, no es converteix en una faceta més del negoci com de costum.

Al llarg d'aquestes pàgines, s'han analitzat històries sobre com molts artistes han contribuït a inspirar una mentalitat crítica i a convocar a la mobilització col·lectiva, i s'ha demostrat que el paper social i el paper estètic de l'art poden anar junts. El potencial d'aquestes pràctiques sembla residir, efectivament,

en el fet que vinculen les dues formes de crítica al capitalisme (Boltanski i Chiapello, 2011). D'una banda, la *crítica social* basada en la desigualtat social, l'opressió i el dret material a l'habitatge. De l'altra, la *crítica estètica* com a expressió creativa que desafia els valors capitalistes (ego, avarícia i corrupció), basada en el dret a la ciutat. Com que la

gentrificació és una «qüestió ideològica i política» i un «procés de canvi urbà que personifica millor la lluita de classes en l'escenari de la ciutat moderna» (Mendes, 2017, p. 489-490), és important reiterar com els artistes expressen la necessitat de vincular això a noves formes de crítica al capitalisme en un esforç per contraatacar.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Antunes, G. (2019). O memorando da Troika e o mercado de habitação em Portugal. Document de treball, d'accés reservat.
- Arara, O. (2019). Buraco da Torre - Pasquim Satírico Pró Lírico. *A Contra-Cidade*. Impressió: FIG - Indústrias Gráficas, S.A. (Coímbra).
- Banet-Weiser, S. (2011). Convergence on the street. *Cultural Studies*, 25, 641-658.
- Barbosa, I. i Lopes, J.T. (2019). Descodificar as paredes da cidade: crítica à gentrificação e luta pela habitação no Porto, *Sociologia*, 38, p. 6-29.
- Barbosa, I. i Lopes, J.T. (2020). 'O Porto não se Vende': resistências à gentrificação através da produção artística no período pós-austeritário. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 9, núm. 2, p. 67-73.
- Barbosa, I. (2021). O ruído que brota dos muros do Porto: ensaio visual sobre o direito à habitação. *Iluminuras*, Porto Alegre, vol. 22, núm. 56, p. 278-293.
- Becker, H.S. (2008). *Art Worlds* (2nd. ed.). University of California Press
- Correia, T. (2020). Turismo. *Famalicão*, Húmus.
- Boltanski, L. i Chiapello, È. (2011). *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Gallimard, París.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte*. Presença, Lisboa.
- Fernandes, J.A.R. et al. (2018). O Porto e o Airbnb. Porto: Portada del llibre.
- Ferro, L. (2015). Mais ou Menos Porto: Na senda da arte urbana en *Revista da Galeria de Arte Urbana*, vol. 7 (novembre, 2015; *Graffitologia*), Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa.
- Ferro, L. (2020). A arte urbana na encruzilhada da pandemia: reflexões sobre o trabalho cultural e artístico num segmento emergente. En Tânia Leão (org), *Cadernos da Pandemia do ISUP*, vol. 5, *Em Suspense. Reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na Era Covid-19*, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, p. 57-67.
- Ferro, L., Otávio R., Graça C., João T.L., Luísa V., Magda N., Manuel A., et al. (2016). *O trabalho da arte e a arte do trabalho: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal*, Observatório das Migrações, Lisboa.
- Janosckha, M. (2018). Gentrificacion en Espana reloaded. *Papers* 60, *Gentrificació i dret a la ciutat*.
- Lahire, B. (2010). *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. La Découverte, París.
- Ley, D. (2003). Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies*, 40(12), 2527-2544.
- Lopes, J.T. (2013). Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro. En *Simbiótica*, Ufes, vol. 1, núm. 3, <https://doi.org/10.47456/simbitica.v1i3.5490>.
- Lopes, J.T. (2021). Porto, cidade mentirosa? En *Comemorações do Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. FLUP, Porto, p. 157-167.
- Lloyd, R. (2006). *Neo-bohemia. Art and culture in the postindustrial city*. Cambridge: Routledge.
- Mendes, L. (2017). Gentrificação turística em Lisboa: neoliberalismo, financeirização e urbanismo austeritário em tempos de pós-crise capitalista 2008-2009. Sao Paulo: *Cadernos Metrópole*, vol. 19, núm. 39, p. 479-512.

- Menger, P.-M. (2005). *Retrato do Artista Enquanto Trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Molnár, V. (2017). Street art and the changing urban public sphere. *Public Culture*, 29(2(82)), 385-414.
- Pereira, V.B. (2016). *A Habitação social na transformação da cidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Porto, C.M. (2018). Habitação e dinâmicas urbanas: relatório de caracterização e diagnóstico. En *Plano Diretor Municipal*. CMP, Porto.
- Smith, N. (2007). Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. En *GEOUSP - Espaço e Tempo*, núm. 21, 15-31.
- Shapiro, R. (2019). Artification as Process. En *Cultural Sociology*, 13(3), 265-275.

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *Inês Barbosa*

Màster en Associativisme i Animació Sociocultural i doctora en Sociologia de l'Educació (UM). També té un postgrau en Performance (FBAUP). Investigadora a IS-UP, a l'Àrea de Creació Artística, Pràctiques i Polítiques Culturals. Responsable del pòdcast *Ainda-No: Sociologia e Utopia* i del Laboratori de Teatre i Política. La seua tesi doctoral en sociologia de l'educació es va centrar en l'estudi de les pràctiques artístiques de contestació, per la qual va rebre una menció d'honor en el Premi Joves Científics Socials (CES). Desenvolupa investigacions etnogràfiques i visuals relacionades amb les experiències i representacions de la precarietat, la igualtat i la violència de gènere, les transformacions urbanes i socials a Porto i el paper dels artistes en la crítica de la gentrificació.

### *João Teixeira Lopes*

Llicenciat en Sociologia per la Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1992), màster en Ciències Socials per l'Institut de Ciències Socials de la Universidade de Lisboa (1995) i doctor en Sociologia de la Cultura i l'Educació (1999). Coordinador científic de l'Institut de Sociologia de la FLUP entre 2002 i febrer de 2010. Director de la *Revista Sociologia* entre 2009 i febrer de 2013. Ha publicat 43 llibres (en solitari o en coautoria) en els camps de la sociologia de la cultura, la ciutat, la joventut i l'educació, així com la museologia i estudis territorials. Distingit el 29 de maig de 2014 amb la distinció *Chevalier des Palmes Académiques* pel Govern francès. Va presidir l'Associació Portuguesa de Sociologia entre juliol de 2016 i març de 2021. Va presidir el Departament de Sociologia de la FLUP entre 2011 i febrer de 2019. Coordina, des de maig de 2020, l'Institut de Sociologia de la Universitat de Porto.

### *Lígia Ferro*

Professora auxiliar al Departament de Sociologia de la Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Va obtenir el seu doctorat europeu a l'Institut Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL (2011). Ha sigut investigadora visitant en diverses universitats d'Europa, els Estats Units d'Amèrica i el Brasil. Lígia Ferro va ser elegida presidenta de l'Associació Europea de Sociologia (ESA) en 2021 i és membre de la Junta Directiva de la Xarxa Europea d'Observatoris en el Camp de les Arts i l'Educació Cultural - ENO. És autora i editora de diverses publicacions en portugués, anglés, espanyol i francès. Últimament, treballa en pràctiques culturals, l'educació artística, les migracions i la investigació-acció, especialment en contextos urbans.



# Mobilitat, efimeritat i economies turístiques: *tour* grafiter practicant *running* a León, Guanajuato

*Caitlin Frances Bruce*

UNIVERSITAT DE PITTSBURGH

[bruce.caitlin@gmail.com](mailto:bruce.caitlin@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-0834-1777

Rebut: 02/06/2021

Acceptat: 27/04/2022

## RESUM

En aquest article analitza la creació d'un *tour* per a *runners* que mostra l'art del grafit per encàrrec (o art urbà) a León, Guanajuato, Mèxic. Fundats el 2017, els recorreguts són part d'un canvi econòmic i cultural molt gran que allunya la ciutat de les seues arrels agrícoles i industrials. Des de la dècada dels 90, León ha buscat l'estatus de ciutat global sense deixar d'intentar reivindicar connexions amb la *tradició*. Pràctiques creatives com l'art urbà ajuden a cultivar una imatge urbana atractiva. Argumente que els recorreguts fan destacar tres temes al bell mig tant del debat de les ciutats creatives com dels desafiaments i les friccions que hi ha en la institucionalització del grafit: mobilitat, efimeritat i economia.

**Paraules clau:** turisme; art urbà; Mèxic; imaginaris urbans; mobilitat; efímer

## ABSTRACT. *Mobility, Ephemerality and Tourist Economies: Graffiti Running Tours in León Guanajuato*

In this paper, I examine the creation of a running tour showcasing commissioned Graffiti Art, or Urban Art, in León Guanajuato, Mexico. Set up in 2017, the tours are part of a larger economic and cultural shift away from the city's agricultural and industrial past. While seeking global city status since the 1990s, León is also trying to keep its traditional roots. Urban Art, as a form of creative expression, helps foster an appealing urban image. This paper argues that the tours highlight three critical issues that lie at the heart of the Creative City discourse and the institutionalization of graffiti, namely: Mobility; Ephemerality; The Economy.

**Keywords:** tourism; urban art; Mexico; urban imaginaries; mobility; ephemerality

## SUMARI

- Introducció
- Revisió de literatura
  - Muralisme, grafit, art de carrer
  - Ciutats creatives i turisme d'art urbà
- Definicions
- Metodologia
- Història de León
- Graffitour – corrent pels grafitis de la ciutat
  - Mobilitat
  - Efimeritat
  - Economia
- Conclusió
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

**Autora per a correspondència / Corresponding author:** Caitlin Frances Bruce. University of Pittsburgh. 4200 Fifth Aven., Pittsburgh, PA15260 (Estats Units).

**Citació suggerida / Suggested citation:** Bruce, C. F. (2023). Mobilitat, efimeritat i economies turístiques: *tour* grafiter practicant *running* a León, Guanajuato. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 51-66. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.3>

## INTRODUCCIÓ

Una ciutat de grandària mitjana al cor de Mèxic, León, Guanajuato, és coneguda nacionalment i internacionalment per la seua indústria del calçat i el cuir, esdeveniments espectaculars com el festival de globus aerostàtics i el ral·li automobilístic. L'Estat de Guanajuato va tenir un paper rellevant en l'escenari nacional durant la Revolució d'Independència de 1810, i també quan, el seu partit polític de centredreta, el Partit Acció Nacional, va aconseguir una notorietat important en assolir el poder a nivell regional en la dècada dels 80 i arribar al mandat nacional al segle XXI. L'altra carta de presentació internacional de León, menys visible, però de transcendència creixent, són els seus programes d'art urbà.

L'art urbà es refereix a l'art mural com el grafit i l'art de carrer que tenen lloc en contextos autoritzats. Des

de 2002, l'Institut de la Joventut de la ciutat ha col·laborat amb professionals d'aquest àmbit en la creació de grafitis legals i murals d'art de carrer a tota la ciutat. Aquests murals cobreixen una varietat de temes, alguns relacionats amb la cultura i la història regional i local, la cultura popular o l'experimentació lúdica. Aquestes associacions són el resultat dels joves que advoquen per la necessitat de permetre espais per a pintar i el desig del govern de canalitzar les seues energies de manera productiva, a fi de disminuir la quantitat de grafitis i art de carrer no autoritzats que alguns propietaris de negocis veuen com un dany o una contaminació visual. Proporcionant pintura, infraestructura de planificació i, a vegades, salaris, l'Institut de la Joventut és un centre en una xarxa més àmplia de producció d'art públic a la ciutat, i la seua poderosa posició política ha permès als joves artistes desenvolupar murals en llocs d'alta visibilitat i alt impacte a tota la ciutat.



A León, els joves grafiters i l'art de carrer han sigut participants actius en la reformulació de la seua pràctica del vandalisme/dany a l'art amb valor. L'Institut de la Joventut ha sigut un soci clau en aquestes reformulacions, que depenen en gran mesura de l'art en si mateix, i després en la seua acceptació a través del periodisme, les xarxes socials i els comentaris públics com a vectors per a la recontextualització. Aquesta recontextualització és part d'un moviment més ampli en el qual les ciutats industrials mitjanes estan treballant per a transformar la seua imatge urbana, pròpia d'una ciutat industrial, en una de creativitat apreciable internacionalment. Els diversos programes d'art urbà en marxa des de 2012 estan en consonància amb aquest objectiu. No obstant això, si bé el turisme és un element important de la política de ciutats creatives, els programes de turisme formals no es van elaborar a León fins a 2017.

El 2017, Luis Hernández, fundador de Run Your Tour, una empresa que ofereix curses guiades per locals a Guanajuato i León, va desenvolupar un subprograma, anomenat Graffitour, que mostrava l'art urbà a la seua ciutat natal. Argumente que aquest recorregut incorpora tres temes que són simbòlics de les possibilitats i els desafiaments en l'ús del turisme al voltant de l'art urbà com a mitjà per a tornar a concebre com s'imagina una ciutat: la mobilitat, l'efimeritat i l'economia. En primer lloc, presente la metodologia, oferisc una revisió de la literatura i definicions de termes clau. A continuació, desenvolupe breument la història del grafit a León i els seus contextos econòmics, culturals i polítics més amplis. Després, recórrec a Graffitour, a partir d'una entrevista extensa amb Hernández com a text principal, per a analitzar el debat sobre els temes de la mobilitat, l'efimeritat i l'economia. Concluc amb unes reflexions sobre les possibilitats i limitacions del turisme com a tècnica per a tornar a imaginar l'espai urbà i la política.

---

## REVISIÓ DE LITERATURA

El grafit (i les pràctiques relacionades amb l'art de carrer) simbolitzen sovint la resistència, la veu d'un

poble o, per a alguns, el desordre i l'amenaça del crim. En els últims deu anys, aquestes pràctiques estètiques s'han generalitzat cada vegada més, envoltades en marcs per al màrqueting de la ciutat, el turisme i la marca a escala transnacional: el parc autoritzat de grafit com a lloc per a autofotos. De Chicago a Bogotà, de Melbourne a Dubai, l'art urbà monumental, creat sovint amb llandes d'aerosols, és un element cada vegada més important en el màrqueting urbà. Els estudis i el debat públic sobre la creativitat, l'art urbà i la veu se centren sovint en les ciutats occidentals principals amb orientacions aparentment progressistes envers la cultura: Nova York, Los Angeles, Londres, Berlín, Melbourne, París (Austin, 2001; Young, 2013). Quant a l'Amèrica Llatina, llocs com Ciutat de Mèxic, Bogotà i Rio ocupen un lloc central. Aquest article pren una ciutat mexicana de grandària mitjana per a comprendre com es desenvolupen aquestes preguntes en un context informatiu menys visible internacionalment.

### *Muralisme, grafit, art de carrer*

Hi ha hagut una plètor de recerques sobre el paper del muralisme en la configuració de la identitat comunitària, nacional i regional, particularment en el context de la construcció de la nació mexicana i la resistència posterior a l'autoritari Partit Revolucionari Institucional (Campbell, 1999; Coffey, 2012). També es poden trobar estudis de cas importants sobre el paper dels murals per a les societats en conflicte a ciutats com Belfast (Rolston, 2003).

Així mateix, les recerques sobre grafit i art de carrer han atés en gran mesura dinàmiques de legalitat/il·legalitat, veu, mitjans i protesta social (Pabón Colón, 2018; MacDowell, 2019; Bloch, 2020; Lennon, 2022). Els planificadors urbans i els programadors culturals ofereixen espais d'art de carrer i grafit autoritzats com una alternativa a la repressió (Young, 2010). Dins del món acadèmic, el grafit es relega sovint als moviments d'escriptura d'estil que es van originar a Filadèlfia en els anys 60 i a Nova York en els 70, amb un enfocament en l'ús de pintura en aerosol i en la retolació. L'art de carrer té un conjunt més global de punts d'origen i és més divers en termes de

mitjans i composició (per exemple, adhesius, plantilles, pintura amb pinzell, engrut i art d'instal·lació).

A l'hora de comprendre la història i el paper del grafit i l'art de carrer a les ciutats llatinoamericanes, molts acadèmics han dilucidat com els marcs policials nord-americans, els de *tolerància zero*, conformen un enfocament de l'espai urbà que fa prevaldre una imatge d'ordre i seguretat per als consumidors burgesos, en lloc de sustentar un espai robust per a una comunitat plural i heterogènia (Swanson, 2013; Galvis, 2017). A ciutats com Bogotà, on hi ha zones autoritzades per a l'art de carrer i el grafit, els acadèmics han avaluat com aquestes autoritzacions fracturen les comunitats de grafit/art de carrer i creen marcs de valor nous (Ortiz van Meerbeke i Sletto, 2019). D'altra banda, les galeries a l'aire lliure a les ciutats de Xile han sigut considerades com a marcs per a la veu democràtica (Latorre, 2019). A més, els espais transnacionals d'esdeveniments de grafit s'han analitzat com a llocs per a la creació de mons feministes (Pabón-Colón, 2018). En són menys els estudis que aborden la integració a llarg termini dels grafitis en els murals i, posteriorment, en els programes d'art urbà autoritzat o la seua promoció entre el públic a través de programes turístics.

### *Ciutats creatives i turisme d'art urbà*

Des de mitjan dècada dels 2000, els acadèmics han començat a rastrejar el paper del grafit i l'art de carrer en el turisme i el màrqueting de llocs a les ciutats, així com el paper de festivals i espais per a esdeveniments en la formació de la comprensió pública del grafit i l'art de carrer (Rius Ulldemolins, 2014; Bruce, 2019). Aquest enfocament en l'art urbà i el turisme està connectat amb un interès acadèmic més ampli en el camp interdisciplinari dels estudis urbans dins de l'esfera de les *ciutats creatives*. Aquest últim és un concepte popularitzat per Richard Florida el 1995, en el seu llibre *The Creative Class* (La classe creativa), que descriu els treballadors creatius com a recursos per explotar per a la competència i el creixement interurbans.

Florida va desenvolupar la seua pròpia firma de consultoria i, al mateix temps, governs municipals de tot el món van fundar departaments de creativitat i

es van centrar en la creació de llocs i les iniciatives creatives com a mitjà per a atraure els diners dels turistes i residents. La tesi de les ciutats creatives ha sigut criticada durament perquè postula que la creativitat i aquells que pertanyen a la classe creativa poden crear formes de valor i atractiu per a les ciutats sense una inversió pública significativa (McAuliffe, 2012; Wilson, 2017; McRobbie, 2018; Mould, 2018). De fet, les polítiques de ciutats creatives prioritzen sovint un paisatge bonic per damunt d'una política inclusiva i democràtica.

Els artistes de carrer i grafiters responen de manera diferent als desafiaments d'articular un sentit d'autenticitat arran dels intents creixents de comercialitzar i etiquetar l'art urbà. En el cas de Blu a Itàlia, l'esborrament va servir per a negar l'accés a la seua obra dins dels circuits del turisme (Merrill, 2021). Per a altres artistes, dins del context de la cultura de la convergència, la creativitat té un significat diferent que els permet, a vegades, fusionar l'*autenticitat* i la comercialitat a través del treball de la marca pròpia (Banet-Weiser, 2011). Dins de l'òrbita de les ciutats creatives, el turisme urbà també s'ha desplaçat, en gran mesura, cap a un enfocament en les experiències i la creació de llocs centrats en la *cultura intangible* i la *vida quotidiana* (Richards, 2011, p. 1.225).

El cas del turisme d'art urbà a León, Guanajuato, Mèxic, amplia els estudis anteriors i atén les formes en què els agents de branding urbà fan ús de l'art urbà i li donen sentit. León ens ensenya que el turisme pot permetre als programadors culturals presentar l'art urbà a audiències locals i visitants, utilitzant l'art urbà com un recurs per a activar la mobilitat i l'economia, dins de les possibilitats i limitacions dels paisatges efímers.

---

## DEFINICIONS

En aquest article, considere el grafit i l'art de carrer quan es contextualitzen en el marc de l'art urbà al servei del turisme. Definisc el grafit i l'art de carrer com a formes visuals d'expressió que tenen elements textuais i gràfics i es mostren en obres monumentals

que poden adoptar l'estratègia de composició dels murals (a gran escala, col·laboratius i unificats temàticament).

El grafit, l'art de carrer i el muralisme s'han definit en funció del mitjà, el context legal i la ubicació (Austin, 2001; Sánchez Hernández, 2008; Bloch, 2020; Latorre, 2019). Per exemple, les definicions estrictes de grafit el limiten a l'expressió no autoritzada realitzada en l'espai públic, generalment amb aerosols o bolígrafs de tinta. Per contra, generalment s'entén que l'art de carrer abraça una gamma més àmplia de mitjans que inclouen adhesius, engruts, treball figuratiu amb pinzell o pintura en aerosol, etc., i també pot tenir una relació controvertida amb la llei. Així mateix, els murals es poden definir per contingut, composició o procés (Cockcroft, Cockcroft, i Weber, 1977). Sovint es consideren de grandària monumental i, amb freqüència, involucren un procés de col·laboració. Com a gènere d'expressió pública, els murals estan profundament connectats amb qüestions d'identitat col·lectiva, encara que també es poden dur a terme en un context comercial amb poc o gens de compromís significatiu amb les comunitats que els envolten.

A Mèxic, la història del muralisme patrocinat per l'estat també dona forma a allò que s'entén com a mural i per a qui: per a les autoritats oficials, generalment, ha de tenir un element didàctic, usar una estètica realista social; al seu torn, per als grups que disputen el poder de l'estat, aquests elements figuratius poden connotar residus de l'autoritarisme i, per això, poden buscar formes estètiques alternatives (Campbell, 2003; Coffey, 2012).

A Mèxic, aquests tres gèneres també s'engloben sota el terme *art urbà*, que parla de quan aquestes formes d'expressió es fan entendre com a art a través de formes institucionals d'acceptació. El que fa que aquest art siga acceptable és subjectiu: basant-me en el meu treball de camp, he pogut determinar que les autoritats institucionals i els desenvolupadors turístics defineixen l'acceptació buscant referents comprensibles popularment: se centren en el treball visual en lloc del textual, i les imatges són sovint positives. *Art urbà* és

un terme utilitzat pels programadors culturals per a identificar obres que esperen que siguen agradables i visualment atractives. Encara que els grafiters de text també poden produir obres que s'entenguen com a art urbà, l'estètica de les lletres de grafit s'exclou sovint formalment o informalment de molts programes d'art urbà.

---

## METODOLOGIA

Aquest article va sorgir d'un projecte més ampli sobre la història del grafit a León. Vaig utilitzar un marc i una metodologia d'etnografia de comunicació crítica, i les fonts a què vaig acudir van ser una combinació d'entrevistes, documentació fotogràfica, observació participant, arxius oficials i no oficials, i conceptes de teoria política, retòrica, estudis urbans, estudis culturals, estudis llatinoamericans i història de l'art. Per a comprendre la llarga història i el present del grafit i l'art de carrer a León, vaig entrevistar 96 grafiters de León i 13 artistes que participen en festivals mexicans de grafit, així com 6 patrocinadors governamentals/agents municipals, 2 acadèmics i 3 agents de mitjans de comunicació i turisme.

L'observació participant es va dur a terme durant visites curtes anuals fetes entre 2012 i 2016, una residència de 7 mesos entre 2017 i 2018, un viatge de seguiment de 10 dies el desembre de 2018 i un viatge de 4 dies a Ciutat de Mèxic el 2019. Vaig fer, a més, sessions fotogràfiques de llocs clau a León des de 2012 fins a 2018. La recerca arxivística es va dur a terme a l'arxiu municipal i a l'Institut Municipal de Planejament (IMPLAN), i en entrevistes en les quals escriptors o documentalistes van compartir amb mi els seus arxius personals.

L'anàlisi es basa en la teoria dels estudis de comunicació sobre la cultura visual, l'urbanisme, els estudis culturals i els recursos de la teoria crítica sobre la relació entre l'art, la política i la democràcia. En l'anàlisi, em vaig basar en conceptes que van sorgir orgànicament de les entrevistes i l'observació. En aquest article, em centre en tres conceptes recur-

rents en la meua entrevista amb Hernández sobre Graffitiour: mobilitat, efimeritat i economia.

## HISTÒRIA DE LEÓN

León és una ciutat mitjana envoltada de muntanyes, zones de matolls, indústria i ranxos. Pròxima a la capital de l'Estat de Guanajuato i de camí a Guadalajara, és un lloc estratègic per al comerç i que, al llarg dels anys, ha passat de ser principalment agrícola a industrial i, més tard, a ciutat simbòlica i de comunicacions (García Canclini, 2001, p. 49). Com moltes ciutats de Mèxic, en la dècada dels 90, León estava experimentant una onada renovada de globalització, mentre els planificadors i líders econòmics buscaven canviar la seua imatge i les seues indústries primàries per a transformar-la en una ciutat global amb ofertes culturals d'alta qualitat que seria un escenari atractiu per a la inversió de capital internacional. L'aprovació del Tractat de lliure comerç d'Amèrica del Nord el 1994 va facilitar que el capital pogués circular més fàcilment, la qual cosa va contribuir a una reescriptura substancial del panorama econòmic i social de León. Franquícies internacionals com Sam's Club i Walmart, així com hotels de luxe per a allotjar els turistes de negocis, van esdevenir tan comunes com les sabateries familiars.

Al mateix temps, va ser l'epicentre de l'expansió del poder del partit de l'oposició, el Partit d'Acció Nacional (PAN). Com a regió conservadora i intensament catòlica, el Bajío va ser un bastió del missatge del PAN sobre els valors familiars i l'autonomia econòmica (Téllez Valencia, 2014).

Durant aquestes transformacions, es va produir l'arribada del grafit a la ciutat. Des de la dècada dels 80, els *cholos* van inscriure plaques a la xarxa creixent d'assentaments i barris populars de León. Al principi de la dècada dels 90 ja es podien veure inscripcions enigmàtiques per la ciutat: Keim (comunicació personal, 2016), de la primera generació de grafeters, va assenyalar que un dels primers grafeters que va veure va ser Amor, que era «com el Taki 183 de León», juntament amb Moxi (2016). A mitjan dècada dels 90, les

etiquetes es podien veure per tota la ciutat: als costats dels edificis del barri industrial d'Obregón de León, al llarg del Malecón, a la zona centre i al bulevard López Mateos (Camarena, 2001). A San Sebastián, una colònia popular o assentament precari, hi havia una gran varietat de murals legals, mentre que la zona centre era un focus de treball no autoritzat (Camarena, 2001, p. 201). Els grafitis els feien principalment joves de classe mitjana a treballadora. Aquests joves es van trobar i es van començar a reunir al centre de la ciutat. Com era d'esperar, sovint, els adults veien aquestes reunions de joves com un problema, una qüestió de mandra o, encara pitjor, delinqüència.

El grafit va sorgir de fluxos mediàtics nacionals i transnacionals que es van combinar i mesclar amb altres formes d'expressió cultural. Moltes persones van veure imatges de grafitis i la seua connexió amb les cultures juvenils a través de pel·lícules estatunidenques que es projectaven a Mèxic: *The Warriors* (*The Warriors: Els amos de la nit*), 1979; *Style Wars*, 1983; i fins i tot *King Kong*, que Wes va descriure a través «d'una escena que es produeix quan passa el tren i King Kong l'agafa» (Wes, comunicació personal, 2015). La música, que durant molt temps ha sigut una força important en la formació de les cultures juvenils a Mèxic des de la dècada dels 50, va inspirar profundament el grafit i tenia influències del *hip-hop*, el *rock and roll* i l'*ska*. Rubén Jasso explica que el grafit no va ser mai «un fenomen aïllat, sinó combinat amb altres disciplines juvenils: la música, la bicicleta i l'*skate*» (2012). Els fanzins i les revistes van proporcionar un altre eix que va configurar la cultura del grafit, central per a la *mobilitat global* de la pràctica del grafit (Ferrell, 1993; Austin, 2001; Pabón-Colón, 2018). Finalment, els viatges a ciutats més grans com Ciutat de Mèxic, Tijuana i Guadalajara van inspirar joves escriptors.

Al principi de la dècada dels 2000, la nació travessava transformacions econòmiques i culturals importants, amb un impacte substancial en la seua imatge pública mundial. La *tolerància zero* va exercir un paper important en la configuració de l'entorn construït de les ciutats. La tolerància zero és un enfocament policial basat en l'ordre i la mà dura contra la delinqüència, basat en

la teoria de les *finestres trencades*. És a dir, la idea que el desordre visible pot desencadenar delictes violents, la qual cosa justifica una regulació agressiva. Els grafitis es van convertir en un problema urbà a León l'agost de 2001, període en què es va disparar la cobertura mediàtica sobre la quantitat de grafitis i la seua aparició en carrers i edificis de molta visibilitat.

Van sorgir centenars de relats en els diaris que emmarcaven el grafit com un atac a la imatge urbana, la qual cosa va provocar pallisses policials, vigilància i multes molt altes contra els grafiters. La joventut es va organitzar i va protestar per la repressió el 2002. La tolerància zero no va acabar mai per complet, però l'organisme de la ciutat interessada en l'activitat juvenil, l'Institut de la Joventut, va començar a promoure diversos programes autoritzats de grafitis a partir de 2002. Un esdeveniment anual anomenat Xprésate va oferir als grafiters l'oportunitat de pintar, de manera autoritzada, en un context competitiu. Un altre programa, anomenat Respekte, va permetre als joves obtenir un formulari d'autorització de l'institut que podien oferir als propietaris per a poder pintar en les seues parets. Aquests programes eren relativament limitats i molts grafiters joves els evitaven per por de l'assimilació o la vigilància.

El 2010, l'Institut de la Joventut va llançar un programa anomenat Ciutat de murals. Dirigit pel director d'aleshores, Pedro Rangel, l'objectiu era transformar el «rostre de León» en una ciutat artística plena de murals que rivalitzés amb l'escala i l'abast del Programa d'Arts Murals de Filadèlfia (2019). Quant a la quantitat i la visibilitat, Ciutat de murals va ser un gran èxit. Començant amb una sèrie de murals que van celebrar el bicentenari de la Revolució Mexicana, el programa va incloure la creació de més de 500 murals centrats en temes d'elements emblemàtics de la cultura mexicana, incloses la Catrina, la lluita lliure, l'edat d'or del cinema i components específics de la imatge urbana de León, com el festival anual de globus aerostàtics, Globos Fest. Ciutat de murals va fer una campanya en les xarxes socials, principalment a través de YouTube i Facebook, que buscava humanitzar els grafiters i familiaritzar el públic en general amb els joves responsables de crear

els murals (Rangel, comunicació personal, 2019). Els joves grafiters van tenir un paper clau en el programa, ja que el seu art va ser la inspiració, i van triar acuradament els temes per a convèncer el públic de León sobre el valor del *grafit artístic* (Nikkis, comunicació personal, 2015; Spok, comunicació personal, 2015; Orion, comunicació personal, 2015).

L'institut també va publicar tres llibres relacionats amb la cultura juvenil, un dels quals, *Cuando las paredes hablan*, va documentar el projecte Ciutat de murals. Durant aquest període, el turisme de negocis va guanyar protagonisme com una indústria important a León, juntament amb tot el que «sostingués una imatge de bon govern, innovació i internacionalitat», inclòs el programa posterior de murals autoritzats, Ciutat de murals (Gómez Vargas, 2020). Aquests programes de murals formaven part d'una «nova cultura de la visualitat a la ciutat», marcada per un major desenvolupament urbà que incloïa la creació de llocs espectaculars per a «difondre'ls de cara al turisme mundial, com el Temple Expiatori, el Fòrum Cultural Guanajuato i el Parc Metropolità» (ibíd.).

Després que l'administració municipal canviés el 2013, es va eliminar la major part de la infraestructura digital del Ciutat de murals i l'art urbà es va deteriorar. Rangel va lamentar que no van poder desenvolupar mai un recorregut per al projecte Ciutat de murals (2019). No va ser fins a 2016, amb el retorn al poder del PAN, quan l'art urbà va tornar a convertir-se en una targeta de presentació per a la ciutat. Aquesta vegada el programa es deia Muraleón, codirigit pel subdirector de l'Institut de la Joventut, Rodrigo Lalo Camarena. Muraleón se centrava en murals d'alta visibilitat que fossen d'interès tant per als residents locals com per als visitants nacionals. Com va afirmar Camarena en una entrevista en *El Sol de León*, «el mural ofereix una expressió d'art que està lligada a la teoria de la *cromoteràpia urbana*, que permet a les persones tenir un espai de relaxació i genera un sentit diferent del seu entorn» (Rodríguez, 2017). «Cromoteràpia» era una paraula que Lalo solia usar per a descriure el valor de l'obra de Muraleón. Durant el projecte 2016-2018, Muraleón va generar desenes de murals, i Camarena

i l'Institut de la Joventut van treballar acuradament amb l'alcaldia, la premsa i patrocinadors corporatius per a donar a conèixer el seu treball.

Entre alguns dels projectes de més pes, hi havia un festival anual que se celebrava al llit del riu que flanqueja la carretera principal de la ciutat, el Malecón. El festival s'anomenava Malecolor. Un altre conjunt de projectes importants van ser els murals en dos dels cementeris principals de la ciutat, Panteó Nord i Panteó San Nicolás. El primer era un mural d'imatges de la pel·lícula de Disney *Coco* (2017); el segon, una sèrie d'obres que celebren la pel·lícula *Macario* (1959), llegendes urbanes sobre León i deïtats prehistòriques.

Finalment, Muraleón va crear una sèrie de murals que celebren la identitat local i nacional, inclòs un mural al centre històric de la ciutat sobre les races del món al carrer 5 de Septiembre, i, després, un conjunt de

panells, sobre els suports d'un pont en un barri de classe treballadora, que reflecteix la història del lloc com a epicentre de gimnasos per a la formació de lluitadors famosos de lluita lliure, inaugurat amb una sèrie de combats de lluita lliure en viu. Els membres de l'administració municipal de León i la indústria del turisme van considerar que el mural de *Coco* va tenir molt d'èxit: connectava León amb un moment en què la cultura tradicional mexicana, concretament el Día de Muertos, assolia una visibilitat mundial. El codirector de *Coco*, Lee Unkrich, va fer tuits sobre el mural; els funcionaris de l'Institut de la Joventut ho van considerar com una evidència de l'èxit del mural i els mitjans de León en van traure profit (Figura 1). Va ser durant el projecte Muraleón quan va sorgir Graffitour.

El tuit diu: «Algunes vistes més dels murals de #PixarCoco a León, Guanajuato, Mèxic. Gràcies als artistes de @Leon\_Joven».



**Figura 1** Tuit del director de la pel·lícula *Coco* sobre el mural de *Coco* a León, Guanajuato, Mèxic.

## GRAFFITOUR - CORRENT PELS GRAFITS DE LA CIUTAT

Hernández va fundar Graffitour el 2017. Ja havia estat al capdavant de recorreguts basats en el *running* durant quatre anys com a part del seu negoci Run Your Tour. Hernández va assenyalar que, si bé molts residents de León coneixen bé els llocs emblemàtics de la ciutat, pocs sabien el treball emocionant que s'estava fent en l'àmbit de l'art urbà. Tal com diu ell mateix:

Sempre m'agrada conèixer nous espais i llocs, escapar de la rutina... I sempre havia tingut la idea de trobar una cosa on *algú de la ciutat* pogués ensenyar-me coses sobre *la ciutat*... Fa cinc anys vaig desenvolupar aquest model de negoci anomenat Running Tours, en què, bàsicament, el que proposava va ser conèixer ciutats com Guanajuato i León a través del *running*. En cada ruta, intente trobar la manera de connectar diferents punts... Tinc unes 12 rutes diferents a León, Guanajuato i [San Miguel] de Allende... El turisme en aquesta ciutat és molt emocionant per a mi, perquè, encara que no soc d'ací, estime aquesta ciutat i vull aprendre'n més... Més enllà de la indústria del cuir i del calçat que hi ha ací, i em vaig adonar que, a León, l'art urbà està molt desenvolupat, en comparació amb altres ciutats més grans. Vaig començar a investigar això i a involucrar-me principalment amb l'Institut de la Joventut —amb Misraim, Rodrigo— i, a través d'ells, vaig conèixer els xics involucrats, els equips com RNK... Soc conscient que, d'una banda, el govern local dona suport a aquests xics amb esdeveniments, parets i materials, i vaig sentir que, en aquestes tres parts, el que faltava era difusió del treball. Perquè molta gent, fins i tot els qui viuen ací, no veu, ni sap, ni entén de què tracta aquest treball... Així que ho vaig estudiar un poc i, encara que no en soc un expert, ho agraiïc molt... (2018).

Hernández emmarca ací el turisme com una pràctica vivencial (Richards, 2011) i educativa; una manera d'aprendre coses de la ciutat des de la ciutat. A més, córrer, com a forma de mobilitat, ofereix un mitjà per a canviar els significats i la interpretació que un podria

tenir de l'espai urbà, ja que crea espai per a significats mòbils. Finalment, veu el paper del turisme com a «difusió», compartint i expandint l'òrbita d'impacte per al treball dels joves artistes, i veu la seua visita guiada com una extensió del treball dut a terme per l'Institut de la Joventut.

Hernández desenvolupa els seus recorreguts creant un circuit amb un mateix punt de partida i d'arribada. Utilitzant llocs emblemàtics de la ciutat, busca obres d'art urbà pròximes per a crear noves capes de significat. Fa recerques amb l'Institut de la Joventut per a aprendre més sobre els antecedents i les influències dels artistes i aportar informació més precisa als visitants. Per exemple, va assenyalar que estava impressionat per la tècnica de fotorealisme dels artistes i pel fet que el 2012 aquesta tècnica fos modelada significativament per les visites d'artistes internacionals com Belin i Sax d'Espanya, així com artistes d'Alemanya, que tenen habilitats impressionants en l'estil fotorealista. Basant-se en els murals que hi havia a la ciutat, va crear un *catàleg* i em va comentar que el mural de *Coco* i el de *Macario* als diferents panteons, el mural de *lluita lliure* i el projecte *Malecolor*, en particular el tema *Vida en l'oceà* de 2017, van inspirar les rutes.

Els murals es comuniquen amb el suport d'un guia humà, que utilitza el *catàleg* com a ajuda. Els recorreguts tracen un itinerari per la ciutat que inclou el centre històric, barris residencials populars i de classe mitjana, així com llocs menys privilegiats per al trànsit (el llit d'un riu al costat d'una carretera). Per exemple, un recorregut més enfocat al centre de la ciutat podria començar al nucli històric, anar cap al sud per a veure el mural de *lluita lliure* i, tot seguit, els murals del cementeri central, per a tornar més tard al nord i veure les obres de *Malecolor* del llit del riu; després tornar cap a l'oest, fins al centre de la ciutat, per a veure alguns dels murals del nucli històric, com el mural patrimoni mundial. Un recorregut diferent podria començar al cementeri municipal del nord de la ciutat (on es troba el mural de *Coco*), després anar cap a l'est per a veure algunes de les obres d'artistes visitants, com Belin, en barris de classe treballadora, i després tornar cap al sud fins al centre de la ciutat.

Hernández diu que els recorreguts estaven sempre en evolució, a causa de l'aparició de treballs nous, però també de la possible desfiguració, deteriorament o desaparició de treballs antics. Des que es va llançar el recorregut el 2017, durant el programa Muraleón, els murals creats sota els auspicis d'aquest programa es van mantenir en gran mesura, però els murals d'administracions anteriors no. Els criteris que va usar Hernández per a incloure les obres en el recorregut no eren massa concrets. Va posar l'accent en el diàleg que va tenir amb els membres de l'Institut de la Joventut per a identificar i contextualitzar el treball, i va suggerir que l'Institut feia de curador informal i que podia controlar l'accés al contingut. Els membres de la comunitat no estan involucrats directament en el desenvolupament del recorregut, encara que els comentaris públics sobre els murals (com la celebració del mural de *Coco*) poden augmentar la importància i l'interés d'obres particulars.

Hernández va explicar que l'audiència de Graffitour consisteix principalment en «visitants d'altres estats, com Guadalajara, Querétaro i Ciutat de Mèxic, així com grups locals, una audiència [generada] més de boca en boca i per invitacions a amics que troben la meua pàgina o l'esdeveniment». Va posar com a exemple «el mural de *Coco*, que va disparar entre el públic local l'interés al respecte, així que ho estic aprofitant per a incentivar més els locals» (2018). En aquest comentari sobre l'efecte *Coco*, podem veure com Graffitour va guanyar viralitat en les plataformes digitals, va mobilitzar els visitants locals i va ajudar a visualitzar el potencial de l'art urbà per a diferents economies (del turisme, l'atenció internacional i la cultura). A continuació, analitze tres temes que van sorgir en la nostra discussió sobre el projecte turístic: mobilitat, efimeritat i economia.

### *Mobilitat*

El grafit a León va sorgir com a resultat de mobilitats modelades per històries d'immigració, cultura mediàtica i globalització econòmica. Els joves van representar noves trajectòries de moviment i comunicació en i sobre un paisatge urbà canviant. Com explicava Noel B. Salazar:

La mobilitat captura la impressió comuna que el món de la vida d'un està en canvi constant, no només amb les persones, sinó també amb cultures, objectes, capital, negocis, serveis, malalties, mitjans, imatges, informació i idees que circulen a través (i fins i tot més enllà) del planeta. La història ens conta el relat complex de la mobilitat humana: un conjunt complex de moviment, imaginaris socials i experiència (Cresswell, 2006). Les persones de tot el món han estat interconnectades durant molt temps, les poblacions han sigut mòbils i les seues identitats han sigut sovint fluides, múltiples i contextualitzades (2018).

I, no obstant això, la mobilitat s'imposa i es distribueix de manera desigual. No tots els subjectes poden moure's quan vulguen, i la mobilitat forçada és un fet d'un món estructurat pels imperatius del colonialisme, el capitalisme i el racisme.

Graffitour participa i comenta algunes d'aquestes polítiques de mobilitat. Literalment, el recorregut comporta una cursa de quatre a sis quilòmetres per la ciutat, amb parades en diferents murals, de manera que s'utilitza la mobilitat del cos humà per a experimentar la manera en què els murals transformen l'espai urbà. Això també ressona amb la pràctica de l'art urbà/grafit en si mateix, que requereix el cos en moviment com a eina, però també estableix l'escenari per als qui participen en el treball, mentre caminen o condueixen per la ciutat.

Més important encara, la visita guiada busca crear i celebrar significats mòbils per a l'obra, el seu context i la ciutat. Hernández va esmentar, en moltes ocasions, que, si bé la qualitat de l'art urbà de León és excel·lent a escala nacional i internacional, molts leonesos desconeixen el moviment. La falta de consciència sobre l'art urbà no és sorprenent, atés l'història de *tolerància zero* a la ciutat, que va estar acompanyada d'una campanya mediàtica enorme que el govern local i els líders empresarials van dur a terme al principi de la dècada dels 2000 per a desacreditar completament els grafiters i emmarcar el seu treball com a vandalisme, contaminació visual i perill. A més, la



intermitència del suport governamental a l'art urbà, ja que depèn de l'administració, suposa que no sempre hi ha infraestructures contínues per a l'educació pública i la divulgació. Així que el turisme ofereix l'oportunitat de replantejar la pràctica del grafit dins dels paràmetres de l'art i la cultura urbana. Com va compartir Hernández:

El meu objectiu bàsic és compartir-ho i impactar les persones perquè els agrade el que estan fent aquests xics... Per exemple, vaig poder portar 12 persones a la zona de Malecolor a veure com pintaven en viu i feien: «Mira! Són de León, i hi ha més obres com aquesta?». Així que continue buscant més murals per a mostrar-los i connectar-los entre si, no només cronològicament, sinó també temàticament... (2018).

Recordem que Malecolor era un festival públic de grafit que es va celebrar al llit del Malecón del Río de los Gómez. És la via principal per al trànsit d'automòbils i autobusos a la ciutat i la divideix en diagonal. Espacialment, el Malecón és un símbol per a l'automobilitat. Menys conegut és el paper del Malecón en la història del grafit a León. Era un lloc de reunió per als joves, una zona de pràctica. El 2010, a l'inici del programa Ciutat de murals, uns grafiters joves van crear el primer mural autoritzat en el qual se celebrava l'època daurada del cinema mexicà. Com a resultat, el festival Malecolor va aprofitar aquests múltiples contextos per a oferir un espectacle de pintura en viu públicament visible que podria educar els veïns sobre les històries en capes tant del moviment del grafit com de la ciutat, evidenciades en les reaccions que Hernández va presenciar en els visitants. Els visitants van aprendre que el Malecón era un node en una xarxa més gran de cultura d'art urbà a la ciutat, cosa que proporcionava un marc cognitiu per a participar en més pràctiques de visualització mòbil: «Hi ha més obres com aquesta?!».

Phaedra Pezzullo argumenta que el turisme pot servir com a vehicle per a educar els participants i sensibilitzar-los sobre temes socials (2003). Graffitour posa en moviment i en relació obres d'art i subjectes turístics, utilitzant el turisme com a pedagogia experiencial i visual de la mobilitat i a través d'aquesta. Graffitour

ofereix més context per a la història de l'art urbà a León i qüestiona els estereotips que encara circulen sobre els grafiters com a inútils. El recorregut també emfatitza la mobilitat (i la pluralitat) de la interpretació. Així, Hernández reflexionava:

Quan parle amb els artistes, són molt oberts... Un d'ells estava interessat i volia conèixer la ruta des de la meua perspectiva per a saber què estava passant... Ells sempre tenen la seua pròpia interpretació i els artistes diuen que els agrada, que és fantàstic que la gent ho interprete de diferents maneres... Em recorda aquell mural de López Mateos de *Raíces*, amb un txitximeca al centre, i, després, quatre races més al voltant, i quan vaig parlar amb tres dels [artistes] que el van fer, cadascun tenia la seua pròpia interpretació, fins i tot el títol... Arrels, races... No hi ha res establert... Hi ha moltes possibilitats i això és genial (2018).

Ací, Hernández parla dels significats mòbils que exhibeix l'art urbà. Ha parlat amb membres de Muraleón, que, generalment, donen suport a Graffitour perquè dona més publicitat al seu treball i també posa el poder interpretatiu en mans del públic. Fins i tot si l'artista té una idea inicial de l'obra, el públic la interpreta de manera diferent. «No hi ha res planificat». No obstant això, aquesta mobilitat d'interpretació de l'art urbà està lligada a una altra manera en què es desfixa: la temporalitat. Molts murals només duren un període curt de temps a causa del seu caràcter efímer. En la història del grafit i l'art de carrer, l'efimeritat és un context important per al treball; no està destinat a durar per sempre. Això crea oportunitats i desafiaments a l'hora de transformar aquestes pràctiques expressives en programes turístics.

### *Efimeritat*

Així, Hernández va emmarcar l'efimeritat de l'art urbà com un fet, una oportunitat i un desafiament:

Una cosa que pense, però que no sé exactament com ubicar, és que, amb intervencions al carrer, no sé si els xics pensen que el seu art és efímer... Que pot durar un mes o anys... Una cosa que no em va xocar, però sí que em va cridar l'atenció

[sobre aquest tema], va ser com els colors blaus al Malecón, l'any passat, van començar a ennegri-se... És una renovació constant del treball (2018).

El festival Malecolor celebrat el 2017 va tenir com a lema *Vida en l'oceà*, per la qual cosa el llit del riu es va pintar en diferents tons de blau. Inicialment vibrant, la contaminació de les canonades de desaigüe, així com la contaminació de l'aire per la gran quantitat de cotxes que hi circulaven, van convertir les parets en un gris i un negre cada vegada més notables. En això hi ha quelcom efímer en un sentit: la vitalitat temporal de l'obra d'art es transforma, encara que no s'esborra per complet, en el seu context urbà. És materialment susceptible de canvi.

He teoritzat sobre l'efimeritat en relació amb l'art de carrer com a vehicle per a cultivar una major sensibilitat per les xarxes relacionals, la infraestructura social, que fa possible la creació artística i l'urbanisme. Definisc l'efimeritat com a:

Temporal, però quelcom temporal que, en el context de l'art de carrer, és abraçat i acollit i ocorre amb una consciència de les xarxes interdependents que possibiliten les expressions futures i passades. L'efimeritat també ofereix una mena d'insurgència temporal, manllevant la frase de Sharma, enfront dels ritmes impacients de destrucció creativa que emergeixen i sostenen les condicions generalitzades de precarietat. Sharma (2014a) va suggerir que «una insurgència temporal significa mantenir el temps viscut diferencial en el centre de la lluita política. Significa també reconèixer que l'experiència de la contingència no és discreta, sinó relacional» (9) ... L'efimeritat, doncs, és una consciència de la finitud dels ambients i les formes de vida, reconeixent la singularitat d'aquests escenaris i el treball que es requeriria per al seu manteniment. Una forma d'art de carrer en què una peça queda vulnerable als ritmes i les vicissituds de les estacions del carrer, l'objecte és intensament dependent del medi ambient, suport material i públic per a la seua subsistència. L'efimeritat fa que la relacionalitat siga central (Bruce, 2016, p. 16)

Temps capitalistes, de destrucció creativa, que imaginem els entorns urbans com a mal·leables i mòbils en termes de reemplaçabilitat i progrés. L'efimeritat, en canvi, sensibilitza sobre les pèrdues que provoca la destrucció creativa. Així va sorgir en l'entrevista amb Hernández, en la qual va celebrar com l'evolució constant de l'art urbà a León era una oportunitat per a renovar contínuament els seus recorreguts, però també que alguns tipus de destrucció eren més problemàtics que d'altres.

Com que molts dels grans projectes són patrocinats pel govern, quan canvie l'administració local, els nous gestors municipals «blanquejaren les parets si no els agraden» i esborraran les obres (2018). Això planteja una pregunta important sobre el valor i la valoració: alguns dels practicants de grafit i art de carrer no participen en programes governamentals i el seu treball no es valora, ni es protegeix, ni se celebra. El recorregut respon a l'efimeritat de les obres i a la transitorietat del patrocini governamental, però el treball d'adequació del recorregut demostra que no tots els tipus de temporalitat són igualment beneficiosos. Els canvis en el suport creen quantitats excessives de treball per als practicants d'art urbà i aquells que compartirien el seu treball.

### *Economia*

Finalment, alguns dels desafiaments en Graffitiour es connecten amb l'economia més gran de León. Si bé la ciutat s'ha allunyat d'un model agrícola, el seu sector serveis, en el qual se situa el turisme, prima en gran mesura els grans esdeveniments i el turisme de negocis. També prima el que *ja és conegut*. Com desenvolupa Hernández:

Ací, el que més impacte econòmic té és el turisme de convencions i de negocis. Així doncs, aquesta mena de turistes busca el que ja és conegut i el 80 % del turisme a León és d'aquest tipus. Així que estic explorant un poc amb l'altre 20 %, que són [visitants] nacionals i internacionals. Per a mi, el gran repte és el mercat local, aconseguir que els habitants de León facen turisme... Així que he buscat altres maneres d'incentivar-los, coses com «encara que hages nascut a León, et contaré coses que no coneixes». Això és més complicat (2018).

Connectant de nou amb la mobilitat, és difícil generar paradigmes nous per a entendre la ciutat. Com que l'art urbà no sempre encaixa en el que *ja és conegut*, Hernández ha de basar-se en obres que connecten amb patrons molt estimats i acceptats de la cultura popular i tradicional (la lluita lliure, *Coco*, etc.). No obstant això, en usar el que ja és conegut com a marc, corre el risc de fixar la mobilitat i la pluralitat de l'art urbà, anquilosar interpretacions i revisar divisions normatives entre el que és *bo* (basat en la imatge i cultura comercial informada) i *dolent* (basat en lletres i políticament radical) de l'art urbà.

El treball del recorregut tracta de canviar les economies d'atenció i cultura més que el capital, almenys a curt termini. En lloc de córrer per a fer un bon temps, s'aturen, reflexionen i s'involucren amb les obres d'art, «la qual cosa canvia la mentalitat del corredor» (Hernández, 2018). El recorregut també demana atenció a les coses xicotetes i quotidianes, ja que treballa en contra de l'economia turística dominant, que privilegia «els megaesdeveniments i espectacles com la Feria Estatal de León, el Globos Fest o les enormes convencions de negocis» (Hernández, 2018). Hernández diu que guanya pocs diners amb les visites guiades. En canvi, basa els recorreguts en el model de l'Organització Internacional de Turisme Social (ISTO): turisme socialment responsable, en què es presenta a si mateix no com un *espectador extern* que *visita* un barri, sinó com un soci i defensor dels artistes que el seu treball connecta amb xarxes més grans.

Que jo sàpia, no es paga als artistes per les visites guiades i, encara que alguns són conscients que el seu treball s'està utilitzant per a promoure el turisme a la ciutat, com en moltes ciutats, no hi ha polítiques clares per a abordar problemes com la gentrificació i el desplaçament, si bé aquests processos funcionen de manera diferent a l'Amèrica Llatina en comparació amb llocs com l'Europa occidental, on Blu va fer la seua protesta (Janoschka i Sequera, 2016). Com que la majoria dels murals que comparteix són els creats per l'Institut de la Joventut, es troben limitats per algunes de les narratives i els objectius d'aquesta parainstitució governamental.

El Muraleón de l'Institut de la Joventut va tenir un impacte en la política de la ciutat més enllà del projecte Graffitour. El 2018, l'art urbà va passar a formar part del pla estratègic de l'alcaldia. En l'informe 2018-2021, l'art urbà s'ubica en el node *León segur i inclusiu*, dins del programa Construcció i ambients segurs, com un element que ajuda a «millorar i transformar la ciutat» fomentant «la convivència i recreació de la ciutadania a través d'espais públics millorats» (IMPLAN, 2018). Ací, l'art urbà es reconeix oficialment com un mecanisme de creació de llocs. L'Institut de la Joventut, a més, va publicar un llibre sobre Muraleón el 2020, i va situar l'art urbà com a part de la *indústria creativa* amb un paper creixent en les polítiques públiques, que requereix no només obrir un espai per a la joventut, sinó donar suport a la joventut perquè faça el seu art com «una activitat amb la qual es poden generar ingressos» (2020, p. 66, p. 218). El mateix llibre emfatitza una aplicació de recorregut digital posterior que havien desenvolupat amb l'aplicació holandesa Street Art Cities com una manera de crear un «registre permanent» de treball que podria «desaparèixer de l'espai físic». Cal destacar que, des de desembre de 2020, l'aplicació ha registrat 29.555 murals en 716 ciutats de 90 països (Institut de la Joventut, 2020, p. 214).

Aquesta versió del turisme privilegia l'art urbà com a vector de competència interurbana i distinció internacional que se centra en la imatge de les obres més que en l'experiència personificada de relacionar-se amb els espais públics, les seues comunitats i els seus contextos. L'institut dona suport als artistes joves i afirma que són emprenedors, un marc que facilita l'acceptació pública en un entorn dominat per la imatge de l'empresari-polític, que crea un model econòmic limitat d'allò que l'art urbà ha de fer per a tenir èxit en un sentit social, cultural i polític.

---

## CONCLUSIÓ

El turisme és un producte i una pràctica de la mobilitat: viatjar a un lloc nou o poc conegut per a transformar la comprensió del món. Sovint comporta privilegis i relacions tenses entre el visitant i el resident. L'art urbà

també sorgeix de la dinàmica global de la mobilitat: la globalització, el moviment dels cossos, el capital, les idees, les tecnologies, les tècniques i els estils. El turisme d'experiències o creatiu, en el qual s'ubica Graffitiour, forma part de la dinàmica més àmplia de les ciutats creatives, en la qual les metròpolis busquen distingir-se i ser reconegudes a escala global a través de la pràctica creativa. A León, Graffitiour ajuda a conformar la nostra comprensió de com les ciutats creatives es repeteixen en una ciutat llatinoamericana de grandària mitjana que ha passat de l'agricultura a la indústria i als serveis. Mostra com el mantra de la creativitat no es distribueix ni s'adopta uniformement *dins* de les ciutats: hi ha variacions entre la manera en què els treballadors turístics individuals i els agents governamentals imaginem el paper del turisme creatiu.

La creativitat té diferents significats per als diferents agents. El turisme és un mecanisme de difusió i educació amb efectes impredecibles. Ens insta a demanar-nos qui es considera creatiu, en quins contextos i durant quant temps. Ens convida a preguntar-nos: quines noves imatges urbanes es produeixen a les ciutats creatives i com s'articulen en els imaginaris locals, nacionals i globals? Com funciona la mobilitat no només en termes de moviment espacial, sinó

també en termes temporals i en termes de la fixesa o inestabilitat relativa dels significats? Els murals de *Coco* van aprofitar un moment en què Hollywood va globalitzar una pràctica cultural nacional i, després, van permetre als operadors turístics i artistes urbans crear una plantilla de valor distingible per a una població ambivalent o inconscient de les pràctiques que havien estat transformant la ciutat durant molt temps.

No obstant això, l'efecte *Coco* planteja una pregunta més profunda sobre l'ús dels recorreguts d'art urbà com a tècnica per a marcar l'estatus global. Què diu realment *sobre León* la còpia d'una imatge d'una pel·lícula sobre una pràctica nacional? Potser tornar a imaginar la ciutat com una tela per a l'expressió artística, però quin coneixement nou o diferent proporciona sobre el funcionament i la història de la ciutat mateixa? En aquest sentit, podria ser fructífer per a Graffitiour considerar no només el mural de *Coco*, sinó també les plaques dels *cholos* i els murals de grafit a Los Angeles, Las Joyas o altres barris menys centrals i acabats de León que ofereixen narratives més concretes sobre la veu de la joventut i la identitat mòbil, llocs que no apareixen en els recorreguts d'Hernández, ni en la versió de l'aplicació Street Art Cities de l'Institut de la Joventut.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Austin, J. (2001). *Taking the train*. Nova York: Columbia University Press.
- Banet-Weiser, S. (2011). Convergence on the street: Rethinking the authentic/commercial binary. *Cultural Studies*, 25(4-5), 641-658.
- Bloch, S. (2020). *Going all city*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruce, C. F. (2016). Tour 13: From Precarity to Ephemerality, *GeoHumanities*, 2(2), 432-452. DOI:10.1080/2373566X.2016.1234352
- Bruce, C. F. (2019). *Painting Publics: Transnational Legal Graffiti Scenes as Spaces for Encounter*. Filadèlfia: Temple University Press.
- Camarena, D. (2001). *Recopilación gráfica de graffiti en León*. (Treball de fi de grau, Universitat Iberoamericana de León, Mèxic).
- Campbell, B. (2003). *Mexican murals in times of crisis*. Tucson: University of Arizona Press.

- Cockcroft, E., Weber, J., i Cockcroft, J. (1977). *Toward a People's Art*. Nova York: Dutton.
- Coffey, M. K. (2012). *How a revolutionary art became official culture*. Durham: Duke University Press.
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Garland.
- Galvis, J. P. (2017). Planning for urban life: Equality, order, and exclusion in Bogotá's lively public spaces. *Journal of Latin American Geography*, 16(3), 83-105.
- García Canclini, N. (2001). *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, trad. George Yúdice. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hernández Sánchez, P. (2008). *La Historia de Graffiti en México 2.0*. Ciutat de Mèxic: IMJUUV.
- IMPLAN. (2018). Programa Construcción de Entornos Seguros. Consultat el 2 de febrer de 2022 des de [https://implan.gob.mx/pdf/planeacion/Programa\\_de\\_Gobierno\\_2018-2021.pdf](https://implan.gob.mx/pdf/planeacion/Programa_de_Gobierno_2018-2021.pdf) (p. 45-46).
- Institut Municipal de Joventut. (2020). *Creatividad urbana: el arte en las calles de León*. León, Guanajuato: Institut Municipal de Joventut.
- Janoschka M., i Sequera J. (2016). Gentrification in Latin America: Addressing the Politics and Geographies of Displacement, *Urban Geography*, 37(8), 1.175-1.194.
- Jasso, R. (2013). León pinta su pared, *Revista Cultura Alternativa* (publicació de l'Institut Cultural de León), 33, p. 9.
- Latorre, G. (2019). *Democracy on the Wall: Street Art of the Post-dictatorship Era in Chile*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Lennon, J. (2022). *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*. Chicago: University of Chicago Press.
- Madowell, L. (2019). *Instafame: Graffiti and Street Art in the Instagram Era*. Nova York: Intellect Books.
- McAuliffe, C. (2012). Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city. *Journal of urban affairs*, 34(2), 189-206.
- McRobbie, A. (2018). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. Londres: John Wiley & Sons.
- Merrill, S. (2021). Buffing and buffering Blu: the societal performance of street art, heritage erasure and digital preservation in Berlin. *International Journal of Heritage Studies*, 27(6), 601-616.
- Merriman, P., Jones, R., Cresswell, T., Divall, C., Mom, G., Sheller, M., i Urry, J. (2013). Mobility: Geographies, histories, sociologies. *Transfers*, 3(1), 147-165.
- Mould, O. (2018). *Against creativity*. Nova York: Verso Books.
- Ortiz van Meerbeke, G., i Sletto, B. (2019). 'Graffiti takes its own space'. Negotiated consent and the positionings of street artists and graffiti writers in Bogotá, Colombia. *City*, 23(3), 366-387.
- Pabón-Colón, J. N. (2018). *Graffiti Grrlz: Performing Feminism in the Hip Hop Diaspora*. Nova York: NYU Press.
- Pezzullo, P. C. (2003). Touring "Cancer Alley," Louisiana: Performances of community and memory for environmental justice. *Text and Performance Quarterly*, 23(3), 226-252.
- Richards, G. (2011). Creativity and Tourism: The State of the Art, *Annals of Tourism Research*, 38(4), 1.225-1.253.
- Rius Ulldemolins, J. (2014). Culture and authenticity in urban regeneration processes: Place branding in central Barcelona. *Urban studies*, 51(14), 3.026-3.045.
- Rodríguez, C. (2017). *Plasman artistas su ingenio en panteón*. Consultat el 2 de març de 2019 des de <https://www.elsoldeleon.com.mx/local/pintan-a-la-muerte>.
- Rolston, B. (2003). Changing the political landscape: murals and transition in Northern Ireland. *Irish Studies Review*, 11(1), 3-16.
- Salazar, N. B. (2018). Theorizing mobility through concepts and figures. *Tempo Social*, 30(2), 153-168.
- Swanson, K. (2013). Zero tolerance in Latin America: Punitive paradox in urban policy mobilities. *Urban Geography*, 34(7), 972-988.
- Téllez Valencia, C. (2014). La construcción de la tecnocracia en León y su proyecto inacabado de participación social. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 35(138), 209-243.
- Wilson, D. (2017). Making Creative Cities in the Global West: The New Polarization and Ghettoization in Cleveland, USA, and Glasgow, UK. En U. Gerhard, M. Hoelscher, i D. Wilson (ed.), *Inequalities in Creative Cities* (p. 107-127). Nova York: Palgrave Macmillan.
- Young, A. (2010). Negotiated consent or zero tolerance? Responding to graffiti and street art in Melbourne. *City*, 14(1-2), 99-114.
- Young, A. (2013). *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*. Routledge.

---

## NOTA BIOGRÀFICA

La Dra. Bruce és professora agregada de Comunicació a la Universitat de Pittsburgh. Va concloure el doctorat a la Universitat Northwestern el 2014 i és autora del llibre *Painting Publics: Transnational Legal Graffiti Scenes as Spaces for Encounter* ("Art urbà: escenes transnacionals en grafitis legals com a espais de trobada"; Temple University Press), de 2019. Els seus articles han aparegut en *Geohumanities*, *Text & Performance Quarterly*, *Critical/Cultural Communication Studies*, *Communication Culture and Critique*, *Women's Studies in Communication* i el *Quarterly Journal of Speech*, entre altres publicacions. És coordinadora principal del programa d'art urbà Hemispheric Conversations: Urban Art Project (Conversacions hemisfèriques: projecte d'art urbà).



# Cap a un nou radar. Art urbà i identitats de barri a la ciutat de Buenos Aires

*Mercedes González Bracco*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

[mercedesbracco@gmail.com](mailto:mercedesbracco@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-9583-3184

Rebut: 31/05/2021

Acceptat: 12/02/2022

## RESUM

En els últims anys hem assistit a un desenvolupament exponencial de l'art urbà a escala global. Nombrosos treballs en destaquen la vinculació al màrqueting de ciutats, com a estratègia que se suma a altres en la competència global per atraure inversions. No obstant això, també és possible trobar altres motivacions que responen a qüestions identitàries en termes de marcar un lloc com a propi. Entorn d'aquesta última idea, l'objectiu d'aquest article és analitzar com l'art urbà s'entrellaça amb la identitat local, reorganitzant l'espai del barri i els imaginaris que s'hi associen a la ciutat de Buenos Aires. A partir d'un enfocament antropològic que inclou tant observacions i entrevistes, com l'anàlisi de bibliografia, premsa i xarxes socials, s'indaguen les diverses necessitats, expectatives i estratègies a les quals respon l'elaboració de murals en contextos comunitaris.

**Paraules clau:** art urbà; identitat local; Buenos Aires; barris; cultura popular

## ABSTRACT. *Towards a New Radar: Urban Art and Neighborhood Identities in Buenos Aires*

In recent years we have witnessed the soaring growth of Urban Art around the world. Many works highlight its link to city marketing, and as yet one more strategy in the global competition to attract investments. However, the growth in Urban Art also stems from other factors such as identity issues and a desire to mark a place as one's own. Around this last idea, this paper analyzes how Street Art is intertwined with local identity, reorganizing neighborhood space and its linked imageries in Buenos Aires. An anthropological approach is taken that includes observations and interviews, and a survey covering bibliography, Press and social networks to reveal the various needs, expectations and strategies underlying the creation of community murals.

**Keywords:** urban art; local identity; Buenos Aires; neighborhoods; popular culture

## SUMARI

- Introducció. L'escena de l'art urbà a Buenos Aires. Murs i artistes en el radar global
- Barris i murals. Dins i fora del radar oficial
  - El mural com a celebració. Barris futbolers
  - El mural com a redempció. Barris oblidats, barris estigmatitzats
  - El mural com a denúncia. Barris vs. poder econòmic i polític
- Conclusions. Cap a un nou radar? Territorialitat i cultura en la marcació material i simbòlica dels barris
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

**Autora per a correspondència / Corresponding author:** Mercedes González Bracco. Universidad Nacional de San Martín. Centro de Investigación y Desarrollo del Turismo. Caseros, 2241, (B1650BOC), San Martín, província de Buenos Aires, Argentina.

**Citació suggerida / Suggested citation:** González Bracco, M. (2023). Cap a un nou radar. Art urbà i identitats de barri a la ciutat de Buenos Aires. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 67-84. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.4>

## INTRODUCCIÓ. L'ESCENA DE L'ART URBÀ A BUENOS AIRES. MURS I ARTISTES EN EL RADAR GLOBAL

Des de fa alguns decennis, el desenvolupament de l'art urbà ha estat ubic en ciutats grans i petites de tot el món (Schacter, 2013). L'èxit d'aquesta pràctica es pot observar a partir de la proliferació de festivals, circuits i artistes reconeguts que recorren el món pintant per a esdeveniments oficials i privats. Des de la gestió pública, l'embelliment de les ciutats a través de l'art urbà es presenta com una cosa moderna i democratitzadora, ja que tothom hi pot tenir accés. A més, s'entén que la promoció d'aquest art dona més vida als espais públics, i això fa que n'augmente l'ús. En contrapartida, les investigacions acadèmiques sobre aquest fenomen han mostrat què ha aportat als processos de mercantilització urbana i gentrificació. L'art urbà s'uneix, ací, a altres experiències d'estetització de la vida urbana, com ara la

gastronomia i el turisme, per transformar les ciutats en espais exclusius de consum de sectors mitjans i alts. Com que es tracta d'intervencions d'impacte elevat i de cost reduït, quan tant els governs com els operadors immobiliaris donen suport a l'art urbà per a embellir espais anònims o degradats, palesen el vincle entre l'art i la revaloració del sòl urbà (Rosler, 2017).

La ciutat de Buenos Aires participa activament d'aquests circuits globals i diversos artistes locals han assolit un renom internacional i han estat cridats a participar en esdeveniments i projectes a gran escala. Tal com en altres ciutats del món, l'arribada de l'art urbà a l'òrbita oficial es va produir després d'un primer moment autogestionat. Segons indica Claudia Kozak (2004), la nostra és una societat tradicionalment tolerant amb les il·legalitats, per



la qual cosa els grafitis i altres expressions consistents en el marcatge de les parets de la ciutat es van poder desenvolupar quasi sense restriccions durant els anys 80 i 90, i es van fer més complexes i amb més arestes. Després de la crisi econòmica i institucional que va sacsejar el país en 2001, l'art urbà va ressorgir amb força com a forma d'expressió.<sup>1</sup> Va ser en aquell moment que els *stencils* van cobrar protagonisme amb tota la seua força comunicativa i, en moltes ocasions, als marges de la legalitat (Indij, 2005). Els encontres inicials, en què els artistes van començar a reconèixer-se entre ells, propiciaren les col·laboracions i van obrir el joc a nous espais i temàtiques. Respecte a les tècniques utilitzades, Gonzalo Doble i Guido Indij (2016) van dur a terme un exhaustiu treball d'estudi de camp en què, a més del *stencil*, també trobaren obres a mà alçada, amb rodets, *pasting* i *stickers* traslladats als murs per un nombre de creadors cada vegada més gran.

No obstant això, l'àmbit es va fer més complex a partir de la professionalització dels artistes i l'interès oficial en la pràctica. Un exemple d'això va ser el finançament i la promoció per part del Govern de la Ciutat Autònoma de Buenos Aires (GCABA) de la versió portenya del *Meeting of Styles*,<sup>2</sup> festival internacional de grafitis sorgit en 2002 a Berlín que recorre les ciutats més importants del món. Uns altres projectes finançats i promoguts oficialment van seguir aquest camí. Així es van desenvolupar, per exemple, els murals en els *bajoautopistas*, les diferents edicions del Proyecto Persiana<sup>3</sup> i el mateix festival de murals del GCABA, anomenat ColorBA (González Bracco, 2019). Els treballs realitzats al voltant d'aquestes convocatòries són de diversos tipus: figuratius, abstractes, lúdics, amb missatges explícits o poètics, però sempre amb un to de celebració i en un context de gran èxit

de públic, de manera que cada vegada hi ha més esdeveniments de diversa índole que inclouen una proposta de pintada de murals.<sup>4</sup>

Ara bé, fora del circuit mercantil/oficial que busca il·luminar estratègicament determinades zones de la ciutat per interès comercial, turístic o immobiliari, un altre tipus d'art urbà floreix als barris de Buenos Aires. Es tracta de murals pintats per artistes individuals, agrupacions de barri o comunitàries que responen a la necessitat d'expressar la identitat local fora del màrqueting urbà. En aquest sentit, les tècniques poden ser més rudimentàries —encara que en algun cas tenen un nivell molt elevat— atés que no es dona tanta importància al virtuosisme de l'obra acabada, sinó al procés de creació en la comunitat i amb aquesta. Els temes triats poden partir, com en el cas dels murals més *professionals*, de motivacions merament estètiques i lúdiques, però també n'inclouen altres de menys festius amb elements de denúncia social o sobre la memòria dels morts. A això, a més, se suma el record d'alguns personatges populars i d'espais de pertinença microlocal —artistes o esportistes del barri, referències al club de futbol del barri.

D'aquesta manera, el present article indaga al voltant d'aquestes *altres* formes d'art urbà que, en l'última dècada, han començat a cobrar cada vegada més presència. Des d'una perspectiva etnogràfica,<sup>5</sup>s'hi analitzen les intervencions realitzades per muralistes —individualment o col·lectiva— en diversos barris de Buenos Aires i perifèria. L'enfocament inclou observacions realitzades durant l'elaboració dels

1 A més del text de Kozak (2004), al respecte es pot veure la pel·lícula *White Walls Say Nothing* (Robson i Bradley, 2017) i la pàgina web <https://muralesbuenosaires.com.ar/>.

2 Això ho va referir un artista urbà com a part de la fagocitació per part del poder polític d'unes actuacions tradicionalment antisistema.

3 <https://www.facebook.com/proyectopersiana/>

4 Cal esmentar que, alhora que el GCABA patrocina encontres d'art urbà, també compta amb una «brigada antigrafitis» que esborra altres expressions plasmades en les parets de la ciutat que són considerades vandàliques. En aquest sentit, l'art urbà es configura com un dispositiu més de control i disciplina social. Alguns dels artistes de barri entrevistats van comentar haver trobat algun dels seus murals esborrats per aquesta via.

5 La perspectiva etnogràfica remet a la comprensió dels fenòmens socials des de la perspectiva dels actors involucrats, mitjançant la descripció i la interpretació dels seus discursos i pràctiques (Guber, 2016).

murals, participació en esdeveniments convocats per col·lectius muralistes, entrevistes a artistes, funcionaris i veïns. Aquesta informació de primera mà ha estat complementada amb articles de premsa, xarxes socials i bibliografia acadèmica, la qual cosa ha permès accedir a diverses perspectives del fenomen. Cal esmentar que no es tracta d'un estudi de camp exhaustiu, sinó que la intenció és més aviat la de recollir exemples significatius que mostren les formes divergents que adopta el mural en aquesta ciutat. Per això triem la metàfora del *radar*, en tant que sistema que permet detectar objectes i cridar l'atenció sobre aquests. A partir d'aquesta idea ens preguntem: Quin és l'art urbà que entra en el radar oficial? Què en queda fora? De quina manera aquests murals de barri col·laboren amb els projectes mercantilitzadors del govern de la ciutat o s'hi resisteixen? Quines possibilitats hi ha de generar un altre tipus de visibilització pública, és a dir, de promoure un nou radar que crida l'atenció sobre els seus valors en els seus propis termes? La hipòtesi per contrastar postula que, en un context de neoliberalització urbana, aquesta forma d'activitat artística col·labora en l'enfortiment de la identitat de barri de manera efectiva, ja que funciona com a marca material i simbòlica del territori per als mateixos veïns, per als barris propers i per als forans.

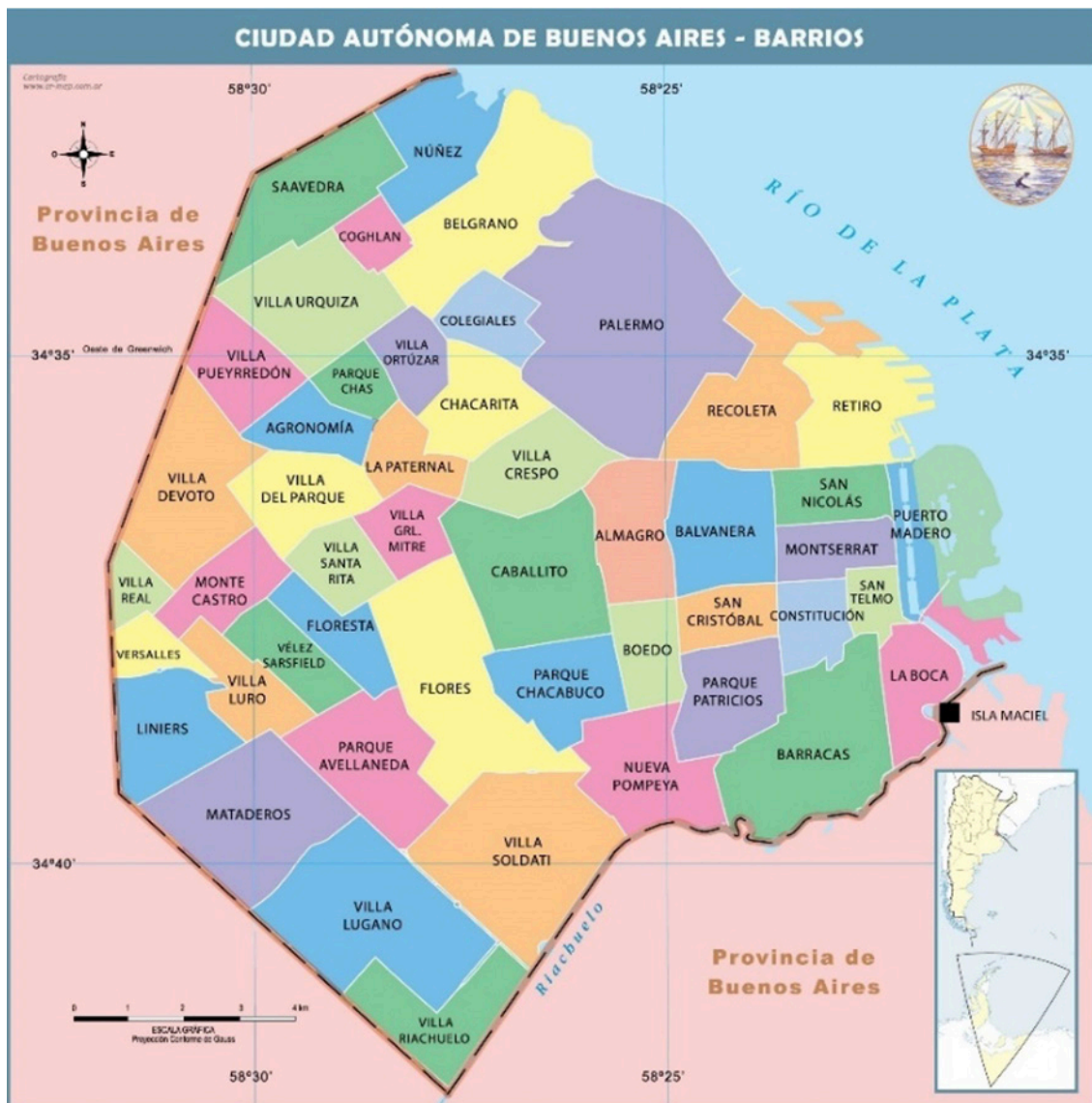
### BARRIS I MURALS. DINS I FORA DEL RADAR OFICIAL

La ciutat de Buenos Aires té una important tradició cultural urbana que es plasma als barris. Si bé hi ha algunes zones acomodades i unes altres d'empobrides i degradades, la majoria dels barris portenys (Figura 1) responen materialment i simbòlica a una cultura de classe mitjana, amb un sentiment de pertinença arrelat. Els habitants de la ciutat, majoritàriament, es reconeixen com d'un barri, i basant-se en aquesta identitat s'articulen diverses categories i imagaris. En cada barri hi ha associacions culturals, esportives, comerços o altres espais singulars que conformen la manera d'*habitar* aquests espais i marquen el territori de manera única, reconeguda i reconeixible per propis i estranys. Ací seguim Angela Giglia

(2012, p. 13) que indica que el fet d'habitar expressa «un conjunt de pràctiques i representacions que permeten al subjecte col·locar-se dins d'un ordre espaciotemporal, i reconèixer-lo i establir-lo al mateix temps. Es tracta de reconèixer un ordre, situar-s'hi, i establir un ordre propi». Aquesta concepció del fet d'habitar excedeix l'àmbit merament domèstic per ancorar en l'espai urbà, i permet matisar la concepció simmeliana sobre la condició de l'anonimat de les grans metròpolis en comprendre els barris com a llocs carregats d'afectivitat. Enfront de les àrees centrals, que són de tothom i de ningú alhora, els barris funcionen com a ordenadors dels sentiments, els discursos i les pràctiques quotidians dels seus habitants, com a part de la identitat múltiple que els conforma. Pierre George —citada en Gravano, 2003, p. 15— es refereix al barri com la unitat bàsica de la vida urbana: «Sempre que l'habitant desitja situar-se a la ciutat, es refereix al barri. Si passa a un altre barri, té la sensació d'ultrapassar un límit (...) Sobre la base del barri es desenvolupa la vida pública i s'articula la representació popular. Per últim —i no és el fet menys important— el barri té un nom, que li confereix personalitat dins de la ciutat.»

Marcat per aquesta empremta, el muralisme de barriada presenta diferències importants amb els murals fets en esdeveniments i festivals. En primer lloc, en termes espacials, perquè les obres només tenen sentit en el lloc en què se situen. Més enllà de si fan al·lusió directa a una referència de barriada o si es tracta d'un motiu menys específic, el projecte només es comprén en el context on es localitza. En segon lloc, en termes d'autoria, atès que en molts casos no hi ha noms en singular, sinó que els murals apareixen sense firma o amb el nom del col·lectiu, un nom que, a més, també es lliga amb l'espai on es pinta. En tercer terme, el vincle amb l'entorn també és diferent. El coneixement directe entre veïns fa que en molts casos es compte no només amb el permís, sinó amb la invitació manifesta del propietari de la paret, el qual a més opina o participa en el disseny del motiu, com a proveïdor de materials o de suport i companyia. En quart lloc, les jornades de treball no responen a un calendari específic com el dels festivals, sinó que se succeeixen de manera

**Figura 1** Elaboració pròpia sobre mapa de barris de Buenos Aires.



Font: <http://mapoteca.educ.ar>

més espontània i amb una continuïtat en el temps que fa que el mateix acte de pintar el mural siga part d'un procés de comunió veïnal, i que el resultat es transforme en l'orgull del veí.

Per últim, cal destacar que l'aparició d'una pràctica mural específica al voltant d'aquests valors de barri ha de ser llegida en línia amb el moment actual del

desenvolupament de la ciutat. No es tracta d'un simple procés d'embelliment, si bé també hi ha intencions estètiques. La celebració de la pertinença a la barriada la travessen altres agendes, com ara la utilització del mural com a estratègia il·luminadora davant de l'abandonament estatal, o com a resistència a l'escenificació d'espais urbans de cara al turisme. A partir d'aquestes línies, construïm una sèrie de capes

de significats que es presenten a continuació, a fi d'analitzar la manera en què l'art urbà configura els discursos i els territoris.

### *El mural com a celebració. Barris futbolers*

En una primera mirada, en molts murals de barri apareix de manera quasi natural l'orgull pels seus personatges famosos com ara músics, escriptors, cantants, poetes i esportistes. Un denominador comú en alguns casos és, a més, la passió pel club de futbol local. A l'Argentina, el futbol és l'esport més popular, i Buenos Aires es caracteritza per comptar amb una quantitat important de clubs disseminats pels seus barris, alguns dels quals amb rellevància internacional. La identitat de barriada, en aquests casos, es veu fortament travessada pel suport a l'equip local. Entre altres exemples, ens trobem amb el barri de Boedo, associat al San Lorenzo de Almagro,<sup>6</sup> mentre que Parque Patricios allotja el Club Atlético Huracán.

Boedo és un petit barri del sud de Buenos Aires molt reconegut per la tradició cultural i futbolera pròpia. Es troba relativament prop del cor de la ciutat i compta amb un centre comercial propi molt actiu, alhora que manté un perfil residencial de cases baixes amb veïns de molta antiguitat. Compta amb una gran quantitat d'agrupacions culturals que li donen molta vida, i el barri sol ser tingut en compte per les polítiques culturals i turístiques del GCABA.

Allí els murals van començar a aparèixer de la mà de dues agrupacions: Boedo Pinta (BP),<sup>7</sup> sorgida en 2010, i el Grupo Artístico Boedo (GAB),<sup>8</sup> en 2012. El

fundador de BP explica que la intenció de pintar el barri era marcar el territori en aliança amb els veïns. Els seus murals retraten sobretot l'escut del barri i motius sobre San Lorenzo, encara que també pinten per encàrrec per a comerços del barri. En aquest sentit, la identitat plasmada en el mural converteix l'agrupació en portadora de la veu pròpia del lloc, que transcendeix les persones i les generacions en tant que el barri funciona com a extensió de la pròpia llar:

Tot va començar com un joc per a marcar la nostra zona (...) en 2010 vam fer el «Bienvenidos al barrio» i allí va començar tot. (...) Els nostres murals estan en zones on hi ha gent (...) Estan ubicats estratègicament i no perquè els hi ubiquem nosaltres, sinó perquè coneixem la gent que hi viu (...) Nosaltres no arribem a firmar els murals, se'ns coneix, però la nostra motivació és una altra. Tot el que fem és per al barri, no és per a nosaltres, com si el dia de demà algú els arriba a pintar i jo ja no estic viu, agafa tu un pinzell i pinta'l, tindràs el permís de tothom. És igual que ta casa, si està caient, l'has de pintar, és així, i jo faré això perquè això és ma casa, Boedo és ma casa (Integrant de BP, entrevista personal.)

Els orígens del GAB van ser similars. Per a ells els murals són l'epidermis del barri que en representa l'ànima. Esmenten que ells, més que pintar «descobren» les parets per tal que la identitat interior aflore en un espai públic de manera que tothom l'aprecie:

És com si els murals isquessen de dins de la paret, no és que anem i els posem, sinó que hi passem un plomall i hi ha la història del barri (...) és buscar què hi ha en cada lloc i que això isca al carrer en comptes de quedar-se en un llibre o en un museu, que estiga a l'abast de tothom la identitat del barri en un lloc que pertany a tothom. (Integrant del Gab, entrevista personal.)

Els murals del GAB fan referència sobretot a temes relacionats amb el San Lorenzo —els seus ídols, la història pròpia—, però també hi ha lloc per a altres expressions del barri, amb murals que il·lustren motius

6 Fundat en 1908, el Club Atlético San Lorenzo de Almagro tenia el camp al barri de Boedo, però a finals de la dècada dels 70 l'immoble va ser venut i el club va construir un altre camp en el que es coneix com el Bajo Flores. No obstant això, la identitat del club sempre ha continuat estant associada a Boedo. Actualment, la directiva del club té molt avançada la gestió per tal de recuperar el camp en l'espai original, no exempta de conflicte amb els veïns de la zona. La denominació «de Almagro» respon al fet que en el moment que va nàixer el club la zona que avui en dia pertany a Boedo es considerava part del barri d'Almagro.

7 [https://www.instagram.com/boedopinta\\_cultura/](https://www.instagram.com/boedopinta_cultura/)

8 <https://www.instagram.com/artisticoboedo/>

i personatges propis de la idiosincràsia i la història local. Els seus treballs van tindre un impacte tal que el grup va ser declarat d'Interés Cultural per la *Legislatura* de la ciutat i en 2016 un periodista va organitzar un llibre col·lectiu per a narrar la trajectòria del grup, en què es destaca la singularitat de l'experiència i es detallen els primers quatre anys de vida del grup (Saldaña, 2016).

Si bé tots dos grups no col·laboren entre si, hi ha un respecte pel treball de l'altre. A diferència de BP, el GAB incorpora diverses tècniques als seus treballs —*filete porteño*, mosaicisme—, i també pren diferències de diversos estils pictòrics en diàleg amb el motiu pintat. A més, han invitat o col·laborat amb altres artistes visuals i fins i tot han realitzat un mural amb un grup de Parque Patricios, que allotja el Club Atlético Huracán —rival tradicional del San Lorenzo—. És interessant destacar aquest mural perquè tenia la intenció de presentar l'enfrontament amb el club veí en termes de sana rivalitat esportiva, en un context en què els seguidors d'ambdós equips han tingut enfrontaments violents.<sup>9</sup> En una nota periodística sobre el tema, dos integrants del GAB defensaven que la rivalitat d'ambdós barris se sosté en el mateix tipus de passió futbolística:

«Pot ser que el més semblant al que es viu a Boedo amb San Lorenzo passe a Parque Patricios

<sup>9</sup> Sobre la cultura de les barres de futbol argentines vegeu Alabarces et al. (2008).

amb Huracán. No només pels murals que ells també van fer. Són dos barris molt pareguts, on es mantenen les mateixes tradicions i on els clubs es respiren més pels carrers», diu un dels artistes. «Estem quasi al costat: la majoria té un amic, o un cosí llunyà, o un familiar aficionat d'Huracán i veí de Parque Patricios». («Boedo, el barrio más pintado, ya vibra con otro Huracán-San Lorenzo», *Clarín*, 10/03/18.)

Una primera versió del mural, pintada en 2014, presentava dos aficionats que, al marge d'estar identificats per les respectives samarretes, eren semblants perquè l'equipament es completava amb roba antiga tradicional de la ciutat —amb americana i barret— amb un fons de barri també tradicional —manifestat per la tria del blanc i negre, la tipografia superior, els fanals i el carrer empedrat. Una segona versió del mural, estrenada en 2019, abandona el toc tradicional per a incorporar-se a l'agenda feminista que travessa la societat en els últims anys. Per a un esport tradicionalment vinculat a l'honor masculí (Alabarces, Garriga Zucal, & Moreira, 2008), resulta interessant la tria de dues xiques per a representar la idea de «Somos clásico, no enemigos» que continua mantenint el mural. Les figures, a més, cobren protagonisme en tant que són molt més grans i que el fons canvia, amb una estètica acolorida que continua representant el paisatge de barriada que comparteixen Boedo i Parque Patricios. Lamentablement, en l'actualitat ha estat vandalitzat, la qual cosa fa pensar en la vigència del missatge (Figura 2).

**Figura 2** Evolució del mural realitzat per GAB i Corazón Quemero.



Fotos de l'autora.

Per la seua part, Parque Patricios es troba al sud-est de Boedo i és la llar del Club Atlético Huracán. El barri està dividit en dos sectors per l'avinguda Caseros. El nord, de perfil residencial i comercial, acull la major part de les institucions tradicionals del barri. Cap al sud, antiga zona industrial amb molta presència d'hangars, avui en desús o infrautilitzats, hi ha el camp. Darrere, on fins fa poc s'estenia un terreny ferroviari en desús, hi ha un sector d'habitatges subvencionats desenvolupat recentment pel govern nacional. A més, fins a 2001, hi havia una presó sobre l'avinguda Caseros. A pesar de comptar amb una identitat forta i amb l'orgull dels veïns, aquestes qüestions van fer que, en algunes zones, el barri s'anés degradant i que els mitjans de comunicació l'etiquetassen com una àrea perillosa. Aquests discursos començaren a canviar a partir de la constitució del barri com a Districte Tecnològic en 2008 i del trasllat de la seu del govern porteny al al Parque de los Patricios —principal espai verd del barri—, cosa que va suposar el principi d'un canvi en els usos i els preus del sòl.<sup>10</sup>

Allí es van començar a veure murals des de principis de la dècada dels 2000, però va ser en 2010 quan, a partir de la invitació d'una agrupació d'aficionats de l'Huracán, es va fer la convocatòria per a omplir de murals el carrer Luna, que és el que du a l'estadi:

Aquest carrer en aquell moment era un carrer molt apagat, molta casa abandonada, molt de transport, molta foscor, ni tan sols estava ben il·luminat de nit, o siga que si un partit s'acabava a les vuit o nou de la nit realment feia molta por caminar per allí. Aleshores enmig de tant

d'abandonament és cert que tot estava preparat, les parets estaven literalment abandonades, no calia demanar massa permís, era anar-hi i pintar. (Integrant de Luna Quemera i Nacaruh, entrevista personal.)

A partir d'aquell moment es va constituir el grup Luna Quemera<sup>11</sup> que, després de la intervenció en el carrer Luna, començà a pintar murals en Parque Patricios i els voltants, sobretot amb temàtica de l'Huracán, però també amb referències a altres personatges culturals o esportius importants del barri. Un altre dels col·lectius que també va fer murals en aquell període va ser Meteión Popular. En una entrevista, un dels seus integrants recorda:

Quan vam començar a pintar i a fer les intervencions en un moment hi va haver una discussió en els xats del barri en què hi havia molta gent en contra perquè deien que el que féiem era horrible —jo crec que tenien raó—, i molta gent a favor perquè en realitat estàvem gestionant el desig de molts. (...) Tal vegada, els que deien que era horrible tenien raó, i hi ha d'anar a pintar un altre... El que jo em demane és què és el que volem. Si el que volem és només tenir parets boniques o si el que volem és gestionar el desig. Són dues coses diferents. Jo vull parets i boniques i això està molt bé, però un es cansa de tot, també de la bellesa es cansa un... De l'única cosa que un no es cansa, en realitat, és de la trobada amb l'altre. (Entrevista a integrant de Meteión Popular.)<sup>12</sup>

10 La creació del Districte Tecnològic, junt amb altres districtes, responia a la necessitat del GCBA d'intervenir en un perímetre ampli en què l'Estat pogués operar com a facilitador dels negocis privats mitjançant beneficis fiscals que fomenten el «desenvolupament econòmic» de la zona alhora que la «revitalitzen», revertint-ne el «deteriorament» i «inseguretat» (Socoloff, 2013). Algunes notes de premsa que mostren el canvi de mirada són: «Parque Patricios: en transformación» (*La Nación*, 6/4/13); «Parque Patricios: en pleno cambio, ahora la apuesta es por el mercado inmobiliario» (*Clarín*, 12/4/15); «Abrió un polo gastronómico en Parque Patricios y el barrio sigue levantando» (*La Nación*, 8/3/19).

11 Fins a finals del segle XIX Parque Patricios va ser «el barrio de la quema», ja que s'hi portaven els residus de la ciutat per a ser incinerats. Per això els aficionats de l'Huracán són coneguts com «quemeros». Els murals de Luna Quemera es poden veure en [https://www.instagram.com/luna\\_quemera/](https://www.instagram.com/luna_quemera/). En 2016 el grup es va separar, i alguns dels seus membres van formar Nacaruh, els murals dels quals es poden veure en [https://www.instagram.com/nacaruh\\_](https://www.instagram.com/nacaruh_/).

12 Entrevista agafada del curt documental «Pintando mi aldea. El arte público en Parque Patricios», disponible en: <https://youtu.be/jr91ph03Qnk>. Aquest projecte també inclou un llibre (Valerio, 2019) i una pàgina web: <https://www.pintandomialdea.com.ar/>.

Més enllà de la disponibilitat de les parets —per tractar-se d'una zona degradada—, la motivació principal per a pintar apareix aleshores associada a una comunió entre veïns, on no importa tant la qualitat estètica del mural sinó, més aviat, tot el que el mural provoca tant en el moment de pintar-lo com després, quan està acabat, com a confirmació de la identitat del lloc.

Tant per al cas de Boedo com per al de Parque Patricios, el futbol, la història i els personatges famosos associats al barri són context i pretext per al reconeixement entre els habitants d'un mateix espai en què es veuen units més enllà de la geografia. La quantitat i la qualitat de murals de Boedo ha cridat l'atenció més enllà dels límits del barri, i avui formen part de recorreguts turístics oficials i privats, i són promoguts com a part de la imatge del barri. Aquest ingrés en el radar oficial ha tingut conseqüències no desitjades, com analitzarem més endavant. Els murals de Parque Patricios, per la seua banda, no han tingut el mateix impacte pel que fa a la conversió en atractiu turístic. Això pot ser degut a diverses causes, com ara la intermitència de les agrupacions muralistes o la condició més perifèrica i la potencial «perillositat» de la zona on es troba. En contrapartida, en romandre fora del radar oficial, encara que els murals no es van fer com una reacció a l'arribada del Districte Tecnològic, pareix que funcionen com a dipositaris d'una identitat amenaçada.

### *El mural com a redempció. Barris oblidats, barris estigmatitzats*

Un pas més enllà de la mera celebració de l'espai de barriada és possible trobar altres experiències al voltant de l'art urbà als barris. Més específicament, es tracta de l'ús com a estratègia d'il·luminació i estetització de zones abandonades o ignorades, fora del radar de l'Estat. Per a mostrar aquesta faceta, presentem els casos de Barracas i Isla Maciel.

Barracas es troba al sud de Parque Patricios, zona de tradició industrial i obrera. El barri està dividit per una autopista que, junt amb l'emplaçament d'un conjunt hospitalari de gran magnitud i una vila d'emergència,

segmenten el barri en parts diferenciades. D'aquestes parts, Barracas «al fondo», és a dir, la banda sud del barri, és també el límit sud de la ciutat de Buenos Aires i es troba emmarcada per un paisatge de cases baixes i grans hangars industrials, alguns en ús i altres sense activitat. Aquesta zona acaba davant del contaminat Riachuelo, una àrea d'emergència ambiental.

Tal com s'ha descrit que va passar en el cas de Parque Patricios, a Barracas també va arribar la política oficial de districtes. En aquest cas va ser la constitució del Districte del Disseny en 2013, que es va presentar com una oportunitat per a «recuperar» espais «buits» i «abandonats», aprofitant la reconversió de l'antic Mercado del Pescado en Centro Metropolitano de Diseño en 2001 (González Redondo, 2019; Hernández, 2019). En aquest context, la zona sud de Barracas va ser seu de la segona edició del *Meeting of Styles* en 2012, amb 19 murals pintats per artistes locals i internacionals.<sup>13</sup> L'empresa Sullair,<sup>14</sup> amb seu a Barracas, va ser el principal patrocinador de l'esdeveniment, però després es va retirar per discrepàncies amb la gestió i cura de les obres. A diferència del cas de Parque Patricios, l'interés oficial per la zona va decaure després d'aquest esdeveniment. Tanmateix, arran d'aquesta experiència Sullair va decidir mantenir lligams amb un artista que va començar a treballar al barri com a amfitrió d'altres col·legues, la qual cosa va donar peu a una pràctica que va anar sumant parets al llarg d'aquest anys. Així doncs, encara que l'impuls inicial el va propiciar la lògica dels festivals, l'artista curador del projecte el presenta com una cosa ben diferent:

Tot el que t'he explicat es va fer en un lapse d'anys, diguem-ne, de molt temps, és molt diferent del que és ColorBA, per exemple. ColorBA va proposar en una setmana o deu dies canviar literalment tota la zona de la Usina de Arte, no? Per a mi hi ha un clar enfocament del

<sup>13</sup> Per veure el *Meeting of Styles* en Barracas: <https://youtu.be/1M4NEcf3my4>

<sup>14</sup> Els projectes culturals d'aquesta empresa es poden veure en <https://www.sullaircultura.com/>

govern en tota la zona de La Boca diguem-ne, se sap que és un govern que està invertint en els negocis, immobiliari, turístic, infraestructural a La Boca, està per dir-ho així, tant si t'agrada de quina forma ho estan fent com si no, netejant un poc el que és la imatge de La Boca de *conventillo*, de cases i viles ocupades i tot això. Doncs bé, en una setmana hi intervenen 40 artistes i et canvien tota la visual del barri. Nosaltres no, en cap moment volíem proposar això, justament una cosa que fem molt és llegir un poc el procés de maduració dels veïns, per veure com ells es van adaptant a aquests murals, a aquestes imatges que van apareixent. (Artista curador de murals en Barracas, entrevista personal.)

Aquests primers murals també implicaren un canvi en la relació de Sullair amb el seu entorn i de la mirada dels mateixos veïns cap a aquest espai, fins a poc abans gris i anònim. La diferència que ressalta el curador en relació amb la lògica de festivals realitzats pel govern també se subratlla en el llibre *Siete murales*, on es recullen els inicis d'aquesta experiència. Amb entrevistes als artistes participants, també hi apareix l'aportació de dues antropòlogues que donen compte del vincle afectiu que hi va sorgir. Tractant-se d'un espai oblidat per les polítiques públiques, en un primer moment la iniciativa es va rebre amb intriga i un poc de sospita, encara que després, «la resistència es va transformar en 'llista d'espera', [on] els veïns es preparaven per a ser pintats i reconeguts en el mateix procés». Encara que els murals tenen motius molt diversos no sempre arrelats a la identitat de Barracas, igualment hi apareixen marques, aclucades d'ull i expressions per les quals «el mateix barri se sent particip privilegiat de l'obra» (Daels & García Dopazo, 2017, p. 104).<sup>15</sup> En la mateixa línia, l'artista curador comentava que sobretot la gent jove s'alegrava que «per fi hi passa alguna cosa, a Barracas». Això també va impulsar la visita de turistes i veïns d'altres barris, que solen pensar en aquesta zona de Barracas com a «perillosa»

o simplement «buida». Els murals començaren a aparèixer en mitjans de comunicació i també es va crear un *tour* específic que els recorre.<sup>16</sup>

La il·luminació dels «patis del darrere» de la ciutat per part dels actors comunitaris i dels artistes també és pensada com a estratègia contra l'estigmatització d'aquests espais. És el cas de l'Isla Maciel.<sup>17</sup> Reconeguda perquè es troba enfront de Caminito, la zona més turística del barri de La Boca, aquest petit barri portuari forma part, administrativament, de la província de Buenos Aires, si bé simbòlicament i en la vida quotidiana té una connexió molt important amb la capital.<sup>18</sup> Al mateix temps, a pesar d'estar prop de Caminito i de comptar amb un gran capital cultural, històric i arquitectònic, l'Isla Maciel mai no ha estat considerada un espai amb valor turístic, sinó que, més aviat, ha estat catalogada com un espai perillós per part dels mitjans de comunicació.

Des de fa alguns anys un grup de veïns i treballadors de l'Isla van començar a dur a terme accions per a revertir aquesta mirada negativa. Entre altres projectes destaca Pintó la Isla (PLI),<sup>19</sup> un pla impulsat pel professor d'art del centre de secundària del barri que des de 2014 va començar a omplir les parets de murals. I aquest procés, que va posar en contacte artistes de tot el món amb alumnes del centre escolar, va propiciar una relació diferent amb l'entorn:

...vaig començar a venir a l'escola i vaig començar a explicar als xics que vindrien artistes, no s'ho podien creure ni ells. «No, profe, els robaran a tots» (...) Com que ells mateixos ja tenen la percepció que el seu és un barri fotut (...) I després també em vaig adonar que molts

15 Un vídeo mostra el desenvolupament d'un d'aquests murals i la percepció de la veïna: <https://youtu.be/hB2E2Z9BhGQ>.

16 <https://graffitimundo.com/es/buenos-aires-graffiti-street-art-tours/>

17 Fins a mitjan segle XX, el barri estava envoltat pel Riachuelo i pel rierol Maciel, que després va ser canalitzat. D'ací el nom d'*isla*.

18 Molts xiquets de l'Isla van a escola a La Boca, mentre que els veïns utilitzen serveis urbans d'aquest barri (salut, comerç, cultura, lleure).

19 <https://www.youtube.com/channel/UCBMUPNM74g1ZuAYidjtjrsg>



alumnes no coneixien el barri. Jo me'ls enduia a l'altra punta del barri i em deien «profe, mai havia estat aquí». I li dic «¿com, però que no vius ací a l'Isla?», «sí, però jo vaig a l'escola i de l'escola a ma casa». Aleshores començaren a reconèixer el seu propi lloc, la seua pròpia comunitat, a conèixer veïns, a entrar en cases de veïns en què no havien entrat mai. Era com si la comunitat estigués millorant una miqueta (...) I, a banda, que un alumne pugua ensenyar el seu propi barri des d'un altre lloc, o resignificat, és al·lucinant perquè està mostrant el seu barri des d'un lloc cultural, o des d'un lloc que els fa sentir orgullosos. (Professor d'art i fundador de PLI, entrevista personal.)

Tal com destaca l'entrevistat, la realitat material de l'Isla i els discursos sobre ella estan arrelats socialment. No obstant això, aquest projecte, junt amb altres (de museu i turisme comunitari), han permès que en els últims anys la informació disponible sobre el barri siga més diversa. Això és, Maciel encara té mala premsa, però des de fa poc és possible trobar altres mirades que valoren el barri, a través de la història i la cultura pròpies i, és clar, els murals.<sup>20</sup>

Els integrants de PLI destaquen que l'estetització del barri els va permetre entendre que ells tenien alguna cosa per a ensenyar a fora i això va permetre que des de fora es mirés cap a l'Isla amb uns altres ulls. Les parets acolorides mostren imatges i històries que conviden a imaginar aquest espai més enllà de la realitat material. L'obertura del museu comunitari, junt amb projecte de turisme comunitari, va generar llocs de treball en sectors impensats fins fa poc, on havien de posar en joc sabers i pràctiques en un nou context. Així, al principi els veïns interessats en el

projecte van ser assessorats pels estudis de Guia de Turisme de la Universitat d'Avellaneda, que va tindre una seu en l'Isla durant alguns anys. Entre tots en van elaborar el recorregut i el guió, i les visites es fan per a locals com per a estrangers, en castellà i en anglés, amb guies locals.<sup>21</sup> S'hi inclouen la història, l'arquitectura i els murals, i també la passió futbolística —a Isla Maciel hi ha el camp del San Telmo— i les devocions populars —hi ha un petit tabernacle del Gauchito Gil, sant popular, que desperta gran interès entre els turistes internacionals—.

A diferència dels casos de Boedo i Parque Patricios, a Barracas i Isla Maciel els murals no tenen una connotació tan directa amb el territori. Pot inferir-se que això és degut al fet que l'apel·lació a la territorialitat és conflictiva per l'estigma que s'hi ha associat, i és per això que els murals esdevenen una via poètica de redempció. En això estem d'acord amb el que indica Thomazs (2018), que, en la seua anàlisi sobre un procés semblant en un conjunt habitacional estigmatitzat i degradat al barri de Villa Lugano, afirma que es tracta d'un ús *subversiu* dels processos de requalificació, en què els actors locals es transformen en agents actius que apel·len a l'art i la cultura com una forma d'assolir i ratificar el seu dret a la ciutat. En els termes presentats per aquest treball, es tracta de dos espais que han aconseguit entrar en el radar, utilitzant els murals com a mitjà per a aconseguir una visibilitat positiva enfront dels imaginaris d'abandonament i perillositat.

#### *El mural com a denúncia. Barris vs. poder econòmic i polític*

Una tercera capa de significat entorn dels murals de barriada està vinculada als missatges de reconeixement, de proclames o denúncia que propicia aquest tipus d'expressió artística. Què significa un mural en un context d'alienació de l'espai del barri? Què passa davant del menyspreu de les organitzacions locals per part de la política oficial? Seleccionem dos exemples diversos al voltant d'aquesta pregunta, un al barri de Boedo i un altre a La Boca.

<sup>20</sup> Vegeu com a exemple: «Artistas urbanos de Argentina y el mundo buscan transformar la Isla Maciel» (*Minuto1*, 20/02/16); «Llena de arte y color la Isla Maciel para 'romper estigmas'» (*Clarín*, 14/8/16); «Murales en Isla Maciel: cómo un grupo de vecinos revalorizó el barrio con arte» (*La Nación*, 13/11/18); «Con el corazón en el barrio: alumnos y vecinos impulsan visitas guiadas por la Isla Maciel» (*Clarín*, 31/5/19).

<sup>21</sup> Un exemple de visita, on a més s'esmenta l'estigma associat al lloc, es pot veure en <https://youtu.be/-G4xb7zyBYI>

Boedo, com ja hem mostrat, compta amb una important activitat muralística comunitària. Ara bé, junt amb aquestes expressions també n'han sorgit altres que no responien a aquesta lògica. Entre agost i setembre de 2016, el GCABA va convocar diferents artistes a intervenir en diverses persianes comercials de l'avinguda Boedo. Els artistes utilitzaren els colors del San Lorenzo i plantejaren composicions que incloïen elements tradicionals del barri, com ara el tango. Funcionaris del Ministeri d'Espai Públic publicitaven aquesta acció de la manera següent:

MÁS POESÍA EN #BOEDO

Te invito a que conozcas las persianas de comercios que fueron intervenidas por diferentes artistas siguiendo la identidad barrial.

Están a lo largo de la Av Boedo desde Humberto Primo hasta Pavón.

¡Seguimos generando más #ArteEnLaCiudad!<sup>22</sup>

A pesar que l'anunci esmenta la identitat de barriada com un dels eixos, ni BP ni el GAB van ser convocats per a aquesta acció. La resposta no es va fer esperar i, al cap de poc temps, aquestes intervencions van aparèixer sobreescrites amb aerosol. No obstant això, no es tracta d'un acte vandàlic com el de la Figura 2, en què el missatge el dona la mateixa acció d'anul·lació del que hi havia abans. Per contra, en aquest cas els grafitis que «van malmetre» les persianes tenien missatges molt clars, entre els quals trobem «Boedo no se vende», «Para pintar Boedo hay que dar la vida por Boedo», «Marketineros putos, afuera de mi barrio» (Figura 3).

Les pintades, doncs, donen compte que els murals del barri no tenen només la funció d'embellir-lo, sinó que es tracta d'una marca d'apropiació que no tothom està habilitat a fer servir. La intervenció governamental «amb identitat de barriada» és denunciada, doncs, com una impostura de màrqueting i, en aquest sentit, el sabotatge està legitimat.

Una estratègia diferent enfornt de l'avanç dels *marketineros* és la del barri de La Boca. Amb una gran tradició artística i amb una trama associativa molt important, s'hi troba el passatge Caminito, un dels punts més turístics de la ciutat. El relat adreçat al turisme celebra els orígens de la ciutat vinculats a la immigració europea i presenta les febles casetes dels immigrants com una escenografia pintoresca. El revers d'això és, però, que la majoria d'aquest tipus d'inquilinats pateix la precarietat de la construcció, la sobreocupació, els desallotjaments i els incendis freqüents que amenacen les nombroses famílies que hi viuen, la majoria de recursos escassos. Aquesta degradació urbana també proporciona un fort estigma, ja que el barri està catalogat com una zona perillosa.

A partir de 2012, el GCABA el va incorporar a la política de districtes com a Districte de les Arts, i hi va promoure una nova narrativa que resultés atractiva a inversors i residents nous de més poder adquisitiu, en un context de desallotjaments i violència institucional cap als veïns (Thomasz, 2017). En aquest context, a partir de 2016 el govern va seguir endavant amb ColorBA,<sup>23</sup> un festival de murals que es va fer durant diverses edicions a La Boca. Allí, en paraules de la productora de l'esdeveniment, el GCABA els va demanar alguna cosa que causés molt impacte per a acompanyar els canvis que volien dur a terme en el barri:

...crec que això anava acompanyat per un munt de polítiques de govern perquè ells van estar treballant a les voreres, mentre nosaltres féiem això, pintàvem o encara abans, véiem com ells anaven canviant tota aquella part per a transformar-la de barri amb més fàbriques a barri més cultural. És cap a aquest costat que van. O siga, nosaltres vam començar a indagar i, és clar, començaren a obrir galeries d'art, o siga, abans ja n'hi havia dues o tres, avui les tenen molt més comunicades, van començar a obrir tallers d'artistes al voltant. Ara han obert tres barets de moda, nosaltres no ens ho podíem

<sup>22</sup> <https://fb.watch/5M-eVJ9uCh/>

<sup>23</sup> <https://www.instagram.com/color.ba/>. Hem analitzat aquest cas en profunditat en González Bracco (2019). El programa va continuar més endavant intervenint parets en altres barris de la ciutat.

**Figura 3** Grafitis sobre les persianes intervingudes a Boedo pel GCABA.



Fotos de l'autora.

creure, encara no fa un any que hi vam anar i no hi havia res a les tres de la vesprada, i avui de sobte n'hi havia, no ho sé, una setmana abans de començar aquesta tercera edició de ColorBA, véiem un moviment al carrer que no havíem vist fa un any. Ens va sorprendre molt. (Productora de Color BA, entrevista personal.)

El vincle entre el programa i els efectes buscats queda palés. En aquest cas, una vegada més, la convocatòria tampoc va incloure els artistes del barri, per considerar

que la proposta de Color Ba havia de ser més lleugera i sense missatges polítics. Des de les agrupacions socials i culturals de La Boca ja hi havia una profusa moralització del barri amb temàtiques vinculades a la realitat quotidiana pròpia. Aquest camí recorregut va fer possible que, enfront del programa ColorBA, l'organització multisectorial La Boca Resiste y Propone (LBRP)<sup>24</sup> organitzés un contrafestival per al qual van

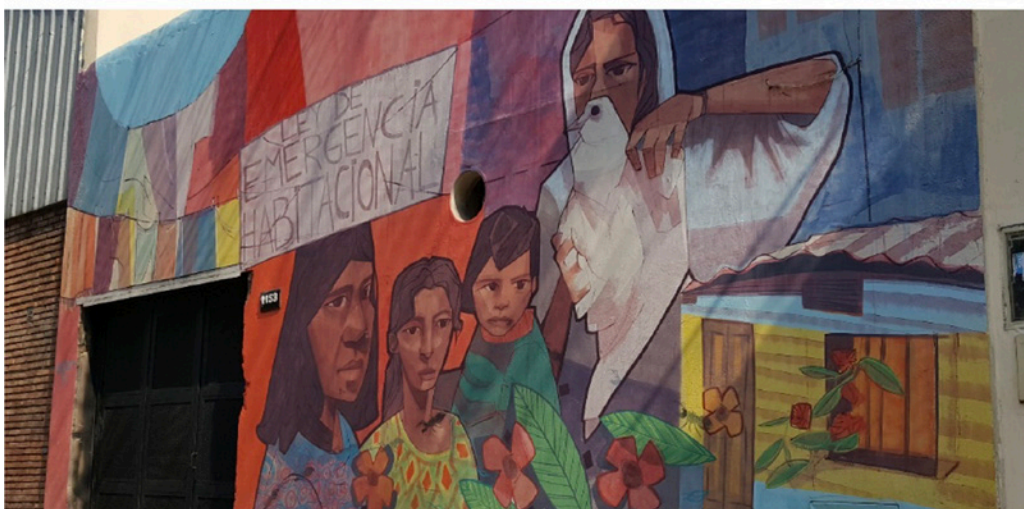
<sup>24</sup> <https://www.facebook.com/La-Boca-Resiste-Y-Propone-Lbrp-1522981001352806>

convocar diversos artistes i col·lectius muralistes que van fer treballs que reflectien les problemàtiques del barri amb títols com «Especulació immobiliària i venda de terres públiques», «Llei de declaració d'emergència habitacional per a La Boca» i «Conseqüències de les polítiques d'exclusió», entre altres (Figura 4).

Una artista participant en la jornada manifestava que, a diferència del que havia passat amb ColorBA, des de les organitzacions locals.

...el que fan és generar en espais que són parets amb molta visibilitat i amb molta història per al barri, el que fan és buscar grups que ja estiguen treballant en el territori i en organitzacions o menjadors o espais de tallers, diferents llocs que també estan treballant en el barri, que hi estan assentats i grups que no ho estan, però que sí que treballen en el territori i els uneixen... (Artista participant en el contrafestival organitzat per LBRP, entrevista personal.)

**Figura 4** Murals de reconeixement i denúncia a La Boca.



Fotos de l'autora.

D'aquesta manera conflueixen territorialitat i cultura, marcatge material i simbòlic del lloc, esteticització i política d'un espai molt tensionat per conflictes profunds. Com ja es va indicar en un altre treball (González Bracco, 2019), aquestes formes d'oposició a través de l'art són destacables en tant que remetent a les estratègies d'apropiació i resemantització de l'espai de La Boca que utilitza el govern però que les organitzacions socials i culturals es reapropien com a eina de visibilització i resistència territorialitzada. Ací també es tracta de generar un nou radar que responga a les necessitats, desitjos i imaginaris de les habitants dels barris, més enllà de les «llavades de cara» que es vulguen proposar des del govern.

---

### CONCLUSIONS. CAP A UN NOU RADAR? TERRITORIALITAT I CULTURA EN EL MARCATGE MATERIAL I SIMBÒLIC DELS BARRIS

El recorregut proposat en aquest article permet donar compte d'uns altres usos del mural més enllà de l'usdefruit com a decoració associada a polítiques oficials i/o desenvolupaments immobiliaris. Els exemples presentats s'han seleccionat en tant que responen a la construcció de certs tipus d'ideals possibles per tal de pensar aquestes divergències. Des de l'autoreconeixement, passant per la necessitat de canviar el vincle amb el que hi ha fora i arribant a la reacció enfront de les amenaces. Reprentent el concepte ampliat d'habitar proposat per Giglia (2012), trobem que els murals de barriada remetent a una forma innovadora d'apropiació, en què la inscripció de la història, les alegries i els problemes del barri en les mateixes parets promouen un procés de comunió veïnal que reforça el sentiment identitari, carrega de sentit l'espai de barri i li dona afectivitat.

En termes formals, s'observa que en els murals generats per col·lectius de barri el codi és obert, generalment figuratiu, amb elements clarament recognoscibles pel públic —que els identifica i s'hi identifica. Encara que les autories individuals també formen part d'aquestes pràctiques, hi preval la mirada col·lectiva enfront de la

subjectivitat individual o «geni creatiu», que queda en segon pla. Mentre que la lògica dels festivals descansa en els noms propis i en la creativitat singular exposada a gran escala que busca un impacte espectacular, en el muralisme comunitari el virtuosisme de l'artista està a la disposició de la narrativa de barriada, i transforma el mural —gran o petit— en un acte comunicatiu dels valors locals que adquireix una importància vital. Això és degut al fet que l'acció comunicativa no resideix tan sols en el mural acabat, sinó en la mateixa pràctica de pintar el mural, on la convivència es dona tant entre el grup muralista com també amb el propietari de la paret que els dona alguna cosa per a menjar, els amics que posen música, el veí que es para a mirar, el transeünt curiós que pregunta qui són i per què pinten el que pinten, o els que fan fotos per pujar-les a les xarxes socials i que generen un efecte expansiu. Tenint en compte això, és possible pensar que aquestes pràctiques populars «modelen una memòria col·lectiva, esquiven els relats hegemònics i impacten en la iconografia urbana. D'aquesta manera, altres històries 'no oficials' s'articulen al voltant d'identitats i de la construcció de subjectivitats» (Lobeto, 2018, p. 105)

Els murals de barri responen, doncs, a diverses necessitats, interessos i estratègies. Com va manifestar una artista: «Cada mur és una història». En alguns casos, estar fora del radar oficial o comercial habilita experiències molt riques al voltant de la creativitat i la col·laboració veïnal. En contraposició a això, quan es cau sota el radar de les polítiques oficials d'esteticització urbana, la recepció no es unívoca, ja que, si fins a cert punt l'atenció dedicada per l'estat i el mercat pot ser rebuda amb entusiasme, també es qüestiona la falta de gestió participativa d'aquests espais en tant que dificulten altres formes de construir i viure la ciutat. La disputa pel control de la imatge del barri esdevé aleshores una disputa pel control del territori. En aquesta confrontació, el mural es un marcatge tant material com simbòlic, una imposició de sentit que es juga paret a paret.

Dit això, considerem que és necessari ampliar el registre i problematitzar les formes que adopten

els discursos i pràctiques de l'art urbà actual com a maneres d'exercir la ciutadania, on el creuament entre l'apropiació de l'espai en termes de Lefebvre (2013) i la cultura com a recurs en termes de Yúdice (2002) habiliten experiències potencialment emancipadores per als sectors populars. Un pas

més enllà, la pregunta que queda surant en l'aire és si aquests casos individuals tindran la força suficient per a generar, més enllà d'ignorar el poder hegemònic o enfrontar-s'hi, un radar propi que els permeta mostrar amb èxit que un altre art urbà és possible.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alabarces, P., Garriga Zucal, J., i Moreira, M. V. (2008). El «aguante» y las hinchadas argentinas: Una relación violenta. *Horizontes antropológicos*, 14(30), 113-136.
- Daels, M., i García Dopazo, N. (2017). El barrio de los murales. En A. Traba (Ed.), *Siete murales*. Buenos Aires: Sullair Argentina.
- Dobleg, G., i Indij, G. (2016). *Buenos Aires street art*. Buenos Aires: La marca editora.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación*. Mèxic: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- González Bracco, M. (2019). Arte urbano, entre la mercantilización y la resistencia. El caso de La Boca (Buenos Aires). *Cuadernos de Antropología Social*, 50, 125-142.
- González Redondo, C. (2019). *La política de distritos en el sur de la ciudad de Buenos Aires: Modelos internacionales, actores locales y territorio (2008-2019)* (Tesi de doctorat en Ciències Socials). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial*. Buenos Aires: Espacio.
- Guber, R. (2016). *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (4a ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hernández, S. (2019). *Los «vecinos» y el «patrimonio». Un análisis del proceso de transformación del barrio de Barracas (Buenos Aires, Argentina, 2003-2013)* (Tesi de doctorat en Ciències Socials). Universidad de Buenos Aires-Université Paris VIII, Buenos Aires.
- Indij, G. (2005). *Hasta la victoria, stencil!* Buenos Aires: La marca editora.
- Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lobeto, C. (2018). Intervenciones socioestéticas en el espacio urbano. *Legado de arquitectura y diseño*, 13(23), 97-106.

- Rosler, M. (2017). *Clase cultural: Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Saldaña, J. J. (2016). *Santos murales: La identidad en las paredes*. Buenos Aires: Edició d'autor.
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. Sydney: NewSouth Publishing.
- Socoloff, I. (2013). Polos, distritos y enclaves en Buenos Aires. De la pedagogía del inversor a la «inflación» de los precios del suelo. En J. Marín (Ed.), *La ciudad empresa. Espacios, ciudadanos y derechos bajo lógica de mercado*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Thomasz, A. G. (2017). Etnografía de un proceso de resemantización simbólico: Del barrio de La Boca al Distrito de las Artes. *Quid* 16, (6), 67-93.
- Thomasz, A. G. (2018). Derecho a la cultura y derecho a la vivienda: Un gran conjunto habitacional entre el deterioro y la estetización. En M. Lacarrieu (Ed.), *Ciudades en diálogo entre lo local y lo transnacional/global* (p. 189-202). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Valerio, P. (2019). *Pintando mi aldea: El arte público en Parque Patricios*. Buenos Aires: Edició d'autor.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

---

## NOTA BIOGRÀFICA

### *Mercedes González Bracco*

Doctora en Ciències Socials i llicenciada en Sociologia per la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora adjunta CONICET, treballa al Centro de Investigación y Desarrollo del Turismo de la Universidad de San Martín (UNSAM). És docent en la UBA i la UNSAM. Està especialitzada en temàtiques vinculades al patrimoni cultural i urbà, el turisme i els consums culturals.







# El sector cultural davant el canvi cultural en l'àmbit local a Europa

*David Márquez Martín de la Leona*

RADAR CULTURA

david@etilem.org

Rebut: 01/06/2021

Acceptat: 12/02/2022

## RESUM

El canvi cultural, que sol produir-se en l'esfera social, no sempre es trasllada immediatament ni adequadament a l'esfera de la cultura: és a dir, al sector cultural. Aquesta situació genera tensions que acostumen a manifestar-se en forma de crisi. En aquest text es construeix un marc teòric per a entendre com el sector cultural pot transformar el canvi cultural en accions o en polítiques culturals. Després d'analitzar els models i els paradigmes vigents de polítiques públiques en el nostre entorn europeu, l'autor proposa un model dinàmic al voltant de quatre vectors amb els quals abordar el canvi cultural. Sense adoptar aquest model ni aquest enfocament com a definitius, l'objectiu de l'article cerca d'oferir marges de canvi per a l'acció cultural i opta per l'escala local com l'àmbit territorial i administratiu òptim per a la implementació d'aquest. Al capdavant, aquest model dona peu a analitzar i a valorar alguns dels arguments que poden reforçar-ne l'adopció a escala local.

**Paraules clau:** canvi cultural; política cultural; paradigma cultural; model cultural; àmbit local

## ABSTRACT. *The Cultural Sector in The Context of Cultural Change in Local Settings in Europe*

Social changes are not always instantly taken up or fully reflected in the cultural sector. This gap sparks tensions that can lead to a crisis. This paper builds a theoretical framework to grasp how the cultural sector can transform such change into cultural actions and policies. After analyzing current models and paradigms of public policies in Europe, the author proposes a dynamic, four-vector model to address cultural change. The paper suggests avenues for future cultural action, stressing the local sphere as the most promising one for implementing new policies. The model provides a sound basis for evaluating arguments — a feature that is likely to foster its adoption at the local level.

**Keywords:** cultural change; cultural policy; cultural paradigm; cultural model; local sphere

## SUMARI

- Introducció
- Models de cultura i interès públic
- A la recerca del paradigma (perdut) cultural?
- Vectors del canvi cultural
  - Els esquemes d'oferta i demanda
  - Els esquemes de participació i governança
  - Els esquemes estètics i formals
  - Els esquemes econòmics i tecnològics
- L'escala local
  - a) En els esquemes d'oferta i demanda
  - b) En els esquemes de participació i governança
  - c) En els esquemes estètics i formals
  - d) En els esquemes econòmics i tecnològics
- Conclusions
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

**Autor per a correspondència / Corresponding author:** David Márquez Martín de la Leona. C/ Murcia, 5, 6.º B, 28045, Madrid.

**Citació suggerida / Suggested citation:** Márquez Martín de la Leona, D. (2023). El sector cultural davant el canvi cultural en l'àmbit local a Europa. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 85-98. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.5>

## INTRODUCCIÓ

El sector cultural és un dels sectors que ha patit amb més cruïra l'impacte de la pandèmia de la COVID-19 i les conseqüències econòmiques de les mesures sanitàries adoptades per a lluitar contra aquesta. La desestructuració, la pèrdua d'actius, l'ajornament o l'anul·lació de l'activitat, entre altres conseqüències, han abocat el sector cap a una feblesa acuitada. Una situació que arriba tot just quan amb prou feines s'havia aconseguit recuperar dels efectes de l'anterior crisi econòmica de 2007-2008. Per tant, el sector cultural està sumit, d'una manera o d'una altra, en una crisi que es podria denominar sistèmica com a mínim, des de pràcticament començament del segle XXI.

Aquesta situació ha generat una sensació i un estat d'ànim pessimistes en el mateix sector i en els treballadors. Un pessimisme que es manifesta en diferents

graus en funció de com siga d'aguda o de prolongada l'exposició a aquesta crisi. Fet i fet, no és la mateixa percepció la que es pugui tenir als països nòrdics, on el teixit i la participació han continuat forts, que en el cas dels països del sud d'Europa (Rubio-Arostegui i Rius-Ulldemolins, 2018, 2020).

No obstant això, malgrat aquesta possible divergència entre els països, sembla que els reptes socials, polítics i culturals als quals s'enfronta el sector cultural poden ser comuns a tots els contextos i models culturals. L'envelliment de la població europea, la consolidació de les tecnologies digitals en la mediació entre cultura i ciutadania, l'obtenció de recursos, l'adaptació o si més no la mitigació del canvi climàtic configuren, entre molts altres, l'agenda a què s'enfronta el sector de la cultura a principi dels anys vint del segle XXI (Kea, 2021). Uns reptes als quals caldria afegir els de caràcter intern i que tenen a veure amb la capacitat

que tinga el sector cultural per a canviar i adaptar la seua estructura i el seu funcionament a aquests factors externs; per a això cal que introduïska participació efectiva, que genere continguts de qualitat i interès, que connecte amb àmplies capes de la societat, etcètera. En definitiva, trobar la seua pròpia definició de cultura operativa socialment i no només econòmicament (Eagleton, 2017) per a l'ésser humà.

Aquestes qüestions són particularment pertinents en el sector cultural dels nostres contextos europeus perquè incideixen directament sobre la base de legitimitat de l'acció en matèria de cultura. De la manera com responguen les institucions culturals a aquests reptes en dependrà la legitimació i la missió futures (Gray, 2007).

Aquest article té com a objectiu, almenys de manera temptativa, analitzar aquest context cultural europeu caracteritzat per un lideratge públic de la cultura clar i elaborar un marc conceptual que permeta entendre les dinàmiques de canvi que poden afectar el sector cultural i la seua capacitat de resposta i d'acció. La perspectiva que aquest article adopta és abans de res cultural, ni artística ni estètica. Aquests últims camps tenen unes característiques i uns processos propis a l'hora d'explicar-ne la dinàmica de canvi (Rius-Ulldemolins, 2020) que escapen de l'abast d'aquesta anàlisi. Aquesta perspectiva cultural ens aboca a parar atenció a tots aquells processos que contextualitzen i intervenen en el fet artístic i en la creativitat.

Convindria també matisar que hem adoptat una perspectiva del sector cultural clarament influït per aquest lideratge públic de la cultura, però no de manera estricta, sinó de manera àmplia: institucions, organitzacions i programes culturals, siguen sector públic o sector privat, que estiguen clarament alineades amb l'interès públic/general en matèria cultural. És el que denominarem indistintament sector o acció cultural. Assimilem d'aquesta manera un enfocament holístic del sector cultural que ens permeta parlar de les realitats no polítiques de la cultura. És a dir, ens centrem en aquells camps susceptibles de la gestió

cultural o de la política cultural, però entenent-hi aquesta com a *policy*, i distanciant-nos prudentment d'aquell camp que pertany més a la confrontació política d'idees, *politics*.<sup>1</sup>

Per tant, per avançar en l'objectiu d'aquesta anàlisi, caldrà delimitar primer un marc conceptual. Començarem fent una revisió del marc teòric en el qual s'ha desenvolupat aquest concepte d'interès públic del sector cultural, la seua evolució en els últims anys i com ha operat en les diferents realitats culturals dins del context europeu. Continuarem amb una aproximació a les diferents teories que s'han desenvolupat entorn dels paradigmes culturals operants en el sector cultural per tal que ens oferisquen algunes claus per a entendre el moment actual i les tendències vigents que s'hi puguen destacar. Aquest marc teòric ens serviria de base per a desplegar un model sistèmic propi per explicar com esdevé el canvi cultural en els sistemes culturals del nostre entorn. Un model de canvi cultural sobre el qual es desplegaria una sèrie de recomanacions que responguen als reptes, les tensions i les deficiències detectats en l'anàlisi teòrica i que siguen susceptibles d'incidir en una millora de l'acció en matèria cultural.

---

## MODELS DE CULTURA I INTERÉS PÚBLIC

Les societats complexes i avançades com les nostres atorguen un paper central a la cultura que difícilment es podria reconèixer en qualsevol altre període històric o model civilitzatori. Aquesta centralitat no és un entrebanc perquè les societats incórreguen en contradiccions respecte al fet de com secundar i fomentar aquesta cultura. Així, si se'n reconegué el valor públic, seria lògic pensar que el sector públic se'n fes càrrec de la promoció i, no obstant això, assistim en els últims anys a una mercantilització i a

---

1 Aquesta distinció entre *policy* (política pública) i *politics* (exercici de la política) està diferenciada conceptualment i empíricament en alguns contextos polítics i culturals, però genera encara molta confusió en altres contextos, com és el cas d'Espanya, més enllà d'entorns polítics o politològics.

una instrumentalització de la cultura per a fins més allunyats que els merament públics (Gray, 2007). No entrarem ara ací a discutir sobre les possibles eficiències i ineficiències de la gestió pública de la cultura, o del seu corol·lari, la gestió privada de la cultura. Més aviat, ens interessa atendre la manera com aquesta relació entre cultura i interès públic ha evolucionat en els últims anys.

Hi ha un ampli consens a l'hora de diferenciar entre dos models de política cultural, i possiblement altres dos intermedis, existents al continent europeu en perspectiva comparada i històrica: *a)* el model europeu continental, *b)* el model liberal anglosaxó (Zimmer i Toepfer, 1996). A aquests dos models caldria afegir dos models derivats dels anteriors i que he denominat intermedis: *a)* el nòrdic, com una especificitat del model liberal anglosaxó, i *b)* el sud-europeu, com específic del model continental.

L'escala que ens ajudaria a diferenciar entre tots dos models seria aquella que marca gradients en el paper de la intervenció de l'Estat o en el seu correlat invers, el paper del sector privat i del tercer sector en l'acció cultural. D'aquesta manera, el model europeu continental es caracteritzaria per un paper predominant de l'Estat en la seua intervenció en el sector cultural i, en el cas del model liberal anglosaxó, aquesta predominança correspon al sector privat i al tercer sector. Per a desemmascarar les especificitats dels submodels del nord i del sud caldria atendre les versions ineficients o imperfectes dels models dels quals s'inspiren. D'aquesta manera, el model nòrdic és deutor de tots dos models i conjuga un equilibri entre la intervenció estatal i el paper del sector privat amb una forta base de consum i participació ciutadana, mentre que el model del sud d'Europa, particularment deutor del model continental, no arriba a desplegar tot el potencial d'aquell quant a la intervenció pública. Com ocorre en moltes altres polítiques associades a l'estat del benestar, en el model del sud se supleixen les mancances de la intervenció estatal amb polítiques liberals que, així i tot, tampoc no aconsegueixen desplegar tot el seu potencial, com ocorre en el model liberal anglosaxó,

per raó del caràcter desigual de les seues societats i per les ineficiències d'altres institucions socials com l'escola i el mercat de treball (Rubio-Arostegui i Rius-Ulldemolins, 2020).

Ara bé, des de finals dels anys vuitanta s'aprecia una convergència gradual entre els models continental europeu i el liberal anglosaxó de manera que cadascun d'aquests, i d'una manera creixent, combinen elements característics de l'altre. I, d'altra banda, un augment de la distància entre els submodels nord i sud, ja que reposa sobre altres variables que es revelen com més rellevants en els nostres dies. Hi ha així una detenció del procés de convergència de models a Europa del qual encara no tenim més que les primeres pistes (Rubio-Arostegui i Rius-Ulldemolins, 2018).

Els models convergeixen en alguns aspectes i divergeixen en uns altres alhora que la cultura s'assenta sobre consensos més amplis que en el passat i s'alinea sobre nous *clivatges*<sup>2</sup> fruit de l'evolució de les societats europees. Déiem que la cultura assoleix espais de consensos més amplis com a objecte d'interès públic i ens hi referíem a la síntesi d'oposats a la qual sembla que s'ha pogut arribar. Ara, per exemple, es constataria que la tensió entre privat i públic (legitimitat) que va generar un debat encès en el passat sobre quin d'aquests havia de prevaldre en la gestió de la cultura avui semblaria un debat superat. Així, el debat d'ara residiria en la forma d'una gestió eficient (legitimació) de la cultura, un fet que ens tornaria a l'arena de la legitimació i, per consegüent, revifaria altres debats potser una mica més latents, aquells que concerneixen els paradigmes culturals.

Això vol dir que l'atenció es desvia cap a qüestions com les següents: hem d'incidir més en l'oferta o la demanda cultural?, com hem de propiciar o activar mecanismes de participació en la vida cultural?,

<sup>2</sup> Terme popularitzat en les ciències socials per Lipset i Rokkan per a definir les *fractures* o *escissions* que travessen les societats.

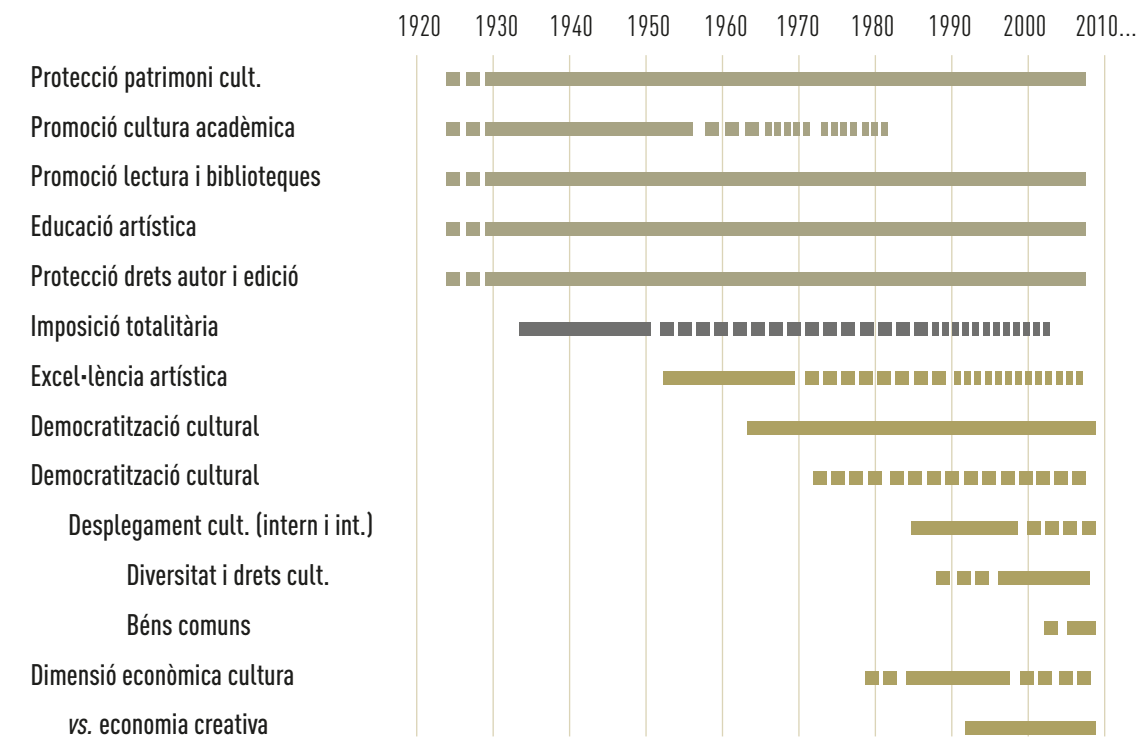
quines eines són més eficients per a gestionar l'interès públic en matèria cultural?, quina governança macro i micro és la més convenient per al sector cultural?, caldria integrar noves estètiques en l'espai públic que ocupa la cultura?, com caldria fer-ho?, etcètera. D'aquesta manera, sorgeixen múltiples qüestions que cerquen entre totes un paradigma útil i sòlid en el qual fonamentar l'acció cultural i que permeta gestionar el canvi al qual semblen abocades les nostres societats.

l'esfera política, la configuració d'aquesta al voltant de prioritats o models socials i polítics concrets ha determinat, com seria comprensible, el desplegament de qualsevol política pública de caràcter cultural. La política (*politics*) dicta l'àrea de la qual serà subsidiària la cultura: l'acadèmia, l'escola, la lectura, els mitjans de comunicació, la ideologia del partit, etcètera, i, per consegüent, el paradigma sobre el qual es vol posar l'accent. En els diferents règims polítics, com també, una vegada consolidades, en les democràcies, les diverses sensibilitats polítiques en el govern han anat establint prioritats en matèria de política cultural d'acord amb la seua pròpia concepció de l'acció política. Bonet i Negrier destaquen que en el segle xx hi ha hagut un nombre de paradigmes bastant nombrós que s'han anat succeint o simultaniejant segons la vigència o l'obsolescència de la institució que els promou.

### A LA RECERCA DEL PARADIGMA (PERDUT) CULTURAL?

Al llarg de la història més recent de les nostres societats contemporànies, les polítiques culturals han passat per diferents estadis o paradigmes. Sempre en relació amb

**Figura 1 Evolució dels paradigmes de política cultural**



Font: Extret de Bonet i Negrier (2019)

Paradoxalment, aquesta successió de paradigmes no s'ha produït de manera que un de nou emergent anul·lés l'anterior decadent,<sup>3</sup> sinó que generalment han anat convivint, amb més o menys intensitat, excepte aquells que han estat vinculats a la imposició totalitària del segon terç del segle xx (Bonet i Negrier, 2019). La convivència entre paradigmes ha sigut, per tant, constant. Un fet que ens aporta una informació rellevant sobre el caràcter dinàmic (a l'hora d'acceptar nous paradigmes), però també estàtic (a l'hora de no anul·lar-ne cap) dels nostres sistemes culturals.

Tindríem al davant sistemes culturals complexos i, en certa manera, contradictoris, en què conviuriu sense solució de continuïtat esquemes de política cultural provinents de diferents èpoques passades al costat d'esquemes més actuals.

Això il·lustraria, si més no en part, el caràcter culturalment complex i l'existència de diferents capes culturals en les nostres societats, així com la dificultat d'elaborar una política cultural que resulte coherent i pacífica quant a objectius, mitjans i instruments. Una complexitat a la qual caldria afegir les tendències post-modernes esdevingudes des de la dècada dels setanta, tant en l'àmbit estètic i de creació d'expressions culturals com en el de consum i de pràctiques culturals (Rius-Ulldemolins, 2020; Fernández Rodríguez i Heikkilä, 2011).

Probablement, d'entre tots els paradigmes culturals vigents, alguns no han perdut gens d'actualitat. Sobraria a fixar-se només en el debat que encara avui generen. És el cas dels paradigmes de la *democratització cultural* i la *democràcia cultural*. El primer està centrat a actuar sobre l'oferta cultural i l'altre ho està sobre la demanda cultural. Enmig de la tensió entre aquests dos pols o dos accents podem situar moltes mesures i instruments de política cultural dels

nostres dies en els contextos occidentals nostrats. També cal destacar-hi la tensió entre la dimensió econòmica de la cultura i la cultura creativa, pel que ha suposat de polarització en els últims anys, per exemple, entorn del concepte d'*indústries culturals*. Com també és vigent el debat que el paradigma sènior de l'excel·lència artística genera en confrontar-se amb la resta.

Podria semblar, doncs, que els paradigmes gaudirien de més vigor en la mesura que generen més tensions amb la resta dels paradigmes amb què conviuen. Aquesta en seria la prova de la vigència i de la puixança o, tot al contrari, de la seua decadència. Estaríem davant un sistema de paradigmes que s'interrelacionen i interactuen alhora que alliberen tensions o les dilueixen mitjançant solucions aplicades en el sector cultural. Aquesta característica sistèmica ens interessa particularment en la nostra anàlisi perquè posa el focus sobre la manera com el sistema cultural interactua amb altres esferes de la societat, particularment la social i l'estètica. El pes o el joc d'un paradigma o de l'altre, si no de l'emergència d'un de nou, depèn directament de les demandes que a aquest sistema cultural traslladen aquelles altres esferes. Per exemple, si avui la participació és una de les inquietuds més ateses del sector cultural, l'és perquè constitueix una demanda social i política. O com també ocorre amb les tensions entre l'impuls artístic i la seua mediació a través de l'acció cultural, són molt més evidents quan des de l'esfera artística es creen formes o estètiques que l'esfera cultural no incorpora immediatament (Menger, 2016).

Llavors, com esdevé el canvi cultural en les nostres societats dinàmiques i complexes? Si depèn molt del model de polítiques públiques on ens trobem i si depèn també del paradigma sota el qual operen els mitjans i les eines d'aquesta política pública, com podríem actuar davant un desconcertant canvi cultural?

Per a intentar respondre aquestes preguntes, potser ens cal alguna cosa més que aquest marc teòric i

3 Tot al contrari que la teoria clàssica sobre el canvi de paradigmes que va elaborar Thomas Kuhn per a descriure els processos de canvi de les teories dominants en el camp científic.

hàgem de fer un pas cap a la definició d'un model que admeta el caràcter dinàmic i sistèmic del canvi cultural.

## VECTORS DEL CANVI CULTURAL

La confluència de teories, enfocaments i perspectives a l'hora d'analitzar el sector cultural, i sobretot a l'hora de passar del pla teòric al pla de l'acció, pot conduir a l'atordiment. Amb la finalitat d'intentar aportar una mica més de llum i estructura a la proposta programàtica que farem en l'apartat següent, hem volgut esbossar un model per a entendre el canvi cultural a partir de diversos vectors. D'aquesta manera, cada vector incorpora una dinàmica pròpia i delimita l'abast a un aspecte cultural concret. Aquests serien: *a)* els esquemes d'oferta i demanda, *b)* els esquemes de participació i de governança, *c)* els esquemes estètics i formals, i *d)* els esquemes econòmics i tecnològics.

### *Els esquemes d'oferta i demanda*

Els nostres sistemes culturals són encara deutors del paradigma de *democratització cultural* en el qual es prioritzaven els esforços per oferir una oferta cultural de qualitat arreglada amb el que llavors s'entenia com a *alta cultura* i que, avui, ja obsolet el terme, podríem denominar més encertadament com a cultura legitimada. Aquest paradigma encara conserva vigència, encara que s'ha avançat molt en la crítica i en la praxi sobre qui selecciona i configura aquesta oferta (Bonet i Negrier, 2019). El paper del programador de continguts, tot i que mantenint una preponderància considerable, hi ha vist disminuïda la influència. La preferència pels equipaments (costosos) i els programes (exigents) també ha rebut crítiques per la seua difícil implementació equitativa al territori. La sobreproducció, via subvencions, que hi ha hagut en alguns sistemes culturals genera tensions irresolubles quan la xarxa d'exhibició o mediació és insuficient per a donar eixida a tota aquesta producció. Totes aquestes, entre moltes altres, són crítiques que redueixen l'abast de tota iniciativa cultural

que nasca de l'oferta i òbriga la porta a propostes més modulades i ponderades.

El mateix succeiria amb l'altre paradigma de la *democràcia cultural*, molt més centrat en la demanda i com aconseguir ampliar-la. Potser amb una mica més de vigència que l'anterior, en la mesura que ha sabut articular una sèrie de propostes més arreglades amb les preocupacions qualitatives de les societats democràtiques: diversitat cultural, drets culturals, béns comuns, etcètera, tampoc no escapa de la crítica. Aquesta substitució de la mirada vertical del programador per la lògica horitzontal que reconega i aculla la participació de la ciutadania (Bonet i Negrier, 2019) feu desenvolupar pràctiques participatives que han mancat d'una cultura autocrítica (Jancovich i Stevenson, 2021) i han generat iniciatives locals molt voluntaristes, però amb greus deficiències en la participació i en la coproducció cultural (Lechelt i Cunningham, 2021).

Aquesta experiència empírica, analitzada i contrastada que hem adquirit de les polítiques culturals que incideixen sobre l'oferta i la demanda obliga a fer plantejaments sintètics i adaptats que corregisquen els defectes i les disfuncions al mateix temps que aprofiten els avantatges i els beneficis de totes dues opcions. Però, sens dubte, adoptar una posició cultural a partir d'una anàlisi i una proposta d'acció que incidisca d'una manera combinada sobre l'oferta i la demanda és ineludible.

### *Els esquemes de participació i governança*

Encara que hem analitzat la participació com una estratègia pròpia del paradigma de *democràcia cultural*, també ho és de molts dels altres paradigmes vigents. Si descomptem que l'accepció més estesa avui dia i que fa referència a la *participació cultural* és la que s'adiu als diferents graus possibles en funció de la involucració i l'actitud enfront del fet cultural (consumir, practicar, ser agent, etc.), la dimensió que ací volem introduir és la que té a veure amb la governança de la cultura. Parlem, per tant, de trobar noves fórmules que permeten ampliar la base de legitimació de l'acció cultural mitjançant

la participació dels ciutadans en els diferents nivells de governança. Un fet que implica entendre aquesta participació d'una manera àmplia i generosa, com sembla que la societat està reclamant.<sup>4</sup> En aquest sentit, l'Agenda 2030 ha posat al centre polític diferents derivades relacionades amb la sostenibilitat que planteja el repte de com respondre des del sector cultural (Baltà i Dragićević, 2017). Un repte que s'encara després d'acumular evidències sobre els múltiples efectes socials, com ara la desigualtat (Barbieri, 2021) o la mateixa diversitat, que poden deixar en la participació i governança del sector de la cultura (Arts Council England, 2020).

En aquesta línia, en els últims anys nombroses organitzacions han desplegat estratègies per a millorar-ne l'activitat en termes ètics parant atenció a temes com la inclusió, la diversitat, la igualtat, l'accessibilitat, la justícia, etcètera (IETM, 2020). Així com també s'ha avançat en la introducció de millores en les estructures de participació i governança (Cultural Leadership Programme, 2009), com per exemple a través de la fórmula del patronat (Márquez Martín de la Leona, 2018), tan estesa i provada en el món anglosaxó com poc replicada en altres contextos.

Tanmateix, aquests temes de participació i governança poden comportar moltes altres estratègies directament relacionades amb la seua pràctica o exercici, com la transparència o la rendició de comptes. Aquestes són estratègies que van relacionades i que es retroalimenten. Aprofundir en qüestions de participació acostuma a comportar la definició de nous models de governança que, al seu torn, exigeixen més transparència i una rendició de comptes responsable i conseqüent en l'exercici d'una millor responsabilitat corporativa i social. Ací rau la complexitat, però també la importància d'aquest vector.

### *Els esquemes estètics i formals*

Al llarg de la història s'han acumulat exemples en què els canvis estètics o formals que hi ha hagut fora de l'àmbit cultural han acabat, posteriorment, passant a aquest. Hi destacariem, per exemple, el cas de les transformacions impulsades des del mateix camp artístic, on podríem assenyalar el cas de les avantguardes artístiques, o el cas de les formes culturals, com va succeir en ocasió de la imposició del cànon burgès en diferents disciplines artístiques en la cultura del segle XIX (Figs, 2019).

No hi ha res que indique que aquest vector no continue actuant en els nostres dies. Per això, resultaria recomanable identificar les possibles pressions que sobre el sistema cultural pot estar exercint qualsevol forma artística o cultural no registrada com a cultura institucionalitzada. Com també podria ser rellevant parlar d'atenció en aquelles que queden excloses o aïllades de manera injusta.

Som, per tant, davant un tema que rescata qüestions de legitimitat, diversitat, participació i governança, al mateix temps que qüestiona què és el que es produeix i qui volem que hi consumisca/accedisca. Incloure o no una expressió artística implica incloure o no un segment de població. Legitimar o no una forma cultural implica, també, destinar o no recursos per a produir, exhibir o visibilitzar un tipus de consum cultural.

Ara bé, amb això no volem dir que el sistema cultural haja d'estar exposat a una constant renovació estètica i formal, de fet, un sistema escorat cap a la persecució sense que cessen les novetats fa perdre coherència i eficiència a la política cultural que el sosté (Menger, 2016). Però entre romandre immutable i mostrar una certa histèresi innovadora, hi ha un camp intermedi molt ampli, ric i sense explorar.

Siguen canvis induïts des de l'àmbit artístic que s'institucionalitzen en el sistema cultural, com canvis induïts pel sistema cultural que consoliden canvis artístics, o bé canvis explicats des de perspectives

4 A manera d'exemples: el moviment feminista reclamant respecte i espai (#MeToo), el reclam de la diversitat del moviment LGTBI o de reivindicacions antiracistes (#BlackLivesMatter).



sociològiques diferents (estructuralisme, interaccionisme i institucionalisme) (Rius-Ulldemolins, 2020), és innegable que la relació entre societat, art i cultura continua tan vigent i difícil d'escrutar com sempre ho ha estat a l'hora d'intentar comprendre el canvi cultural.

### *Els esquemes econòmics i tecnològics*

Aquest és, sens dubte, el vector que més influència pot exercir sobre el canvi cultural en els nostres dies. La relació entre economia i cultura, com hem pogut veure anteriorment, ha constituït diversos paradigmes al voltant dels quals s'ha desenvolupat l'acció cultural. Així, des de la *dimensió econòmica de la cultura* fins a la més recent *economia creativa* han condicionat el disseny i la implementació d'un gran nombre de polítiques culturals que han condicionat així el canvi cultural dels últims anys.

En un món en què l'economia ha conquistat gran part de l'esfera social, la cultura no n'ha quedat al marge. De fet, la cultura mateixa s'ha convertit en un instrument o en un recurs econòmic (Yúdice, 2002) que legitima desenvolupaments urbans, reestructuracions econòmiques, font d'ocupacions, etcètera. Iniciàvem aquesta anàlisi reconeixent l'empremta de les crisis econòmica i pandèmica en la façana i l'estructura de l'edifici cultural, i en reconèixer aquesta influència reconeixem que les decisions que es prenen sobre recursos són decisives a l'hora d'incentivar o mitigar qualsevol canvi cultural.

Posem l'exemple més recent de la tecnologia digital de tractament de la informació. La influència d'aquest canvi tecnològic, el que significa i la velocitat amb què s'està adoptant en la societat són indefugibles. Fins al punt que és molt possible que acabe conformant un paradigma cultural propi: el paradigma digital. Aquest probable futur paradigma comporta una nova manera de crear cultura, però sobretot una nova manera de compartir-la, de comercialitzar-la, de generar valor i, per consegüent, de reassignar recursos (guanyadors i perdedors).

Aquest paradigma digital és la base per al desenvolupament d'una innovació oberta (González-Piñero, 2021) que dona més importància a les maneres de fer cultura que al producte cultural en si.

En aquest vector també cal observar com actuen les ajudes directes (o subvencions) en la configuració del sistema cultural. El sector públic, a partir de la ingent quantitat de recursos que mobilitza i de la capacitat d'intervenció que té en l'economia, pot decidir intervenir a favor (acció) o en contra (inacció) de sectors o subsectors culturals, estimulants-ne el desenvolupament públic d'uns o el desenvolupament en el mercat d'altres. Això li deixa un marge d'influència ampli sobre el canvi cultural. Aquest rol fa que li arriben moltes crítiques, tant en el sentit més positiu d'encoratjar-ne l'intervencionisme per a corregir alguna posició no avantatjosa d'entrada, com de negatives. D'entre les negatives, les crítiques d'ordre liberal són les més constants, ja que acusen l'intervencionisme com una manera de distorsionar el mercat, en entendre la cultura també com un mercat, i provocar així desajustaments de costos i d'eficiència. Però també es fan crítiques des de posicions ideològicament oposades, com les acusacions a la Comissió Europea de només treballar amb els agents consolidats amb les seues línies de subvencions en matèria cultural (Autissier, 2008), de manera que aquesta renuncia a un desplegament més audaç i ambiciós de la política cultural comunitària.

Hem recorregut d'aquesta manera quins poden ser els principals vectors sobre els quals podria pivotar el canvi cultural en el nostre entorn europeu. Hem vist també els models i els paradigmes en què s'articulen les diferents polítiques o accions culturals. Aquest recorregut ens encamina cap a les qüestions programàtiques inherents a aquesta mena d'anàlisi: i ara com actuar-hi?, què podem fer amb aquesta informació?

Abans de concloure amb algunes recomanacions que responguen aquestes preguntes, volem fer una hipòtesi per posar-hi el focus del plantejament: i si

l'àmbit on millor es pot gestionar el canvi cultural per a fer una acció cultural coherent i eficient fos l'escala local?

## L'ESCALA LOCAL

Parlar d'una crisi de les polítiques culturals (Mangset, 2020) no vol dir que en decretem el final. Més aviat el que aquesta crisi aventura és la multiplicitat de desafiaments/escenaris amb els quals ens podem trobar a l'hora de fonamentar una acció cultural pública. Molts d'aquests reptes que hem esmentat en el capítol anterior no són nous i sempre han estat desafiant la política cultural i el mateix sector cultural. L'escenari que efectivament és una mica més nou és l'esvaïment de l'escala estatal per al desenvolupament de polítiques culturals eficients (Dubois, 2017) i l'enfortiment de l'escala local a conseqüència de la millor disposició financera i de l'especialització cultural d'aquesta (Dubois, 2016). Les administracions centrals estan perdent, si és que en tots els casos i contextos el van arribar a tenir, el rol de lideratge en matèria cultural en detriment de les administracions locals. Això ens obri al mateix temps moltes incògnites sobre quin pot ser el paper de les primeres en el futur més immediat o en quin lloc es queden les administracions intermèdies (regions) a països d'estructura federal com Espanya. No obstant això, d'aquest reajustament és innegable que les administracions locals ixen molt afavorides, i amb aquestes l'escala local per la cultura.

Per a completar l'exercici anterior d'anàlisi de vectors de canvi, proposem fer aterrar aquest esquema vectorial en l'escala local perquè entenem que hi ha raons empíriques que ens fan considerar aquesta escala com la més adequada per a afrontar les respostes davant el canvi cultural i els àmbits de crisi als quals assistim. Així, volem enumerar algunes de les raons i dels arguments que reforcen l'acció cultural en l'escala local en cadascun dels vectors analitzats i explicats anteriorment.

### a) *En els esquemes d'oferta i demanda*

- Permet adaptar de manera més eficient l'oferta cultural a la ciutadania. Aquest aspecte adquireix rellevància a partir del moment que s'ha avançat molt en les tècniques de gestió d'audiències, on l'escala local és la més eficient per a dur endavant la tasca de microdades.
- En relació amb això anterior, la identificació de comunitats, audiències i segments de població específics permet activar la demanda en funció de públics concrets.
- És més fàcil desenvolupar lògiques col·laboratives quan es treballa amb altres entitats de caràcter cultural de manera que s'amplifiquen les pràctiques de participació (escoles artístiques locals, associacions culturals, etc.) i no sols es restringisquen a les pràctiques de cultura institucionalitzada.
- En definitiva, implementar canvis en els esquemes de polítiques culturals que actuen sobre l'oferta i la demanda a escala local permet aprofundir tant en el concepte de *servei públic* (en identificar i integrar el màxim nombre possible de la ciutadania) com en el concepte de *drets culturals*.
- En la mesura que s'amplie el suport social i es reforcen els vincles, es restitueix la base de legitimació de la política o de l'acció cultural. Com més destinataris i més transversals siguen els destinataris d'una política pública, més consolidada resultarà aquesta.

### b) *En els esquemes de participació i governança*

- L'acció més directa en aquesta escala ajuda a canviar la percepció social de la cultura, a crear entorns de coproducció i de corresponsabilitat i a acostar no sols la cultura a la ciutadania, sinó a fer-ho també al fet artístic.
- L'àmbit de la gestió cultural en aquesta escala és el que pot assumir amb menys costos d'opor-

tunitat la implementació de pràctiques més horitzontals al mateix temps que s'enriqueix i radica al territori on està implantat.

- En aquest sentit, la lògica de col·laboració, més aplicable en aquesta escala, pot ampliar l'abast de l'acció cultural local, ja que es pot concretar de manera més precisa amb qui col·laborar, sobre què i com (gestió i governança).
- La proximitat i la identificació de persones i de col·lectius també incideix en una ampliació de la base de legitimació mitjançant la inclusió d'un nombre més elevat de persones, més diverses, i en condicions d'igualtat i de completa accessibilitat. Això redunda en beneficis socials i col·lectius com és una millora en la salut social i individual, en l'(auto)acceptació d'un nombre més elevat de persones i en la cohesió social.

#### *c) En els esquemes estètics i formals*

- L'escala local constitueix un excel·lent laboratori on poder experimentar aquestes possibles integracions estètiques i formals externes al sistema. Així, el cost polític i l'artístic de la integració és més fàcil de delimitar i d'assumir.
- És un entorn favorable per a elaborar concepcions més obertes i inclusives de la cultura institucional perquè permet opcions d'integrar manifestacions del que és popular i opcions per a popularitzar (en cert grau) el que és institucional.
- De la mateixa manera que parlem que aquesta escala és l'òptima per a identificar persones, comunitats i col·lectius amb la finalitat d'integrar-los culturalment, també pot ser útil per a identificar formes culturals específiques d'aquestes persones o col·lectius i acostar-s'hi. D'aquesta manera es pot respondre de manera activa a la diversitat cultural de la societat.

- L'acostament al ciutadà que s'evidencia en l'àmbit local comporta també el compromís de fonamentar l'acció cultural sobre bases de transparència i rendició de comptes. En aquest àmbit, atès el superior grau de coneixement i informació de l'entorn, el ciutadà és més exigent, però també és més propens a concedir recompenses i suports més elevats.

#### *d) En els esquemes econòmics i tecnològics*

- Déiem abans que la gestió pot dissenyar-se de manera que, amb una mica més d'horitzontalitat, puguem establir-se més col·laboracions. Això s'esdevé de manera més específica en aquesta escala perquè els costos d'adaptar la gestió a aquesta horitzontalitat són més reduïts.
- En definitiva, la gestió a escala local pot assolir quotes superiors d'eficiència en virtut d'un millor control dels costos i d'una adaptabilitat i flexibilitat dels projectes als canvis.
- Planificar en l'escala local és més eficaç i fàcil perquè els elements d'incertesa i els condicionants hi són més delimitats. Per això, és un àmbit en el qual es podrien desplegar més elements de gestió vinculats a la planificació i al desenvolupament estratègic. Això comporta més capacitats per a avaluar (d'acord amb el que s'ha planificat) i millorar en transparència i rendició de comptes.
- En canvi, si bé aquesta escala (micro) resulta poc interessant per abordar alguns canvis tecnològics pel fet que aquests se solen produir a escales macro, no escau opcions per a experimentar o maximitzar l'aprofitament dels canvis tecnològics en el sistema cultural. El coneixement de les audiències a partir de la tecnologia digital (en això que denominariem *agregació de microdades*) és una oportunitat que pot oferir un grau d'empirisme a les pràctiques i a les accions culturals que en escala local pot ser molt útil.

## CONCLUSIONS

Parlar de canvi cultural no sol equivaler a parlar de canvi en el sector cultural. Si bé el primer esdevené en el teixit social, el sector cultural no sempre té les capacitats ni les aptituds per a catalitzar-lo. Per això, el que hem intentat en aquest text és comprendre millor el context en què el sector cultural percebria els senyals de canvi en la societat i els traslladaria des d'una perspectiva sistèmica i dinàmica al sistema cultural mateix, al sector cultural. Una vegada que el sistema cultural ha assimilat els canvis culturals, aquests es transformen en accions, en polítiques públiques, en respostes de gestió cultural.

Per això, si l'objectiu era dotar-nos d'aquest marc conceptual i analític per a entendre com el canvi cultural es transformaria en acció cultural, també hauríem d'admetre que el nostre interès està encaminat al fet que aquestes accions culturals estiguin ben fonamentades i siguin útils, avaluable i governades. Aquest interès no es pot garantir si no s'hi estableixen objectius amb els quals orientar les accions culturals. D'aquesta manera, després d'analitzar els diferents models i els paradigmes operants en el nostre entorn europeu, hem volgut fer una proposta de punts d'interès, que hem denominat *vectors*, amb els quals després definir els objectius de les accions culturals. Hem optat per parlar d'objectius d'oferta i de demanda, de participació i de governança, d'estètica i de formes i, finalment, econòmics i tecnològics. Segurament una anàlisi detallada d'aquesta proposta afegiria molts més vectors amb els quals orientar l'acció cultural per a arreglar-la amb el canvi cultural, però, en el nostre cas, aquests quatre vectors ens ajuden a posar el focus sobre alguns dels clivats més rellevants que travessen el sector de la cultura dels nostres dies.

Per afegir encara més amplitud de camp a la proposta, hem abordat la idea que el nivell territorial, però també l'administratiu, en què qualsevol gestió del canvi cultural pot tenir millors taxes d'èxit és en el de l'escala local. Ací ens sumem al corrent acadèmic, però també empíric, que ressalta aquesta

època daurada recent per a les polítiques locals i de proximitat, encara que no sense establir al mateix temps algunes alertes pertinents. L'escala local no és la panacea de la cultura, però sí que pot ser un dels seus vigoritzants. Cal evitar que, en aquest escenari positiu, al qual nosaltres hem volgut contribuir, es cometin errors que tenim la sospita que es podrien produir o que fins i tot ja es podrien estar produint. Cal evitar una caiguda en el localisme estricte que redueix l'experiència cultural a una cosa veritablement restringida (a la comunitat local). Cal evitar també que hi haja situacions de segrest de l'interès públic o interès general per part de sectors concrets del sector cultural (Bonet, 2016). O evitar que l'orientació de les polítiques culturals locals es desvie cap a una altra mena d'objectius no estrictament culturals (Rius-Ulldemolins, 2016) com la promoció turística o la reordenació urbana. O evitar que, sota l'epígraf de polítiques de foment de la cultura digital, apareguen noves bretxes en la població o noves formes d'analfabetisme (Rius-Ulldemolins, Pecourt i Rubio-Arostegui 2019). Tan sols per esmentar-ne algunes de les que hi poden ser més previsibles.

L'èxit d'aquesta gestió del canvi en l'escala local pot actuar com a tractor dels altres nivells de gestió administrativa i alliberar-los al mateix temps de les pressions a les quals solen estar sotmesos (audiències, impacte, etc.) per a permetre'ls concentrar-se millor en els àmbits de finançament, planificació i direcció estratègica, més adequats al nivell seu.

L'escenari per a desplegar una acció cultural que registre els canvis culturals que esdevenen en les nostres societats actuals està esbossat. És el moment d'aprofundir en reformulacions de la participació i fins i tot d'anar més enllà en la proposta de fórmules i eines de participació. Tenim al davant l'ocasió d'integrar conceptes com la inclusió, la diversitat, la igualtat i l'accessibilitat, no sols en la gestió de les nostres estructures, programes i equipaments culturals, sinó en la governança d'aquests. Aposar per la transparència i la rendició de comptes redunna en una superior legitimitat i suport de les

polítiques i les accions culturals. El repte artístic i formal no ens ha d'atordir, sinó estimular; com el repte tecnològic i econòmic en el qual l'escenari postcrisi ens ha deixat. Aquest escenari requereix inventiva, gosadia i decisió. I per si en aquest exercici ens equivoquem, per què no començar per una escala més xicoteta, l'escala local? Com diria

Víctor Lapuente,<sup>5</sup> en lloc d'un gran laboratori a escala macro, tindriem multitud de xicotets laboratoris on assajar, prova-error, models de cultura per al segle XXI.

<sup>5</sup> Fem referència a la tesi principal del seu llibre *El retorno de los chamanes*, Ed. Península, 2015.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arts Council England. (2020). *Equality, Diversity and the Creative Case*. A data report.
- Autissier, A. M. (2008). Pour une réorientation fondamentale dones politiques culturelles. *Questions de Communication*, 13. 239-250.
- Baltà, J., i Dragičević, M. (2017). Los derechos culturales y su contribución al desarrollo sostenible: implicaciones para la política cultural. *Revista Internacional de Política Cultural*, 23:2. 159-173.
- Barbieri, N. (2021). The right to participate in urban cultural life: from inequalities to equity. GOLD VI Working Paper Series #06.
- Bonet, Ll. (2016). La dimensión sectorial de las políticas culturales en España. Balance, límites y perspectivas. *Treinta años de políticas culturales en España* (p. 23-45). València: PUV.
- Bonet, Ll., i Négrier E. (2019). La participación cultural en la tensión dialéctica entre democratización y democracia cultural. *El desarrollo de audiencias en España*. Documentos de Estudios de Ocio, núm. 64.
- Cultural Leadership Programme, D. A. (2009). Governance now: the hidden challenge of leadership. [www.culturalleadership.org.uk](http://www.culturalleadership.org.uk)
- Dubois, V. (2016). El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural. *Revista Debats*, vol. 130:2, 33-52.
- Dubois, V., et al. (2017). *Le politique, l'artiste et le gestionnaire*. Éditions du croquant, Vulaines-sud-Seine.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Ed. Taurus: Barcelona.
- Fernández Rodríguez, C. J., i Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural. *Revista Internacional de Sociología*, vol. 69:3, 585-606.
- Figes, O. (2020). *Els europeus*. Ed. Taurus: Barcelona.
- González-Piñero, M. (2021). Claves de la innovación en el sector cultural: origen, evolución y revolución. *La innovación en la gestión de la cultura* (p. 17-63). Barcelona: Editorial Universitat Barcelona.
- Gray C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13:2, 203-215.

- IETM (2020). IDEA, Inclusion, Diversity, Equality and Accessibility. <https://www.ietm.org/en/publications>
- Jancovich, L., i Stevenson, D. (2021). Cultural Participation. *Conjunctions*, vol. 7, núm. 2. 1-8.
- KEA, European Affairs, Deloitte. (2021). Market Analysis of the Cultural and Creative Sectors in Europe.
- Lechelt, E. i Cunningham, M. (2021). The Politics of Participation in Cultural Policy Making. *Conjunctions*, vol. 7, núm. 2. 1-12.
- Márquez Martín de la Leona, D. (2018). El patronato como mejora en la gobernanza de las instituciones públicas culturales. *Estudios de progreso*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Menger, P.-M. (2016). Arte, politización y acción pública. *Revista Debats*, vol. 130:2, 73-98.
- Mangset, P. (2020). ¿El fin de la política cultural? 1, *Revista Internacional de Política Cultural*, 26:3, 398-411.
- Rubio-Arostegui, J. A., i Rius-Ulldemolins, J. (2015). Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural. *Política y Sociedad*, vol. 52, núm. 1: 27-52.
- Rubio-Arostegui, J. A., i Rius-Ulldemolins, J. (2018). Cultural policies in the South of Europe after the global economic crisis: is there a Southern model within the framework of European convergence?, *International Journal of Cultural Policy*.
- Rubio-Arostegui, J. A., i Rius-Ulldemolins, J. (2020). Las políticas culturales en el sur de Europa tras la crisis global: su impacto en la participación cultural. *Revista Española de Sociología*, 29(1), 33-48.
- Rius-Ulldemolins, J. (2016). El sistema de la política cultural en el Estado Español desde la recuperación de la democracia. *Treinta años de políticas culturales en España*. PUV, València. 123-161.
- Rius-Ulldemolins, J. (2020). Cambio social y cambio artístico: autonomía de la esfera artística e influencia de la estructura en la sociología de las artes. *Política y Sociedad*, 57(1), 217-239.
- Rius-Ulldemolins, J., Pecourt, J., i Rubio-Arostegui, J. A. (2019). Contribución al análisis sociológico de la creatividad y la digitalización del campo cultural: creación, intermediación y crisis. *Arbor*, 195(791): a491.
- Yúdice, G. (2002). El recurs de la cultura. Usos de la cultura en l'era global. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Zimmer, A., i Toepler, S. (1996). Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States, *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 26, 3: 167-193.

---

## NOTA BIOGRÁFICA

### *David Márquez Martín de la Leona*

Llicenciat en Ciències Polítiques i de l'Administració per la Universitat Complutense de Madrid, màster en Gestió Cultural per la Universitat Paris 8 i *project manager professional certified*. Ha treballat com a gestor cultural i consultor fins a fundar, en 2020, l'empresa Radar Cultura, de la qual és actualment el director, dedicada també a consultoria, anàlisi i gestió aplicades a la cultura i el turisme. Com a analista, està especialitzat en temes com la governança, les polítiques públiques, el mecenatge, l'anàlisi estratègica i la sostenibilitat, en els quals, a més, té diverses publicacions. És col·laborador del Real Instituto Elcano i professor en diversos programes de formació en gestió cultural.



# Dels equipaments culturals a la ciutat cultural. L'experiència projectiva de la Ciutat de l'Artista Faller a València

*Pau Rausell-Köster*

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

[pau.rausell@uv.es](mailto:pau.rausell@uv.es)

ORCID: 0000-0003-2274-7423

*Tony Ramos Murphy*

CULTURALINK

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

ORCID: 0000-0002-4373-3218

*Chema Segovia Collado*

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

[chemaseg@uoc.edu](mailto:chemaseg@uoc.edu)

ORCID: 0000-0003-2889-2074

Rebut: 06/06/2021

Acceptat: 02/03/2022

## RESUM

Aquest text proposa una revisió de la idea de l'equipament cultural per a avançar cap a una comprensió ampliada del paper de la cultura en una ciutat contemporània. A fi de desenvolupar aquest argument, partim d'un breu repàs a l'evolució de la gestió i el govern de les grans ciutats espanyoles des de la restauració de la democràcia, atés l'encaix que en aquest procés han tingut els equipaments culturals. Seguidament, proposem una lectura de l'equipament cultural que, finalment, presenta com un element ancorat en la lògica de la ciutadania, paradigma de política pública amb considerables faltes i estretors de què resulta necessari desprendre's. Formulem llavors el marc de la «ciutat cultural», un aparell conceptual per a la reorientació i la reconexió de la política cultural i la política urbana. La conceptualització proposada entén tres funcionalitats bàsiques de la ciutat com a artefacte: repositori, interfície i escenari, i les enuncia des d'una òptica complexa que posa en primer pla la satisfacció dels drets culturals de la ciutadania. Les possibilitats projectives que la ciutat cultural ofereix s'exemplifiquen amb les Bases Estratègiques per a la Transformació i la Recuperació de la Ciutat de l'Artista Faller a València, una estratègia cultural orientada a la transformació urbana que busca generar un espai productiu sostingut en les arts, la creativitat i la innovació, en el marc d'un entorn accessible de vivencialitat, trobada i col·laboració, amb l'objectiu últim de satisfer la materialització efectiva dels drets culturals de la ciutadania entesos de manera ampliada.

**Paraules clau:** democratització cultural; ciutat; planificació urbana; polítiques culturals; València; Falles

**ABSTRACT.** *Cultural Facilities in The Cultural City Model: Key lessons from Valencia's Ciutat de l'Artista Faller project*

This paper reviews the idea of cultural facilities with a view to broadening our grasp of the role culture plays in today's cities. In developing our argument, we first give a brief overview of the management and governance of major cities in Spain since the restoration of democracy, stressing the role played by cultural facilities. We then reflect on cultural facilities, situating them within the framework of the Cultural Democratization Model — a public policy paradigm whose major limitations and shortcomings need to be addressed. Our proposed alternative is 'The Cultural City' framework, which provides conceptual tools for reorienting and reconnecting cultural and urban policies. This framework recognizes the city as an artifact with three basic functions: Repository, Interface, and Stage, and puts citizens' cultural rights and needs first. The paper takes the case of the *Strategic Framework for the Transformation and Recovery of the Ciutat de l'Artista Faller* to exemplify the scope offered by The Cultural City model. The case studied reveals a cultural strategy for fostering urban transformation, and a productive environment based on The Arts, creativity, and innovation. To this end, the project stresses cultural access, a collaborative locus of experience, encounter, and collaboration. The final goal of this approach to greatly broaden citizens' cultural rights.

**Keywords:** cultural democratization; city; urban planning; cultural policies; Valencia; Fallas

**SUMARI**

## Introducció

Un breu recorregut per l'evolució de les grans ciutats espanyoles des dels anys vuitanta atesa la inserció dels equipaments culturals en aquest procés

Equipaments culturals com a expressió del model de democratització cultural

La ciutat cultural, un aparell conceptual per a la reorientació i la reconexió de la política cultural i la política urbana

La ciutat com a depòsit de recursos

La ciutat com a interfície connectiva

La ciutat com a escenari de trajectòries vitals

Ciutat de l'Artista Faller (València): un exercici projectiu cap a la ciutat cultural

Algunes conclusions i consideracions finals

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

**Autor per a correspondència / Corresponding author:** Pau Rausell-Köster. Universitat de València, Departament d'Economia Aplicada. Facultat d'Economia, 2n pis. Avinguda dels Tarongers, s/n, 46022, València, Espanya.

**Citació suggerida / Suggested citation:** Rausell-Köster, P., Ramos Murphy, T., i Segovia Collado, C. (2023). Dels equipaments culturals a la ciutat cultural. L'experiència projectiva de la Ciutat de l'Artista Faller a València. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 99-115. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.6>

**INTRODUCCIÓ**

Hi ha una àmplia quantitat de literatura, elaborada des de diferents camps disciplinaris, sobre la ubicació de la cultura en l'àmbit de la ciutat. Durant el període que va des de mitjan anys vuitanta fins a la irrupció de la crisi de 2008, la producció de pensament entorn d'aquesta qüestió va ser especialment intensa. Amb un grau d'èxit notable, van sorgir llavors diferents teories que assenyalaven, de manera específica i en clau

renovadora, cap a la dimensió cultural del que és urbà com a element d'oportunitat al qual atendre des de les estratègies de desenvolupament local (Evans, 2001; Florida, 2002; Landry, 2000; Scott, 2000; Zukin, 1995).

El balanç general de les nombroses experiències que d'aquell auge discursiu van derivar, i particularment el que atén el cas de l'Estat espanyol, sol concloure que els intents d'actuar en el binomi ciutat-cultura



van atorgar al segon terme un paper marcadament instrumental, si no directament pretextual (Hernández i Rius-Ulldemolins, 2016). L'anàlisi de tipus crític, encertat en moltes de les seues afirmacions, però també poblat de llocs comuns, construeix la imatge d'un model de política cultural tou, reduït a simple contraxapat del que serien actuacions urbanístiques a seques i models de creixement convencionals. La metàfora del «contenedor sense contingut» troba un lloc ideal on fer-se corpòria en els nombrosos equipaments culturals de nova creació que, de manera quasi obligada i aparentment accessòria, inclouen les estratègies de desenvolupament de la ciutat que manifestaven basar-se en la cultura.

A tall d'anotació inicial, precisem que en aquest text ens referim als equipaments culturals com a infraestructures de titularitat pública la construcció, l'habilitació o la rehabilitació de les quals es fan amb la intencionalitat deliberada d'allotjar-hi processos i activitats relacionades amb la cultura en alguna de les seues fases —creació, producció, exhibició, difusió, consum/participació o conservació—. Les funcionalitats que els equipaments culturals exerceixen poden ordenar-se en tres grups: provisió de recursos —físics, financers, relacionals, formatius i simbòlics—, senyalització semiòtica —per concedir significats i valors als processos que acullen— i facilitació de funcions operacionals —usabilitat, comunicació, eficiència, porositat i potencial transformador— (Ramos-Murphy, 2021). Els equipaments culturals adquireixen una importància destacada atés que són la xarxa física d'espais on la política cultural s'implementa i es concreta. Com a elements fixos a curt i mitjà termini, condicionen la frontera de possibilitats de la política cultural en matèria de disseny, articulació, acció i impacte (Rausell-Köster et al., 2007).

Per a afegir profunditat al discurs habitual i segons argumentarem en els paràgrafs següents, ens sembla necessari explicitar que la proliferació d'equipaments culturals en el canvi de segle no va ser simplement una inèrcia més dins de les agilitades dinàmiques que l'avanç del neoliberalisme, l'anunci de la ciutat global i el *boom* immobiliari van configurar. El vigor de l'equipament cultural té un arrelament major, basat en la manera com

la diversitat d'espais que concorren sota la seua etiqueta s'articula en un tot funcional a un model encara avui dominant de política cultural, en què els equipaments culturals són alhora derivada i condició del paradigma de la democratització cultural (Ramos-Murphy, 2021).

Al llarg d'aquest article defensarem que una revisió de la idea de l'equipament cultural, superant la demanda bàsica que apunta als seus problemes de legitimitat política i sostenibilitat econòmica (Rius-Ulldemolins i Rubio-Arostegui, 2016), ha de tenir una mirada superior per a acollir la possibilitat d'una reformulació de gran importància de les polítiques culturals a la ciutat contemporània en un sentit més eficaç, més eficient i més equitatiu.

---

## UN BREU RECORREGUT PER L'EVOLUCIÓ DE LES GRANS CIUTATS ESPANYOLES DES DELS ANYS VUITANTA ATESA LA INSERCIÓ DELS EQUIPAMENTS CULTURALS EN AQUEST PROCÉS

En el context espanyol, l'emergència de l'equipament cultural podria datar-se el 1986, any de l'entrada d'Espanya en la Comunitat Econòmica Europea. Entorn d'aquesta data, el projecte polític espanyol per a la restauració de la democràcia —liderat pel Partit Socialista Obrer Espanyol— va començar a adquirir experiència i va establir les bases d'una política pública institucionalitzada i professionalitzada, d'inspiració francesa, que prompte es va impregnar d'un tarannà il·lustrat i tecnocràtic.

Sobre aquestes bases va començar a créixer la inquietud per situar-se a l'altura dels cànons europeus, consigna que es va abordar tant des de la materialitat com des del simbolisme. Era necessari fer patent, cap a l'exterior i cap a l'interior, que l'Espanya democràtica havia deixat arrere el conservadorisme de la dictadura franquista per sumar-se a la marxa del món modern. Cal destacar que tot aquest procés va coincidir en el temps amb un viratge que, des d'Europa, atorgava una creixent centralitat a les ciutats en substitució de la posició predominant de l'Estat central (Menger, 2010). El nou model d'Estat autònom, en un procés

decidit de descentralització, va trobar en aquest panorama de fons un eix propici amb el qual engranar i des del qual projectar-se. Sobre aquest conjunt de factors va arrelar l'obstinació dels governs locals d'armar-se de nous emblemes culturals i de redibuixar la imatge pública de les ciutats en l'incipient escenari global, una dinàmica que travessaria tot el trànsit del segle xx al XXI i que, en el cas de València, troba un exemple fidelment il·lustratiu (Rausell-Köster, 2010).

La construcció de nous equipaments per a la cultura es va convertir des de l'inici en un instrument clau per a l'avanç que s'ambicionava, marcant tant la política cultural com el paisatge urbà. La manera en què la iniciativa pública va liderar la creació de dotacions de gestió directa, emprant tipologies estandarditzades que distingien entre l'escala de proximitat —biblioteques i cases de cultura— i la de ciutat —centres d'art contemporani en convivència amb els grans museus tradicionals— fa palesa la inclinació de la política cultural espanyola pel model centreeuropeu de democratització cultural, en què l'Estat tracta de fer-se físicament present en tot el territori urbà amb el propòsit de garantir la possibilitat d'accedir a la cultura i participar-hi en igualtat d'oportunitats. En el cas de la ciutat de València, aquesta fase es plasma en la construcció del Palau de la Música el 1987 i l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) el 1989.

En l'últim tram de la dècada dels vuitanta se situa també el moment en què les grans ciutats espanyoles van començar a reelaborar els plans generals d'ordenació urbana (PGOU), la majoria d'aquests encara avui vigents (Iglesias et al., 2011). Allà on els instruments urbanístics anteriors s'havien limitat a supervisar i ordenar el creixement, els nous plans van començar a girar al voltant d'un «model de ciutat». Això significava una visió futura que no era únicament material, sinó que donava consideració als relats, els anhels i els significats que definien el que es volia arribar a ser.

La breu però contundent crisi de 1992, sobrevinguda en un moment d'efervescència de grans esdeveniments culturals i esportius —els Jocs Olímpics de Barcelona, l'Exposició Universal de Sevilla i la designació

de Madrid com a Capital Europea de la Cultura—, va revelar la fragilitat de l'optimisme dels anys anteriors i va contribuir a un canvi d'expectatives sociopolítiques que va tenir com a resultat la victòria electoral del centredreta el 1996. Va arribar llavors al poder el Partit Popular (PP) i amb aquest es va consolidar el trànsit cap a les fórmules del *new public management* (nova gestió pública) (Schedler i Proeller, 2005) que ja apuntaven en el període precedent.

Fins i tot a risc de simplificar en excés, podem afirmar que en l'àmbit de la política urbana i del govern local, es va obrir pas el «gir emprenedor» de caire neoliberal (Harvey, 1989) i sota el seu alé va irrompre la planificació estratègica, que es va presentar com un revulsiu a la falta d'agilitat dels plans d'ordenació tradicionals (J. M. Pascual, 2001). La febre va ser tal que durant aquest període tres de cada quatre grans ciutats a Espanya van aprovar un pla estratègic (Precedo i Míguez, 2014). Aprofundint en la idea del model de ciutat, aquests nous documents posaven el focus sobre els conceptes força i les aspiracions abans que en els requeriments administratius o tècnics (Borja, 2012). Això es justificava en la necessitat de dotar de major flexibilitat procedimental la «gestió urbana» i, amb aquest mateix argument i incrementant les possibilitats de participació de la inversió privada, va adquirir protagonisme l'escala de projecte enfront de la municipal o la territorial.

La fixació pel projecte urbà es justificava en la suposició que els beneficis generats per una intervenció delimitada en l'espai es transmeten de manera natural al conjunt de la ciutat. La inversió pública va començar a emprar-se com a palanca activadora per a mobilitzar la inversió privada (Sorribes, 2012) i, enfront d'actuacions urbanístiques complexes i facetades, es va optar sistemàticament per les obres pesants i en molts casos atorgades per concessió, perquè, encara que a simple vista pogués semblar el contrari, resultaven més senzilles de tramitar i d'executar gràcies al poderós múscul del sector de la construcció espanyol (Gaja, 2015). Recorrent de nou a la producció d'equipaments culturals a València com a exemple, aquesta manera de fer ciutat es pot visualitzar en el complex

arquitectònic de la Ciutat de les Arts i les Ciències i en el seu entorn urbà.

En un altre pla, la política cultural de les ciutats també es va veure travessada per l'enfocament de la nova gestió pública i per la idea de la gestió. La legitimitat tradicional de la política cultural, basada en el valor intrínsec de la cultura, va ser parcialment substituïda per la idea que aquesta és també un recurs capaç de produir externalitats positives en els àmbits social, econòmic o urbà (Belfiore i Bennett, 2008; Yúdice, 2002). En el parc d'equipaments culturals, aquesta tendència es va reflectir en un cert grau de desestatització del model, amb un major paper del sector privat empresarial i el tercer sector (Belfiore, 2004), procés que es va realitzar entre considerables tensions sobre els seus *outputs* culturals (Hutter, 1997; Schuster, 1998).

### EQUIPAMENTS CULTURALS COM A EXPRESSIÓ DEL MODEL DE DEMOCRATITZACIÓ CULTURAL

Els canvis que en les passades dècades es van donar en les formes d'aproximar-se a la política cultural, incloent-hi la seua connexió amb les polítiques de desenvolupament local, no es van resoldre en forma de substitució sinó més aviat d'acumulació i coexistència (Bianchini, 1993; Négrier, 2003; Vidal-Beneyto, 1981). Sobre aquesta base, és compatible afirmar que la democratització cultural és el paradigma, no sols fundacional, sinó encara avui dominant de la política cultural a Occident. Com a extensió, la lògica de la igualtat d'accés i participació és la que regeix les polítiques de creació d'equipaments culturals (Ramos-Murphy, 2021). Com a política difusionista, la democratització cultural necessita basar-se en un procés expansiu de creació d'equipaments culturals. S'espera, d'aquesta manera, que l'increment de l'oferta, recolzada en l'existència d'un parc d'infraestructures especialitzades que la fan possible, afavorisca l'ampliació de la demanda cultural i, per consegüent, l'extensió del dret d'accés i participació cultural a tota la població. Un pacte social redistribuïdor de beneficis i el creixement estable dels pressupostos disponibles van conduir a un «procés de producció d'equipaments que, almenys

durant algunes dècades, va tenir capacitat suficient per a alimentar-se a si mateix» (Bouzada, 2001).

Les polítiques de creació d'equipaments culturals són un àmbit de relatiu consens politicoideològic. El seu impuls, encara que inicialment fos fruit d'un projecte progressista il·lustrat, ha comptat sempre amb el concurs de les forces a dreta i esquerra de l'espectre polític. La feblesa dels marcs de referència politicoculturals per a orientar l'explosió equipamental connectada a un urbanisme expansiu ha conduït a processos de multiplicació quantitativa. En aquesta dinàmica, els exercicis de planificació estratègica en cultura són substituïts per l'addició de projectes, concebuts aquests com a respostes occuren-cials i puntuals més que com a parts integrants d'un projecte polític global i fonamentat (Martínez Illa, 2015). La falta de reflexivitat no suprimeix, sinó que arriba fins i tot a tenallar, els ancoratges ideològics de l'equipament cultural.

Aprofundint en aquesta lectura crítica, podem apuntar que els equipaments culturals han contribuït al distanciament social dels sectors de la població menys iniciats en les formes culturals canòniques i en les expressions artístiques d'avantguarda. La progressiva especialització dels equipaments culturals com a repositoris d'obres d'alta cultura i espais d'exhibició de programes culturals prèviament filtrats per personal expert, comporta un ús contemplatiu, passiu i reverencial propi de la funció educadora i civilitzatòria que el paradigma de la democratització cultural assigna a la cultura (Urfalino, 2004).

Malgrat els vaivens que les polítiques culturals han viscut amb el pas del temps, els models de creació d'equipaments culturals a Occident han tendit a homogeneïtzar-se i a cristal·litzar en un estàndard bàsic de dotació urbana. En el marc de la ciutat contemporània, els equipaments culturals designen un lloc específic, delimitat i generalment introvertit per als processos culturals, projectant una comprensió restringida dels vincles entre ciutat i cultura que aprofundeix en la desactivació de l'espai públic com a mitjà preferencial per al desenvolupament de la vida en comú i la construcció de

sentits col·lectius (Borja, 2000; Sennett, 2014). La monumentalització i l'arquitecturització de l'espai públic urbà poden entendre's, de fet, com a translacions cap a la plaça i el carrer del model d'equipament cultural, en el sentit que també plasmen un mateix ideal il·lustrat en el paisatge urbà (Delgado, 2016).

La implantació central o perifèrica d'un equipament cultural, la major o menor integració d'aquest en l'entorn urbà, la concepció, el disseny, el funcionament i la manera de gestió són factors que afecten la densificació social del territori, la seua llegibilitat pública, l'imaginari compartit i les dinàmiques de participació comunitària (Ramos-Murphy, 2021). Enfront de tot això, les polítiques de màrqueting urbà i d'arquitectura icònica que es van estendre en el canvi de segle van amplificar la potència funcional i simbòlica de l'equipament cultural redundant en els desequilibris centre-perifèria, manejant-se de manera fèrriment vertical i perdent la connexió amb el territori (Cucó i Giner, 2013; Santamarina Campos, 2014).

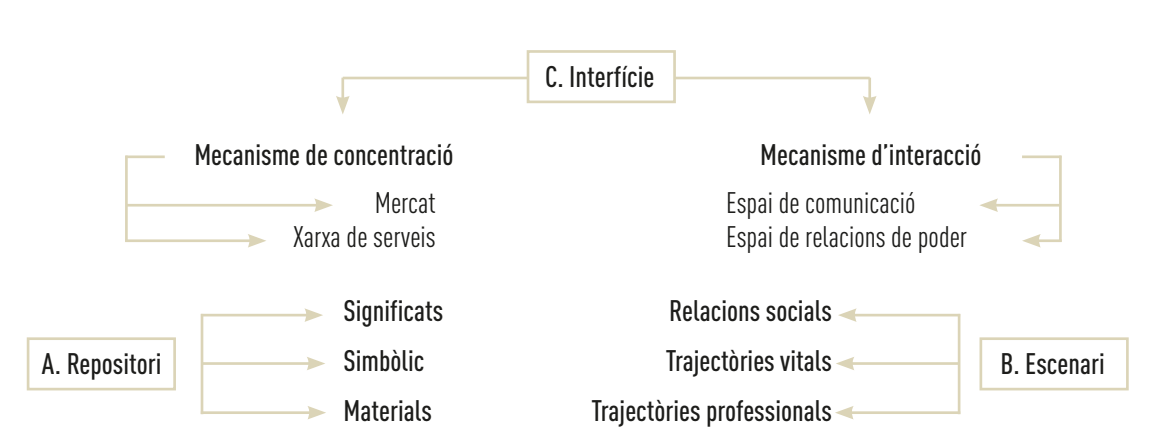
elements d'atenció s'introdueixen en l'agenda urbana, mentre es demanen formes d'actuar multidisciplinàries i integrals, basades en la proximitat, la pluralitat i la proactivitat (Subirats i Blanco, 2009). En paral·lel, el camp cultural també es complica i es repensen les maneres d'intervenir-hi (Barbieri, 2014; Martínez, 2016; J. Pascual, 2012; Rowan, 2016). Posant el focus en aquesta confluència, les relacions entre cultura i ciutat poden ser resituades a través d'una mirada en doble direcció: pensant les nostres ciutats des del que és cultural i construint noves maneres d'intervenir sobre el camp cultural des del que és urbà (Segovia, 2019).

En aquest context, plantejem el marc de la «ciutat cultural», un aparell conceptual que parteix de la lectura de la ciutat com a enginy social i s'orienta cap a una concepció integral del desenvolupament compromesa amb els drets culturals de la ciutadania. El model proposat es construeix sobre la base dels estudis que assenyalen cap a la creixent importància de la dimensió cultural en la governança de la ciutat contemporània (Ferilli et al., 2017; Pratt, 2014; UNESCO i World Bank, 2021). Les ciutats, en el context actual, ja no són simples espais que concentren factors de producció, sinó que esdevenen territoris que suporten significats, sentits i relats, i són aquests elements els que, a mitjà i llarg termini, determinen en major grau els seus nivells de benestar, sostenibilitat i competitivitat (Rausell-Köster, 2013).

### LA CIUTAT CULTURAL, UN APARELL CONCEPTUAL PER A LA REORIENTACIÓ I LA RECONNEIXIÓ DE LA POLÍTICA CULTURAL I LA POLÍTICA URBANA

Les problemàtiques i les dinàmiques que incideixen en l'escala local avui dia estan cridant a compondre una comprensió més densa de la ciutat (Borja, 2003). Nous

**Il·lustració 1** Comprensió integrada de la ciutat cultural



Basant-nos en aquestes definicions preliminars, formulem una comprensió integrada de la ciutat cultural articulada en tres dimensions:

### *La ciutat com a depòsit de recursos*

La primera perspectiva des de la qual abordem la idea de ciutat l'observa com un espai geogràfic on es localitza una àmplia quantitat de recursos, acumulats al llarg del temps, dels quals és possible disposar per a realitzar funcions diverses.

Encara que en parlar de recursos urbans el primer impuls porte a pensar en objectes de tipus físic —la trama urbana, els carrers, les places, els edificis, els monuments, els equipaments, etc.—, la perspectiva de la cultura ens ajuda a ampliar la comprensió per a considerar el valor dels múltiples elements de tipus simbòlic que també constitueixen la ciutat en conjunt. En aquest apartat s'englobarien les fites representatives, els relats urbans, els significats projectats pel paisatge construït, els valors compartits per una comunitat, els estils de vida, les ritualitats i els imaginaris.

Una comprensió àmplia dels significats adossats als continguts materials d'una ciutat ens porta a entendre aquesta dimensió simbòlica com un pilar fonamental en la configuració del sentit de lloc i com a potencial *input* de processos socials, culturals i econòmics amb elevada capacitat per a generar valor col·lectiu. L'amalgama de recursos que queden aglutinats en una ciutat cultural, a més de conformar la identitat d'un territori, són també part constitutiva del capital cultural i cognitiu de les persones que hi habiten i, en conseqüència, representen un paper clau en les maneres en què aquestes es relacionen amb el lloc i entre elles mateixes.

Des d'aquesta primera perspectiva, els equipaments culturals s'observen com a llocs d'importància destacada però no exclusiva. L'espai públic, com assenyalàvem anteriorment, s'hauria d'observar també com un lloc central en el desplegament d'experiències i dinàmiques de tipus cultural. Els equipaments culturals són, a més, proveïdors i assortidors d'*inputs* de tipus cultural

que, a través dels impactes cognitius, emocionals, estètics o relacionals que potencialment poden generar, incrementen el capital cultural de la ciutadania.

### *La ciutat com a interfície connectiva*

Aquesta segona dimensió atén la concepció de la ciutat com a plataforma facilitadora de comunicacions i intercanvis. La concentració de recursos en un espai geogràfic determinat requereix possibilitats d'interacció perquè s'activen processos sense els quals no seria possible l'èxit d'una ciutat. La importància que representa l'entorn urbà com a espai de confluència i relació s'il·lustra en la manera en què s'articula un mercat necessitat que en un mateix lloc connecten productors, força de treball i consumidors. Aquesta concurrència, al mateix temps, planteja reptes organitzatius de diferent tipus —regulació, logística, prestació de serveis, etc.— sense els quals la concentració es col·lapsaria.

En aquest sentit, és fonamental fer notar que la ciutat com a entorn d'interacció articula espais d'acord (col·laboració), però també de conflicte d'interessos (competició). La ciutat queda d'aquesta manera definida com a arena política en la qual unes determinades relacions de poder es canalitzen —o no— en arquitectures institucionals i representacions simbòliques concretes. Tenint això en consideració, el compromís democràtic, la valoració de la implicació activa i la lluita per l'equitat es converteixen en premisses fonamentals del govern urbà.

L'atenció a la ciutat com a mecanisme d'interacció caracteritzat a més per la diversitat ens porta a considerar la seua potència a l'hora d'estimular la creativitat, la innovació i el desenvolupament de capital humà (Glaeser, 2011). Combinant les idees de Jane Jacobs sobre l'economia de les ciutats (Jacobs, 1986) amb les nocions schumpeterianes sobre la innovació, s'argumenta que la creació de noves idees, treballs, serveis i productes no sols troba suport preferent en les ciutats, sinó que necessita aquestes per a tenir lloc (Florida et al., 2017). La cultura, la creativitat i la innovació s'entenen així com un sistema socialment i territorialment estructurat, desenvolupat a partir d'un

complex entramat de relacions de producció i formes de vida en un determinat lloc i una determinada època (Scott, 2006).

Des d'aquest enfocament, els equipaments culturals esdevenen «microinterfícies» de relació entre subjectes en el si de processos i experiències de tipus cultural. La diversitat, qualitat, quantitat i intensitat d'interaccions que possibiliten els equipaments culturals es converteixen en aspectes clau i aquests atributs dependran de factors que abasten l'excel·lència de la programació cultural, l'accessibilitat física i en termes de governança, la porositat de l'acció en cultura amb altres àmbits d'atenció i la complementarietat amb altres infraestructures urbanes.

#### *La ciutat com a escenari de trajectòries vitals*

Aquest tercer abordatge apel·la al paper de la ciutat com a espai principal en el qual es desenvolupen les vides de les persones que hi resideixen. Amb perspectives de nivells d'urbanització que assoliran el 70 % l'any 2050, la ciutat es converteix en un agent determinant dels nivells de benestar a escala mundial. En aquest sentit, els factors econòmics tenen un fort impacte en el benestar als territoris de renda baixa, però en llocs amb majors nivells de cobertura material ocorren canvis culturals evolutius que atorguen creixent rellevància a aspectes com el de llibertat d'expressió, el fet de sentir-se reconegut, el compromís amb la comunitat o la possibilitat d'experimentar vivències enriquidores (Inglehart i Welzel, 2005).

L'èxit de les ciutats depèn cada vegada més de com permeten ser viscudes, cosa que concerneix directament el tipus d'experiències personals, socials, professionals i expressives que aquestes són capaces de proveir. Pel que fa al que té a veure amb la satisfacció de les necessitats simbòliques de la ciutadania, la ciutat, com a espai de creació i experimentació cultural, genera valor activant estímuls que possibiliten el desenvolupament integral, individual i col·lectiu, a través de l'exercici de la creativitat, la persecució del plaer o la riquesa de les vivències. La ciutat pot

satisfer o també frustrar aquestes expectatives. La clau en aquesta ocasió no rau tant en la funcionalitat i l'eficiència de l'artefacte econòmic, sinó en les potencialitats de l'entramat social i de l'espai de desenvolupament de les relacions personals i socials.

Els equipaments culturals, des d'aquesta tercera perspectiva, s'observen com a espais on és possible posar en escena «una vida plena» (Peterson et al., 2005). Aquest afany troba orientació específica en la satisfacció dels drets culturals en sentit ampli, ja siga des de la perspectiva passiva-consumidora, activa-expressiva o del desenvolupament professional en els camps artístics, culturals i creatius.

Com que integra aquestes tres dimensions i les orienta de la manera exposada, la ciutat cultural com a marc renovador troba l'eix definitori en la cerca de la satisfacció dels drets culturals de la ciutadania, la realització efectiva de la qual determina, al seu torn, les possibilitats reals de les persones per a aconseguir aquells funcionaments que li permeten fer una vida valuosa (Sen, 1999). Des d'aquesta perspectiva, la ciutat cultural es planteja com una palanca de superació de la lectura *ad minima* dels drets culturals que realitza el paradigma de la democratització cultural ja que en redueix, en la pràctica, la realització a la igualtat en l'accés —interpretada com a igualtat d'oportunitats— i la participació —interpretada com a instrucció i consum.

La concepció integral del desenvolupament que la ciutat cultural estableix és on es conforma la cohesió social —a través de la generació de valors compartits que afecten percepcions que tenen molt a veure amb la felicitat, com són el sentit de pertinença, l'autoestima o la identitat—, on es genera prosperitat —ja que la participació de les activitats culturals en els processos de generació de valor afegit és creixent— i on, a més, es contribueix a la qualitat de vida —mitjançant la generació d'entorns en els quals les persones poden manifestar-se plenament com a éssers humans, de manera que satisfan les necessitats d'expressar-se artísticament, comunicar-se, compartir i sentir emoció estètica i cognitiva.

## CIUTAT DE L'ARTISTA FALLER (VALÈNCIA): UN EXERCICI PROJECTIU CAP A LA CIUTAT CULTURAL

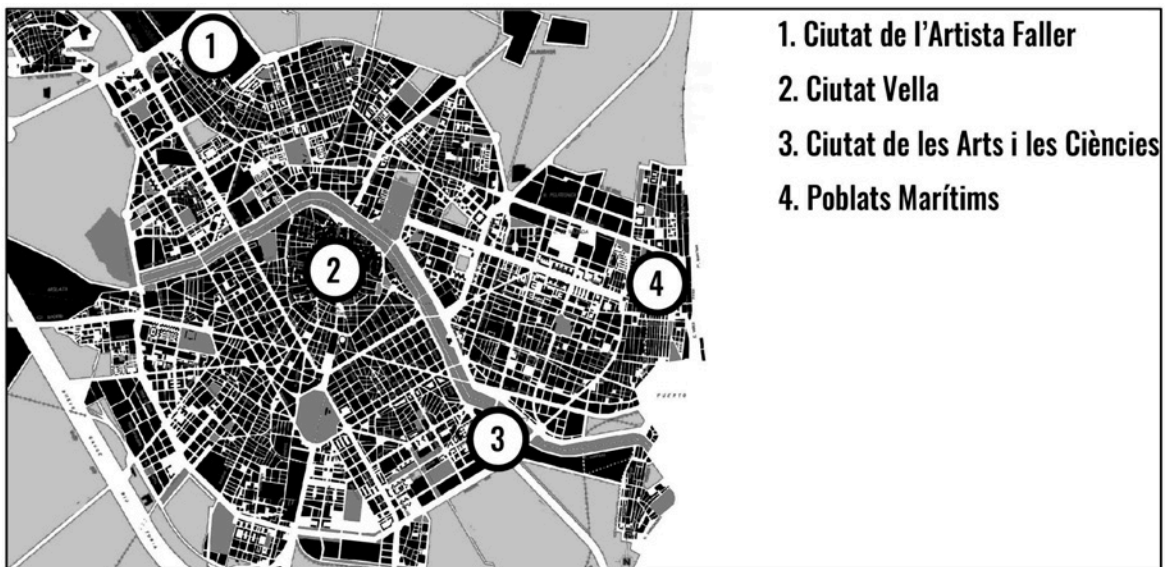
València, tercera ciutat espanyola per volum de població, és un paradigma en relació amb les tendències de gestió urbana i creació d'equipaments culturals descrites en la primera part d'aquest article. Així i tot, ha rebut menor atenció des d'aquest enfocament d'estudi que altres ciutats espanyoles, com poden ser Bilbao o Màlaga.<sup>1</sup> Entre les singularitats que el cas de València hi introdueix, és relativament

<sup>1</sup> Sols recentment s'han iniciat les investigacions sobre els vincles entre urbanisme i cultura a la ciutat de València. Ara bé, cal dir que la majoria de les vegades aquests treballs han estat liderats per autors i autores valencians (Boix et al., 2016; Giner, 2013; Rius-Ulldemolins et al., 2016; Rius-Ulldemolins i Rubio Aróstegui, 2016; Santamarina Campos i Moncusí, 2013) i han despertat poc interès extern.

desconegut però de gran interès el fet que, ja a mitjan dels anys seixanta del segle passat, a la ciutat es va crear la Ciutat de l'Artista Faller (CAF), un clúster urbanocreatiu per a concentrar la producció de falles —grans escultures efímeres que representen un paper central en un festeig reconegut per la UNESCO com a Patrimoni de la Humanitat el 2016.

L'any 2020, fent un pas avant en una trajectòria que comptava amb altres treballs previs —estudis sectorials, processos de participació ciutadana i acords en les orientacions generals—, l'Ajuntament de València va encarregar l'elaboració de les Bases Estratègiques de la Ciutat de l'Artista Faller, que es van plantejar des d'un primer moment com un exercici de pensament estratègic i planificació per a projectar una «ciutat cultural».

### Il·lustració 2 Ubicació de la CAF i d'altres llocs de centralitat a València ciutat



Construïda el 1965 gràcies a la iniciativa del Gremi d'Artistes Fallers de València, la CAF és un conjunt urbà d'elevada singularitat per haver sigut una de les primeres experiències en l'àmbit europeu que van integrar usos residencials amb espais específicament destinats a la producció de tipus artístic. Al llarg del seu

mig segle de vida, aquest protodistricte cultural, situat a la perifèria nord de València, ha anat soffrint un procés d'obsolescència que no s'ha atés i que ha tingut com a conseqüència la pèrdua de competitivitat, el parcial abandó i l'increment dels nivells de vulnerabilitat social del veïnat.

L'anàlisi detallada de l'estat actual de la CAF revela que, encara que la situació en la qual es troba el barri és fràgil,<sup>2</sup> aquest acull un elevat potencial per a ressituar-se des d'un punt de vista urbà i socioeconòmic. Emmarcat en una estratègia d'actuació integrada que ja compta amb l'impuls de programes europeus orientats a la innovació i la sostenibilitat,<sup>3</sup> s'aposta per centrar l'atenció en l'espai de treball de la CAF, promovent una transformació que hi retorne la importància inicial i que avance cap a la modernització.

La reactivació de la CAF es planteja com una política urbana i d'innovació el propòsit de la qual és activar un procés de recuperació i transformació en les claus de la ciutat cultural. Aquest procés es planteja d'acord amb el marc conceptual presentat en l'apartat anterior i se sustenta en les capacitats de les activitats artístiques, creatives i culturals per precipitar processos de desenvolupament inclusius, intel·ligents, innovadors i sostenibles, que, de manera concreta i mesurable, contribueixen a millorar els contextos socials, econòmics i simbòlics de la ciutadania.

Els eixos sobre els quals s'articula la intervenció per fer de la CAF una ciutat cultural són els següents:

1. Reivindicació de l'absoluta singularitat de l'espai. La CAF va ser una experiència de caràcter innovador, resultat de la hibridació intel·ligent de les peculiaritats locals amb referents internacionals que li van servir d'inspiració. Reactivar-ne el valor com a patrimoni col·lectiu passa per reivindicar el caràcter pioner i per revifar l'esperit d'avantguarda que presenta. En aquest punt, es busca valorar la CAF com a repositori especialment ric en l'àmbit simbòlic.

2 Segons indicadors elaborats per l'Ajuntament de València, que informen de la renda *per capita*, la concentració de població vulnerable o els nivells mitjans educatius.

3 Entre 2017 i 2022, la Ciutat de l'Artista Faller fa de barri pilot per a *GrowGreen*, un projecte finançat pel programa H2020 de la Comissió Europea i enfocat a desenvolupar solucions basades en la naturalesa aplicables a entorns urbans.

2. Reescalatge conceptual, temàtic i territorial. Si la primera CAF es va situar dins d'un procés de convergència de diferents professions i sabers —fusteria, sastreria, pintura, escultura, etc.— fins a la consolidació de la confecció de falles, l'oportunitat avui estaria en la realització d'un nou desplegament en direcció inversa: des del saber fer (*know-how*) de l'art faller cap a altres àmbits relacionats. El valor patrimonial de l'art faller és tractat com un recurs d'elevat valor, productiu, identificatiu i competitiu, però també se'n pretén ampliar la capacitat connectiva amb altres sectors i altres processos. A la mirada a la CAF com a depòsit de recursos se suma ací el seu potencial com a interfície connectora.
3. Nous models per a la recuperació basats en la cultura, la creativitat i la innovació. La CAF aspira a convertir-se en un entorn favorable per a la producció i el desenvolupament professional creatius, en un espai per a la capacitat cultural dels agents culturals i del conjunt de la ciutadania, i en un recurs notori per al reforç de les relacions culturals internacionals de la ciutat de València i de la Comunitat Valenciana. Des d'aquesta òptica, la lògica de la racionalitat instrumental queda desbordada per a entendre la CAF com un escenari per al desenvolupament d'experiències vitals enriquides.
4. Regeneració urbana a escala de barri amb pes a escala de ciutat. La CAF i Benicalap —el districte de què forma part— es pensen com un entorn singular on s'encreuen l'art, la feina, la cultura, l'oci, la celebració i la vida quotidiana. Un enclavament així està cridat a connectar amb la resta de la ciutat i atraure l'atenció general, però combina atributs de centralitat urbana amb l'atenció a la proximitat. Es trenca així la lògica dicotòmica de l'equipament cultural que distingeix l'escala de barri de la de ciutat i dona a la primera una condició subordinada.
5. Entorn-font per al prototipatge d'innovacions. Atenent la doble condició d'estratègia cultural i



urbana, la CAF es conceptualitza com un entorn que produeix i en el qual simultàniament es testen solucions que, des de les disciplines i els sabers que s'hi convoquen, donen resposta a reptes urbans de present i contribueixen positivament als nivells de benestar de la ciutadania. La possibilitat que la CAF actue com un entorn productor d'innovacions se sosté en una comprensió integrada de les tres dimensions: depòsit de recursos, interfície connectora i escenari d'experiències.

Com a concreció d'aquestes voluntats, per a la transformació i la recuperació de la CAF es fixen els objectius específics següents:

1. Densificar la quantitat d'activitats artístiques i creatives que s'allotgen a la CAF: dissenyant un marc d'usos que tinga les arts falleres com a element central i alhora òbriga vies de connexió amb altres àmbits de treball creatiu per a generar diversitat relacionada.
2. Impulsar la renovació de l'espai construït i el desenvolupament del sòl vacant promovent-hi la mixtura d'usos: oferint incentius econòmics i condicions d'actuació avantatjoses que, segons criteris comuns de qualitat i interès públic, òbriguen un ampli ventall de possibilitats a elecció d'una xarxa d'actors privats marcadament distribuïda.
3. Activar conjuntament una nova infraestructura creativa (La Gàbia): en un primer moment, La Gàbia es presenta com un element que resol la necessitat instrumental del real·lotjament dels tallers fallers durant la renovació de l'espai construït, però simultàniament es pensa com un artefacte per a la interconnexió entre actors, que en defineix els continguts de manera progressiva i col·laborativa amb la implicació dels inquilins que rep; en una última etapa del procés de transformació, La Gàbia acaba sent un espai cultural de nou encuny que actua de proveïdor de recursos operacionals i semiòtics als processos culturals que succeeixen a la CAF.

4. Generar un entorn de relació obert, propens a l'intercanvi de coneixement i orientat cap a la sostenibilitat: contribuint, en primer lloc, al fet que entre les activitats allotjades es produïsquen relacions encreuades i, en segon terme, a atorgar-los projecció perquè actuen com a motors de desenvolupament en un sentit ampli: cultural, social, econòmic i mediambiental.

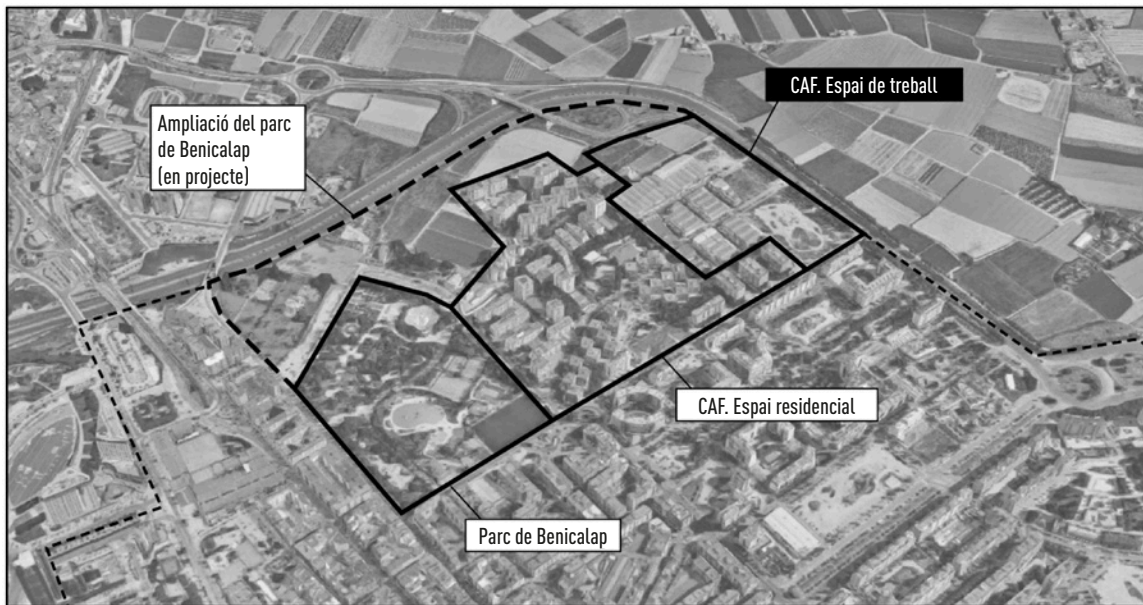
Es tracta, en suma, de multiplicar les capacitats connectives, raó per la qual, com es veurà a continuació, es para atenció tant a la configuració de l'espai construït com a l'obertura de possibilitats en matèria d'ús i gestió.

El desenvolupament de la intervenció sobre la CAF es fonamenta en una sèrie de directrius per a la configuració urbana i arquitectònica que reforcen l'enfocament de la «ciutat cultural» i per a això proposa els criteris d'intervenció i regulació següents:

1. Diversitat de la forma construïda i renovació sense homogeneïtzació. La capacitat per a atraure i donar cabuda a comunitats i activitats diverses es relaciona estretament amb la varietat que ofereix la trama construïda quant a tipologia de les edificacions, edats, atributs simbòlics i preus (Curran, 2010; Jacobs, 1961). Sobre aquesta base, es planteja un procés de renovació urbanística que evita l'homogeneïtzació per mitjà d'un model de col·laboració pública-privada que n'esponja les possibilitats d'actuació. Aquest punt concerneix clarament la consideració de l'espai de la CAF com a interfície connectora i es concreta amb la voluntat de maximitzar la diversitat i la intensitat dels processos i les relacions que hi succeiran.
2. Reglamentació facilitadora. En entorns de treball com els de la CAF, on a una producció artística de caràcter complex se suma un component tecnològic en constant transformació, els espais construïts han d'evitar la rigidesa per a maximitzar-ne la funcionalitat i la vida útil (Buhigas, 2014; Grodach et al., 2017; Savini i Dembski, 2016). Al mateix temps, els espais culturals

- de nou encuny basen l'èxit en la introducció d'usos mixtos i a evitar la ultraespecialització (Segovia et al., 2015). Es planteja així un model de planificació específic, elàstic alhora que precís, que supera la zonificació i les edificabilitats tancades anticipadament (Marrades et al., 2021). Aquest punt apel·la a la generació d'un espai físic i unes dotacions materials de major versatilitat com a variables estoc, que connecten amb les facetes de la ciutat cultural com a depòsit i interfície.
3. Recursos compartits per al suport a la producció i la generació de dinàmiques col·laboratives. La creació de recursos d'ús comú es justifica per una qüestió d'economia en la inversió i d'eficiència en la producció, però fent ús de la idea de «tercer espai» (Oldenburg, 2006), aquests recursos també es conceptualitzen i es treballen com a llocs que generen trobades informals, dinàmiques de col·laboració i autonomia de grup. En relació amb el marc de la ciutat cultural, aquest punt fa referència a dues de les seues dimensions: aquella que mira l'equipament com a interfície connectiva i aquella que l'analitza com a escenari d'experiències.
  4. Espai públic com a plataforma d'activitat i extensió del lloc de treball. Els espais oberts de la CAF es qualifiquen per convertir-se en un element que ajuda a generar cohesió operativa i perceptiva entre les activitats allotjades, a més d'esdevenir una plataforma capaç d'afegir naturalitat a l'encreuament d'idees i al sorgiment de nous projectes. Complementàriament, els espais oberts són tractats com una extensió dels construïts per a incrementar la permeabilitat de les activitats i alimentar la fertilització encreuada. Aquest punt, de nou, atribueix a l'equipament cultural el paper d'escenari de vida on, al mateix temps, es faciliten les connexions enriquidores.
  5. Paisatge expressiu, paisatge apropiable, paisatge singularitzant. Reconeixent com un valor distintiu el talent fabricant de l'art faller, s'incentiva la construcció participativa del paisatge de la CAF, que és entès com una manufactura i com un conjunt artístic plural. Atesos els continguts semiòtics de l'espai generat, la CAF reflecteix de manera directa els treballs que s'hi duen a terme i projecta una imatge distintiva, arrelada en la tradició de les Falles. El foment de la implicació activa dels usuaris i les usuàries de la CAF en la creació de l'espai comú incrementa el valor del capital físic i simbòlic de què el lloc és depòsit, fet que nodreix també la condició que presenta d'espai generador de vincles i d'escenari de vivències, tant individuals com compartides.
  6. Innovació per a la sostenibilitat mediambiental i la millora de la vida urbana. Si en les intervencions urbanístiques i arquitectòniques el compromís mediambiental ha de ser un element estructurant, quan parlem de projectes culturals hem d'emfatitzar la capacitat que tenen per a generar relats alternatius i construir valors comuns. La transformació de la CAF es regeix per estàndards de sostenibilitat alts que es visibilitzen materialment en pro del compromís social al voltant de la problemàtica mediambiental. Aquest punt contribueix tant a la millora del capital instal·lat com a la materialització de la possibilitat d'una vida responsable.
  7. Un enclavament diferenciat integrat en l'entorn urbà i plenament accessible. Els processos culturals, creatius i d'innovació es desenvolupen de manera més plena quan succeeixen en contextos permeables, accessibles i complexos (Esmailporarabi et al., 2018). Per això, la nova CAF, des de la seua condició d'espai de *districtualització*, evitarà l'abstracció i buscarà integrar-se en l'entorn urbà mesclant usos, desdibuixant-ne el perímetre i disseminant activitats més enllà dels límits que presenta. La CAF, en aquest sentit, pretén convertir-se en un escenari plenament accessible i d'excel·lència al servei del desenvolupament integral del conjunt de la ciutadania.

### Il·lustració 3 Configuració de la Ciutat de l'Artista Faller



A manera de síntesi final i recapitulant sobre el que s'ha explicat anteriorment, podem dir que les Bases Estratègiques de la Ciutat de l'Artista Faller projecten una «ciutat cultural» mitjançant la generació d'un entorn productiu d'activació, densificació, enriquiment i valorització dels recursos culturals del territori, sota el paraigua d'un espai urbà accessible de vivencialitat, trobada i col·laboració, amb l'objectiu primordial de satisfer la materialització efectiva dels drets culturals de la ciutadania, entesos aquests com el dret a ser, el dret a expressar-se i comunicar-se a través d'experiències culturals i el dret a accedir i a participar en la vida cultural de la comunitat.

#### ALGUNES CONCLUSIONS I CONSIDERACIONS FINALS

Es pot identificar un posicionament acadèmic, freqüent, estret i especialment problemàtic quan el seu afany és el pensament crític, que cau en generalitzacions quan afirma que les estratègies urbanes basades en la cultura només admeten declinacions neoliberals i, irremissiblement, resulten en processos

d'espectacularització, mercantilització, gentrificació i turísticació. En aquesta mena de discursos, els equipaments culturals es limiten a ser el mascaró de proa de la inversió immobiliària privada.

Des d'una perspectiva d'anàlisi més atenta al seu procés d'aparició i de consolidació, l'equipament cultural es descobreix com una tipologia d'espai per a la cultura que, tot i havent transitat els nombrosos vaivens que les polítiques culturals i les urbanes van viure en el canvi de segle, segueix ancorat a la lògica del paradigma dominant de la democratització cultural.

Sobre la base d'aquestes observacions, defensem la possibilitat de fórmules alternatives que parteixen de la superació de la idea restrictiva de l'equipament cultural per a oferir una reformulació ampliada del paper de la cultura en una ciutat contemporània. Per a aquesta finalitat, proposem el marc de la «ciutat cultural», un aparell conceptual que identifica tres funcions bàsiques de la ciutat com a artefacte humà: repositori, interfície i escenari, i les orienta cap a la satisfacció dels drets culturals de la ciutadania.

Sota el prisma de la ciutat cultural, la cultura adquireix una nova centralitat en una concepció integral del desenvolupament, conformada al voltant de la cohesió social —a través de la construcció de valors compartits i afectant, en conseqüència, percepcions que guarden relació amb la felicitat, com són el sentit de pertinença, l'autoestima, la identitat o el compromís amb la comunitat, entre d'altres— i que, a més, contribueix a la qualitat de vida i a l'ampliació dels graus de llibertat dels individus —a través de la generació d'entorns

inspiradors, accessibles i dinàmics, en què les persones poden manifestar-se plenament com a éssers humans, satisfent les seues necessitats de ser, expressar-se i participar.

Les possibilitats projectives de l'aparell conceptual proposat s'exemplifiquen en les Bases Estratègiques de la Ciutat de l'Artista Faller, un exercici de pensament estratègic i planificació realitzat a València per a projectar una ciutat cultural.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: Hacia unas políticas de lo cultural. *Ágora*, I(1), 101-119.
- Belfiore, E., i Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: An intellectual history*. Palgrave Macmillan.
- Bianchini, F. (1993). Remaking European cities: the role of cultural policies. En F. Bianchini i M. Parkinson (eds.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*. Manchester University Press.
- Boix, Rausell, P., i Abeledo, R. (2016). The Calatrava model: reflections on resilience and urban plasticity. *European Planning Studies*, 1-19. <https://doi.org/10.1080/09654313.2016.1257570>
- Borja, J. (2000). Ciudadanía y espacio público. *Abya-Yala*, 9-34.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza Editorial.
- Borja, J. (2012). La ecuación virtuosa e imposible o las trampas del lenguaje. *Carajillo de La Ciudad*, 12.
- Bouzada, X. (2001). Los espacios del consumo cultural colectivo. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 91, 51-70.
- Buhigas, M. (2014). *Torna la indústria: Estan preparades les ciutats?*
- Cucó i Giner, J. (ed.). (2013). *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*. Anthropos.
- Curran, W. (2010). In defense of old industrial spaces: Manufacturing, creativity and innovation in Williamsburg, Brooklyn. *International Journal of Urban and Regional Research*, 34(4), 871-885. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.00915.x>
- Delgado, M. (2016). *Sobre la arquitecturización del espacio público*. El Cor de les Aparençes.
- Esmailpoorabi, N., Yigitcanlar, T., i Guaralda, M. (2018). Place quality in innovation clusters: An empirical analysis of global best practices from Singapore, Helsinki, New York and Sydney. *Cities*, 74, 156-168.
- Evans, G. (2001). *Cultural Planning... An urban renaissance?* Routledge.
- Ferilli, G., Sacco, P. L., Tavano Blessi, G., i Forbici, S. (2017). Power to the people: When culture works as a social catalyst in urban regeneration processes (and when it does not). *European Planning Studies*, 25(2), 241-258. <https://doi.org/10.1080/09654313.2016.1259397>
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Hachette UK.

- Florida, R., Adler, P., i Mellander, C. (2017). The city as innovation machine. *Regional Studies*, 51(1), 86-96. <https://doi.org/10.1080/00343404.2016.1255324>
- Gaja, F. (2015). Urbanismo concesional: Modernización, privatización y cambio de hegemonía en la acción urbana. *Ciudades*, 18(18), 103. <https://doi.org/10.24197/ciudades.18.2015.103-126>
- Giner, J. C. (2013). Poniendo Valencia en el mapa global. Políticas, desarrollos urbanos y narrativas sobre la ciudad. En *Metamorfosis urbanas : ciudades españolas en la dinámica global* / (p. 157-180). Icaria.
- Glaeser, E. (2011). *El triunfo de las ciudades: Cómo nuestra gran creación nos hace más ricos, más listos, más sostenibles, más sanos y más felices*.
- Grodach, C., O'Connor, J., i Gibson, C. (2017). Manufacturing and cultural production: Towards a progressive policy agenda for the cultural economy. *City, Culture and Society*, 10(abril), 17-25. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.04.003>
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17.
- Hernández, G.-M., i Rius-Ulldemolins, J. (2016). La política cultural en las grandes ciudades: Giro emprendedor, globalización y espectacularización en la modernidad avanzada. En J. A. Rius-Ulldemolins, Joaquim; Rubio Arostegui (ed.), *Treinta años de políticas culturales en España: participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales* (p. 45-87). Publicacions de la Universitat de València.
- Hutter, M. (1997). From public to private rights in the art sector. *Boekmancahier*, 9(32), 170-176.
- Iglesias, M., Martí-Costa, M., Subirats, J., i Tomàs, M. (2011). Políticas urbanas en España: Grandes ciudades, actores y gobiernos locales. En *Políticas Urbanas en España. Grandes ciudades, actores y gobiernos locales*. Icaria.
- Inglehart, R., i Welzel, C. (2005). Modernization, Cultural Change, and Democracy The Human Development Sequence. En *Cambridge University Press*.
- Jacobs, J. (1961). *The death and life of great American cities*. Vintage Books.
- Jacobs, J. (1986). *Las ciudades y la riqueza de las naciones: principios de la vida económica* (vol. 5). Ariel.
- Landry, C. (2000). *The creative city: A toolkit for urban innovators*. Earthscan.
- Marrades, R., Collin, P., Catanzaro, M., i Mussi, E. (2021). Planning from failure: Transforming a waterfront through experimentation in a placemaking living lab. *Urban Planning*, 6(1), 221-234. <https://doi.org/10.17645/up.v6i1.3586>
- Martínez Illa, S. (2015). La pertinència de la planificació cultural com a mètode preventiu de la proliferació d'elefants blancs: El cas del PECCat 2010-20. *Arxius de Sociologia*, 33, 71-86.
- Martínez, R. (2016). Cultura viva o todo lo que pasa a pesar de las políticas culturales. *Jornadas Cultura Viva*.
- Menger, P.-M. (2010). *Cultural policies in Europe: From a state to a city-centered perspective on cultural generativity* (núm. 10-28; GRIPS Discussion Paper).
- Négrier, E. (2003). *Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada* (núm. 226; WP).
- Oldenburg, R. (2006). The character of third places. En S. Tiesdell i M. Carmona (eds.), *Urban design reader* (p. 384). Routledge.
- Pascual, J. (2012). Tots som Hamlet. *Interacció. Sostenibilitat i Cultura*.
- Pascual, J. M. (2001). De la planificación a la gestión estratégica de las ciudades. *Elements de Debat Territorial*, 13.
- Peterson, C., Park, N., i Seligman, M. E. P. (2005). Orientations to happiness and life satisfaction: The full life versus the empty life. *Journal of Happiness Studies*, 6(1), 25-41. <https://doi.org/10.1007/s10902-004-1278-z>
- Pratt, A. C. (2014). Cities: The cultural dimension. *Global City Challenges*. <https://doi.org/10.1057/9781137286871.0012>
- Precedo, A., i Míguez, A. (2014). Una radiografía de las ciudades españolas: Una evaluación del modelo postindustrial. En R. C. Lois i Á. Miramontes (eds.), *Reflexiones sobre las ciudades y el sistema urbano en tiempos de crisis* (p. 15-69). Universidad de Santiago de Compostela.
- Ramos-Murphy, T. (2021). *Análisis de la función de los espacios culturales en la redefinición de las políticas culturales de las ciudades: Un estudio de los casos de las áreas metropolitanas de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de la Laguna*. Universitat de València.
- Rausell-Köster, P. (2010). Valencia desde la huerta al ocio. En J. Sorribes (ed.), *Valencia, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. Publicacions de la Universitat de València.
- Rausell-Köster, P. (2013). Ciudad, cultura e innovación. En J. Sorribes (ed.), *La ciudad. Economía, espacio, sociedad y medio ambiente*. Tirant lo Blanch.

- Rausell-Köster, P., Abeledo, R., Carrasco, S., i Martínez-Tormo, J. (2007). Cultura: Estrategia para el desarrollo local. En Pau Rausell Köster (dir.). [http://ceelialcoi.emprenemjunts.es/descargas/1634\\_descarga.pdf](http://ceelialcoi.emprenemjunts.es/descargas/1634_descarga.pdf)
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández i Martí, G.-M., i Torres, F. (2016). Urban Development and Cultural Policy “White Elephants”: Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, 24(1), 61-75. <https://doi.org/10.1080/09654313.2015.1075965>
- Rius-Ulldemolins, J., i Rubio-Arostegui, J. A. (2016). Política cultural y grandes equipamientos culturales en el Estado español: Los retos de gestión y gobernanza en el contexto internacional. En *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. Publicacions de la Universitat de València.
- Rius-Ulldemolins, J., i Rubio Aróstegui, J. A. (2016). Política cultural y grandes equipamientos culturales en el Estado español. Los retos de gestión y gobernanza en el contexto internacional. En *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. Universitat de València.
- Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficantes de Sueños.
- Santamarina Campos, B. (2014). La ciudad suplantada. Percepciones sobre los nuevos imaginarios (turísticos) de la ciudad de Valencia. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 12(4), 707-718. <http://www.pasosonline.org/articulos/723-la-ciudad-suplantada-percepciones-sobre-los-nuevos-imaginarios-turisticos-de-la-ciudad-de-valencia>
- Santamarina Campos, B., i Moncusí, A. (2013). D'hortes i barraques a galàxies faraòniques. Percepcions socials sobre la mutació de la ciutat de València. *Papers: Revista de Sociologia*, 98(2), 365-391. <http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/view/263709>
- Savini, F., i Dembski, S. (2016). Manufacturing the creative city: Symbols and politics of Amsterdam North. *Cities*, 55, 139-147. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2016.02.013>
- Schedler, K., i Proeller, I. (2005). The new public management: A perspective from mainland Europe. En *New Public Management* (p. 175-192). Routledge.
- Schuster, J. M. (1998). Neither public nor private: The hybridization of museums. En *Journal of Cultural Economics* (vol. 22).
- Scott, A. J. (2000). *The cultural economy of cities*. Sage.
- Scott, A. J. (2006). Creative cities: Conceptual issues and policy questions. *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 1-17. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2166.2006.00256.x>
- Segovia, C. (2019). *Cultura en clave urbana: Marco conceptual y orientaciones para la elaboración de estrategias y proyectos*. Universitat Oberta de Catalunya (UOC). <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/101466>
- Segovia, C., Marrades, R., Rausell-Köster, P., i Abeledo, R. (2015). *Espacios para la innovación, la creatividad y la cultura*. PUV. <http://www.econcult.eu/es/publicaciones/espacios-para-la-innovacion-la-creatividad-y-la-cultura/>
- Sen, A. (1999). *Development as freedom*. Oxford University Press.
- Sennett, R. (2014). *L'espai públic: Un sistema obert, un procés inacabat*. Arcadia.
- Sorribes, J. (2012). *Mis queridos promotores: Valencia 1940-2012. Construcción y destrucción de la ciudad*. Faximil.
- Subirats, J., i Blanco, I. (2009). ¿Todo lo urbano es social y todo lo social es urbano? Dinámicas urbanas y dilemas de políticas públicas. *Medio Ambiente y Urbanización*, 70(1), 3-13.
- UNESCO i World Bank. (2021). *Leveraging culture and creativity for sustainable urban development and inclusive growth*. <http://www.UNESCO.org/open-access/terms-use-cbysa-en>
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle* (Edición re). Hachette.
- Vidal-Beneyto, J. (1981). Hacia una fundamentación teórica de la política cultural. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 16, 123-134.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global* (Gedisa (ed.)).
- Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Blackwell Publishers Inc.

---

## NOTA BIOGRÀFICA

### *Pau Rausell Köster*

Professor titular del Departament d'Economia Aplicada de la Universitat de València. Director de la Unitat d'Investigació en Economia de la Cultura (Econcult). Investigador principal i líder del consorci del projecte H2020. MESOC i ha sigut codirector estratègic de la candidatura de València com a Capital Mundial del Disseny.

### *Tony Ramos Murphy*

Doctor en Sociologia de Cultura. Expert en polítiques culturals i planificació estratègica de la cultura. Director de Culturalink, S. L. Membre de la Unitat d'Investigació en Economia de la Cultura de la Universitat de València (Econcult). Ha dirigit l'equip d'experts responsable de l'elaboració de la Llei del sistema públic de cultura de Canàries.

### *Chema Segovia*

Arquitecte especialitzat en polítiques urbanes i culturals. Premi Extraordinari del Màster Universitari Ciutat i Urbanisme de la Universitat Oberta de Catalunya. Professor col·laborador en aquest màster, en el qual imparteix l'assignatura Espai Públic i Ciutadania. Consultor sènior en Culturalink, S. L. Estudiant de doctorat a la Facultat de Ciències Socials de la Universitat de València.







# Adjudicació de fons de contrapartida al micromecenatge cultural per part dels governs: una anàlisi comparativa exploratòria dels casos espanyol i suec

*Anders Rykkja*

UNIVERSITAT DE CIÈNCIES APLICADES DE L'INTERIOR DE NORUEGA

anders.rykkja@inn.no

ORCID: 0000-0002-0333-8096

*Lluís Bonet Agustí*

UNIVERSITAT DE BARCELONA

lbonet@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0736-6254

Rebut: 21/03/2022

Acceptat: 18/11/2022

## RESUM

En l'última dècada, el micromecenatge o finançament popular ha sorgit com un important mecanisme alternatiu i complementari per a finançar, legitimar i desenvolupar projectes creatius. En molts països europeus, hi ha hagut diversos governs regionals que han començat a donar suport a aquesta pràctica i han incorporat plataformes com a proveïdors tecnològics. Hi ha diferents tipus d'intervencions governamentals, entre aquestes la provisió de fons de contrapartida, o subvencions proporcionals, que estableixen, efectivament, les contribucions privades de la campanya de micromecenatge amb fons públics. No obstant això, pocs estudis acadèmics sobre el finançament participatiu o la política cultural de les Indústries Creatives i Culturals (ICC) han investigat aquestes formes emergents d'associacions i col·laboracions publicoprivades. Utilitzant una metodologia qualitativa, aquest article proposa un model conceptual per als diferents tipus de suport governamental i col·laboracions amb plataformes de micromecenatge cultural, a més de dos estudis de cas d'associacions publicoprivades per a donar suport al finançament popular d'ICC d'àmbit regional a Espanya i Suècia. L'absència de mecanismes de suport i intervenció pot indicar que els governs regionals i locals fins ara han vist en gran manera el finançament popular com un mecanisme de finançament marginal utilitzat per projectes culturals que no poden accedir a altres fonts de finançament.

**Paraules clau:** Recaptació de fons; finançament de contrapartida; política cultural regional; economia de plataforma

**ABSTRACT.** *Government matching of cultural crowdfunding: an exploratory comparative analysis of the Spanish and Swedish cases* Over the last decade, crowdfunding has become a major way to fund and develop creative projects. This is why regional governments in many European countries have begun to support crowdfunding platforms as providers of technology. Governments offer various kinds of support, including match-funding, which, as its name suggests, supplements crowdfunding campaigns with public monies. However, there is a dearth of academic research on cultural crowdfunding and public-private partnerships. This paper uses a qualitative methodology to come up with a conceptual model for governmental support and collaboration with cultural crowdfunding platforms. It also gives two case studies of public-private partnerships that support crowdfunding initiatives in Spain and Sweden. The lack of support and intervention mechanisms may suggest that regional and local governments still see crowdfunding as a marginal way of financing those cultural projects that cannot access other sources of funding.

**Keywords:** crowdfunding; match-funding; regional cultural policy; platform economy

## SUMARI

Introducció
Marc teòric
La variant cultural del micromecenatge
La relació entre el micromecenatge cultural i la política cultural
Intervencions del govern per a promoure el micromecenatge
Metodologia
Estudis de cas
Goteo
CrowdCulture
Discussions i implicacions
Referències bibliogràfiques
Nota biogràfica
Agraïments

**Autor per a correspondència / Corresponding author:** Anders Rykkja. Inland Norway University of Applied Sciences. Holsetgata, 31, 2318, Hamar (Noruega)

**Citació suggerida / Suggested citation:** Rykkja, A., i Bonet Agustí, L. (2023). Adjudicació de fons de contrapartida al micromecenatge cultural per part dels governs: una anàlisi comparativa exploratòria dels casos espanyol i suec. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(1), 116-141. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.7>

## INTRODUCCIÓ

Des del final de la primera dècada del segle XXI, artistes i emprenedors culturals han utilitzat el microfinançament col·lectiu en la seua forma digital per a adquirir fons per als seus projectes. La majoria de les polítiques culturals europees han prestat poca atenció a aquest nou model de finançament i participació ciutadana (Binimelis, 2016). Per què és així i on encaixa el micromecenatge en els principals paradigmes de la política cultural europea? Durant la segona meitat del segle XX, quatre paradigmes superposats han estat utilitzats per a justificar les polítiques i intervencions culturals europees. Aquests quatre paradigmes són: l'excel·lència (estètica), la democratització cultural, la democràcia cultural i l'economia creativa (Bonet i Négrier, 2018). L'excel·lència i la democratització cultural emfasitzen l'autonomia (excel·lència) i l'accés (democratització) a les belles arts (Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019). Per contra, els valors que impulsen el paradigma de la democràcia cultural són l'obertura cap a la cultura amateur i

l'expressió popular (Lindström Sol, 2019), amb valors instrumentals, o la capacitat de la cultura i la política que l'acompanya funcionant com a eines per a aconseguir objectius socials o econòmics extrínsecs (Vestheim, 2008), que sustenten el paradigma de l'economia creativa. Segons Bonet i Négrier (2018: 67), el micromecenatge, sense guanyar molt protagonisme, es troba en la intersecció de tres dels paradigmes: la democratització cultural, la democràcia cultural i l'economia creativa.

Per què el micromecenatge està en aquesta intersecció? En primer lloc, en termes de democratització cultural, el micromecenatge facilita la difusió de la creació i l'expressió cultural a un públic més ampli. En segon lloc, quant a democràcia cultural, el finançament popular proporciona un conducte, de baix cap a dalt, que permet als ciutadans i al públic fer costat als empresaris culturals de «xicoteta escala» en la seua tasca per a esdevenir autosuficients. Finalment, en relació amb el paradigma de l'economia creativa, el micromecenatge com a

model de negoci ofereix noves maneres d'organitzar el treball i la producció creativa, la qual cosa situa el mecanisme de finançament com una solució als problemes associats a l'accés al finançament en les indústries culturals i creatives (UE, 2010; De Voldere i Zeqo, 2017).

No obstant això, la nostra revisió de les intervencions de política cultural ja existents per a donar suport al micromecenatge (vegeu la Taula 1) mostra que són poques i distants entre si. Això pot tenir la seua raó de ser en el fet que la lògica rectora del finançament públic del sector cultural i creatiu a Europa continua orientada cap a la tasca de les institucions establides, artistes legítims i expressions vinculades als paradigmes tradicionals d'excel·lència i democratització cultural (Vestheim, 2008; Dubois, 2015; Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019). Per contra, l'incentiu per a donar suport a l'economia creativa i la seua força laboral pot ser més elevada en l'àmbit regional i local (Menger, 2010; Styhre, 2013). A més a més, els artistes i treballadors creatius —que constitueixen la majoria de la força laboral en l'economia creativa— sovint es troben atrapats als llimbs entre l'educació, el treball en projectes precaris i l'intent d'iniciar una carrera professional (Menger, 1999). Per tant, molts d'aquests *emprenedors per necessitat* poden trobar difícil i competitiu l'accés al finançament públic (Dalla Chiesa i Dekker, 2021). Per contra, promoure una campanya de micromecenatge per a recaptar fons pot no ser un esforç que valga la pena per a institucions i artistes coneguts des del punt de vista financer i de màrqueting.

La principal pregunta d'investigació és la següent: com han respost els governs locals i regionals d'Europa al sorgiment del finançament participatiu com a mecanisme de finançament alternatiu per a donar suport a projectes culturals? Aquest mateix estudi tenia com a objectiu investigar el suport governamental al micromecenatge cultural, experimentat des de la perspectiva de les plataformes de micromecenatge, posant l'èmfasi en la intervenció a través del finançament compartit. Interpretem el *finançament de*

*suport* com la combinació de contribucions privades d'una campanya de finançament col·lectiu amb el finançament públic a través de subvencions de contrapartida inversa.

La intervenció del govern i el finançament per contrapartida s'han estudiat en un context predigital (Schuster, 1989). Els informes generals i els documents de política han analitzat aquestes formes d'associacions publicoprivades tal com s'utilitzen en les plataformes de finançament col·lectiu en línia (Myndigheten för Kulturanalys, 2013; Baeck et al., 2017; De Voldere i Zeqo, 2017). Ara bé, els articles de revisió (McKenny et al., 2017; Lenart-Gansiniec, 2021) i les contribucions sobre el finançament col·lectiu en el sector cultural i creatiu (Moreau i Nicolas, 2018; Rykkja et al., 2020) criden l'atenció sobre la falta d'anàlisi acadèmica d'aquests models d'intervencions.

A partir del disseny d'estudi de cas com a metodologia i l'anàlisi de documents i entrevistes semiestructurades com a mètodes, complementàvem la bretxa amb la proposta d'un model d'intervenció per al micromecenatge cultural basat en la literatura sobre micromecenatge cívic (Davies, 2014, 2015; Wenzlaff, 2020a) i l'anàlisi d'esquemes reals implementats d'àmbit regional i local per a donar suport al finançament col·lectiu per a projectes culturals (Wenzlaff, 2020b). A partir de llavors, exploràvem una de les formes d'intervenció en el model —la facilitació del finançament compartit— mitjançant estudis de casos comparatius entre països d'associacions publicoprivades basades en el paper a Espanya (Goteo) i Suècia (CrowdCulture).

El marc teòric es descriu en la secció següent, juntament amb un model que il·lustra alguns dels enfocaments i rols actuals que han assumit els governs regionals que cerquen donar suport al micromecenatge cultural. Aquest marc s'ha basat en una revisió de la literatura recent sobre el micromecenatge cívic, així com en les estratègies i intervencions governamentals per a donar suport a les associacions publicoprivades en el context de les

polítiques culturals europees. A continuació, en les seccions següents, detallarem la nostra metodologia, els procediments de recopilació i d'anàlisi de dades i els estudis de casos. L'article conclou amb una discussió de les implicacions de les nostres troballes i algunes recomanacions per a futures investigacions.

---

## MARC TEÒRIC

### *La variant cultural del micromecenatge*

El finançament participatiu és l'ús d'una plataforma digital per a projectes o empenedories de recaptació de fons a través de la recollida de quantitats xicotetes de diners d'una gran multitud d'individus dispersos (Belleflamme et al., 2014). El principi organitzatiu reflecteix el finançament distribuït i facilitat per la Comunitat sense la participació d'intermediaris financers (Macht i Weatherston, 2015; Shneur i Munim, 2019). El terme *plataforma* fa referència metafòricament a la igualtat de condicions que facilita la interacció entre els cercadors (promotors) i els proveïdors (patrocinadors) de finançament (Davidson, 2019). Aquestes tres P (promotor, patrocinador i plataforma) conformen l'ecosistema de parts interessades del micromecenatge. Dins d'aquests ecosistemes, es produeixen formes de micromecenatge basades en la inversió (recaptació de capital o garantia de préstecs per a empreses comercials) o no basades en la inversió (que abasta donacions filantròpiques, finançament a canvi de recompenses o "comanda anticipada" de productes i formes de patrocini digital similars a la subscripció; Swords, 2017; Ziegler et al., 2019).

El que es va convertir en l'enfocament convencional per a estudiar el micromecenatge (Belleflamme et al., 2014) comença amb la premissa que una plataforma de finançament participatiu constitueix un mercat de dues cares (Rochet i Tirole, 2003): dos grups (promotors i mecenes) utilitzen un intermediari (una plataforma) per a facilitar la coordinació per a internalitzar els beneficis externs creats per un grup (promotors que proposen projectes) per a l'altre

(mecenes que poden voler experimentar aquests projectes; Evans i Schmalensee, 2016). Un grup finança l'operació de mercats bilaterals en benefici de l'altre grup. En el cas del micromecenatge, una part dels fons recaptats pels promotors s'utilitzen per a mantenir la plataforma. Colze a colze amb el mètode convencional, els enfocaments sectorials, dels quals n'hi ha més d'un, debaten i cerquen explicar els problemes contextuals relacionats amb aquests mercats de dos costats. Alguns exemples són els enfocaments culturals (Rykkja et al., 2020; Dalla Chiesa i Dekker, 2021), cívics (Hong i Ryu, 2019) i d'emprenedoria social (Lehner, 2013). En aquest article, hem adoptat un enfocament cultural.

Hi ha dues característiques interrelacionades que caracteritzen l'enfocament cultural. En primer lloc, un reconeixement del fet que el tipus de campanyes que es promouen són esforços predominantment de petita escala encapçalats per aspirants a artistes i creadors que actuen com a empenedors culturals que utilitzen el model de finançament participatiu basat en recompenses (Bonet i Sastre, 2016; van den Hoogen, 2020). En segon lloc, una de les raons per les quals molts projectes són relativament modestos en grandària i ambicions és que els promotors mateixos no tenen accés a més opcions i oportunitats de finançament (Dalla Chiesa i Dekker, 2021). La quantitat mitjana de fons recaptats per campanya, el perfil dels patrocinadors i el biaix local dels projectes corroboren encara més aquesta afirmació. En primer lloc, la quantitat mitjana de finançament recaptat per campanyes reeixides a Europa entre 2010 i 2016 oscil·lava entre els 3.000 euros a Espanya (Bonet i Sastre, 2016) i una mitjana de 6.200 euros a la Unió Europea (De Voldere i Zeqo, 2017). En segon lloc, la majoria dels patrocinadors que donen suport a les campanyes són *llaços forts* (amics, familiars o fans) del promotor (Dalla Chiesa i Dekker 2021). Com a resultat, Cameron (2016) i Mendes-Da-Silva et al. (2016) han comparat la variant cultural amb una «eina de benestar» que depèn del localisme (del promotor) o del *glocalisme* (diverses comunitats de mecenes, majoritàriament locals).

A més a més, encara que avançar en la carrera pròpia o en la reputació pot motivar els artistes i empresaris culturals a participar en el micromecenatge cultural, el bé comú també pot servir com a incentiu (Dalla Chiesa, 2020). Quan un bé comú cultural participa en el microfinançament col·lectiu, es persegueix aquest objectiu. Els béns comuns culturals són comunitats de pràctica que estan organitzades més o menys formalment per a compartir la gestió dels béns públics en adherir-se a un conjunt de normes i convencions institucionals (Barbieri et al., 2019). La «baixa barrera d'entrada, els baixos costos de transacció i la validació de la multitud que és proporcional» brinden una justificació perquè els béns comuns culturals participen en el micromecenatge cultural en situacions en les quals «es requereix una acció col·lectiva o les rutes de finançament tradicionals semblen inaccessibles» (Dalla Chiesa, 2020: 184). Per tant, si hi ha un interès comunitari creat i un sistema de governança compartit per a un projecte o iniciativa determinat a escala regional o local, pot empoderar els ciutadans per a seleccionar i crear les seues pròpies ofertes i valors culturals en col·laboració amb els promotors de projectes culturals (Borchi, 2020).

La realització d'aquests projectes culturals basats en la comunitat podria finançar-se adoptant el micromecenatge cultural com una iniciativa participativa de baix cap a dalt, per a continuar amb aquesta línia de pensament (Bonet i Negrier, 2018). Conseqüentment, la relació entre artistes, agents, ciutadans, béns comuns culturals i micromecenatge cultural té implicacions per a la política cultural tant en l'àmbit individual (artistes i emprenedors culturals) com en el comunitari (béns culturals comuns). Això és especialment cert per als projectes de béns comuns culturals que s'adhereixen al paradigma de la democràcia cultural. Com s'ha de proporcionar el suport del govern a aquestes iniciatives? Aquest tema es discuteix i analitza en la subsecció següent.

### *La relació entre el micromecenatge cultural i la política cultural*

Atés el seu paper regulador i competitiu en les finances culturals, la participació del sector públic en

el suport al finançament popular sembla ambigua i complexa. Des de la perspectiva del micromecenatge cívic, l'evidència empírica suggereix que la intervenció del govern actua com un mecanisme de validació, ja que redueix l'asimetria de la informació i augmenta la confiança en el valor i la qualitat del projecte (Hong i Ryu, 2019). Aquest és un excel·lent punt de partida. Des d'una perspectiva econòmica i de benestar, els projectes que les iniciatives de micromecenatge cívic cerquen finançar són comparables a les campanyes de micromecenatge cultural, ja que tots dos tipus de projectes són essencialment béns (semi)públics que no tenen rivalitat en el consum (vegeu Wenzlaff, 2020a: 447-452). Tanmateix, específicament per a qualsevol variant de finançament col·lectiu, la intervenció reeixida ha de tenir en compte els factors que afecten els diferents lliuraments governamentals dins d'una àrea política determinada. Bonet i Sastre (2016) n'identificaven algunes per a la variant cultural:

- Selecció i avaluació de subvencions (tercerització o subministrament directe);
- Control de qualitat (qui decideix);
- Invertir en la producció d'expressions culturals (poder de determinar què produir, com i per part de qui), i
- Accés i difusió de continguts culturals.

Donar suport al finançament participatiu ofereix als governs l'oportunitat d'atorgar subvencions i fer costat als artistes que no aconsegueixen obtenir fons a través dels programes de subvencions tradicionals i, al mateix temps, evitar-se els procediments burocràtics (Loots, 2020). Ara bé, la pregunta crítica és si externalitzar-ne la selecció i l'avaluació donant suport al microfinançament col·lectiu a les plataformes i multituds condueix a una possible pèrdua de qualitat i d'excel·lència. Dos estudis experimentals que avaluen projectes d'arts escèniques i música hi brinden una orientació inicial. Troben que les multituds i el personal avaluador expert arriben a

conclusions similars quant al que constitueix la *qualitat artística* en els projectes de micromecenatge (Bernard i Gazel, 2018; Mollick i Nanda, 2016). Un altre tema polèmic és si el canvi de poder en qui decideix què produir tindrà repercussions més àmplies sobre qui decideix qui són els beneficiaris dels fons per a les arts i la cultura. Un argument en contra del suport públic al finançament col·lectiu sosté que el discurs mediàtic de celebració que emmarca el finançament popular com una *democratització* del finançament té el seu ús paral·lel per part de persones que s'oposen al finançament públic de la cultura (Brabham, 2017). A més a més, el suport del govern per al micromecenatge podria interpretar-se com una evidència que els governs han abandonat efectivament els intents d'encoratjar o donar suport a certs projectes culturals com a resultat de retallades pressupostàries i de reduccions en el finançament públic (Barbieri et al., 2019).

Des d'una perspectiva de democràcia cultural, els ciutadans i la societat civil aconsegueixen més poder de decisió i responsabilitat, un fet que representa un canvi en línia amb una accentuació de les pràctiques participatives i filantròpiques (Bonet i Sastre, 2016; Cejudo Córdoba, 2017). No obstant això, un estudi empíric (arts escèniques als Països Baixos) mostra que les iniciatives de micromecenatge involucren predominantment les audiències existents, cosa que genera dubtes sobre si el mecanisme de finançament ajuda a establir noves audiències (van den Hogen, 2020). A més, el model basat en campanyes dona un avantatge als artistes comunicatius i extravertits amb xarxes socials importants (Davidson i Poor, 2015). Els promotors tecnològicament competents o aquells amb sòlides xarxes econòmiques poden beneficiar-se del finançament de contrapartida *jugant* amb el sistema i comprant el finançament públic (Myndigheten för Kulturanalys, 2013). Des d'una perspectiva d'economia creativa, pot ser que una varietat de parts interessades (el sector públic, el públic, els bancs i les empreses privades) lluiten amb els canvis potencials que té el microfinançament col·lectiu i la implementació d'estratègies per a encarar-los (Binimelis, 2016).

L'estatus legal del micromecenatge serveix com a exemple. Si bé la regulació del microfinançament col·lectiu basat en inversions ha sigut aprovada pel Parlament Europeu (Reglament (UE) 2020/1503, del Parlament Europeu i del Consell, de 7 d'octubre de 2020, relatiu als proveïdors europeus de serveis de finançament participatiu per a empreses, 2020), no hi ha mesures legislatives específiques per als models de micromecenatge cultural predominantment basats en les recompenses (Lazzaro i Noonan, 2020). Sovint, veiem límits boirosos entre la donació pura i la prevenda amb diferents nivells i tipus de protecció dels drets del consumidor i impostos a Espanya (Muñoz Villareal, 2018) i Suècia (SOU, 2018: 20).

### *Intervencions del govern per a promoure el micromecenatge*

Abans de raonar les intervencions per a promoure el finançament col·lectiu, cal presentar, breument, dos aspectes de la política cultural contemporània. D'entrada, les diferents actituds i la importància dels models publicoprivats per a cofinançar projectes artístics i culturals a tot Europa. La majoria dels règims de política cultural actuals atorguen un pes diferent al valor d'aquestes associacions publicoprivades (Chartrand i McCaughey, 1989; Dubois, 2015). En molts països de parla anglesa, el model de suport a les donacions privades a través de subvencions de contrapartida a canvi d'exempcions d'impostos està ben establert (Cummings i Schuster, 1989). Els règims d'altres països europeus prefereixen un model de política cultural liberal més intervencionista i menys orientat al consumidor (Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019), a pesar que es fomenten les associacions publicoprivades (Klamer et al., 2006: 63-64). Com a resultat, cap dels països en què es despleguen els nostres casos d'estudi (Suècia o Espanya) té una llarga història de finançament cultural privat (Stenström, 2008; Bustamante, 2013). Tanmateix, en el camp institucional, alguna evidència suggereix que això podria estar canviant en el cas d'Espanya. L'afirmació es basa en l'evidència empírica que el patrocini privat

i les donacions filantròpiques a unes certes institucions i museus destacats de les arts escèniques han augmentat durant l'última dècada (Rubio-Aróstegui i Villarroya, 2021).

En segon lloc, una observació que les justificacions per a la concessió de subvencions i l'assignació de fons a les arts i la cultura es basen en diferents paradigmes (Bonet i Negrier, 2018) en l'àmbit nacional i regional, respectivament. A Suècia, el nivell nacional es desplaça cap als paradigmes d'excel·lència i democratització cultural (qualitat, professionalisme i llibertat artística; Lindström Sol, 2019). Els valors estètics i intrínsecs de la política cultural estatal —autonomia, qualitat i professionalisme— guien la política artística regional i municipal (Blomgren, 2012). Aquesta política de les arts coexisteix amb una política cultural inclinada cap a la democràcia cultural (inclusió, benestar i formes populars de cultura; Henningsen i Blomgren, 2017). A més a més, com en molts altres països (Menger, 2010) i ciutats d'Europa (Evans, 2009; Holden, 2015), trobem esquemes per a donar suport a objectius alineats amb el paradigma de l'economia creativa: desenvolupament d'indústries creatives, empenedoria cultural i turisme cultural (Styhre, 2013).

En el cas d'Espanya, el paradigma de la democratització cultural és la lògica dominant de les polítiques culturals, seguit a una certa distància pel paradigma de l'economia creativa i, marginalment, pel de la democratització cultural (Rius-Ulldemolins i Rubio Aróstegui, 2016). No obstant això, la declaració anterior és més una regla general amb algunes desviacions. Aquestes excepcions serien el resultat de tensions entre l'estat quasi federal, les regions autònomes, les províncies i els municipis, que donen com a resultat una diferenciació més que una estandardització de les polítiques culturals (Bonet i Negrier, 2011). Sense estandardització, esdevé difícil assignar responsabilitats d'intervenció en diversos nivells de govern (qui fa què?). L'efecte general de les dificultats de coordinació de l'estat amb les regions en matèria de política

cultural són models i enfocaments diferenciadors. Una explicació de per què això és així és que les regions autònomes fan tot el possible per a resistir l'assimilació nacional i cultural (Zamorano, 2017). Com a resultat d'aquesta tendència a la diferenciació, cada regió definirà i implementarà, en certa manera, polítiques específiques per als seus propis dispositius i necessitats locals (Rubio Arostegui i Rius-Ulldemolins, 2020). A més a més, aquestes disparitats regionals poden de tant en tant fomentar el comportament nepotista i l'amiguisme, com demostren els estudis sobre el finançament i les operacions de diverses institucions importants a València (Rius-Ulldemolins, Flor Moreno, et al., 2019) o la forma en què les fluctuacions del pressupost cultural es relacionen amb els cicles electorals (Sanjuán et al., 2020).

En altres paraules, per a comprendre com els governs regionals podrien optar per donar suport al micromecenatge digital com un mètode nou de recaptació de fons, hem de considerar quins són els factors contextuals que condicionen el tipus d'intervenció. Alguns d'aquests factors són les tradicions i l'experiència associades amb el finançament privat de la cultura, els diversos paradigmes i fonaments que justifiquen la intervenció política i els tipus de subvencions que poden utilitzar-se per a donar suport monetàriament al finançament col·lectiu cultural.

Segons Schuster (1989), els governs fan ús de tres tipus de subvencions públiques: cofinançament, subvencions de desafiament i subvencions de contrapartida inversa. El cofinançament es refereix al paper del govern com a cofinançador de les arts en un reconeixement del fet que el sector públic poques vegades finança la totalitat dels costos del projecte. En el context europeu, el cofinançament és el mecanisme de subvenció predominant tant als països nòrdics com als del sud (Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019; Rubio Arostegui i Rius-Ulldemolins, 2020). Els estatuts consagren el principi a Suècia, d'acord amb la base jurídica de la *Förordning (2012:516) om statsbidrag till det fria kulturlivet inom teater-*,

*dans- och musikrådet* («Ordenança (2012:516) sobre subvencions estatals a la vida cultural lliure en l'àmbit del teatre, la dansa i la música») sobre subsidis a les arts escèniques i la música que estableix que el Consell Suec d'Art o altres agències estatals no finançaran projectes íntegrament. Llavors, una subvenció de desafiament s'assembla a una subvenció de *la pastanaga i el pal*.

El govern desafia les institucions culturals o individus específics a recaptar diners *nous* de fonts privades a canvi de promeses d'una subvenció *desafiament* addicional que recompensa l'èxit (Schuster, 1989: 65). El principi subjacent de les subvencions de contrapartida és un compromís governamental d'igualar, de manera més o menys automàtica, la recaptació de fons privats amb una proporció determinada (per exemple, de 1:1 a 1:4) de finançament públic. El terme *invers* es deriva del modus operandi *reactiu* del mecanisme de subvencions: el subsidi públic segueix l'elecció privada. Els governs poden trobar que les subvencions de contrapartida són difícils d'implementar perquè la distribució de fons basada en l'elecció pública constitueix un enfocament innovador (Senabre i Morell, 2018). Per contra, i pel fet que les subvencions de contrapartida fomenten la participació i funcionen bé amb la lògica de recaptació de fons basada en campanyes, els governs veuen les subvencions de contrapartida com una forma viable d'intervenció per a donar suport al micromecenatge (Botí, 2020).

La literatura grisa (Baeck et al., 2017; De Voldere i Zeqo, 2017; Eurocrowd, 2021) descriu quatre tipus de finançament de contrapartida basats en subvencions de contrapartida: en primer lloc, complementària, pont i temps real. *En primer lloc* està assignant un percentatge predeterminat dels costos del projecte com a finançament públic abans de l'inici de la campanya de finançament col·lectiu. Per contra, una *recàrrega* agrega un percentatge similar o una suma fixa després del final de la campanya. *Pontejar* cerca enfortir el potencial d'èxit de la campanya a través d'una sola contribució a la campanya una

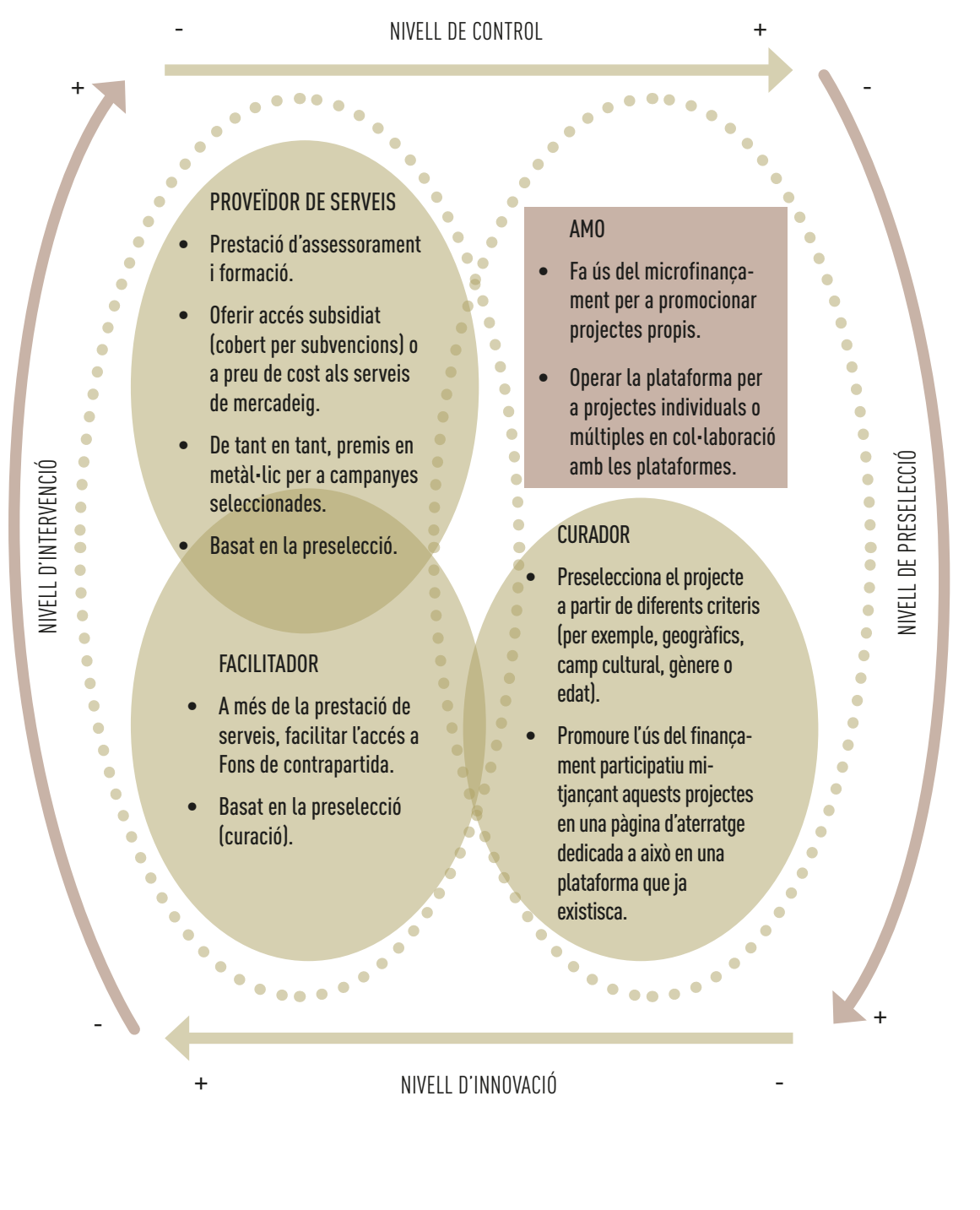
vegada que aconseguix un líndar preestablert (per exemple, del 30 al 50 per cent). Finalment, el *temps real* consisteix a *igualar* el valor de qualsevol contribució, multiplicant, efectivament, el valor de qualsevol compromís. Per tant, les contribucions dels socis públics, en efecte, dupliquen el valor de la quantitat de fons promesos als projectes per patrocinadors privats. En qualsevol cas, el resultat i efecte general és que el finançament disponible per a projectes culturals augmenta (Barbieri et al., 2019).

No obstant això, la forma en què els governs poden combinar el finançament compartit amb altres tipus d'intervencions per a donar suport al finançament col·lectiu segueix sense definir-se en el context del finançament col·lectiu cultural. La literatura sobre el micromecenatge cívic (Davies, 2015; Wenzlaff, 2020a) primer va establir la teoria d'una taxonomia d'esquemes d'intervenció, que brinden orientació. Per la seua banda, Wenzlaff (2020a: 457-458), basant-se en el treball de Davies (2014), va descriure cinc rols que els governs regionals poden adoptar en el context del micromecenatge cívic de la manera següent.

- Models de propietari: el govern s'apropia del micromecenatge mitjançant la promoció d'una campanya.
- Model facilitador: el govern, a través de la provisió de suport econòmic, cofinança campanyes promogudes per ciutadans particulars o organitzacions.
- Models de (venda) de serveis: el govern ofereix serveis (diligència deguda de projectes, educació, capacitació o tutoria) gratis o a preu de cost.
- Models de curadors: el govern selecciona i promou campanyes a través dels canals de comunicació oficials de la institució pública.
- Models de plataforma: el govern posseeix una plataforma de finançament participatiu.



**Figura 1** Les tensions i les forces en el finançament de Fons de contrapartida de micromecenatge: propietat, curadoria, facilitació i serveis



A partir del treball de Wenzlaff i Davies i l'anàlisi de les associacions que hi ha per a donar suport al finançament col·lectiu (vegeu la secció 3), la Figura 1 proposa un model operatiu de possibles intervencions per a donar suport al micromecenatge cultural. Situem les formes d'intervenció (diferents rols) al llarg de quatre continus (enfocaments) —dues verticals i dues horitzontals. El continu horitzontal en la part inferior indica la posició de les intervencions en relació amb el grau d'innovació. La raó és que els procediments administratius innovadors (facilitació) poden representar l'aspecte més desafiador de la intervenció. Amb això, ens referim a canviar el model d'assignació de subvencions d'experts (per exemple, funcionaris públics) o parells (per exemple, comitès de la Conselleria de Cultura) a decisions populars (de la multitud).

El continu horitzontal en la part superior indica el grau en què el soci públic té la intenció de controlar i administrar l'associació. Això significa configurar i administrar una plataforma per a promoure projectes propietaris (en el sentit d'autoelegits) com a propietari. El continu vertical esquerre mostra una posició en una escala que indica compromís (de menor a major). Per tant, el model d'intervenció de servei implicaria una clara actitud de *laissez faire*, o passiva, ja que limita la participació al suport indirecte de l'esforç del promotor en atorgar subvencions discrecionals per a cobrir-ne els costos de mercadeig i promoció. El continu vertical dret indica el grau d'obertura de l'esquema d'intervenció. Amb *obertura* ens referim al treball que es dedica a la investigació de projectes per a la participació. Aquests poden variar des de la inclusió de qualsevol projecte potencial únicament a discreció del soci públic, mitjançant el compliment de criteris (geografia, categoria de la indústria, edat, sexe i estat professional), fins a la selecció basada en sol·licituds formals que són similars a les associades a la dotació subvencionada en models de cofinançament d'intervenció.

A causa de la naturalesa fluida de les transicions de límits entre els diversos rols, aquests són altament híbrids i sovint uns contindran parts de l'altre en

les respectives posicions. L'excepció és la posició de propietat de la plataforma, en la qual els governs regionals i locals actuen com a promotors en col·laboració directa amb una plataforma. Això significa que, en la majoria dels casos, el rol de facilitador implica curadoria (preselecció de projectes) i prestació de serveis (capacitació, seguiment, ajuda amb la comunicació i el màrqueting). A més a més, algunes modalitats de prestació de serveis inclouen el suport al projecte en forma de premis en metàl·lic, mentre que d'altres requereixen la tramitació de sol·licituds per a accedir a una prestació subvencionada. La curadoria implica esforços de comunicació i màrqueting sense que el promotor obtinga necessàriament beneficis específics d'una campanya patentada. Sense tenir en compte el rol de propietari, el valor de la intervenció per a artistes i emprenedors culturals es pot resumir de la manera següent: curadoria-serveis-facilitació.

---

## METODOLOGIA

Examinem les iniciatives dels governs locals i regionals per a impulsar el micromecenatge cultural utilitzant un disseny i una metodologia d'investigació d'estudi de cas (Creswell, 2013; Ying, 2018: 97). La taxonomia de Stake (en Creswell, 2013: 99) classifica el nostre estudi de cas com un estudi de cas col·lectiu (o múltiple). L'objectiu era obtenir una millor comprensió d'aquests programes, la seua implementació i funcionalitat mitjançant l'anàlisi i l'avaluació dels esquemes operatius existents. Dos passos de recopilació de dades van actuar simultàniament. Una fase es va centrar en el desplegament d'un marc per a ajudar la nostra interpretació i comprensió dels molts rols que adopten els governs locals i regionals per a donar suport al micromecenatge cultural mitjançant el finançament compartit i altres tipus de participació a tot Europa. En l'anàlisi de documents (De Voldere i Zeqo, 2017; Baeck et al., 2017; Xarxa Europea de Finançament Participatiu, 2018; Senabre i Morrell, 2018; Myn-digheten för Kulturanalys, 2013) i cerques web (els llocs web [crowdfunding4culture.org](http://crowdfunding4culture.org), [eurocrowd.org](http://eurocrowd.org)

i nordic-crowdfunding.org), es van identificar 77 programes diferents de diversos països d'Europa. N'hem eliminat 40 (cap govern regional o local,  $n = 5$ ; finançament col·lectiu predominantment cívic,  $n = 22$ , i socis corporatius, com un banc,  $n = 13$ ).

Per a la resta dels esquemes seleccionats ( $n = 37$ ) es va emprar una matriu de recopilació de dades en la qual recollim informació sobre la ubicació (país), any de llançament, plataforma de micromecenatge col·laboradora, soci públic i model de negoci de micromecenatge. Després d'avaluar-ne els esquemes, hi fem una sinopsi del funcionament (versió abreujada en la columna «descripció», Taula 1). En alguns casos, ens vam posar en contacte amb l'administració pública i entaulem un diàleg per correu electrònic amb el funcionariat

públic per a determinar i verificar informació que teníem dificultats per a comprendre o interpretar. Com a etapa final del procés, es va consultar una iniciativa col·laborativa per a mapar els projectes existents, realitzada en la plataforma de LinkedIn per a garantir que les nostres cerques estigueren completes (Wenzlaff, 2020b). En acabat de traçar la informació bàsica, aprofundim en les anàlisis dels rols i tipus de participació dels socis públics, i desenvolupem un model (vegeu la Figura 1) basat en les nostres troballes mentre usem la bibliografia sobre micromecenatge cívic com a guia. Tot seguit, es va emprar el model per a determinar el tipus d'intervenció per a cadascuna de les iniciatives, i es va assignar un rol a cadascuna d'aquestes.

La informació es pot trobar a la Taula 1.

**Taula 1** Resum de les associacions analitzades

País	Any de començament	Plataformes col·laboradores	Regions/Ciutats	Rol
<b>Àustria</b>	2016	Wemakeit, Conda, Kickstarter, Startnext, Zmartup, Greenrocket, 1000 x 1000, Compagnisto, Firstcap1	Graz	Servei
<b>França</b>	2015	Proartis	Rennes	Curadoria i serveis
<b>Alemanya</b>	2016 (Berlín); 2017 (Kassel)	Startnext	Berlín i Kassel	Servei
<b>Alemanya</b>	2019 (Renània-Palatinat); 2020 (Dresden)	Startnext	Renània-Palatinat i Dresden	Curació
<b>Alemanya</b>	2013 (Frankfurt); 2014 (Munic); 2011 (Hamburg)	Startnext	Frankfurt, Munic i Hamburg	Facilitació
<b>Itàlia</b>	2013	Idea Ginger	Bolonya	Plataforma
<b>Itàlia</b>	2015	Idea Ginger i Kickstarter	Emília-Romanya	Servei
<b>Països Baixos</b>	2010	Voordekunst	Groningen, Gelderland, Limburg, Rotterdam, Amsterdam, la Haia i Amersfoort.	Facilitació
<b>Espanya</b>	2011	Goteo	Andalusia, Guipúscoa, Barcelona, Saragossa	Facilitació
<b>Espanya</b>	2016	Verkami	Gijón	Facilitació
<b>Suècia</b>	2010	CrowdCulture	Província de Blekinge, Filmbasen, província de Gävleborg, Jönköping, província de Kronoberg, Estocolm, província de Södermanland, província de Västra Götaland, província de Dalarna.	Facilitació
<b>Suïssa</b>	2012	Wemakeit	Basilea	Curació
<b>Regne Unit</b>	2011	Crowdfunder	Newcastle, Cornualla, Plymouth, Birmingham	Facilitació

Investigació i elaboració pròpia, basada en Wenzlaff (2020b), De Voldere i Zeqo (2017), i Loots (2020).

Descripció	Model de finançament col·lectiu
Ajudes per a finançar serveis creatius (> 50 % dels costos, amb un límit de 5.000 €) necessaris per a una campanya (producció de vídeo, disseny gràfic i comunicació).	Préstec, equitat, i recompensa
Comença amb la curadoria (preselecció) seguida d'un programa de capacitació i assessorament. Dues rondes de campanyes. Premi en metàl·lic de 1.000 € (el que més ha agradat i més diners ha recaptat) i 500 € (premi especial de la ciutat).	Premi
Ofereix serveis de consulta gratuïts a aspirants promotors (Berlín). Assessorament en el desenvolupament de campanyes i promoció de serveis promocionals (Kassel). De tant en tant, premis en metàl·lic per a les campanyes seleccionades.	Préstec, capital, i recompensa (Berlín); recompensa només (Kassel).
Un canal en la plataforma promou projectes de micromecenatge de la zona.	Premi
Selecció basada en la sol·licitud, assessorament i accés a subvencions per a pagar els serveis i el finançament de contrapartida (límit de 5.000 € per campanya). Recàrrega (Munic i Hamburg) o model en temps real (Frankfurt).	Premi
La ciutat va finançar part de la restauració d'un lloc del patrimoni cultural fent-hi ús d'una plataforma de finançament col·lectiu creat per Idea Ginger. Més de 7.000 ciutadans van donar 339.000 €.	Donació
El govern regional, en col·laboració amb una agència d'innovació i experts en micromecenatge, ofereix serveis d'assessorament, relacions públiques i comunicació.	Premi
La plataforma gestiona associacions amb els socis governamentals, organitza tallers i consultes, i facilita el finançament de contrapartida per a projectes seleccionats. Els fons de contrapartida solen representar entre el 25 % i el 30 % dels objectius de la campanya com a fons inicials, pont o complementaris.	Recompensa i donació
Vegeu el cas d'estudi	Recompensa i donació
Verkami responsable de l'assessorament i l'allotjament de campanyes. Els fons de contrapartida dupliquen la quantitat recaptada si es compleix l'objectiu, fins a un màxim de 2.000 € per campanya.	Premi
Vegeu el cas d'estudi	Premi
Llançament d'un canal regional per al Cantó de Basilea-Ciutat. La regió va cobrir els costos de programació, allotjament i mà d'obra per a promoure el micromecenatge i la possibilitat d'inclusió de la comunitat d'artistes locals en el canal.	Premi
Segons els criteris de compliment i els objectius de recaptació de fons, els projectes potencials poden accedir al finançament de contrapartida (+ finançament addicional).	Premi

Simultàniament amb el mapatge d'iniciatives europees històriques i existents, volem identificar estudis de casos que ja estan funcionant per a poder examinar-hi i validar més a fons el paper de facilitador que al final definim. Aquests casos van ser triats en funció de la rellevància paradigmàtica (Flyvbjerg, 2011). Fet i fet, els casos *paradigmàtics* fan sobresortir les característiques més generals de l'objecte o fenomen estudiat. Per tant, la raó per a triar-los és que ens ajuden a comprendre alguns dels problemes i desafiaments inherents a les col·laboracions entre entitats públiques (governos regionals) i privades (plataformes de micromecenatge) que tenen com a objectiu augmentar l'adopció i l'ús de la variant de finançament participatiu cultural. Per tant, van ser seleccionats perquè il·lustren clarament com col·laboren els governs regionals, com a facilitadors, i les plataformes de finançament col·lectiu.

La lògica es fonamenta sobre tres justificacions. En primer lloc, en tots dos casos, els llançaments de les plataformes i les seues col·laboracions amb els governs regionals van ser dels primers a Europa. Aquesta afirmació està basada en la línia de temps dels anys de llançament, com es mostra en la Taula 1. En segon lloc, tots dos casos demostren valors diferents que van determinar com es va implementar la col·laboració en la pràctica: la forta aposta de Goteo pels Creative Commons i el model participatiu de CrowdCulture per a donar suport públic a la cultura a partir de l'impacte de la digitalització, respectivament. Alguns poden preguntar-se per què triem Goteo com a cas espanyol en lloc de Verkami. Verkami és una plataforma amb més campanyes i una certa experiència en el rol de facilitadora (vegeu la Taula 1). No obstant això, finalment es va seleccionar Goteo per l'experiència molt més àmplia de la plataforma en el desenvolupament i operació d'associacions publicoprivades similars a les d'un facilitador. En tercer lloc, els esquemes seleccionats poden ajudar-nos a comprendre quin efecte té la crisi financera de 2008 i els diferents models de política cultural en l'acompliment

d'aquests esquemes. Hi ha més estudis empírics (Rius-Ulldemolins et al., 2019) que han confirmat que els problemes estructurals relacionats amb la crisi a Suècia i Espanya són molt diferents. Això es deu al fet que els entorns socials, polítics, econòmics i geogràfics d'aquests dos estats es troben en extrems oposats d'Europa occidental.

Des d'un punt de vista metodològic, el desenvolupament d'aquests casos integrats segueix el mateix camí que l'elaboració del model d'intervenció. Això implica que comencem fent una investigació documental mitjançant la revisió de la bibliografia de casos específics. Exemples de fonts clau, a més dels llocs web de la plataforma, són informes d'estudis de casos publicats (Amman, 2016, Zeqo, 2016), informes (European Micromecenatge Network, 2018; Myndigheten för Kulturanalys, 2013; De Voldere i Zeqo, 2017) i articles revisats per parells (Senabre i Morrel, 2018; Loots, 2020). També recopilem i analitzem informació sobre l'acompliment financer dels programes de finançament de contrapartida.

Sobre la base d'una anàlisi preliminar dels documents i dades de la campanya (Maxwell, 2009) hem redactat textos que descriuen la nostra comprensió de la lògica dels esquemes, la funcionalitat de les plataformes i els models comercials subjacents de les plataformes. Desenvolupem un conjunt de qüestionaris per a fer entrevistes semiestructurades basats en aquests *memoràndums*. Després, fem entrevistes per separat amb els respectius fundadors de les dues plataformes (Oliver Schulbaum en el cas de Goteo i Max Valentin pel que fa referència a CrowdCulture). La finalitat de les entrevistes era obtenir coneixement sobre tres temes que considerem centrals per a respondre la pregunta d'investigació: els valors que sustenten el funcionament de la plataforma, la funcionalitat dels esquemes (inclòs el mecanisme de finançament equivalent) i la col·laboració entre socis, i els resultats econòmics i l'acompliment dels esquemes, mesurats com un efecte multiplicador.

La durada de totes dues entrevistes va ser d'entre 90 i 120 minuts. Vam decidir fer entrevistes per la mateixa raó que triàrem mapar els esquemes: l'exhaustivitat. Per tant, les entrevistes van brindar l'última oportunitat per a validar la nostra comprensió de les operacions de la plataforma, els esquemes de finançament de contrapartida i la precisió de les dades financeres. Després de la transcripció de les entrevistes, es van completar els estudis de casos, que van incloure l'actualització de les dades d'acompliment financer i el càlcul de l'efecte multiplicador per a cada esquema. Els informes de casos es presenten en la secció següent.

---

## ESTUDIS DE CAS

### *Goteo*

La plataforma de micromecenatge de Goteo té com a objectiu fomentar les associacions i col·laboracions publicoprivades basades en el compromís amb els béns comuns creatius com a principi filosòfic. Un projecte de plataforma inspirat en Flattr, un servei de subscripció de microdonacions per a treballs creatius, en resposta a l'impacte de la crisi financera en el finançament de projectes. Un model conceptual per a Goteo va sorgir a través de tallers de codisseny amb les parts interessades afectades: ciutadans que donen suport a projectes culturals o socials, empleats governamentals i inversors. La transparència i la responsabilitat compartida són els valors centrals que comparteixen totes les parts interessades. Els ciutadans valoren la transparència perquè els permet comprendre com es gasten els fons en els projectes finançats. El sector públic té una obligació general de transparència en el govern, mentre que el model Goteo simplifica i resol els problemes d'informació. Els inversors van apreciar la transparència proporcionada pel sistema de senyalització: un llum roig que parpelleja quan els projectes no compleixen les promeses fetes.

Aquests valors però, fan que operar una plataforma de micromecenatge siga un procediment més complex en el cas de Goteo en comparació amb plataformes comercials com Verkami o Kickstarter. Hi havia incertesa sobre si un model amb antecedents sense connexió —recaptar fons apel·lant a la solidaritat— transcendiria en línia. Goteo va resoldre el repte mitjançant la innovació i la transparència. La plataforma opera com una fundació la capitalització inicial de la qual (28.000 €) prové de la posada en valor del codi obert de la plataforma. Una altra innovació *transparent* va ser establir models de col·laboració jurídica i fiscalment vàlids en col·laboració amb la Junta d'Extremadura. No obstant això, a causa de la transparència, la plantilla es va fer pública i tots podien fer-ne ús. En conseqüència, durant el procés de contractació pública per a adjudicar un contracte nou per a operar l'esquema, Goteo va perdre el treball d'organitzar el finançament de contrapartida a altres empreses.

Així, gestionar una plataforma com a base aporta tots dos avantatges: treball excedent i limitacions. Fiscalment, una contribució a una campanya representa un regal per a la fundació, que posteriorment distribueix els fons als promotors respectius. Per tant, tots els patrocinadors han de verificar-ne la identitat i ser elegibles per als beneficis fiscals. Aquestes garanties legals representen característiques avantatjoses per a l'administració pública en el seu paper com a facilitadores. Ara bé, aconseguir que s'envien els certificats d'impostos correctes a tots els contribuents representa una feina addicional i requereix un programari especial per a la comunicació amb les autoritats fiscals. Per tant, atés l'estatus legal incert del micromecenatge basat en recompenses, el model de Goteo proporciona un marc legítim que les plataformes comercials no poden oferir. Al mateix temps, la *transparència*, l'adhesió a Creative Commons, el compromís social i un procés d'investigació rigorós i realista limiten el tipus i la quantitat de projectes en la plataforma. Els projectes de música comercial van triar diferents plataformes a causa dels requisits per a llançar els

enregistraments finançats mitjançant micromecenatge amb una llicència Creative Commons. Un exemple de compromís social és que els promotors han de declarar com els projectes poden contribuir a la igualtat de gènere. El realisme significa observar els objectius de finançament de la campanya i el

requisit que les contribucions de familiars i amics equivalguen al 20 per cent de la primera setmana de la campanya. Com a resultat, la plataforma rebutja la majoria dels projectes que cerquen recaptar 20.000 euros en fons de 1.500 contribuents perquè aquests objectius poden ser considerats poc realistes.

**Taula 2 Estadístiques descriptives de META!, la col·laboració de Goteo i la Diputació Foral de Guipúscoa**

Campanyes de finançament de contrapartida					
Variables	META! 2016	META! 2017	META! 2018	META! 2019	Total
Pressupost de fons de contrapartida	70.000 €	70.000 €	70.000 €	70.000 €	280.000 €
Assignació utilitzada	70.000 €	62.631 €	70.000 €	70.000 €	272.631 €
Aplicacions	37	33	46	38	154
Projectes seleccionats	20	16	15	14	65
Finançat amb èxit	20	15	14	14	63
Contribucions de mecenes	84.450 €	94.080 €	77.619 €	76.708€	332.857 €
Contribucions de DFG <sup>1</sup>	66.572 €	63.722 €	59.641 €	MD	189.935 €
Participants	1.556	1.333	1.441	1.322	5.652
Mitjana de les aportacions ( $\bar{M}$ )	54 €	71 €	54 €	58 €	
Mitjana de la campanya ( $\bar{M}$ )	7.723 €	10.939 €	10.544 €	10.479 €	
Efecte multiplicador	2,21	2,50	2,11	2,10	2,22

1. DFG = aportacions per a cobrir despeses d'administració, formació, assessorament i comunicació.



### *CrowdCulture*

El 2006, Max Valentin, fundador de CrowdCulture, confiava que el comerç electrònic i l'impacte de la digitalització en altres sectors acabarien afectant el sector cultural. Inspirant-se en els precursors de les plataformes de micromecenatge actuals, com el lloc web tancat i exclusiu per a membres Underfund, que s'utilitza per a presentar i recaptar fons per a projectes creatius, Valentin va voler transposar formes participatives d'organitzacions del sector cultural a un entorn empresarial digital. La pedra angular del nou model estructural va ser la participació democràtica basada en el principi organitzatiu d'una economia híbrida. Amb *híbrida* es refereix a la unió d'interessos públics i privats per a tirar endavant un projecte, i amb *economia* fa referència a una solució de cofinançament digital en què el nombre de participants, no el capital involucrat, té protagonisme. Així, el punt d'entrada no va ser el micromecenatge per se, sinó un intent de facilitar la participació democràtica en l'assignació de fons públics mitjançant la digitalització.

No obstant això, una associació publicoprivada entre la plataforma i els governs regionals té a veure tant amb la necessitat d'altres fonts d'ingressos com amb les comissions de les contribucions de finançament popular únicament. CrowdCulture inicialment va pressionar la Fundació Sueca d'Internet per a obtenir-hi suport financer, amb l'argument que els beneficis del projecte de la plataforma incloïen un ús superior per part del govern dels serveis digitals basats en la web. Les respostes van variar des de negatives (massa comercial; Internet no hauria de tractar-se de diners) passant per tèbies (complicat) fins a positives (volem allotjar finançament equivalent). Eventualment, CrowdCulture es va negar a participar en els processos de contractació pública per a operar l'esquema pilot perquè l'esquema de finançament equivalent necessitaria aplicar el principi en temps real. Els models en temps real contradueixen la creença personal de Valentin que els esquemes de finançament de contrapartida han

de basar-se en el nombre de participants i no en la quantitat de finançament recaptat. En cas contrari, el risc de frau o ús indegut és massa elevat perquè una persona amb capital disponible pot comprar fons públics. Al final, CrowdCulture es va decidir per un model de negocis basat en llicències de programari per a usar la plataforma, tarifes de consultoria per a administrar les aliances amb els fons regionals i provisió de serveis (per exemple, tallers i capacita-ció en l'execució de campanyes per a promotors).

Al mateix temps, un regidor elegit fa poc en el govern de la ciutat d'Estocolm estava interessat a canviar la forma en què la ciutat assignava els fons culturals. Algunes institucions havien rebut diners regularment de la ciutat des de feia trenta anys, mentre que la llista d'altres que volien suport era llarga. Per a buscar-hi solucions, la ciutat va crear una agència semiautònoma amb el nom d'Innovativ Kultur. Els objectius de l'agència eren promoure la cooperació entre el sector cultural, les empreses i la investigació, proporcionar finançament per a projectes culturals innovadors, estimular l'esperit empresarial cultural i, cosa que és més important, treballar en el desenvolupament de mètodes per a finançar el sector cultural, és a dir, «una agència per a desafiar-ne l'estatu quo». D'acord amb les paraules de Valentin, CrowdCulture, amb finançament de VINNOVA, va executar amb èxit dos programes pilot amb finançament de contrapartida per a Innovativ Kultur el 2010, abans de llançar-se oficialment el 2011, amb el primer esquema regional de finançament de contrapartida fora d'Estocolm que va fer-se realitat el 2012. Valentin cita aquestes associacions i espera que el departament legal d'SKL (l'organització per als governs municipals i regionals suecs) valide el model de finançament de contrapartida de CrowdCulture com una associació que, al seu torn, valide les autoritats regionals. No obstant això, desafiar l'estatu quo no és l'únic ímpetu darrere de l'impuls per a operar associacions publicoprivades. Com assenyala Max Valentin, «No podríem sobreviure financerament amb un model d'empresa a

consumidor. Per això també hem de treballar amb el sector públic. No és només ideologia».

El finançament de contrapartida prové d'un fons designat en el qual el soci públic reserva un percentatge fraccional del seu pressupost cultural específicament per a projectes promoguts en la plataforma que compleixen els criteris per a accedir a aquests fons. La plataforma utilitza un algorisme per a calcular el suport públic en funció de la quantitat de projectes actius en un moment donat, dirigits a un fons públic específic i les seues respectives donacions de persones. Accedir al finançament de contrapartida requereix que almenys cinc patrocinadors privats donen suport al projecte (SOU, 2018: 20) i que el projecte aconseguisca el seu objectiu de finançament predeterminat.

Els motius de col·laboració del govern varien, des de mostrar la capacitat d'innovar i enfortir la participació democràtica fins a seguir senyals polítics que emfasitzen la necessitat d'externalitzar activitats mitjançant la digitalització. El que Valentin troba més desafiador és la temporalitat de les aliances (que duren un any, amb excepcions) i que el micromecenatge requereix més maneres de treballar des de l'administració i que siguen diferents. La pèrdua de control i poder no sol ser el problema. El desafiament és la implementació administrativa i la gestió dels programes, inclosa la capacitació i l'educació i, un fet que és més important encara: aconseguir que la gent s'hi entusiasme. La Taula 3 proporciona estadístiques descriptives de programes seleccionats de finançament per contrapartida. Tenen un efecte multiplicador menor que en el cas espanyol.

**Taula 3 Estadístiques descriptives de CrowdCulture des de 2010 a 2016**

Regions	Campanyes reeixides	Tots els projectes		Finançament de contrapartida		Finançament privat		Efecte multiplicador
		Total	$\bar{M}$	Total	$\bar{M}$	Total	$\bar{M}$	
Província de Blekinge	21	38.260	1.822	32.917	1.567	5.343	254	0,16
Província de Dalarna	4	10.588	2.647	9.119	2.280	1.469	367	0,16
Filmbasen	12	27.189	2.266	15.802	1.317	11.387	949	0,72
Província de Gävleborg	9	38.615	4.291	30.344	3.372	8.271	919	0,27
Jönköping	1	7.022	7.022	4.616	4.616	2.406	2.406	0,52
Província de Kronoberg	13	43.422	3.340	33.666	2.590	9.756	750	0,29
Província de Södermanland	13	26.530	2.041	21.546	1.657	2.728	210	0,13
Província de Västra Götaland	21	54.278	2.585	35.034	1.668	19.244	916	0,55

## DISCUSSIONS I IMPLICACIONS

Aquest article es va centrar en una pregunta d'investigació principal: com han respost els governs locals i regionals d'Europa al sorgiment del micromecenatge com a mecanisme de finançament alternatiu per a donar suport a projectes culturals? El nostre model conceptual mostra que, en el nivell regional de govern, els rols disponibles depenen de la tria que es fa entre enfocaments expectants o innovadors. Amb l'enfocament expectant ens referim al fet que els governs donen suport als esforços dels promotors que fan campanyes promovent o encoratjant indirectament l'acceptació del finançament participatiu. L'enfocament indica un interès en el micromecenatge *poc convencional* i disponible, però no indica un compromís ampli per a involucrar-se en el mecanisme. Per contra, l'enfocament innovador fa referència a la facilitació directa del finançament participatiu mitjançant el finançament de contrapartida o l'ús del micromecenatge per a promoure campanyes per a projectes considerats estratègicament o artísticament importants. Com ocorre en la majoria de les tipologies, la hibridació hi és comuna.

La facilitació, generalment, implica la curació i la prestació de serveis, mentre que la curació d'una *temporada* especial de campanyes o la prestació de serveis pot incloure alguna facilitació modesta a través de premis en metàl·lic. En qualsevol circumstància, observem tensions entre l'impuls d'innovar i el desig de mantenir el control. La majoria dels esquemes que faciliten el finançament de contrapartida tenen un procés de selecció que imita el model tradicional de sol·licitud de projectes en el sector cultural. Segons l'enfocament triat, l'aplicació reeixida de les polítiques depèn de quatre mecanismes: un rigorós procés de preselecció; formació professional i tutoria; comunicació, i tercerització del treball (a la plataforma).

Una part de la diferència en l'efecte multiplicador entre els esquemes pot explicar-se per la mena d'organització, la participació financera i operativa

del soci públic i l'existència de valors comuns. «En les rondes de finançament de contrapartida, fem més treball d'avaluació; ens paguen perquè siguem més minuciosos», diu Oliver Schulbaum. A més a més, va afegir, «la labor de màrqueting i comunicació, els programes de capacitat i educació» estan vinculats a l'èxit. Per tant, el tipus d'associació i el nivell de participació indiquen que la plataforma i el soci públic són col·laboradors pròxims. Addicionalment, tots dos socis valoren que la seua col·laboració es base en l'obertura i la transparència.

CrowdCulture, d'altra banda, opera com un negoci, principalment llicenciant drets d'ús i, de vegades, brindant serveis com a part de l'acord. CrowdCulture tampoc fa un paper important en la selecció i verificació de projectes, a part de garantir que se segueixen les regles de la plataforma i dels socis (és a dir, nombre de patrocinadors, origen geogràfic i tipus de projecte). A causa del model comercial triat, els socis públics esdevenen clients i estan menys involucrats en l'operació de l'esquema. Això exemplifica un tipus de col·laboració menys intensiu i menys exigent. En comparar els valors de la plataforma, es pot trobar una possible explicació per a les diferències en l'efecte multiplicador. Un defensor (Goteo) advoca per la transparència i els béns comuns, mentre que l'altre advoca per la democratització del procés d'assignació de fons (CrowdCulture). Basat en l'acompliment econòmic, el primer sembla produir millors resultats. Com a resultat, a més dels valors de la plataforma, les variables que influeixen en l'efecte multiplicador d'aquests esquemes inclouen el nivell de compromís inherent de l'associació, la inversió en màrqueting dedicada i, finalment, la curadoria.

A més a més, els mecanismes de finançament de contrapartida semblen més complexos que la simple complementació de les contribucions privades amb finançament públic. Les plataformes utilitzen models dinàmics basats en algorismes per a evitar el problema del *free rider* (els promotors es beneficien sense contribuir) en incentivar els promotors a treballar durant els moments clau de les cam-

panyes. Per tant, proposem un cinqué model, la multiplicació dinàmica, per a complementar els quatre descrits prèviament per Baeck et al. (2017). Definim la multiplicació dinàmica com un model de coincidència basat en algorismes, que calcula el compromís públic amb les campanyes mitjançant una fórmula que considera els projectes participants, les contribucions, les fases de la campanya i els objectius generals de l'esquema.

Encara així, aquestes setmanes no expliquen l'adopció cautelosa i ambivalent del govern regional i local. Hi té alguna cosa a veure la baixa pressió o la poca demanda del sector professional de les arts i de les institucions del patrimoni cultural? En tots dos casos, persones que representaven el govern, a Estocolm i Guipúscoa, van impulsar el procés basant-se en la lògica que, per a augmentar i canviar l'assignació de fons, els governs han d'innovar. El microfinançament col·lectiu, com ha demostrat la nostra investigació, representa una desviació del model tradicional de cofinançament, que es basa en experts dels consells de les arts i les administracions públiques que prenen decisions per al públic i els consumidors (Bonet i Sastre, 2016). La majoria de les expressions i objectes culturals finançats a través del micromecenatge cultural es desvien, en termes de política cultural, cap a l'extrem popular i comercial del continu artístic alt-baix. No formen part de l'establiment cultural (Rius-Ulldemolins et al., 2019), com el patrimoni, les arts escèniques o la música clàssica (Menger, 2010), un fet que ocasiona dificultats per a justificar-ne el suport com a béns de mèrit. No obstant això, l'ús del finançament de contrapartida representa un resultat endogen del gir participatiu de les polítiques culturals (Bonet i Négrier, 2018). Podria ajudar a legitimar el suport governamental a la cultura per a aquells projectes que s'adhereixen als paradigmes de la democràcia cultural i l'economia creativa. Això té una importància particular quan ens enfrontem al problema perenne de la precarietat i les dificultats per a accedir al finançament i a la feina remunerada d'artistes i emprenedors culturals (Menger, 1999).

No obstant això, el sorgiment del micromecenatge evidencia un cert nivell de desconexió entre els discursos polítics regionals reiteratius i l'economia de la ciutat creativa (Menger, 2010). Això és una part d'un problema continu de connectar els valors intrínsecs de la política cultural amb les ambicions instrumentals relatives al creixement econòmic i la cohesió social mitjançant l'adopció d'una agenda cultural més àmplia, socialment rellevant i inclusiva (Styhre, 2013). A pesar de compartir els mateixos criteris i mecanismes que sustenten la política artística en general —per exemple, qualitat estètica i professionalisme— (Pratt, 2005), hi ha una manca de mecanismes financers inherents adaptats a les pràctiques i necessitats reals dels artistes emergents. La majoria de les intervencions són esquemes indirectes (Evans, 2009; Menger, 2010; Holden, 2015), que inclouen la construcció de centres culturals nous i infraestructura, o el finançament de festivals, esdeveniments i espais de treball conjunt. Una altra raó per a la participació limitada pot ser l'estatus legal ambigu de molts projectes que es beneficien del finançament participatiu: alguns són prevendes que generarien pagaments d'IVA; uns altres tenen el caràcter de donacions filantròpiques i economia del regal, amb un tercer en una posició poc clara entre aquests dos pols.

Una altra explicació més prosaica de la vacil·lació és la naturalesa no prescriptiva de la capacitat d'intermediació del micromecenatge en comparació amb els models de selecció dominants. En els models de cofinançament, el govern, les fundacions o les empreses privades brinden finançament en funció de la selecció entre qualsevol nombre de projectes *presentats*, sovint basant-se en criteris instrumentals, com la capacitat per a complir els requisits intrínsecs establits i els objectius externs. Els mateixos mecanismes s'implementen amb el rol de facilitador en alguns programes de finançament de contrapartida, per exemple, el cas de META! Això evidencia una certa intenció per part dels governs d'adaptar el suport al micromecenatge, al model de preselecció utilitzat per a l'assignació de subvencions de cofinançament. En el cas de CrowdCulture, la impressió

del fundador, Max Valentin, és que els temors del govern a donar suport al micromecenatge i el finançament de contrapartida poden tenir més a veure amb la càrrega de treball addicional involucrada. A més de la càrrega de treball, els costos d'assumir un rol de facilitador també són bastant alts, en part pels mecanismes de preselecció que repliquen els governs, d'una banda i, de l'altra banda, pels costos associats a la capacitació, la tutoria i la comunicació de plans i campanyes per al públic. En el cas de META! aquests costos eren quasi equivalents a les quantitats reservades per al finançament de les campanyes. Quins són els impulsors i les barreres per a donar suport al micromecenatge cultural des de la perspectiva de l'administració pública local i regional? Aquest podria ser un tema interessant per a futures investigacions.

En conclusió, la majoria dels governs regionals i locals perceben el finançament col·lectiu com un mecanisme de finançament marginal utilitzat per projectes culturals que no poden accedir a unes altres fonts de finançament. Per tant, la nostra investigació no indica una adopció generalitzada del paper de facilitador, proveïdor de serveis o curador del suport de micromecenatge. Una raó pot ser que el suport impliqui l'assignació de fons mitjançant diferents mecanismes de subvenció i models d'intervenció. Els funcionaris públics, els consells d'art, els artistes establits i les institucions poden resistir-se a aquests canvis per temor

a perdre el control i la influència sobre la política cultural. No abordar l'incòmode debat legal i fiscal de si els ingressos del micromecenatge constitueixen obsequis o vendes de producció proporciona una altra explicació per a la reticència (Lazzaro i Noonan, 2020).

El suport públic al micromecenatge implica l'externalització de la concessió de subvencions mitjançant col·laboracions amb organitzacions privades (plataformes). La falta de control sobre els procediments pot conduir al mal ús dels fons i al fracàs de les associacions, un fet que provoca una pèrdua de reputació per al soci públic. No obstant això, a causa de l'orientació predominantment local o regional dels esquemes de finançament de contrapartida, els obstacles legals i fiscals haurien de ser fàcils d'abordar si tenim en compte la facilitat dels procediments de control. La investigació a França demostra un vincle geogràfic entre el *terroir* cultural i les iniciatives de finançament col·lectiu (Le Bécheq et al., 2018). Per tant, els governs poden utilitzar el suport al micromecenatge com un mètode per a augmentar les finances públiques reduïdes o estancades i beneficiar-se del dinamisme i la complementaritat entre el micromecenatge i l'ecosistema cultural local i regional. Qui són els qui poden ser-ne els beneficiaris? Artistes emergents i projectes que s'emmarquen en els paradigmes de la democràcia cultural i l'economia creativa.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Amman, S. (2016). *The matchfunding model of Crowdculture*. E. Commission. <https://www.crowdfunding4culture.eu/crowdculture-matchfunding-model>
- Baeck, P., Bone, J., i Mitchell, S. (2017). *Matching the crowd: Combining crowdfunding and institutional funding to get great ideas off the ground*. Nesta. <https://www.nesta.org.uk/report/matching-the-crowd-combining-crowdfunding-and-institutional-funding-to-get-great-ideas-off-the-ground/>
- Barbieri, N., Fina, X., Partal, A., i Subirats, J. (2019). The raise of crowdfunding in the cultural field. A new architecture for shared production or simply a reformulation of fragility and precariousness? [article]. *Arbor-Ciencia Pensamiento y Cultura*, 195(791), 13, article a490. <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.791n1003>
- Belleflamme, P., Lambert, T., i Schwienbacher, A. (2014). *Crowdfunding: Tapping the right crowd*. *Journal of Business Venturing*, 29(5), 585-609. <https://doi.org/10.1016/j.jbusvent.2013.07.003>

- Bernard, A., i Gazel, M. (2018). La place de la foule dans le financement de projet musicaux: les financeurs participatifs et l'industrie financent-ils les mêmes projets. En F. Moreau i Y. Nicolas (eds.), *Financement participatif: une voie d'avenir pour la culture?* (p. 105-128). Ministère de la Culture - DEPS. [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=DEPS\\_MORE\\_2018\\_01\\_0021](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=DEPS_MORE_2018_01_0021)
- Binimelis, M. A. (2016). The crowdfunding discourses: balance and tensions around audiodivisual democratisation [article]. *Ic-Revista Científica de Informacion y Comunicacion*(13), 117-153. <https://doi.org/10.12795/IC.2016.i01.04>
- Blomgren, R. (2012). Autonomy or democratic cultural policy: that is the question. *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), 519-529. <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.708861>
- Bonet, L., i Négrier, E. (2011). La tensión estandarización-diferenciación en las políticas culturales. El caso de España y Francia. *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*(6), 53-73. <https://doi.org/10.24965/gapp.v0i6.9946>
- Bonet, L., i Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*(66), 64-73. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>
- Bonet, L., i Sastre, E. (2016). Le financement participatif, une alternative à la politique culturelle ? *Nectart*, 2(1), 121-129. <https://doi.org/10.3917/nect.002.0121>
- Borchi, A. (2020). Towards a Policy for the Cultural Commons. En E. Macri, V. Morea, i M. Trimarchi (eds.), *Cultural Commons and Urban Dynamics: A Multidisciplinary Perspective* (p. 11-24). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-54418-8\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-54418-8_2)
- Brabham, D. C. (2017). How crowdfunding discourse threatens public arts [article]. *New Media & Society*, 19(7), 983-999. <https://doi.org/10.1177/1461444815625946>
- Bustamente, E. (2013). *España: la cultura en tiempos de crisis*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Cameron, S. (2016). Past, present and future: music economics at the crossroads. *Journal of Cultural Economics*, 40(1), 1-12. <https://doi.org/10.1007/s10824-015-9263-4>
- Cejudo Cordoba, R. (2017). Participation of the public in funding of the cultural offer: ethical arguments for debate. *Arbor-Ciencia Pensamiento y Cultura*, 193(784), Article a387. <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2009>
- Chartrand, H. H., i McCaughey, C. (1989). The arm's length principle and the arts: an international perspective-past, present and future. *Who's to Pay for the Arts*, 43-80.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry et research design: choosing among five approaches*. SAGE Publications.
- Cummings, M. C., i Schuster, J. M. D. (1989). *Who's to pay for the arts?: the international search for models of arts support*. ACA Books.
- Dalla Chiesa, C. (2020). From Digitalisation to Crowdfunding Platforms: Fomenting the Cultural Commons. En E. Macri, V. Morea i M. Trimarchi (eds.), *Cultural Commons and Urban Dynamics: A Multidisciplinary Perspective* (p. 173-186). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-54418-8\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-030-54418-8_11)
- Dalla Chiesa, C., i Dekker, E. (2021). Crowdfunding in the arts: beyond match-making on platforms. *Socio-Economic Review*, mwab006. <https://doi.org/https://doi.org/10.1093/ser/mwab006>
- Davidson, R. (2019). The Role of Platforms in Fulfilling the Potential of Crowdfunding as an Alternative Decentralized Arena for Cultural Financing. *Law i Ethics of Human Rights*, 13(1), 115-140. <https://doi.org/10.1515/lehr-2019-0005>
- Davidson, R., i Poor, N. (2015). The barriers facing artists' use of crowdfunding platforms: Personality, emotional labor, and going to the well one too many times [article]. *New Media & Society*, 17(2), 289-307. <https://doi.org/10.1177/1461444814558916>
- Davies, R. (2014). *Civic crowdfunding: Participatory Communities*, Entrepreneurs and the Political Economy of Place. <https://ssrn.com/abstract=2434615>
- Davies, R. (2015). Three provocations for civic crowdfunding. *Information, Communication & Society*, 18(3), 342-355. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2014.989878>
- De Voldere, I., Romainville, J.-F., Knotter, S., Durinck, E., Engin, E., Le Gall, A., et al. (2017). *Mapping the creative value chains* (927966638X). E. Commission. <https://op.europa.eu/s/velb>
- De Voldere, I. i Zeqo, K. (2017). *Crowdfunding - Reshaping the crowd's engagement in culture*. Publications Office of the European Union. <https://doi.org/10.2766/011282>
- Dubois, V. (2015). Cultural policy regimes in Western Europe. En J. D. e.-i.-c. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition. (Vol. 5, p. 460-465). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10419-2>

- EU. (2010). Green Paper: *Unlocking the potential of cultural and creative industries* (Brussels, COM (2010), Issue. E. Commission. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/1cb6f484-074b-4913-87b3-344ccf020eef/language-en>
- EU. Regulation 2020/1503 on European Crowdfunding Service Providers for Business, European Union (2020). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:32020R1503>
- Eurocrowd. (2021). *Scaling up partnerships: A blueprint for the implementation of match-funding schemes between public authorities and crowdfunding platforms*. [https://eurocrowd.org/wp-content/uploads/2021/06/FINAL\\_Eurocrowd-ScalingUpPartnerships-2021-2.pdf](https://eurocrowd.org/wp-content/uploads/2021/06/FINAL_Eurocrowd-ScalingUpPartnerships-2021-2.pdf)
- European Crowdfunding Network. (2018). *Triggering Participation: A Collection of Civic Crowdfunding and Match-funding Experiences in the EU*. <https://eurocrowd.org/>
- Evans, D. S., i Schmalensee, R. (2016). *Matchmakers: The new economics of multisided platforms*. Harvard Business Review Press.
- Evans, G. (2009). Creative cities, creative spaces and urban policy. *Urban studies*, 46(5-6), 1003-1040. <https://doi.org/10.1177/0042098009103853>
- Flyvbjerg, B. (2011). Case study. En N. K. Denzin i Y. S. Lincoln (eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (p. 301-316).
- Henningsen, E., i Blomgren, R. (2017). Organiserer for organiserings skyld-Kultursamverkansmodellen og organisasjonsreformenes rolle i nordisk kulturpolitikk. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 20(01-02), 51-70. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2017-01-02-05>
- Holden, J. (2015). The Ecology of Culture - *A Report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project*. A. a. H. R. Council. [www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/the-ecology-of-culture](http://www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/the-ecology-of-culture)
- Hong, S., i Ryu, J. (2019). Crowdfunding public projects: Collaborative governance for achieving citizen co-funding of public goods. *Government Information Quarterly*, 36(1), 145-153. <https://doi.org/10.1016/j.giq.2018.11.009>
- Klamer, A., Petrova, L., i Mignosa, A. (2006). *Financing the Arts and Culture in the European Union*.
- Lazzaro, E., i Noonan, D. (2020). A comparative analysis of US and EU regulatory frameworks of crowdfunding for the cultural and creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 1-17. <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1776270>
- Le Bécheq, M., Dejean, S., Alloing, C., i Méric, J. (2018). Le financement participatif des projets culturels et ses petits mondes. En F. Moreau i Y. Nicolas (eds.), *Financement participatif: une voie d'avenir pour la culture?* (p. 177-218). Ministère de la Culture - DEPS.
- Lehner, O. M. (2013). Crowdfunding social ventures: a model and research agenda. *Venture Capital*, 15(4), 289-311. <https://doi.org/10.1080/13691066.2013.782624>
- Lenart-Gansiniec, R. (2021). Crowdfunding in Public Sector: A Systematic Literature Review. En R. Lenart-Gansiniec i J. Chen (eds.), *Crowdfunding in the Public Sector* (p. 21-42). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-77841-5\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-77841-5_2)
- Lindström Sol, S. (2019). The democratic value of participation in Swedish cultural policy. *Comunicação e sociedade*(36), 81-99. [https://doi.org/10.17231/comsoc.36\(2019\).2346](https://doi.org/10.17231/comsoc.36(2019).2346)
- Loots, E. (2020, October 6 2020). *Do local governments master the art of matching? Drivers and barriers of match-funding through the VoordeKunst crowdfunding platform* ECAF Research Conference 2020, Utrecht. <https://www.uu.nl/en/events/ecaf-research-conference-2020>
- Macht, S., i Weatherston, J. (2015). Academic research on crowdfunders: What's been done and what's to come? *Strategic Change*, 24(2), 191-205. <https://doi.org/10.1002/jsc.2010>
- Mangset, P., Kangas, A., Skot-Hansen, D., i Vestheim, G. (2008). Nordic cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 14(1), 1-5. <https://doi.org/10.1080/10286630701856435>
- Maxwell, J. A. (2009). Designing a Qualitative Study. En L. Bickman i D. J. Rog (eds.), *The SAGE handbook of applied social research methods* (2.ª ed., p. 214-253). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483348858>
- McKenny, A. F., Allison, T. H., Ketchen Jr, D. J., Short, J. C., i Ireland, R. D. (2017). How should crowdfunding research evolve? A survey of the entrepreneurship theory and practice editorial board. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 41(2), 291-304. <https://doi.org/10.1111/etap.12269>
- Mendes-Da-Silva, W., Rossoni, L., Conte, B. S., Gattaz, C. C., i Francisco, E. R. (2016). The impacts of fundraising periods and geographic distance on financing music production via crowdfunding in Brazil. *Journal of Cultural Economics*, 40(1), 75-99. <https://doi.org/10.1007/s10824-015-9248-3>

- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541-574. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
- Menger, P.-M. (2010). *Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity* (10-28). National Graduate Institute for Policy Studies - GRIPS Discussion Paper 10-28.
- Mollick, E., i Nanda, R. (2016). Wisdom or Madness? Comparing Crowds with Expert Evaluation in Funding the Arts. *Management Science*, 62(6), 1533-1553. <https://doi.org/10.1287/mnsc.2015.2207>
- Moreau, F., i Nicolas, Y. (2018). Introduction. En F. Moreau i Y. Nicolas (eds.), *Financement Participatif: une voie d'avenir pour la culture?* (p. 7-19). Ministère de la Culture - DEPS. <https://www.cairn.info/financement-participatif-une-voie-d-avenir--9782724623253.htm>
- Muñoz Villarreal, A. (2018). A brief reference to the collaborative economy and cultural heritage *Revista Jurídica de Castilla y León*(44), 181-192.
- Myndigheten för Kulturanalys. (2013). *Jakten på medborgarfinansiering: en omvärldsanalys av crowdfunding*. Myndigheten för kulturanalys Retrieved from [https://kulturanalys.se/wp-content/uploads/2013/02/Omvarldsanalys\\_-\\_Crowdfunding\\_2013.pdf](https://kulturanalys.se/wp-content/uploads/2013/02/Omvarldsanalys_-_Crowdfunding_2013.pdf)
- Pratt, A. C. (2005). Cultural industries and public policy: An oxymoron? *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 31-44. <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
- Rius-Ulldemolins, J., Flor Moreno, V., i Hernández i Martí, G.-M. (2019). The dark side of cultural policy: economic and political instrumentalisation, white elephants, and corruption in Valencian cultural institutions. *International Journal of Cultural Policy*, 25(3), 282-297. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1296434>
- Rius-Ulldemolins, J., Pizzi, A., i Rubio Arostegui, J. A. (2019). European models of cultural policy: towards European convergence in public spending and cultural participation? *Journal of European Integration*, 41(8), 1045-1067. <https://doi.org/10.1080/07036337.2019.1645844>
- Rius-Ulldemolins, J., i Rubio Aróstegui, J. A. (2016). *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Universitat de València.
- Rochet, J.-C., i Tirole, J. (2003). Platform competition in two-sided markets. *Journal of the european economic association*, 1(4), 990-1029.
- Rubio Arostegui, J. A., i Rius-Ulldemolins, J. (2020). Cultural policies in the South of Europe after the global economic crisis: is there a Southern model within the framework of European convergence? [article]. *International Journal of Cultural Policy*, 26(1), 16-30. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1429421>
- Rubio Arostegui, J. A., i Villarroya, A. (2021). Patronage as a way out of crisis? the case of major cultural institutions in Spain. *Cultural Trends*, 1-20. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1986670>
- Rykkja, A., Mæhle, N., Munim, Z. H., i Shneor, R. (2020). Crowdfunding in the Cultural Industries. En R. Shneor, L. Zhao i B.-T. Flåten (eds.), *Advances in Crowdfunding: Research and Practice*. Palgrave MacMillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-46309-0\\_18](https://doi.org/10.1007/978-3-030-46309-0_18)
- Sanjuán, J., Rausell, P., Coll, V., i Abeledo, R. (2020). Mayors, Using Cultural Expenditure in An Opportunistic Way Improves the Chances of Re-Election, but Do Not Do It: Revisiting Political Budget Cycles. *Sustainability*, 12(21), 9095. <https://doi.org/10.3390/su12219095>
- Schuster, J. M. D. (1989). Government Leverage of Private Support: Matching Grants and the Problem with New Money. En M. J. Wyszomirski i P. Clubb (eds.), *The Cost of Culture: Patterns and Prospects of Private Arts Patronage*. ACA Books.
- Senabre, E., i Morell, M. F. (2018). *Match-Funding as a Formula for Crowdfunding: A Case Study on the Goteo.org Platform* Proceedings of the 14th International Symposium on Open Collaboration, Paris, France.
- Shneor, R., i Munim, Z. H. (2019). Reward crowdfunding contribution as planned behaviour: An extended framework. *Journal of Business Research*, 103, 56-70. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.06.013>
- SOU. (2018:20). *Gräsrotfinansiering*. Estocolm: Finansdepartementet Retrieved from <https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/statens-offentliga-utredningar/2018/03/sou-201820/>
- Stenström, E. (2008). What turn will cultural policy take? The renewal of the Swedish model. *International Journal of Cultural Policy*, 14(1), 25-35. <https://doi.org/10.1080/10286630701856476>
- Styhre, A. (2013). The economic valuation and commensuration of cultural resources: Financing and monitoring the Swedish culture sector. *Valuation Studies*, 1(1), 51-81. <https://doi.org/10.3384/vs.2001-5992.131151>



- Swords, J. (2017). Crowd-patronage-Intermediaries, geographies and relationships in patronage networks. *Poetics*, 64, 63-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2017.09.001>
- Van der Hoogen, Q. L. (2020). Values in crowdfunding in the Netherlands. *International Journal of Cultural Policy*, 26(1), 109-127. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1433666>
- Vestheim, G. (2008). All kulturpolitikk er instrumentell. En KulturSverige 2009: *Problemanalys och statistik* (p. 56-63). Swedish Cultural Policy Research Observatory. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-18582>
- Wenzlaff, K. (2020a). Civic Crowdfunding: Four Perspectives on the Definition of Civic Crowdfunding. En R. Shneor, L. Zhao i B.-T. Flåten (eds.), *Advances in Crowdfunding: Research and Practice* (p. 441-472). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-46309-0\\_19](https://doi.org/10.1007/978-3-030-46309-0_19)
- Wenzlaff, K. (2020b). *Where and how do public authorities and crowdfunding platforms collaborate?* [https://www.linkedin.com/pulse/where-how-do-public-authorities-crowdfunding-karsten-wenzlaff?trk=public\\_profile\\_article\\_view](https://www.linkedin.com/pulse/where-how-do-public-authorities-crowdfunding-karsten-wenzlaff?trk=public_profile_article_view)
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications* (6.ª ed.). Sage publications.
- Zamorano, M. M. (2017). Cultural policy governance, sub-state actors, and nationalism: a comparative analysis based on the Spanish case. *Debats: Revista de Cultura, Poder i Societat*(2), 79-94. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2017-6>
- Ziegler, T., Shneor, R., Wenzlaff, K., Odorovic, A., Johanson, D., Hao, R., i Ryll, L. (2019). *Shifting Paradigms The 4th European Alternative Finance Benchmarking Report*. [https://www.jbs.cam.ac.uk/fileadmin/user\\_upload/research/centres/alternative-finance/downloads/2019-04-4th-european-alternative-finance-benchmarking-industry-report-shifting-paradigms.pdf](https://www.jbs.cam.ac.uk/fileadmin/user_upload/research/centres/alternative-finance/downloads/2019-04-4th-european-alternative-finance-benchmarking-industry-report-shifting-paradigms.pdf)

---

## NOTA BIOGRÀFICA

### *Anders Rykkja*

Anders Rykkja és investigador doctorant en la Facultat de Ciències Empresarials i Socials de la Universitat de Ciències Aplicades de l'Interior de Noruega, on fa la tesi doctoral sobre l'ús del micromecenatge com a model de negoci i mecanisme de valoració en el sector cultural i creatiu als països nòrdics i a Espanya. Forma part del projecte CROWDCUL del Consell d'Investigació de Noruega sobre l'adopció i l'ús del micromecenatge entre artistes.

### *Lluís Bonet Agustí*

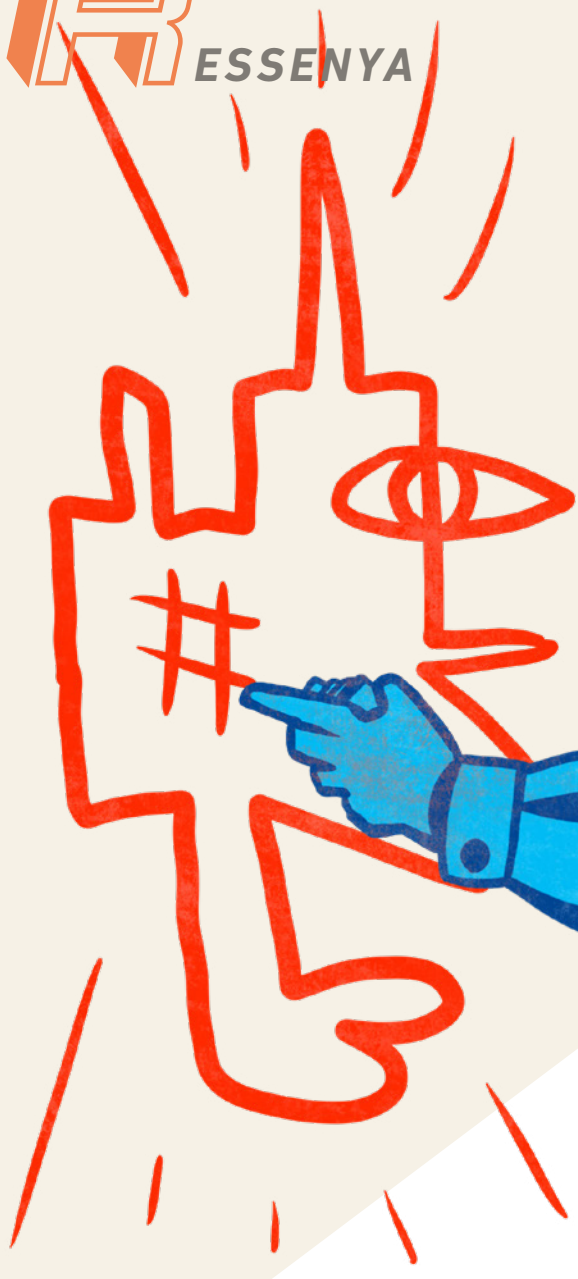
Lluís Bonet és catedràtic d'Economia Aplicada en la Universitat de Barcelona, especialitzat en economia cultural, polítiques culturals i gestió de les arts. És el director del programa de postgrau en Gestió Cultural (amb un doctorat i tres mestratges i ha completat quatre programes d'aprenentatge continu en el camp).



---

**Agraïments:** Els autors volen agrair a Mia Meidell Haaland i a Eva Sastre Canelas la seua ajuda en la recopilació de dades i a Johan Jansson, Rotem Shneor i Suntje Schmidt pels seus comentaris i aportacions als esborranys anteriors de l'article. Aquest projecte d'investigació va rebre una subvenció de Kunnskapsverket (Centre Nacional de Coneixement per a les Indústries Culturals de Noruega).

**R** ESSENYA



**PETERS, Tomás.**

## *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*

Santiago de Chile, Metales Pesados, 2020, 205 p.

*Ignacio Rivera*

UNIVERSITY OF LONDON

[ignacio.rivera@kcl.ac.uk](mailto:ignacio.rivera@kcl.ac.uk)

El llibre *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*, escrit pel sociòleg xilè Tomás Peters, va ser publicat per l'Editorial Metales Pesados l'any 2020, i finançat pel Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes de Xile, convocatòria 2018. El propòsit del llibre és reflexionar sobre la sociologia de l'art considerant les aportacions dels científics socials i filòsofs més destacats en l'àrea durant el segle xx, posant èmfasi en les teories de Luhmann, Adorno, Benjamin, Becker, Bourdieu i l'escola francesa de sociologia de l'art. El llibre es divideix en cinc capítols, que se sumen a una introducció i una anàlisi integrada en la conclusió. En la introducció, l'autor assenyalava que l'art s'ha estudiat des del camp sociològic a partir dels seus autors clàssics, com ara Weber o Durkheim, però les seues contribucions sobre aquesta qüestió van ser marginals respecte als temes considerats centrals en la sociologia. No va ser sinó fins al començament del segle xx, amb l'estètica sociològica, en què l'art es va començar a analitzar com un element central per a la comprensió de la societat. El llibre descriu i examina els diversos corrents sociològics que han plantejat una anàlisi

profunda de l'art en la societat, considerant l'estètica sociològica, la teoria de sistemes, els estudis sobre el món de l'art, el camp artístic i les polítiques culturals.

El primer capítol es basa en la teoria del sistema artístic de Niklas Luhmann, que analitza com el sistema de l'art es va complicant a través de la història, i com s'autonomitza a partir de la diferenciació funcional i reflexivització del propi sistema. El segon capítol es basa en les teories de Theodor Adorno i Walter Benjamin i les seues discussions respecte a l'autonomia artística i la possibilitat de transformació política de l'art. El capítol planteja una anàlisi comparada de les teories i la contribució d'aquests autors en temàtiques com la política cultural i les seues aplicacions actuals. El següent capítol explica breument la teoria dels mons de l'art de Howard Becker per contrarestar-la amb la del camp artístic de Pierre Bourdieu. Aquesta última teoria és explicada amb major profunditat al llarg del capítol, a través de l'anàlisi de conceptes com el de capital cultural o *habitus*. El quart capítol descriu i analitza l'escola

de sociologia de l'art francès en el període posterior a la Segona Guerra Mundial. Aquest capítol també aborda la connexió entre filosofia, art i societat. El cinquè capítol planteja una anàlisi integrada de la sociologia de l'art i les polítiques culturals. En primer lloc, s'hi fa una breu revisió històrica sobre les polítiques culturals a França, per a després assenyalar els actuals desafiaments i conceptualitzacions de la política cultural més enllà de l'experiència francesa. El llibre finalitza amb un capítol de síntesi, en què es planteja una anàlisi integrada de les diverses escoles i autors esmentats en el llibre.

Una virtut del llibre és que emprava un llenguatge accessible, pedagògic i obert. Amb això, Peters aconsegueix explicar de manera clara conceptes clau, autors destacats i debats importants de la sociologia de l'art i les polítiques culturals, la qual cosa converteix el llibre en una proposta interessant, no sols per a lectors experts en aquests temes, sinó també per a aquells que no tenen coneixements previs sobre la matèria, i desitgen introduir-se en una nova àrea de coneixement. Com a exemple de la capacitat pedagògica del llibre, el segon capítol discuteix de manera clara i en un llenguatge accessible, les similituds i diferències entre les teories d'Adorno i Benjamin, i assenyala que el plantejament de Benjamin s'enfoca en la capacitat transformadora de l'art, mentre que el d'Adorno té una mirada escèptica i negativa. Una vegada explicades de manera clara les idees generals dels dos autors, el capítol aconsegueix aprofundir detalladament en la diferència entre tots dos plantejaments. És a dir, hi ha tant claredat com profunditat a l'hora d'abordar els temes.

Una altra virtut del llibre és que contextualitza històricament la política cultural i el desenvolupament de la sociologia de l'art. Per exemple, el capítol sobre les polítiques culturals descriu el context històric i polític del sorgiment d'aquestes polítiques després de la Segona Guerra Mundial a França i de la institucionalització en funció de diverses iniciatives estatals. El llibre, a més, inclou una bibliografia i investigacions actualitzades dels temes que aborda. Per exemple, en el capítol sobre polítiques culturals, s'esmenta el concepte de creativitat com un tema

clau per a la política cultural contemporània. El capítol incorpora debats actuals sobre creativitat, respecte als canvis en el món de la tecnologia i de digitalització en les arts i cultura. Finalment, un aspecte positiu del llibre és que proposa una anàlisi integrada de les teories, que permet entendre les similituds i diferències dels autors esmentats. Amb això, és possible tindre una visió panoràmica de les teories, i entendre les diferències principals entre les escoles alemanyes i franceses de sociologia de l'art, que són les que més s'analitzen en el llibre.

Ara bé, és possible visualitzar certs temes que, des de la meua perspectiva, són susceptibles de ser debatuts. El primer és el capítol de sociologia de l'art de Luhmann, que explica diversos aspectes de la seua teoria, però manca d'una anàlisi més aprofundida de com aquesta teoria s'ha aplicat en estudis de sociologia de l'art. El llibre explica de manera exemplar en què consisteix la sociologia de l'art de Bourdieu i com aquesta teoria va ser adoptada i debatuda en el context francès, però no ocorre el mateix amb Luhmann; és a dir, no hi ha una anàlisi de l'impacte d'aquesta obra. Així que queden preguntes obertes respecte de l'aplicabilitat de la teoria de la complexitat i diferenciació funcional de Luhmann dins de la sociologia de l'art. Un altre nus debatible, des del meu punt de vista, es troba al capítol sobre la teoria de Bourdieu, que comença amb una breu anàlisi de la teoria de mons de l'art de Becker. Peters planteja que la teoria del món de l'art comet un error important, que és l'omissió de l'anàlisi del conflicte i les lluites de poder en l'estudi sociològic de l'art, error que no comet la teoria del camp artístic de Bourdieu. Jo compartisc parcialment aquesta idea, ja que efectivament la teoria del món de l'art, centrada en la cooperació, omet les complexes relacions de poder, dominació i violència simbòlica que hi operen. No obstant això, no compartisc l'èmfasi de Peters quant a l'error de Becker, ja que el mateix argument es podria plantejar en un sentit contrari. És a dir, plantejar que Bourdieu s'enfoca més en les relacions de poder i comet l'error de no analitzar la cooperació, que continua sent, des de la meua perspectiva, un factor important per

a l'anàlisi de l'art. És a dir, crec que en la discussió entre les perspectives de Becker i Bourdieu es podria aprofundir més, o simplement, plantejar que són perspectives amb propòsits diferents, però no que necessàriament l'una comet un error i l'altra no. Una última crítica és que l'esquema d'anàlisi integrada proposada en la pàgina 200 té invertits els eixos 'estètica sociològica' i 'sociologia de l'art', que pot concitar la confusió del lector. Aquest error és degut a un problema d'edició, que podrà ser esmenat en noves impressions del llibre.

De totes maneres, aquests nusos problemàtics esmentats; a saber, l'aplicació de Luhmann i el debat Bourdieu i Becker no enfosqueixen de cap manera la qualitat del llibre, sinó que són temàtiques que permeten reflexionar i debatre amb major profunditat sobre les diverses perspectives analitzades. En síntesi, el llibre de Peters és una gran aportació als estudis de la sociologia de l'art, escrit en un to pedagògic, clar, que suscita gran interès, i que ens permet tant debatre, com conèixer i aprofundir en diversos aspectes d'aquesta àrea d'estudi.





institució  
alfons el magnànim  
centre valencià  
d'estudis i d'investigació  
**[75anys]**



ISSN: 0212-0585



9 770212 058502

6,00 €