

D

E

B

A

T

■ **Monográfico**
Ciudad, creatividad
y prácticas culturales

- **Artículos de** Ricardo Klein, Claudia Seldin, Caio César de Azevedo Barros, Pedro Vítor Costa, Victória Michelini, 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 y sociedad

Vol. 137/1
2023

Presidente de la Diputació de València

Antoni Francesc Gaspar Ramos

Vicepresidencia

Maria Josep Amigó Laguarda

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

Vicent Flor

Las opiniones expresadas en los artículos y otros escritos publicados en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* son responsabilidad exclusiva de sus autores o autoras y no expresan la opinión de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Asimismo, los autores se comprometen a respetar las normas de ética en la publicación de la revista, así como a asegurar la veracidad en la declaración de autoría, la originalidad en la publicación, el no envío a otras revistas y la declaración de conflictos de intereses con relación a los artículos. Por tanto, aunque *Debats* hace todos los esfuerzos posibles para asegurar las buenas prácticas en la publicación de la revista y detectar malas prácticas o plagio, la revista *Debats* declina cualquier responsabilidad sobre los posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que se publican. Los autores pueden encontrar las normas para los autores y una guía de buenas prácticas y ética al final de la revista y en su página web.

Todos los artículos de la sección monográfica (Cuaderno) y de la sección de artículos de investigación (Artículos) han pasado un filtro inicial del editor y, posteriormente, un riguroso examen de revisión por pares, basado en el sistema de doble ciego, de al menos dos académicos especialistas en la materia.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad: Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.



Correspondencia, suscripción y venta / Send correspondence, subscription and orders

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

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

Subscripción anual en formato impreso (dos números al año, precios con IVA y gastos de envío incluidos). Pago por transferencia bancaria a nombre de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripción anual: 10 euros

Número suelto: 6 euros

Distribución / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

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

sendra@sendramarco.com

Impresión / Printing



ISSN 0212-0585 (impreso)

ISSN 2530-3074 (digital)

Depósito legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

La revista *Debats* nació en 1982 como una revista de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València (y, a continuación, del IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) con la voluntad de promover y actualizar los grandes debates de las ciencias sociales en València, dando pie a la participación de importantes figuras en estos campos. Actualmente, la revista *Debats* es semestral y tiene el objetivo de aglutinar las reflexiones actuales en el campo intelectual acerca de la cultura —en el sentido amplio de prácticas culturales y también en el sentido restrictivo de las artes— y su relación con el poder, la política, la identidad, el territorio y el cambio social. El marco de referencia de la revista se situaría en las temáticas que son relevantes para la sociedad valenciana y su entorno, pero con la intención de convertirse en un referente a nivel europeo e internacional. La revista parte de la perspectiva de las ciencias sociales, pero pretende al mismo tiempo conectar con los análisis y los debates contemporáneos de las humanidades, así como con los estudios de comunicación y de los *cultural studies*. Asimismo, se reclama metodológicamente plural a la vez que pretende incentivar la innovación en la adopción de nuevas técnicas de investigación y de comunicación de los resultados a un público amplio. Es decir, pretende convertirse en un instrumento de análisis de las problemáticas emergentes acerca de la cultura y la sociedad contemporáneas desde una perspectiva amplia y multidisciplinar, combinando una voluntad de incidencia social con el rigor científico de las publicaciones y de los debates científicos internacionales.

Director / Chair of the Editorial Board

Joaquim Rius Ulldemolins

(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Equipo Editorial / Editors

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

Consejo de redacción / 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

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)

Diseño / Design

Estudio Juan Nava gráfico

Ilustraciones / Illustrations

Cesc Roca

Administración / Management

Enric Estrela (Subdirector)

Clara Berenguer (Publicaciones)

Josep Cerdà (Publicaciones)

Mary Luz Ivorra (Publicaciones)

Robert Martínez (Publicaciones)

Rubén Luzón (Publicaciones)

Toni Pedrós (Publicaciones)

Xavier Agustí (Publicaciones)

Consuelo Viana (Jefa de Negociado de Administración)

María José Villalba (Administración y subscripciones)

Óscar Moncho (Administración)

Altea Tamarit (Jefa de Difusión)

Hugo Valverde (Difusión)

José Luis Pinotti (Distribución)

Julio Hervás (Distribución)

Luis Solsona (Distribución)

Coordinación y asesoramiento lingüístico / Coordination and language consulting

1 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

Maquetación / Layout

Mayte Mar Disseny gràfic i Comunicació

Bases de datos y directorios / 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

Sistemas de evaluación / 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)

Sumario/Contents

Monográfico: **Ciudad, creatividad y prácticas culturales**

Special Issue: *City, creativity and cultural practices*

Coordinado por / *Guest Editor*

Ricardo Klein

- Ricardo Klein** Presentación del monográfico «**Ciudad, creatividad y prácticas culturales**» — 06 / 09
Introduction to the Special Issue: City, creativity and cultural practices



- Claudia Seldin** Comprender los territorios culturales de abajo hacia arriba en ciudades — 10 / 30
Caio César de Azevedo desiguales
Barros *Understanding Bottom-Up Cultural Territories of Culture in Inequality-riven Cities*
Pedro Vítor Costa
Victória Michelini
- Inês Barbosa** Artistas contra la gentrificación del turismo: análisis de prácticas — 31 / 50
João Teixeira Lopes creativas de resistencia en Oporto
Lígia Ferro *Artists against Tourism Gentrification: Analyzing creative practices of resistance in Porto*
- Caitlin Frances Bruce** Movilidad, efimeridad y economías turísticas: — 51 / 66
tour grafitero practicando running en León, Guanajuato
Mobility, Ephemerality and Tourist Economies: Graffiti Running Tours in León Guanajuato
- Mercedes González** Hacia un nuevo radar. Arte urbano e identidades barriales en la — 67 / 84
Bracco ciudad de Buenos Aires
Towards a New Radar: Urban Art and Neighborhood Identities in Buenos Aires
- David Márquez Martín** El sector cultural ante el cambio cultural en el ámbito local en — 85 / 98
de la Leona Europa
The Cultural Sector in The Context of Cultural Change in Local Settings in Europe
- Pau Rausell-Köster** De los equipamientos culturales a la ciudad cultural. La experiencia — 99 / 115
Tony Ramos Murphy proyectiva de la Ciutat de l'Artista Faller en València
Chema Segovia Collado *Cultural Facilities in The Cultural City Model: Key lessons from Valencia's Ciutat de l'Artista Faller project*



ARTÍCULO

- Anders Rykkja** Adjudicación de fondos de contrapartida al micromecenazgo cultural por parte de los gobiernos: un análisis comparativo exploratorio de los casos español y sueco — 116 / 141
Lluís Bonet Agustí
- Government matching of cultural crowdfunding: an exploratory comparative analysis of the Spanish and Swedish cases*



RESEÑA

- Ignacio Rivera** PETERS, Tomás. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales* Santiago de Chile — 142 / 145

Presentación del monográfico. “Ciudad, creatividad y prácticas culturales”

Coordinado por
Ricardo Klein
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Este monográfico de la revista *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, titulado “Ciudad, creatividad y prácticas culturales”, pone énfasis en el análisis de la ciudad como categoría analítica, y de la creatividad y las prácticas culturales como medio transformador de sus espacios públicos.

El presente número surge en un momento donde la ciudad y la cultura se revelan como grandes aliadas para alcanzar procesos urbanos de cambio, reales y posibles. Los límites, efectos inesperados y resistencias a estas dinámicas imprimen un desafío para las prácticas artístico-culturales del siglo XXI. Esta nueva centralidad de la cultura en las ciudades ha favorecido procesos como la creación y la amplificación de barrios artísticos, la revalorización del patrimonio arquitectónico o el diseño público, impulsando la participación del ecosistema cultural y los servicios culturales de cercanía. Este proyecto de ciudad marca una agenda pública y política que tiende a consagrar la cultura en un modelo urbano que promete renovar el entorno y reorientar el papel de las instituciones y equipamientos culturales. La prestación de grandes infraestructuras culturales es una estrategia que utilizan algunas ciudades para mejorar su imagen (*branding* urbano) y fortalecer las prácticas participativas, con el objetivo de alcanzar procesos de revitalización o regeneración (Rius Ulldemolins y Klein, 2022).

Esta metodología de gestión consolida modelos de política cultural pública que concibe la cultura como un elemento estructurante de nuevas morfologías de la ciudad, pero no siempre logra resultados equitativos para alcanzar una gobernanza justa para todas las partes implicadas (Delfín, 2022). Esta aceleración provoca diferentes consecuencias para los espacios públicos y las comunidades, ya que no siempre son favorables a los intereses locales de la ciudadanía. Estos nuevos escenarios hacen de las ciudades una montura compleja para la mejora de sus espacios públicos. En este sentido, la militancia activista o la participación comunitaria son respuestas al entramado, muchas veces puesto en contradicción, de la agenda pública en cultura (Klein y Rius Ulldemolins, 2021). El tejido asociativo se personifica en acciones de ciudadanía cultural, en la búsqueda por consolidar los derechos culturales de sus

habitantes. En definitiva, para lograr ciudades más humanas y compartidas para la gente (Gehl, 2006; Durán, 2008).

Por otra parte, estos mecanismos de activación esperan dar protagonismo a las ciudades como lugar cultural, y soldar sinergias entre los espacios públicos y la configuración de nuevas prácticas artístico-culturales. A modo de ejemplo, la aparición de un fenómeno cultural como el *street art* consolida la imagen de ciudad como una atracción turística, y potencia su valor estético (Klein, 2020). Pero una consecuencia que podría traer aparejada el arte callejero más institucionalizado es una aceleración gentrificante en los barrios. La gentrificación es otro enclave sustancial para problematizar el lugar de la cultura en el contexto local de las ciudades (Rosler, 2017). Por un lado, surgen prácticas creativas de resistencia para dar visibilidad y frenar estos procesos, buscando reforzar las identidades y el hábitat local, las formas de organización barrial y la defensa por una vivienda digna y asequible frente a la especulación de los espacios públicos. Por otro, ocurre que determinadas prácticas y manifestaciones culturales se instrumentalizan para generar valor en las ciudades y sus espacios públicos. Por ejemplo, las políticas de turismo son una evidencia pasible de forjar procesos de gentrificación cuando se profundiza la *turistificación* (Sequera, 2020).

De igual forma, las propias realidades urbanas de las ciudades determinan los procesos de activación cultural y el desarrollo de los derechos culturales para la ciudadanía. Si bien en el contexto global se observan divergencias y procesos heterogéneos en su constitución e implementación, en los espacios públicos, como lugares de cultura local, la especificidad de la elaboración de políticas públicas en cultura, en correspondencia con la planificación urbana, se vuelve un trabajo más homogéneo y a medio plazo. Muchas veces, esos territorios locales con gran riqueza cultural están aferrados y dependen de las agendas políticas locales, donde la cultura queda relegada a un segundo lugar de prioridades. O, directamente, no son prioridad.

El monográfico presenta estudios e investigaciones teóricas y empíricas en el ámbito de la cultura y la política cultural de las ciudades, la creatividad urbana y las prácticas

artístico-culturales. En este contexto, presenta, a continuación, un conjunto de artículos que exponen investigaciones sobre los temas mencionados en escenas urbanas de diferentes ciudades de Europa, América Latina y Estados Unidos: Barcelona, Berlín, Oporto, València, Buenos Aires, León (México), Río de Janeiro y Pittsburgh.

En lo que refiere al análisis donde la ciudad se constituye como un escenario para problematizar la cultura y lo cultural, el monográfico presenta dos artículos, uno de ellos en Río de Janeiro (Brasil), y el otro, en Oporto (Portugal). Respecto al primero, el artículo de Claudia Seldin, Caio César de Azevedo Barros, Pedro Vitor Costa y Victória Michelini, titulado “Comprender los territorios culturales de abajo hacia arriba en ciudades desiguales”, busca discutir la idea de *territorios contestados de la cultura* como respuesta a distintos tipos de conflictos en espacios urbanos y en la construcción informal de las ciudades. Al mismo tiempo, destaca su relevancia, a partir del desarrollo de actividades culturales, en la lucha por alcanzar una mayor y mejor equidad en las ciudades desiguales de América Latina, y, en particular, Río de Janeiro. Por otro lado, se presenta el artículo “Artistas contra la gentrificación del turismo: análisis de prácticas creativas de resistencia en Oporto”, de Inês Barbosa, João Teixeira Lopes y Lígia Ferro, un análisis de prácticas creativas y de producción artística que indaga la generación de diferentes estrategias de resistencia, como la reivindicación al derecho a la vivienda y el derecho a la ciudad, en procesos de gentrificación en Oporto, Portugal, durante los últimos cinco años.

Con relación al ámbito de las prácticas culturales y la creatividad urbana, se presentan dos artículos, uno de ellos realiza un estudio de caso en León (México), y el otro, en la ciudad de Buenos Aires (Argentina). Por un lado, el artículo de Caitlin Frances Bruce, titulado “Movilidad, efimeridad y economías turísticas: *tour* grafitero practicando *running* en León, Guanajuato”, explora la creación de una ruta del grafiti como parte de las transformaciones que está viviendo León, cuyo cambio económico y cultural se va alejando de sus raíces agrícolas e industriales. Aquí, la autora discute de qué manera prácticas creativas como el arte urbano favorecen a alimentar una imagen atractiva de ciudad. Por otro lado, el artículo “Hacia un nuevo radar. Arte urbano e identidades barriales en la ciudad de Buenos Aires”, de Mercedes González Bracco, propone analizar cómo el arte urbano se entrelaza con la identidad local, reorganizando el espacio barrial y los imaginarios asociados a él en Buenos Aires.

En cuanto al ámbito de los equipamientos e instituciones culturales de la ciudad, se presentan dos artículos, uno con el foco en la ciudad de Barcelona y el otro en València. En cuanto al primero de ellos, el artículo de David Márquez Martín de la Leona, con el título de “El sector cultural ante el cambio cultural en el ámbito local en Europa”, busca estudiar cómo el sector cultural local puede dar visibilidad a un momento de cambio cultural por medio de sus políticas culturales o a través de acciones particulares. Además, pensar estas transformaciones desde una escala local, donde el ámbito territorial y administrativo es el protagonista en su implementación.

Respecto al segundo, titulado “De los equipamientos culturales a la ciudad cultural. La experiencia proyectiva de la Ciutat de l’Artista Faller en València”, de Pau Rausell-Köster, Tony Ramos Murphy y Chema Segovia Collado, el artículo ofrece una revisión crítica sobre la idea de equipamiento cultural como elemento anclado en la lógica de la democratización cultural, para avanzar hacia una comprensión ampliada del papel de la cultura en la ciudad contemporánea. Las posibilidades proyectivas que la ciudad cultural ofrece se ejemplifican desde un análisis de la recuperación de la Ciutat de l’Artista Faller en València.

Por último, deseo dar las gracias a todas las personas que han colaborado en la elaboración de este monográfico, especialmente en la redacción de los artículos y sus revisiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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., y Rius-Ulldemolins, J. (2021). Prácticas culturales y espacios públicos como lugares de interacción social y política. Un análisis del artivismo en Barcelona y València. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 445-462.
- Rius-Ulldemolins, J., y 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.



UADERNO



Comprender los territorios culturales de abajo hacia arriba en ciudades desiguales

Claudia Seldin

TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN

claudia.seldin@metropolitanstudies.de

ORCID: 0000-0002-4542-0450

Caio César de Azevedo Barros

UNIVERSIDAD FEDERAL DE RÍO DE JANEIRO

caiodeazevedobarros@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5926-4954

Pedro Vítor Costa

UNIVERSIDAD FEDERAL DE RÍO DE JANEIRO

pedro.costa@fau.ufrj.br

ORCID: 0000-0002-4464-2430

Victória Micheline

UNIVERSIDAD FEDERAL DE RÍO DE JANEIRO

victoria.junqueira@fau.ufrj.br

ORCID: 0000-0002-0073-4683

Recibido: 11/02/2021

Aceptado: 09/01/2022

RESUMEN

El término «contestación» se utiliza con frecuencia para describir diferentes tipos de conflictos que surgen en las áreas urbanas del siglo XXI. No obstante, la literatura sobre planificación urbana no ha abordado adecuadamente el enfoque cultural de esta resistencia. Por ende, este documento tiene como objetivo corregir esta omisión. Argumentamos que el concepto de «territorios de cultura en disputa» juega un papel clave en la construcción informal de áreas urbanas, destacándolas como impulsores heterogéneos de «contestación» y la lucha por los derechos en las ciudades asoladas por la desigualdad de América Latina. Los autores utilizan dos enfoques metodológicos para definir dicha «contestación»: (1) análisis contextual de la literatura sobre el concepto de «territorios» para descubrir su carácter cultural, y (2) análisis etnográfico de un estudio de caso sobre Río de Janeiro, Brasil. El Centro Cultural Viaduto de Realengo es un ejemplo de apropiación cultural de un sitio desocupado debajo de un paso elevado en las afueras de Río de Janeiro. Este caso ilustra la complejidad de la ocupación improvisada y de abajo hacia arriba a través de actividades culturales. El estudio revela la necesidad de entender estos territorios para elaborar políticas públicas y planes urbanos más equitativos. También destaca que tales territorios son culturalmente ricos y socialmente vulnerables.

Palabras clave: territorios en disputa; territorios culturales; teoría decolonial; desigualdad; América Latina

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

SUMARIO

Introducción
 La faceta cultural de los territorios
 Resistencia latinoamericana: territorios disputados y en disputa
 El espacio cultural del Viaduto de Realengo
 Notas metodológicas
 Un estudio de caso
 Contestaciones en el grupo interno
 Contestaciones con la ciudad exterior
 Consideraciones finales
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Claudia Seldin. Technische Universität Berlin, Center for Metropolitan Studies. Hardenbergstraße 16-18 (HBS 6) 10623, Berlín (Alemania)

Sugerencia de cita / Suggested citation: Seldin, C., de Azevedo Barros, C. C., Costa, P. V., y Michelini, V. (2023). Comprender los territorios culturales de abajo hacia arriba en ciudades desiguales. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 10-30. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.1>

INTRODUCCIÓN

Los términos «territorios en disputa» y «espacios urbanos en disputa» se han vuelto cada vez más comunes en la literatura actual de urbanismo y planificación urbana (Satgé y Watson, 2018; Schwarz y Streule, 2020). Sin embargo, es difícil encontrar una definición precisa para estos términos, lo que sugiere que se podría enriquecer la comprensión de los mismos mediante el aporte del campo de los estudios culturales. Algunos autores utilizan estos términos en un sentido más literal para referirse

a áreas o momentos de conflicto político, militar, religioso o étnico (Yiftachel y Ghanem, 2004; Vicino y Fahlberg, 2017). Otros se enfocan en disputas centradas en recursos naturales y temas ambientales (López, 2016). Algunos incluso mencionan términos más abstractos, como «espacios-tiempos en disputa» (Massey, 2005: 177). Aun así, después de años de investigación transdisciplinaria en planificación urbana y antropología social, todavía no hemos encontrado trabajos que mencionen cómo el desarrollo de la cultura y las actividades artísticas

pueden conducir a la creación de territorios complejos, y que van más allá de cuestiones de disputa racial (Rolnik, 2007). En este trabajo argumentamos que ciertos espacios culturales de abajo hacia arriba autoorganizados en Brasil consisten en algo más que territorios culturales. A menudo son territorios en disputa, llenos de múltiples conflictos objetivos y subjetivos, tanto dentro de los grupos involucrados como con la ciudad exterior. Cuando estos grupos incorporan el elemento de «resistencia», desafían el orden establecido y las desigualdades históricas, ya que desarrollan actividades alternativas que no se limitan necesariamente al sistema económico formal. Estos territorios pueden ayudar a guiar futuras políticas de inclusión y crear un ámbito para transformaciones informales y adaptativas del espacio urbano.

Desde 2004, hemos investigado varios casos de espacios culturales autoconstruidos en la periferia de las ciudades brasileñas, la mayoría de los cuales han generado controversia entre los residentes locales. Desde museos y parques urbanos en favelas [barrios marginales] hasta cines improvisados, estos espacios suelen estar impregnados de tensión y conflicto. Esto demuestra de manera concreta que las comunidades no siempre aceptan los territorios construidos y que presentan diferentes perspectivas según los actores e intereses que los respaldan. Nuestro objetivo principal es construir sobre el concepto original de territorios de cultura en disputa como una herramienta metodológica y de planificación de (y para) los oprimidos (Hesse-Biber, Leavy y Yaiser, 2004), y una clave en la lucha por el acceso cultural y por el cuestionamiento de las desigualdades en América Latina. Argumentamos que los espacios culturales de abajo hacia arriba se han visto durante mucho tiempo a través de lentes de color de rosa, como un fenómeno uniforme (Vaz, 2007; Hollanda, 2012), una visión que ignora su complejidad y lo que nos pueden enseñar. Consideramos que estos territorios complejos son el resultado de liderazgos en conflicto y relaciones humanas enfrentadas. Por lo tanto, creemos que merecen un análisis más exhaustivo y detallado. Nuestra investigación utilizó un enfoque metodológico de método mixto que combinó: (1) una

revisión crítica de la literatura existente sobre el concepto de territorios y su potencial de resistencia; (2) un análisis etnográfico de un estudio de caso.

El artículo comienza con un debate sobre cómo se definen simbólicamente los territorios culturales, vistos como producto de la vida cotidiana (Lindón, 2019) y como resultado de la acción colectiva y las identidades culturales (Bonnemaison, 1981). Luego destacamos la importancia del concepto de territorios para los estudios latinoamericanos y para los movimientos sociales locales (Zibechi, 2015; Saquet, 2018). Hacemos hincapié en la importancia de involucrar a autores locales para obtener percepciones más situadas y enfoques postcoloniales que favorezcan la descentralización de la producción del conocimiento (Porto-Gonçalves, 2001; 2008), en línea con la teoría decolonial. Estas referencias nos demuestran cómo los territorios latinoamericanos actuales son altamente dinámicos y están en un constante proceso de «multiterritorialización y reterritorialización» (Haesbaert, 2004), lo que contribuye a sus múltiples facetas cuestionadas y en disputa. Estos autores arrojan luz sobre cómo los territorios pueden ayudar en la elaboración de políticas públicas más eficientes y en el logro de un desarrollo más sostenible (Flores, 2007). Después de este análisis, nos basamos en nuestro propio concepto de territorios de cultura en disputa, aclarando cómo también pueden ser territorios en disputa con el orden establecido y el lugar de luchas contrahegemónicas que buscan una mayor igualdad. Para ilustrar nuestros argumentos, examinamos el caso del Espacio Cultural Viaduto de Realengo en Río de Janeiro, Brasil.

LA FACETA CULTURAL DE LOS TERRITORIOS

El concepto de territorio se ha convertido en un tema de investigación popular durante la transición del siglo xx al xxi (Debarbieux, 1999; Delaney, 2005). Las propuestas sobre un posible fin de la historia y de la geografía (Fukuyama, 1992; Virilio, 1998) y la crisis de la modernidad llevaron a los estudiosos a observar más de cerca los fenómenos de «desterritorialización y reterritorialización» (Haesbaert, 2004), que demostraron

que las apropiaciones espaciales estaban adquiriendo facetas diferentes a las experimentadas anteriormente.

Muchos autores han insistido durante mucho tiempo en la necesidad de entender los territorios a través de sus dimensiones simbólicas como territorios culturales. Bonnemaison (1981) destaca las subjetividades involucradas en la construcción de los territorios y el sentido que le dan al espacio quienes se apropian de él. Destaca que cultura y territorio son inseparables. Esta relación refleja una composición dialéctica y simétrica entre los aspectos visibles/materiales del espacio (paisaje) y los invisibles (cultura, relaciones y experiencias humanas). Lindón (2019) utiliza esta relación para describir una visión híbrida de los territorios, que mezcla sociedad y naturaleza; política, economía y cultura; materialidad e idealidad en una compleja interacción espacio-temporal.

En el campo del urbanismo, Vaz (2018) destaca la red de itinerarios diarios como un componente importante de los territorios. Señala el papel esencial de los espacios públicos que vinculan estos itinerarios (es decir, calles, avenidas y plazas), presentándolos como áreas clave para el encuentro de diferentes grupos y el desarrollo de relaciones sociales. Esta definición se hace más clara cuando analizamos el concepto de «espacio vivido» (Frémont, 1980), que vincula la construcción social del espacio a las rutinas diarias de las personas, los apegos y los afectos a diferentes lugares. El geógrafo brasileño Milton Santos (2006) también describe el territorio como una red de relaciones complementarias y conflictivas, como una forma de comprender el papel vital que juega la acción humana en los territorios, así como los vínculos entre el sitio, la formación socioespacial y nuestro mundo desigual.

Algunos autores incluso comparan el desarrollo de los territorios con «juegos de poder» o «geometrías de poder» entre los distintos actores que se apropian del espacio (Massey, 1999; Raffestin, 1980; Flores, 2007). Distinguen los «territorios dados», establecidos a través de políticas públicas de desarrollo regional, de los «territorios construidos» (Pecqueur, 2005), que surgen del encuentro de actores sociales que buscan resolver

un problema común. Los territorios abordados en este artículo se ubican en esta última categoría porque, en muchos casos, son creados a través de la improvisación y la acción colectiva de grupos que se enfrentan a desafíos similares en cuanto al acceso cultural desigual en la ciudad. En regiones marginadas de Brasil, estos territorios culturales a menudo son generados por grupos en áreas que están desatendidas por el mercado inmobiliario, lo que permite una cierta libertad para realizar actividades moldeadas por sus necesidades. Estos individuos aportan fragmentos de sus propias biografías a la construcción de territorios a través de un proceso multidimensional (Lindón, 2019; McFarlane 2019). Al (inter)actuar juntos en el espacio, producen una especie de «consciencia de lugar» (Saquet, 2018), que ayuda a identificar e interpretar su papel en el mundo.

Una vez que las personas comprenden su potencial, pueden actuar juntas en un esfuerzo por cambiar sus realidades. Este vínculo entre acción colectiva, autoorganización e identidad cultural arraigada en el espacio es lo que identifica el carácter especial de los territorios en América Latina (Zibechi, 2015; Porto-Gonçalves, 2008). En estas regiones, marcadas por la pluralidad, la hibridez y la desigualdad, los territorios emparejados con los movimientos sociales suelen generar territorios de resistencia.

RESISTENCIA LATINOAMERICANA: TERRITORIOS DISPUTADOS Y EN DISPUTA

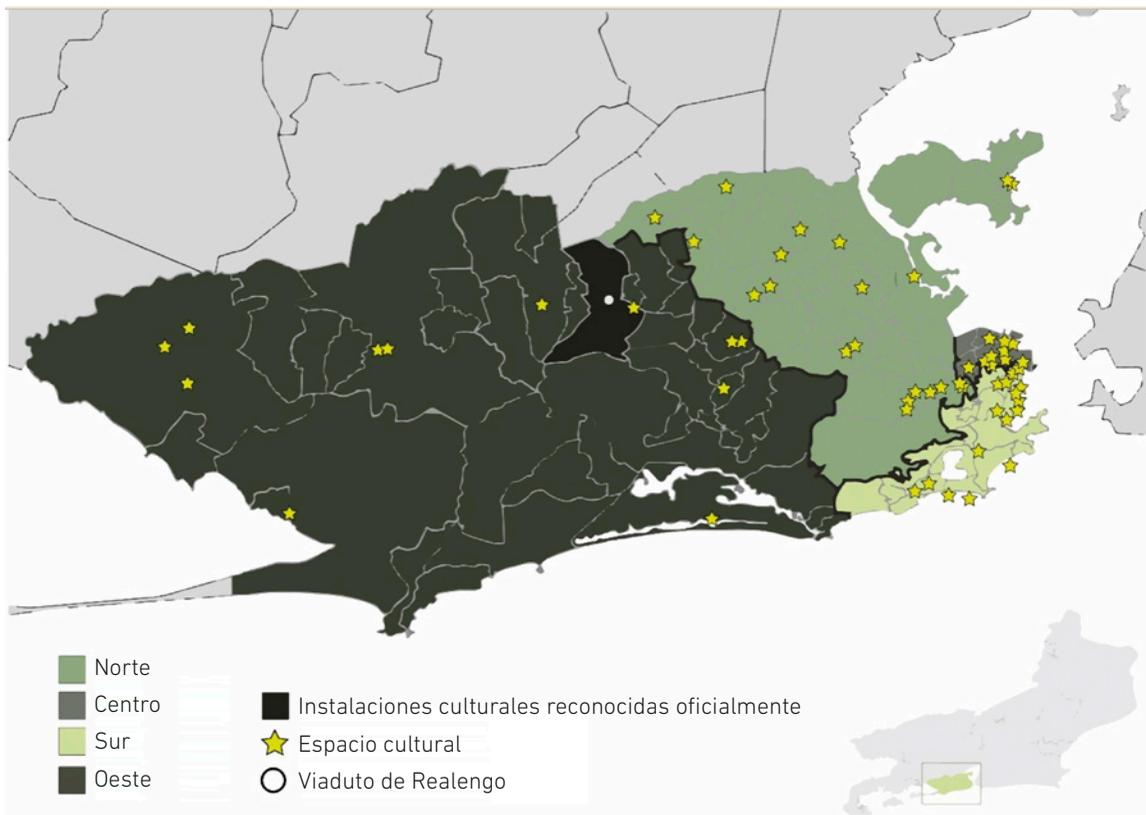
En Brasil, no todos los territorios culturales se construyen de abajo hacia arriba o son expresiones de resistencia. Aun así, los que sí lo son juegan un papel muy importante al permitir el acceso a la cultura de quienes son desatendidos por las políticas públicas. El vínculo entre «territorio» y «resistencia» es fuerte dentro de la literatura decolonial latinoamericana. En los campos de la geografía y el urbanismo, este binomio se utiliza a menudo como parte de enfoques contrahegemónicos que fomentan la producción de conocimiento situado (Porto-Gonçalves, 2008). Estos enfoques valoran el diálogo, el debate, la cooperación y la solidaridad, asumiendo el conflicto y la existencia

de opiniones diversas como una forma positiva de construir conocimiento popular. Argumentamos que este conocimiento debe ser legitimado e incorporado en las estrategias de formulación de políticas de hoy.

En Brasil, la realidad urbana se caracteriza por grandes desigualdades que son en gran medida una resaca del colonialismo (Saquet, 2018). El último Informe sobre Desarrollo Humano de las Naciones Unidas (2019) sitúa a este país como el séptimo más desigual del mundo, con un Índice de Desarrollo Humano de 0,761 (el 79.º a nivel mundial), por detrás de otras naciones sudamericanas, como Argentina, Chile y Uruguay.

En Río de Janeiro, la segunda metrópoli más grande del país y el principal destino turístico, estas desigualdades se reflejan en un desequilibrio en la distribución y el mantenimiento de la infraestructura básica, los servicios urbanos y las instalaciones públicas en toda la ciudad (Figura 1). Los barrios de las zonas sur y centro más prósperas concentran el mayor número de opciones culturales y de ocio tradicionales, y la mayoría de sus asistentes son blancos (Rocha, Barros y Santos, 2018). Los habitantes de los barrios marginales del oeste y los más pobres del norte suelen tener que inventarse espacios culturales propios para acceder a la producción y el consumo cultural.

Figura 1 Mapa de los equipamientos culturales oficialmente reconocidos de Río de Janeiro (década de 2010), destacando también el Espacio Cultural Viaduto de Realengo.



Fuente: autores.

Estos espacios autoconstruidos configuran nuevos tipos de territorios de cultura y de resistencia porque operan al margen de las reglas mediante tácticas propuestas por Certeau (1994), con un abordaje gradual y según lo permitan las circunstancias. Estos espacios culturales a menudo incorporan su singularidad espacial en sus nombres, formando parte de su identidad, como por ejemplo «Nosotros de la colina» (Nós do Morro), «Cine del callejón» (Cinema no Beco), «Museo de la Favela» (Museu de Favela), entre otros. Estos territorios culturales parecen estar orgullosos de sus raíces espaciales y promueven redes de participación y cooperación. Zibechi (2015: 88) se refiere a quienes avanzan con iniciativas no capitalistas en América Latina como «náufragos» del sistema que los margina, y como productores de un tipo de resistencia «silenciosa y clandestina». Para él, los territorios latinoamericanos son resistentes y heterogéneos por naturaleza, siguiendo una lógica no necesariamente económica, aunque a menudo dan lugar a economías informales (Canclini, 2019). El concepto de informalidad es relevante para estos territorios en disputa. Nos acercamos a ella como un «modo de urbanización» que, en palabras de Roy (2005), es como «una serie de transacciones que conectan diferentes economías y espacios entre sí». En este sentido, los territorios conflictivos e informales pueden ser vistos como tácticas a nivel local que nos pueden enseñar cómo enmarcar políticas futuras.

Una vez que un grupo comienza a desarrollar nuevas actividades en un espacio que tradicionalmente estaba vinculado a otro tipo de usos, está desterritorializando estas actividades y, en cierto modo, subvirtiendo el orden urbano existente. Haesbaert (2004) considera que la «desterritorialización» va acompañada de la «multiterritorialización», lo que refleja la multiplicidad de territorios que hoy están marcados por la fluidez, la inmaterialidad y la subjetividad. Explica que las nuevas dinámicas de desterritorialización-reterritorialización-multiterritorialización son intrínsecas al mundo globalizado, donde la movilidad es constante. Delaney (2005: 146) agrega que estos nuevos territorios son «a menudo contingentes, disputados o inestables, nosotros, todos

y cada uno, participamos en los procesos interminables de hacer y rehacer nuestros mundos». El concepto de «territorios de cultura en disputa» refleja todas estas dinámicas de espacio y tiempo fluidos y cambiantes, así como las luchas y controversias que ocurren en la vida cotidiana de los espacios culturales. Refleja una «pluralidad de espacialidades» y la «multiplicidad de temporalidades» propuesta por Schwarz y Streule (2020: 13). Son territorios de movimiento en diferentes sentidos: de movimiento social y de disposiciones espaciales diferentes y variadas, con configuraciones que cambian en función de las necesidades actuales. En nuestro estudio de caso de Realengo, por ejemplo, las actividades varían constantemente y el sitio presenta una faceta diferente según la hora del día, que va desde un sitio vacío hasta un punto de referencia lleno de gente para el encuentro social y la resistencia. Nuestra larga investigación de varios ejemplos de territorios culturales de abajo hacia arriba en Brasil nos muestra que están naturalmente marcados por la contestación. Las trayectorias de estos grupos están destacadas por numerosos conflictos objetivos y subjetivos, lo que da lugar a «geometrías de poder» en constante evolución (Massey, 2005: 180). Realengo es un caso que ejemplifica las tensiones raciales simultáneas, sesgo de género, desigualdades regionales, problemas de liderazgo, percepciones conflictivas de la violencia urbana y las disputas territoriales, tanto internas como externas a la ciudad.

Otros casos estudiados presentan una trayectoria similar. Por ejemplo, el Museo Maré, ubicado en uno de los complejos de favelas más grandes de Río de Janeiro, se enfrenta regularmente a amenazas de desalojo debido a los conflictos entre los propietarios de los inmuebles y los ocupantes ilegales (Vaz, 2018). Asimismo, el Parque de Sitiê, que fue un antiguo vertedero de basura, se ha transformado en un santuario cultural y ambiental en otra favela y se ve afectado por disputas entre sus fundadores y los narcotraficantes locales, quienes a menudo cierran el lugar (Seldin, 2018). Todos ellos también se enfrentan a conflictos internos en cuanto a sus dinámicas y relaciones, configurando verdaderos espacios tensos, donde la contestación es parte normal de su cotidianidad.

Estos espacios tensos son también territorios en disputa, ya que desafían el orden preestablecido y se atreven a ocupar espacios vacíos/escondidos fuera del ámbito del urbanismo formal dominante, principalmente excluyente; producir cultura más allá de la industria oficial; discutir abiertamente temas sociales y construir una red marginal para difundir sus ideologías y valores. Al autoorganizarse y autoconstruirse, actúan fuera de las reglas de planificación impulsadas por las políticas neoliberales que generan la centralización de la riqueza y el poder para unos pocos.

En las afueras de Río, impugnar la orden dada es un gran paso para ganar autonomía. Para Flores (2007), la autonomía de la sociedad es vital para fomentar un desarrollo más sostenible, al igual que el reconocimiento de los conflictos locales. Reconocer la complejidad, las disputas y los procesos de contestación nos da una mejor comprensión de los diversos intereses y juegos de poder, lo que a su vez facilita la búsqueda de una mayor igualdad. Con eso en mente, presentamos el caso del Espacio Cultural Viaduto Realengo (Espaço Cultural Viaduto de Realengo), un «espacio residual» (Aral, 2009; Angin, 2011) bajo un paso elevado, que se ha convertido en un centro cultural improvisado con un enfoque en la escena del hip-hop.

EL ESPACIO CULTURAL DEL VIADUTO DE REALENGO

El Espacio Cultural Viaduto de Realengo está ubicado en el barrio Realengo, en la parte oeste de Río de Janeiro. Esta macrorregión contiene el segundo mayor número de personas que viven en las favelas de la ciudad y representa el 41 % de su población total (3 millones) (IPEA, 2010). La mayoría de los habitantes locales pertenecen a clases bajas o medias bajas.

El ayuntamiento construyó un paso elevado de 300 metros de largo cerca de una estación de tren en 2012. El objetivo era mejorar las conexiones de transporte para los Juegos Olímpicos de 2016. El paso elevado de Aloysio Fialho Gomes, más conocido como el Viaduto de Realengo, ocasionó la demolición

de 80 viviendas familiares en Realengo y el desalojo de sus ocupantes como parte del proyecto urbano más grande de la autopista Transolímpica y el sistema de autobuses de tránsito rápido (Bastos, 2012). Tuvo un gran impacto en el barrio y, en 2013, la parte inferior del paso elevado fue ocupada por el colectivo artístico Original Black Sound System (OBSS). Este territorio cultural improvisado, liderado por un artista destacado dentro del grupo, ha sido objeto de elogios por parte de algunos y de críticas por parte de otros.

Notas metodológicas

Desde una perspectiva feminista y subalterna del conocimiento situado (Haraway, 1988), nuestra investigación utilizó la etnografía para acercarse al sitio de Realengo durante varios eventos y se centró en la “Batalla de Rap del Martes Santo” semanal (Sagrada Terça-Feira do Rap). La observación participante no solo permitió comprender cómo se organizaban las actividades del Viaduto, sino también las dinámicas de poder existentes entre los artistas, quienes construyen su propia narrativa en torno a este territorio. Argumentamos que investigar las acciones del OBSS consiste en construir conocimiento situado porque, si bien muchas de sus actividades se centran en el hip-hop, no se limitan a replicar este género, cuyos orígenes se encuentran en la década de 1970 en Nueva York (Barros, 2020). Toman esto como una de sus referencias, pero se inspiran más en las bandas de rap brasileñas (es decir, los Racionais MC), con sus rimas que abordan los problemas sociales locales y las injusticias históricas desde su perspectiva marginada. De hecho, la música hip-hop es solo una de las muchas actividades presentes en el calendario del Viaduto, como veremos más adelante.

Nuestra investigación de campo también involucró el análisis e interpretación de comportamientos, letras de canciones y datos visuales producidos para los eventos, siguiendo el enfoque metodológico propuesto por McFarlane (2019: 213) al tratar con «fragmentos urbanos» en geografías subalternas. En resumen, la comprensión de las narrativas existentes se convierte en una herramienta valiosa para entender los «frag-

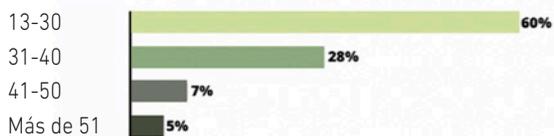
mentos de conocimiento» producidos a nivel local. Además de la observación participante, la investigación también implicó el análisis de documentos oficiales y portales webs de la corporación municipal (como permisos y convocatorias públicas) y material iconográfico, incluyendo fotos, videos y contenido publicados en las redes sociales de Viaduto. De 2018 a 2020, visitamos el sitio periódicamente para observar y realizar entrevistas semiestructuradas in situ con miembros del OBSS, participantes del evento y habitantes de Realengo. También filmamos un breve vídeo documental con dichos relatos como parte de un proyecto contextualizado más amplio sobre los espacios sobrantes resultantes de las obras de construcción en las afueras que estaban vinculadas a los Juegos Olímpicos de Río. A través de la etnografía, logramos comprender que el Viaduto de Realengo es

un territorio socialmente construido con diferentes niveles de participación de los habitantes locales. Asimismo, la metodología empleada nos permitió capturar los diferentes marcos temporales que coexisten en el lugar. Dado que los eventos son intermitentes, las visitas en diferentes momentos, días y estaciones permitieron recopilar información valiosa sobre el espacio. El Viaduto de Realengo es mayormente un lugar de tránsito con poco movimiento durante gran parte del día, pero se convierte en un animado centro cultural al aire libre en algunas noches.

Además, también realizamos una encuesta *online* durante dos meses en 2018 con 105 asistentes para conocer sus perfiles. Esto nos permitió recopilar datos cuantitativos y cualitativos relevantes (Figura 2) y crear nuestro propio diseño de método mixto.

Figura 2 Gráficos que detallan información seleccionada de la encuesta de 2018.

GRUPOS DE VISITANTES POR EDAD



VISITANTES POR ZONA



NÚMERO DE VISITANTES POR ACTIVIDAD



Fuente: autores.

Los datos recopilados nos muestran que la mayoría de los asistentes eran residentes de tres barrios limítrofes: Realengo, Bangu y Padre Miguel, lo que demuestra el

papel de este territorio cultural como punto de referencia para la zona oeste y nos ayuda a comprender cómo el sitio se articula culturalmente con la ciudad

un objeto, sino que tiene una trayectoria específica que se refleja en las interpretaciones de rap. Estas interpretaciones muestran experiencias y opiniones personales que legitiman las letras, independientemente de nuestra opinión sobre ellas.

Estudio de caso

El barrio occidental de Realengo se encuentra a 25,5 km del centro de Río. Tiene una población de menos de 180.000 habitantes con un ingreso mensual promedio de alrededor de 120 \$ (IPP, 2018). Los registros oficiales muestran solo dos equipamientos culturales

financiados por el estado: el Arena Cultural Gilberto Gil y el Espacio Cultural Arlindo Cruz. El Viaduto cubre aproximadamente 200 metros cuadrados y está delimitado por dos paredes. El sitio se asemeja a un callejón (Figura 4), conectado a la estación del tren local por una de las calles principales del barrio. Caminar bajo el paso elevado es la única opción para muchos trabajadores que regresan a casa en los trenes desde el centro de la ciudad. La zona es vacía y oscura por lo que a menudo es considerada peligrosa y varios entrevistados mencionaron los delitos cometidos en el área.

Figura 4 El pasaje creado por la estructura del paso elevado (2018).



Fuente: autores.

Dada su ubicación estratégica en relación con la infraestructura de transporte y el alto flujo de personas que transitan, el sitio llamó la atención del OBSS, que lo ocupó de manera intermitente y ha realizado diversas actividades a lo largo del tiempo. Liderado por el músico Oberdan Mendonça y con otros jóvenes grafiteros, DJ y MC, el OBSS buscó fortalecer la escena cultural local,

produciendo eventos y alquilando equipos técnicos. En 2013, el Espacio Cultural Viaduto de Realengo se materializó gracias al apoyo recibido de la convocatoria pública «Acciones Locales» de la Secretaría Municipal de Cultura, lo que lo convirtió en un centro cultural reconocido oficialmente. Sin embargo, este apoyo resultó ser principalmente simbólico debido a los per-

sistentes problemas de infraestructura en la zona y a los conflictos con los órganos municipales, incluyendo la policía militar local. Este tipo de reconocimiento oficial es común en varias acciones culturales en las periferias globales del capitalismo y refleja las dicotomías urbanas y políticas muy específicas que existen entre la formalidad e informalidad en la configuración territorial (Roy, 2004). El OBSS se encargó de alterar la estética del sitio a través del arte del grafiti, y también construyó su propio mobiliario urbano. Eso incluía un puesto de libros, que funciona como una biblioteca comunitaria, y un contenedor, que contiene equipo musical, sillas plegables y un toldo retráctil. Para 2018, el espacio cultural ya funcionaba de manera satisfactoria como un lugar al aire libre, improvisado, autoorganizado y temporal. Su programa contaba con más de 15 eventos de diversa índole, incluyendo batallas de rap, fiestas de baile, conciertos musicales, proyecciones de películas, sesiones de fotos, práctica de grafiti, una escuela de barbería, una biblioteca emergente, mercados callejeros, eventos de monopatín e incluso reuniones de

asociaciones de vecinos. Su gran número de actividades refleja la visión de Haesbaert (2004) sobre el fenómeno contemporáneo de la multiterritorialización y los territorios fluidos y múltiples.

Su actividad más reconocida, la batalla de rap, es una reunión semanal de hombres negros locales, en su mayoría jóvenes. El objetivo principal es ridiculizar y desmoralizar al oponente a través de rimas. La audiencia es la encargada de decidir quiénes son los ganadores y los perdedores mediante aplausos y gritos. El rapero que recibe la mayor aclamación del público avanza a la siguiente ronda, y así sucesivamente, hasta llegar a la «etapa final». A diferencia de otras batallas de slam, no hay premios. Los que compiten lo hacen por diversión, por práctica y tal vez por las posibilidades de relacionarse con otros entusiastas del hip-hop. Aun así, la ocupación bajo el paso elevado es irregular y no se acepta unánimemente, lo que lleva a disputas y conflictos subyacentes que, en conjunto, ayudan a construir un territorio de cultura complejo y disputado.

Figura 5 La batalla del 'Martes Santo de Rap' en 2018.



Fuente: autores.

Contestaciones en el grupo interno

Como se ha señalado previamente, nuestra investigación de campo y la encuesta que realizamos evidenciaron un gran desequilibrio de género en las batallas de rap. La asistencia de mujeres se situó por debajo del 10 %, con una proporción aún menor de raperas activas. La mayoría de las mujeres presentes acompañaban a sus parejas y eran meras espectadoras. Tras registrar un récord de nueve espectadoras femeninas en octubre de 2019, buscamos descubrir las razones que había detrás. El líder de OBSS, Oberdan Mendonça, nos dijo durante las entrevistas que “el universo hiphop es más masculino” (Mendonça, enero de 2019). Comparó las batallas de rap con sus otros eventos, afirmando que la presencia femenina es más evidente en las fiestas de baile. Las propias nociones de Mendonça sobre el espacio y su apropiación reflejan un sesgo de género en la sociedad brasileña. Incluso se refiere a su ocupación inicial a través de grafitis en las paredes como un proceso de «hombres conquistando una cueva» (Mendonça, mayo de 2018). Esa asociación, explica, está ligada a la naturaleza oculta y mal iluminada del sitio. Esta característica representa una amenaza para las mujeres locales, que allí se sienten inseguras. Consciente de la discrepancia de género, mencionó con cierta ingenuidad la necesidad de construir un baño para que el público femenino se sintiera más cómodo.

La producción de masculinidad en el sitio va más allá de sus aspectos físicos. El contenido de las propias batallas refleja una disputa anticuada y sexista por el honor masculino entre los participantes. Aunque no hay reglas oficiales, se entiende que un rapero masculino no puede insultar a los miembros de la familia o parejas femeninas de otro rapero, ni se les permite insultar a su oponente insinuando ningún tipo de comportamiento homosexual. Eso, al parecer, se percibe de manera negativa, y refleja nuevamente un prejuicio social más amplio. En otras palabras, el honor del rapero masculino está conectado a su masculinidad a través de un consenso tácito. En este sitio, hay ideas específicas sobre lo que se considera masculino y femenino. La debilidad masculina, en este contexto específico, es producto de la infidelidad.

La visión de la mujer es preocupante, ya que es vista como una posesión, alguien a quien controlar. Irónicamente, otros eventos no centrados en el hiphop han provocado sentimientos opuestos entre algunos asistentes. Cuando se le preguntó qué había de especial en Viaduto, el entrevistado A nos dijo:¹ «Respeto. No me sentí excluido por ser gay» (mayo, 2018). El respeto y la «unión cultural» también fueron mencionados en la respuesta del entrevistado B, uno de los MC locales (mayo de 2018).

Otra fuente de tensión interna durante las batallas son los problemas raciales. La mayoría de los asistentes son jóvenes, negros y mulatos, que se perciben a sí mismos como oponentes a los habitantes blancos y más ricos de la zona próspera del sur de Río. Denuncian las desigualdades que viven a diario los habitantes de la zona oeste, sabiendo que la región (junto con la zona norte) concentra la mayor pobreza de la ciudad y de afrodescendientes (Clarke, 2015). La cuestión del racismo en los territorios culturales brasileños ha sido debatida durante mucho tiempo (Silva, 2014; Alves, 2020), revelando el racismo sistémico existente y vinculado a un panorama más amplio de desigualdad urbana.

En un momento, Mendonça se refirió al barrio «Rea-lengo como una zona de exterminio» (abril de 2018), donde no se respetan los derechos de los más pobres y que no son blancos. Esta afirmación refuerza las afirmaciones de Zibechi sobre los «territorios de genocidios y resistencias» brasileños, habitados por negros y mulatos, que sufren constante opresión. Se destaca que los desafíos que enfrentan los afrodescendientes en este país son el resultado directo de nuestra herencia colonial, la cual es única y diferente del resto de América Latina debido a que «la experiencia de la esclavitud es intransferible» (Zibechi, 2015: 08). Esta herencia colonial se manifiesta en la discriminación diaria y la negación de la humanidad de las personas negras.

1 Tomada de entrevistas in situ. Hemos optado por referirnos a los entrevistados con letras para proteger su privacidad.

La noción de territorios de genocidio versus territorios de prosperidad en una ciudad desigual también nos lleva a recurrir a la noción de Mbembe (2003) de una «necropolítica», que, en el caso de Río, a menudo es perpetuada por la policía militar y su falta de respeto por los derechos humanos mediante el uso de la fuerza contra los pobres y los negros (Ahnen, 2008). Nuestras entrevistas en Realengo han revelado episodios de enfrentamientos directos entre los usuarios del Viaduto y la policía militar local, aunque estos comentarios siempre se hicieron de forma anónima, cuidadosa y superficial por temor a represalias.

También podemos observar cómo la necropolítica y la desactivación de ciertas zonas de la ciudad se manifiestan en la falta intencional de infraestructuras y servicios urbanos, así como en la desigualdad e ineficacia de las políticas públicas. Este fenómeno recuerda a la noción de «dejar morir» de Foucault (2008). En Realengo, es imposible ignorar la relación entre las personas/cuerpos que ocupan y crean activamente el territorio cultural en disputa y el abandono del estado. Estos cuerpos son en su mayoría negros, y su existencia (y su muerte) está definida en gran medida por las políticas públicas.

A pesar de ello, la raza no es el único punto de conflicto que surge dentro del grupo. Aunque el área bajo el paso elevado se considera un espacio colectivo, el productor cultural Oberdan Mendonça actúa como una figura dominante en nuestra investigación y refuerza nuestra argumentación de que los liderazgos en conflicto y las relaciones internas en disputa son inherentes a este territorio y a sus geometrías de poder. Oberdan Mendonça organiza la mayoría de los eventos y articula diversas actividades. Su red personal va más allá de las fronteras de Realengo e incluso de la zona oeste, ya que es capaz de conectarse con artistas independientes de otras comunidades marginadas e incluso con las zonas centro y sur de Río de Janeiro, juntándolos como el tipo de mediador propuesto por Velho (2001).

La presencia de Mendonça es dominante y fomenta una dinámica vertical. El Viaduto no solo es extremada-

mente masculino sino también jerárquico. Por ejemplo, las batallas de rap solo comienzan cuando él llega. A pesar de que niega ser el líder del grupo y se describe a sí mismo como un «articulador» y una «hormiga más del grupo» (Mendonça, febrero de 2019), en nuestra investigación no pudimos identificar a ningún otro MC con un poder organizativo igual al suyo.

Mendonça decide quién ocupa el área y qué tipo de actividades se pueden realizar. Mencionó que ciertas personas han pedido permiso para vender sus productos durante los eventos, deseando montar stands e incluso crear un mercado al aire libre de manera similar a otro famoso paso elevado en la zona norte de Río (Seldin, 2018). Pero él siempre rechaza tales peticiones porque las ve como «tratar de aprovechar el éxito de las actividades culturales para su propio beneficio» (julio de 2019). Esta narrativa refleja otro tipo de conflicto: al tratar de mantenerlo como un espacio cultural «puro», los artistas niegan la ocupación de quienes no encajan en sus categorías preestablecidas.

Cabe señalar que los propios miembros del OBSS realizan actividades comerciales en el sitio. Se venden todo tipo de bebidas desde el contenedor del grupo, así como fichas para una máquina recreativa. También han convertido el Viaduto en una marca, vendiendo kits con camisetas, llaveros y pegatinas con su logo. Esto refleja un punto de vista controvertido cuando se trata de la «comercialización» del espacio y su verdadera intención colectiva, ya que algunos pueden usar el sitio para obtener ganancias financieras y otros no.

En el contexto de la formación de territorios culturales, Bonnemaïson (1981: 284-285) destaca la importancia de los códigos sociales implícitos y explícitos, los intereses comunes y divergentes, así como la conciencia colectiva que se levanta contra los considerados como «forasteros». Dentro de los colectivos, se produce una competencia interna por cierto tipo de poder que conduce al surgimiento de gurús o maestros, que fundan y renuevan su visión cultural. En este sentido, Mendonça encaja en este perfil y plantea la pregunta de si el Espacio Cultural Viaduto de Realengo podría sobrevivir sin él.

Contestaciones con la ciudad exterior

Mendonça justifica la apropiación de la parte inferior del paso elevado mediante la posibilidad de otorgarle un nuevo significado al área y superar las nociones de «peligro» y «violencia» que se le asocian. En varias entrevistas, Mendonça ha rechazado las preocupaciones de seguridad del lugar, argumentando que la ocupación cultural ha mejorado el espacio. También hemos observado que otros artistas se perciben a sí mismos como «llenando un vacío» en un área que anteriormente estaba asociada con la «violencia, oscuridad y peligro». (Entrevistado C, mayo de 2018).

La visión romántica de su papel que tiene Mendonça se ejemplifica con la historia de dos jóvenes que originalmente planeaban robar a la gente, pero que después de cambiar de opinión, decidieron unirse a la batalla del rap. Lo define como un «momento gratificante, mítico» y como ejemplo de «cómo la cultura cambia vidas» (mayo de 2018). También menciona su papel de tender puentes con el consistorio local para la construcción de infraestructuras, citando a menudo el nuevo proyecto de alumbrado público para la zona oscura como un factor para reducir la delincuencia.

Sin embargo, a pesar de las afirmaciones del OBSS de que el espacio cultural mejoró Realengo, no todos comparten esta opinión. Vimos a Mendonça pidiendo a los participantes que no fumen marihuana en el lugar porque afecta a su ya deteriorada imagen. Parte de la comunidad local aún vincula el espacio cultural con connotaciones negativas de uso de drogas ilegales, vagancia y peligro. Además, durante nuestras visitas, los transeúntes advirtieron a los miembros de nuestros grupos que estuvieran atentos a los atracos, aconsejándoles que vigilaran sus pertenencias. Esto nos lleva a concluir que la percepción de peligro o seguridad es relativa, variando según la hora del día, el tipo de personas o la familiaridad con el sitio, entre otros factores.

Se obtenían diferentes opiniones sobre el nivel de atención que se buscaba atraer con las actividades del OBSS, dependiendo de la persona que estaba siendo entrevistada. La situación descrita nos lleva a reflexio-

nar acerca de otro conflicto que surge al utilizar el sitio, en el que se debe equilibrar el deseo de obtener mayor visibilidad con la necesidad de mantener cierta discreción, evitando llamar la atención en exceso y generar inseguridad en las personas. Zibechi (2015) afirma que la visibilidad también significa vulnerabilidad, falta de autonomía y dependencia del sistema. Bey (2018) propone un enfoque similar cuando habla de la necesidad de crear «zonas autónomas temporales». En un movimiento similar al observado en Río, Bey (2018) sugiere la ocupación de zonas invisibles, argumentando que deben pasar desapercibidas en los huecos y grietas de la sociedad en un intento por mantener su independencia. Sin embargo, está claro que la «invisibilidad» tiene sus inconvenientes, especialmente cuando se trata de atraer fondos para mantener las actividades en marcha.

Todavía hablando de visibilidad, algunas letras escuchadas durante las batallas indican que los raperos sienten que habitar la zona oeste es la razón por la que no son famosos, denunciando a menudo la invisibilidad de esta región dentro de la ciudad. Los raperos locales parecen compararse constantemente con los que viven en la zona sur, alegando que no tienen las mismas oportunidades.

Esto nos lleva a reflexionar sobre la circulación de raperos dentro de Río de Janeiro en su conjunto. Nuestras entrevistas mostraron que no se limitan a un solo lugar, y que a menudo se mueven por toda la ciudad, siguiendo sus eventos culturales preferidos. Este movimiento les permite mostrar su trabajo a diferentes audiencias y compañeros. Creen que las batallas de la zona sur tienen un aspecto más «viral», especialmente cuando se trata de la exposición en las redes sociales, como YouTube, lo que hoy en día juega un papel importante en la fama de un artista.

Aun así, el prejuicio vinculado a la zona oeste es palpable en el Río de Janeiro contemporáneo. Durante nuestra investigación de campo, los conductores de Uber a menudo cuestionaron nuestro destino y descartaron la idea de que realizáramos una investigación social en ese barrio. Este tipo de pensamiento

no solo muestra un prejuicio histórico hacia la zona oeste, sino también una creciente intolerancia, que sigue a la ola conservadora posterior a 2013 en Brasil (Pinheiro-Machado y Scalco, 2020). Esta intolerancia culminó con la elección de un presidente de extrema derecha, Jair Bolsonaro, y está marcada por el debilitamiento de las políticas públicas sociales (García, 2019) y la desarticulación del Ministerio de Cultura de Brasil. Esta corriente política se opone a las políticas culturales implementadas por los anteriores mandatos de izquierda de Luís Inácio Lula da Silva y Dilma Rousseff, cuyo programa «Cultura Viva» buscaba financiar el desarrollo de colectivos culturales marginados (Seldin et al., 2020). El acto mismo de producir cultura se ha vuelto cuestionado en el Brasil contemporáneo.

En los últimos años, los partidarios de Bolsonaro han visto a los productores culturales, progresistas, feministas, portavoces y activistas LGBTQ+ como vagabundos o «enemigos» de la nación (Pinheiro-Machado y Scalco, 2020). En nuestro estudio, pudimos observar cómo la creciente discriminación hacia los artistas ha empeorado la percepción del Viaduto por parte de algunos residentes de Realengo. Esta desconfianza, alimentada por narrativas políticas de extrema derecha, está generando cambios estructurales en la sociedad brasileña y una especie de «descenso a lo ordinario» (Das, 2007), donde la vida cotidiana está siendo permeada por discursos de odio y rechazo a agendas más amplias de cambio social. En el caso de Viaduto, el discurso de odio y la violencia dieron otro giro en 2019. Aunque el mercado inmobiliario no es especialmente fuerte en este barrio deteriorado, la presencia de los artistas en el sitio finalmente disminuyó el interés de los desarrolladores en la «renovación urbana».

El área bajo el paso elevado es un espacio público y, a pesar de que el OBSS lo convirtió en una plaza urbana improvisada, no hay documentos legales que los establezcan como sus propietarios oficiales. Eso significa que otros grupos o individuos también pueden intervenir en el lugar, ya que el estado no se preocupa de regularlo.

Esto quedó claro en octubre de 2019, cuando uno de los muros que delimitan el sitio fue derribado, destruyendo en el proceso gran parte de los grafitis. El OBSS nos dijo que se iba a construir un nuevo supermercado popular llamado «Atacadão» en el terreno aldaño. Los artistas reemplazaron la pared con una rejilla protectora de metal, que bloqueó parcialmente el acceso de los asistentes al contenedor, pero facilitó la celebración de las batallas de rap. También trasladaron el puesto de libros a una calle cercana, más cerca de la estación de tren.

Además, se produjo otro giro interesante. Los organizadores del sitio cultural, que anteriormente estaban en contra de su «comercialización» por parte de otros actores, aprobaron inicialmente el nuevo supermercado. Muchos nos dijeron que lo vieron como una oportunidad de empleo futuro, pero esta percepción cambió rápidamente.

En 2020, durante la pandemia de COVID-19, miembros del recién inaugurado cuerpo de seguridad de Atacadão expulsaron al grupo anunciando que el paso elevado «ahora les pertenecía» (Mendonça, septiembre de 2020). Este es un buen ejemplo de las nociones frágiles de intervención en los contextos informales. Esto no reflejó un cambio oficial en el estatus de la propiedad, sino más bien un acto simbólico de «tomar control». La acción de estos individuos se asemeja a la de los grupos de milicias locales, cuando un poder paralelo a menudo toma el control del espacio urbano a través de amenazas violentas, sustituyendo el papel del estado en la regulación del uso del suelo (ver Cano, 2013). Este hecho también ilustra la violencia urbana de Río, donde las posibilidades de negociaciones son casi nulas dada la amenaza a la vida y a la integridad física.

Este giro de los acontecimientos desanimó al OBSS. Mendonça afirmó que «no podía ir en contra de este sistema (paralelo)» y que el «sistema finalmente los había alcanzado por la negligencia del consistorio, dejándolos inseguros» y decidieron mudarse de Realengo a finales del 2020. Habiendo dejado el Viaduto en manos de sus amigos, ahora planea abrir

una tienda en línea para sus productos de marca y comenzar un proyecto similar en su nuevo barrio de Jaconé.

En el momento de redactar este artículo, el futuro del Espacio Cultural Viaduto de Realengo es incierto, lo que revela la naturaleza cambiante de este territorio. Aun así, independientemente de lo que suceda con el sitio, los productores culturales involucrados en su construcción (y desaparición) destacan la necesidad de aprender de estos espacios tensos, marcados tanto por la resistencia como por la persistencia. En Realengo, el momento de resistencia se caracterizó por el propio acto de ocupación y por la lucha de los ocupantes por la legitimidad, que para ellos, llegó con la convocatoria pública de «Acciones Locales» y la obtención de la Orden Municipal al Mérito de la ciudad. Este periodo también estuvo marcado por logros cruciales, como un mejor alumbrado público y la creación de un diálogo con los actores públicos y privados en el poder (es decir, la empresa de recogida de basura, el supermercado, etc.). La resistencia es lo que mantuvo la ocupación e impidió que el estado estigmatizara o reprimiera el experimento.

El segundo momento, de persistencia, fue y sigue siendo más desafiante. Sucede cuando una experiencia cotidiana, a través de los cuerpos y las actividades que se apropian físicamente del sitio, se lleva a cabo independientemente de los obstáculos emergentes. Uno de estos obstáculos es garantizar el derecho a la tierra y alguna acción del estado. La resistencia y la persistencia para la creación de territorios culturales no son excluyentes sino complementarias.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo, hemos buscado construir un concepto de territorios culturales en disputa. Argumentamos que estos territorios se asemejan a espacios tensos, donde el conflicto y la disputa suelen estar presentes, especialmente en las ciudades desiguales de América Latina.

Comenzamos analizando la noción de territorio por se, destacando su carácter cultural. Explicamos que los territorios son subjetivos por naturaleza, contruidos a partir de los significados, experiencias, itinerarios y expectativas de sus usuarios. También destacamos que contienen juegos de poder, involucrando a diversos actores con intereses contrapuestos en torno al espacio. Luego analizamos cómo los territorios culturales latinoamericanos muchas veces se construyen de abajo hacia arriba, exhibiendo importantes resistencias al orden establecido. Esta resistencia se traduce a través de un deseo de operar fuera del sistema en un intento de obtener más acceso a la cultura. Así, los territorios culturales en disputa pueden ser considerados como una herramienta fundamental para la formulación de políticas futuras con la expectativa de lograr un cambio positivo en la realidad. Para ilustrar nuestro argumento, presentamos el estudio de caso del Viaduto de Realengo, una apropiación cultural de un espacio residual en las afueras de Río de Janeiro. La presencia de los artistas ayudó a resignificar este sitio, potenciando un espacio público degradado y convirtiendo un espacio vacío en un referente cultural. Su acción impulsó la creación de un territorio para la sociabilidad y los intercambios en lugar de un mero callejón o un foco delictivo. Este ejemplo nos permite observar disputas en diferentes categorías dentro del grupo y con la ciudad exterior. Su análisis reveló la importancia de su complejidad. Por un lado, algunos de los habitantes locales obtienen un mayor acceso a la cultura en un barrio donde los equipamientos tradicionales son escasos. Por otro, tiene un alcance limitado debido a la naturaleza de sus actividades. No todos los habitantes de Realengo pueden participar en los eventos. También tienen opiniones divergentes sobre su valor para la región, pero eso no es necesariamente algo malo.

Es esencial reconocer la disputa actual en torno a la apropiación del sitio en sí mismo para lograr un esquema de planificación más justo. Mientras que el uso cultural es muy importante para algunos, el uso comercial podría ser más beneficioso para otros. Si el estado actuara como mediador, tal vez ambos

usos podrían coexistir. En este aspecto, no hay un juicio de valor absoluto, ya que ambas posturas son válidas. Sin embargo, la percepción común es que las afueras de Río están abandonadas y son controladas por actividades clandestinas, lo cual es un síntoma

de la falta de una planificación y políticas justas y equitativas para la ciudad en su conjunto. Hasta que se logre erradicar la marginación de las afueras de la ciudad, seguirán siendo culturalmente ricas pero socialmente vulnerables.

AGRADECIMIENTOS Los autores dan las gracias a los organizadores del Espacio Cultural Viaduto de Realengo. El financiamiento para este estudio fue proporcionado por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (Finance Code 001) y por la Fundación Alexander von Humboldt, Alemania.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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 na 'Sagrada Terça-Feira Rap' do Espaço Cultural Viaduto de Realengo*. Trabajo de Fin de Máster, Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Bastos, I. (2012). Consórcio da CCR Assume a Transolímpica. *O Globo*, 20 de abril. <https://oglobo.globo.com/rio/transito/consorcio-da-ccr-assume-transolimpica-4694935>, consultado 12 de agosto del 2020.
- 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 y R. Schönenberg (eds.), *Transnational Organized Crime* (p. 179-188). Bielefeld: Transcript.
- Certeau, M. De (1994). *L'Invention du Quotidien*. Petrópolis: Vozes.
- Clarke, F. (2015). Maps Show Racial Segregation in Rio de Janeiro. *Rio on Watch*, 12 de noviembre. <https://www.rioonwatch.org/?p=25311>, consultado 10 de octubre del 2020.
- 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 y 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.

- Foucault, M. (2008). *Security, Territory, Population*. São Paulo: Martins Fontes.
- Frémont, A. (1980). *A Região, Espaço Vivido*. Coimbra: Almedina.
- Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. Nueva 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. y Yaiser, M., (eds.). (2004). *Feminist Perspectives on Social Research*. Nueva 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 (online)*. <http://www.data.rio/app/bairros-cariocas>, consultado 6 de agosto del 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, y 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 y S. Legg (eds.), *Subaltern Geographies* (p. 210-230). Athens: University of Georgia Press.
- Pecqueur, B. (2005). Le Développement Territorial. En F. Giraut y B. Antheaume (eds.), *Le Territoire est Mort, Vive Les Territoires* (p. 295-316). Marsella: IRD.
- Pinheiro-Machado, R. y 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*. México: 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. y Santos, E. R. F. (2018). 'Desescondendo' a Cultura da Zona Oeste. En L. F. Vaz y 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. y Watson, V. (2018). *Urban Planning in the Global South*. Cham: Springer.
- Schwarz, A. y 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 y M. Garcia-Ruiz, *Proceedings of the TICY Urb IV* (p. 127-139). Lisboa: ISCTE.
- Seldin, C., Barros, C. C. A., Costa, P. V. y 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*. Nueva 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 y 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 y K. Kuschnir (eds.), *Mediação, Cultura e Política* (p. 13-28). Rio de Janeiro: Aeroplano.

- Vicino, T. y 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. y 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*. Río de Janeiro: Consequência.

NOTA BIGRÁFICA

Claudia Seldin

Urbanista, investigadora postdoctoral y profesora invitada en el Centro de Estudios Metropolitanos – Technische Universität Berlin (Alemania). Becaria de la Fundación Alexander von Humboldt/CAPES. Tiene un doctorado en Urbanismo de la Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil) en colaboración con la Bauhaus-Universität Weimar (Alemania). Responsable del Laboratorio de Resistencia Cultural y Urbana - CURL.

Caio César de Azevedo Barros

Científico social, profesor de Sociología y Filosofía en la Escuela Ao Cubo. Tiene una Maestría en Antropología Social del Museo Nacional - Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil), donde actualmente es candidato a doctorado. Exbecario del CNPq en el PROURB/UFRJ y editor de *Habitus* (revista). Miembro actual de CURL.

Pedro Vítor Costa

Actor, arquitecto y urbanista, licenciado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil). Actualmente, es estudiante de Maestría en el Programa de Postgrado en Urbanismo de la UFRJ, donde obtuvo diferentes becas del CNPq. Cofundador de Tre+Co Arquitetura y actual miembro de CURL.

Victória Michelini

Actriz, arquitecta y urbanista graduada en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil) con un periodo de colaboración en el Politecnico di Milano (Italia). Exbecaria del CNPq en el Programa de Postgrado en Urbanismo de la UFRJ. Cofundadora de Tre+Co Arquitetura y actual miembro de CURL.



Artistas contra la gentrificación del turismo: análisis de prácticas creativas de resistencia en Oporto

Inês Barbosa

UNIVERSIDAD DE OPORTO

inesbarbosa@letras.up.pt

ORCID: 0000-0002-7809-8410

João Teixeira Lopes

UNIVERSIDAD DE OPORTO

lferro@letras.up.pt

ORCID: 0000-0002-2704-4308

Lígia Ferro

UNIVERSIDAD DE OPORTO

jmteixeiralopes@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6891-7411

Recibido: 13/07/2021

Aceptado: 27/06/2022

RESUMEN

Este artículo se centra en las prácticas creativas que dan forma a las estrategias de resistencia a la gentrificación, a través de la producción artística, implementadas en Oporto, Portugal, durante los últimos cinco años. Después del mapeo de agentes, proyectos e iniciativas, se seleccionaron seis artistas de diferentes áreas que trabajaban temas relacionados con el derecho a la vivienda y el derecho a la ciudad, con quienes se realizaron entrevistas semiestructuradas. El análisis de sus prácticas y de su discurso revelaba visiones críticas, pero también divergentes, sobre las transformaciones de la ciudad y sobre el papel que pueden ejercer el arte y los artistas en su denuncia. Las conversaciones mantenidas también aludieron a algunos dilemas y contradicciones identificados en investigaciones anteriores, como las tensiones entre la exaltación de la *identidad de Oporto* y el riesgo de la turismofobia; los riesgos de cooptación o explotación del arte para beneficio del capital o del poder público; o el difícil equilibrio entre libertad e independencia y la necesidad de financiación y reconocimiento. En este sentido, no sorprende la precariedad del sector de las artes y la cultura en Portugal.

Palabras clave: artistas urbanos; derecho a la ciudad; crítica a la gentrificación turística; prácticas creativas; Oporto

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

SUMARIO

Introducción
El contexto de activación: gentrificación, turismo y expulsión
El papel de las artes y los artistas en la crítica de la gentrificación: seis voces
Irina Pereira, 29 años
Flora Paim, 32 años
Tiago Correia, 33 años
Ana Matos Fernandes (Capicua), 39 años
Miguel Januário (<i>MaisMenos</i>), 40 años
Luís de Carvalho (Três Pontinhos), 41 años
Líneas de interpretación y conclusiones
Referencias bibliográficas
Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Inês Barbosa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Oporto (Portugal).

Sugerencia de cita / Suggested citation: Barbosa, I., Teixeira Lopes, J., y Ferro, L. (2023). Artistas contra la gentrificación del turismo: análisis de prácticas creativas de resistencia en Oporto. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 31-50. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.2>

INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta los resultados de una investigación, empezada en 2019, que fue realizada en el Instituto de Sociología de la Universidad de Oporto, centrándose en la resistencia a la gentrificación turística a través de la producción artística en Oporto, Portugal. La investigación consiste en la recopilación y el análisis de fotografías de murales sobre la lucha por la vivienda y el derecho a la ciudad (Barbosa y Lopes, 2019; Barbosa, 2021); crear una cronología de los movimientos sociales y de los espacios comunitarios y culturales cerrados en los últimos años; y el mapeo de

proyectos artísticos relacionados con el tema (Barbosa y Lopes, 2020). Además del análisis y la interpretación, la investigación también incluyó un componente de intervención, concretamente, a través de una colección de postales denominada *(A)Briga: 112 Imágenes por el Derecho a la Vivienda*;¹ curaduría de una exposición colectiva realizada en la Galería Geraldês da Silva en mayo de 2021 —en la que participaron 40 artistas que

¹ “(A)Briga” es un juego de palabras, en lengua portuguesa, entre refugio/hogar y lucha. “112” es el número de emergencia europeo <https://www.facebook.com/ABriga112>.

actúan en Oporto— y un programa paralelo de cine y debate sobre los temas en cuestión. Estas actividades tuvieron como objetivo ampliar la discusión pública sobre los temas, involucrando y poniendo en diálogo a artistas, activistas, académicos y sociedad civil.

La investigación realizada hasta el momento ha identificado varios aspectos importantes. Desde 2015, y especialmente entre 2018 y 2019, la intensa actividad creativa en Oporto ha *compensado* un poco la vulnerabilidad de los colectivos y la ausencia de protestas: las artes sirvieron como una herramienta privilegiada para la crítica en el espacio público. Si bien existe un malestar compartido por las transformaciones en la ciudad, especialmente impactada por la turistificación, las formas de expresar este malestar son diversas, con diferentes protagonistas, lenguajes, estrategias y procesos creativos *entrando en escena* en diferentes contextos. Claramente también hay redes, alianzas e interacción entre los artistas, los espacios que ocupan y sus dinámicas. Finalmente, nos hemos encontrado con tensiones y paradojas tanto en la práctica como en el discurso que hacen reflexionar sobre estos temas aún más complejos.

Entre los quince proyectos artísticos identificados (Barbosa y Lopes, 2020), se seleccionaron seis artistas con los que se realizaron entrevistas semiestructuradas² destinadas a comprender mejor y debatir algunas de las cuestiones planteadas. Los criterios de selección de los entrevistados fueron su vinculación con la región de Oporto (han residido o residen en la ciudad) y el equilibrio de género. También queríamos que el grupo representara la diversidad antes mencionada, pero, al mismo tiempo, que diera visibilidad a las experiencias y preocupaciones de una determinada generación y segmento laboral: los especialmente afectados por la precariedad laboral. Los seis protagonistas tenían edades comprendidas entre los 29 y los 40 años, trabajaban en múltiples áreas culturales y artísticas, tenían distintas modalidades laborales, formaban más o menos parte del circuito independiente y alterna-

tivo, y tenían visiones encontradas sobre estrategias de lucha o reivindicación del *derecho a la ciudad*. Los artistas en cuestión fueron Irina Pereira (artista visual, integrante del estudio de serigrafía Oficina Arara); Flora Paim (intérprete y artista sonora brasileña); Tiago Correia (escenógrafo y dramaturgo de una compañía de teatro); Ana Matos Fernandes, también conocida como Capicua (una rapera popular de Oporto); Miguel Januário (conocido por su proyecto de arte callejero *MaisMenos*); y Luís de Carvalho (galerista, músico y ceramista callejero).

El guion incluía los siguientes temas: razones que los llevaron a crear obras sobre el tema; su percepción de los cambios en el paisaje urbano y las políticas públicas subyacentes; y representaciones sobre el papel de los artistas y las artes en la crítica de la gentrificación. El registro de las entrevistas incluía una breve descripción de las obras mencionadas. Las conversaciones mantenidas aludieron a algunos dilemas y contradicciones identificados previamente: las tensiones entre el elogio de la *identidad de Oporto* y el riesgo de la turismofobia; las implicaciones de la explotación de las artes para la ganancia de capital o el poder público; o el equilibrio entre libertad e independencia y la necesidad de financiación y reconocimiento. Estas tensiones se refuerzan cuando el poder político local busca mantener el control sobre la estética del espacio urbano como una forma de fomentar un mayor orden social (Molnár, 2017), utilizando el arte callejero y otras formas de intervenciones *alternativas* —*happenings* (experiencias que parten de la combinación de provocación, participación e improvisación), *ready-mades* (arte encontrado o confeccionado) e interpretaciones— en un ambiente oficial sustentado en las retóricas de la ciudad creativa.

Este capitalismo estatizado, omnívoro y consumista se basa en la impulsiva «fuerza económica y cultural que puede hacer el trabajo de revitalización y transformación del lugar y el espacio a través del arte y la cultura» (Banet Weiser, 2011, p. 641). En ese sentido, puede integrar nuevas formas de arte y activismo no solo como aceptables sino incluso como lucrativas, convirtiendo chatarra en oro o barrios pobres en territorios prestigiosos. Incluso algunas fracciones del campo artístico

² Las entrevistas de 50 minutos se realizaron vía Zoom o en persona, entre enero y febrero de 2021, durante el confinamiento impuesto por la pandemia de COVID-19.

se ven a sí mismas como neobohemias, inspiradas únicamente en orientaciones estéticas, olvidando las restricciones estructurales que limitan su agencia (Ley, 2003; Lloyd, 2006). Por lo tanto, es relevante identificar cómo estos artistas pueden crear proyectos estéticos y políticos en los que sus voces puedan ser escuchadas.

EL CONTEXTO DE ACTIVACIÓN: GENTRIFICACIÓN, TURISMO Y EXPULSIÓN

Para comprender el contexto de estas intervenciones, es importante apreciar que Oporto ha experimentado una rápida gentrificación desde principios del siglo XXI, profundamente anclada en una brecha de renta creada por el contraste entre un núcleo urbano progresiva-

mente degradado y olvidado y un rápido crecimiento del turismo, aprovechando un circuito de inversión y especulación inmobiliaria que reestructuró geográficamente la economía espacial (Smith, 2007). Desde entonces, se ha trabajado mucho en la reinención de la imagen de la ciudad sustentada en el *marketing* urbano, inicialmente asociado con la declaración del centro histórico de Oporto por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en 1996. Se continuó con la celebración del evento Capital Europea de la Cultura en 2001 y el lanzamiento de las operaciones de varias aerolíneas de bajo coste, junto con la implementación del modelo comercial de *empresas de regeneración urbana* (a través de la Ley de solidaridad y renovación urbanas, o SRU), que creó marcos legales especiales y procedimientos simplificados para maximizar nuevas inversiones y

Figura 1 En Ribeira, una de las zonas más antiguas de la ciudad, tradicionalmente ligada a las clases trabajadoras y ahora especialmente afectada por el sobreturismo, un hombre intenta vender ceniceros de hojalata frente a un restaurante caro.



Foto de Inês Barbosa.

movilizar organizaciones privadas. Este cambio legal, en gran parte, se deriva del Memorándum de entendimiento de la troika, cuando se crearon políticas de vivienda basadas en un modelo no intervencionista y neoliberal: Permiso de Residencia por Inversión (comúnmente denominadas *visas doradas*), Régimen Jurídico para el Alojamiento Local, Régimen Excepcional para la Regeneración Urbana y Régimen Jurídico para la Regeneración Urbana (Antunes, 2019). En la era de la postausteridad, el turismo surge como una «panacea para la crisis social y urbana» (Mendes, 2017), una oportunidad para expandir, radicalizar y potenciar los procesos de gentrificación (Janoschka, 2018).

El proceso, sin embargo, está lejos de ser consensuado. Un nuevo léxico contrastante invade el espacio público. Por un lado, las oportunidades de negocio, el patrimonio artificial, la *tradición inventada*, el discurso del turismo como salvación y renovado orgullo cívico (Lopes, 2021), mientras que, por otro, las crecientes denuncias por subidas de alquileres, desahucios, expulsión de residentes y la concentración de la propiedad para el turismo y la especulación. Entre agosto de 2009 y agosto de 2019, la cantidad de pasajeros que transitaron por el aeropuerto creció un 169 %, el número de propiedades registradas en Airbnb pasó de 10 a 100.000 entre 2010 y 2018 (Fernandes et al., 2018), mientras que el número de familias desalojadas ronda las 100 por año. El informe de diagnóstico y perfil urbano del Plan General Municipal revelaba un alto nivel de deterioro del parque de viviendas, disparidades intraurbanas y el aumento exponencial del valor de la propiedad (Porto, 2018). Además, existen casi medio centenar de barrios de vivienda social con trayectorias, realidades sociales y dinámicas urbanas muy diferentes (Pereira, 2016), pero que están marcados por relegaciones sociales y espaciales y, en algunos casos, por estigmas impuestos que contribuyen decisivamente a la depreciación e invisibilidad de los territorios urbanos: aquellos que no caben en las fachadas de una ciudad *transnacional*.

El contexto social e histórico, como bien sabemos, no se traslada directamente a las intervenciones artísticas. Estas, incluso cuando están impulsadas por un ethos activista y crítico, implican siempre un vasto espacio

para la interpretación, la mediación y la traducción. El hecho de que estos artistas formen parte de áreas periféricas y dominadas del campo artístico local, por supuesto, aumenta su margen de autonomía y agudiza sus tendencias antiinstitucionales. Incluso cuando no es un automatismo, las condiciones sociales e históricas *desencadenan* un vínculo entre los componentes artísticos reales y las dimensiones no artísticas de la obra de arte. Así, los componentes biográficos y las experiencias sociales que singularizan la apropiación de estas condiciones y contextos en todos los ámbitos de la práctica (familiar, académico, de amistad y activista, etc.) son relevantes para comprender la transposición artística (Lahire, 2020) de las experiencias del creador. Estas situaciones y experiencias específicas están atravesadas por una pluralidad de experiencias sociales. Así, las dinámicas de gentrificación, en su codicia comercial, emergen como un tema dominante en un determinado punto del ciclo de vida (artístico y no artístico).

Es muy significativo que los artistas, a menudo considerados pioneros frente a los entornos culturales y los estilos éticos y estéticos que favorecen arreglos hedonistas, bohemios e informales que conducen a los movimientos de gentrificación, emerjan en este sentido como un cuerpo de prácticas y discursos internamente distintos que trastornan el consenso de *orgullo cívico*. En este sentido, podemos considerar sus prácticas, obras y discursos como un aporte para ampliar el ámbito de enunciación sobre el futuro de las ciudades.

EL PAPEL DE LAS ARTES Y LOS ARTISTAS EN LA CRÍTICA DE LA GENTRIFICACIÓN: SEIS VOCES

Irina Pereira, 29 años

Irina nació en una pequeña ciudad, estudió diseño y se mudó a Oporto en 2015 para cursar un máster. No tenía la intención de seguir viviendo en la ciudad, pero la «vibra amistosa» y el «sentimiento de vecindad» hicieron que se quedara. Trabajar en Oficina Arara, un estudio de serigrafía, integrado en el circuito del arte alternativo, fue uno de los factores decisivos. Es en este ámbito donde se discuten los temas de la

vivienda. Una de las «obras más emocionantes» fue la pancarta *Arreventa a Bolha* (revienta la burbuja), creada en 2018 para una protesta pública. La pancarta fue pintada durante un «proceso colectivo» (nadie ha asumido la autoría) en un espacio feminista y libertario ubicado en el centro. El dibujo de Irina metaforiza la *burbuja inmobiliaria*, desenmascarando el *juego* injusto que enfrenta a los gigantes (dueños y especuladores) contra los pequeños (la gente y sus casas). La expresión popular que da nombre a la pancarta significa que alguien ha estado haciendo trampa y el juego debe interrumpirse. Se trata, pues, de un juego de palabras con la expresión *burbuja inmobiliaria*.

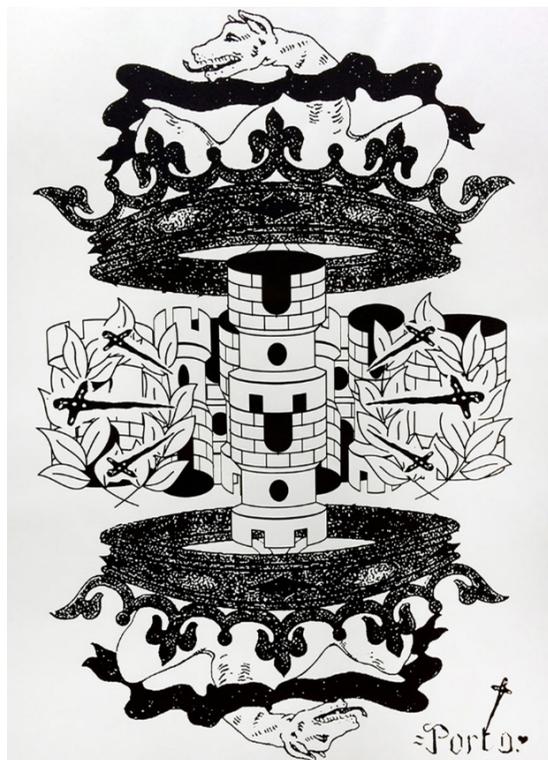
Figura 2 Pancarta *Arreventa a Bolha* (revienta la burbuja; 2018).



Foto tomada de la página de Facebook de la Assembleia de Moradoras e Moradores do Porto (Asamblea de Residentes de Oporto).

Posteriormente contribuyó con una serigrafía para *A Contra Cidade* (la ciudad contra), una publicación producida por Arara (2019) que incluía más de un centenar de textos, fotografías e ilustraciones de artistas sobre el turismo, la gentrificación y la transformación urbana de Oporto. *Dogus Portus* es un dibujo creado en colaboración con un socio, inspirado en el escudo de armas de la ciudad, que simboliza Oporto rodeado de puñales y perros feroces. Con esto, Irina alude al pasado histórico de la ciudad y su gente (conocida por movimientos de resistencia e insurrección) y la representa ahora asediada por fuerzas destructivas (turismo, poder político o capitalismo neoliberal). Sus elecciones estéticas implican mucha reflexión y algunos dilemas como ¿cómo representar la especulación sin caer en clichés, siendo al mismo tiempo lo suficientemente *directa* y *democrática* para que cualquiera pueda entender la obra?

Figura 3 *Dogus Portus* (2019), incluida en *Buraco da Torre – A Contra Cidade* (agujero en la torre – la ciudad contra, Oficina Arara).



Irina dice que está involucrada en la lucha por la vivienda porque lo lleva dentro. En su círculo de amigos, casi todos no tienen más remedio que compartir casa; sienten la frustración de no poder comprar vivienda propia o tener que mudarse a la periferia, y siempre hay quienes se encuentran en una situación de desalojo inminente. Le impacta ver, en el mismo barrio, el contraste entre «gente muy rica, con coches de lujo» y «gente muy pobre [...] en situaciones de extrema precariedad». Lamenta que haya tantas casas vacías y que estemos insistiendo en un discurso en el que no parece posible que pueda existir una ciudad regenerada sin ser aburguesada.

Para Irina, «es sencillo», el alquiler y el turismo «tienen que estar regulados». Al mismo tiempo, teme ser parte de este proceso, reconociendo que la presencia de artistas y sus estudios en las zonas menos privilegiadas de la ciudad ha contribuido a la gentrificación, transformando zonas «desiertas y baratas» en barrios «guais», expulsando así a las clases populares. Otra contradicción que siente es en relación con su oficio de diseñadora, ya que trabaja para el Ayuntamiento de Oporto. Para ella, es una «hipocresía inherente» practicada por casi todos los artistas de Oporto.

A pesar de ser críticos con las políticas de la ciudad, muchos terminan siendo «consumidos por la máquina del arte de la ciudad», que ha sido uno de los buques insignia del turismo. Y un gran número empieza a criticar *suavemente* en cuanto recibe apoyo institucional. El hecho de que las artes no sean su «único sustento» le da una mayor libertad, a diferencia de muchos artistas precarios que dependen de becas y subvenciones. «Es un arma de doble filo [...] tienes suficiente para que tu galería sobreviva, pero no puedes permitirte alquilar un apartamento». Otra cosa que notó es que incluso las intervenciones más «perturbadoras» son bien recibidas. «El tono político está siendo muy absorbido por las artes», dejando «muy vacío el espacio de intervención» y creando una «sensación de impotencia».

Flora Paim, 32 años

Flora se graduó en arquitectura y diseño urbano en Brasil, donde nació. Se mudó a Oporto en 2016 para estudiar arte y diseño para espacios públicos. Dos

años después, se mudó a Lisboa, puerta de entrada en Portugal para tantos artistas inmigrantes de terceros países (Ferro et al., 2016). Siempre se interesó por los temas urbanos y, en Brasil, estuvo involucrada en «procesos informales de ocupación del espacio público». Sin embargo, fue en Portugal donde vio de primera mano el impacto del exceso de turismo, afirmando que «nunca había visto un cambio tan profundo».

En aquella época, «era un tema muy candente», hubo «muchas protestas» y «fue un proceso apremiante y animado». Junto a su colega Inés Ballesteros, también extranjera, creó la *performance 100 Lar*, presentada en la clausura y desalojo del quiosco Worst Tours en Oporto, una asociación dedicada a recorridos fuera de lo común por la ciudad. *100 Lar* era una parodia que imitaba a un «equipo de especuladores especializados en descubrir espacios vacíos y rincones disponibles en una ciudad neoliberal». En un día triste para el movimiento independiente y artístico de Oporto, la *performance* provocó risas y comentarios acalorados entre el público.

Figura 4 Cartel de la *performance 100 Lar* (2018) en la página web de la artista.



Flora también estaba trabajando en proyectos artísticos basados en «experiencias impactantes de expulsión y desalojo», la mayoría de las cuales se centraba en terrenos abandonados en el este de Oporto, que alguna vez fue un barrio social. Estos trabajos incluyen la creación de una audioguía que narra los recuerdos de un antiguo habitante y un libro editado tras catalogar los objetos recuperados de las ruinas. También creó una videoinstalación a partir de imágenes del derribo de las Torres Aleixo, en un proceso bastante controvertido de reestructuración urbana y recomposición social que ha dado lugar a documentales e investigaciones académicas (por ejemplo, ver Queirós, 2019).

Tras mudarse a Lisboa, ha organizado «giras especulativas» que reflexionan sobre conceptos como «centro y periferia, público y privado, caos y orden». Su interés por «vivir de la ciudad» procedía de su «insatisfacción con los estudios de arquitectura», que tienen como objetivo «diseñar las cosas de manera restringida y abarcadora», y de su visión crítica de la injusticia, la desigualdad y la precariedad. Combina la intervención artística con la investigación y la participación en manifestaciones públicas. Afirma que «las artes tienen el poder de lidiar con el absurdo», de «usar el humor» y la sátira para «denunciar lo que está mal en el mundo».

Figura 5 *Voragem* (9 minutos, 2019), vídeo sobre el derribo de las Torres Aleixo, disponible en la página web de la autora.



Flora siente que su papel como artista es ambiguo. «Cuando mapeaba espacios vacíos» le preocupaba «hacerlos visibles» y así contribuir a su gentrificación. Contó que un día, en uno de los *tours* que organizaba, alguien preguntó «¿Por qué no pones esto en Airbnb Experience?» y ella respondió «¡De ninguna manera! Iría en contra de todo lo que pienso y en lo que creo». Esta práctica es algo muy extendido en su sector, que lleva a muchos artistas, por muy críticos que sean, a competir en concursos lanzados por un ayuntamiento con el que no están de acuerdo. «Estamos atrapados en una red precaria y, a veces, terminamos haciendo cosas contradictorias».

Al colocar la ética y la estética en una balanza, Flora dice que la ética pesa más. Lo que hace tiene una fuerte conexión con las personas y los lugares, y le preocupa más el proceso que el resultado. Considera su obra arte político, en la medida en que «todo es político», pero no «ondea la bandera». Ella anhela vivir en una ciudad «más justa», democrática y plural, donde no sienta una «presencia tan fuerte del [sector] privado». Una ciudad donde el mercado de la vivienda esté regulado y donde los «beneficios del turismo sean para el sector público», lo que implicaría un «poder público» que «no fuera cómplice de esta implacable política de especulación, explotación y lucro».

Tiago Correia, 33 años

Tiago es de Tomar, pero vive en Oporto desde 2005, cuando se mudó allí para estudiar teatro y donde fundó la compañía A Turma (la clase), de la que es director artístico. Su interés por explorar estéticamente la ciudad surgió en 2016, cuando fue invitado a participar en varias residencias artísticas, creando paseos poéticos y sonoros inspirados en los territorios. La investigación que realizó para el paseo sonoro *À Margem* (En los márgenes) acabó influyendo en la creación de la obra *Turismo*, coproducida por el Ayuntamiento de Oporto, con el apoyo de la Dirección General de las Artes, y que también fue publicada en un libro (Correa, 2020).

Figura 6 Portada del libro de la obra *Turismo* (2020), escrito por Tiago Correia.



Turismo se escribió «con sonido de taladradoras de la mañana a la noche»; las obras de construcción habían estado en curso en el edificio de al lado durante dos años. Vive en el centro de la ciudad, en un «apartamento de una habitación con un alquiler muy bajo, dado el mercado actual». Cuando escribió la obra (2018-2019) existía esta «obsesión masiva y repentina con el turismo en la ciudad» que le hizo empezar a temer que lo desalojaran o que su alquiler iba a subir tanto que tendría que tener un trabajo extra para llegar a final de mes, pues vaticinaba que su vida «como artista se acabaría».

Tiago recuerda una ciudad muy diferente cuando fue a vivir allí; incluso le asaltaron algunas veces. El turismo trajo más seguridad a las calles oscuras y desiertas de Oporto, pero «el tema de la seguridad es un arma de doble filo» porque, al mismo tiempo, co-

menzó a ver signos de descontento, grafitis de *Turistas, váyanse a casa* pintado con aerosol en las paredes, y «las personas mayores y menos educadas de la ciudad miraban a los extranjeros» con recelo. Junto a estas expresiones locales, vio el «ascenso de la extrema derecha» y «la crisis de los refugiados en Europa» como una combinación peligrosa. Esto es lo que le llevó a escribir sobre la «relación con los extranjeros», la «tolerancia» y la «compleja red» asociada al turismo. El resultado es un ejercicio dialéctico que expone el choque de varias contradicciones: una joven inquilina que subarrienda su apartamento para pagar los gastos; un arrendador, también en situación precaria, que finalmente vende el piso; y el turista, que tiene un papel crítico y también contribuye al enredo. El sonido ambiental está marcado por el ruido de las obras y los aviones y, con bastante ingenuidad, se mezcla con el incendio provocado en el edificio cercano al mercado de Bolhão, un episodio de acoso inmobiliario asociado a las visas doradas que dejó un muerto.

El impacto del estreno de la obra en el Teatro Municipal en 2020 no se debió tanto al contenido de la obra, sino a la polémica en torno a la supuesta censura del texto escrito por Regina Guimarães, figura respetada en la escena cultural de la ciudad, invitada por Tiago a escribir la pieza de la habitación. En el texto habla de una ciudad «disneylandesa», la «proliferación de hoteles con encanto, abarrotada de tiendas gourmet, condominios privados», la «especulación inmobiliaria desenfundada» y la complicidad de artistas, clase media intelectual e «izquierdistas» en todo lo que estaba pasando. El texto fue eliminado y las acusaciones volaron. Tiago trató de mantenerse al margen de la polémica y, por eso, reservadamente dice que hace «teatro político». «Es una obra de rebeldía» que cuestiona «el orden vigente», pero no es política en el sentido de que no quiere estar «asociada a una causa partidista». Dice que su objetivo no es «dar respuestas» o «transmitir un mensaje final [...] ese no es mi papel», sino plantear «cuestiones complejas» que den lugar a «interpretaciones diferentes». Para él, el proceso teatral en sí ya es una utopía, presupone libertad, se basa en la confianza y la creación colectiva y refleja una visión de comunidad y sociedad.

En el centro de la discusión sobre las transformaciones de la ciudad, hay una pregunta fundamental para él. Si la sociedad fuera más equilibrada y no hubiera tantas discrepancias entre clases sociales, la ciudad sería más justa. En el caso portugués, el trabajo precario ha acentuado aún más estas desigualdades, lo que ha llevado a que la idea de que una «vida estable y organizada» a los 35-40 años sea vista hoy como un espejismo.

Ana Matos Fernandes (Capicua), 39 años

Capicua, tal y como se conoce a esta socióloga y rapera de Oporto, expresa sus pensamientos en canciones, entrevistas y crónicas sobre la moda del turismo. En 2013, en pleno apogeo de la austeridad impuesta por la troika, escribió una nueva revisión de la letra tradicional de *Mariquinhas* (mariquitas) para Gisela João, denunciando la casa como «muerta y en ruinas» con una placa que decía «en venta: vacía y hecha jirones». En 2019, y para la misma cantante de fado, reescribió la letra de *Hostel da Mariquinhas* (albergue de las mariquitas), donde se pueden comer sardinas *gourmet*, los tuk-tuks se alinean en la puerta y el único portugués «en la foto» es un camarero «ocupado». A principios de 2020, escribió *Circunvalação* (Circunvalación), una oda a las particularidades de la ciudad «auténtica y encantadora»: Vandoma, las casas adosadas, los rufianes y las mujeres del mercado de Bolhão. Pide que la ciudad no sea «empujada» al abismo y finaliza con una llamada a la acción: «Por el derecho a la ciudad que amamos, derramaremos sangre, sudor y lágrimas».

Para la socióloga, la indignación es obvia: hay una «embriaguez colectiva» del poder político, atrapado en un «event-city» y una red de «marketing urbano», «rankings» y «todas esas concepciones comerciales de ciudad», junto con «responsabilidad cero» por los inconvenientes e ignorando que hay un «grave problema de política». La rapera reconoce que hay aspectos positivos (como la regeneración urbana), pero subraya que no se puede «echar todos los huevos a la industria turística», porque «se está expulsando gente» y la ciudad se está convirtiendo en un «parque temático». Para ella, esto es realmente una especie de «colonialismo», una invasión violenta dirigida principalmente a las personas mayores y los pobres.

Figura 7 Fotograma del vídeo de la canción *Circunvalação* (Circunvalación; 2020), del álbum *Madrepérola* (Nácar).



Cantar sobre el tema es su forma de difundir el mensaje y afirma que «con un megáfono, viene la responsabilidad». Dice que sería un «desperdicio de plataforma y una traición» si, como artista de la ciudad, se quedara al margen y no hiciera nada. Eso sí, ella dice, «en términos prácticos [...] el fondo inmobiliario no dejará de molestar a un anciano que vive en Sé solo porque escuchó mi canción [...] a menos que alcance el éxito internacional y me haga rica, entonces compraría la mitad del centro y pondría todos los alquileres a 300 €», riéndose. A pesar de identificar limitaciones en el papel que pueden jugar las artes en el cambio efectivo, considera que puede permitir «crear conciencia» y «sembrar las semillas del pensamiento crítico». Por otro lado, la rapera reconoce que los artistas también están contribuyendo a «hacer guay» la ciudad, a un «mito» que al final tiene efectos adversos.

Ser crítica con la posición del gobierno y expresar su opinión públicamente no impide que Capicua participe en proyectos municipales cuando hay intereses alineados. Como afirma ella, «no es exactamente lo mismo que colaborar con McDonald's, Nestlé o Monsanto». Dice que nunca se ha sentido censurada, pero reconoce su privilegio como artista de renombre en la ciudad. Habrá pocos que puedan darse el lujo de rechazar el trabajo. Al mismo tiempo, considera que la precariedad no puede poner en peligro la libertad e independencia del artista.

A su juicio, «todo arte es político», aunque sea «por omisión». En su opinión, el hecho de ser mujer en un escenario con una «actitud claramente feminista» ya es un acto político. De cara al futuro, Capicua cree que es vital «regular» la cantidad de la renta que se paga y «diversificar las fuentes de ingresos [de la ciudad]». En referencia al tema de la identidad, opina que puede ser un elemento central en la resistencia que se desarrolla en la ciudad, recordando que los portuenses históricamente tuvieron un papel importante en la crítica y lucha por la libertad.

Miguel Januário (*MaisMenos*), 40 años

Cuando regresó de Lisboa en 2015, donde había trabajado como director artístico de una agencia de diseño, Miguel Januário, conocido por su proyecto *MaisMenos*, se enfrentó al «cambio abrupto» de su ciudad natal, que había pasado de un Oporto «tranquilo, nostálgico y melancólico» a un Oporto «esquizofrénico, supermovido, cosmopolita y mejor premiado». En el mismo año, el Ayuntamiento lo invitó a crear un proyecto para un callejón *abandonado* en el centro de la ciudad. Construyó un gran muro de azulejos que involucró a unas 1.000 personas, basado en el lema: *Quem és tu, Porto?* (¿Quién eres, Oporto?), dirigido a cuestionar la «identidad de Oporto» (Ferro, 2015). Es

un «trabajo aparentemente discreto», pero contiene «crítica aguda». Cuestionando la estrategia de *marketing* del Ayuntamiento —*Porto. Ponto.* (Porto. Punto.)— como «imponente» y «sin discusión, sin diálogo», la obra ofreció un «signo de interrogación», una visión abierta, contradictoria y multifacética de la ciudad como «una persona» y no «una cosa», una marca en venta.

Cuatro años más tarde, la rápida gentrificación y sus propias dificultades para pagar una casa en la ciudad llevaron a Miguel a colgar una pancarta en el balcón del Instituto —un espacio cultural independiente ubicado en una calle que se ha vuelto prácticamente imposible de transitar debido a todo el tráfico turístico— que proclamaba «*Bonjour Trespasse*». La sinopsis es clara: denuncia desalojos y especulaciones: «De pie en el balcón de una de las arterias que nos llevan al corazón de la ciudad, antes histórica, ahora histórica, se hace patente: el deseo de saludar a la ciudad, solo de encontrarnos su destino ineludible y omnipresente».

Para Januário, *MaisMenos* ha sido una forma de demostrar su «posición en el mundo [...] de manera abierta y comprensiva». Es un proyecto político que plantea interrogantes y busca fomentar el «pensamiento crítico», la «acción y la reflexión». Él cree que puede «tocar» a otros y, así, afectar «lentamente» al cambio social. «Es una gota en el océano, pero el océano está formado por gotas». Participa en las protestas siempre que puede y tiene un programa de comentarios políticos en *Radio Manobras*. El mundo «hiperacelerado» en el que vivimos, donde no hay tiempo para la reflexión y donde crecen el odio y el populismo, le ha llevado a utilizar una «retórica más incendiaria [...] rayana en la militancia». Para él, la importancia del arte radica en que las obras «se centran en temas sensibles» que «provocan reacciones en las personas [...] encarnan deseos y emociones [...] no son ni controladas ni matemáticas», evitan el «pragmatismo» y, por tanto, pueden «influir en otras formas de pensar sobre el mundo». Dicho esto, reconoce que el «arte político» ahora es «guay».

Figura 8 Primer plano del *Quem és tu, Porto?* (¿quién eres, Oporto) panel (2015) que incluye un juego de palabras con el epíteto “Antiga, mui nobre, semper leal e invicta” (Antigua, muy noble, siempre leal e invicta).



Figura 9 La pancarta «*Bonjour Trespasse*» (2019) en el Instituto.



Foto del Ivo Tavares Studio.

El artista admite las contradicciones. Mientras Miguel vivía en Lisboa, sintió que estaba siendo utilizado como una «herramienta» para la gentrificación, porque sus grafitis ayudaron a aumentar el «valor urbano» de ciertos barrios. La «explotación del arte callejero» por parte de la «autoridad local, la capital, la publicidad» era «obvia». «Mi trabajo estaba ganando popularidad, era fresco, atrevido; me decían: ‘¿No te lo quieres poner en camisetas?’». De repente, el propio Ayuntamiento de Lisboa estaba destacando mis intervenciones. [...] El arte callejero guay se podía quedar», lo que «no se ajustaba a su visión de la ciudad se eliminaba». Una especie de «curaduría» por parte

de equipos municipales de limpieza y mantenimiento que también se puede ver en Oporto.

A pesar de participar en proyectos municipales, Miguel no colabora en todo: «Hay cosas que son más cómplices que otras». Destaca que «los artistas están en una situación muy precaria» y necesitan poder «ganarse la vida» con lo que hacen. Todo esto lo ha vivido «en carne y hueso», cuestionándose constantemente a sí mismo y a su obra, y está expresando muchas de sus inquietudes en la tesis doctoral que está escribiendo. Miguel reconoce que el turismo ha traído «más oferta» y «más cultura, más oportunidad», pero no todo puede ser «negocio». Esta «perspectiva ultraliberal» la ha convertido en una ciudad injusta y ahora, con la pandemia, será aún peor para los artistas (Ferro, 2020) y para los grupos sociales menos favorecidos.

Luís de Carvalho (Três Pontinhos), 41 años

Luís, que vive en Oporto desde hace 20 años, divide su tiempo entre la gestión de la Galería Geraledes da Silva, su proyecto musical *Santrana* y su trabajo como ceramista y artista callejero, bajo el seudónimo de Três Pontinhos. Su fascinación por los murales comenzó hace más de una década, incluso antes de unirse al colectivo de arte *Arte sem Dono* (arte sin dueño), proyecto destinado a «democratizar las artes» mediante la creación de plantillas y *collages* nocturnos en las calles. Afirmaba: «Soy galerista. Hago muchas exposiciones aquí, pero es increíble estar en la calle.» A veces es «un pequeño detalle», una intervención «minimalista». Puede ser «algo cómico», una frase más «asertiva» o «algo impactante». «Lo mejor es que te hace retroceder». Le gusta «lo efímero» del arte callejero: «puede durar 500 años o 5 minutos; lo que importa es que existió». A diferencia de algunos artistas callejeros con los que ha tratado, Luís no se molesta en absoluto cuando alguien pinta, etiqueta o limpia sus objetos de arte, pues lo considera parte de la naturaleza de la actividad. Ahora que el colectivo del que formaba parte ya no existe, dice que incluso prefiere pegar sus obras solo, le gusta la adrenalina, que «¡es como un subidón!». A menudo ni siquiera firma su propio trabajo, dice que «eso es cultura de la calle, ser anónimo».

Figuras 10 y 11 Logotipo e imagen del Ayuntamiento de Oporto creados para el mosaico *Porra...* (2015) del artista Três Pontinhos.



La obra de azulejo *Porra...* (una palabra vulgar con muchos significados en portugués) se basa en el uso subversivo del logotipo del Ayuntamiento de Oporto. Usando elipses y combinando una imagen fálica, el azulejo sugiere una mezcla de consternación y rebeldía. El primer mosaico que creó se colocó en el quiosco Worst Tours de Oporto cuando se anunció su cierre forzoso. Coloca azulejos de la misma serie cuando se encuentra con un edificio vacío o en mal estado.

El artista también creó *O meu coração ficará no Porto* (mi corazón se quedará en Oporto), una serie de esculturas y plantillas que critica el desalojo de los residentes desde una perspectiva emocional. Al principio, la pieza tenía otro significado. «Cobró un nuevo significado a mitad de camino», ya que fue creado como parte del mural *¿Quién eres, Oporto?* Del proyecto *MaisMenos*. En ese momento, en 2015, la gentrificación «no era un tema tan candente» y el turismo todavía se consideraba un «valor añadido». Pero ahora es un Oporto muy «diferente» y a Luís le molesta el hecho de que ahora paga el doble de precio en sus lugares «habituales» y tiene que zigzaguar a través de un «laberinto de turistas». Temeroso de ser malinterpretado, Luís refuerza: «No estoy siendo xenófobo», pero «hay que parar el turismo». «Oporto no es un producto para vender, es una ciudad para vivir».

Figura 12 Objeto de cerámica creado por Três Pontinhos.



Foto de Inês Barbosa.

La canción que escribió, *A tua cidade* (tu ciudad), reflexiona sobre estos mismos temas de la siguiente manera:

Mis vecinos se fueron
 Se fueron, vencidos
 Mi arrendador tiene mucho dinero
 Triplicó el alquiler, el cabrón
 [...]

 Nuestro dialecto
 Nuestro acento, apenas se escucha
 Ahora todo es concreto
 Turismo artificial
 Mejor aprendo inglés.

Más recientemente, en 2019, pintó un gran mural en la Praça dos Poveiros que muestra al alcalde de Oporto, Rui Moreira, desnudo y en una pose seductora, acusándolo de haber vendido la ciudad al turismo. El mural se pintó de blanco unas semanas después, como ha sido el caso de los grafitis más explícitamente críticos. El departamento legal de la cámara incluso presentó una denuncia contra el autor desconocido debido a las pegatinas ampliamente

difundidas con el juego de palabras *Porto-Morto*, que significa *Oporto muerto*.

hace anima a la gente a «pensar en estos problemas», pero se considera un «agnóstico político» porque solo vota en referéndums. Afirma que «ser activista es estar solo, no con un grupo».

Figura 13 *Mejor Destino Turístico* (2019).



Foto de Inés Barbosa.

Luís no se considera un artista, sino un «artesano», ya que no vive de sus creaciones. Sus intervenciones son una forma de compartir sus «puntos de vista» sobre política y temas sociales. Le gusta pensar que lo que

LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES

Siendo un microcosmos, las voces que aquí traemos reflejan de manera muy clara las diferentes experiencias, angustias y contradicciones que asolan el universo artístico y cultural de la ciudad. A pesar de ser un grupo muy privilegiado —blancos, de clase media, con estudios superiores y alto capital cultural— viven las transformaciones de Oporto *en su propia piel*, rebelándose contra ellas a través de sus prácticas artísticas. El siguiente cuadro resume las principales conclusiones respecto a las representaciones que estos artistas tienen de la ciudad (la que critican y la que desean); las motivaciones personales para el tema de la gentrificación y la turistificación; la forma en que se relacionan con la obra artística; las estrategias que utilizan en su proceso creativo; el papel que atribuyen a las artes; y la conexión que establecen con la política, en el sentido más amplio. En él podemos observar similitudes, pero también notables divergencias como se describe a continuación.

	Críticas y preocupaciones	Conexión personal	Demandas	Relación con el arte	Estrategias creativas	Papel del arte	Acción política
Irina Pereira 29 años Diseñadora y artista visual	burbuja inmobiliaria, casas desocupadas, desigualdad, y gentrificación	difícil acceso a la vivienda y desalojos	regulación de rentas y turismo	no vive de las artes	metáforas, juegos de palabras, símbolos, y referencia al pasado	democrático, pero evitando los clichés	participar en colectivos e ir a protestas
Flora Paim 32 años Intérprete, artista sonora/ visual y arquitecta	exceso de turismo, especulación, expulsión y degradación y fuerte sector privado (viviendas)	precariedad, y visión crítica – injusticia y desigualdad	regulación del mercado de la vivienda y vivienda pública	rara vez vive de las artes	ironía, humor absurdo, historias reales y recuerdos en referencia al pasado	el uso por parte del arte de diferentes herramientas para denunciar los problemas y acercamiento de la gente a la política	participar en colectivos e ir a protestas
Tiago Correia 33 años Director de teatro y dramaturgo	exceso de turismo, acoso inmobiliario y turistofobia	miedo al desalojo	equilibrio entre clases sociales y combatir la precariedad	vive solo de las artes	contradicciones, pensamiento dialéctico e historias reales	provocar preguntas, no respuestas y permitir diferentes interpretaciones	solo a través de su arte
Ana Matos Fernandes (Capicua) 39 años Rapera y socióloga	descharacterización de la ciudad, pérdida de identidad, <i>marketing</i> urbano, colonialismo y expulsión de las clases bajas	sentido de pertenencia e injusticia	regulación de rentas y diversificar las fuentes de ingresos (no solo el turismo)	vive solo de las artes	ironía, juegos de palabras, humor, llamada a la acción, emoción y referencia a la identidad y al pasado	difundir un mensaje, sensibilización y pensamiento crítico	escribir crónicas y hablar de estos temas en entrevistas
Miguel Januário (<i>MaisMenos</i>) 40 años Artista callejero y diseñador gráfico	cambio abrupto, exceso de turismo, <i>marketing</i> urbano y perspectiva ultraliberal	empujado a la periferia, sentido de la responsabilidad (como artista callejero)	la ciudad debe volcarse más hacia las personas que la habitan	vive tanto del arte como del diseño	ironía, juegos de palabras, mensajes directos, referencia al pasado, ilusiones y referencia a la identidad	fomentar la reflexión y la acción y encarna deseos y emociones	a través de su arte, acudiendo a las protestas y haciendo un programa de radio
Luis de Carvalho 41 años Ceramista, músico, artista callejero y galerista	exceso de turismo, casas desocupadas, desalojos, aumento de precio, pérdida de identidad y <i>marketing</i> urbano	sentido de pertenencia e injusticia	regulación y restricción del turismo	no vive de las artes	humor, metáfora, juegos de palabras, emoción, provocación y referencia a la identidad	democrático; y fomentar el pensamiento crítico	definiéndose a sí mismo como políticamente agnóstico

En cuanto a las críticas, son relativamente consensuadas: casi todos dicen haber presenciado cambios muy rápidos en el *marketing* y la especulación inmobiliaria de la ciudad. Las consecuencias que más lamentan son los desalojos y la expulsión de los habitantes a la periferia. También preocupa la pérdida de carácter de la ciudad, lo que podría poner en peligro cierta *autenticidad* de Oporto. En el discurso de Luís de Carvalho se puede observar con qué facilidad se puede pasar de un «elogio de la identidad» a una tendencia a la turistofobia, un miedo también evocado por el dramaturgo Tiago Correia.

Figura 14 Uno de los muchos grafitis antituristicas repartidos por la ciudad de Oporto. Aquí podemos leer *Fuck hotel* (hotel de mierda), *Oporto para la gente y Turismo, no*.



Foto de Inés Barbosa.

La razón por la que se centran en estos temas en su producción artística difiere mucho según la situación económica y financiera en la que se encuentren. Si para unos se trata de algo vivencial —dificultades para acceder a una vivienda asequible— para otros es más un sentimiento de solidaridad o incluso de pertenencia y responsabilidad con la ciudad en la que viven. Sus reivindicaciones se basan fundamentalmente en dos argumentos: la regulación (del turismo y del valor de los alquileres) y la protección de los colectivos más vulnerables (lucha contra la precariedad, fomento de

la vivienda pública, etc.). En cuanto a las estrategias que utilizan en sus procesos creativos, hay algunos aspectos que van en la línea de investigaciones previas (Barbosa, 2019; 2020): en gran medida, el uso de la ironía, el humor, la metáfora y los juegos de palabras; pero también el uso de la emoción (a través de recuerdos e historias personales) y la intimidación (a través de mensajes directos o provocaciones). El uso de la identidad y el pasado de resistencia de Oporto también es evidente.

Si bien interpretan la función del arte de una manera relativamente limitada en términos del impacto que pretenden tener en los destinatarios (estimular el pensamiento crítico y crear conciencia), los artistas entrevistados difieren sobre si las artes deben transmitir un mensaje determinado o más bien provocar preguntas, permitiendo múltiples interpretaciones. Si las artes no pueden hacerlo todo, pueden hacer algo y para algunos. Sin embargo, una vez más, difieren en la forma en que articulan el trabajo creativo con la intervención política. Irina Pereira y Flora Paim se involucran en el movimiento asociativo independiente y participan en protestas; Miguel Januário también participa en manifestaciones y utiliza su programa de radio para difundir sus opiniones. Capicua también lo hace a través de crónicas y entrevistas con los medios, aprovechando su popularidad. Tiago Correia y Luís de Carvalho dicen que son «individualistas» y prefieren limitarse a la producción artística.

Otro aspecto relevante en las entrevistas, y que también se difunde en otras investigaciones, son las contradicciones. Básicamente son tres: el papel que ejercen los propios artistas en la gentrificación de la ciudad; la tensión entre la necesidad de independencia y reconocimiento público y, al mismo tiempo, la necesidad de financiación institucional; y, finalmente, la tendencia a convertir las artes políticas o intervencionistas en productos *de moda* y *guais*. Aquí, también, el grado de notoriedad que tienen los artistas o el nivel de precariedad en el que se encuentran no es ajeno. Estas paradojas contribuyen a hacer más compleja la discusión sobre estos temas, pero también suelen ser motivo de desmovilización y sentimientos de impotencia o frustración.

Figura 15 *La subversión mola.* Página de la revista *Time Out*, donde, además de publicidad de las marcas de Oporto, podemos ver uno de los grafitis de protesta contra la gentrificación más difundidos: *Make Porto Podre Again* (Hacer de nuevo Oporto podrido).



Foto de Inés Barbosa.

Durante las entrevistas también fueron visibles alianzas, redes y contaminaciones entre ellos y otros artistas portuenses, menos en el caso de Capicua, quizás porque ya formaba parte del circuito convencional. El hecho de que sea un pueblo pequeño, donde casi todos se conocen —ya sea porque estudiaron en la misma facultad o porque ocupan los mismos contextos independientes y alternativos— favorece estas conexiones. La importancia de este aspecto es aún mayor si se tiene en cuenta que en Oporto la movilización cívica se mantiene en niveles muy bajos. Rara vez se organizan manifestaciones y los colectivos de activistas tienden a desvanecerse rápidamente. Así, puede que estemos ante una especie de *movimiento artístico* de carac-

ter intervencionista que, aunque a veces disperso, consigue producir un mensaje común de desagrado ante el estado actual de las cosas. Al reunir a más de 40 artistas en un mismo espacio, bajo un mismo tema y con similares interrogantes e inquietudes, la exposición, organizada por la investigadora de este trabajo, buscó reforzar esa idea.

Un tema recurrente en estas entrevistas era la precariedad de los artistas. Aunque algunos actualmente tienen un contrato y son parte de una institución, son altamente dependientes del trabajo del proyecto, ayudas estatales, ingresos complementarios y continuidad. Esta desregulación de los mecanismos de institucionalización de las artes contribuye al

debilitamiento de la *doxa*, es decir, la definición legítima, en un momento histórico dado, de las luchas y equilibrios de poder, de los valores y criterios que fundamentan la creencia de qué significa ser artista y qué es una obra de arte (la cuestión del conflicto entre los límites y los puntos de vista legítimos que establecen «principios de visión y división» (Bourdieu, 1996, p. 256).

Por un lado, la hibridación de medios artísticos, lenguajes y géneros ilustra la elasticidad de los límites y de las distinciones que alguna vez se consideraron inmutables, abriendo caminos a la experimentación y la heterodoxia. Por otro, como ejemplifican Miguel Januário y Capicua, aunque se mueven en círculos alternativos y críticos, algunos creadores encuentran en sus obras éxito comercial, reconocimiento de la crítica e impacto en la esfera pública. Desde esta perspectiva, se podría decir que las artes hoy están divididas por un *politeísmo* de criterios de valía, legitimidad y reconocimiento que permiten a las creaciones marginales y periféricas encontrar su propio camino y sus *mundos del arte* (Becker, 2008).

Además, este enfoque de proyecto a proyecto, junto con la insuficiencia estructural de la ayuda estatal, crea dos conflictos muy fuertes. El primero está relacionado con el continuo entre autonomía y heteronomía. Más que una dicotomía rígida, nos beneficiamos al diseñar las fuerzas centrípetas y centrífugas de ese continuo en constante recomposición. Así, aquellos artistas que se inspiran en las dinámicas de la ciudad (gentrificación, turismo de masas y especulación inmobiliaria) son apoyados, aunque sea solo en ocasiones, por el Ayuntamiento promoviendo ese mismo modelo de ciudad-negocio, basado en la especulación cultural, el fachadismo o la ostentación del cosmopolitismo intercultural, que incluye superficialmente a los márgenes. De hecho, la proliferación de actividades culturales *tolerantes* en espacios públicos, barrios y áreas intersticiales es parte del *passé-partout* del *marketing* urbano para crear una imagen de inclusión. Las obras efímeras e innovadoras de artistas críticos y periféricos forman parte del enorme esfuerzo de marcar la ciudad y convertirla en una mercancía atractiva.

Estas operaciones de *desplazamiento* (Boltanski y Chiappello, 2011) dificultan la reflexión y el aprendizaje reflexivo, no solo porque los artistas necesitan comer, sino también porque ellos, simultáneamente, parecen utilizar sus obras para rebelarse contra las categorías y los códigos de los que ellos son a la vez resultado y condición. De hecho, estos *desplazamientos* dificultan el establecimiento de categorías emergentes y antagónicas del pensamiento contrahegemónico, que es suplantado y neutralizado en el último momento por la flexibilidad del capitalismo. Algunos artistas parecen estar tratando de resolver esta autocontradicción performativa utilizando un discurso donde hay *crítica suave* o *crítica exagerada*, que también son formas de lidiar con el conflicto heteronomía/autonomía o censura/autocensura.

La segunda ambigüedad está relacionada con las reconfiguraciones del mundo del trabajo provocadas por los procesos de *artificación* (Shapiro, 2019) o la *artistización* del capitalismo (Lopes, 2013). Por un lado, los «valores de la imaginación y la creatividad se vuelven obligaciones rutinarias» (Menger, 2005, p. 131), mientras que, por otro, los riesgos de individualización e inseguridad social se ven exacerbados por la continua expansión de lo que se entiende por cultura y arte, por la elasticidad de los criterios de valoración de las obras de arte y por la feroz competencia entre los dedicados a las artes y la cultura. Así, los artistas urbanos se convierten en creadores de intersticios que buscan inspirar contextualmente un pensamiento crítico e independiente (reinventando lenguajes, medios y géneros) y que experimentan nuevas armonías entre ética y estética, trabajo individual y trabajo colectivo. Lo único que queda por ver es si este esfuerzo por ir contra la norma, cuando es canibalizado por la ciudad-mercancía, no se convierte en una faceta más del negocio como de costumbre.

A lo largo de estas páginas, se han analizado historias sobre cómo muchos artistas han contribuido a inspirar una mentalidad crítica y a convocar a la movilización colectiva, demostrando que el papel social y el papel estético del arte pueden ir de la mano. El potencial de estas prácticas parece residir, de hecho, en que vinculan

las dos formas de crítica al capitalismo (Boltanski y Chiapello, 2011). Por un lado, la *crítica social* basada en la desigualdad social, la opresión y el derecho material a la vivienda, mientras que, por otro, la *crítica estética*, como expresión creativa que desafía los valores capitalistas (ego, avaricia y corrupción), basada en el derecho a la ciudad. Dado que la gentrificación

es una «cuestión ideológica y política» y un «proceso de cambio urbano que mejor personifica la lucha de clases en el escenario de la ciudad moderna» (Mendes, 2017, p. 489-490), es importante reiterar cómo los artistas expresan la necesidad de vincular todo ello a nuevas formas de crítica al capitalismo en un esfuerzo por contraatacar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antunes, G. (2019). O memorando da Troika e o mercado de habitação em Portugal. Documento de trabajo, de acceso reservado.
- Arara, O. (2019). Buraco da Torre – Pasquim Satírico Pró Lírico. *A Contra-Cidade*. Impresión: FIG – Indústrias Gráficas, S. A. (Coimbra).
- Banet-Weiser, S. (2011). Convergence on the street. *Cultural Studies*, 25, 641-658.
- Barbosa, I. y 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. y 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, n.º 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, n.º 56, p. 278-293.
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds* (2nd. ed.). University of California Press.
- Boltanski, L. y Chiapello, È. (2011). *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Gallimard, París.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte*. Presença, Lisboa.
- Correia, T. (2020). Turismo. *Famalicão*, Húmus.
- Fernandes, J. A. R. et al. (2018). O Porto e o Airbnb. Oporto: Portada del libro.
- Ferro, L. (2015). Mais ou Menos Porto: Na senda da arte urbana en *Revista da Galeria de Arte Urbana*, Vol. 7 (noviembre, 2015; *Graffitiologia*), 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 Suspenso. 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). Gentrification 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, n.º 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, Oporto, 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. São Paulo: *Cadernos Metrópole*, vol. 19, n.º 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*. Oporto: Edições Afrontamento.
- Porto, C. M. (2018). Habitação e dinâmicas urbanas: relatório de caracterização e diagnóstico. En *Plano Diretor Municipal*. CMP, Oporto.
- Smith, N. (2007). Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. En *GEOUSP - Espaço e Tempo*, n.º 21, 15-31.
- Shapiro, R. (2019). Artification as Process. En *Cultural Sociology*, 13(3), 265-275.

NOTA BIOGRÁFICA

Inês Barbosa

Máster en Asociativismo y Animación Sociocultural y Doctora en Sociología de la Educación (UM). También tiene un posgrado en Performance (FBAUP). Investigadora en IS-UP, en el área de Creación Artística, Prácticas y Políticas Culturales. Responsable del podcast “Ainda-No: Sociologia e Utopia” y del Laboratorio de Teatro y Política. Su tesis doctoral en Sociología de la Educación se centró en el estudio de las prácticas artísticas de contestación, habiendo recibido una Mención de Honor en el Premio Jóvenes Científicos Sociales (CES). Desarrolla investigaciones etnográficas y visuales relacionadas con las experiencias y representaciones de la precariedad, la igualdad y la violencia de género, las transformaciones urbanas y sociales en Oporto y el papel de los artistas en la crítica de la gentrificación.

João Teixeira Lopes

Licenciado en Sociología por la Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1992), Máster en Ciencias Sociales por el Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (1995) y Doctor en Sociología de la Cultura y la Educación (1999). Coordinador Científico del Instituto de Sociología de la FLUP entre 2002 y febrero de 2010. Director de la Revista Sociología entre 2009 y febrero de 2013. Ha publicado 43 libros (en solitario o en coautoría) en los campos de la sociología de la cultura, de la ciudad, de la juventud y de la educación, así como de la museología y estudios territoriales. Distinguido el 29 de mayo de 2014 con la distinción “Chevalier des Palmes Académiques” por el Gobierno francés. Presidió la Asociación Portuguesa de Sociología entre julio de 2016 y marzo de 2021. Presidió el Departamento de Sociología de la FLUP entre 2011 y febrero de 2019. Coordina desde mayo de 2020 el Instituto de Sociología de la Universidad de Oporto.

Lígia Ferro

Profesora auxiliar en el Departamento de Sociología de la Faculdade de Letras da Universidad de Oporto. Obtuvo su doctorado europeo en el Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL (2011). Ha sido investigadora visitante en varias universidades de Europa, Estados Unidos de América y Brasil. Lígia Ferro fue elegida Presidenta de la Asociación Europea de Sociología de Sociología (ESA) en 2021 y es miembro de la junta directiva de la Red Europea de Observatorios en el Campo de las Artes y la Educación Cultural - ENO. Es autora y editora de varias publicaciones en portugués, inglés, español y francés. Últimamente trabaja sobre prácticas culturales la educación artística, las migraciones y la investigación-acción, especialmente en contextos urbanos.



Movilidad, efimeridad y economías turísticas: *tour* grafitero practicando *running* en León, Guanajuato

Caitlin Frances Bruce

UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH

bruce.caitlin@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0834-1777

Recibido: 02/06/2021

Aceptado: 27/04/2022

RESUMEN

En este artículo analizo la creación de un *tour* para *runners* que muestra el arte del grafiti por encargo (o arte urbano) en León, Guanajuato, México. Fundados en 2017, los recorridos son parte de un cambio económico y cultural muy grande que aleja a la ciudad de sus raíces agrícolas e industriales. Desde la década de los 90, León ha buscado el estatus de ciudad global sin dejar de intentar reivindicar conexiones con la *tradición*. Prácticas creativas como el arte urbano ayudan a cultivar una imagen urbana atractiva. Argumento que los recorridos dramatizan sobre tres temas en el corazón tanto del discurso de las ciudades creativas, como de los desafíos y las fricciones que existen en la institucionalización del grafiti: movilidad, efimeridad y economía.

Palabras clave: turismo; arte urbano; México; imaginarios urbanos; movilidad; efímero

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

SUMARIO

- Introducción
- Revisión de literatura
 - Muralismo, grafiti, arte callejero
 - Ciudades creativas y turismo de arte urbano
- Definiciones
- Metodología
- Historia de León
- Graffitour – corriendo por los grafitis de la ciudad
 - Movilidad
 - Efimeridad
 - Economía
- Conclusión
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Caitlin Frances Bruce. University of Pittsburgh. 4200 Fifth Aven., Pittsburgh, PA15260 (Estados Unidos).

Sugerencia de cita / Suggested citation: Bruce, C. F. (2023). Movilidad, efimeridad y economías turísticas: *tour* grafitero practicando *running* en León, Guanajuato. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 51-66. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.3>

INTRODUCCIÓN

Una ciudad de tamaño medio en el corazón de México, León, Guanajuato, es conocida a nivel nacional e internacional por su industria del calzado y el cuero, eventos espectaculares como el festival de globos aerostáticos y el *rally* automovilístico. El estado de Guanajuato tuvo un papel relevante en el escenario nacional durante la Revolución de Independencia de 1810, y, años después, su partido político de centroderecha, el Partido Acción Nacional, alcanzó una importante notoriedad al alcanzar el poder a nivel regional en la década de los 80 y llegar al mandato nacional en el siglo XXI. La otra carta de presentación internacional de León, menos visible, pero de creciente trascendencia, son sus programas de arte urbano.

El arte urbano describe el arte del muro como el grafiti y el arte callejero que tienen lugar en contextos autorizados. Desde 2002, el Instituto de la Juventud de la ciudad ha colaborado con profesionales de ese ámbito en la creación de grafitis legales y murales de arte callejero en toda la ciudad. Estos murales cubren

una variedad de temas, algunos relacionados con la cultura e historia regional y local, la cultura popular o la experimentación lúdica. Tales asociaciones son el resultado de los jóvenes que abogan por la necesidad de permitir espacios para pintar y el deseo del gobierno de *canalizar* sus energías de manera productiva, disminuyendo la cantidad de grafitis y arte callejero no autorizados que algunos dueños de negocios ven como un daño o contaminación visual. Proporcionando pintura, infraestructura de planificación y, a veces, salarios, el Instituto de la Juventud es un centro en una red más amplia de producción de arte público en la ciudad, y su poderosa posición política ha permitido a los jóvenes artistas desarrollar murales en lugares de alta visibilidad y alto impacto en toda la ciudad.

En León, los jóvenes grafiteros y el arte callejero han sido participantes activos en la reformulación de su práctica del vandalismo/daño al arte que tiene valor. El Instituto de la Juventud ha sido un socio clave en tales reformulaciones, que dependen en gran medida del arte en sí mismo, y luego su aceptación a través del

periodismo, las redes sociales y los comentarios públicos como vectores para la recontextualización. Dicha recontextualización es parte de un movimiento más amplio en el que las ciudades industriales medianas están trabajando para transformar su imagen urbana propia de una ciudad industrial en una de creatividad apreciable internacionalmente. Los diversos programas de arte urbano en marcha desde 2012 están en consonancia con dicho objetivo. Sin embargo, si bien el turismo es un elemento importante de la política de ciudades creativas, los programas de turismo formales no se elaboraron en León hasta 2017.

En 2017, Luis Hernández, fundador de Run Your Tour, una empresa que ofrece carreras guiadas por locales por Guanajuato y León, desarrolló un subprograma, llamado Graffitour, que mostraba el arte urbano en su ciudad natal. Argumento que este recorrido incorpora tres temas que son icónicos de las posibilidades y los desafíos en el uso del turismo en torno al arte urbano como medio para volver a concebir cómo se imagina una ciudad: la movilidad, la efimeridad y la economía. En primer lugar, presento mi metodología, ofrezco una revisión de la literatura y definiciones de términos clave. A continuación, desarrollo brevemente la historia del grafiti en León y sus contextos económicos, culturales y políticos más amplios. Luego, recurro a Graffitour, a partir de una extensa entrevista con Hernández como texto principal, para analizar el debate acerca de los temas de la movilidad, la efimeridad y la economía. Concluyo con unas reflexiones sobre las posibilidades y limitaciones del turismo como técnica para volver a imaginar el espacio urbano y la política.

REVISIÓN DE LITERATURA

El grafiti (y las prácticas relacionadas con el arte callejero) a menudo simbolizan la resistencia, la voz de un pueblo o, para algunos, el desorden y la amenaza del crimen. En los últimos diez años, estas prácticas estéticas se han generalizado cada vez más, envueltas en marcos para el *marketing* de la ciudad, el turismo y la marca a escala transnacional: el parque autorizado de grafitis como lugar para *selfies*. De Chicago a Bogotá,

de Melbourne a Dubái, el arte urbano monumental, a menudo creado con latas de aerosol, es un elemento cada vez más importante en el *marketing* urbano. La erudición y el discurso público sobre la creatividad, el arte urbano y la voz a menudo se centran en las principales ciudades occidentales con orientaciones aparentemente progresistas hacia la cultura: Nueva York, Los Ángeles, Londres, Berlín, Melbourne, París (Austin, 2001; Young, 2013). Cuando se considera América Latina, lugares como Ciudad de México, Bogotá y Río ocupan un lugar central. Este artículo toma una ciudad mexicana de tamaño medio para comprender cómo se desarrollan tales preguntas en un contexto informativo menos visible internacionalmente.

Muralismo, grafiti, arte callejero

Ha habido una plétora de investigaciones sobre el papel del muralismo en la configuración de la identidad comunitaria, nacional y regional, particularmente en el contexto de la construcción de la nación mexicana y la posterior resistencia al autoritario Partido Revolucionario Institucional (Campbell, 1999; Coffey, 2012). También se pueden encontrar estudios de caso importantes sobre el papel de los murales para las sociedades en conflicto en ciudades como Belfast (Rolston, 2003).

Asimismo, las investigaciones sobre grafiti y arte callejero han atendido en gran medida a dinámicas de legalidad/ilegalidad, voz, medios y protesta social (Pabón Colón, 2018; MacDowell, 2019; Bloch, 2020; Lennon, 2022). Los planificadores urbanos y los programadores culturales ofrecen espacios de arte callejero y grafiti autorizados como una alternativa a la represión (Young, 2010). Dentro del mundo académico, el grafiti a menudo se relega a los movimientos de escritura de estilo que se originaron en Filadelfia en los años 1960 y en Nueva York en la década de 1970, con un enfoque en el uso de pintura en aerosol y letras específicas. El arte callejero tiene un conjunto más global de puntos de origen y es más diverso en términos de medios y composición (incluyendo pegatinas, plantillas, pintura con pincel, pasta de harina y arte de instalación).

Al comprender la historia y el papel del grafiti y el arte callejero en las ciudades latinoamericanas, muchos

académicos han dilucidado cómo los marcos policiales norteamericanos, los de *tolerancia cero*, informan de un enfoque del espacio urbano que prima imágenes de orden y seguridad para los consumidores burgueses, en lugar de sustentando un espacio robusto para una comunidad plural y heterogénea (Swanson, 2013; Galvis, 2017). En ciudades como Bogotá, donde existen zonas autorizadas para el arte callejero y el grafiti, los académicos han evaluado cómo esas autorizaciones fracturan las comunidades de grafiti/arte callejero y crean nuevos marcos de valor (Ortiz van Meerbeke y Sletto, 2019). Por otro lado, las galerías al aire libre en las ciudades de Chile han sido consideradas como marcos para la voz democrática (Latorre, 2019). Además, los espacios transnacionales de eventos de grafitis se han analizado como lugares para la creación de mundos feministas (Pabón-Colón, 2018). Son menos los estudios que abordan la integración a largo plazo de los grafitis en los murales y, posteriormente, en los programas de arte urbano autorizado o su promoción entre el público a través de programas turísticos.

Ciudades creativas y turismo de arte urbano

Desde mediados de la década de 2000, los académicos han comenzado a rastrear el papel del grafiti y el arte callejero en el turismo y el *marketing* de lugares en las ciudades, así como el papel de festivales y espacios para eventos en la formación de la comprensión pública del grafiti y el arte callejero (Rius Ulldemolins, 2014; Bruce, 2019). Este enfoque en el arte urbano y el turismo está conectado con un interés académico más amplio en el campo interdisciplinario de los estudios urbanos dentro de la esfera de las ciudades creativas. Este último es un concepto popularizado por Richard Florida en 1995, en su libro *The Creative Class* (La Clase Creativa), que describe a los trabajadores creativos como recursos por explotar para la competencia y el crecimiento interurbanos.

Florida desarrolló su propia firma de consultoría y, al mismo tiempo, los gobiernos municipales de todo el mundo fundaron departamentos de creatividad, centrándose en la creación de lugares y las iniciativas creativas como medio para atraer el dinero de los turistas y residentes. La tesis de las ciudades creativas ha sido duramente

criticada por postular que la creatividad y aquellos que pertenecen a la clase creativa pueden crear formas de valor y atractivo para las ciudades sin una inversión pública significativa (McAuliffe, 2012; Wilson, 2017; McRobbie, 2018; Mould, 2018). De hecho, las políticas de ciudades creativas a menudo priorizan un hermoso paisaje por encima de una política inclusiva y democrática.

Los artistas callejeros y grafiteros responden de manera diferente a los desafíos de articular un sentido de autenticidad a raíz de los crecientes intentos de comercializar y etiquetar el arte urbano. En el caso de Blu en Italia, el borrado sirvió para negar el acceso a su obra dentro de los circuitos del turismo (Merrill, 2021). Para otros artistas, dentro del contexto de la cultura de la convergencia, la creatividad tiene un significado diferente que les permite, a veces, fusionar la *autenticidad* y lo comercial a través del trabajo de la marca propia (Banet-Weiser, 2011). Dentro de la órbita de las ciudades creativas, el turismo urbano también se ha desplazado, en gran medida, hacia un enfoque en las experiencias y la creación de lugares con un enfoque en la *cultura intangible* y la *vida cotidiana* (Richards, 2011, p. 1.225).

El caso del turismo de arte urbano en León, Guanajuato, México, amplía los estudios anteriores, atendiendo a las formas en que los agentes de *branding* urbano hacen uso del arte urbano y le dan sentido. León nos enseña cómo el turismo puede permitir a los programadores culturales presentar el arte urbano a audiencias locales y visitantes, utilizando el arte urbano como un recurso para activar la movilidad y la economía, dentro de las posibilidades y limitaciones de los paisajes efímeros.

DEFINICIONES

En este artículo, considero el grafiti y el arte callejero cuando se contextualizan en el marco del arte urbano al servicio del turismo. Defino el grafiti y el arte callejero como formas visuales de expresión que tienen elementos textuales y gráficos y se muestran en obras monumentales que pueden adoptar la estrategia de composición de los murales (a gran escala, colaborativos y unificados temáticamente).

El grafiti, el arte callejero y el muralismo se han definido en función del medio, el contexto legal y la ubicación (Austin, 2001; Sánchez Hernández, 2008; Bloch, 2020; Latorre, 2019). Por ejemplo, las definiciones estrictas de grafiti lo limitan a la expresión no autorizada realizada en el espacio público, generalmente realizada con aerosoles o bolígrafos de tinta. Por el contrario, generalmente se entiende que el arte callejero abarca una gama más amplia de medios que incluyen calcomanías, pasta de harina, trabajo figurativo con pincel o pintura en aerosol, y más, y también puede tener una relación controvertida con la ley. Los murales, asimismo, se pueden definir por contenido, composición o proceso (Cockcroft, Cockcroft, y Weber, 1977). A menudo considerados de tamaño monumental y, con frecuencia, involucrando un proceso de colaboración. Como género de expresión pública, los murales están profundamente conectados con cuestiones de identidad colectiva, aunque también pueden llevarse a cabo en un contexto comercial con poco o ningún compromiso significativo con las comunidades que los rodean.

En México, la historia del muralismo patrocinado por el Estado también da forma a lo que se entiende como mural según quién: para las autoridades oficiales, por lo general, debe tener un elemento didáctico, usar una estética realista social; a su vez, para los grupos que disputan el poder del estado, estos elementos figurativos pueden connotar residuos del autoritarismo y, por eso, pueden buscar formas estéticas alternativas (Campbell, 2003; Coffey, 2012).

En México, estos tres géneros también se engloban bajo el término *arte urbano*, que habla de cuando tales formas de expresión se hacen entender como arte a través de formas institucionales de aceptación. Lo que hace que este arte sea aceptable es subjetivo: basándome en mi trabajo de campo, he podido determinar que las autoridades institucionales y los desarrolladores turísticos definen la aceptación buscando iconos entendibles popularmente: se enfocan en el trabajo basado en imágenes, en lugar de texto, y las imágenes a menudo son positivas. *Arte urbano* es un término utilizado por los programadores culturales para identificar el trabajo que esperan que sea simpático y visualmente atractivo.

Aunque los escritores de grafiti también pueden producir obras que se entiendan como arte urbano, la estética del grafiti, basada en letras, a menudo se excluye formal o informalmente de muchos programas de arte urbano.

METODOLOGÍA

Este artículo surgió de un proyecto más amplio sobre la historia del grafiti en León. Utilicé un marco y una metodología de etnografía de comunicación crítica, las fuentes a las que acudí fueron una combinación de entrevistas, documentación fotográfica, observación participante, archivos oficiales y no oficiales, y conceptos de teoría política, retórica, estudios urbanos, estudios culturales, estudios latinoamericanos e historia del arte. Para comprender la larga historia pasada y presente del grafiti y el arte callejero en León, realicé entrevistas a 96 grafiteros de León, 13 artistas que participan en festivales mexicanos de grafitis, así como seis patrocinadores gubernamentales/agentes municipales, dos académicos y tres agentes de medios de comunicación y turismo.

La observación de los participantes se realizó durante visitas cortas anuales realizadas entre 2012 y 2016, una residencia de siete meses entre 2017 y 2018, un viaje de seguimiento de diez días en diciembre de 2018 y un viaje de cuatro días a Ciudad de México en 2019. Realicé, además, sesiones fotográficas de sitios clave en León desde 2012 hasta 2018. La investigación archivística se llevó a cabo en el archivo municipal y el Instituto Municipal de Planeación (IMPLAN), y en entrevistas en las que escritores o documentalistas compartieron conmigo sus archivos personales.

El análisis se basa en la teoría de los estudios de comunicación sobre la cultura visual, el urbanismo, los estudios culturales y los recursos de la teoría crítica sobre la relación entre el arte, la política y la democracia. En mi análisis, me basé en conceptos que surgieron orgánicamente de las entrevistas y la observación. En este artículo, me centré en tres conceptos recurrentes en mi entrevista con Hernández sobre Graffitour: movilidad, efimeridad y economía.

HISTORIA DE LEÓN

León es una ciudad mediana rodeada de montañas, zonas de matorrales, industria y ranchos. Cercana a la capital del estado de Guanajuato y de camino a Guadalajara, es un lugar estratégico para el comercio y que, a lo largo de los años, ha pasado de ser principalmente agrícola a industrial y, más tarde, a ciudad simbólica y de comunicaciones (García Canclini, 2001, p. 49). Como muchas ciudades en México, en la década de los 90, León estaba experimentando una renovada ola de globalización, mientras los planificadores y líderes económicos buscaban transformar su imagen y sus industrias primarias en una ciudad global con ofertas culturales de alta calidad que sería un escenario atractivo para la inversión de capital internacional. La aprobación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994 significó que el capital pudiera circular más fácilmente, lo que contribuyó a una reescritura sustancial del panorama económico y social de León. Franquicias internacionales como Sam's Club y Walmart, así como hoteles de lujo para albergar a los visitantes corporativos, se hicieron tan comunes como las zapaterías familiares.

Al mismo tiempo, fue el epicentro de la expansión del poder del partido de la oposición, el Partido de Acción Nacional (PAN). Como región conservadora e intensamente católica, el Bajío fue un bastión del mensaje del PAN sobre los valores familiares y la autonomía económica (Téllez Valencia, 2014).

Durante dichas transformaciones, se produjo la llegada del grafiti a la ciudad. Desde la década de los 80, los cholos inscribieron placas en la creciente red de asentamientos y barrios populares de León. A principios de la década de los 90 ya se podían ver inscripciones enigmáticas por la ciudad: Keim (comunicación personal, 2016), una escritora de primera generación, señaló que uno de los primeros grafiteros que vio fue Amor, que era «como el Taki 183 de León», junto con Moxi (2016). A mediados de los 90, las etiquetas se podían ver en toda la ciudad: en los costados de los edificios del barrio industrial de Obregón en León, a lo largo del Malecón, en la zona centro y en el bulevar

López Mateos (Camarena, 2001). En San Sebastián, una colonia popular o asentamiento informalmente planificado, había una gran variedad de murales legales, mientras que la zona centro era un epicentro de trabajo no autorizado (Camarena, 2001, p. 201). Los grafitis los realizaban principalmente jóvenes de clase media a trabajadora. Estos jóvenes se encontraron y comenzaron a reunirse en el centro de la ciudad. Como era de esperar, los adultos, a menudo, veían tales reuniones de jóvenes como un problema, una cuestión de vagos o, peor aún, delincuencia.

El grafiti surgió de flujos mediáticos nacionales y transnacionales que se combinaron y mezclaron con otras formas de expresión cultural. Muchos vieron imágenes de grafitis y su conexión con las culturas juveniles a través de películas estadounidenses que se proyectaban en México: *The Warriors* (*The Warriors: Los amos de la noche*), 1979; *Style Wars*, 1983; e incluso *King Kong*, que Wes describió a través de «una escena que se produce cuando pasa el tren y King Kong lo agarra» (Wes, comunicación personal, 2015). La música, que durante mucho tiempo ha sido una fuerza importante en la formación de las culturas juveniles en México desde la década de los 50, inspiró profundamente el grafiti e incluyó influencias del hip-hop, el *rock and roll* y el *ska*. Rubén Jasso explica que el grafiti nunca fue «un fenómeno aislado, sino combinado con otras disciplinas juveniles: la música, la bicicleta y el *skate*» (2012). Los fanzines y las revistas proporcionaron otro eje que configuró la cultura del grafiti, central para la *movilidad global* de la práctica del grafiti (Ferrell, 1993; Austin, 2001; Pabón-Colón, 2018). Finalmente, los viajes a ciudades más grandes como Ciudad de México, Tijuana y Guadalajara inspiraron a jóvenes escritores.

A principios de la década de los 2000, la nación atravesaba serias transformaciones económicas y culturales, con un impacto sustancial en su imagen pública mundial. La *tolerancia cero* desempeñó un papel importante en la configuración del entorno construido de las ciudades. La *tolerancia cero* es un enfoque policial basado en el orden y la mano dura contra la delincuencia, basado en la teoría de las *ventanas rotas*. Es decir, la idea de que el desorden visible puede convertirse en una bola

de nieve de delitos violentos, lo que justifica una regulación agresiva. Los grafitis se convirtieron en un problema urbano en León en agosto de 2001, período en el que se disparó la cobertura mediática sobre la cantidad de grafitis y su aparición en calles y edificios de gran visibilidad.

Surgieron cientos de relatos en los periódicos que enmarcaban el grafiti como un ataque a la imagen urbana, lo que provocó palizas policiales, vigilancia y multas masivas contra los grafiteros. La juventud se organizó y protestó por la represión en 2002. La tolerancia cero nunca terminó por completo, pero el organismo de la ciudad interesada en la actividad juvenil, el Instituto de la Juventud, comenzó a promover varios programas autorizados de grafitis a partir de 2002. Un evento anual llamado Xprésate ofreció a los escritores la oportunidad de pintar, de forma autorizada, en un contexto competitivo. Otro programa, llamado Respeto, permitió a los jóvenes obtener un *formulario de autorización* del Instituto que podían ofrecer a los propietarios para poder pintar en sus paredes. Dichos programas eran relativamente limitados y muchos escritores jóvenes los evitaban por temor a la cooptación o la vigilancia.

En 2010, el Instituto de la Juventud lanzó un programa llamado Ciudad de Murales. Dirigido por su entonces director, Pedro Rangel, el objetivo era transformar el «rostro de León» en una ciudad artística llena de murales que rivalizara con la escala y el alcance del Programa de Artes Murales de Filadelfia (2019). En cuanto a la cantidad y la visibilidad, Ciudad de Murales fue un gran éxito. Comenzando con una serie de murales que celebraron el bicentenario de la Revolución Mexicana, el programa supervisó la creación de más de 500 murales centrados en temas de elementos icónicos de la cultura mexicana, incluidas las Catrinas, la lucha libre, la edad de oro del cine y componentes más específicamente leoneses de la imagen urbana de la ciudad, como el festival anual de globos aerostáticos, Globos Fest. Ciudad de Murales realizó una campaña en las redes sociales, principalmente a través de YouTube y Facebook, que buscaba humanizar a los escritores y familiarizar al público en general con los jóvenes responsables de crear los murales (Rangel, comunicación personal,

2019). Los jóvenes escritores tuvieron un papel clave en el programa, ya que su arte fue la inspiración y eligieron cuidadosamente los temas para persuadir al público leonés sobre el valor del *graffiti artístico* (Nikkis, comunicación personal, 2015; Spok, comunicación personal, 2015; Orion, comunicación personal, 2015).

El Instituto también publicó tres libros relacionados con la cultura juvenil, uno de los cuales, *Cuando las paredes hablan*, documentó el proyecto Ciudad de Murales. Durante este periodo, el turismo de negocios ganó protagonismo como una industria importante en León, junto con todo lo que «sostuviera una imagen de buen gobierno, innovación e internacionalidad», incluido el posterior programa de murales autorizados, Ciudad de Murales (Gómez Vargas, 2020). Dichos programas de murales formaban parte de una «nueva cultura de la visualidad en la ciudad», marcada por un mayor desarrollo urbano que incluía la creación de sitios espectaculares para «difundirlos de cara al turismo mundial, como el Templo Expiatorio, el Foro Cultural Guanajuato y el Parque Metropolitano» (ibid.).

Después de que la Administración municipal cambiara en 2013, se eliminó la mayor parte de la infraestructura digital del Ciudad de Murales y el arte urbano se deterioró. Rangel lamentó que nunca pudieron desarrollar un recorrido para el proyecto Ciudad de Murales (2019). No fue hasta 2016, con el regreso al poder del PAN, cuando el arte urbano volvió a convertirse en una tarjeta de presentación para la ciudad. Esta vez se trató de un programa denominado Muraleón, codirigido por el subdirector del Instituto de la Juventud, Rodrigo “Lalo” Camarena. Muraleón se centró en murales de alta visibilidad que serían de interés tanto para los residentes locales como para los visitantes nacionales. Como Camarena afirmó en una entrevista en *El Sol de León*, «el mural ofrece una expresión de arte que está ligada a la teoría de la *chromoterapia urbana*, que permite a las personas tener un espacio de relajación, generando un sentido diferente de su entorno» (Rodríguez, 2017). «Terapia de color» era una frase que Lalo solía usar para describir el valor de la obra de Muraleón. Durante el proyecto 2016–2018, Muraleón generó decenas de murales, y Camarena y el Instituto de la

Juventud trabajaron cuidadosamente con la alcaldía, la prensa y patrocinadores corporativos para dar a conocer su trabajo.

Entre algunos de los proyectos de más peso se encontraba un festival anual que se realizaba en el lecho del río que flanquea la principal carretera de la ciudad, el Malecón. El festival se llamaba Malecolor. Otro conjunto de proyectos importantes fueron los murales en dos de los principales cementerios de la ciudad, panteón del Norte y panteón San Nicolás. El primero fue un mural de imágenes de la película de Disney *Coco* (2017); el segundo, una serie de obras que celebran la película *Macario* (1959), leyendas urbanas sobre León y deidades prehispánicas.

Finalmente, Muraleón creó una serie de murales que celebran la identidad local y nacional, incluido un mural en el centro histórico de la ciudad sobre las razas del mundo en la calle 5 de Septiembre, y, luego, un conjunto de paneles, sobre los soportes de un

puente en un barrio de clase trabajadora, que refleja la historia del sitio como epicentro de gimnasios para la formación de afamados luchadores de lucha libre, inaugurado con una serie de combates de lucha libre en vivo. Los miembros de la Administración municipal de León y la industria del turismo consideraron que el mural de *Coco* fue particularmente exitoso: conectó a León con un momento en la cultura popular mundial donde la cultura tradicional mexicana, a saber, el Día de Muertos, estaba logrando visibilidad mundial. El codirector de *Coco*, Lee Unkrich, tuiteó sobre el mural, y los funcionarios del Instituto de la Juventud consideraron el tuit como una evidencia del éxito del mural, y los medios leoneses se centraron en este hecho (Figura 1). Fue durante el proyecto Muraleón cuando surgió Graffitour.

El tuit dice: «Algunas vistas más de los murales de #PixarCoco en León, Guanajuato, México. Gracias a los artistas de @Leon_Joven».



Figura 1 Tuit del director de la película *Coco* sobre el mural de *Coco* en León, Guanajuato, México.

GRAFFITOUR – CORRIENDO POR LOS GRAFITIS DE LA CIUDAD

Hernández fundó Graffitour en 2017. Ya había estado al frente de recorridos basados en el *running* durante cuatro años como parte de su negocio Run Your Tour. Hernández señaló que, si bien muchos residentes leoneses conocen bien los sitios icónicos de la ciudad, pocos conocen el emocionante trabajo que se estaba realizando en el ámbito del arte urbano. Él explicaba:

Siempre me gusta conocer nuevos espacios y lugares, escapar de la rutina... Y siempre tuve la idea de encontrar algo donde *alguien de la ciudad* pudiera enseñarme cosas sobre *la ciudad*... Hace cinco años desarrollé este modelo de negocio llamado Running Tours, donde, básicamente, lo que propuse fue conocer ciudades como Guanajuato y León a través del *running*. En cada ruta, trato de encontrar la manera de conectar diferentes puntos... Tengo como 12 rutas diferentes en León, Guanajuato y [San Miguel] de Allende... El turismo en esta ciudad es muy emocionante para mí, porque, aunque no soy de aquí, amo esta ciudad y quiero aprender más sobre ella... Más allá de la industria del cuero y del calzado que hay aquí, me di cuenta de que, en León, el arte urbano está muy desarrollado, en comparación con otras ciudades más grandes. Empecé a investigar esto y a involucrarme principalmente con el Instituto de la Juventud —con Misraim, Rodrigo— y, a través de ellos, conocí a los chicos involucrados, los equipos como RNK... Soy consciente de que, por un lado, el Gobierno local apoya a estos chicos con acontecimientos, paredes y materiales, y sentí que, en estas tres partes, lo que faltaba era difusión del trabajo. Porque mucha gente, incluso los que viven aquí, no ven, ni saben, ni entienden de qué trata este trabajo... Así que lo estudié un poco y, aunque no soy un experto, lo agradezco mucho... (2018).

Hernández enmarca aquí el turismo como una práctica vivencial (Richards, 2011) y educativa; una forma de aprender cosas de la ciudad desde la ciudad. Además, correr, como forma de movilidad, ofrece un medio

para cambiar los significados y la interpretación que uno podría tener del espacio urbano, creando espacio para significados móviles. Finalmente, ve el papel del turismo como «difusión», compartiendo y expandiendo la órbita de impacto para el trabajo de los jóvenes artistas, viendo su visita guiada como una extensión del trabajo realizado por el Instituto de la Juventud.

Hernández desarrolla sus recorridos creando un circuito con un mismo punto de partida y de llegada. Utilizando sitios icónicos de la ciudad, busca obras de arte urbano cercanas para crear nuevas capas de significado. Realiza investigaciones con el Instituto de la Juventud para aprender más sobre los antecedentes y las influencias de los artistas y brindar información más precisa a sus visitantes. Por ejemplo, señaló que estaba impresionado por la técnica de fotorrealismo de los artistas, y el hecho de que en 2012 dicha técnica fuera moldeada significativamente por las visitas de artistas internacionales como Belin y Sax de España, así como artistas de Alemania, teniendo todos ellos habilidades impresionantes en el estilo fotorrealista. Basándose en los murales existentes en la ciudad, creó un *catálogo* y se dio cuenta de que el mural de *Coco* y de *Macario* en los diferentes panteones, el mural de lucha libre y el proyecto Malecolor, en particular el tema “vida en el océano” de 2017, inspiraron sus rutas.

Los murales se comunican con el apoyo de un guía humano, que utiliza el catálogo como ayuda. Los recorridos trazan un itinerario por la ciudad que incluye su centro histórico, barrios residenciales populares y de clase media, así como lugares menos privilegiados para el tránsito (el cauce de un río junto a una carretera). Por ejemplo, un recorrido más centrado en el centro de la ciudad podría comenzar en el centro histórico de la ciudad, ir hacia el sur para ver el mural de lucha libre y, luego, los murales del cementerio central, para más tarde regresar al norte para ver las obras de Malecolor del lecho del río, y regresar hacia el oeste, hasta el centro de la ciudad, para ver algunos de los murales en el centro histórico, como el mural patrimonio mundial. Un recorrido diferente podría comenzar en el cementerio municipal del norte de la ciudad (donde se encuentra el mural de *Coco*) y luego ir hacia el este para ver algu-

nas de las obras de artistas visitantes, como Belin, en barrios de clase trabajadora, y luego regresar hacia el sur hasta el centro de la ciudad.

Hernández explicó que los recorridos estaban siempre en evolución, debido a la aparición de nuevos trabajos, pero también a la posible desfiguración, deterioro o desaparición de trabajos antiguos. Desde que se lanzó el recorrido en 2017, durante el programa Muraleón, los murales creados bajo los auspicios de ese programa se mantuvieron en gran medida, pero no así los murales de administraciones anteriores. Los criterios que usó Hernández para incluir las obras en el recorrido fueron vagamente definidos. Hizo hincapié en el diálogo que tuvo con los miembros del Instituto de la Juventud para identificar y contextualizar el trabajo, sugiriendo que el Instituto de la Juventud sirvió como curadores informales y posibles guardianes del contenido. Los miembros de la comunidad no están directamente involucrados en el desarrollo del recorrido, aunque los comentarios públicos sobre los murales (como la celebración del mural de *Coco*) pueden aumentar la importancia y el interés de obras particulares.

Hernández explicó que la audiencia de Graffitour consiste principalmente en «visitantes de otros estados, como Guadalajara, Querétaro y Ciudad de México, así como grupos locales, una audiencia [generada] más de boca en boca e invitaciones a amigos que encuentran mi página o evento». Puso como ejemplo «el mural de *Coco*, que disparó entre el público local el interés en esto —así que estoy aprovechando eso para incentivar más a los locales» (2018). En este comentario sobre el *efecto Coco*, podemos ver cómo Graffitour ganó viralidad en las plataformas digitales, movilizó a los visitantes locales y ayudó a visualizar el potencial del arte urbano para diferentes economías (del turismo, la atención internacional, la cultura). A continuación, analizo tres temas que surgieron en nuestra discusión sobre el proyecto turístico: movilidad, efimeridad y economía.

Movilidad

El grafiti en León surgió como resultado de movi- lidades moldeadas por historias de inmigración, cultura mediática y globalización económica. Los jóvenes representaron

nuevas trayectorias de movimiento y comunicación en y sobre un paisaje urbano cambiante. Como explicaba Noel B. Salazar:

La movilidad captura la impresión común de que el mundo de la vida de uno está en constante cambio, no solo con las personas, sino también con culturas, objetos, capital, negocios, servicios, enfermedades, medios, imágenes, información e ideas que circulan a través (e incluso más allá) del planeta. La historia nos cuenta el complejo relato de la movilidad humana: un conjunto complejo de movimiento, imaginarios sociales y experiencia (Cresswell, 2006). Las personas de todo el mundo han estado interconectadas durante mucho tiempo, las poblaciones han sido móviles y sus identidades a menudo han sido fluidas, múltiples y contextualizadas (2018).

Y, sin embargo, la movilidad se impone y distribuye de forma desigual. No todos los sujetos pueden moverse cuando quieren, y la movilidad forzada es un hecho de un mundo estructurado por los imperativos del colonialismo, el capitalismo y el racismo.

Graffitour participa y comenta algunas de estas políticas de movilidad. Literalmente, el recorrido implica una carrera de cuatro a seis kilómetros por la ciudad, con paradas en diferentes murales, utilizando la movilidad del cuerpo humano para experimentar la forma en que los murales de aerosol transforman el espacio urbano. Esto también resuena con la práctica del arte urbano/grafiti en sí mismo, que requiere el cuerpo en movimiento como herramienta, pero también establece el escenario para cuantos participan en el trabajo, mientras caminan o conducen por la ciudad.

Más importante aún, la visita guiada busca crear y celebrar significados móviles para la obra, su contexto y la ciudad. Hernández mencionó, en numerosas ocasiones, que, si bien la calidad del arte urbano de León es excelente a nivel nacional e internacional, muchos lugareños desconocen el movimiento. La falta de conciencia sobre el arte urbano no es sorprendente, dada la historia de *tolerancia cero* en la ciudad, que estuvo acompañada de una campaña mediática masiva que el Gobierno local y los líderes empresariales llevaron a cabo

a principios de la década de los 2000 para desacreditar completamente a los grafiteros y enmarcar su trabajo como vandalismo, contaminación visual y peligro. Además, la inconsistencia del apoyo gubernamental al arte urbano, dado que depende de la Administración, supone que no siempre hay infraestructuras continuas para la educación pública y la divulgación. Así que, el turismo ofrece la oportunidad de replantear la práctica del grafiti dentro de los parámetros del arte y la cultura urbana. Como Hernández compartió:

Mi objetivo básico es compartir e impactar a las personas para que les guste lo que están haciendo estos chicos... Por ejemplo, pude llevar a 12 personas a la zona de Malecolor a ver cómo pintaban en vivo y fue como “¡guau! Son de León, y ¿hay más obras como esta?”. Así que sigo buscando más murales para mostrarlos y conectarlos entre sí, no solo cronológicamente, sino también temáticamente... (2018).

Malecolor, recordemos, fue un festival público de grafitis que se realizó en el cauce del Malecón del río de los Gómez. Es la vía principal para el tráfico de automóviles y autobuses en la ciudad y la divide en diagonal. Especialmente, el Malecón es un icono de la automovilidad. Menos conocido es el papel del Malecón en la historia del grafiti en León. Era un sitio de reunión para los jóvenes, una zona de práctica. En 2010, al inicio del programa Ciudad de Murales, jóvenes escritores crearon el primer mural autorizado en el que se celebraba la época de oro del cine mexicano. Como resultado, el festival Malecolor aprovechó estos múltiples contextos para ofrecer un espectáculo de pintura en vivo públicamente visible que podría educar a los vecinos sobre las historias en capas tanto del movimiento del grafiti como de la ciudad, evidenciadas en las reacciones que Hernández presenció en los visitantes. Los visitantes aprendieron que el Malecón era un nodo en una red más grande de cultura de arte urbano en la ciudad, proporcionando un marco cognitivo para participar en más prácticas de visualización móvil, lo que provocó comentarios como: «¿Hay más obras como esta?!».

Phaedra Pezzullo argumenta que el turismo puede servir como vehículo para educar a los participantes, sensibilizándolos sobre temas sociales (2003). Graffitour pone

en movimiento y en relación obras de arte y sujetos turísticos, utilizando el turismo como pedagogía experiencial y visual de la movilidad y a través de ella. Graffitours ofrece más contexto para la historia del arte urbano en León, cuestionando los estereotipos que aún circulan sobre los grafiteros como inútiles. El recorrido también enfatiza la movilidad (y la pluralidad) de la interpretación. Así, Hernández reflexionó:

Cuando hablo con los artistas, son muy abiertos... Uno de ellos estaba interesado y quería conocer la ruta desde mi perspectiva para saber qué estaba pasando... Ellos siempre tienen su propia interpretación y los artistas dicen que les gusta, que mola que la gente lo interprete de diferentes maneras... Me recuerda a ese mural de López Mateos de las “Raíces”, donde hay un chichimeca en el centro, y, luego, otras cuatro razas alrededor, y cuando hablé con tres de los [artistas] que lo hicieron, cada uno tenía su propia interpretación, incluso el título... Raíces, razas... No hay nada establecido... Hay todas esas posibilidades y eso es genial (2018).

Aquí, Hernández habla de los significados móviles que exhibe el arte urbano. Ha hablado con miembros de Muraleón, que, generalmente, apoyan a Graffitour porque da mayor publicidad de su trabajo y también pone el poder interpretativo en manos del público. Incluso si el artista tiene una idea inicial de la obra, el público la interpreta de manera diferente. «Nada está planificado». Sin embargo, esta movilidad de interpretación del arte urbano está ligada a otra forma en la que se desfija: temporalmente. Muchos murales solo duran un corto periodo de tiempo debido a su carácter efímero. En la historia del grafiti y el arte callejero, la efimeridad es un contexto importante para el trabajo, no está destinado a durar para siempre. Esto crea oportunidades y desafíos al traducir tales prácticas expresivas en programas turísticos.

Efimeridad

Así Hernández enmarcó la efimeridad del arte urbano como un hecho, una oportunidad y un desafío:

Una cosa que pienso, pero que no sé exactamente cómo ubicar, es que, con intervenciones en la calle, no sé si los chicos piensan que su arte es efímero...

Que puede durar un mes o años... Algo que no me chocó, pero sí me llamó la atención [sobre este tema], fue cómo los colores azules en el Malecón, el año pasado, se empezaron a ennegrecer... Es una renovación constante del trabajo (2018).

El festival Malecolor realizado en 2017 tuvo como lema “Vida del océano”, por lo que el lecho del río se pintó en diferentes tonos de azul. Inicialmente vibrante, la contaminación de las tuberías de desagüe, así como la contaminación del aire por la gran cantidad de coches que por allí circulaban, convirtieron las paredes en un gris y un negro cada vez más notables. En esto hay algo de efimeridad en un sentido: la vitalidad temporal de la obra de arte se transforma, aunque no se borra por completo, en su contexto urbano. Es materialmente susceptible de cambio.

He teorizado sobre lo efímero en relación con el arte callejero como vehículo para cultivar una mayor sensibilidad por las redes relacionales, la infraestructura social, que hace posible la creación artística y el urbanismo. Defino lo efímero como:

Temporal, pero algo temporal que, en el contexto del arte callejero, es abrazado y acogido y ocurre con una conciencia de las redes interdependientes que hacen posible las expresiones futuras y pasadas. Lo efímero también ofrece una especie de insurgencia temporal, tomando prestada la frase de Sharma, frente a los ritmos impacientes de destrucción creativa que emergen y sostienen las condiciones generalizadas de precariedad. Sharma (2014a) sugirió que «una insurgencia temporal significa mantener el tiempo vivido diferencial en el centro de la lucha política. Significa también reconocer que la experiencia de la contingencia no es discreta, sino relacional» (9) ... La efimeridad, pues, es una conciencia de la finitud de los ambientes y las formas de vida, reconociendo la singularidad de tales escenarios y el trabajo que se requeriría para su mantenimiento. Un modo de arte callejero donde una pieza queda vulnerable a los ritmos y las vicisitudes de las estaciones de la calle, el objeto es intensamente dependiente del medio ambiente, sostén material y público para su subsistencia. La efimeridad hace que la relacionalidad sea central (Bruce, 2016, p. 16)

Tiempos capitalistas, de destrucción creativa, que imaginan los entornos urbanos como maleables y móviles en términos de reemplazabilidad y progreso. La efimeridad, en cambio, sensibiliza sobre las pérdidas que provoca la destrucción creativa. Así surgió en la entrevista con Hernández, donde celebró cómo la evolución constante del arte urbano en León era una oportunidad para renovar continuamente sus recorridos, pero también que algunos tipos de destrucción eran más problemáticos que otros.

Dado que muchos de los grandes proyectos son patrocinados por el gobierno, cuando cambie la administración local, los nuevos gestores municipales «blanquearán las paredes si no les gustan», borrando las obras (2018). Esto plantea una pregunta importante sobre el valor y la valoración: algunos de los practicantes de grafiti y arte callejero no participan en programas gubernamentales y su trabajo no se valora, protege, ni celebra. El recorrido responde a la efimeridad de las obras y a la transitoriedad del patrocinio gubernamental, pero el trabajo de adecuación del recorrido demuestra que no todos los tipos de temporalidad son igualmente beneficiosos. Los cambios en el apoyo crean cantidades excesivas de trabajo para los practicantes de arte urbano y aquellos que compartirían su trabajo.

Economía

Finalmente, algunos de los desafíos en Graffitiours se conectan con la economía más grande de León. Si bien la ciudad se ha alejado de un modelo agronómico, su sector servicios, donde se sitúa el turismo, prima en gran medida los grandes eventos y el turismo de negocios. También prima lo *ya conocido*. Como desarrolla Hernández:

Aquí, lo que más impacto económico tiene es el turismo de convenciones y de negocios. Así pues, este nicho de turistas busca lo ya conocido y el 80 % del turismo en León es de este tipo. Así que estoy explorando un poco con ese otro 20 %, que son [visitantes] nacionales e internacionales. Para mí, el gran reto es el mercado local, conseguir que los leoneses hagan turismo... Así que he buscado otras formas de incentivar, cosas como «aunque hayas nacido en León, te voy a contar cosas que no conoces». Esto es más complicado (2018).

Conectando de nuevo con la movilidad, es difícil generar nuevos paradigmas para entender la ciudad. Dado que el arte urbano no siempre encaja en lo *ya conocido*, Hernández debe basarse en obras que conecten con patrones muy queridos y aceptados de la cultura popular y tradicional (la lucha libre, *Coco*, etc.). Sin embargo, al usar lo *ya conocido* como marco, corre el riesgo de fijar la movilidad y la pluralidad del arte urbano, anquilosando interpretaciones y revisando divisiones normativas entre lo *bueno* (basado en la imagen y cultura comercial informada) y *malo* (basado en letras y políticamente radical) del arte urbano.

El trabajo del recorrido trata de cambiar las economías de atención y cultura más que el capital, al menos a corto plazo. En lugar de correr para hacer un buen tiempo, se detienen, reflexionan y se involucran con las obras de arte, «cambiando la mentalidad del corredor» (Hernández, 2018). El recorrido también pide atención a lo pequeño y lo cotidiano, trabajando en contra de la economía turística dominante que privilegia «los megaeventos y espectáculos como la Feria Estatal de León, el Globos Fest o las masivas convenciones de negocios» (Hernández, 2018). Hernández dice que gana poco dinero con las visitas guiadas. En cambio, basa sus recorridos en el modelo de la Organización Internacional de Turismo Social (ISTO): turismo socialmente responsable, donde se presenta a sí mismo no como un *espectador externo* que *visita* un barrio, sino como un socio y defensor de los artistas que conecta su trabajo con redes más grandes.

Que yo sepa, a los artistas no se les paga por las visitas guiadas, y aunque algunos son conscientes de que su trabajo se está utilizando para promover el turismo en la ciudad, como en muchas ciudades, no existen políticas claras para abordar problemas como la gentrificación y el desplazamiento, aunque esos procesos funcionan de manera diferente en América Latina que en sitios como Europa Occidental, donde Blu realizó su protesta (Janoschka y Sequera, 2016). Debido a que la mayoría de los murales que comparte son los creados por el Instituto de la Juventud, se encuentran limitados por algunas de las narrativas y objetivos de esta parainstitución gubernamental.

El Muraleón del Instituto de la Juventud tuvo un impacto en la política de la ciudad más allá del proyecto Graffitour. En 2018, el *arte urbano* pasó a formar parte del plan estratégico de la alcaldía. En el informe 2018–2021, el arte urbano se ubica en el nodo “León seguro e inclusivo”, dentro del programa “Construcción y ambientes seguros”, como un elemento que ayuda a «mejorar y transformar la ciudad» al promover «la convivencia y recreación de ciudadanos a través de espacios públicos mejorados» (IMPLAN, 2018). Aquí, el arte urbano se reconoce oficialmente como un mecanismo de creación de lugares. El Instituto de la Juventud, además, publicó un libro sobre Muraleón en 2020, y situó el arte urbano como parte de la *industria creativa* con un papel creciente en las políticas públicas, que requiere no solo abrir un espacio para la juventud, sino apoyar a la juventud para que haga su arte como «una actividad con la que se pueden generar ingresos» (2020, p. 66, p. 218). El mismo libro enfatizó una aplicación de recorrido digital posterior que habían desarrollado con la aplicación holandesa Street Art Cities como una forma de crear un «registro permanente» de trabajo que podría «desaparecer del espacio físico». Cabe destacar que, desde diciembre de 2020, la aplicación ha registrado 29.555 murales en 716 ciudades de 90 países (Instituto de la Juventud, 2020, p. 214).

Esta versión del turismo privilegia el arte urbano como vector de competencia interurbana y distinción internacional que se centra en la imagen de las obras más que en la experiencia personificada de relacionarse con los espacios públicos y sus comunidades y contextos. El Instituto apoya a los artistas jóvenes afirmando que son emprendedores, un marco que facilita la aceptación pública en un entorno dominado por la imagen del empresario-político, creando un modelo económico limitado de lo que el arte urbano exitoso debe hacer social, cultural y políticamente.

CONCLUSIÓN

El turismo es un producto y una práctica de la movilidad: viajar a un lugar nuevo o poco conocido para transformar la comprensión del mundo. A menudo,

implica privilegios y tensas relaciones entre el visitante y el residente. El arte urbano también surge de la dinámica global de la movilidad: la globalización, el movimiento de los cuerpos, el capital, las ideas, las tecnologías, las técnicas y los estilos. El turismo de experiencias o creativo, en el que se ubica Graffitour, forma parte de la dinámica más amplia de las ciudades creativas, donde las metrópolis buscan distinguirse y ser reconocidas a escala global a través de la práctica creativa. Graffitour ayuda, en León, a dar textura a nuestra comprensión de cómo las ciudades creativas se repiten en una ciudad latinoamericana de tamaño medio que ha pasado de la agricultura a la industria y a los servicios. Muestra cómo el mantra de la creatividad no se distribuye ni adopta uniformemente *dentro* de las ciudades: existen variaciones entre cómo los trabajadores turísticos individuales y los agentes gubernamentales imaginan el papel del turismo creativo.

La creatividad tiene diferentes significados para los distintos agentes. El turismo es un mecanismo de difusión y educación con efectos impredecibles. Nos insta a considerar quién se considera creativo, en qué contextos y durante cuánto tiempo. Nos invita a preguntarnos: ¿qué nuevas imágenes urbanas se producen en las ciudades creativas y cómo se articulan en los imaginarios locales, nacionales y globales? ¿Cómo funciona la movilidad no solo en términos de movi-

miento espacial, sino también en términos temporales y en términos de la relativa fijeza o inestabilidad de los significados? Los murales de *Coco* capitalizaron un momento en el que Hollywood globalizó una práctica cultural nacional, y luego permitieron a los operadores turísticos y artistas urbanos crear una plantilla de valor distinguible para una población ambivalente o inconsciente de las prácticas que habían estado transformando su ciudad durante mucho tiempo.

Sin embargo, el efecto *Coco* plantea una pregunta más profunda sobre el uso de los recorridos de arte urbano como técnica para marcar el estatus global. ¿Qué dice realmente *sobre León* la copia de una imagen de una película sobre una práctica nacional? Quizás volver a imaginar la ciudad como un lienzo para la expresión artística, pero ¿qué conocimiento nuevo o distinto proporciona sobre el funcionamiento y la historia de la ciudad misma? En este sentido, podría ser fructífero para Graffitour considerar no solo el mural de *Coco*, sino también las placas de los cholos y los murales de grafiti en Los Ángeles, en Las Joyas, u otros barrios menos céntricos y pudientes de León que ofrecen narrativas más concretas sobre la voz de la juventud y la identidad móvil, lugares que no aparecen en los recorridos de Hernández, ni en la iteración de la aplicación Street Art Cities del Instituto de la Juventud.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Austin, J. (2001). *Taking the train*. Nueva 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*. Filadelfia: Temple University Press.
- Camarena, D. (2001). *Recopilación gráfica de grafiti en León*. (Trabajo de final de grado, Universidad Iberoamericana de León, México).
- Campbell, B. (2003). *Mexican murals in times of crisis*. Tucson: University of Arizona Press.

- Cockcroft, E., Weber, J., y Cockcroft, J. (1977). *Toward a People's Art*. Nueva 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*. Ciudad de México: IMJUV
- IMPLAN. (2018). Programa "Construcción de Entornos Seguros". Consultado el 2 de febrero de 2022 desde https://implan.gob.mx/pdf/planeacion/Programa_de_Gobierno_2018-2021.pdf (p. 45-46)
- Instituto Municipal de Juventud. (2020). *Creatividad urbana: el arte en las calles de León*. León, Guanajuato: Instituto Municipal de Juventud.
- Janoschka M., y 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* (publicación del Instituto 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.
- Maddow, L. (2019). *Instafame: Graffiti and Street Art in the Instagram Era*. Nueva 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., y Urry, J. (2013). Mobility: Geographies, histories, sociologies. *Transfers*, 3(1), 147-165.
- Mould, O. (2018). *Against creativity*. Nueva York: Verso Books.
- Ortiz van Meerbeke, G., y 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*. Nueva 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*. Consultado el 2 de marzo de 2019 desde <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, y D. Wilson (eds.), *Inequalities in Creative Cities* (p. 107-127). Nueva 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 BIOGRÁFICA

La Dra. Bruce es profesora agregada de Comunicación en la Universidad de Pittsburgh. Concluyó su doctorado en la Universidad Northwestern en 2014 y es autora del libro *Painting Publics: Transnational Legal Graffiti Scenes as Spaces For Encounter* (“Arte urbano: escenas transnacionales en grafitis legales como espacios de encuentro”; Temple University Press), de 2019. Sus artículos han aparecido en *Geohumanities*, *Text & Performance Quarterly*, *Critical/Cultural Communication Studies*, *Communication Culture and Critique*, *Women's Studies in Communication* y el *Quarterly Journal of Speech*, entre otras publicaciones. Es coordinadora principal del programa de arte urbano Hemispheric Conversations: Urban Art Project (Conversaciones Hemisféricas: Proyecto de Arte Urbano).



Hacia un nuevo radar. Arte urbano e identidades barriales en la ciudad de Buenos Aires

Mercedes González Bracco

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

mercedesbracco@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9583-3184

Recibido: 31/05/2021

Aceptado: 12/02/2022

RESUMEN

En los últimos años hemos asistido a un desarrollo exponencial del arte urbano a nivel global. Múltiples trabajos destacan su vinculación al *marketing* de ciudades, como estrategia que se suma a otras en la competencia global por atraer inversiones. No obstante, también es posible encontrar otras motivaciones que responden a cuestiones identitarias en términos de marcar un lugar como propio. En torno a esta última idea, el objetivo de este artículo es analizar cómo el arte urbano se entrelaza con la identidad local, reorganizando el espacio barrial y los imaginarios a él asociados en la ciudad de Buenos Aires. A partir de un abordaje antropológico que incluye observaciones y entrevistas, así como relevamiento de bibliografía, prensa y redes sociales, se indaga acerca de las diversas necesidades, expectativas y estrategias a las que responde la elaboración de murales en contextos comunitarios.

Palabras clave: arte urbano; identidad local; Buenos Aires; barrios; 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

SUMARIO

- Introducción. La escena del arte urbano en Buenos Aires. Muros y artistas en el radar global
- Barrios y murales. Dentro y fuera del radar oficial
 - El mural como celebración. Barrios futboleros
 - El mural como redención. Barrios olvidados, barrios estigmatizados
 - El mural como denuncia. Barrios vs. poder económico y político
- Conclusiones. ¿Hacia un nuevo radar? Territorialidad y cultura en la marcación material y simbólica de los barrios
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Mercedes González Bracco. Universidad Nacional de San Martín. Centro de Investigación y Desarrollo del Turismo. Caseros, 2241, (B1650BOC), San Martín, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Sugerencia de cita / Suggested citation: González Bracco, M. (2023). Hacia un nuevo radar. Arte urbano e identidades barriales en la ciudad de Buenos Aires. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 67-84. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.4>

INTRODUCCIÓN. LA ESCENA DEL ARTE URBANO EN BUENOS AIRES. MUROS Y ARTISTAS EN EL RADAR GLOBAL

Desde hace ya varios decenios, el desarrollo del arte urbano ha sido ubicuo en ciudades grandes y pequeñas de todo el mundo (Schacter, 2013). El éxito de esta práctica puede observarse a partir de la proliferación de festivales, circuitos y artistas reconocidos que recorren el mundo pintando para eventos oficiales y privados. Desde la gestión pública, el embellecimiento de las ciudades a través del arte urbano se postula como moderno y democratizador, pues todos podemos acceder a él. Se entiende además que su promoción colabora a otorgar más vida a los espacios públicos, lo que redundará en un mayor uso de estos. En contrapartida, las investigaciones académicas sobre este fenómeno han mostrado su contribución con procesos de mercantilización urbana y gentrificación. El arte urbano se une aquí a otras experiencias de estetización de

la vida urbana, como la gastronomía y el turismo, para transformar las ciudades en espacios exclusivos de consumo de sectores medios y altos. Dado que se trata de intervenciones de alto impacto y bajo costo, al apoyar el arte urbano para embellecer espacios anónimos o degradados tanto los gobiernos como los operadores inmobiliarios ponen a la luz el vínculo entre el arte y la valorización del suelo urbano (Rosler, 2017).

La ciudad de Buenos Aires participa activamente de estos circuitos globales y varios de los artistas locales han logrado renombre internacional, siendo requeridos en eventos y proyectos de gran escala. Como en el caso de otras ciudades del mundo, la llegada del arte urbano a la órbita oficial se dio luego de un primer momento autogestivo. Según indica Claudia Kozak (2004), la nuestra es una sociedad tradicionalmente tolerante a los ilegalismos, por lo que los grafitis y otras expresiones de marcado en

las paredes de la ciudad pudieron florecer casi sin restricciones durante los años ochenta y noventa, complejizándose y tomando distintas aristas. Luego de la crisis económica e institucional que sacudió al país en 2001, el arte urbano resurgió con fuerza como forma de expresión.¹ Fue en aquel momento cuando los estenciles cobraron protagonismo con toda su fuerza comunicativa, en muchas ocasiones en los márgenes de la legalidad (Indij, 2005). Los encuentros iniciales, donde los artistas comenzaron a reconocerse entre sí, propiciaron la colaboración entre ellos, abriendo el juego a nuevos espacios y temáticas. Respecto a las técnicas utilizadas, Gonzalo Doble y Guido Indij (2016) realizaron un exhaustivo trabajo de relevamiento en el que encontraron, además del estencil, también obras a mano alzada, rodillo, *pasting* y *stickers* llevados a los muros por un siempre creciente número de creadores.

No obstante, el ámbito se complejizó a partir de la profesionalización de los artistas y el interés oficial en la práctica. Un ejemplo de ello fue el financiamiento y la promoción por parte del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (GCABA) de la versión porteña del Meeting of Styles,² festival internacional de grafiti surgido en 2002 en Berlín que recorre las más importantes urbes mundiales. Otros proyectos financiados y promovidos oficialmente siguieron este camino, y así se desarrollaron, por ejemplo, los murales en los bajoautopistas, las distintas ediciones del Proyecto Persiana³ y el propio festival de murales del GCABA, llamado ColorBA (González Bracco, 2019). Los trabajos realizados en torno a estas convocatorias son de diverso tipo: figurativos, abstractos, lúdicos, con mensajes explícitos o poéticos, pero siempre celebratorios, en un contexto de gran éxito de público, por lo que cada

vez son más los eventos de diverso tipo que incluyen una instancia de pintado de murales.⁴

Ahora bien, por fuera del circuito mercantil/oficial que busca iluminar estratégicamente ciertas zonas de la ciudad por su interés comercial, turístico o inmobiliario, otro tipo de arte urbano florece en los barrios de Buenos Aires. Se trata de murales pintados por artistas individuales, agrupaciones barriales o comunitarias que responden a la necesidad de expresar la identidad local por fuera del *marketing* urbano. En este sentido, las técnicas pueden ser más rudimentarias (aunque en algunos casos son de gran nivel) debido a que la importancia no está puesta en el virtuosismo de la obra terminada, sino en el proceso de su armado en y con la comunidad. Los temas elegidos también pueden resultar, como en el caso de los murales más *profesionales*, de motivaciones meramente estéticas y lúdicas, pero también incluyen otros menos celebratorios con elementos de denuncia social o la memoria de los muertos. A esto, además, se suma la memoria de ciertos personajes populares y espacios de pertenencia microlocal (artistas o deportistas del barrio, referencias al club de fútbol barrial).

De este modo, el presente artículo indaga acerca de esas *otras* formas de arte urbano que, en la última década, han comenzado a cobrar cada vez más presencia. Desde una perspectiva etnográfica,⁵ se analizan las intervenciones realizadas por muralistas (individual o colectivamente) en diversos barrios de Buenos Aires y su periferia. El abordaje incluye observaciones realizadas durante la realización de murales, participación en eventos

1 Además del texto de Kozak (2004), al respecto puede verse el filme *White Walls Say Nothing* (Robson y Bradley, 2017) y la página web <https://muralesbuenosaires.com.ar/>.

2 Esto fue referido por un artista urbano como parte de la fagocitación por parte del poder político de un evento tradicionalmente antisistema.

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

4 Cabe mencionar que, al mismo tiempo que el GCABA patrocina encuentros de arte urbano, también cuenta con una *brigada antigrafiti* que borra otras expresiones plasmadas en las paredes de la ciudad que son consideradas vandálicas. En este sentido, el arte urbano se configura como un dispositivo más de control y disciplinamiento social. Varios de los artistas barriales entrevistados comentaron haber encontrado alguno de sus murales borrados por este medio.

5 La perspectiva etnográfica remite a la comprensión de los fenómenos sociales desde la perspectiva de los actores involucrados, describiendo e interpretando sus discursos y prácticas (Guber, 2016).

convocados por colectivos muralistas, entrevistas a artistas, funcionarios y vecinos. Esta información de primera mano fue complementada con artículos de prensa, redes sociales y bibliografía académica, lo que permitió acceder a diversas perspectivas del fenómeno. Cabe mencionar que no se trata de un relevamiento exhaustivo, sino que la intención es más bien la de recoger ejemplos significativos que muestren las formas divergentes que adopta el mural en esta ciudad. Es por ello que elegimos la metáfora del *radar*, en calidad de sistema que permite la detección de objetos, llamando la atención sobre ellos. Con base a esta idea nos preguntamos: ¿cuál es el arte urbano que entra en el radar oficial? ¿Qué es lo que queda por fuera? ¿De qué manera estos murales barriales colaboran o resisten a los proyectos mercantilizadores del gobierno de la ciudad? ¿cuáles son las posibilidades de generar otro tipo de visibilización pública, es decir, promover un nuevo radar que llame la atención acerca de sus valores en sus propios términos? La hipótesis por contrastar postula que, en un contexto de neoliberalización urbana, esta forma de actividad artística colabora al fortalecimiento de la identidad barrial de manera efectiva, pues funciona como marca material y simbólica del territorio de cara a los propios habitantes, a los barrios vecinos y a los foráneos.

BARRIOS Y MURALES. DENTRO Y FUERA DEL RADAR OFICIAL

La ciudad de Buenos Aires tiene una importante tradición cultural urbana que se plasma en sus barrios. Si bien hay algunas zonas acomodadas y otras empobrecidas y degradadas, la mayoría de los barrios porteños (Figura 1) responden material y simbólicamente a una cultura de clase media, con un sentimiento de pertenencia arraigado. Los habitantes de la ciudad, en su mayoría, se reconocen como de un barrio, y con base a esta identidad se articulan diversas categorías e imaginarios. En cada barrio hay asociaciones culturales, deportivas, instituciones educativas, comercios u otros espacios singulares que hacen el modo de *habitar* estos espacios, marcando el territorio de manera única, reconocida y reconocible por propios y ajenos. Aquí seguimos a

Angela Giglia (2012, p. 13), quien indica que el habitar expresa «un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal, al mismo tiempo reconociéndolo y estableciéndolo. Se trata de reconocer un orden, situarse dentro de él, y establecer un orden propio». Dicha concepción del habitar excede el ámbito meramente doméstico para anclarse en el espacio urbano, permitiendo matizar la concepción simmeliana sobre la condición de anonimato de las grandes metrópolis al comprender los barrios como lugares cargados de afectividad. Frente a las áreas centrales, que son de todos y de nadie al mismo tiempo, los barrios funcionan como ordenadores de los sentimientos, discursos y prácticas cotidianas de sus habitantes, como parte de la identidad múltiple que los conforma. Pierre George (citado en Gravano, 2003, p. 15) se refiere al barrio como la unidad básica de la vida urbana: «Siempre que el habitante desea situarse en la ciudad, se refiere al barrio. Si pasa a otro barrio, tiene la sensación de rebasar un límite [...] Sobre la base del barrio se desarrolla la vida pública y se articula la representación popular. Por último —y no es el hecho menos importante—, el barrio posee un nombre, que le confiere personalidad, dentro de la ciudad».

Marcado por esta impronta, el muralismo barrial presenta importantes diferencias con los murales realizados en eventos y festivales. En primer lugar, en términos espaciales, porque las obras solo tienen sentido en el lugar donde se emplazan. Más allá de que aludan directamente a una referencia barrial o que se trate de un motivo más inespecífico, el proyecto solo se comprende en el contexto de su locación. En segundo lugar, en términos de autoría, dado que en muchos casos no hay nombres en singular, sino que los murales aparecen sin firma o con el nombre del colectivo, nombre que además a veces también se liga al espacio donde se pinta. En tercer término, el vínculo con el entorno también es distinto. El conocimiento directo entre vecinos hace que en muchos casos se cuente no solo con el permiso, sino con la invitación expresa del dueño de la pared, quien además opina o participa en el diseño del motivo, como proveedor de materiales o de sustento y compañía. En cuarto lugar, las jornadas de trabajo no responden a un calendario

Figura 1 Elaboración propia sobre mapa de barrios de Buenos Aires.



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

específico como el de los festivales, sino que se suceden de manera más espontánea y con una continuidad en el tiempo que hace que el mismo acto de pintar el mural sea parte de un proceso de comunión vecinal y el resultado se transforme en el orgullo del frentista.

Por último, hay que destacar que la aparición de una práctica mural específica en torno a estos valores

barriales debe ser leída en línea con el momento actual del desarrollo de la ciudad. No se trata de un simple proceso de embellecimiento, si bien también existen intenciones estéticas. La celebración a la pertenencia barrial se ve atravesada por otras agendas, como la utilización del mural como estrategia iluminadora frente al abandono estatal o como resistencia a la escenificación de espacios urbanos de cara al turismo.

Con base a estos lineamientos, construimos una serie de capas de significación que se presentan a continuación, a fin de analizar el modo en que el arte urbano configura los discursos y los territorios.

El mural como celebración. Barrios futboleros

En una primera mirada, en muchos murales barriales aparece de manera casi natural el orgullo por sus personajes famosos como músicos, escritores, cantantes, poetas y deportistas. Un denominador común en varios casos es, además, la pasión por el club de fútbol local. En Argentina, el fútbol es el deporte más popular, y Buenos Aires se caracteriza por contar con una importante cantidad de clubes diseminados por sus barrios, varios de ellos de relevancia internacional. La identidad barrial, en esos casos, se ve atravesada fuertemente por el apoyo al equipo local. Entre otros ejemplos, nos encontramos con el barrio de Boedo, asociado a San Lorenzo de Almagro,⁶ mientras que Parque Patricios aloja al Club Atlético Huracán.

Boedo es un pequeño barrio del sur de Buenos Aires muy reconocido por su tradición cultural y futbolera. Se encuentra relativamente cerca del corazón de la ciudad y cuenta con un centro comercial propio muy activo, al tiempo que mantiene un perfil residencial de casas bajas con vecinos de mucha antigüedad. Cuenta con una gran cantidad de agrupaciones culturales que le otorgan mucha vida, y el barrio suele ser contemplado por las políticas culturales y turísticas del GCABA.

Allí los murales comenzaron a aparecer de la mano de dos agrupaciones: Boedo Pinta (BP),⁷ surgida en

2010, y el Grupo Artístico Boedo (GAB),⁸ en 2012. El fundador de BP cuenta que la intención de pintar el barrio era marcar el territorio en alianza con los vecinos. Sus murales mayormente retratan el escudo del barrio y motivos sobre San Lorenzo, aunque también pintan por encargo para comercios del barrio. En este sentido, la identidad plasmada en el mural convierte a la agrupación en portadora de la voz propia del lugar, que trasciende a las personas y a las generaciones en la medida que el barrio funciona como extensión del propio hogar:

Todo comenzó como un juego para marcar nuestra zona [...] en 2010 hicimos el *Bienvenidos al barrio* y ahí empezó todo. [...] Nuestros murales están en zonas donde hay gente [...] Están ubicados estratégicamente y no porque nosotros los ubicamos, sino porque conocemos a la gente que vive ahí [...] Nosotros no llegamos a firmar los murales, nos hacemos conocidos pero nuestro lema es otro. Todo lo que hacemos es para el barrio, no es por nosotros, como el día de mañana si alguien los llega a pintar y yo no estoy más vivo, vos agarrá un pincel y pintalo, vas a tener el permiso de todos. Es lo mismo que tu casa, se está cayendo abajo, vos la tenés que pintar, es así, y yo voy a hacer eso porque esto es mi casa, Boedo es mi casa (integrante de BP, entrevista personal).

Los orígenes del GAB fueron similares. Para ellos los murales son la epidermis del barrio que representa su alma. Mencionan que ellos, más que pintar, *descubren* las paredes para que la identidad interior aflore en un espacio público y así sea apreciada por todos:

Es como si los murales salieran de adentro de la pared, no es que vamos y los ponemos, sino que pasamos un plumero y está la historia del barrio [...] es buscar qué hay en cada lugar y que eso salga a la calle en vez de quedar en un libro o en un museo, que esté al alcance de todos la identidad del barrio en un lugar que les pertenece a todos (integrante del GAB, entrevista personal).

6 Fundado en 1908, el Club Atlético San Lorenzo de Almagro tenía su cancha en el barrio de Boedo, pero a finales de la década de 1970 ese predio fue vendido y el club construyó otra cancha en lo que se conoce como el Bajo Flores. No obstante, la identidad del club siguió siempre asociada a Boedo. Actualmente hay una avanzada gestión de la dirigencia del club para la vuelta de la cancha al predio original, no exenta de conflicto con vecinos de la zona. La denominación *de Almagro* responde a que, en el momento de nacimiento del club, la zona que hoy pertenece a Boedo era considerada parte del barrio de Almagro.

7 https://www.instagram.com/boedopinta_cultura/.

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

Los murales del GAB referencian mayormente temas referidos a San Lorenzo (sus ídolos, su historia) pero también hacen lugar a otras expresiones del barrio, con murales que ilustran motivos y personajes propios de la idiosincrasia y la historia locales. Sus trabajos resultaron de tal impacto que el grupo fue declarado de Interés Cultural por la Legislatura de la ciudad y en 2016 un periodista organizó un libro colectivo para narrar su trayectoria, donde se destaca la singularidad de la experiencia y se detallan los primeros cuatro años de vida del grupo (Saldaña, 2016).

Si bien ambos grupos no colaboran entre sí, hay un respeto por el trabajo del otro. A diferencia de BP, el GAB incorpora diversas técnicas a sus trabajos —filete porteño, mosaiquismo—, como también toma referencias de diversos estilos pictóricos en diálogo con el motivo pintado. Además, han invitado o colaborado con otros artistas visuales e incluso han realizado un mural con un grupo de Parque Patricios, que aloja al Club Atlético Huracán (de tradicional rivalidad con San Lorenzo). Es interesante destacar este mural porque tuvo la intención de presentar el enfrentamiento con el club vecino en términos de sana rivalidad deportiva, en un contexto donde los seguidores de ambos equipos han tenido violentos enfrentamientos.⁹ En una nota periodística sobre el tema, dos integrantes del GAB sostenían que la rivalidad de ambos barrios está sostenida en un mismo tipo de pasión por el fútbol. Uno de los artistas dice:

Puede que lo más parecido a lo que se vive en Boedo con San Lorenzo ocurra en Parque Patricios con Huracán. No solo por los murales que ellos también hicieron. Son dos barrios muy parecidos, donde se mantienen las mismas tradiciones y donde los clubes más se respiran en las calles, dice uno de los artistas. Estamos casi al lado: la mayoría tiene un amigo, o un primo lejano, o un familiar hincha de Huracán y vecino de Parque Patricios Parque Patricios

(Boedo, el barrio más pintado, ya vibra con otro Huracán-San Lorenzo, *Clarín*, 10/03/18).

Una primera versión del mural, pintada en 2014, presentaba a dos hinchas que, al margen de estar identificados por las camisetas respectivas, se asemejaban en completar el vestuario con una vestimenta antigua tradicional de la ciudad —con saco y sombrero— con un fondo de barrio también tradicional, manifestado por la elección del blanco y negro, la tipografía superior, los faroles y la calle adoquinada. Una segunda versión del mural, estrenada en 2019, abandona el toque tradicional para incorporarse a la agenda feminista que atraviesa a la sociedad en los últimos años. Para un deporte tradicionalmente vinculado al honor masculino (Alabarces, Garriga Zucal, y Moreira, 2008), resulta interesante la elección de dos chicas para representar la idea de *Somos clásico, no enemigos* que sigue manteniendo el mural. Las figuras, además, cobran protagonismo en la medida que son mucho más grandes y el fondo también cambia, con una estética colorida que sigue representando el paisaje barrial que comparten Boedo y Parque Patricios. Lamentablemente, en la actualidad ha sido vandalizado, lo que da a pensar en la vigencia del mensaje (Figura 2).

9 Sobre la cultura de las barras de fútbol argentinas véase Alabarces et al. (2008).

Figura 2 Evolución del mural realizado por GAB y Corazón Quemero.

Fotos de la autora.



Por su parte, Parque Patricios se encuentra al sudeste de Boedo y es hogar del Club Atlético Huracán. El barrio posee dos sectores marcados divididos por la avenida Caseros. El norte, de perfil residencial y comercial, aloja la mayor parte de las instituciones tradicionales del barrio. Hacia el sur, antigua zona industrial con mucha presencia de galpones, hoy en desuso o subutilizados, se encuentra la cancha. Detrás de ella, donde hasta hace poco se extendía un terreno ferroviario en desuso, se emplaza un sector de viviendas subvencionadas desarrollado recientemente por el gobierno nacional. Hasta 2001, además, sobre la avenida Caseros hubo una cárcel. A pesar de contar con una fuerte identidad y orgullo por parte de sus vecinos, estas cuestiones hicieron que, en algunas zonas, el barrio se fuera degradando y los medios de comunicación lo marcaran como un área peligrosa. Dichos discursos comenzaron a cambiar a partir de la constitución del barrio como Distrito Tecnológico en 2008 y la mudanza de la sede del gobierno porteño al Parque de los Patricios —principal espacio verde del barrio—, lo que supuso el comienzo de un cambio en los usos y precios del suelo.¹⁰

Allí comenzaron a observarse murales desde comienzos de la década de los 2000, pero fue en 2010 cuando, a partir de la invitación de una agrupación de hinchas de Huracán, se convocó a llenar de murales la calle Luna, que es la que lleva al estadio:

Esa calle en ese momento era una calle muy apagada, mucha casa abandonada, mucho transporte, mucha oscuridad, ni siquiera estaba iluminada bien de noche, o sea que si terminaba un partido a las ocho, nueve de la noche realmente

daba mucho miedo caminar por ahí. Entonces entre tanto abandono realmente estaba todo servido, las paredes estaban literalmente abandonadas, no había que pedir demasiado permiso, era ir y pintar (integrante de Luna Quemera y Nacaruh, entrevista personal).

A partir de ese momento se constituyó el grupo Luna Quemera,¹¹ que, luego de la intervención en la calle Luna, comenzó a pintar murales por Parque Patricios y sus alrededores, mayormente con temática de Huracán, pero también con referencia a otros personajes culturales o deportivos importantes del barrio. Otro de los colectivos que también realizó murales en ese periodo fue Metejón Popular. En una entrevista, uno de sus integrantes recuerda:

Cuando empezamos a pintar y a hacer las intervenciones en un momento se dio una discusión en los chats del barrio de mucha gente en contra porque decían que era horrible lo que hacíamos —yo creo que tenían razón—, y mucha gente a favor porque en realidad estábamos gestionando el deseo de muchos. [...] Tal vez, los que decían que era horrible tenían razón, y hay otro que tiene que ir a pintar... Lo que yo me pregunto es qué es lo que queremos. Si lo que queremos es solamente tener paredes bellas o si lo que queremos es gestionar el deseo. Son dos cosas distintas. Yo quiero paredes bellas y está buenísimo, pero uno se cansa de todo, también de la belleza uno se cansa... De lo único que uno no se cansa, en realidad, es del encuentro con el otro (entrevista a integrante de Metejón Popular).¹²

10 La creación del Distrito Tecnológico, junto con otros distritos, respondió a la necesidad del GCBA de intervenir un perímetro amplio en donde el Estado pudiese operar como facilitador de los negocios privados a través de beneficios impositivos que fomentan el *desarrollo económico* de la zona al tiempo que la «revitalizan, revirtiendo su deterioro e inseguridad» (Socoloff, 2013). Algunas notas de prensa que muestran el cambio de mirada son: "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 Hasta fines del siglo XIX Parque Patricios fue el *barrio de la quema*, pues allí se llevaban los residuos de la ciudad para ser incinerados. Es por ello que a los hinchas de Huracán se los conoce como *quemeros*. Los murales de Luna Quemera pueden verse en https://www.instagram.com/luna_quemera/. En 2016 el grupo se separó, y algunos de sus miembros conformaron Nacaruh, cuyos murales pueden verse en https://www.instagram.com/nacaruh_/.

12 Entrevista tomada del corto documental *Pintando mi aldea. El arte público en Parque Patricios*, disponible en: <https://youtu.be/jr91ph03Qnk>. Este proyecto también incluye un libro (Valerio, 2019) y una página web: <https://www.pintandomialdea.com.ar/>.

Más allá de la disponibilidad de las paredes —por tratarse de una zona degradada—, la motivación principal para pintar aparece entonces asociada a una comunión entre vecinos, donde no importa tanto la cualidad estética del mural sino, antes bien, todo lo que el mural provoca tanto al momento de pintarlo como luego, una vez terminado, confirmando la identidad del lugar.

Tanto para el caso de Boedo como para Parque Patricios, el fútbol, la historia y los personajes famosos asociados al barrio son contexto y pretexto para el reconocimiento entre los habitantes de un mismo espacio, que se ven unidos más allá de la geografía. Sin embargo, el reconocimiento ha sido dispar. La cantidad y calidad de los murales de Boedo ha llamado la atención por fuera de los límites del barrio, y hoy forman parte de recorridos turísticos oficiales y privados, y son promovidos como parte de la imagen del barrio. Este ingreso al radar oficial ha tenido consecuencias no deseadas, como analizaremos más adelante. Los murales de Parque Patricios, por su parte, no han tenido el mismo impacto en términos de constituirse en atractivo turístico. Esto puede deberse a diversas cuestiones, como la intermitencia de las agrupaciones muralistas o la mayor periferia y potencial *peligrosidad* de la zona en donde se encuentran. En contrapartida, al quedar por fuera del radar oficial, aunque los murales no fueron realizados en reacción a la llegada del Distrito Tecnológico, parecieran funcionar como reservorio de una identidad amenazada.

El mural como redención. Barrios olvidados, barrios estigmatizados

Un paso más allá de la mera celebración del espacio barrial, es posible encontrar otras experiencias en torno al arte urbano en los barrios. Más específicamente, se trata de su uso como estrategia de iluminación y estetización de zonas abandonadas o ignoradas, fuera del radar del Estado. Para mostrar esta faceta, presentamos los casos de Barracas e Isla Maciel.

Barracas se encuentra al sur de Parque Patricios, zona de tradición industrial y obrera. El barrio se encuentra dividido por una autopista que, junto al emplazamiento de un conjunto hospitalario de gran

magnitud y una villa de emergencia, segmenta el barrio en porciones diferenciadas. Dentro de ellas, Barracas *al fondo*, es decir, el borde sur del barrio, es también el límite sur de la ciudad de Buenos Aires y se encuentra enmarcado por un paisaje de casas bajas y grandes galpones industriales, algunos en uso y otros sin actividad. Esta zona finaliza de cara al contaminado Riachuelo, un área de emergencia ambiental.

Así como se describió para el caso de Parque Patricios, Barracas también fue alcanzada por la política oficial de distritos. En este caso, se trató de la constitución del Distrito del Diseño en 2013, que se presentó como una oportunidad para *recuperar* espacios *vacíos* y *abandonados*, aprovechando la reconversión del antiguo Mercado del Pescado en Centro Metropolitano de Diseño en 2001 (González Redondo, 2019; Hernández, 2019). En este contexto, la zona sur de Barracas fue sede de la segunda edición del Meeting of Styles en 2012, con diecinueve murales pintados por artistas locales e internacionales.¹³ La empresa Sullair,¹⁴ con sede en Barracas, fue el principal patrocinador del evento, pero luego se retiró por desacuerdos en la curaduría. A diferencia del caso de Parque Patricios, el interés oficial por la zona decayó luego de este evento. Sin embargo, luego de esta experiencia, Sullair decidió tender lazos con un artista que comenzó a trabajar en el barrio como anfitrión de otros colegas, dando pie a una práctica que fue sumando paredes a lo largo de estos años. Si bien entonces el impulso inicial estuvo dado por la lógica de los festivales, el artista curador del proyecto lo presenta como algo bien distinto:

Todo esto que te conté se hizo en un lapso de años, digamos, de mucho tiempo, difiere un montón de lo que es ColorBA, por ejemplo. ColorBA propuso en una semana o diez días cambiar literalmente toda la zona de la Usina de Arte, ¿no? Para mí hay un claro enfoque del gobierno en toda la zona de La Boca, digamos,

13 Para ver el Meeting of Styles en Barracas: <https://youtu.be/1M4NEcf3my4>.

14 Los proyectos culturales de esta empresa pueden verse en <https://www.sullaircultura.com/>.

se sabe que es un gobierno que está invirtiendo a nivel inmobiliario, a nivel turístico, a nivel infraestructura en La Boca, está, por así decir, te guste la forma en la que lo están haciendo o no, limpiando un poco lo que es la imagen de La Boca de conventillo, de casas tomadas, de villas y demás. Y bueno, en una semana intervienen cuarenta artistas y te cambian toda la visual del barrio. Nosotros no, en ningún momento quisimos proponer eso, justamente algo que hacemos mucho es leer un poco el proceso de maduración de los vecinos, a ver cómo ellos van adaptándose a estos murales, a estas imágenes que van apareciendo (artista curador de murales en Barracas, entrevista personal).

Estos primeros murales también implicaron un cambio en la relación de Sullair con su entorno y en la mirada de los propios vecinos a este espacio, hasta hace poco gris y anónimo. La diferencia que resalta el curador en relación con la lógica de festivales realizados por el gobierno también es marcada en el libro *Siete murales*, donde se recogen los comienzos de esta experiencia. Con entrevistas a los artistas participantes, también aparece el aporte de dos antropólogas que dan cuenta del vínculo afectivo surgido allí. Tratándose de un espacio olvidado por las políticas públicas, en un primer momento la recepción fue con intriga y algo de sospecha, aunque luego «la resistencia devino *lista de espera*, [donde] los frentistas se preparan para ser pintados y reconocidos en el mismo proceso». Aunque los murales tienen motivos muy diversos, no siempre arraigados a la identidad de Barracas, igualmente aparecen marcas, guiños y expresiones por las que «el mismo barrio se siente partícipe privilegiado de la obra» (Daels y García Dopazo, 2017, p. 104).¹⁵ En la misma línea, el artista curador comentaba que sobre todo la gente joven se alegraba de que «al final pasa algo por acá, por Barracas». Esto también impulsó la visita de turistas y vecinos de otros barrios, quienes suelen pensar en esta zona de Barracas como *peligrosa* o simplemente

15 Un video muestra el desarrollo de uno de estos murales y la percepción de la vecina frentista: <https://youtu.be/hB2E2Z9BhGQ>.

vacía. Los murales comenzaron a aparecer en medios de comunicación y también se generó un tour específico que los recorre.¹⁶

La iluminación de los *patios traseros* de la ciudad por parte de actores comunitarios y artistas también es pensada como estrategia de cara a la estigmatización de estos espacios. Este es el caso de la Isla Maciel.¹⁷ Reconocida por encontrarse frente a Caminito, la zona más turística del barrio de La Boca, este pequeño barrio portuario forma parte, administrativamente, de la provincia de Buenos Aires, si bien simbólicamente y en su vida cotidiana tiene una muy importante conexión con la capital.¹⁸ Al mismo tiempo, a pesar de su cercanía con Caminito y de contar con un gran capital cultural, histórico y arquitectónico, la Isla Maciel nunca ha sido considerada como espacio de valor turístico, sino que, antes bien, ha sido catalogada como espacio peligroso por los medios de comunicación.

Desde hace algunos años un grupo de vecinos y trabajadores de la Isla comenzaron a realizar acciones para revertir esa mirada negativa. Entre otros proyectos se destaca Pintó la Isla (PLI),¹⁹ un plan llevado adelante por el profesor de arte de la escuela secundaria del barrio, que desde 2014 comenzó a llenar las paredes de murales. Y ese proceso, que puso en contacto a artistas de todo el mundo con alumnos de la escuela, predispuso otra relación con el entorno:

Quando empecé a venir a la escuela les empecé a contar a los chicos que iban a venir artistas, no lo podían creer ni ellos. «No, profe, los van a robar a todos» [...] Como que ellos mismos tienen la percepción de su barrio como un barrio jodido [...] Y después también me di cuenta de que muchos

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

17 Hasta mediados del siglo XX, el barrio estaba rodeado por el Riachuelo y el arroyo Maciel, que luego fue entubado. De ahí proviene el nombre de *isla*.

18 Muchos niños de la Isla van al colegio en La Boca, mientras que los vecinos utilizan servicios urbanos de este barrio (salud, comercio, cultura, esparcimiento).

19 <https://www.youtube.com/channel/UCBMUPNM74g1ZuAYidtjrsj9>.

alumnos no conocían el barrio. Yo por ahí los llevaba a la otra punta del barrio «Profe, yo nunca vine acá». Y le digo: «¿Cómo, vos no vivís acá en la Isla?». «Sí, pero yo voy a la escuela y de la escuela a mi casa». Entonces empezaron a reconocer su propio lugar, su propia comunidad, a conocer a vecinos, a entrar a casa de vecinos donde nunca habían entrado. Es como que la comunidad fue como para mejor [...] Y aparte que un alumno pueda mostrar su propio barrio desde otro lugar, o resignificado, es alucinante porque está mostrando su barrio desde un lugar cultural, o desde un lugar donde ellos están orgullosos (profesor de arte y fundador de PLI, entrevista personal).

Como bien destaca el entrevistado, la realidad material de la Isla y los discursos sobre ella se encuentran arraigados socialmente. No obstante, este proyecto junto a otros (de museo y turismo comunitario) permitieron que en los últimos años la información disponible sobre el barrio sea más diversa. Esto es, Maciel sigue teniendo mala prensa, pero de a poco también es posible encontrar otras miradas que valoran el barrio, a través de su historia, su cultura y, claro, sus murales.²⁰

Los integrantes de PLI destacan que la estetización del barrio les permitió entender que ellos tenían algo para mostrar hacia afuera y eso permitió que desde afuera se mire la Isla con otros ojos. Las paredes coloridas muestran imágenes e historias que invitan a imaginar este espacio más allá de su realidad material. La apertura del museo comunitario, junto al proyecto de turismo comunitario, generó fuentes de trabajo en rubros hasta hace poco impensados, donde tienen que poner en juego saberes y prácticas en un nuevo contexto. Así, en un inicio los vecinos interesados en el proyecto fueron asesorados por la carrera de Guía de turismo de la Universidad de Avellaneda, que tuvo una sede

en la Isla durante unos años. Entre todos construyeron el recorrido y el guion, y las visitas se realizan tanto a locales como a extranjeros, en castellano y en inglés, con guías locales.²¹ Allí se incluyen la historia, la arquitectura y los murales, como también la pasión futbolística (Isla Maciel aloja la cancha de San Telmo) y las devociones populares (existe un pequeño tabernáculo del Gauchito Gil, santo popular, que despierta gran interés por parte de los turistas internacionales).

A diferencia de los casos de Boedo y Parque Patricios, en Barracas e Isla Maciel los murales generalmente no tienen una connotación tan directa con el territorio. Puede inferirse que esto se debe a que la apelación a la territorialidad es conflictiva por el estigma a ella asociado, y es por ello que los murales se tornan una vía poética de redención. En esto acordamos con lo indicado por Thomazs (2018), quien, en su análisis sobre un proceso similar en un conjunto habitacional estigmatizado y degradado en el barrio de Villa Lugano, sostiene que se trata de un uso *subversivo* de los procesos de recualificación, en donde los actores locales se transforman en agentes activos que apelan al arte y la cultura como forma de alcanzar y ratificar su derecho a la ciudad. En los términos presentados por este trabajo, se trata de dos espacios que lograron entrar en el radar, utilizando los murales como medio para otorgar una visibilidad positiva frente a los imaginarios de abandono y peligrosidad.

El mural como denuncia. Barrios vs. poder económico y político

Una tercera capa de significación en torno a los murales barriales se encuentra vinculada a los mensajes de reconocimiento, declaratoria o denuncia que habilita esta expresión. ¿Qué significa un mural en un contexto de enajenación del espacio barrial? ¿Qué ocurre ante el ninguneo de las organizaciones locales por parte de la política oficial? Seleccionamos dos ejemplos diversos en torno a esta pregunta, uno en el barrio de Boedo y otro en La Boca.

²⁰ Véanse como ejemplo: "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).

²¹ Un ejemplo de visita, donde además se menciona el estigma asociado al lugar, puede verse en <https://youtu.be/-G4xb7zyBYI>.

Boedo, como ya hemos mostrado, cuenta con una importante actividad muralística comunitaria. Ahora bien, junto a estas expresiones también surgieron otras que no respondían a esta lógica. Entre agosto y septiembre de 2016 el GCABA convocó a diferentes artistas a intervenir varias persianas comerciales sobre la avenida Boedo. Los artistas utilizaron los colores de San Lorenzo y plantearon composiciones que incluían elementos tradicionales del barrio, como el tango. Funcionarios del Ministerio de Espacio Público publicitaban esta acción de la siguiente manera:

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!²²

A pesar de que el anuncio menciona la identidad barrial como uno de los ejes, ni BP ni el GAB fueron convocados para esta acción. La respuesta no se hizo esperar y, al poco tiempo, estas intervenciones aparecieron escritas con aerosol. Sin embargo, no se trató de un vandalismo como el de la Figura 2, donde el mensaje está dado por la misma acción de anulación de lo que había antes. Por el contrario, en este caso los grafitis que *arruinaron* las persianas tenían mensajes muy claros, entre ellos *Boedo no se vende; Para pintar Boedo hay que dar la vida por Boedo; Marketineros putos, afuera de mi barrio* (Figura 3).

Las pintadas dan cuenta entonces de que los murales del barrio no tienen que ver simplemente con embellecerlo, sino que se trata de una marca de apropiación que no cualquiera está habilitado para realizar. La intervención gubernamental *con identidad barrial* es denunciada entonces como impostura de *marketing* y en tal sentido se legitima su sabotaje.

Una estrategia diferente frente al avance de los *marketineros* es la del barrio de La Boca. Con gran tradición artística y con una trama asociativa muy importante, allí se encuentra el pasaje Caminito, uno de los puntos más turísticos de la ciudad. El relato hacia el turismo celebra los orígenes de la ciudad vinculados a la inmigración europea presentando las endeble casillas de los inmigrantes como una escenografía pintoresca. Como reverso, la mayoría de este tipo de inquilinatos sufre la precariedad de su construcción, el hacinamiento, los desalojos y los incendios frecuentes que amenazan a las numerosas familias que allí residen, en su mayoría de escasos recursos. Esta degradación urbana también proporciona un fuerte estigma, pues el barrio es catalogado como una zona peligrosa.

A partir de 2012, el GCABA lo incorporó a la política de distritos como Distrito de las Artes, promoviendo una nueva narrativa que resultara atractiva a inversores y nuevos residentes de mayor poder adquisitivo, en un contexto de desalojos y violencia institucional hacia los vecinos (Thomasz, 2017). En este contexto, a partir de 2016 el gobierno avanzó con ColorBA,²³ un festival de murales que tuvo varias ediciones en La Boca. Allí, en palabras de la productora del evento, el GCABA les pidió algo que causara mucho impacto para acompañar los cambios que querían realizar en el barrio:

Creo que eso iba acompañado por un montón de políticas de gobierno porque ellos estuvieron trabajando sobre veredas, mientras nosotros hacíamos eso, pintábamos o antes veíamos cómo ellos iban cambiando como toda esa parte para transformar de más barrio-fábricas a más barrio-cultural. Ese es el lado para el que están yendo. O sea, nosotros empezamos a averiguar y, claro, empezaron a abrir galerías de arte, o sea, antes había dos o tres, hoy las tienen mucho más comunicadas, empezaron a abrir talleres de artistas alrededor. Ahora abrieron tres barcitos cancheros, no podíamos creer nosotros, hace un año nada más fuimos y no había nada

²² <https://fb.watch/5M-eVJ9uCh/>.

²³ <https://www.instagram.com/color.ba/>. Hemos analizado este caso en profundidad en González Bracco (2019). El programa continuó luego interviniendo paredes en otros barrios de la ciudad.

Figura 3 Grafitis sobre las persianas intervenidas en Boedo por el GCABA.



Fotos de la autora.

a las tres de la tarde, y hoy de pronto había, no sé, una semana antes de que arranquemos esta tercera edición de ColorBA, veíamos un movimiento en la calle que no habíamos visto hace un año. Nos sorprendió mucho (productora de ColorBA, entrevista personal).

El vínculo entre el programa y los efectos buscados queda puesto de manifiesto. En este caso, una vez más, la convocatoria tampoco incluyó a los artistas del barrio, por considerar que la propuesta de ColorBA

debía ser más liviana y sin mensajes políticos. Desde las agrupaciones sociales y culturales de La Boca ya existía una profusa muralización del barrio con temáticas vinculadas a su realidad cotidiana. Este camino recorrido habilitó la posibilidad de que, frente al programa ColorBA, la organización multisectorial La Boca Resiste y Propone (LBRP)²⁴ organizara un contrafestival para el que convocaron a diversos

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

artistas y colectivos muralistas que realizaron trabajos reflejando las problemáticas del barrio con títulos tales como *Especulación inmobiliaria y venta de tierras públicas*, *Ley de declaración de emergencia habitacional para La Boca* y *Consecuencias de las políticas de exclusión*, entre otros (Figura 4).

Una artista participante en la jornada manifestaba que, a diferencia de lo ocurrido con ColorBA, desde las organizaciones locales:

Lo que hacen es generar en espacios que son paredes de mucha visibilidad y de mucha historia para el barrio, lo que hacen es buscar grupos que vengan trabajando en el territorio y organizaciones o comedores o espacios de talleres, distintos lugares que también están trabajando en el barrio, que ya están asentados y grupos que no están asentados pero que sí trabajan en el territorio y los unen... (artista participante en el contrafestival organizado por LBRP, entrevista personal).

Figura 4 Murales de reconocimiento y denuncia en La Boca.



Fotos de la autora.

De este modo confluyen territorialidad y cultura, marcación material y simbólica del lugar, estetización y política de un espacio tensionado fuertemente por conflictos profundos. Como fue indicado en otro trabajo (González Bracco, 2019), estas formas de oposición a través del arte son destacables en la medida que remiten a las estrategias de apropiación y resemantización del espacio boquense que utiliza el gobierno pero que son reapropiadas por las organizaciones sociales y culturales como herramienta de visibilización y resistencia territorializada. Aquí también se trata de generar un nuevo radar que responda a las necesidades, deseos e imaginarios de los habitantes de los barrios, más allá de las *lavadas de cara* que se quieren proponer desde el gobierno.

CONCLUSIONES. ¿HACIA UN NUEVO RADAR? TERRITORIALIDAD Y CULTURA EN LA MARCACIÓN MATERIAL Y SIMBÓLICA DE LOS BARRIOS

El recorrido propuesto en este artículo permite dar cuenta de otros usos del mural más allá de su usufructo como decoración asociada a políticas oficiales y/o desarrollos inmobiliarios. Los ejemplos presentados fueron seleccionados en la medida que responden a la construcción de ciertos tipos ideales posibles para pensar estas divergencias. Desde el autorreconocimiento, pasando por la necesidad de cambiar el vínculo con el afuera y llegando a la reacción frente a las amenazas. Retomando el concepto ampliado de habitar propuesto por Giglia (2012), encontramos que los murales barriales remiten a una forma de apropiación novedosa, donde la inscripción de la historia, las alegrías y los problemas del barrio en sus paredes promueven un proceso de comunión vecinal que refuerza el sentimiento identitario, cargando de sentido el espacio barrial, afectivizándolo.

En términos formales, se observa que en los murales generados por colectivos barriales el código es abierto, generalmente figurativo, con elementos claramente reconocibles para el público, que los identifica y se identifica en ellos. Aunque las autorías individuales

también forman parte de estas prácticas, la mirada colectiva prevalece frente a la subjetividad individual o *genio creativo*, que es puesto en segundo plano. Mientras que la lógica de los festivales se apoya en los nombres propios y en la creatividad singular expuesta a gran escala que busca un impacto espectacular, en el muralismo comunitario el virtuosismo del artista está a disposición de la narrativa barrial, transformando el mural —grande o pequeño— en un acto comunicacional de los valores locales que adquiere una importancia vital. Esto se debe a que la acción comunicativa no reside solamente en el mural terminado, sino en la práctica misma de pintar el mural, donde la convivencia se da tanto entre el grupo muralista como también con el dueño de la pared que les acerca algo para comer, los amigos que ponen música, el vecino que se detiene a mirar, el transeúnte curioso que pregunta quiénes son y por qué pintan lo que pintan, o los que sacan fotos para subirlas a las redes sociales generando un efecto expansivo. Teniendo esto en cuenta, es posible pensar que estas prácticas populares «modelan una memoria colectiva y van sorteando los relatos hegemónicos, impactando en la iconografía urbana. De esta manera, otras historias “no oficiales” se articulan en torno a identidades y construcción de subjetividades» (Lobeto, 2018, p. 105).

Los murales barriales responden así a diversas necesidades, intereses y estrategias. Como manifestó una artista: «Cada muro es una historia». En algunos casos, estar por fuera del radar oficial o comercial habilita experiencias muy ricas en torno a la creatividad y la colaboración vecinal. En contraposición a eso, cuando se cae bajo el radar de las políticas oficiales de estetización urbana, la recepción no es unívoca pues, si hasta cierto punto la atención otorgada por el Estado y el mercado puede ser recibida con entusiasmo, también se cuestiona la falta de gestión participativa de estos espacios en la medida que dificultan otras formas de construir y vivir la ciudad. La disputa por el control de la imagen del barrio se torna entonces una disputa por el control del territorio. En esta confrontación, el mural es una marcación tanto material como simbólica, una imposición de sentido que se juega pared a pared.

Dicho esto, consideramos que es necesario ampliar el registro y problematizar los modos que adoptan los discursos y las prácticas del arte urbano actual como modos de ejercer la ciudadanía, donde el cruce entre la apropiación del espacio en términos de Lefebvre (2013) y la cultura como recurso en términos de Yúdice (2002) habilitan experiencias

potencialmente emancipadoras para los sectores populares. Un paso más allá, la pregunta que queda flotando en el aire es si estos casos individuales tendrán la fuerza suficiente como para, más allá de ignorar o confrontar al poder hegemónico, generar un radar propio que les permita mostrar con éxito que otro arte urbano es posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alabarces, P., Garriga Zucal, J., y Moreira, M. V. (2008). El “aguante” y las hinchadas argentinas: Una relación violenta. *Horizontes antropológicos*, 14(30), 113-136.
- Daels, M., y García Dopazo, N. (2017). El barrio de los murales. En A. Traba (Ed.), *Siete murales*. Buenos Aires: Sullair Argentina.
- Dobleg, G., y 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*. México: 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)* (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). 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)* (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Universidad de Buenos Aires-Universidad 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: Edición de 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: Edición de autor.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

NOTA BIOGRÁFICA

Mercedes González Bracco

Doctora en Ciencias Sociales y licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora adjunta CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Investigación y Desarrollo del Turismo de la Universidad de San Martín (UNSAM). Docente en la UBA y la UNSAM. Se especializa en temáticas vinculadas al patrimonio cultural y urbano, el turismo y los consumos culturales.



El sector cultural ante el cambio cultural en el ámbito local en Europa

David Márquez Martín de la Leona

RADAR CULTURA

david@etilem.org

Recibido: 01/06/2021

Aceptado: 12/02/2022

RESUMEN

El cambio cultural, que se suele producir en la esfera social, no siempre se traslada inmediata ni adecuadamente a la esfera de la cultura, es decir, al sector cultural. Esta situación genera tensiones que se suelen manifestar en forma de crisis. A lo largo de este texto se construye un marco teórico para entender cómo el sector cultural puede transformar el cambio cultural en acciones o en políticas culturales. Tras analizar los modelos y los paradigmas vigentes de políticas públicas en nuestro entorno europeo, el autor propone un modelo dinámico en torno a cuatro vectores con los que abordar el cambio cultural. Sin adoptar este modelo ni este enfoque como definitivos, el objetivo del artículo busca ofrecer márgenes de cambio para la acción cultural, optando por la escala local como el ámbito territorial y administrativo óptimo para su implementación. Al final, este modelo da pie a analizar y a valorar algunos de los argumentos que puedan reforzar su adopción a escala local.

Palabras clave: cambio cultural; política cultural; paradigma cultural; modelo cultural; ámbito 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

SUMARIO

- Introducción
- Modelos de cultura e interés público
- ¿En busca del paradigma (perdido) cultural?
- Vectores del cambio cultural
 - Los esquemas de oferta y demanda
 - Los esquemas de participación y gobernanza
 - Los esquemas estéticos y formales
 - Los esquemas económicos y tecnológicos
- La escala local
 - a) En los esquemas de oferta y demanda
 - b) En los esquemas de participación y gobernanza
 - c) En los esquemas estéticos y formales
 - d) En los esquemas económicos y tecnológicos
- Conclusiones
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: David Márquez Martín de la Leona. C/ Murcia, 5, 6.º B, 28045, Madrid.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Márquez Martín de la Leona, D. (2023). El sector cultural ante el cambio cultural en el ámbito local en Europa. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 85-98. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.5>

INTRODUCCIÓN

El sector cultural es uno de los que con mayor crudeza ha sufrido el impacto de la pandemia del COVID-19 y de las consecuencias económicas de las medidas sanitarias adoptadas para luchar contra ella. La desestructuración, la pérdida de activos, el aplazamiento cuando no la anulación de la actividad, entre otras consecuencias, han abocado al sector hacia una debilidad acuciada. Una situación que se da justo cuando a duras penas se había conseguido recuperar de los efectos de la anterior crisis económica de 2007-2008. Por tanto, el sector cultural lleva sumido, de una u otra manera, en una crisis que se podría denominar sistémica desde, cuando menos, prácticamente comienzos de los años dos mil.

Esta situación ha generado una sensación y un estado de ánimo pesimistas en el propio sector y en sus trabajadores. Un pesimismo que se manifiesta en diferentes grados en función de cuán aguda o

prolongada sea la exposición a esa crisis. Así, no es la misma percepción la que se pueda tener en los países nórdicos, donde el tejido y la participación han permanecido fuertes, que en el caso de los países del sur de Europa (Rubio-Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2018, 2020).

Sin embargo, a pesar de esta posible divergencia entre países, parece que los retos sociales, políticos y culturales a los que se enfrenta el sector cultural pueden ser comunes a todos los contextos y modelos culturales. El envejecimiento de la población europea, la consolidación de las tecnologías digitales en la mediación entre cultura y ciudadanía, la obtención de recursos, la adaptación cuando no mitigación del cambio climático configuran, entre muchos otros, la agenda a la que se enfrenta el sector de la cultura a principios de los años veinte del siglo XXI (KEA, 2021). Unos retos a los que habría que añadir los de carácter interno y que tienen

que ver con la capacidad que tenga el sector cultural para cambiar y adaptar su estructura y funcionamiento a esos factores externos: introduciendo participación efectiva, generando contenidos de calidad e interés, conectando con amplias capas de la sociedad, etc. En definitiva, encontrar su propia definición de cultura operativa socialmente y no solo económicamente (Eagleton, 2017) para el ser humano.

Estas cuestiones son particularmente pertinentes en el sector cultural de nuestros contextos europeos, ya que inciden directamente sobre la base de legitimidad de la acción en materia de cultura. De cómo las instituciones culturales respondan a esos retos dependerá su legitimación y misión futuras (Gray, 2007).

Este artículo tiene como objetivo, al menos de manera tentativa, analizar ese contexto cultural europeo caracterizado por un claro liderazgo público de la cultura y elaborar un marco conceptual que permita entender las dinámicas de cambio que pueden afectar al sector cultural y a su capacidad de respuesta y de acción. La perspectiva que este artículo adopta es ante todo cultural, no artística ni estética. Estos últimos campos tienen unas características y procesos propios a la hora de explicar su dinámica de cambio (Rius-Ulldemolins, 2020) que escapan al alcance de este análisis. Esa perspectiva cultural conduce a prestar atención a todos aquellos procesos que contextualizan y median lo artístico y la creatividad.

Convendría también matizar que hemos adoptado una perspectiva del sector cultural claramente influenciado por ese liderazgo público de la cultura, pero no de manera estricta, sino de manera amplia: instituciones, organizaciones y programas culturales, sean sector público o sector privado, que estén claramente alineadas con el interés público/general en materia cultural. Es lo que llamaremos indistintamente sector o acción cultural. Asimilamos de esta manera un enfoque holístico del sector cultural que nos permita hablar de las realidades no políticas de la cultura. Es decir, nos centramos en aquellos campos susceptibles de la gestión cultural o de la política cultural, pero entendiendo esta como *policy*, tomando una pruden-

te distancia de aquel campo que pertenece más a la confrontación política de ideas, *politics*¹.

Por tanto, para avanzar en el objetivo de este análisis, será necesario primero acotar un marco conceptual. Comenzaremos revisando el marco teórico en el que se ha desarrollado ese concepto de interés público del sector cultural, su evolución en los últimos años y cómo ha operado en las diferentes realidades culturales dentro del contexto europeo. Continuaremos con una aproximación a las diferentes teorías que se han desarrollado en torno a los paradigmas culturales operantes en el sector cultural de manera que nos ofrezcan algunas claves para entender el momento actual y las tendencias vigentes que se puedan destacar. Este marco teórico nos serviría de base para desplegar un modelo sistémico propio para explicar cómo sucede el cambio cultural en los sistemas culturales de nuestro entorno. Un modelo de cambio cultural sobre el que se desplegarían una serie de recomendaciones que respondan a los retos, las tensiones y las deficiencias detectados en el análisis teórico y que sean susceptibles de incidir en una mejora de la acción en materia cultural.

MODELOS DE CULTURA E INTERÉS PÚBLICO

Nuestras sociedades complejas y avanzadas otorgan un papel central a la cultura que difícilmente se podría reconocer en cualquier otro periodo histórico o modelo civilizatorio. Esta centralidad no obsta para que estas sociedades incurran en contradicciones en cuanto a cómo apoyar y fomentar esa cultura. Así, si se reconociera su valor público, sería lógico pensar que el sector público se hiciera cargo de su promoción y, sin embargo, asistimos en los últimos años a una mercantilización e instrumentalización de la cultura para fines más lejanos de los meramente públicos (Gray, 2007). No

1 Esta distinción entre *policy* (política pública) y *politics* (ejercicio de la política) está diferenciada conceptual y empíricamente en algunos contextos políticos y culturales, pero genera aún mucha confusión en otros contextos, como es el caso de España, más allá de entornos políticos o politológicos.

entramos aquí a discutir sobre las posibles eficiencias e ineficiencias de la gestión pública de la cultura, o de su corolario, la gestión privada de la cultura. Más bien, nos interesa atender a cómo esa relación entre cultura e interés público ha evolucionado en los últimos años.

Hay un amplio consenso a la hora de diferenciar entre dos modelos de política cultural, y posiblemente otros dos intermedios, existentes en el continente europeo en perspectiva comparada e histórica: a) el modelo europeo continental, b) el modelo liberal anglosajón (Zimmer y Toepler, 1996). A estos dos modelos habría que añadir dos modelos derivados de los anteriores y que denominábamos intermedios: a) el nórdico, como especificidad del modelo liberal anglosajón, y b) el sureuropeo, como específico del modelo continental.

La escala que nos ayudaría a diferenciar entre ambos modelos sería aquella que marca gradientes en el papel de intervención del Estado o en su correlato inverso, el papel del sector privado y del tercer sector en la acción cultural. De esta manera, el modelo europeo continental se caracterizaría por un papel predominante del Estado en su intervención en el sector cultural y, en el caso del modelo liberal anglosajón, esa predominancia les corresponde al sector privado y al tercer sector. Para desenmascarar las especificidades de los submodelos del norte y del sur habría que atender a las versiones ineficientes o imperfectas de los modelos de los que se inspiran. Así, el modelo nórdico es deudor de ambos modelos y conjuga un equilibrio entre la intervención estatal y el papel del sector privado con una fuerte base de consumo y participación ciudadana, mientras que el modelo del sur de Europa, particularmente deudor del modelo continental, no consigue desplegar todo el potencial de aquel en cuanto a la intervención pública. Al igual que ocurre en muchas otras de las políticas asociadas al estado del bienestar, en el modelo del sur suple las carencias de la intervención estatal con políticas liberales que, aun así, tampoco consiguen desplegar todo su potencial, como en el modelo liberal anglosajón, debido al carácter desigual de sus sociedades y a las ineficiencias de otras ins-

tituciones sociales como la escuela y el mercado de trabajo (Rubio-Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020).

Sin embargo, desde finales de los años 80 se aprecia una convergencia paulatina entre los modelos continental europeo y liberal anglosajón combinando cada uno de ellos y de manera creciente elementos característicos del otro. Y, por otra parte, un aumento de la distancia entre los submodelos norte y sur, ya que reposa sobre otras variables que se revelan como más relevantes en nuestros días. Sucede así una detención del proceso de convergencia de modelos en Europa del que todavía no conocemos nada más que las primeras pistas (Rubio-Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2018).

Los modelos convergen en algunos aspectos y divergen en otros al mismo tiempo que la cultura se fundamenta en consensos más amplios que en el pasado y se alinea sobre nuevos *clivajes*² fruto de la evolución de las sociedades europeas. Decíamos que la cultura alcanza espacios de consensos más amplios como objeto de interés público y nos referíamos a la síntesis de opuestos a la que parece que se ha conseguido llegar. Ahora, por ejemplo, se constataría que la tensión entre privado y público (legitimidad) que generó un debate arduo en el pasado sobre cuál de ellos debía prevalecer en la gestión de la cultura hoy parecería un debate superado. Así, el debate hoy residiría en cuanto a la forma de una gestión eficiente (legitimación) de la cultura, lo que nos devolvería a las arenas de la legitimación y por consiguiente reaviva otros debates quizá algo más latentes, aquellos que conciernen a los paradigmas culturales.

Esto quiere decir que la atención se desvía hacia cuestiones como: ¿hemos de incidir más sobre la oferta o la demanda cultural?, ¿cómo hemos de propiciar o activar mecanismos de participación en la vida cultural?, ¿qué herramientas son más eficientes para gestionar el interés público en materia cultural?, ¿qué gobernanza

2 Término popularizado en las ciencias sociales por Lipset y Rokkan para definir las *fracturas* o *escisiones* que atraviesan las sociedades.

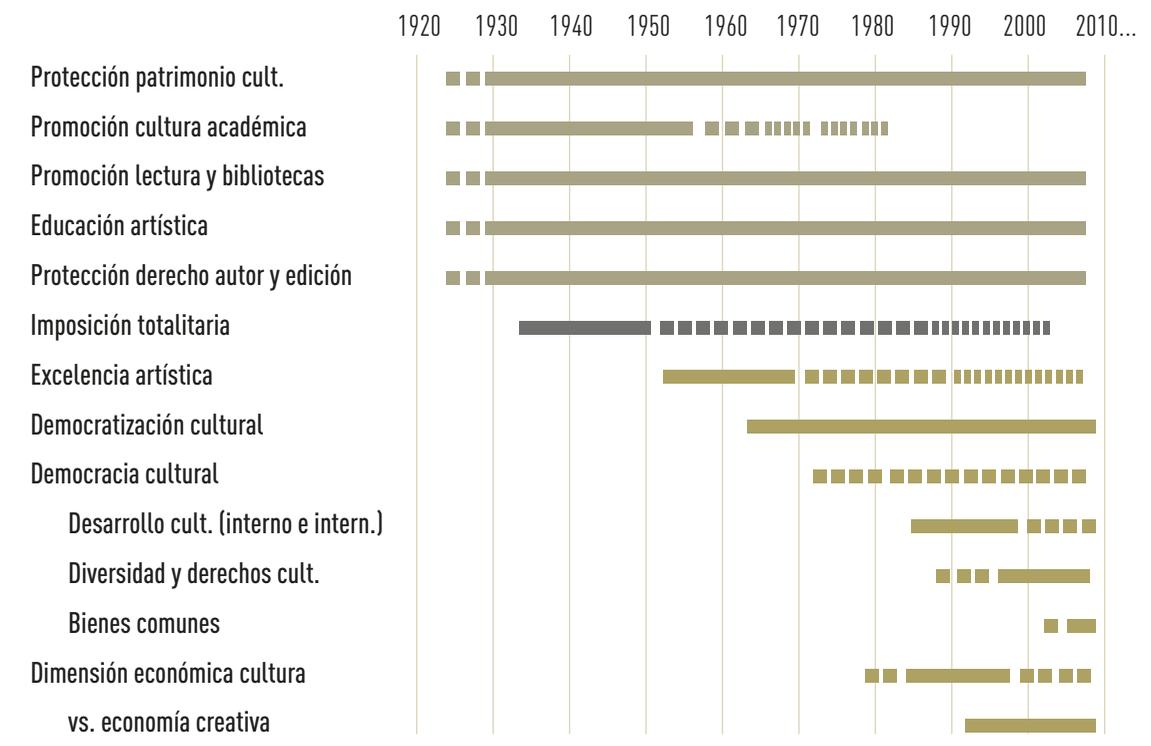
macro y micro es la más conveniente para el sector cultural?, ¿habría que integrar nuevas estéticas en el espacio público que ocupa la cultura?, ¿cómo habría que hacerlo?, etc. Surgen así múltiples cuestiones que buscan entre todas un paradigma útil y sólido en el que fundamentar la acción cultural y que permita gestionar el cambio al que nuestras sociedades parecen abocadas.

¿EN BUSCA DEL PARADIGMA (PERDIDO) CULTURAL?

A lo largo de la historia más reciente de nuestras sociedades contemporáneas, las políticas culturales han pasado por diferentes estadios o paradigmas. Siempre en relación con la esfera política, la configuración de esta en torno a prioridades o modelos sociales y

políticos concretos ha determinado, como sería comprensible, el despliegue de cualquier política pública de carácter cultural. La política (*politics*) dicta el área de la que será subsidiaria la cultura: la academia, la escuela, la lectura, los medios de comunicación, la ideología del partido, etc., y, por consiguiente, el paradigma sobre el que se quiere poner el acento. En los diferentes regímenes políticos, como también, una vez consolidadas, en las democracias, las diferentes sensibilidades políticas en el Gobierno han ido estableciendo prioridades en materia de política cultural en función de su propia concepción de la acción política. Bonet y Negrier destacan en el siglo xx un número de paradigmas bastante numeroso que se han ido sucediendo o simultaneando en función de la vigencia u obsolescencia de la institución que los promueve.

Figura 1 Evolución de los paradigmas de política cultural.



Fuente: extraído de Bonet y Negrier (2019).

Paradójicamente, esta sucesión de paradigmas no se ha producido de forma que uno nuevo emergente anulase al anterior decadente,³ sino que generalmente han ido conviviendo, con mayor o menor intensidad, salvo aquellos vinculados a la imposición totalitaria del segundo tercio del siglo xx (Bonet y Negrier, 2019). La convivencia entre paradigmas ha sido, por tanto, constante. Un hecho que nos da una información relevante sobre el carácter dinámico (a la hora de aceptar nuevos paradigmas) pero también estático (a la hora de no anular ninguno de ellos) de nuestros sistemas culturales.

Estaríamos ante sistemas culturales complejos y, en cierta medida, contradictorios, donde convivirían sin solución de continuidad esquemas de política cultural provenientes de diferentes épocas pasadas junto con esquemas más actuales.

Esto ilustraría, al menos en parte, el carácter culturalmente complejo y la existencia de diferentes capas culturales en nuestras sociedades, así como la dificultad de elaborar una política cultural que resulte coherente y pacífica en objetivos, medios e instrumentos. Una complejidad a la que habría que añadir las tendencias postmodernas acontecidas desde la década de los setenta, tanto a nivel estético y de creación de expresiones culturales como a nivel de consumo y de prácticas culturales (Rius-Ulldemolins, 2020; Fernández Rodríguez y Heikkilä, 2011).

Probablemente, de entre todos los paradigmas culturales vigentes, algunos no han perdido nada de actualidad. Bastaría fijarse solo en el debate que todavía hoy generan. Es el caso de los paradigmas de la *democratización cultural* y la *democracia cultural*. El primero está centrado en actuar sobre la oferta cultural y el otro lo está sobre la demanda cultural. Entre la tensión entre esos dos polos o dos acentos podemos situar muchas de las medidas e

instrumentos de política cultural de nuestros días en nuestros contextos occidentales. También es destacable la tensión entre la dimensión económica de la cultura y la cultura creativa, por cuanto ha supuesto de polarización en los últimos años, por ejemplo, en torno al concepto de *industrias culturales*. Como también es vigente el debate que el paradigma senior de la excelencia artística genera al confrontarse con todos los demás.

Podría parecer, pues, que los paradigmas gozarían de mayor vigorosidad en la medida que generan más tensiones con los otros paradigmas con los que conviven. Esa sería la prueba de su vigencia y de su pujanza o, por el contrario, de su decadencia. Estaríamos ante un sistema de paradigmas que se interrelacionan e interactúan liberando así tensiones o diluyéndolas mediante soluciones aplicadas en el sector cultural. Esta característica sistémica nos interesa particularmente en nuestro análisis porque pondría el foco sobre cómo el sistema cultural interactúa con otras esferas de la sociedad, particularmente la social y la estética. El peso o el juego de uno u otro paradigma, cuando no la emergencia de uno nuevo, depende directamente de las demandas que a este sistema cultural trasladan esas otras esferas. Por ejemplo, si hoy la participación es una de las inquietudes más atendidas del sector cultural, lo es porque constituye una demanda social y política. O como también ocurre con las tensiones entre el impulso artístico y su mediación a través de la acción cultural, son mucho más evidentes cuando desde la esfera artística se crean formas o estéticas que la esfera cultural no incorpora inmediatamente (Menger, 2016).

Entonces, ¿cómo se produce el cambio cultural en nuestras sociedades dinámicas y complejas? Si depende mucho del modelo de políticas públicas en donde nos encontremos y si depende también del paradigma bajo el que estén operando los medios y las herramientas de esa política pública, ¿cómo podríamos actuar ante un desconcertante cambio cultural?

Para intentar dar respuestas a estas preguntas, quizá nos haga falta algo más que este marco teórico y

3 Al contrario que la teoría clásica sobre el cambio de paradigmas que elaboró Thomas Kuhn para describir los procesos de cambio de las teorías dominantes en el campo científico.

tengamos que dar un paso hacia la definición de un modelo que admita el carácter dinámico y sistémico del cambio cultural.

VECTORES DEL CAMBIO CULTURAL

La confluencia de teorías, enfoques y perspectivas a la hora de analizar el sector cultural, y sobre todo a la hora de pasar del plano teórico al plano de la acción, puede conducir al aturdimiento. Con el fin de intentar aportar algo más de claridad y estructura a la propuesta programática que realizaremos en el siguiente apartado, hemos querido esbozar un modelo para entender el cambio cultural a partir de varios vectores. De esta manera, cada vector incorpora una dinámica propia y acota el alcance a un aspecto cultural concreto. Estos serían: *a*) los esquemas de oferta y demanda, *b*) los esquemas de participación y gobernanza, *c*) los esquemas estéticos y formales, y *d*) los esquemas económicos y tecnológicos.

Los esquemas de oferta y demanda

Nuestros sistemas culturales son aún deudores del paradigma de *democratización cultural* en el que se priorizaban los esfuerzos por ofrecer una oferta cultural de calidad alineada con lo que entonces se entendía como *alta cultura* y que, hoy, ya obsoleto el término, podríamos denominar más acertadamente como *cultura legitimada*. Este paradigma aún conserva vigencia, aunque mucho se ha avanzado en la crítica y en la praxis sobre quién selecciona y configura esa oferta (Bonet y Negrier, 2019). El papel del programador de contenidos, aun manteniendo una preponderancia considerable, ha visto disminuida su influencia. La preferencia por los equipamientos (costosos) y los programas (exigentes) ha visto también recibir críticas por su difícil implementación equitativa en el territorio. La sobreproducción, vía subvenciones, que se ha producido en algunos sistemas culturales genera tensiones irresolubles cuando la red de exhibición o mediación es insuficiente para dar salida a toda esa producción. Todas ellas, entre muchas otras, son

críticas que reducen el alcance de toda iniciativa cultural que parta de la oferta y abriendo la puerta a propuestas más moduladas y ponderadas.

Lo mismo ocurriría con el otro paradigma de la *democracia cultural*, mucho más centrado sobre la demanda y cómo conseguir ampliarla. Quizá con algo más de vigencia que el anterior, en la medida que ha sabido articular una serie de propuestas más alineadas con las preocupaciones cualitativas de las sociedades democráticas: diversidad cultural, derechos culturales, bienes comunes, etc., no escapa tampoco a la crítica. Esa sustitución de la mirada vertical del programador por la lógica horizontal que reconozca y acoja la participación de la ciudadanía (Bonet y Negrier, 2019) llevó a desarrollar prácticas participativas que han carecido de una cultura autocrítica (Jancovich y Stevenson, 2021) y generado iniciativas locales muy voluntaristas, pero con graves deficiencias en la participación y en la coproducción cultural (Lechelt y Cunningham, 2021).

Esta experiencia empírica, analizada y contrastada que hemos adquirido sobre las políticas culturales que inciden sobre la oferta y la demanda obliga a hacer planteamientos sintéticos y adaptados que corrijan los defectos y las disfunciones al mismo tiempo que aprovechen las ventajas y los beneficios de ambas opciones. Pero, sin duda, adoptar una posición cultural a partir de un análisis y una propuesta de acción que incida combinadamente sobre la oferta y la demanda es ineludible.

Los esquemas de participación y gobernanza

Aunque hemos analizado la participación como una estrategia propia del paradigma de *democracia cultural*, también lo es de muchos de los otros paradigmas vigentes. Descontado que la acepción más extendida hoy día y que hace referencia a la *participación cultural* es la que hace referencia a los diferentes grados posibles en función de la involuación y la actitud frente al hecho cultural (consumir, practicar, ser agente...), la dimensión que aquí queremos introducir es aquella que tiene que ver con la gobernanza de la cultura. Hablamos, por tanto,

de hallar nuevas fórmulas que permitan ampliar la base de legitimación de la acción cultural mediante la participación de los ciudadanos en los diferentes niveles de gobernanza, lo cual implica entender esa participación de una manera amplia y generosa, tal y como la sociedad parece estar reclamando.⁴ En este sentido, la Agenda 2030 ha puesto en el centro político diferentes derivadas relacionadas con la sostenibilidad que plantea el reto de cómo darles respuesta desde el sector cultural (Baltà y Dragičević, 2017). Un reto que se encara después de acumular evidencias sobre los múltiples efectos sociales, como la desigualdad (Barbieri, 2021) o la propia diversidad, que pueden dejar en la participación y gobernanza del sector de la cultura (Arts Council England, 2020).

En esta línea, en los últimos años numerosas organizaciones han desarrollado estrategias para mejorar su actividad en términos éticos prestando atención a temas como la inclusión, la diversidad, la igualdad, la accesibilidad, la justicia, etc. (IETM, 2020). Así como también se ha avanzado en la introducción de mejoras en las estructuras de participación y gobernanza (Cultural Leadership Programme, 2009), por ejemplo a través de la fórmula del patronato (Márquez Martín de la Leona, 2018), tan extendida y probada en el mundo anglosajón como poco replicada en otros contextos.

Sin embargo, estos temas de participación y gobernanza pueden comportar muchas otras estrategias directamente relacionadas con su práctica o ejercicio, como la transparencia o la rendición de cuentas. Éstas son estrategias que van relacionadas y que se retroalimentan. Profundizar en cuestiones de participación suele comportar definir nuevos modelos de gobernanza que, a su vez, exigen de una mayor transparencia y de una responsable y consecuente rendición de cuentas en el ejercicio de una mejor

responsabilidad corporativa y social. Ahí reside la complejidad, pero también la importancia de este vector.

Los esquemas estéticos y formales

A lo largo de la historia se han acumulado ejemplos en los que los cambios estéticos o formales que se han producido fuera del ámbito cultural han acabado posteriormente por pasar a este. Destacaríamos, por ejemplo, el caso de las transformaciones impulsadas desde el propio campo artístico, donde podríamos señalar el caso de las vanguardias artísticas, o el caso de las formas culturales, como sucedió con ocasión de la imposición del canon burgués en diferentes disciplinas artísticas en la cultura del siglo XIX (Figs, 2019).

Nada indica que este vector no siga actuando en nuestros días. Por ello, resultaría recomendable identificar las posibles presiones que sobre el sistema cultural puede estar ejerciendo cualquier forma artística o cultural no registrada como cultura institucionalizada. Como también podría ser relevante prestar atención a aquellas que queden excluidas o aisladas de forma injusta.

Estamos, por tanto, ante un tema que rescata cuestiones de legitimidad, diversidad, participación y gobernanza, al mismo tiempo que cuestiona qué es lo que se produce y quién queremos que consuma/acceda. Incluir o no una expresión artística implica incluir o no a un segmento de población. Legitimar o no una forma cultural implica, por su parte, destinar o no recursos para producir, exhibir o visibilizar un tipo de consumo cultural.

No obstante, con esto no queremos decir que el sistema cultural tenga que estar expuesto a una constante renovación estética y formal, de hecho, un sistema escorado hacia la persecución sin cese de novedades hace perder coherencia y eficiencia a la política cultural que lo sostiene (Menger, 2016). Pero entre permanecer inmutable y mostrar una cierta histéresis innovadora, hay un campo intermedio muy amplio, rico y por explorar.

⁴ A modo de ejemplos: el movimiento feminista reclamando respeto y espacio (#MeToo), el reclamo de diversidad de movimientos LGTBI o de reivindicaciones antirracistas (#BlackLivesMatter).

Ya sean cambios inducidos desde el ámbito artístico que se institucionalizan en el sistema cultural, como cambios inducidos por el sistema cultural que consolidan cambios artísticos, o ya sean cambios explicados desde perspectivas sociológicas distintas (estructuralismo, interaccionismo e institucionalismo) (Rius-Ulldemolins, 2020), es innegable que la relación entre sociedad, arte y cultura sigue tan vigente y difícil de escrutar como siempre lo ha sido a la hora de intentar comprender el cambio cultural.

Los esquemas económicos y tecnológicos

Este es, sin duda, el vector que mayor influencia puede ejercer sobre el cambio cultural en nuestros días. La relación entre economía y cultura, como hemos podido ver anteriormente, ha constituido varios paradigmas alrededor de los cuales se ha desarrollado la acción cultural. Así, desde la *dimensión económica de la cultura* hasta la más reciente *economía creativa* han condicionado el diseño y la implementación de un gran número de políticas culturales condicionando así el cambio cultural de los últimos años.

En un mundo donde la economía ha conquistado gran parte de la esfera social, la cultura no ha quedado al margen. De hecho, la propia cultura se ha convertido en un instrumento o en un recurso económico (Yúdice, 2002) que legitima desarrollos urbanos, reestructuraciones económicas, fuente de empleos, etc. Iniciábamos este análisis reconociendo la impronta de las crisis económica y pandémica en la fachada y la estructura del edificio cultural, y al reconocer esa influencia reconocemos que las decisiones que se toman sobre recursos son decisivas a la hora de incentivar o mitigar cualquier cambio cultural.

Pongamos el ejemplo más reciente de la tecnología digital de tratamiento de la información. La influencia de este cambio tecnológico, lo que significa y la velocidad con la que está siendo adoptado en la sociedad son insoslayables. Hasta tal punto es así como que es muy posible que acabe conformando un paradigma cultural propio: el paradigma

digital. Este probable futuro paradigma comporta una nueva forma de crear cultura, pero sobre todo una nueva forma de compartirla, de comercializarla, de generar valor y, por consiguiente, de reasignar recursos (ganadores y perdedores). Este paradigma digital es la base para el desarrollo de una innovación abierta (González-Piñero, 2021) que da más importancia a las formas de hacer cultura que al producto cultural en sí.

Dentro de este vector también hay que observar cómo actúan las ayudas directas (o subvenciones) en la configuración del sistema cultural. El sector público, a partir de la ingente cantidad de recursos que moviliza y de su capacidad de intervención en la economía, puede decidir intervenir a favor (acción) o en contra (inacción) de sectores o subsectores culturales, estimulando el desarrollo público de unos o el desarrollo en el mercado de otros, lo cual le deja un amplio margen de influencia sobre el cambio cultural. Este rol le depara muchas críticas, tanto en el sentido más positivo, alentando su intervencionismo para corregir alguna posición no ventajosa de entrada, como negativas. De entre las negativas, las críticas de orden liberal son las más constantes, ya que acusan el intervencionismo como una forma de distorsionar el mercado, entendiendo la cultura también como un mercado, y provocando así desajustes de costes y de eficiencia. Pero también se registran críticas desde posiciones ideológicamente opuestas, como las acusaciones a la Comisión Europea de solo trabajar con los agentes consolidados con sus líneas de subvenciones en materia cultural (Autissier, 2008), renunciando así a un despliegue más audaz y ambicioso de la política cultural comunitaria.

Hemos recorrido de esta manera cuáles pueden ser los principales vectores sobre los que podría pivotar el cambio cultural en nuestro entorno europeo. Hemos visto también los modelos y los paradigmas en los que se articulan las diferentes políticas o acciones culturales. Este recorrido nos encamina hacia las cuestiones programáticas inherentes a este tipo de análisis: ¿y ahora cómo actuar?, ¿qué podemos hacer con esta información?

Antes de concluir con algunas recomendaciones que satisfagan esas preguntas, queremos lanzar una hipótesis sobre la que enfocar el planteamiento: ¿y si el ámbito donde mejor se puede gestionar el cambio cultural para realizar una acción cultural coherente y eficiente fuera la escala local?

LA ESCALA LOCAL

Que hablemos de una crisis de las políticas culturales (Mangset, 2020) no quiere decir que decretemos el final de estas. Más bien lo que esta crisis aventura es la multiplicidad de desafíos/escenarios con los que nos podemos encontrar a la hora de fundamentar una acción cultural pública. Muchos de esos retos que hemos citado en el capítulo anterior no son nuevos y siempre han estado retando a la política cultural y al propio sector cultural. El escenario que efectivamente es algo más novedoso es el desvanecimiento de la escala estatal para el desarrollo de políticas culturales eficientes (Dubois, 2017) y el fortalecimiento de la escala local como consecuencia de su mejor disposición financiera y de su especialización cultural (Dubois, 2016). Las administraciones centrales están perdiendo, si es que en todos los casos y contextos lo llegaron a tener, el rol de liderazgo en materia cultural en detrimento de las administraciones locales. Esto nos abre al mismo tiempo muchas incógnitas sobre cuál puede ser el rol de las primeras en el futuro más inmediato o en qué lugar quedan las administraciones intermedias (regiones) en países de estructura federal como España. Sin embargo, de este reajuste es innegable que las administraciones locales salen muy favorecidas, y con ellas la escala local para la cultura.

Para completar el ejercicio anterior de análisis de vectores de cambio, proponemos aterrizar ese esquema vectorial a esta escala local, ya que entendemos que hay razones empíricas que nos llevan a considerar esta escala como la más adecuada para afrontar las respuestas frente al cambio cultural y los elementos de crisis a los que asistimos. Queremos así enumerar algunas de las razones y de los argumentos que refuer-

zan la acción cultural en la escala local en cada uno de los vectores analizados y explicados anteriormente.

a) *En los esquemas de oferta y demanda*

- Permite adaptar de manera más eficiente la oferta cultural a la ciudadanía. Este aspecto adquiere relevancia en cuanto a que mucho se ha avanzado en las técnicas de gestión de audiencias, donde la escala local es la más eficiente para el trabajo de microdatos.
- En relación con lo anterior, la identificación de comunidades, audiencias y segmentos de población específicos permite activar la demanda en función de públicos concretos.
- Es más fácil desarrollar lógicas colaborativas al trabajar con otras entidades de carácter cultural de manera que se amplifiquen las prácticas de participación (escuelas artísticas locales, asociaciones culturales...) y no solo se restrinjan a las prácticas de cultura institucionalizada.
- En definitiva, implementar cambios en los esquemas de políticas culturales que actúen sobre la oferta y la demanda a escala local permite profundizar tanto en el concepto de *servicio público* (al identificar e integrar al mayor número posible de la ciudadanía) como en el concepto de *derechos culturales*.
- En la medida que se amplíe el apoyo social y se refuercen los vínculos, se restituye la base de legitimación de la política o de la acción cultural. Cuantos más destinatarios y más transversales sean los destinatarios de una política pública, mayor consolidación de esta se conseguirá.

b) *En los esquemas de participación y gobernanza*

- La acción más directa en esta escala ayuda a cambiar la percepción social de la cultura, a crear entornos de coproducción y de corresponsabilidad y a acercar no solo la cultura a la ciudadanía, sino a hacerlo también al hecho artístico.

- El ámbito de la gestión cultural en esta escala es el que puede asumir con menos costes de oportunidad la implementación de prácticas más horizontales al mismo tiempo que se enriquece y radica en el territorio en el que está implantado.
- En este sentido, la lógica de colaboración, más aplicable en esta escala, puede ampliar el alcance de la acción cultural local, ya que se puede concretar de manera más precisa con quién colaborar, sobre qué y cómo (gestión y gobernanza).
- La proximidad e identificación de personas y colectivos también incide en una ampliación de la base de legitimación mediante la inclusión de un mayor número de personas, más diversas, y en condiciones de igualdad y de completa accesibilidad. Esto redundará en beneficios sociales y colectivos como una mayor salud social e individual, en la (auto)aceptación de un mayor número de personas y en la cohesión social.

c) En los esquemas estéticos y formales

- La escala local constituye un excelente laboratorio donde poder experimentar esas posibles integraciones estéticas y formales externas al sistema. Así, el coste político y el artístico de su integración es más fácil de acotar y asumir.
- Es un entorno propicio para elaborar concepciones más abiertas e inclusivas de la cultura institucional, ya que permite opciones de integrar manifestaciones de lo popular y opciones para popularizar (en cierto grado) lo institucional.
- Al igual que hablamos de que esta escala es la óptima para identificar personas, comunidades y colectivos con el fin de integrarlos culturalmente, también puede ser útil para identificar y acercarse a formas culturales específicas de esas personas o colectivos. De esta manera se puede responder de forma activa a la diversidad cultural de la sociedad.

- La cercanía al ciudadano que se evidencia en el nivel local comporta también el compromiso de fundamentar la acción cultural sobre bases de transparencia y rendición de cuentas. En este nivel, dado un mayor grado de conocimiento e información del entorno, el ciudadano es más exigente, pero también es más propenso a conceder mayores recompensas y apoyos.

d) En los esquemas económicos y tecnológicos

- Decíamos antes que la gestión puede diseñarse de manera que, con algo más de horizontalidad, puedan establecerse más colaboraciones. Esto se produce de manera más específica en esta escala porque los costes de adaptar la gestión a esta horizontalidad son más reducidos.
- En definitiva, la gestión a escala local puede alcanzar mayores cotas de eficiencia en virtud de un mejor control de los costes y de una adaptabilidad y flexibilidad de los proyectos a los cambios.
- Planificar en la escala local es más eficaz y fácil, ya que los elementos de incertidumbre y los condicionantes están más acotados. Por eso, es un ámbito en el que se podrían desplegar más elementos de gestión vinculados a la planificación y al desarrollo estratégico. Eso comporta mayores capacidades para evaluar (conforme a lo planificado) y mejorar en transparencia y rendición de cuentas.
- En cambio, si bien esta escala (micro) resulta poco interesante para abordar algunos cambios tecnológicos, ya que estos se suelen producir a escalas macro, no escatima opciones para experimentar o maximizar el aprovechamiento de los cambios tecnológicos en el sistema cultural. El conocimiento de las audiencias a partir de la tecnología digital (en eso que denominaríamos *agregación de microdatos*) es una oportunidad que puede ofrecer un grado de empirismo a las prácticas y a las acciones culturales que en escala local puede ser muy útil.

CONCLUSIONES

Hablar de cambio cultural no suele equivaler a hablar de cambio en el sector cultural. Si bien el primero se produce en el tejido social, no siempre el sector cultural tiene las capacidades ni las aptitudes para catalizarlo. Por eso, lo que hemos intentado a lo largo de este texto es comprender mejor el contexto en el que el sector cultural percibiría las señales de cambio en la sociedad y las trasladaría desde una perspectiva sistémica y dinámica al propio sistema cultural, al sector cultural. Una vez asimilados los cambios culturales por el sistema cultural, estos se transforman en acciones, en políticas públicas, en respuestas de gestión cultural.

Por eso, si el objetivo era dotarnos de este marco conceptual y analítico para entender cómo el cambio cultural se transformaría en acción cultural, también deberíamos admitir que nuestro interés está encaminado a que esas acciones culturales estén bien fundamentadas y sean útiles, evaluables y gobernadas. Este interés no se puede garantizar si no se establecen objetivos con los que orientar las acciones culturales. De esta manera, tras analizar los diferentes modelos y paradigmas operantes en nuestro entorno europeo, hemos querido hacer una propuesta de puntos de interés, que hemos denominado *vectores*, con los que luego definir los objetivos de las acciones culturales. Hemos optado por hablar de objetivos de oferta y demanda, de participación y gobernanza, de estética y formas y, por último, económicos y tecnológicos. Seguramente cualquier análisis detallado de esta propuesta añadiría muchos otros vectores con los que orientar la acción cultural para alinearla con el cambio cultural, pero, en nuestro caso, estos cuatro vectores nos ayudan a poner el foco sobre algunos de los clivajes más relevantes que atraviesan el sector de la cultura de nuestros días.

Para añadir todavía mayor amplitud de campo a la propuesta hemos abordado la idea de que el nivel territorial, pero también administrativo, en el que cualquier gestión del cambio cultural puede tener mejores tasas de éxito es en la escala local.

Aquí nos sumamos a la corriente académica, pero también empírica, que resalta esta reciente época dorada para las políticas locales y de proximidad, no sin establecer al mismo tiempo algunas alertas pertinentes. La escala local no es la panacea de la cultura, pero sí puede ser uno de sus vigorizantes. Hay que evitar que, en este escenario positivo, al que nosotros hemos querido contribuir, se cometan errores que sospechamos que se podrían producir o que incluso ya se podrían estar produciendo. Hay que evitar una caída en el localismo estricto que reduce la experiencia cultural a algo verdaderamente restringido (a la comunidad local). Hay que evitar también que se produzcan situaciones de secuestro del interés público o interés general por parte de sectores concretos del sector cultural (Bonet, 2016). O evitar que la orientación de las políticas culturales locales se desvíe hacia otro tipo de objetivos no estrictamente culturales (Rius-Ulldemolins, 2016) como la promoción turística o la reordenación urbana. O evitar que, bajo el epígrafe de políticas de fomento de la cultura digital, aparezcan nuevas brechas en la población cuando no nuevas formas de analfabetismo (Rius-Ulldemolins, Pecourt y Rubio-Arostegui 2019). Tan solo por citar algunas de las que pueden ser más previsibles.

El éxito de esta gestión del cambio en la escala local puede actuar como tractor de los otros niveles de gestión administrativa y, además, liberarlos de las presiones a las que suelen estar sometidos (audiencias, impacto, etc.) para permitirles concentrarse mejor en los roles de financiación, planificación y dirección estratégica, más adecuados a su nivel.

El escenario para desplegar una acción cultural que registre los cambios culturales que acontecen en nuestras sociedades actuales está esbozado. Es el momento de ahondar en reformulaciones de la participación e incluso de ir más allá en la propuesta de fórmulas y herramientas de participación. Estamos ante la ocasión de integrar conceptos como la inclusión, la diversidad, la igualdad y la accesibilidad, no solo en la gestión de nuestras estructuras, programas y equipamientos culturales, sino en la gobernanza de

los mismos. Apostar por la transparencia y la rendición de cuentas redundará en una mayor legitimación y apoyo de las políticas y las acciones culturales. El reto artístico y formal no nos debe aturdir, sino estimular; como el reto tecnológico y económico en el que el escenario postcrisis nos ha dejado. Este escenario requiere inventiva, osadía y decisión. Y por si en este ejercicio nos equivocamos, ¿por qué no comenzar por una escala más pequeña, la escala

local? Así, como diría Víctor Lapuente,⁵ en lugar de un gran laboratorio a escala macro, tendríamos multitud de pequeños laboratorios en los que ensayar, prueba-error, modelos de cultura para el siglo XXI.

5 Hacemos referencia a la tesis principal de su libro *El retorno de los chamanes*, Ed. Península, 2015.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arts Council England (2020). *Equality, Diversity and the Creative Case. A data report*.
- Autissier, A. M. (2008). Pour une réorientation fondamentale des politiques culturelles, *Questions de communication*, 13. 239-250.
- Baltà, J., y 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*. PUV, Valencia. 23-45.
- Bonet, Ll., y 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*, n.º 64.
- Cultural Leadership Programme, vv. aa. (2009). Governance now: the hidden challenge of leadership. www.culturalleadership.org.uk
- Dubois, V. (et al.) (2017). *Le politique, l'artiste et le gestionnaire*. Éditions du croquant, Vulaines-sur-Seine.
- Dubois, V. (2016). El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural. *Revista Debats*, vol. 130:2, 33-52.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Ed. Taurus, Barcelona.
- Fernández Rodríguez, C. J., y Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural. *Revista Internacional de Sociología*, vol. 69:3, 585-606.
- Figes, O. (2020). *Los Europeos*. Ed. Taurus, Barcelona.
- IETM (2020). IDEA, Inclusion, Diversity, Equality and Accessibility. <https://www.ietm.org/en/publications>
- Jancovich, L., y Stevenson, D. (2021). Cultural Participation. *Conjunctions*, vol. 7, n.º 2, p. 1-8.
- KEA, European Affairs, Deloitte (2021). Market Analysis of the Cultural and Creative Sectors in Europe.

- González-Piñero, M. (2021). Claves de la innovación en el sector cultural: origen, evolución y revolución. *La innovación en la gestión de la cultura*. 17-63. Editorial Universitat Barcelona.
- Gray C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*. 13:2, 203-215.
- Lechelt, E., y Cunningham, M. (2021). The Politics of Participation in Cultural Policy Making. *Conjunctions*, vol. 7, n.º 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*, 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., y 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.
- Rubio-Arostegui, J. A., y 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. y 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, n.º 1: 27-52.
- 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. (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, Valencia. 123-161.
- Rius-Ulldemolins, J., Pecourt, J., y 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 recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Ed. Gedisa, Barcelona.
- Zimmer, A., y 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

Licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad Complutense de Madrid, Master en Gestión Cultural por la Universidad París VIII y Project Manager Professional Certified. Ha trabajado como gestor cultural y consultor hasta fundar en 2020 la empresa Radar Cultura, de la que es actualmente su director, dedicada también a consultoría, análisis y gestión aplicadas a la cultura y el turismo. Como analista está especializado en temas como gobernanza, políticas públicas, mecenazgo, análisis estratégico y sostenibilidad, de los que además tiene diversas publicaciones. Es colaborador del Real Instituto Elcano y profesor en varios programas de formación en gestión cultural.



De los equipamientos culturales a la ciudad cultural. La experiencia proyectiva de la Ciutat de l'Artista Faller en València

Pau Rausell-Köster

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

pau.rausell@uv.es

ORCID: 0000-0003-2274-7423

Tony Ramos Murphy

CULTURALINK

tonymurphy@culturalink.net

ORCID: 0000-0002-4373-3218

Chema Segovia Collado

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

chemaseg@uoc.edu

ORCID: 0000-0003-2889-2074

Recibido: 06/06/2021

Aceptado: 02/03/2022

RESUMEN

Este texto propone una revisión de la idea del equipamiento cultural para avanzar hacia una comprensión ampliada del papel de la cultura en la ciudad contemporánea. Para desarrollar este argumento, partimos de un breve repaso a la evolución de la gestión y el gobierno de las grandes ciudades españolas desde la restauración de la democracia atendiendo al encaje que en dicho proceso han tenido los equipamientos culturales. Seguidamente, proponemos una lectura del equipamiento cultural que termina por presentarlo como un elemento anclado en la lógica de la democratización cultural, paradigma de política pública con considerables faltas y estrecheces de las que resulta necesario desprenderse. Formulamos entonces el marco de la *ciudad cultural*, un aparato conceptual para la reorientación y la reconexión de la política cultural y la política urbana. La conceptualización propuesta entiende tres funcionalidades básicas de la ciudad como artefacto: repositorio, interfaz y escenario, y las enuncia desde una óptica compleja que pone en primer plano la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía. Las posibilidades proyectivas que la ciudad cultural ofrece se ejemplifican con las Bases Estratégicas para la Transformación y la Recuperación de la Ciutat de l'Artista Faller en València, una estrategia cultural orientada a la transformación urbana que busca generar un espacio productivo sostenido en las artes, la creatividad y la innovación, en el marco de un entorno accesible de vivencialidad, encuentro y colaboración, con el objetivo último de satisfacer la materialización efectiva de los derechos culturales de la ciudadanía entendidos de manera ampliada.

Palabras clave: democratización cultural; ciudad; planificación urbana; políticas culturales; València, Fallas

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

SUMARIO

Introducción

Un breve recorrido por la evolución de las grandes ciudades españolas desde los años ochenta atendiendo a la inserción de los equipamientos culturales en dicho proceso

Equipamientos culturales como expresión del modelo de democratización cultural

La ciudad cultural, un aparato conceptual para la reorientación y la reconexión de la política cultural y la política urbana

La ciudad como depósito de recursos

La ciudad como interfaz conectiva

La ciudad como escenario de trayectorias vitales

Ciutat de l'Artista Faller (València): Un ejercicio proyectivo hacia la ciudad cultural

Algunas conclusiones y consideraciones finales

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Pau Rausell-Köster. Universitat de València, Departamento de Economía Aplicada. Facultad de Economía, 2.º piso. Av. dels Tarongers, s/n, 46022, València, España.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Rausell-Köster, P., Ramos Murphy, T., y Segovia Collado, C. (2023). De los equipamientos culturales a la ciudad cultural. La experiencia proyectiva de la Ciutat de l'Artista Faller en València. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 99-115. doi: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.6>

INTRODUCCIÓN

Existe una amplia cantidad de literatura, elaborada desde distintos campos disciplinares, sobre la ubicación de la cultura en el ámbito de la ciudad. Durante el periodo que va desde mediados de los años ochenta hasta la irrupción de la crisis de 2008, la producción de pensamiento en torno a dicha cuestión fue especialmente intensa. Con un grado de éxito notable, surgieron entonces diferentes teorías que señalaban, de manera específica y en clave renovadora, hacia la dimensión cultural de lo urbano como elemento de oportunidad al que atender desde

las estrategias de desarrollo local (Evans, 2001; Florida, 2002; Landry, 2000; Scott, 2000; Zukin, 1995).

El balance general de las numerosas experiencias que de aquel auge discursivo derivaron, y particularmente el que atiende al caso del Estado español, suele concluir que los intentos de actuar en el binomio ciudad-cultura otorgaron al segundo término un papel marcadamente instrumental, cuando no directamente pretextual (Hernández y Rius-Ulldemolins, 2016). El análisis de tipo crítico, atinado en muchas de sus afirmaciones

pero también poblado de lugares comunes, construye la imagen de un modelo de política cultural ahuecado, reducido a simple contrachapado de lo que serían actuaciones urbanísticas a secas y modelos de crecimiento convencionales. La metáfora del *contenedor sin contenido* encuentra un lugar ideal donde hacerse corpórea en los numerosos equipamientos culturales de nueva creación que, de manera casi obligada y aparentemente accesoria, incluían las estrategias de desarrollo ciudad que manifestaban basarse en la cultura.

A modo de apunte inicial, precisamos que en este texto nos referimos a los equipamientos culturales como infraestructuras de titularidad pública cuya construcción, habilitación o rehabilitación se hacen con la intencionalidad deliberada de alojar procesos y actividades relacionadas con la cultura en alguna de sus fases (creación, producción, exhibición, difusión, consumo/participación o conservación). Las funcionalidades que los equipamientos culturales desempeñan puede ordenarse en tres grupos: provisión de recursos (físicos, financieros, relacionales, formativos y simbólicos), señalización semiótica (por otorgar significados y valores a los procesos que acogen) y facilitación de funciones operacionales (usabilidad, comunicación, eficiencia, porosidad y potencial transformador) (Ramos-Murphy, 2021). Los equipamientos culturales adquieren una importancia destacada al ser la red física de espacios donde la política cultural se implementa y se concreta. Como elementos fijos a corto y medio plazo, condicionan la frontera de posibilidades de la política cultural en materia de diseño, articulación, acción e impacto (Rausell-Köster et al., 2007).

Para añadir profundidad al discurso habitual y según argumentaremos en los párrafos siguientes, nos parece necesario explicitar que la proliferación de equipamientos culturales en el cambio de siglo no fue simplemente una inercia más dentro de las agitadas dinámicas que el avance del neoliberalismo, el anuncio de la ciudad global y el *boom* inmobiliario configuraron. El vigor del equipamiento cultural tiene una raigambre mayor, basada en el modo en que la diversidad de espacios que concurren bajo su etiqueta se articula en un todo funcional a un modelo todavía hoy dominante de política cultural, donde los equipamientos culturales

son a la vez derivada y condición del paradigma de la democratización cultural (Ramos-Murphy, 2021).

A lo largo de este artículo defenderemos que una revisión de la idea del equipamiento cultural, superando la demanda básica que apunta a sus problemas de legitimidad política y sostenibilidad económica (Rius-Ulldemolins y Rubio-Arostegui, 2016), debe dotarse de un mayor alcance de miras por cobijar la posibilidad de una reformulación de calado de las políticas culturales en la ciudad contemporánea en un sentido más eficaz, más eficiente y más equitativo.

UN BREVE RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LAS GRANDES CIUDADES ESPAÑOLAS DESDE LOS AÑOS OCHENTA ATENDIENDO A LA INSERCIÓN DE LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES EN DICHO PROCESO

En el contexto español, la emergencia del equipamiento cultural podría datarse en 1986, año de la entrada de España en la Comunidad Económica Europea. En torno a esa fecha, el proyecto político español para la restauración de la democracia (liderado por el Partido Socialista Obrero Español) empezó a adquirir experiencia, sentando las bases de una política pública institucionalizada y profesionalizada, de inspiración francesa, que pronto se impregnó de un talante ilustrado y tecnocrático.

Sobre esas bases comenzó a crecer la inquietud por situarse a la altura de los cánones europeos, consigna que se abordó tanto desde lo material como desde lo simbólico. Era necesario hacer patente, hacia el exterior y hacia el interior, que la España democrática había dejado atrás el conservadurismo de la dictadura franquista para sumarse a la marcha del mundo moderno. Cabe destacar que todo ese proceso coincidió en el tiempo con un viraje que, desde Europa, otorgaba una creciente centralidad a las ciudades en sustitución de la posición predominante del Estado central (Menger, 2010). El nuevo modelo de Estado autonómico, en un proceso decidido de descentralización, encontró en este panorama de fondo un eje propicio con el que engranar y desde el que proyectarse. Sobre este conjunto de

factores arraigó el empeño de los gobiernos locales por armarse de nuevos emblemas culturales y por redibujar la imagen pública de las ciudades en el incipiente escenario global, una dinámica que atravesaría todo el tránsito del siglo XX al XXI y que en València encuentra un ejemplo fielmente ilustrativo (Rausell-Köster, 2010).

La construcción de nuevos equipamientos para la cultura se convirtió desde el inicio en un instrumento clave para el avance que se ambicionaba, marcando tanto la política cultural como el paisaje urbano. El modo en que la iniciativa pública lideró la creación de dotaciones de gestión directa, empleando tipologías estandarizadas que distinguían entre la escala de proximidad (bibliotecas y casas de la cultura) y la de ciudad (centros de arte contemporáneo en convivencia con los grandes museos tradicionales) evidencia la inclinación de la política cultural española por el modelo centroeuropeo de democratización cultural, donde el Estado trata de hacerse físicamente presente en todo el territorio urbano con el propósito de garantizar la posibilidad de acceder a la cultura y participar en ella en igualdad de oportunidades. En el caso de la ciudad de València, esta fase se plasma en la construcción del Palau de la Música en 1987 y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 1989.

En el último tramo de la década de los ochenta se sitúa también el momento en que las grandes ciudades españolas comenzaron a reelaborar sus planes generales de ordenación urbana (PGOU), la mayoría de ellos todavía hoy vigentes (Iglesias et al., 2011). Allí donde los instrumentos urbanísticos anteriores se habían limitado a supervisar y ordenar el crecimiento, los nuevos planes empezaron a girar alrededor de un *modelo de ciudad*. Esto significaba una visión futura que no era únicamente material, sino que daba consideración a los relatos, los anhelos y los significados que definían lo que se quería llegar a ser.

La breve pero contundente crisis de 1992, sobrevinida en un momento de efervescencia de grandes eventos culturales y deportivos (los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la designación de Madrid como Capital Europea de la Cultura), desveló

la fragilidad del optimismo de los años anteriores y contribuyó a un cambio de expectativas sociopolíticas que resultó en la victoria electoral del centro derecha en 1996. Llegó entonces al poder el Partido Popular (PP) y con él se consolidó el tránsito hacia las fórmulas del *new public management* (Schedler y Proeller, 2005) que ya venían asomando en el periodo precedente.

Aun a riesgo de simplificar en exceso, podemos afirmar que en el ámbito de la política urbana y del gobierno local, se abrió paso el *giro emprendedor* de tintes neoliberales (Harvey, 1989) y bajo su aliento irrumpió la planificación estratégica, que se presentó como un revulsivo a la falta de agilidad de los planes de ordenación tradicionales (J. M. Pascual, 2001). La fiebre fue tal que durante este periodo tres de cada cuatro grandes ciudades en España aprobaron un plan estratégico (Precedo y Míguez, 2014). Profundizando en la idea del modelo de ciudad, estos nuevos documentos ponían el foco sobre los conceptos fuerza y las aspiraciones antes que en los requerimientos administrativos o técnicos (Borja, 2012). Esto se justificaba en la necesidad de dotar de mayor flexibilidad procedimental a la *gestión urbana*, y, con ese mismo argumento e incrementando las posibilidades de participación de la inversión privada, adquirió protagonismo la escala de proyecto frente a la municipal o la territorial.

La fijación por el proyecto urbano se justificaba en la suposición de que los beneficios generados por una intervención acotada en el espacio se transmiten de forma natural al conjunto de la ciudad. La inversión pública empezó a emplearse como palanca activadora para movilizar la inversión privada (Sorribes, 2012) y, frente a actuaciones urbanísticas complejas y facetadas, se optó sistemáticamente por las obras pesadas y en muchos casos concesionadas, porque, aunque a simple vista pudiera parecer lo contrario, resultaban más sencillas de tramitar y de ejecutar gracias al poderoso músculo del sector de la construcción español (Gaja, 2015). Recurriendo de nuevo a la producción de equipamientos culturales en València como ejemplo, este modo de hacer ciudad se puede visualizar en el complejo arquitectónico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias y en su entorno urbano.

En otro plano, la política cultural de las ciudades también se vio atravesada por el enfoque del *New Public Management* y por la idea de la gestión. La legitimidad tradicional de la política cultural, basada en el valor intrínseco de la cultura, fue parcialmente sustituida por la idea de que esta es también un recurso capaz de producir externalidades positivas en lo social, lo económico o lo urbano (Belfiore y Bennett, 2008; Yúdice, 2002). En el parque de equipamientos culturales, esta tendencia se reflejó en cierto grado de desestatización del modelo, con un mayor papel del sector privado empresarial y el tercer sector (Belfiore, 2004), proceso que se realizó entre considerables tensiones sobre sus *outputs* culturales (Hutter, 1997; Schuster, 1998).

EQUIPAMIENTOS CULTURALES COMO EXPRESIÓN DEL MODELO DE DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL

Los cambios que en las pasadas décadas se dieron en las formas de aproximarse a la política cultural, incluyendo su conexión con las políticas de desarrollo local, no se resolvieron en forma de sustitución sino más bien de acumulación y coexistencia (Bianchini, 1993; Négrier, 2003; Vidal-Beneyto, 1981). Sobre esta base, es compatible afirmar que la democratización cultural es el paradigma, no solo fundacional, sino todavía hoy dominante de la política cultural en Occidente. Como extensión, la lógica de la igualdad de acceso y participación es la que rige las políticas de creación de equipamientos culturales (Ramos-Murphy, 2021). En tanto que política difusionista, la democratización cultural necesita apoyarse en un proceso expansivo de creación de equipamientos culturales. Se espera de esta forma que el incremento de la oferta, apoyada en la existencia de un parque de infraestructuras especializadas que la hacen posible, favorezca la ampliación de la demanda cultural y, por consiguiente, la extensión del derecho de acceso y participación cultural a toda la población. Un pacto social redistribuidor de beneficios y el crecimiento estable de los presupuestos disponibles condujeron a un «proceso de producción equipamental que, al menos durante algunas décadas, tuvo capacidad suficiente para alimentarse a sí mismo» (Bouzada, 2001).

Las políticas de creación de equipamientos culturales son un ámbito de relativo consenso político-ideológico. Su empuje, aunque inicialmente fuese fruto de un proyecto progresista ilustrado, ha contado siempre con el concurso de las fuerzas a derecha e izquierda del espectro político. La debilidad de los marcos de referencia político-culturales para orientar la explosión equipamental conectada a un urbanismo expansivo ha conducido a procesos de multiplicación cuantitativa. En esta dinámica, los ejercicios de planificación estratégica en cultura son sustituidos por la adición de proyectos, concebidos estos como respuestas ocasionales y puntuales más que como partes integrantes de un proyecto político global y fundamentado (Martínez Illa, 2015). La falta de reflexividad no suprime, sino que llega incluso a atenuar, los anclajes ideológicos del equipamiento cultural.

Profundizando en esta lectura crítica, podemos apuntar que los equipamientos culturales han contribuido al distanciamiento social de los sectores de la población menos iniciados en las formas culturales canónicas y en las expresiones artísticas de vanguardia. La progresiva especialización de los equipamientos culturales como repositorios de obras de alta cultura y espacios de exhibición de programas culturales previamente filtrados por personal experto, conlleva un uso contemplativo, pasivo y reverencial propio de la función educadora y civilizatoria que el paradigma de la democratización cultural asigna a la cultura (Urfalino, 2004).

A pesar de los vaivenes que las políticas culturales han vivido con la marcha de los tiempos, los modelos de creación de equipamientos culturales en Occidente han tendido a homogeneizarse y a cristalizar en un estándar básico de dotación urbana. En el marco de la ciudad contemporánea, los equipamientos culturales designan un lugar específico, delimitado y generalmente invertido para los procesos culturales, proyectando una comprensión restringida de los vínculos entre ciudad y cultura que profundiza en la desactivación del espacio público como medio preferencial para el desarrollo de la vida en común y la construcción de sentidos colectivos (Borja, 2000; Sennett, 2014). La monumentalización y la arquitecturización del espacio público urbano pueden de

hecho entenderse como traslaciones hacia la plaza y la calle del modelo de equipamiento cultural, en el sentido de que también plasman un mismo ideal ilustrado en el paisaje urbano (Delgado, 2016).

La implantación central o periférica de un equipamiento cultural, su mayor o menor integración en el entorno urbano, su concepción, su diseño, su funcionamiento y su modo de gestión son factores que afectan a la densificación social del territorio, a su legibilidad pública, al imaginario compartido y a las dinámicas de participación comunitaria (Ramos-Murphy, 2021). Frente a todo esto, las políticas de *marketing* urbano y de arquitectura icónica que se extendieron en el cambio de siglo amplificaron la potencia funcional y simbólica del equipamiento cultural redundando en los desequilibrios centro-periferia, manejándose de manera férreamente vertical y perdiendo la conexión con el territorio (Cucó i Giner, 2013; Santamarina Campos, 2014).

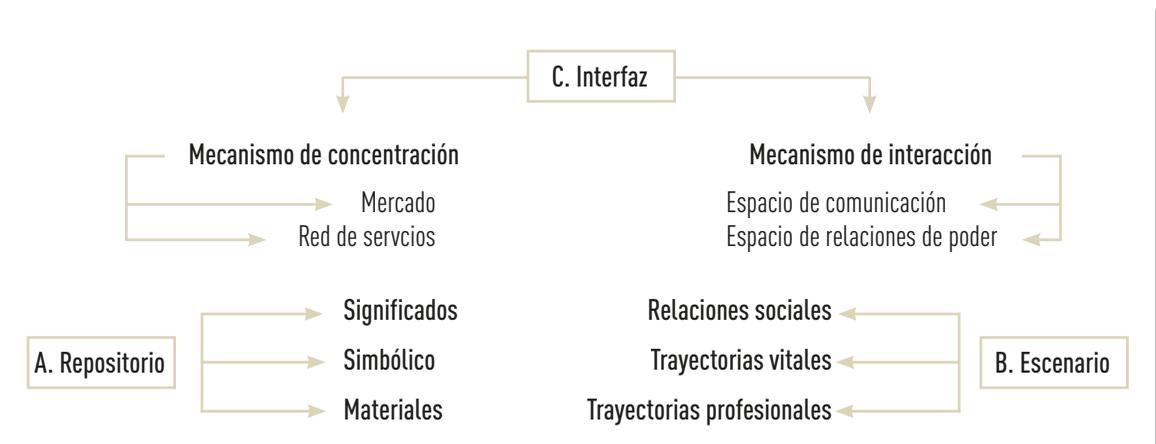
en la agenda urbana, mientras se demandan maneras de actuar multidisciplinares e integrales, basadas en la proximidad, la pluralidad y la proactividad (Subirats y Blanco, 2009). En paralelo, el campo cultural también se complejiza y se repiense los modos de intervenir en él (Barbieri, 2014; Martínez, 2016; J. Pascual, 2012; Rowan, 2016). Poniendo el foco en esa confluencia, las relaciones entre cultura y ciudad pueden ser resituadas a través de una mirada en doble dirección: pensando nuestras ciudades desde lo cultural y construyendo nuevas maneras de intervenir sobre el campo cultural desde lo urbano (Segovia, 2019).

En este contexto planteamos el marco de la *ciudad cultural*, un aparato conceptual que parte de la lectura de la ciudad como ingenio social y se orienta hacia una concepción integral del desarrollo comprometida con los derechos culturales de la ciudadanía. El modelo propuesto se construye sobre la base de los estudios que señalan hacia la creciente importancia de la dimensión cultural en la gobernanza de la ciudad contemporánea (Ferilli et al., 2017; Pratt, 2014; Unesco y World Bank, 2021). Las ciudades, en el contexto actual, ya no son simples espacios que concentran factores de producción, sino que devienen territorios que soportan significados, sentidos y relatos, siendo estos elementos los que, a medio y largo plazo, determinan en mayor grado sus niveles de bienestar, sostenibilidad y competitividad (Rausell-Köster, 2013).

LA CIUDAD CULTURAL, UN APARATO CONCEPTUAL PARA LA REORIENTACIÓN Y LA RECONEXIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL Y LA POLÍTICA URBANA

Las problemáticas y las dinámicas que inciden sobre la escala local a día de hoy están llamando a componer una comprensión más densa de la ciudad (Borja, 2003). Nuevos elementos de atención se introducen

Ilustración 1 Comprensión integrada de la ciudad cultural



Apoyándonos en estas definiciones preliminares, formulamos una comprensión integrada de la ciudad cultural articulada en tres dimensiones:

La ciudad como depósito de recursos

La primera perspectiva desde la que abordamos la idea de ciudad la observa como un espacio geográfico donde se localiza una amplia cantidad de recursos, acumulados a lo largo del tiempo, de los que es posible disponer para realizar funciones diversas.

Aunque al hablar de recursos urbanos el primer impulso lleve a pensar en objetos de tipo físico (la trama urbana, las calles, las plazas, los edificios, los monumentos, los equipamientos, etc.), la perspectiva de la cultura nos ayuda a ampliar la comprensión para considerar el valor de los múltiples elementos de tipo simbólico que también constituyen a la ciudad en su conjunto. En ese apartado se englobarían los hitos representativos, los relatos urbanos, los significados proyectados por el paisaje construido, los valores compartidos por una comunidad, sus estilos de vida, sus ritualidades y sus imaginarios.

Una comprensión amplia de los significados adosados a los contenidos materiales de una ciudad nos lleva a entender esta dimensión simbólica como un pilar fundamental en la configuración del sentido de lugar y como potencial insumo de procesos sociales, culturales y económicos con elevada capacidad para generar valor colectivo. La amalgama de recursos que en la ciudad cultural quedan aglutinados, además de conformar la identidad de un territorio, son también parte constitutiva del capital cultural y cognitivo de las personas que habitan en él y, en consecuencia, juegan un papel clave en los modos en que estas se relacionan con el lugar y entre sí mismas.

Desde esta primera perspectiva, los equipamientos culturales se observan como lugares de importancia destacada pero no exclusiva. El espacio público, como señalábamos anteriormente, debería también observarse como un lugar central en el despliegue de experiencias y dinámicas de tipo cultural. Los equipamientos culturales son además proveedores

y surtidores de *inputs* de tipo cultural que, a través de los impactos cognitivos, emocionales, estéticos o relacionales que potencialmente pueden generar, incrementan el capital cultural de la ciudadanía.

La ciudad como interfaz conectiva

Esta segunda dimensión atiende a la concepción de la ciudad como plataforma facilitadora de comunicaciones e intercambios. La concentración de recursos en un espacio geográfico determinado precisa de posibilidades de interacción para que se activen procesos sin los cuales no sería posible el éxito de una ciudad. La importancia que juega el entorno urbano como espacio de confluencia y relación se ilustra en el modo en que se articula un mercado, que necesita que en un mismo lugar conecten productores, fuerza de trabajo y consumidores. Esa concurrencia, al mismo tiempo, plantea retos organizativos de distinto tipo (regulación, logística, prestación de servicios, etc.) sin los cuales la concentración colapsaría.

En este sentido, es fundamental hacer notar que la ciudad como entorno de interacción articula espacios de acuerdo (colaboración) pero también de conflicto de intereses (competición). La ciudad queda de esta forma definida como arena política en la cual unas determinadas relaciones de poder se encauzan —o no— en arquitecturas institucionales y representaciones simbólicas concretas. Teniendo esto en consideración, el compromiso democrático, la puesta en valor de la implicación activa y la lucha por la equidad se convierten en premisas fundamentales del gobierno urbano.

La atención a la ciudad como mecanismo de interacción caracterizado además por la diversidad nos lleva a considerar su potencia a la hora de estimular la creatividad, la innovación y el desarrollo de capital humano (Glaeser, 2011). Combinando las ideas de Jane Jacobs sobre la economía de las ciudades (Jacobs, 1986) con las nociones de schumpeterianas sobre la innovación, se argumenta que la creación de nuevas ideas, trabajos, servicios y productos no solo encuentra su soporte preferente en las ciudades, sino que requiere de estas para tener lugar (Florida et al., 2017). La cultura, la creatividad y la innovación se

entienden así como un sistema social y territorialmente estructurado, desarrollado a partir de un complejo entramado de relaciones de producción y formas de vida en un determinado lugar y una determinada época (Scott, 2006).

Desde este enfoque, los equipamientos culturales devienen en microinterfaces de relación entre sujetos en el seno de procesos y experiencias de tipo cultural. La diversidad, calidad, cantidad, e intensidad de interacciones que posibilitan los equipamientos culturales se convierten en aspectos claves y estos atributos dependerán de factores que abarcan la excelencia de la programación cultural, la accesibilidad física y en términos de gobernanza, la porosidad de la acción en cultura con otros ámbitos de atención y la complementariedad con otras infraestructuras urbanas.

La ciudad como escenario de trayectorias vitales

Este tercer abordaje apela al papel de la ciudad como espacio principal en el que se desarrollan las vidas de las personas que en ellas habitan. Con perspectivas de niveles de urbanización que alcanzarán el 70 % en el año 2050, la ciudad se convierte en un agente determinante de los niveles de bienestar a nivel mundial. En este sentido, los factores económicos tienen un fuerte impacto en el bienestar en los territorios de renta baja, pero en lugares con mayores niveles de cobertura material ocurren cambios culturales evolutivos que otorgan creciente relevancia a aspectos como la libertad de expresión, el sentirse reconocido, el compromiso con la comunidad o la posibilidad de experimentar vivencias enriquecedoras (Inglehart y Welzel, 2005).

El éxito de las ciudades depende cada vez más de cómo permiten ser vividas, cosa que atañe directamente al tipo de experiencias personales, sociales, profesionales y expresivas que estas son capaces de proveer. En lo que tiene que ver con la satisfacción de las necesidades simbólicas de la ciudadanía, la ciudad, como espacio de creación y experimentación cultural, genera valor activando estímulos que posibilitan el desarrollo integral, individual y colectivo, a través del ejercicio de la creatividad, la persecución del placer o la riqueza de las vivencias. La ciudad puede satisfacer o también

frustrar dichas expectativas. La clave en esta ocasión no reside tanto en la funcionalidad y eficiencia del artificio económico, sino en las potencialidades del entramado social y del espacio de desarrollo de las relaciones personales y sociales.

Los equipamientos culturales, desde esta tercera perspectiva, se observan como espacios donde es posible poner en escena «una vida plena» (Peterson et al., 2005). Este afán encuentra orientación específica en la satisfacción de los derechos culturales en sentido amplio, ya sea desde la perspectiva pasiva-consumidora, activa-expresiva o del desarrollo profesional en los campos artísticos, culturales y creativos.

Al integrar estas tres dimensiones y orientarlas del modo expuesto, la ciudad cultural como marco renovador encuentra su eje definitorio en la búsqueda de la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía, cuya realización efectiva determina a su vez las posibilidades reales de las personas para lograr aquellos funcionamientos que le permitan llevar una vida valiosa (Sen, 1999). Desde esta perspectiva, la ciudad cultural se plantea como una palanca de superación de la lectura *ad minima* de los derechos culturales que realiza el paradigma de la democratización cultural al reducir, en la práctica, su realización a la igualdad en el acceso (interpretada como igualdad de oportunidades) y la participación (interpretada como instrucción y consumo).

La concepción integral del desarrollo que la ciudad cultural establece es donde se conforma la cohesión social (a través de la generación de valores compartidos que afectan a percepciones que tienen mucho que ver con la felicidad, como son el sentido de pertenencia, la autoestima o la identidad), donde se genera prosperidad (ya que la participación de las actividades culturales en los procesos de generación de valor añadido es creciente) y donde, además, se contribuye a la calidad de vida (mediante la generación de entornos en los que las personas pueden manifestarse plenamente como seres humanos, satisfaciendo las necesidades de expresarse artísticamente, comunicarse, compartir y sentir emoción estética y cognitiva).

CIUTAT DE L'ARTISTA FALLER (VALÈNCIA): UN EJERCICIO PROYECTIVO HACIA LA CIUDAD CULTURAL

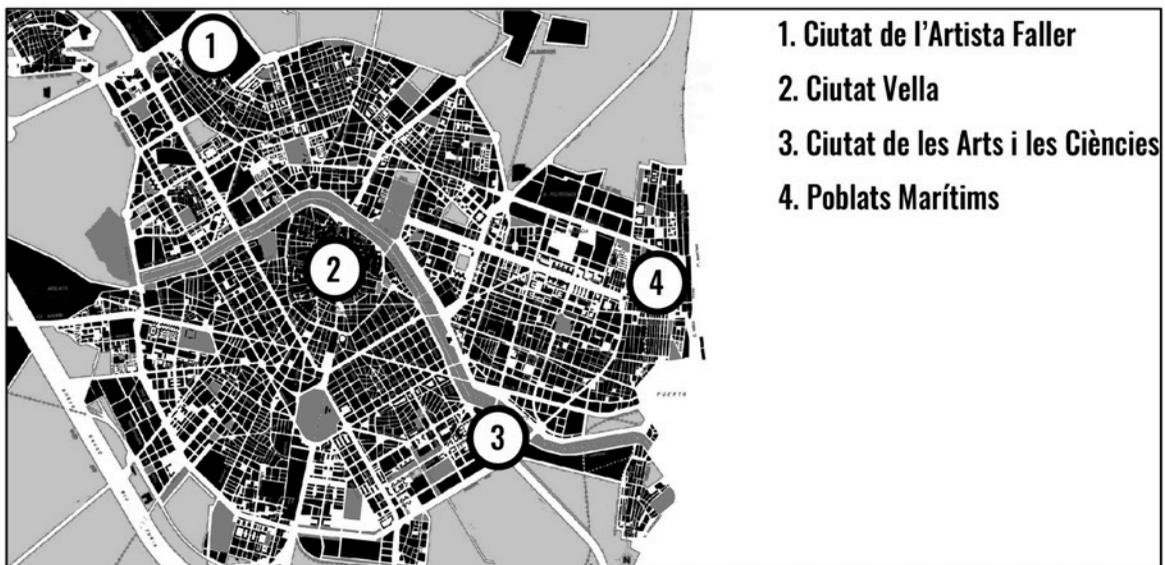
València, tercera ciudad española por volumen de población, es un paradigma en relación con las tendencias de gestión urbana y creación de equipamientos culturales descritas en la primera parte de este artículo. Aun con ello, ha recibido menor atención desde este enfoque de estudio que otras ciudades españolas como pueden ser Bilbao o Málaga.¹ Entre las singularidades que el caso de València introduce, es relativamente desconocido

¹ Solo recientemente se han iniciado las investigaciones sobre los vínculos entre urbanismo y cultura en la ciudad de València. Aún con ello, la mayoría de las veces estos trabajos han estado liderados por autores y autoras valencianos (Boix et al., 2016; Giner, 2013; Rius-Ulldemolins et al., 2016; Rius-Ulldemolins y Rubio Aróstegui, 2016; Santamarina Campos y Moncusí, 2013) y han despertado poco interés externo.

pero de gran interés el hecho de que, ya a mediados de los sesenta del siglo pasado, en la ciudad se crease la Ciutat de l'Artista Faller (CAF), un clúster urbano-creativo para concentrar la producción de fallas (grandes esculturas efímeras que juegan un papel central en un festejo reconocido por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en 2016).

En el año 2020, dando un paso hacia adelante en una trayectoria que contaba con otros trabajos previos (estudios sectoriales, procesos de participación ciudadana y acuerdos en las orientaciones generales), el Ayuntamiento de València encargó la elaboración de las Bases Estratégicas de la Ciutat de l'Artista Faller, que se plantearon desde un primer momento como un ejercicio de pensamiento estratégico y planificación para proyectar una *ciudad cultural*.

Ilustración 2 Ubicación de la CAF y de otros lugares de centralidad en València ciudad



Construida en 1965 gracias a la iniciativa del Gremio de Artistas Falleros de València, la CAF es un conjunto urbano de elevada singularidad por haber sido una de las primeras experiencias en el ámbito europeo que integraron usos residenciales con espacios específicamente destinados a la producción de tipo

artístico. A lo largo de su medio siglo de vida, este protodistrito cultural, ubicado en la periferia norte de València, ha ido padeciendo un proceso de obsolescencia no atendido que resultó en su pérdida de competitividad, su parcial abandono y el incremento de los niveles de vulnerabilidad social de su vecindario.

El análisis detallado del estado actual de la CAF desvela que, aunque la situación en la que el barrio se encuentra es frágil,² este cobija un elevado potencial para resituarse desde un punto de vista urbano y socioeconómico. Enmarcado en una estrategia de actuación integrada que ya cuenta con el impulso de programas europeos orientados a la innovación y la sostenibilidad,³ se apuesta por centrar la atención en el espacio de trabajo de la CAF, promoviendo una transformación que le devuelva su importancia inicial y que avance hacia su modernización.

La reactivación de la CAF se plantea como una política urbana y de innovación cuyo propósito es activar un proceso de recuperación y transformación en las claves de la ciudad cultural. Este proceso se plantea de acuerdo con el marco conceptual presentado en el apartado anterior y se sustenta en las capacidades de las actividades artísticas, creativas y culturales para precipitar procesos de desarrollo inclusivos, inteligentes, innovadores y sostenibles, que de forma concreta y medible contribuyen a mejorar los contextos sociales, económicos y simbólicos de la ciudadanía.

Los ejes sobre los que se articula la intervención para hacer de la CAF una ciudad cultural son los siguientes:

1. Reivindicación de la absoluta singularidad del espacio: La CAF fue una experiencia de afán innovador, resultado de la hibridación inteligente de las peculiaridades locales con referentes internacionales que le sirvieron de inspiración. Reactivar su valor como patrimonio colectivo pasa por reivindicar su carácter pionero y por reavivar su espíritu de vanguardia. En este punto, se busca valorizar la CAF como repositorio especialmente rico en lo simbólico.
2. Reescalado conceptual, temático y territorial: Si la primera CAF se ubicó dentro de un proceso de convergencia de distintas profesiones y saberes (carpintería, sastrería, pintura, escultura, etc.) hasta la consolidación de la confección de fallas, la oportunidad hoy estaría en realizar un nuevo despliegue en dirección inversa: desde el *know how* del arte fallero hacia otros ámbitos relacionados. El valor patrimonial del arte fallero se trata como un recurso de elevado valor, productivo, identificativo y competitivo, pero también se pretende ampliar su capacidad conectiva con otros sectores y otros procesos. A la mirada a la CAF como depósito de recursos se suma aquí su potencial como interfaz conectora.
3. Nuevos modelos para la recuperación basados en la cultura, la creatividad y la innovación: La CAF aspira a convertirse en un entorno favorable para la producción y el desarrollo profesional creativos, en un espacio para la capacitación cultural de los agentes culturales y del conjunto de la ciudadanía, y en un recurso notorio para el refuerzo de las relaciones culturales internacionales de la ciudad de València y de la Comunidad Valenciana. Desde esta óptica, la lógica de la racionalidad instrumental queda desbordada para entenderse la CAF como un escenario para el desarrollo de experiencias vitales enriquecidas.
4. Regeneración urbana a escala barrio con peso a nivel ciudad: La CAF y Benicalap (el distrito del que forma parte) se piensan como un entorno singular donde se cruzan el arte, el trabajo, la cultura, el ocio, la celebración y la vida cotidiana. Un enclave así está llamado a conectar con el resto de la ciudad y atraer la atención general, pero combina atributos de centralidad urbana con la atención a la proximidad. Se rompe así la lógica dicotómica del equipamiento cultural que distingue la escala barrio de la de ciudad dando a la primera una condición subordinada.
5. Entorno-fuente para el prototipado de innovaciones: Atendiendo a su doble condición de estrategia cultural y urbana, la CAF se conceptualiza como un

2 Según indicadores elaborados por el Ayuntamiento de València, que informan de la renta per cápita, la concentración de población vulnerable o los niveles medios educativos.

3 Entre 2017 y 2022, la Ciutat de l'Artista Faller hace de barrio piloto para *GrowGreen*, un proyecto financiado por el programa H2020 de la Comisión Europea y enfocado a desarrollar soluciones basadas en la naturaleza aplicables a entornos urbanos.

entorno que produce y en el que simultáneamente se testean soluciones que, desde las disciplinas y los saberes que allí se convocan, den respuestas a retos urbanos de presente y contribuyan positivamente a los niveles de bienestar de la ciudadanía. La posibilidad de que la CAF actúe como un entorno productor de innovaciones se sostiene en una comprensión integrada de sus tres dimensiones: depósito de recursos, interfaz conectora y escenario de experiencias.

Dando concreción a estas voluntades, para la transformación y la recuperación de la CAF se fijan los siguientes objetivos específicos:

1. Densificar la cantidad de actividades artísticas y creativas que se alojan en la CAF: Diseñando un marco de usos que tenga las artes falleras como elemento central y a la vez abra vías de conexión con otros ámbitos de trabajo creativo para generar diversidad relacionada.
2. Impulsar la renovación del espacio construido y el desarrollo del suelo vacante promoviendo la mixtura de usos: Ofreciendo incentivos económicos y condiciones de actuación ventajosas que, según criterios comunes de calidad e interés público, abren un amplio abanico de posibilidades a elección de una red de actores privados marcadamente distribuida.
3. Activar conjuntamente una nueva infraestructura creativa (La Gabia): En un primer momento, La Gabia se presenta como un elemento que resuelve la necesidad instrumental del realojo de los talleres falleros durante la renovación del espacio construido, pero simultáneamente se piensa como un artilugio para la interconexión entre actores, que define sus contenidos de forma progresiva y colaborativa con la implicación de los inquilinos que recibe. En una última etapa del proceso de transformación, La Gabia termina siendo un espacio cultural de nuevo cuño que actúa de proveedor de recursos operacionales y semióticos a los procesos culturales que suceden en la CAF.

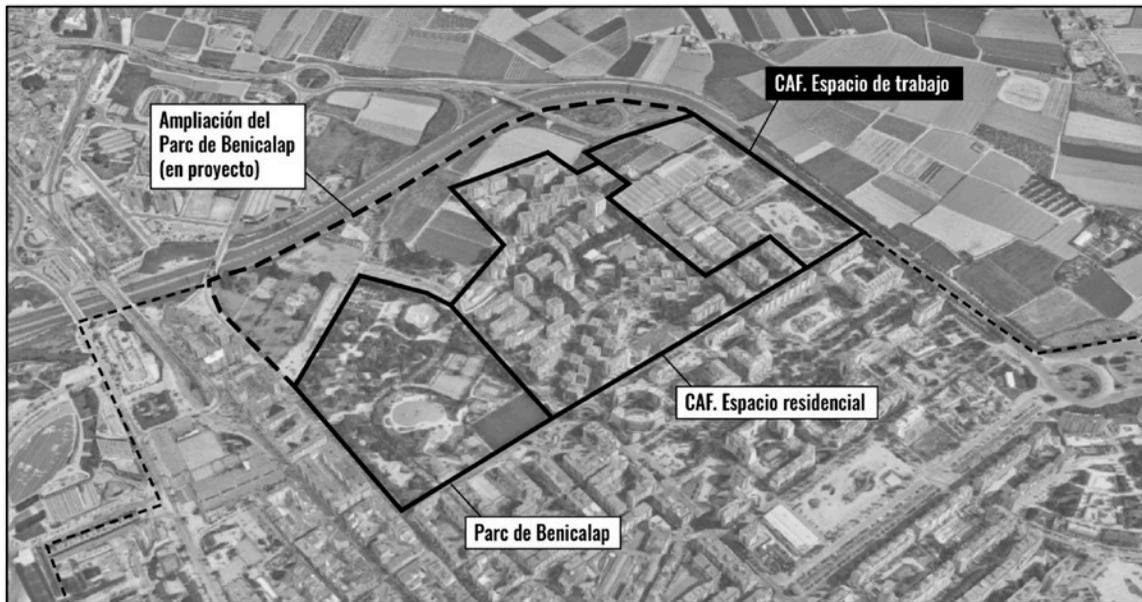
4. Generar un entorno de relación abierto, propenso al intercambio de conocimiento y orientado hacia la sostenibilidad: Contribuyendo, en primer lugar, a que entre las actividades alojadas se produzcan relaciones cruzadas y, en segundo término, a otorgarles proyección para que actúen como motores de desarrollo en un sentido amplio: cultural, social, económico y medioambiental. Se trata, en suma, de multiplicar las capacidades conectivas. Para ello, como se verá a continuación, se presta atención tanto a la configuración del espacio construido como a la apertura de posibilidades en materia de uso y gestión.

El desarrollo de la intervención sobre la CAF se fundamenta en una serie de directrices para la configuración urbana y arquitectónica que refuerzan el enfoque de la *ciudad cultural* y para ello propone los siguientes criterios de intervención y regulación:

1. Diversidad de la forma construida y renovación sin homogeneización: La capacidad para atraer y dar cabida a comunidades y actividades diversas se relaciona estrechamente con la variedad que ofrece la trama construida en cuanto a tipología de las edificaciones, edades, atributos simbólicos y precios (Curran, 2010; Jacobs, 1961). Sobre esa base, se plantea un proceso de renovación urbanística que evita la homogeneización por medio de un modelo de colaboración público-privada que esponja las posibilidades de actuación. Este punto atañe claramente a la consideración del espacio de la CAF como interfaz conectora y se concreta con la voluntad de maximizar la diversidad y la intensidad de los procesos y las relaciones que en ella sucederán.
2. Reglamentación facilitadora: En entornos de trabajo como los de la CAF, donde a una producción artística de carácter complejo se suma un componente tecnológico en constante transformación, los espacios construidos deben evitar la rigidez para maximizar su funcionalidad y su vida útil (Buhigas, 2014; Grodach et al., 2017; Savini y Dembski, 2016). Al mismo tiempo, los

- espacios culturales de nuevo cuño basan su éxito en la introducción de usos mixtos y en evitar la ultraspecialización (Segovia et al., 2015). Se plantea así un modelo de planificación específico, elástico a la vez que preciso, que supera la zonificación y las edificabilidades cerradas de antemano (Marrades et al., 2021). Este punto apela a la generación de un espacio físico y unas dotaciones materiales de mayor versatilidad como variables *stock*, conectando con las facetas de la ciudad cultural como depósito e interfaz.
3. Recursos compartidos para el apoyo a la producción y a la generación de dinámicas colaborativas: La creación de recursos de uso común se justifica por una cuestión de economía en la inversión y de eficiencia en la producción, pero haciendo uso de la idea de «tercer espacio» (Oldenburg, 2006), dichos recursos también se conceptualizan y se trabajan como lugares que generan encuentros informales, dinámicas de colaboración y autonomía de grupo. En relación con el marco de la ciudad cultural, este punto hace referencia a dos de sus dimensiones: aquella que mira al equipamiento como interfaz conectiva y aquella que lo analiza como escenario de experiencias.
 4. Espacio público como plataforma de actividad y extensión del lugar de trabajo: Los espacios abiertos de la CAF se cualifican para convertirse en un elemento que ayuda a generar cohesión operativa y perceptiva entre las actividades alojadas, además de como una plataforma capaz de añadir naturalidad al cruce de ideas y al surgir de nuevos proyectos. Complementariamente, los espacios abiertos se tratan como una extensión de los construidos para incrementar la permeabilidad de las actividades y alimentar la fertilización cruzada. Este punto, de nuevo, se refiere al equipamiento cultural como escenario de vida donde, al mismo tiempo, se facilitan las conexiones enriquecedoras.
 5. Paisaje expresivo, paisaje apropiable, paisaje singularizante: Reconociendo como un valor distintivo el talento *maker* del arte fallero, se incentiva la construcción participativa del paisaje de la CAF, que es entendido como una manufactura y como un conjunto artístico plural. Atendiendo a los contenidos semióticos del espacio generado, la CAF refleja de manera directa los trabajos que allí se realizan y proyecta una imagen distintiva, enraizada en la tradición de las Fallas. El fomento de la implicación activa de los usuarios y las usuarias de la CAF en la creación del espacio común incrementa el valor del capital físico y simbólico del que el lugar es depósito, nutriendo también su condición de espacio generador de vínculos y de escenario de vivencias, tanto individuales como compartidas.
 6. Innovación para la sostenibilidad medioambiental y la mejora de la vida urbana: Si en las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas el compromiso medioambiental debe ser un elemento estructurante, cuando hablamos de proyectos culturales debemos enfatizar su capacidad para generar relatos alternativos y construir valores comunes. La transformación de la CAF se rige por altos estándares de sostenibilidad que se visibilizan materialmente en pro del compromiso social alrededor de la problemática medioambiental. Este punto contribuye tanto a la mejora del capital instalado como a la materialización de la posibilidad de una vida responsable.
 7. Un enclave diferenciado integrado en su entorno urbano y plenamente accesible: Los procesos culturales, creativos y de innovación se desarrollan de forma más plena cuando suceden en contextos permeables, accesibles y complejos (Esmailpoor-rabi et al., 2018). De ahí que la nueva CAF, desde su condición de espacio de *distritualización*, evite el ensimismamiento y busque integrarse en su entorno urbano mezclando usos, desdibujando su perímetro y diseminando actividades más allá de sus límites. La CAF, en este sentido, pretende convertirse en un escenario plenamente accesible y de excelencia al servicio del desarrollo integral del conjunto de la ciudadanía.

Ilustración 3 Configuración de la Ciutat de l'Artista Faller



A modo de síntesis final y recapitulando sobre lo explicado, podemos decir que las Bases Estratégicas de la Ciutat de l'Artista Faller proyectan una *ciudad cultural* mediante la generación de un entorno productivo de activación, densificación, enriquecimiento y valorización de los recursos culturales del territorio, bajo el paraguas de un espacio urbano accesible de vivencialidad, encuentro y colaboración, con el objetivo primordial de satisfacer la materialización efectiva de los derechos culturales de la ciudadanía, entendidos estos como el derecho a ser, el derecho a expresarse y comunicarse a través de experiencias culturales y el derecho a acceder y a participar en la vida cultural de la comunidad.

ALGUNAS CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Se puede identificar un posicionamiento académico, frecuente, estrecho y especialmente problemático cuando su afán es el pensamiento crítico, que cae en generalizaciones afirmando que las estrategias urbanas basadas en la cultura solo admiten declinaciones

neoliberales e, irremisiblemente, resultan en procesos de espectacularización, comodificación, gentrificación y turistificación. En este tipo de discursos, los equipamientos culturales se limitan a ser el mascarón de proa de la inversión inmobiliaria privada.

Desde una perspectiva de análisis más atenta a su proceso de aparición y consolidación, el equipamiento cultural se descubre como una tipología de espacio para la cultura que, aun habiendo transitado los numerosos vaivenes que las políticas culturales y las urbanas vivieron en el cambio de siglo, sigue anclado a la lógica del paradigma dominante de la democratización cultural.

Sobre la base de estas observaciones, defendemos la posibilidad de fórmulas alternativas que parten de la superación de la idea restrictiva del equipamiento cultural para dar con una reformulación ampliada del papel de la cultura en la ciudad contemporánea. Para tal fin, proponemos el marco de la *ciudad cultural*, un aparato conceptual que identifica tres funciones básicas de la ciudad como artefacto humano: repositorio,

interfaz y escenario, y las orienta hacia la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía.

Bajo el prisma de la ciudad cultural, la cultura adquiere una nueva centralidad en una concepción integral del desarrollo, conformada alrededor de la cohesión social (a través de la construcción de valores compartidos y afectando, en consecuencia, a percepciones que guardan relación con la felicidad, como son el sentido de pertenencia, la autoestima, la identidad o el compromiso con la comunidad, entre otras) y que, además, contribuye a la calidad de vida y a la

ampliación los grados de libertad de los individuos (a través de la generación de entornos inspiradores, accesibles y dinámicos, donde las personas puede manifestarse plenamente como seres humanos, satisfaciendo sus necesidades de ser, expresarse y participar).

Las posibilidades proyectivas del aparato conceptual propuesto se ejemplifican en las Bases Estratégicas de la Ciutat de l'Artista Faller, un ejercicio de pensamiento estratégico y planificación realizado en València para proyectar una ciudad cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: Hacia unas políticas de lo cultural. *Ágora*, *I*(1), 101-119.
- Belfiore, E., y 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 y M. Parkinson (eds.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*. Manchester University Press.
- Boix, Rausell, P., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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* (n.º 10-28; GRIPS Discussion Paper).
- Négrier, E. (2003). *Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada* (n.º 226; WP).
- Oldenburg, R. (2006). The character of third places. En S. Tiesdell y 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., y 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., y Míguez, A. (2014). Una radiografía de las ciudades españolas: Una evaluación del modelo postindustrial. En R. C. Lois y 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., y Martínez-Tormo, J. (2007). Cultura: Estrategia para el desarrollo local. En Pau Rausell Köster (dir.). http://ceeialcoi.emprenemjunts.es/descargas/1634_descarga.pdf
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández i Martí, G.-M., y 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., y 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., y 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*. 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., y 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., y 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., y 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., y 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., y 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 y World Bank. (2021). *Leveraging culture and creativity for sustainable urban development and inclusive growth*. <http://www.unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-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 BIOGRÁFICA

Pau Rausell Köster

Profesor Titular del Departamento de Economía Aplicada de la Universitat de València. Director de la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura (Econcult). Investigador principal y líder del consorcio del proyecto H2020. MESOC y ha sido codirector estratégico de la candidatura de València a Capital Mundial del Diseño

Tony Ramos Murphy

Doctor en Sociología de Cultura. Experto en políticas culturales y planificación estratégica de la cultura. Director de Culturalink S.L. Miembro de la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura de la Universidad de Valencia (Econcult). Ha dirigido el equipo de expertos responsable de la elaboración de la Ley del Sistema Público de Cultura de Canarias.

Chema Segovia

Arquitecto especializado en políticas urbanas y culturales. Premio Extraordinario del Máster Universitario Ciudad y Urbanismo de la Universidad Oberta de Catalunya. Profesor Colaborador en dicho máster impartiendo la asignatura Espacio público y ciudadanía. Consultor senior en Culturalink, S. L. Estudiante de doctorado en la Facultat de Ciències Socials de la Universitat de València.



ARTÍCULO



Adjudicación de fondos de contrapartida al micromecenazgo cultural por parte de los gobiernos: un análisis comparativo exploratorio de los casos español y sueco

Anders Rykkja

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS APLICADAS DEL 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

Recibido: 21/03/2022

Aceptado: 18/11/2022

RESUMEN

Durante la última década, el micromecenazgo o financiación popular ha surgido como un importante mecanismo alternativo y complementario para financiar, legitimar y desarrollar proyectos creativos. En muchos países europeos, varios gobiernos regionales han comenzado a apoyar esta práctica, incorporando plataformas como proveedores tecnológicos. Existen diferentes tipos de intervenciones gubernamentales, entre ellas la provisión de fondos de contrapartida, o subvenciones proporcionales, que complementan, efectivamente, las contribuciones privadas de la campaña de micromecenazgo con fondos públicos. Sin embargo, pocos estudios académicos sobre la financiación participativa o la política cultural de las Industrias Creativas y Culturales (ICCs) han investigado estas formas emergentes de asociaciones y colaboraciones público-privadas. Utilizando una metodología cualitativa, este artículo propone un modelo conceptual para los diferentes tipos de apoyo gubernamental y colaboraciones con plataformas de micromecenazgo cultural, junto con dos estudios de caso de asociaciones público-privadas para apoyar la financiación popular de ICCs a nivel regional en España y Suecia. La ausencia de mecanismos de apoyo e intervención puede indicar que los gobiernos regionales y locales hasta ahora han visto en gran medida la financiación popular como un mecanismo de financiación marginal utilizado por proyectos culturales que no pueden acceder a otras fuentes de financiación.

Palabras clave: recaudación de fondos; financiación de contrapartida; política cultural regional; economía 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

SUMARIO

Introducción
Marco teórico
La variante cultural del micromecenazgo
La relación entre el micromecenazgo cultural y la política cultural
Intervenciones del gobierno para promover el micromecenazgo
Metodología
Estudios de caso
Goteo
CrowdCulture
Discusiones e implicaciones
Referencias bibliográficas
Nota biográfica
Agradecimientos

Autor para correspondencia / Corresponding author: Anders Rykkja. Inland Norway University of Applied Sciences. Holsetgata, 31, 2318, Hamar (Noruega)

Sugerencia de cita / Suggested citation: Rykkja, A., y Bonet Agustí, L. (2023). Adjudicación de fondos de contrapartida al micromecenazgo cultural por parte de los gobiernos: un análisis comparativo exploratorio de los casos español y sueco. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 116-141. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.7>

INTRODUCCIÓN

Desde finales de la primera década del siglo XXI, artistas y emprendedores culturales han utilizado la microfinanciación colectiva en su forma digital para adquirir fondos para sus proyectos. La mayoría de las políticas culturales europeas han prestado poca atención a este nuevo modelo de financiación y participación ciudadana (Binimelis, 2016). ¿Por qué es así y dónde encaja el micromecenazgo en los principales paradigmas de la política cultural europea? Durante la segunda mitad del siglo XX, cuatro paradigmas superpuestos han sido utilizados para justificar las políticas e intervenciones culturales europeas. Estos cuatro paradigmas son: la excelencia (estética), democratización cultural, democracia cultural y economía creativa (Bonet y Négrier, 2018). La excelencia y la democratización cultural enfatizan la autonomía (excelencia) y el acceso (democratización) a las bellas artes (Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019). Por el contrario, los valores que impulsan el paradigma de la democracia cultural son la apertura hacia la cultura amateur y la

expresión popular (Lindström Sol, 2019), con valores instrumentales, o la capacidad de la cultura y la política que la acompaña funcionando como herramientas para lograr objetivos sociales o económicos extrínsecos (Vestheim, 2008), sustentando el paradigma de la economía creativa. Según Bonet y Négrier (2018, p. 67), el micromecenazgo, sin ganar mucho protagonismo, se encuentra en la intersección de tres de los paradigmas: la democratización cultural, democracia cultural y economía creativa.

¿Por qué el micromecenazgo está en esta intersección? En primer lugar, en términos de democratización cultural, el micromecenazgo facilita la difusión de la creación y expresión cultural a un público más amplio. En segundo lugar, en términos de democracia cultural, la financiación popular proporciona un conducto, de abajo hacia arriba, que permite a los ciudadanos y al público apoyar a los empresarios culturales de “pequeña escala” en su trabajo para volverse autosuficientes. Finalmente, en relación con el paradigma de la economía creativa, el micromecenazgo como

modelo de negocio ofrece nuevas formas de organizar el trabajo y la producción creativa, lo que sitúa el mecanismo de financiación como una solución a los problemas asociados al acceso a la financiación en las industrias culturales y creativas (UE, 2010; De Voldere y Zeqo, 2017).

Sin embargo, nuestra revisión de las intervenciones de política cultural ya existentes para apoyar el micromecenazgo (ver Tabla 1) muestra que son pocas y distantes entre sí. Esto puede deberse a que la lógica rectora de la financiación pública del sector cultural y creativo en Europa sigue estando orientada hacia el trabajo de instituciones establecidas, artistas legítimos y expresiones vinculadas a los paradigmas tradicionales de excelencia y democratización cultural (Vestheim, 2008; Dubois, 2015; Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019). Por el contrario, el incentivo para apoyar la economía creativa y su fuerza laboral puede ser mayor a nivel regional y local (Menger, 2010; Styhre, 2013). Además, los artistas y trabajadores creativos —que constituyen la mayoría de la fuerza laboral en la economía creativa— con frecuencia se encuentran atrapados en el limbo entre la educación, el trabajo en proyectos precarios y el intento de iniciar una carrera profesional (Menger, 1999). Por lo tanto, muchos de estos *emprendedores por necesidad* pueden encontrar difícil y competitivo el acceso a la financiación pública (Dalla Chiesa y Dekker, 2021). Por el contrario, promover una campaña de micromecenazgo para recaudar fondos puede no ser un esfuerzo que valga la pena para instituciones y artistas conocidos desde el punto de vista financiero y de *marketing*.

La principal pregunta de investigación es: ¿cómo han respondido los gobiernos locales y regionales de Europa al surgimiento de la financiación participativa como mecanismo de financiación alternativo para apoyar proyectos culturales? Este mismo estudio tenía como objetivo investigar el apoyo gubernamental al micromecenazgo cultural, experimentado desde la perspectiva de las plataformas de micromecenazgo, con énfasis en la intervención a través de la financiación compartida. Interpretamos la *financiación*

de apoyo como la combinación de contribuciones privadas de una campaña de financiación colectiva con financiación pública a través de subvenciones de contrapartida inversa.

La intervención del gobierno y la financiación por contrapartida se han estudiado en un contexto predigital (Schuster, 1989). Los informes generales y los documentos de política han analizado estas formas de asociaciones público–privadas tal como se utilizan en las plataformas de financiación colectiva en línea (Myndigheten för Kulturanalys, 2013; Baeck et al., 2017; De Voldere y Zeqo, 2017). Sin embargo, los artículos de revisión (McKenny et al., 2017; Lenart-Gansiniec, 2021) y contribuciones sobre financiación colectiva en el sector cultural y creativo (Moreau y Nicolas, 2018; Rykkja et al., 2020) llaman la atención sobre la falta de análisis académico de estos modelos de intervenciones.

Utilizando el diseño de estudio de caso como metodología y el análisis de documentos y entrevistas semiestructuradas como métodos, complementábamos la brecha proponiendo un modelo de intervención para el micromecenazgo cultural basado en la literatura sobre micromecenazgo cívico (Davies, 2014, 2015; Wenzlaff, 2020a) y análisis de esquemas reales implementados a nivel regional y local para apoyar la financiación colectiva para proyectos culturales (Wenzlaff, 2020b). A partir de entonces, explorábamos una de las formas de intervención en el modelo —la facilitación de la financiación compartida— a través de estudios de casos comparativos entre países de asociaciones público–privadas basadas en el papel en España (Goteo) y Suecia (CrowdCulture).

El marco teórico se describe en la siguiente sección, junto con un modelo que ilustra algunos de los enfoques y roles actuales asumidos por los gobiernos regionales que buscan apoyar el micromecenazgo cultural. Este marco se ha basado en una revisión de la literatura reciente sobre el micromecenazgo cívico, así como en las estrategias e intervenciones gubernamentales para apoyar las asociaciones público–privadas en el contexto de las políticas

culturales europeas. A continuación, detallamos nuestra metodología, los procedimientos de recopilación y análisis de datos y los estudios de casos en las siguientes secciones. El artículo concluye con una discusión de las implicaciones de nuestros hallazgos y algunas recomendaciones para futuras investigaciones.

MARCO TEÓRICO

La variante cultural del micromecenazgo

La financiación participativa es el uso de una plataforma digital para proyectos o emprendimientos de recaudación de fondos a través de la recolección de pequeñas cantidades de dinero de una gran multitud de individuos dispersos (Belleflamme et al., 2014). El principio organizativo refleja la financiación distribuida y facilitada por la Comunidad sin la participación de intermediarios financieros (Macht y Weatherston, 2015; Shneor y Munim, 2019). El término *plataforma* se refiere metafóricamente a la igualdad de condiciones que facilita la interacción entre los buscadores (promotores) y los proveedores (patrocinadores) de financiación (Davidson, 2019). Estas 3P (promotor, patrocinador y plataforma) conforman el ecosistema de partes interesadas del micromecenazgo. Dentro de estos ecosistemas, se producen formas de micromecenazgo basadas en la inversión (recaudación de capital o garantía de préstamos para empresas comerciales) o no basadas en la inversión (que abarca donaciones filantrópicas, financiación a cambio de recompensas o *pedido anticipado* de productos y formas de patrocinio digital similares a la suscripción; Swords, 2017; Ziegler et al., 2019).

Lo que se convirtió en el enfoque convencional para estudiar el micromecenazgo (Belleflamme et al., 2014) comienza con la premisa de que una plataforma de financiación participativa constituye un mercado de dos caras (Rochet y Tirole, 2003): dos grupos (promotores y mecenas) utilizan un intermediario (una plataforma) para facilitar la coordinación para

internalizar los beneficios externos creados por un grupo (promotores que proponen proyectos) para el otro (mecenas que pueden querer experimentar estos proyectos; Evans y Schmalensee, 2016). Un grupo financia la operación de mercados bilaterales en beneficio del otro grupo. En el caso del micromecenazgo, una parte de los fondos recaudados por los promotores se utilizan para mantener la plataforma. Junto con el método convencional, los enfoques sectoriales, de los cuales hay varios, discuten y buscan explicar los problemas contextuales relacionados con estos mercados de dos lados. Algunos ejemplos son los enfoques culturales (Rykkja et al., 2020; Dalla Chiesa y Dekker, 2021), cívicos (Hong y Ryu, 2019) y de emprendimiento social (Lehner, 2013). En este artículo, hemos adoptado un enfoque cultural.

Dos características interrelacionadas caracterizan el enfoque cultural. En primer lugar, un reconocimiento de que el tipo de campañas que se promueven son esfuerzos predominantemente a pequeña escala encabezados por aspirantes a artistas y creadores que actúan como emprendedores culturales utilizando el modelo de financiación participativa basado en recompensas (Bonet y Sastre, 2016; van den Hoogen, 2020). En segundo lugar, una de las razones por las que muchos proyectos son relativamente modestos en tamaño y ambiciones es que los mismos promotores no tienen acceso a otras opciones y oportunidades de financiación (Dalla Chiesa y Dekker, 2021). La cantidad promedio de fondos recaudados por campaña, el perfil de los patrocinadores y el sesgo local de los proyectos corroboran aún más la afirmación. En primer lugar, la cantidad media de financiación recaudada por campañas exitosas en Europa entre 2010 y 2016 oscilaba entre los 3.000 euros en España (Bonet y Sastre, 2016) y un promedio de 6.200 euros en la UE (De Voldere y Zeqo, 2017). En segundo lugar, la mayoría de los patrocinadores que apoyan las campañas son “lazos fuertes” (amigos, familiares o *fans*) del promotor (Dalla Chiesa y Dekker 2021). Como resultado, Cameron (2016) y Mendes-Da-Silva et al. (2016) han comparado la variante cultural con una *herramienta de bienestar* que depende del

localismo (del promotor) o del *glocalismo* (diversas comunidades de mecenas, en su mayoría locales).

Además, si bien avanzar en la propia carrera o reputación puede motivar a los artistas y empresarios culturales a participar en el micromecenazgo cultural, el bien común también puede servir como incentivo (Dalla Chiesa, 2020). Cuando un bien común cultural participa en la microfinanciación colectiva, se persigue este objetivo. Los bienes comunes culturales son comunidades de práctica que están organizadas más o menos formalmente para compartir la gestión de los bienes públicos al adherirse a un conjunto de normas y convenciones institucionales (Barbieri et al., 2019). La «[...] baja barrera de entrada, los bajos costos de transacción y la validación de la multitud de que es proporcional» brindan una justificación para que los bienes comunes culturales participen en el micromecenazgo cultural en situaciones en las que «[...] se requiere una acción colectiva o las rutas de financiación tradicionales parecen inaccesibles» (Dalla Chiesa, 2020, p. 184). Por lo tanto, si existe un interés comunitario creado y un sistema de gobernanza compartido para un proyecto o iniciativa determinado a nivel regional o local, puede empoderar a los ciudadanos para seleccionar y crear sus propias ofertas y valores culturales en colaboración con los promotores de proyectos culturales (Borchi, 2020).

La realización de estos proyectos culturales basados en la comunidad podría financiarse adoptando el micromecenazgo cultural como una iniciativa participativa de abajo hacia arriba, para continuar con esta línea de pensamiento (Bonet y Negrier, 2018). Consiguientemente, la relación entre artistas, agentes, ciudadanos, bienes comunes culturales y micromecenazgo cultural tiene implicaciones para la política cultural tanto a nivel individual (artistas y emprendedores culturales) como comunitario (bienes culturales comunes). Esto es especialmente cierto para los proyectos de bienes comunes culturales que se adhieren al paradigma de la democracia cultural. ¿Cómo se debe proporcionar el apoyo del gobierno a estas iniciativas? Este tema se discute y analiza en la siguiente subsección.

La relación entre el micromecenazgo cultural y la política cultural

Dado su papel regulador y competitivo en las finanzas culturales, la participación del sector público en el apoyo a la financiación popular parece ambigua y compleja. Desde la perspectiva del micromecenazgo cívico, la evidencia empírica sugiere que la intervención del gobierno actúa como un mecanismo de validación al reducir la asimetría de la información y aumentar la confianza en el valor y la calidad del proyecto (Hong y Ryu, 2019). Este es un excelente punto de partida. Desde una perspectiva económica y de bienestar, los proyectos que las iniciativas de micromecenazgo cívico buscan financiar son comparables con las campañas de micromecenazgo cultural, ya que ambos tipos de proyectos son esencialmente bienes (semi)públicos que no tienen rivalidad en el consumo (ver Wenzlaff, 2020a: p. 447–452). Sin embargo, específicamente para cualquier variante de financiación colectiva, la intervención exitosa debe tener en cuenta los factores que afectan a las diferentes entregas gubernamentales dentro de un área política determinada. Bonet y Sastre (2016) identificaban algunas de estas para la variante cultural:

- Selección y evaluación de subvenciones (tercerización o suministro directo);
- Control de calidad (quién decide);
- Invertir en la producción de expresiones culturales (poder de determinar qué producir, cómo y por quién), y
- Acceso y difusión de contenidos culturales.

Apoyar la financiación participativa ofrece a los gobiernos la oportunidad de otorgar subvenciones y apoyo a los artistas que no logran obtener fondos a través de los programas de subvenciones tradicionales y, al mismo tiempo, evitar los procedimientos burocráticos (Loots, 2020). Sin embargo, la pregunta crítica es si externalizar la selección y la evaluación apoyando la microfinanciación colectiva a las plataformas y multitudes conduce a una posible pérdida

de calidad y excelencia. Dos estudios experimentales que evalúan proyectos de artes escénicas y música brindan una orientación inicial. Encuentran que las multitudes y los evaluadores expertos llegan a conclusiones similares en cuanto a lo que constituye la *calidad artística* en los proyectos de micromecenazgo (Bernard y Gazel, 2018; Mollick y Nanda, 2016). Otro tema polémico es si el cambio de poder en quién decide qué producir tendrá repercusiones más amplias sobre quién decide quiénes son los beneficiarios de los fondos para las artes y la cultura. Un argumento en contra del apoyo público a la financiación colectiva sostiene que el discurso mediático de celebración que enmarca la financiación popular como una *democratización* de la financiación tiene su uso paralelo por parte de personas que se oponen a la financiación pública de la cultura (Brabham, 2017). Además, el apoyo del gobierno para el micromecenazgo podría interpretarse como evidencia de que los gobiernos han abandonado efectivamente los intentos de alentar o apoyar a ciertos proyectos culturales como resultado de recortes presupuestarios y reducciones en la financiación pública (Barbieri et al., 2019).

Desde una perspectiva de democracia cultural, los ciudadanos y la sociedad civil alcanzan más poder de decisión y responsabilidad, lo que representa un cambio en línea con una acentuación de las prácticas participativas y filantrópicas (Bonet y Sastre, 2016; Cejudo Córdoba, 2017). Sin embargo, un estudio empírico (artes escénicas en los Países Bajos) muestra que las iniciativas de micromecenazgo involucran predominantemente a las audiencias existentes, lo que genera dudas sobre si el mecanismo de financiación ayuda a establecer otras nuevas audiencias (van den Hogen, 2020). Además, el modelo basado en campañas da una ventaja a los artistas comunicativos y extrovertidos con redes sociales importantes (Davidson y Poor, 2015). Los promotores tecnológicamente competentes o aquellos con sólidas redes económicas pueden beneficiarse de la financiación de contrapartida *jugando* con el sistema y comprando la financiación pública (Myndigheten för Kulturanalys, 2013). Desde una perspectiva de economía creativa, puede ser que una variedad de partes interesadas (el

sector público, el público, los bancos y las empresas privadas) luchen con los cambios potenciales que trae la microfinanciación colectiva y la implementación de estrategias para enfrentarlos (Binimelis, 2016). El estatus legal del micromecenazgo sirve como ejemplo. Si bien la regulación de la microfinanciación colectiva basada en inversiones ha sido aprobada por el Parlamento Europeo (Reglamento (UE) 2020/1503, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 7 de octubre de 2020, relativo a los proveedores europeos de servicios de financiación participativa para empresas, 2020) no existen medidas legislativas específicas para los modelos de micromecenazgo cultural predominantemente basados en recompensas (Lazzaro y Noonan, 2020). A menudo, vemos límites borrosos entre la donación pura y la preventa con diferentes niveles y tipos de protección de los derechos del consumidor e impuestos en España (Muñoz Villarreal, 2018) y Suecia (SOU, 2018: p. 20).

Intervenciones del gobierno para promover el micromecenazgo

Antes de discutir las intervenciones para promover la financiación colectiva, es necesario presentar, brevemente, dos aspectos de la política cultural contemporánea. Para empezar, las diferentes actitudes y la importancia de los modelos público-privados para cofinanciar proyectos artísticos y culturales en toda Europa. La mayoría de los regímenes de política cultural actuales otorgan un peso diferente al valor de estas asociaciones público-privadas (Chartrand y McCaughey, 1989; Dubois, 2015). En muchos países de habla inglesa, el modelo de apoyo a las donaciones privadas a través de subvenciones de contrapartida a cambio de exenciones de impuestos está bien establecido (Cummings y Schuster, 1989). Los regímenes de otros países europeos prefieren un modelo de política cultural liberal más intervencionista y menos orientado al consumidor (Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019), a pesar de que se fomentan las asociaciones público-privadas (Klamer et al., 2006, p. 63-64). Como resultado, ninguno de los países en los que se desarrollan nuestros casos de estudio (Suecia o España) tiene una larga historia de financiación cultural privada

(Stenström, 2008; Bustamante, 2013). Sin embargo, a nivel institucional, alguna evidencia sugiere que esto podría estar cambiando en el caso de España. La afirmación se basa en evidencia empírica de que el patrocinio privado y las donaciones filantrópicas a ciertas instituciones y museos destacados de las artes escénicas han aumentado durante la última década (Rubio-Aróstegui y Villarroya, 2021).

En segundo lugar, una observación de que las justificaciones para la concesión de subvenciones y la asignación de fondos a las artes y la cultura se basan en diferentes paradigmas (Bonet y Negrier, 2018) a nivel nacional y regional, respectivamente. En Suecia, el nivel nacional se desplaza hacia los paradigmas de excelencia y democratización cultural (calidad, profesionalismo y libertad artística; Lindström Sol, 2019). Los valores estéticos e intrínsecos de la política cultural estatal —autonomía, calidad y profesionalismo— guían la política artística regional y municipal (Blomgren, 2012). Esta política de las artes coexiste con una política cultural inclinada hacia la democracia cultural (inclusión, bienestar y formas populares de cultura; Henningsen y Blomgren, 2017). Además, como en muchos otros países (Menger, 2010) y ciudades de Europa (Evans, 2009; Holden, 2015), encontramos esquemas para apoyar objetivos alineados con el paradigma de la economía creativa: desarrollo de industrias creativas, emprendimiento cultural y turismo cultural (Styhre, 2013).

En el caso de España, el paradigma de la democratización cultural es la lógica dominante de las políticas culturales, seguido a cierta distancia por el paradigma de la economía creativa y marginalmente por el de la democratización cultural (Rius-Ulldemolins y Rubio Aróstegui, 2016). Sin embargo, la declaración anterior es más una regla general con algunas desviaciones. Esas excepciones serían el resultado de tensiones entre el estado cuasi federal, las regiones autónomas, las provincias y los municipios, que resultan en una diferenciación más que en una estandarización de las políticas culturales (Bonet y Negrier, 2011). Sin estandarización, se vuelve difícil asignar responsabilidades de intervención en varios niveles de

gobierno (¿quién hace qué?). El efecto general de las dificultades de coordinación del estado con las regiones en materia de política cultural son modelos y enfoques diferenciadores. Una explicación de por qué esto es así es que las regiones autónomas hacen todo lo posible para resistir la asimilación nacional y cultural (Zamorano, 2017). Como resultado de esta tendencia a la diferenciación, cada región definirá e implementará, en cierta medida, políticas específicas para sus propios dispositivos y necesidades locales (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020). Además, estas disparidades regionales pueden ocasionalmente fomentar el comportamiento nepotista y el amiguismo, como lo demuestran los estudios sobre la financiación y las operaciones de varias instituciones importantes en València (Rius-Ulldemolins, Flor Moreno, et al., 2019) o la forma en que las fluctuaciones del presupuesto cultural se relacionan con los ciclos electorales (Sanjuán et al., 2020).

En otras palabras, para comprender cómo los gobiernos regionales podrían optar por apoyar el micromecenazgo digital como un método novedoso de recaudación de fondos, debemos considerar cuáles son los factores contextuales que condicionan el tipo de intervención. Algunos de estos factores son las tradiciones y la experiencia asociadas con la financiación privada de la cultura, los diversos paradigmas y fundamentos que justifican la intervención política y los tipos de subvenciones que pueden utilizarse para apoyar monetariamente la financiación colectiva cultural.

Según Schuster (1989), los gobiernos utilizan tres tipos de subvenciones públicas: cofinanciación, subvenciones de desafío y subvenciones de contrapartida inversa. La cofinanciación se refiere al papel del gobierno como cofinanciador de las artes, reconociendo que el sector público rara vez financia la totalidad de los costos del proyecto. En el contexto europeo, la cofinanciación es el mecanismo de subvención dominante tanto en los países nórdicos como en los del sur (Rius-Ulldemolins, Pizzi, et al., 2019; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020). Los estatutos consagran el principio en Suecia, siendo la base ju-

ridica la *Förordning (2012:516) om statsbidrag till det fria kulturlivet inom teater-, dans- och musikområdet* («Ordenanza (2012:516) sobre subvenciones estatales a la vida cultural libre en el ámbito del teatro, la danza y la música») sobre subsidios a las artes escénicas y la música que establece que el Consejo Sueco de Arte u otras agencias estatales no financiarán proyectos en su totalidad. Entonces, una subvención de desafío se asemeja a una subvención de *zanahoria y palo*.

El gobierno desafía a instituciones culturales o individuos específicos a recaudar dinero “nuevo” de fuentes privadas a cambio de promesas de una subvención *desafío* adicional que recompensa el éxito (Schuster, 1989, p. 65). El principio subyacente de las subvenciones de contrapartida es un compromiso gubernamental de igualar, de forma más o menos automática, la recaudación de fondos privados con una proporción determinada (por ejemplo, de 1:1 a 1:4) de financiación pública. El término *inverso* se deriva del modus operandi *reactivo* del mecanismo de subvenciones: el subsidio público sigue a la elección privada. Los gobiernos pueden encontrar que las subvenciones de contrapartida son difíciles de implementar porque la distribución de fondos basándose en la elección pública constituye un enfoque innovador (Senabre y Morell, 2018). Por el contrario, y debido a que las subvenciones de contrapartida fomentan la participación y funcionan bien con la lógica de recaudación de fondos basada en campañas, los gobiernos ven las subvenciones de contrapartida como una forma viable de intervención para apoyar el micromecenazgo (Botín, 2020).

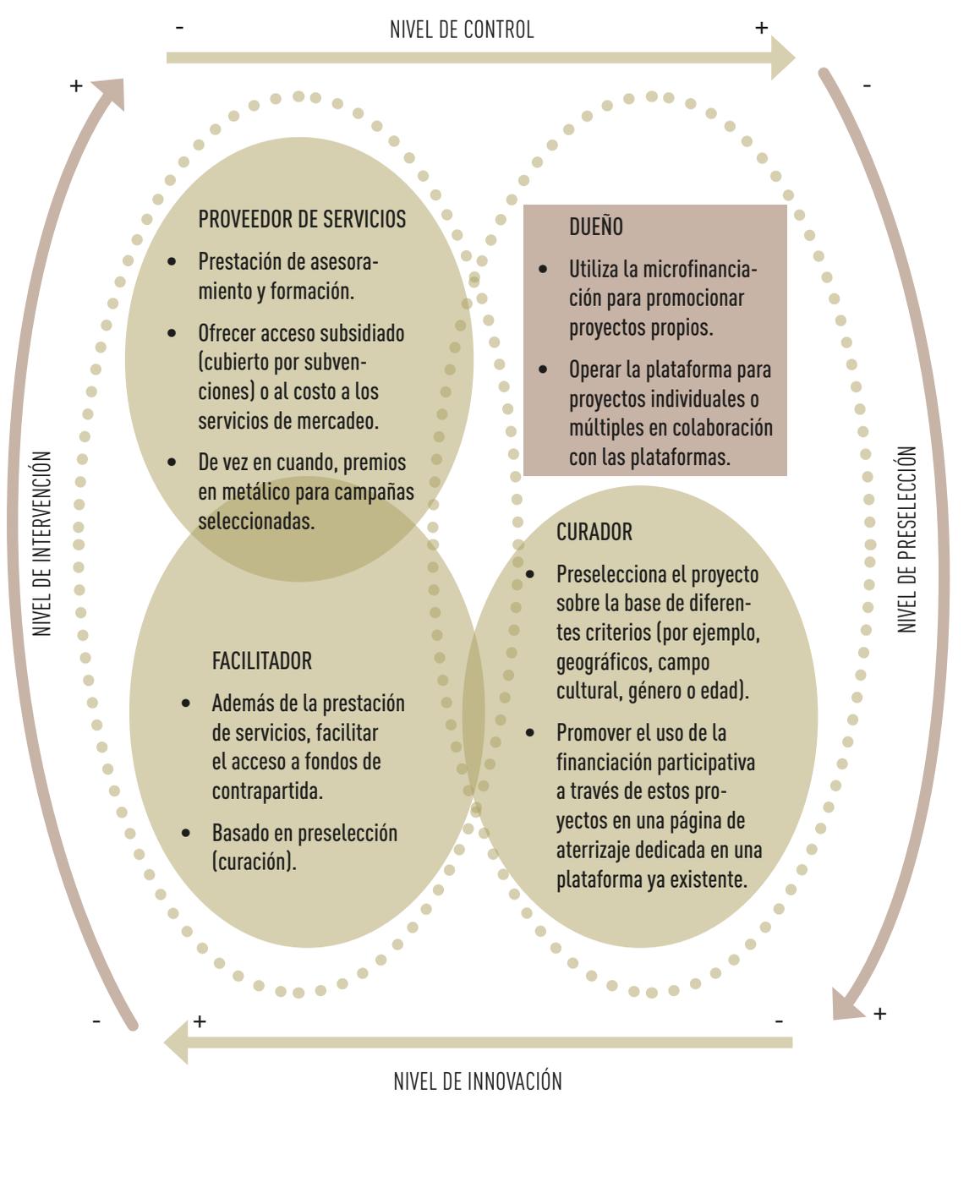
La literatura gris (Baeck et al., 2017; De Voldere y Zeqo, 2017; Eurocrowd, 2021) describe cuatro tipos de financiación de contrapartida basadas en subvenciones de contrapartida: en primer lugar, complementaria, puente y tiempo real. *En primer lugar* está asignando un porcentaje predeterminado de los costos del proyecto como financiación pública antes del inicio de la campaña de financiación colectiva. Por el contrario, una *recarga* agrega un porcentaje similar o una suma fija después del final de la campaña. *Puentear* busca fortalecer el potencial de éxito de la

campaña a través de una sola contribución a la campaña una vez que alcanza un umbral preestablecido (por ejemplo, del 30 al 50 por ciento). Finalmente, el *tiempo real* consiste en *igualar* el valor de cualquier contribución, multiplicando, efectivamente, el valor de cualquier compromiso. Por lo tanto, las contribuciones de los socios públicos, en efecto, duplican el valor de la cantidad de fondos prometidos a los proyectos por patrocinadores privados. En cualquier caso, el resultado y efecto general es que la financiación disponible para proyectos culturales aumenta (Barbieri et al., 2019).

Sin embargo, la forma en que los gobiernos pueden combinar la financiación compartida con otros tipos de intervenciones para apoyar la financiación colectiva sigue sin definirse en el contexto de la financiación colectiva cultural. La literatura sobre el micromecenazgo cívico (Davies, 2015; Wenzlaff, 2020a) primero teorizó una taxonomía de esquemas de intervención, que brindan orientación. Wenzlaff (2020a p. 457-458), basándose en el trabajo de Davies (2014), describió cinco roles que los gobiernos regionales pueden adoptar en el contexto del micromecenazgo cívico de la siguiente manera.

- Modelos de propietario: el gobierno se apropia del micromecenazgo mediante la promoción de una campaña.
- Modelo facilitador: el gobierno, a través de la provisión de apoyo económico, cofinancia campañas promovidas por ciudadanos particulares u organizaciones.
- Modelos de (venta) de servicios: el gobierno ofrece servicios (diligencia debida de proyectos, educación, capacitación o tutoría) gratis o al costo.
- Modelos de curadores: el gobierno selecciona y promueve campañas a través de los canales de comunicación oficiales de la institución pública.
- Modelos de plataforma: el gobierno posee una plataforma de financiación participativa.

Figura 1 Las tensiones y fuerzas en la financiación de fondos de contrapartida de micromecenazgo: propiedad, curaduría, facilitación y servicios.



Usando el trabajo de Wenzlaff y Davies y el análisis de las asociaciones existentes para apoyar la financiación colectiva (ver sección 3), la Figura 1 propone un modelo operativo de posibles intervenciones para apoyar el micromecenazgo cultural. Situamos las formas de intervención (diferentes roles) a lo largo de cuatro continuos (enfoques) —dos verticales y dos horizontales. El continuo horizontal en la parte inferior indica la posición de las intervenciones en relación con el grado de innovación. La razón es que los procedimientos administrativos innovadores (facilitación) pueden representar el aspecto más desafiante de la intervención. Con esto, nos referimos a cambiar el modelo de asignación de subvenciones de expertos (por ejemplo, funcionarios públicos) o pares (por ejemplo, comités de la Consejería de Cultura) a decisiones populares (de la multitud).

El continuo horizontal en la parte superior indica el grado en que el socio público tiene la intención de controlar y administrar la asociación. Esto significa configurar y administrar una plataforma para promover proyectos propietarios (en el sentido de autoelegidos) como propietario. El continuo vertical izquierdo muestra una posición en una escala que indica compromiso (de menor a mayor). Por lo tanto, el modelo de intervención de servicio implicaría una clara actitud *laissez-faire*, o pasiva, al limitar la participación al apoyo indirecto del esfuerzo del promotor al otorgar subvenciones discrecionales para cubrir sus costos de mercadeo y promoción. El continuo vertical derecho indica el grado de apertura del esquema de intervención. Por *apertura* nos referimos al trabajo que se dedica a la investigación de proyectos para la participación. Estos pueden variar desde la inclusión de cualquier proyecto potencial únicamente a discreción del socio público, mediante el cumplimiento de criterios (geografía, categoría de la industria, edad, sexo y estado profesional), hasta la selección basada en solicitudes formales que son similares a las asociadas con dotación subvencionada en modelos de cofinanciación de intervención.

Debido a la naturaleza fluida de las transiciones de límites entre los diversos roles, estos son altamente híbridos y con frecuencia contendrán partes uno del otro en sus respectivas posiciones. La excepción es la posición de propiedad de la plataforma, en la que los gobiernos regionales y locales actúan como promotores en colaboración directa con una plataforma. Esto significa que, en la mayoría de los casos, el rol de facilitador implica curaduría (preselección de proyectos) y prestación de servicios (capacitación, seguimiento, ayuda con la comunicación y *marketing*). Además, algunas modalidades de prestación de servicios incluyen el apoyo al proyecto en forma de premios en metálico, mientras que otras requieren la tramitación de solicitudes para acceder a una prestación subvencionada. La curaduría implica esfuerzos de comunicación y *marketing* sin que el promotor obtenga necesariamente beneficios específicos de una campaña patentada. Sin tener en cuenta el rol de propietario, el valor de la intervención para artistas y emprendedores culturales se puede resumir de la siguiente manera: curaduría-servicios-facilitación.

METODOLOGÍA

Examinamos las iniciativas de los gobiernos locales y regionales para impulsar el micromecenazgo cultural utilizando un diseño y una metodología de investigación de estudio de caso (Creswell, 2013; Ying, 2018, p. 97). La taxonomía de Stake (en Creswell, 2013, p. 99) clasifica nuestro estudio de caso como un estudio de caso colectivo (o múltiple). El objetivo era obtener una mejor comprensión de estos programas, su implementación y funcionalidad mediante el análisis y la evaluación de los esquemas operativos existentes. Dos pasos de recopilación de datos procedieron simultáneamente. Una fase se centró en el desarrollo de un marco para ayudar a nuestra interpretación y comprensión de los muchos roles que adoptan los gobiernos locales y regionales para apoyar el micromecenazgo cultural a través de la financiación compartida y otros tipos de participación en toda Europa. Uso del análisis de

documentos (De Voldere y Zeqo, 2017; Baeck et al., 2017; Red Europea de Financiación Participativa, 2018; Senabre y Morrell, 2018; Myndigheten för Kulturanalys, 2013) y búsquedas web (los sitios web crowdfunding4culture.org, eurocrowd.org y nordic-crowdfunding.org), se identificaron 77 programas distintos de varios países de Europa. Eliminamos 40 de ellos (ningún gobierno regional o local, $n = 5$; financiación colectiva predominantemente cívica, $n = 22$; y socios corporativos, como un banco, $n = 13$).

Para los esquemas seleccionados restantes ($n = 37$), una matriz de recopilación de datos en la que recopilamos información sobre la ubicación (país), año de lanzamiento, plataforma de micromecenazgo colaboradora, socio público y modelo de negocio de micromecenazgo fue utilizado. Después de evaluar los esquemas, escribimos una sinopsis de cómo funcionaban (versión abreviada en la columna

“descripción”, Tabla 1). En algunos casos, nos pusimos en contacto con la administración pública y entablamos un diálogo por correo electrónico con el funcionariado público para determinar y verificar información que teníamos dificultades para comprender o interpretar. Como etapa final del proceso, se consultó una iniciativa colaborativa para mapear los proyectos existentes, realizada en la plataforma de LinkedIn para garantizar que nuestras búsquedas estuvieran completas (Wenzlaff, 2020b). Después de trazar la información básica, profundizamos en los análisis de los roles y tipos de participación de los socios públicos, desarrollando un modelo (ver Figura 1) basado en nuestros hallazgos mientras usamos la bibliografía sobre micromecenazgo cívico como guía. Posteriormente, se utilizó el modelo para determinar el tipo de intervención para cada una de las iniciativas, asignando un rol a cada una de ellas. La información se puede encontrar en la Tabla 1.

Tabla 1 Resumen de las asociaciones analizadas

País	Año de inicio	Plataformas colaboradoras	Regiones/Ciudades	Rol
Austria	2016	Wemakeit, Conda, Kickstarter, Startnext, Zmartup, Greenrocket, 1000×1000, Compainisto, Firstcap1	Graz	Servicio
Francia	2015	Proartis	Rennes	Curaduría y Servicios
Alemania	2016 (Berlín); 2017 (Kassel)	Startnext	Berlín y Kassel	Servicio
Alemania	2019 (Renania-Palatinado); 2020 (Dresde)	Startnext	Renania-Palatinado y Dresde	Curación
Alemania	2013 (Fráncfort); 2014 (Múnich); 2011 (Hamburgo)	Startnext	Fráncfort, Múnich y Hamburgo	Facilitación
Italia	2013	Idea Ginger	Bolonia	Plataforma
Italia	2015	Idea Ginger y Kickstartar	Emilia-Romaña	Servicio
Países Bajos	2010	Voordekunst	Groninga, Güeldres, Limburgo, Rotterdam, Ámsterdam, La Haya y Amersfoort.	Facilitación
España	2011	Goteo	Andalucía, Gipuzkoa, Barcelona, Zaragoza	Facilitación
España	2016	Verkami	Gijón	Facilitación
Suecia	2010	CrowdCulture	Provincia de Blekinge, Filmbasen, provincia de Gävleborg, Jönköping, provincia de Kronoberg, Estocolmo, provincia de Södermanland, provincia de Västra Götaland, provincia de Dalarna.	Facilitación
Suiza	2012	Wemakeit	Basilea	Curación
Reino Unido	2011	Crowdfunder	Newcastle, Cornualles, Plymouth, Birmingham	Facilitación

Investigación y elaboración propia, basada en Wenzlaff (2020b), De Voldere y Zeqo (2017), y Loots (2020).

Descripción	Modelo de financiación colectiva
Ayudas para financiar servicios creativos (> 50% de los costes, con un tope de 5.000 €) necesarios para una campaña (producción de vídeo, diseño gráfico y comunicación).	Préstamo, equidad, y recompensa
Comienza con la curaduría (preselección) seguida de un programa de capacitación y asesoramiento. Dos rondas de campañas. Premio en metálico de 1.000 € (el que más ha gustado y más dinero ha recaudado) y 500 € (premio especial de la ciudad).	Premio
Ofrece servicios de consulta gratuitos a aspirantes promotores (Berlín). Asesoramiento en el desarrollo de campañas y promoción de servicios promocionales (Kassel). De vez en cuando, premios en metálico para campañas seleccionadas.	Préstamo, capital, y recompensa (Berlín); recompensa solo (Kassel).
Un canal en la plataforma promueve proyectos de micromecenazgo de la zona.	Premio
Selección basada en la solicitud, asesoramiento y acceso a subvenciones para pagar los servicios y financiación de contrapartida (límite de 5.000 € por campaña). Recarga (Múnich y Hamburgo) o modelo en tiempo real (Fráncfort).	Premio
La ciudad financió parte de la restauración de un sitio del patrimonio cultural utilizando una plataforma de financiación colectiva creada por Idea Ginger. Más de 7.000 ciudadanos donaron 339.000 €.	Donación
El gobierno regional, en colaboración con una agencia de innovación y expertos en micromecenazgo, ofrece servicios de asesoramiento, relaciones públicas y comunicación.	Premio
La Plataforma gestiona asociaciones con los socios gubernamentales, organiza talleres y consultas, y facilita la financiación de contrapartida para proyectos seleccionados. Los fondos de contrapartida suelen representar entre el 25 % y el 30 % de los objetivos de la campaña como fondos iniciales, puente o complementarios.	Recompensa y donación
Ver caso de estudio	Recompensa y donación
Verkami responsable del asesoramiento y alojamiento de campañas. Los fondos de contrapartida duplican la cantidad recaudada si se cumple el objetivo, hasta un máximo de 2.000 € por campaña.	Premio
Ver caso de estudio	Premio
Lanzamiento de un canal regional para la Cantón de Basilea-Ciudad. La región cubrió los costes de programación, alojamiento y mano de obra para promover el micromecenazgo y la posibilidad de inclusión de la comunidad de artistas locales en el canal.	Premio
Según los criterios de cumplimiento y los objetivos de recaudación de fondos, los proyectos potenciales pueden acceder a la financiación de contrapartida (+ financiación adicional).	Premio

Simultáneamente con el mapeo de iniciativas europeas históricas y existentes, buscamos identificar estudios de casos ya en función para ser utilizados para examinar y validar más a fondo el papel de facilitador que finalmente definimos. Estos casos fueron elegidos en función de su relevancia paradigmática (Flyvbjerg, 2011). En este caso, los casos *paradigmáticos* destacan las características más generales del objeto o fenómeno estudiado. Por lo tanto, la razón para elegirlos es que nos ayudan a comprender algunos de los problemas y desafíos inherentes a las colaboraciones entre entidades públicas (gobiernos regionales) y privadas (plataformas de micromecenazgo) que tienen como objetivo aumentar la adopción y el uso de la variante de financiación participativa cultural. En consecuencia, fueron seleccionados porque ilustran claramente cómo colaboran los gobiernos regionales, como facilitadores, y las plataformas de financiación colectiva.

La lógica se apoya en tres justificaciones. En primer lugar, en ambos casos, los lanzamientos de las plataformas y sus colaboraciones con los gobiernos regionales fueron de los primeros en Europa. Esta afirmación está respaldada por la línea de tiempo de los años de lanzamiento, como se muestra en la Tabla 1. En segundo lugar, ambos casos demuestran valores distintos que determinaron cómo se implementó la colaboración en la práctica: la fuerte apuesta de Goteo por los Creative Commons y el modelo participativo de CrowdCulture para dar apoyo público a la cultura a partir del impacto de la digitalización, respectivamente. Algunos pueden preguntarse por qué elegimos Goteo como caso español en lugar de Verkami. Verkami es una plataforma con más campañas y algo de experiencia en el rol de facilitadora (ver Tabla 1). Sin embargo, finalmente se seleccionó a Goteo debido a la experiencia mucho más amplia de la plataforma en el desarrollo y operación de asociaciones público-privadas similares a las de un facilitador. En tercer lugar, los esquemas seleccionados pueden ayudarnos a comprender qué efecto tiene la crisis financiera de 2008 y los diferentes modelos de política cultural en el desempeño de estos esquemas. Otros estudios empíricos (Rius-Ulldemolins et al., 2019) han confirmado que los problemas estructurales relacionados con la crisis en Suecia y España son muy diferentes. Esto se

debe al hecho de que sus entornos sociales, políticos, económicos y geográficos se encuentran en extremos opuestos de Europa occidental.

Desde un punto de vista metodológico, el desarrollo de estos casos integrados sigue el mismo camino que la elaboración del modelo de intervención. Esto implica que comenzamos realizando una investigación documental mediante la revisión de la bibliografía de casos específicos. Ejemplos de fuentes clave, además de los sitios web de la plataforma, son informes de estudios de casos publicados (Amán, 2016; Zeqo, 2016), informes (European Crowdfunding Network, 2018; Myndigheten för Kulturanalys, 2013; De Voldere y Zeqo, 2017) y artículos revisados por pares (Senabre y Morrel, 2018; Loots, 2020). También recopilamos y analizamos información sobre el desempeño financiero de los programas de financiación de contrapartida.

Sobre la base de un análisis preliminar de los documentos y datos de la campaña (Maxwell, 2009) redactamos textos que describen nuestra comprensión de la lógica de los esquemas, la funcionalidad de las plataformas y los modelos comerciales subyacentes de las plataformas. Desarrollamos un conjunto de cuestionarios para entrevistas semiestructuradas basados en estos *memorandos*. Luego, realizamos entrevistas por separado con los respectivos fundadores de las dos plataformas (Oliver Schulbaum en el caso de Goteo y Max Valentin haciendo referencia a CrowdCulture). El propósito de las entrevistas fue obtener conocimiento sobre tres temas que consideramos centrales para responder a la pregunta de investigación: los valores que sustentan el funcionamiento de la plataforma, la funcionalidad de los esquemas (incluido el mecanismo de financiación equivalente) y la colaboración entre socios, y los resultados económicos y el desempeño de los esquemas, medidos como un efecto multiplicador.

La duración de ambas entrevistas fue de entre 90 y 120 minutos. Elegimos realizar entrevistas por la misma razón por la que mapeamos los esquemas: exhaustividad. Por lo tanto, las entrevistas brindaron la última oportunidad para validar nuestra comprensión de las operaciones de la plataforma, los esquemas de financiación de contra-

partida y la precisión de los datos financieros. Después de la transcripción de las entrevistas, se completaron los estudios de casos, que incluyeron la actualización de los datos de desempeño financiero y el cálculo del efecto multiplicador para cada esquema. Los informes de casos se presentan en la siguiente sección.

ESTUDIOS DE CASO

Goteo

La plataforma de micromecenazgo de Goteo tiene como objetivo fomentar las asociaciones y colaboraciones público–privadas basadas en el compromiso con los bienes comunes creativos como principio filosófico. Un proyecto de plataforma inspirado en Flattr, un servicio de suscripción de microdonaciones para trabajos creativos, en respuesta al impacto de la crisis financiera en la financiación de proyectos. Un modelo conceptual para Goteo surgió a través de talleres de codiseño con las partes interesadas afectadas: ciudadanos que apoyan proyectos culturales o sociales, empleados gubernamentales e inversores. La transparencia y la responsabilidad compartida son los valores centrales que comparten todas las partes interesadas. Los ciudadanos valoran la transparencia porque les permite comprender cómo se gastan los fondos en los proyectos financiados. El sector público tiene una obligación general de transparencia en el gobierno, mientras que el modelo Goteo simplifica y resuelve los problemas de información. Los inversores apreciaron la transparencia proporcionada por el sistema de señalización: una luz roja que parpadea cuando los proyectos no cumplen sus promesas.

Sin embargo, estos valores hacen que operar una plataforma de micromecenazgo sea un procedimiento más complejo en el caso de Goteo en comparación con plataformas comerciales como Verkami o Kickstarter. Había incertidumbre sobre si un modelo con antecedentes sin conexión —recaudar fondos apelando a la solidaridad— trascendería en línea. Goteo resolvió el reto a través de la innovación y la transparencia. La plataforma opera como una fundación cuya capitalización inicial (28.000 €) proviene de la puesta en valor

del código abierto de la plataforma. Otra innovación *transparente* fue establecer modelos de colaboración jurídica y fiscalmente válidos en colaboración con la Junta de Extremadura. Sin embargo, debido a la transparencia, la plantilla se hizo pública y todos podían usarla. En consecuencia, durante el proceso de contratación pública para adjudicar un nuevo contrato para operar el esquema, Goteo perdió el trabajo de organizar la financiación de contrapartida a otras empresas.

Así, gestionar una plataforma como base aporta ambas ventajas: trabajo excedente y limitaciones. Fiscalmente, una contribución a una campaña representa un regalo para la fundación, que posteriormente distribuye los fondos a los respectivos promotores. Por lo tanto, todos los patrocinadores deben verificar su identidad y ser elegibles para los beneficios fiscales. Estas garantías legales representan características ventajosas para la administración pública en sus papeles como facilitadoras. Sin embargo, conseguir que se envíen los certificados de impuestos correctos a todos los contribuyentes representa trabajo adicional y requiere un *software* especial para la comunicación con las autoridades fiscales. Por lo tanto, considerando el estatus legal incierto del micromecenazgo basado en recompensas, el modelo de Goteo proporciona un marco legítimo que las plataformas comerciales no pueden ofrecer. Al mismo tiempo, la *transparencia*, la adhesión a Creative Commons, el compromiso social y un proceso de investigación riguroso y realista limitan el tipo y la cantidad de proyectos en la plataforma. Los proyectos de música comercial eligieron diferentes plataformas debido a los requisitos para lanzar las grabaciones financiadas mediante micromecenazgo bajo una licencia Creative Commons. Un ejemplo de compromiso social es que los promotores deben declarar cómo sus proyectos pueden contribuir a la igualdad de género. El realismo significa observar los objetivos de financiación de la campaña y el requisito de que las contribuciones de familiares y amigos equivalgan al 20 por ciento de la primera semana de la campaña. Como resultado, la plataforma rechaza la mayoría de los proyectos que buscan recaudar 20.000 € en fondos de 1.500 contribuyentes ya que esos objetivos pueden ser considerados poco realistas.

Entre 2011 y 2020, Goteo ha lanzado 18 programas diferentes de financiación conjunta con 11 socios diferentes del sector público y privado (gobiernos municipales, provinciales y regionales, y universidades). Nuestro análisis se centra en META!, la colaboración más estable y duradera de Goteo en colaboración con la Diputación Foral de Gipuzkoa (región del País Vasco en España) con la ciudad de San Sebastián como su capital. La colaboración surgió por la conexión y afinidad entre la plataforma y el Departamento de Cultura, quienes vieron en la financiación de contrapartida una forma de brindar más recursos al sector cultural de la provincia. La fundación Goteo recibe una subvención nominal anual por la que el Ayuntamiento aporta 70.000 € anuales en financiación de contrapartida y aproximadamente 65.000 € en apoyo, comunicación, formación en gestión de campañas y asesoramiento a los promotores. Todos los proyectos pasan por un proceso de selección formal (curación) evaluando la viabilidad de cada proyecto y su coherencia con los objetivos de política pública (por ejemplo, ayudar a fortalecer el ecosistema cultural de la región) y los valores de Goteo. Los promotores seleccionados reciben formación, acceso a asesora-

ento personalizado y participación en una campaña de comunicación conjunta, algo que explica el altísimo índice de éxito de los proyectos (fijado en porcentajes).

Las campañas se ejecutan en dos rondas, cada una con una duración de cuarenta días. La financiación de partidos en la primera vuelta sigue el principio de *tiempo real*, añadiendo un euro del Ayuntamiento por cada euro recaudado por un promotor. En la segunda ronda, un algoritmo dinámico multiplica las contribuciones igualadas por dos o tres en días preestablecidos, vinculados a la actividad de *marketing*, el rendimiento de la campaña y las tasas de éxito, con el objetivo de promover la solidaridad y la cooperación. El algoritmo también limita la contribución máxima de cada mecenas y la partida pública asignada a cada proyecto. La Tabla 2 presenta estadísticas descriptivas de las primeras cuatro ediciones de META! La cantidad media recaudada por campaña fue de 9.921 €, de los que 4.327 € representaron la dotación pública media (con un efecto multiplicador de 2,22). Las aportaciones ciudadanas tenían una media de 55 €, superior a los 49,60 € del total de las campañas regulares de Goteo.

Tabla 2 Estadísticas descriptivas de META!, la colaboración de Goteo y la Diputación Foral de Gipuzkoa

Variables	META! 2016	META! 2017	META! 2018	META! 2019	Total
Presupuesto de fondos de contrapartida	70.000 €	70.000 €	70.000 €	70.000 €	280.000 €
Asignación utilizada	70.000 €	62.631 €	70.000 €	70.000 €	272.631 €
Aplicaciones	37	33	46	38	154
Proyectos seleccionados	20	16	15	14	65
Financiado con éxito	20	15	14	14	63
Contribuciones de mecenas	84.450 €	94.080 €	77.619 €	76.708€	332.857 €
Contribuciones de DFG ¹	66.572 €	63.722 €	59.641 €	MD	189.935 €
Participantes	1.556	1.333	1.441	1.322	5.652
Promedio de los aportes (\bar{M})	54 €	71 €	54 €	58 €	
Promedio de la campaña (\bar{M})	7.723 €	10.939 €	10.544 €	10.479 €	
Efecto multiplicador	2,21	2,50	2,11	2,10	2,22

1. DFG = aportaciones para cubrir gastos de administración, formación, asesoramiento y comunicación.

CrowdCulture

En 2006, Max Valentin, fundador de CrowdCulture, confiaba en que el comercio electrónico y el impacto de la digitalización en otros sectores acabarían afectando al sector cultural. Inspirándose en los precursores de las plataformas de micromecenazgo actuales, como el sitio web cerrado y exclusivo para miembros Underfund, que se utiliza para presentar y recaudar fondos para proyectos creativos, Valentin buscó transponer formas participativas de organizaciones del sector cultural a un entorno empresarial digital. La piedra angular del nuevo modelo estructural fue la participación democrática basada en el principio organizativo de una economía híbrida. *Híbrida* se refiere a la unión de intereses públicos y privados para realizar un proyecto, y *economía* se refiere a una solución de cofinanciamiento digital donde el número de participantes, no el capital involucrado, tiene protagonismo. Así, el punto de entrada no fue el micromecenazgo per se, sino un intento de facilitar la participación democrática en la asignación de fondos públicos a través de la digitalización.

Sin embargo, una asociación público–privada entre la plataforma y los gobiernos regionales tiene tanto que ver con la necesidad de otras fuentes de ingresos como con las comisiones de las contribuciones de financiación popular únicamente. CrowdCulture inicialmente presionó a la Fundación Sueca de Internet para obtener apoyo financiero, argumentando que los beneficios del proyecto de la plataforma incluían un mayor uso del gobierno de los servicios digitales basados en la web. Las respuestas variaron desde negativas (demasiado comercial; internet no debería tratarse de dinero) pasando por tibias (complicado) hasta positivas (queremos una alojar financiación equivalente). Eventualmente, CrowdCulture se negó a participar en los procesos de contratación pública para operar el esquema piloto porque el esquema de financiación equivalente necesitaría aplicar el principio en tiempo real. Los modelos en tiempo real contradicen la creencia personal de Valentin de que los esquemas de financiación de contrapartida deben basarse en el número de participantes

y no en la cantidad de financiación recaudada. De lo contrario, el riesgo de fraude o uso indebido es demasiado grande porque una persona con capital disponible puede comprar fondos públicos. Al final, CrowdCulture se decidió por un modelo de negocios basado en licencias de *software* para usar la plataforma, tarifas de consultoría para administrar las alianzas con los fondos regionales y provisión de servicios (por ejemplo, talleres y capacitación en la ejecución de campañas para promotores).

Al mismo tiempo, un concejal recién elegido en el gobierno de la ciudad de Estocolmo estaba interesado en cambiar la forma en que la ciudad asignaba los fondos culturales. Algunas instituciones habían recibido dinero regular de la ciudad durante 30 años, mientras que la lista de otras que querían apoyo era larga. Para trabajar en soluciones, la ciudad creó una agencia semiautónoma llamada Innovativ Kultur. Los objetivos de la agencia eran promover la cooperación entre el sector cultural, las empresas y la investigación, proporcionar financiación para proyectos culturales innovadores, estimular el espíritu empresarial cultural y, lo que es más importante, trabajar en el desarrollo de métodos para financiar el sector cultural, o sea, «una agencia para desafiar el statu quo». De acuerdo con las palabras de Valentin, CrowdCulture, con financiación de VINNOVA, ejecutó con éxito dos programas piloto con financiación de contrapartida para Innovativ Kultur en 2010, antes de lanzarse oficialmente en 2011, con el primer esquema regional de financiación de contrapartida fuera de Estocolmo lanzado en 2012. Valentin cita estas asociaciones y que el departamento legal de SKL (la organización para los gobiernos municipales y regionales suecos) valide el modelo de financiación de contrapartida de CrowdCulture como una asociación que valide a las autoridades regionales. Sin embargo, desafiar el statu quo no es el único ímpetu detrás del impulso para operar asociaciones público–privadas. Como señala Max Valentín, «No podríamos sobrevivir financieramente con un modelo de empresa a consumidor. Por eso también debemos trabajar con el sector público. No es solo ideología».

La financiación de contrapartida proviene de un fondo designado en el que el socio público reserva un porcentaje fraccional de su presupuesto cultural específicamente para proyectos promovidos en la plataforma que cumplen los criterios para acceder a estos fondos. La plataforma utiliza un algoritmo para calcular el apoyo público en función de la cantidad de proyectos activos en un momento dado, dirigidos a un fondo público específico y sus respectivas donaciones de personas. Acceder a la financiación de contrapartida requiere que al menos cinco patrocinadores privados apoyen el proyecto (SOU, 2018, p. 20) y que el proyecto alcance su objetivo de financiación predeterminado.

Los motivos de colaboración del gobierno varían, desde mostrar la capacidad de innovar y forta-

lecer la participación democrática hasta seguir señales políticas que enfatizan la necesidad de externalizar actividades a través de la digitalización. Lo que Valentin encuentra más desafiante es la temporalidad de las alianzas (que duran un año, con excepciones) y que el micromecenazgo requiere más y diferentes formas de trabajar desde la administración. La pérdida de control y poder no suele ser el problema. El desafío es la implementación administrativa y la gestión de los programas, incluida la capacitación y educación y, lo que es más importante, lograr que la gente se entusiasme. La tabla 3 proporciona estadísticas descriptivas de programas seleccionados de financiación por contrapartida. Tienen un efecto multiplicador menor que en el caso español.

Tabla 3 Estadísticas descriptivas de CrowdCulture desde 2010 a 2016

Regiones	Campañas exitosas	Todos los proyectos		Financiación de contrapartida		Financiación privada		Efecto multiplicador
		Total	\bar{M}	Total	\bar{M}	Total	\bar{M}	
Provincia de Blekinge	21	38.260	1.822	32.917	1.567	5.343	254	0,16
Provincia 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
Provincia 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
Provincia de Kronoberg	13	43.422	3.340	33.666	2.590	9.756	750	0,29
Provincia de Södermanland	13	26.530	2.041	21.546	1.657	2.728	210	0,13
Provincia de Västra Götaland	21	54.278	2.585	35.034	1.668	19.244	916	0,55

DISCUSIONES E IMPLICACIONES

Este artículo se centró en una pregunta de investigación principal: ¿cómo han respondido los gobiernos locales y regionales de Europa al surgimiento del micromecenazgo como mecanismo de financiación alternativo para apoyar proyectos culturales? Nuestro modelo conceptual muestra que, a nivel regional de gobierno, los roles disponibles dependen de elegir entre enfoques expectantes o innovadores. El enfoque expectante se refiere a que los gobiernos apoyen los esfuerzos de los promotores que realizan campañas promoviendo o alentando indirectamente la aceptación de la financiación participativa. El enfoque indica un interés en el micromecenazgo como *poco convencional* y disponible, pero no indica un compromiso amplio para involucrarse con el mecanismo. Por el contrario, el enfoque innovador se refiere a la facilitación directa de la financiación participativa a través de la financiación de contrapartida o el uso del micromecenazgo para promover campañas para proyectos considerados estratégica o artísticamente importantes. Como con la mayoría de las tipologías, la hibridación es común.

La facilitación, generalmente, implica la curación y la prestación de servicios, mientras que la curación de una *temporada* especial de campañas o la prestación de servicios puede incluir alguna facilitación modesta a través de premios en metálico. En cualquier circunstancia, observamos tensiones entre el impulso de innovar y el deseo de mantener el control. La mayoría de los esquemas que facilitan la financiación de contrapartida cuentan con un proceso de selección que imita el modelo tradicional de solicitud de proyectos en el sector cultural. Dependiendo del enfoque elegido, la aplicación exitosa de las políticas depende de cuatro mecanismos: un riguroso proceso de preselección; formación profesional y tutoría; comunicación; y tercerización del trabajo (a la plataforma).

Parte de la diferencia en el efecto multiplicador entre los esquemas puede explicarse por el tipo de organización, la participación financiera y operativa del socio público y la existencia de valores comunes. «En las

rondas de financiación de contrapartida, hacemos más trabajo de evaluación; nos pagan para que seamos más minuciosos», dice Oliver Schulbaum. Además, añadió, «el trabajo de *marketing* y comunicación, los programas de capacitación y educación» están vinculados al éxito. Por lo tanto, el tipo de asociación y el nivel de participación indican que la plataforma y el socio público son colaboradores cercanos. Adicionalmente, ambos socios valoran que su colaboración se base en la apertura y la transparencia.

CrowdCulture, por otro lado, opera como un negocio, principalmente licenciando derechos de uso y, en ocasiones, brindando servicios como parte del acuerdo. CrowdCulture tampoco desempeña un papel importante en la selección y verificación de proyectos, aparte de garantizar que se sigan las reglas de la plataforma y de los socios (es decir, número de patrocinadores, origen geográfico y tipo de proyecto). Debido al modelo comercial elegido, los socios públicos se convierten en clientes y están menos involucrados en la operación del esquema. Esto ejemplifica un tipo de colaboración menos intensivo y menos exigente. Al comparar los valores de la plataforma, se puede encontrar una posible explicación para las diferencias en el efecto multiplicador. Un defensor (Goteo) aboga por la transparencia y los bienes comunes, mientras que el otro aboga por la democratización del proceso de asignación de fondos (CrowdCulture). Basado en el desempeño económico, el primero parece producir mejores resultados. Como resultado, además de los valores de la plataforma, las variables que influyen en el efecto multiplicador de estos esquemas incluyen el nivel de compromiso inherente de la asociación, la inversión en *marketing* dedicada y, finalmente, la curaduría.

Además, los mecanismos de financiación de contrapartida parecen más complejos que simplemente complementar las contribuciones privadas con financiación pública. Las plataformas utilizan modelos dinámicos basados en algoritmos para evitar el problema del *free rider* (los promotores se benefician sin contribuir) al incentivar a los promotores a trabajar durante los momentos clave de las campañas. Por

lo tanto, proponemos un quinto modelo, la multiplicación dinámica, para complementar los cuatro descritos previamente por Baeck et al. (2017). Definimos la multiplicación dinámica como un modelo de coincidencia basado en algoritmos, que calcula el compromiso público con las campañas utilizando una fórmula que considera los proyectos participantes, las contribuciones, las fases de la campaña y los objetivos generales del esquema.

Aún así, estas semanas no explican la adopción cautelosa y ambivalente del gobierno regional y local. ¿Tiene algo que ver la baja presión o la poca demanda del sector profesional de las artes y de las instituciones del patrimonio cultural? En ambos casos, personas que representaban al gobierno, en Estocolmo y Gipuzkoa, impulsaron el proceso basándose en la lógica de que, para aumentar y cambiar la asignación de fondos, los gobiernos deben innovar. La microfinanciación colectiva, como ha demostrado nuestra investigación, representa una desviación del modelo tradicional de cofinanciación, que se basa en expertos de los consejos de las artes y las administraciones públicas que toman decisiones para el público y los consumidores (Bonet y Sastre, 2016). La mayoría de las expresiones y objetos culturales financiados a través del micromecenazgo cultural se desvían, en términos de política cultural, hacia el extremo popular y comercial del continuo artístico alto-bajo. No forman parte del establecimiento cultural (Rius-Ulldemolins et al., 2019), como el patrimonio, las artes escénicas o la música clásica (Menger, 2010), lo que genera dificultades para justificar su apoyo como bienes de mérito. No obstante, el uso de la financiación de contrapartida representa un resultado endógeno del giro participativo de las políticas culturales (Bonet y Négrier, 2018). Podría ayudar a legitimar el apoyo gubernamental a la cultura para aquellos proyectos que se adhieren a los paradigmas de la democracia cultural y la economía creativa. Esto es de particular importancia cuando nos enfrentamos a la problema perenne de la precariedad y las dificultades para acceder a la financiación y al trabajo remunerado de artistas y emprendedores culturales (Menger, 1999).

Sin embargo, el surgimiento del micromecenazgo evidencia cierto nivel de desconexión entre los discursos políticos reiterativos regionales y la economía de la ciudad creativa (Menger, 2010). Esto es parte de un problema continuo de conectar los valores intrínsecos de la política cultural con las ambiciones instrumentales relativas al crecimiento económico y la cohesión social a través de la adopción de una agenda cultural más amplia, socialmente relevante e inclusiva (Styhre, 2013). A pesar de que comparten los mismos criterios y mecanismos que sustentan la política artística en general —por ejemplo, calidad estética y profesionalismo— (Pratt, 2005), hay una falta de mecanismos financieros inherentes adaptados a las prácticas y necesidades reales de los artistas emergentes. La mayoría de las intervenciones son esquemas indirectos (Evans, 2009; Menger, 2010; Holden, 2015), que incluyen la construcción de nuevos centros culturales e infraestructura, o la financiación de festivales, eventos y espacios de trabajo conjunto. Otra razón para la participación limitada puede ser el estatus legal ambiguo de muchos proyectos que se benefician de la financiación participativa: algunos son preventas que generarían pagos de IVA; otros tienen el carácter de donaciones filantrópicas y economía del regalo, con un tercero en una posición poco clara entre estos dos polos.

Otra explicación más prosaica de la vacilación es la naturaleza no prescriptiva de la capacidad de intermediación del micromecenazgo en comparación con los modelos de selección dominantes. En los modelos de cofinanciación, el gobierno, las fundaciones o las empresas privadas brindan financiación en función de la selección entre cualquier número de proyectos *presentados*, a menudo basándose en criterios instrumentales, como la capacidad para cumplir con los requisitos intrínsecos establecidos y los objetivos externos. Los mismos mecanismos se implementan bajo el rol de facilitador en algunos programas de financiación de contrapartida, por ejemplo, el caso de META! Esto evidencia una cierta intención por parte de los gobiernos de adaptar el apoyo al micromecenazgo al modelo de preselección utilizado para la asignación de subvenciones de cofinanciación. En el caso de

CrowdCulture, la impresión del fundador Max Valentin es que los temores del gobierno hacia el apoyo al micromecenazgo y la financiación de contrapartida pueden tener más que ver con la carga de trabajo adicional involucrada. Además de la carga de trabajo, los costos de asumir un rol de facilitador también son bastante altos, debido en parte a los mecanismos de preselección que replican los gobiernos, por un lado y, por otro lado, a los costos asociados con la capacitación, la tutoría y la comunicación de planes y campañas para el público. En el caso de META! estos costos equivalían casi tanto como las cantidades reservadas para la financiación de las campañas. ¿Cuáles son los impulsores y las barreras para apoyar el micromecenazgo cultural desde la perspectiva de la administración pública local y regional? Este podría ser un tema interesante para futuras investigaciones.

En conclusión, la mayoría de los gobiernos regionales y locales perciben la financiación colectiva como un mecanismo de financiación marginal utilizado por proyectos culturales que no pueden acceder a otras fuentes de financiación. Por lo tanto, nuestra investigación no indica una adopción generalizada del papel de facilitador, proveedor de servicios o curador del apoyo de micromecenazgo. Una razón puede ser que el apoyo implique la asignación de fondos a través de diferentes mecanismos de subvención y modelos de intervención. Los funcionarios públicos, los consejos de arte, los artistas establecidos y las instituciones

pueden resistirse a estos cambios por temor a perder el control y la influencia sobre la política cultural. No abordar el incómodo debate legal y fiscal de si los ingresos del micromecenazgo constituyen obsequios o ventas de producción proporciona otra explicación para la reticencia (Lazzaro y Noonan, 2020).

El apoyo público al micromecenazgo implica la externalización de la concesión de subvenciones a través de colaboraciones con organizaciones privadas (plataformas). La falta de control sobre los procedimientos puede conducir al mal uso de los fondos y al fracaso de las asociaciones, lo que provoca una pérdida de reputación para el socio público. Sin embargo, debido a la orientación predominantemente local o regional de los esquemas de financiación de contrapartida, los obstáculos legales y fiscales deberían ser fáciles de abordar dada la facilidad de los procedimientos de control. La investigación en Francia demuestra un vínculo geográfico entre el *terroir* cultural y las iniciativas de financiación colectiva (Le Béhec et al., 2018). Por lo tanto, los gobiernos pueden utilizar el apoyo al micromecenazgo como un método para aumentar las finanzas públicas reducidas o estancadas y beneficiarse del dinamismo y la complementariedad entre el micromecenazgo y el ecosistema cultural local y regional. ¿Quiénes pueden ser los beneficiarios? Artistas emergentes y proyectos que se enmarcan en los paradigmas de la democracia cultural y la economía creativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amman, S. (2016). *The matchfunding model of Crowdculture*. Comisión Europea. <https://www.crowdfunding4culture.eu/crowdculture-matchfunding-model>
- Baeck, P., Bone, J., y 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., y 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? *Arbor-Ciencia Pensamiento y Cultura*, 195(791), 13, artículo a490. <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.791n1003>
- Belleflamme, P., Lambert, T., y 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., y 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 e 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
- Binimelis, M. A. (2016). The crowdfunding discourses: balance and tensions around audiodiovisual democratisation. *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., y 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., y 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., y 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, y 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
- Brabham, D. C. (2017). How crowdfunding discourse threatens public arts. *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 Córdoba, R. (2017). Participation of the public in funding of the cultural offer: ethical arguments for debate. *Arbor-Ciencia Pensamiento y Cultura*, 193(784), artículo a387. <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2009>
- Chartrand, H. H., y 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., y 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, y 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
- Dalla Chiesa, C., y 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 & Ethics of Human Rights*, 13(1), 115-140. <https://doi.org/10.1515/lehr-2019-0005>
- Davidson, R., y Poor, N. (2015). The barriers facing artists' use of crowdfunding platforms: Personality, emotional labor, and going to the well one too many times. *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>
- Dubois, V. (2015). Cultural policy regimes in Western Europe. En J. D. 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* (Bruselas, COM. Comisión Europea. <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. Unión Europea (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
- European Crowdfunding Network. (2018). *Triggering Participation: A Collection of Civic Crowdfunding and Match-funding Experiences in the EU*. <https://eurocrowd.org/>
- Evans, D. S., y 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 e Y. S. Lincoln (eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (p. 301-316).
- Henningsen, E., y Blomgren, R. (2017). Organisere for organiseringens 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>
- Hoogen, Q. L., van den (2020). Values in crowdfunding in the Netherlands. *International Journal of Cultural Policy*, 26(1), 109-127. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1433666>
- 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
- Hong, S., y 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., y Mignosa, A. (2006). *Financing the Arts and Culture in the European Union*.
- Lazzaro, E., y 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 Béchech, M., Dejean, S., Alloing, C., y Méric, J. (2018). Le financement participatif des projets culturels et ses petits mondes. En F. Moreau e 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 y J. Chen (eds.), *Crowdfunding in the Public Sector* (p. 21-42). Springer. 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). *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., y 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., y 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 y D. J. Rog (eds.), *The SAGE handbook of applied social research methods* (2 ed., pp. 214 - 253). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483348858>
- McKenny, A. F., Allison, T. H., Ketchen Jr, D. J., Short, J. C., e 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., y 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., y 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., y Nicolas, Y. (2018). Introduction. En F. Moreau e 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. Recuperado de: 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., y 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., y 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., y Rubio Aróstegui, J. A. (2016). *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. Universitat de València.
- Rochet, J.-C., y Tirole, J. (2003). Platform competition in two-sided markets. *Journal of the european economic association*, 1(4), 990-1029.
- Rubio-Arostegui, J. A., y 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>
- Rubio Arostegui, J. A., y 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? *International Journal of Cultural Policy*, 26(1), 16-30. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1429421>
- Rykkja, A., Mæhle, N., Munim, Z. H., y Shneur, R. (2020). Crowdfunding in the Cultural Industries. En R. Shneur, L. Zhao, y B.-T. Flåten (eds.), *Advances in Crowdfunding: Research and Practice*. Palgrave MacMillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-46309-0_18
- Sanjuán, J., Rausell, P., Coll, V., y 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 y P. Clubb (eds.), *The Cost of Culture: Patterns and Prospects of Private Arts Patronage*. ACA Books.
- Senabre, E., y Morell, M. F. (2018). *Match-Funding as a Formula for Crowdfunding: A Case Study on the Goteo.org Platform*. Actas del 14.º Simposio Internacional sobre Colaboración Abierta, París, Francia.
- Shneur, R., y 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*. Estocolmo: Finansdepartementet. Recuperado de <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>
- 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>

- Voldere, I. de, Romainville, J.-F., Knotter, S., Durinck, E., Engin, E., Le Gall, A., Kern, P., Airaghi, E., Pletosu, T., y Ranaivoson, H. (2017). *Mapping the creative value chains* (927966638X). Comisión Europea. <https://op.europa.eu/s/velb>
- Voldere, I. de, y Zeqo, K. (2017). *Crowdfunding - Reshaping the crowd's engagement in culture*. Publications Office of the European Union. <https://doi.org/10.2766/011282>
- Wenzlaff, K. (2020a). Civic Crowdfunding: Four Perspectives on the Definition of Civic Crowdfunding. En R. Shneor, L. Zhao, y 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
- 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
- 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., y 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

NOTA BIOGRÁFICA

*Anders Rykkja**

Anders Rykkja es investigador doctorando en la Facultad de Ciencias Empresariales y Sociales de la Universidad de Ciencias Aplicadas del Interior de Noruega, donde trabaja en su tesis doctoral sobre el uso del micromecenazgo como modelo de negocio y mecanismo de valoración en el sector cultural y creativo en los países nórdicos y España. Forma parte del proyecto CROWDCUL del Consejo de Investigación de Noruega sobre la adopción y el uso del micromecenazgo entre artistas.

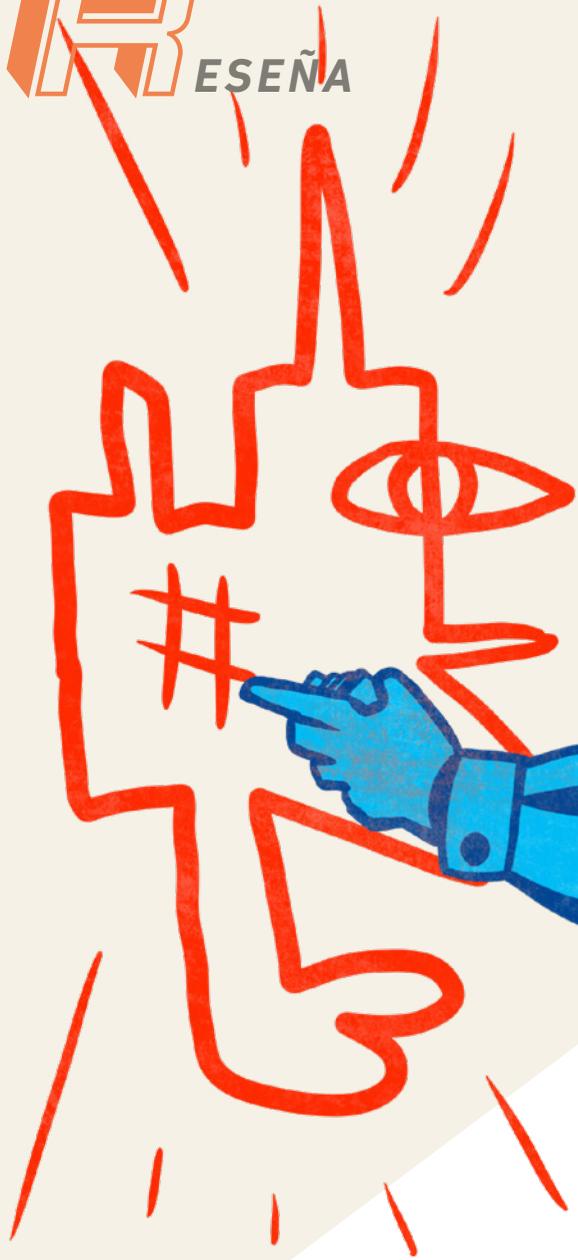
Lluís Bonet Agustí

Lluís Bonet es catedrático de Economía Aplicada en la Universidad de Barcelona, especializado en economía cultural, políticas culturales y gestión de las artes. Es el director del programa de Posgrado en Gestión Cultural (con un doctorado y tres maestrías y habiendo completado cuatro programas de aprendizaje continuo en el campo).



Agradecimientos: Los autores desean agradecer a Mia Meidell Haaland y Eva Sastre Canelas por su ayuda con la recopilación de datos y a Johan Jansson, Rotem Shneor y Suntje Schmidt por sus comentarios y aportes a los borradores anteriores del artículo. Este proyecto de investigación recibió una subvención de Kunnskapsverket (El Centro Nacional de Conocimiento para las Industrias Culturales de Noruega).

R ESEÑA



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

El libro *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*, escrito por el sociólogo chileno Tomás Peters, fue publicado por la Editorial Metales Pesados el año 2020, y financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes de Chile, convocatoria 2018. El propósito del libro es reflexionar sobre la sociología del arte considerando los aportes de los científicos sociales y filósofos más destacados en el área durante el siglo xx, poniendo énfasis en las teorías de Luhmann, Adorno, Benjamin, Becker, Bourdieu y la escuela francesa de sociología del arte. El libro se divide en cinco capítulos, que se suman a una introducción y un análisis integrado en la conclusión. En la introducción, el autor señala que el arte se ha estudiado desde el campo sociológico a partir de sus autores clásicos como Weber o Durkheim, pero sus contribuciones sobre este fueron marginales respecto a los temas considerados centrales en la sociología. No fue sino hasta comienzos del siglo xx, con la estética sociológica, en que el arte empezó a analizarse como un elemento central para la comprensión de la sociedad. El libro describe y examina las diversas corrientes sociológicas

que han planteado un análisis profundo del arte en la sociedad, considerando la estética sociológica, la teoría de sistemas, los estudios sobre el mundo del arte, el campo artístico y las políticas culturales.

El primer capítulo se basa en la teoría del sistema artístico de Niklas Luhmann, que analiza cómo el sistema del arte se va complejizando a través de la historia, y cómo se autonomiza a partir de la diferenciación funcional y reflexivización de su sistema. El segundo capítulo se basa en las teorías de Theodor Adorno y Walter Benjamin y sus discusiones respecto a la autonomía artística y la posibilidad de transformación política del arte. El capítulo plantea un análisis comparado de sus teorías y la contribución de estos autores en temáticas como la política cultural y sus aplicaciones actuales. El siguiente capítulo explica brevemente la teoría de los mundos del arte de Howard Becker para contrarrestar con la del campo artístico de Pierre Bourdieu. Esta última teoría es explicada con mayor profundidad a lo largo del capítulo, a través del análisis de conceptos como el de capital cultural o

habitus. El cuarto capítulo describe y analiza la escuela de sociología del arte francés en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Este capítulo también aborda la conexión entre filosofía, arte y sociedad. El quinto capítulo, plantea un análisis integrado de la sociología del arte y las políticas culturales. En primer lugar, se hace una breve revisión histórica sobre las políticas culturales en Francia, para luego señalar los actuales desafíos y conceptualizaciones de la política cultural más allá de la experiencia francesa. El libro finaliza con un capítulo de síntesis, en que se plantea un análisis integrado de las diversas escuelas y autores mencionados en el libro.

Una virtud del libro es que emplea un lenguaje accesible, pedagógico y abierto. Con ello, Peters logra explicar de manera clara conceptos claves, autores destacados y debates importantes de la sociología del arte y las políticas culturales, lo que hace el libro interesante no solo para lectores expertos sobre estos temas, sino también para aquellos que no tienen conocimientos previos, y desean introducirse en una nueva área de conocimiento. Como ejemplo de la capacidad pedagógica del libro, el segundo capítulo discute de manera clara y en un lenguaje accesible, las similitudes y diferencias entre las teorías de Adorno y Benjamin, señalando que el planteamiento de Benjamin se enfoca en la capacidad transformadora del arte, mientras que el de Adorno tiene una mirada escéptica y negativa. Una vez explicadas de manera clara las ideas generales de ambos autores, el capítulo logra profundizar en detalle sobre la diferencia entre ambos planteamientos. Es decir, existe tanto claridad como profundidad para abordar los temas.

Otra virtud del libro es que contextualiza históricamente la política cultural y el desarrollo de la sociología del arte. Por ejemplo, el capítulo sobre las políticas culturales describe el contexto histórico y político del surgimiento de estas después de la Segunda Guerra Mundial en Francia y de la institucionalización de este tipo de políticas en función a diversas iniciativas estatales. El libro, además, incluye una bibliografía e investigaciones actualizadas de los temas que aborda. Por ejemplo, en el capítulo sobre políticas culturales,

se menciona el concepto de creatividad como un tema clave para la política cultural contemporánea. El capítulo incorpora debates actuales sobre creatividad, con respecto a los cambios en el mundo de la tecnología y de digitalización en las artes y cultura. Finalmente, otro aspecto positivo del libro es que propone un análisis integrado de las teorías, que permite entender las similitudes y diferencias de los autores mencionados. Con ello, es posible tener una visión panorámica de las teorías, y entender las principales diferencias entre las escuelas alemanas y francesas de sociología del arte, que son las que más se analizan en el libro.

Ahora bien, es posible visualizar ciertos temas que, desde mi perspectiva, son susceptibles de ser debatidos. Lo primero es el capítulo de sociología del arte de Luhmann, que explica varios aspectos de su teoría, pero carece de un mayor análisis de cómo esta teoría se ha aplicado en estudios de sociología del arte. El libro explica de manera ejemplar en qué consiste la sociología del arte de Bourdieu, y cómo esta teoría fue apropiada y debatida en el contexto francés, pero no ocurre lo mismo con Luhmann, es decir, no hay un análisis del impacto de esta obra. Así que quedan preguntas abiertas respecto a la aplicabilidad de la teoría de la complejidad y diferenciación funcional de Luhmann dentro de la sociología del arte. Otro nudo debatible, desde mi punto de vista, se encuentra en el capítulo sobre la teoría de Bourdieu, que comienza con un breve análisis de la teoría de mundos del arte de Becker. Peters plantea que la teoría del mundo del arte comete un error importante, que es la omisión del análisis del conflicto y las luchas de poder en el estudio sociológico del arte, error que no comete la teoría del campo artístico de Bourdieu. Yo comparto parcialmente esta idea, ya que efectivamente la teoría del mundo del arte, centrada en la cooperación, omite las complejas relaciones de poder, dominación y violencia simbólica que operan en el arte. Sin embargo, no comparto el énfasis de Peters respecto al error de Becker, ya que el mismo argumento se podría plantear en un sentido contrario. Es decir, plantear que Bourdieu se enfoca más en las relaciones de poder, y que comete el error de no analizar la cooperación, que sigue siendo, desde mi perspectiva, un factor importante

para el análisis del arte. Es decir, creo que la discusión entre las perspectivas de Becker y Bourdieu podría profundizarse más, o simplemente, plantear que son perspectivas con propósitos distintos, pero no que necesariamente una comete un error y la otra no. Una última crítica es que el esquema de análisis integrado propuesto en la página 200, tiene invertidos los ejes 'estética sociológica' y 'sociología del arte', que puede concitar la confusión del lector. Este error se debe a un problema de edición, que podrá ser enmendado en nuevas impresiones del libro.

De todos modos, los nudos problemáticos mencionados, a saber, la aplicación de Luhmann, y el debate Bourdieu y Becker, no opacan en modo alguno la calidad del libro, sino que son temáticas que permiten reflexionar y debatir con mayor profundidad las diversas perspectivas analizadas. En síntesis, el libro de Peters es un gran aporte a los estudios de la sociología del arte, escrito en un tono pedagógico, claro, que provoca gran interés, y que nos permite tanto debatir, como conocer y profundizar en diversos aspectos de esta área de estudio.





institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació
[75anys]



6,00 €