

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

Emmanuel Négrier



Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires (2018).

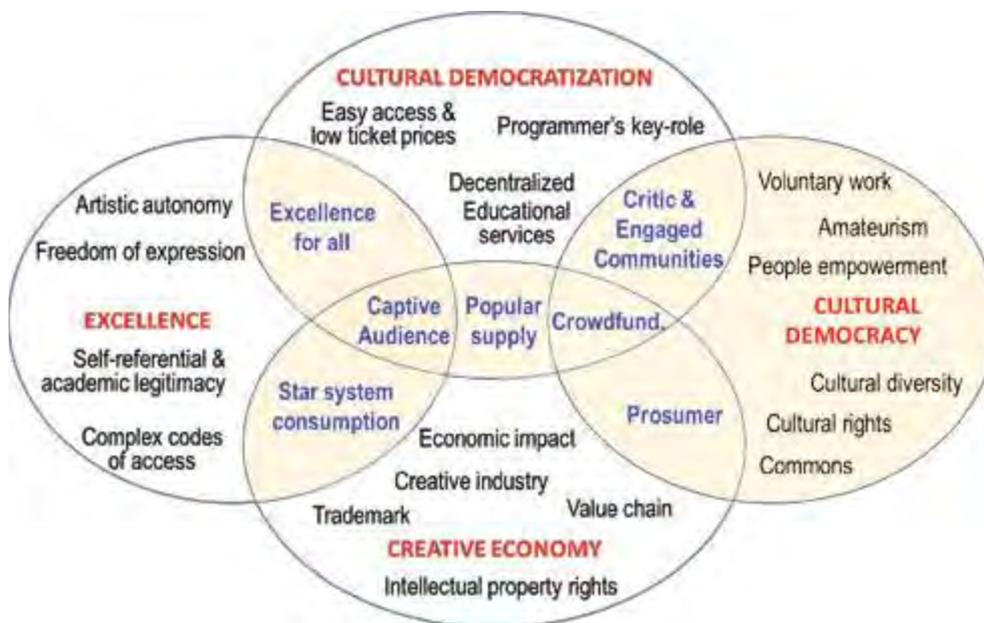
Introducción

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

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

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

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



Fuente: Bonet & Négrier, 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

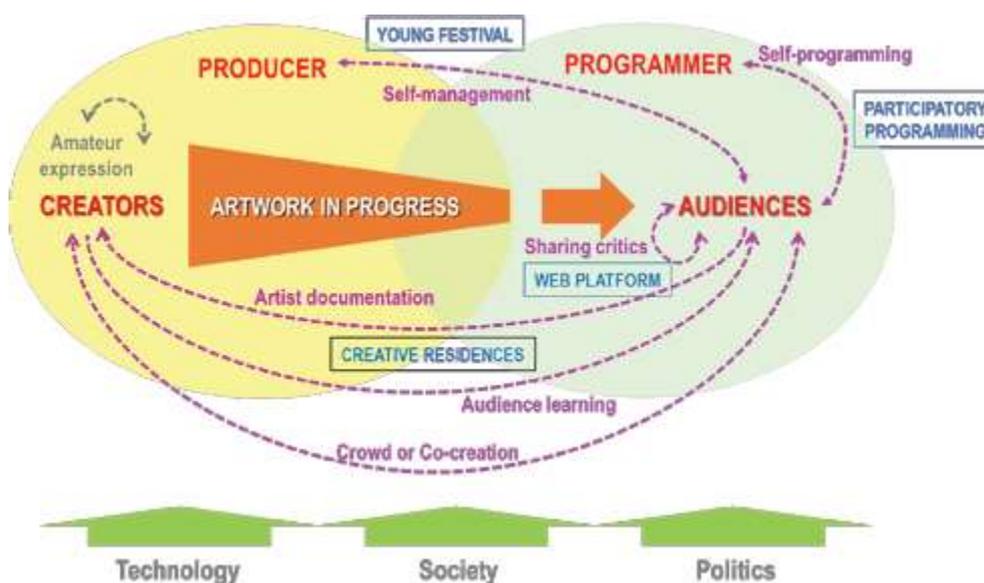
pirámide. Y la participación se proyecta de manera contrastada, como veremos a continuación.

1. Tres corrientes para explicar la innovación participativa

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

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

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



Fuente: Bonet & Négrier, 2018



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

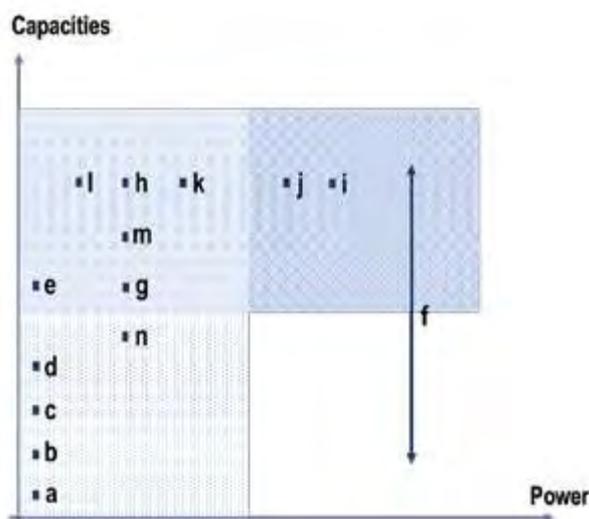
considerablemente y pasan de una visión muy reticente a una implementación efectiva de la programación participativa, como podemos ver en Praga, con Tanec, una sala de baile (Bonet, Calvano, Carnelli, Dupin-Meynard & Négrier 2018).

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

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

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

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



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

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

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

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

Veremos, sin embargo, que puede tener sentido.

A) Bajo poder y baja capacidad

Esta primera forma de participación atañe a diversas actividades:

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



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

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

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

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

B) Alta capacidad, poder débil

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

mite a los participantes adquirir nuevas capacidades o competencias.

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

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

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

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

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

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

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

C) Alta capacidad, fuerte poder

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

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

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



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

D) Fuerte poder y baja capacidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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



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

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