

# CC

## BARCELONA, CULTURA Y TERRITORIO: MNAC, LICEU Y CCCB

Pepe Serra / Valentí Oviedo / Judit Carrera

*El mecenazgo en Europa y América*

Javier Nadal Ariño

*Decisiones estratégicas y retos*

*para una ciudad creativa*

Félix Manito

*Justicia ambiental, educación y*

*construcción de paz en Colombia*

Emilio Palacios

*Los públicos del teatro*

Pepe Zapata

# K

Número 20

Mayo-Agosto 2023



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

**CCK Revista** está disponible gratuitamente en formato pdf en la web

[www.kreantaeditorial.org](http://www.kreantaeditorial.org)

**Director:** Félix Manito

**Director adjunto:** Emilio Palacios

**Consejo editorial:** Roser Bertran

Coppini, Félix Manito, Emilio Palacios, Antònia Hernández y Cristina Rodríguez.

**Comunicación:** Cristina Rodríguez y José D. Valero Cabejas

**Diseño de la portada:** Vicenç Viaplana

**Diseño y maquetación pdf:** Anna Julià

Contacta con nosotros en:

[info@kreanta.org](mailto:info@kreanta.org)

Suscripción gratuita de la versión pdf en:

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

Síguenos en redes sociales:

[www.facebook.com/ciudadescreativas/](https://www.facebook.com/ciudadescreativas/)

<https://twitter.com/jornadaskreanta>

[www.youtube.com/user/ciudadescreativas](https://www.youtube.com/user/ciudadescreativas)



**Edita:** Fundación Kreanta

Córcega, 102

08029 Barcelona (España)

[info@kreanta.org](mailto:info@kreanta.org)

Tel. +34 934 301 427

[www.kreanta.org](http://www.kreanta.org)

© de la edición y del texto: Fundación Kreanta

© de las fotografías: MNAC (portada, págs. 10, 13, 21-27); Marta Mérida (pág. 15); LaFotogràfica (págs. 17-19); A. Bofill (portada, págs. 10, 32, 36, 39-40); Flávia Junqueira (pág. 28); Gran Teatre del Liceu (págs. 30 y 40); Paco Amate (pág. 34); David Ruano (pág. 37); Sergio Panizo (pág. 41); Gunnar Knechtel (portada, págs. 10 y 56); Pau Fabregat (pág. 43); Tristan Fewings Getty Images (pág. 45); CCCB (págs. 47, 51-55); Albert Uriach (pág. 49); Muriel Chaulet (pág. 82); Vincenzo Rigogliuso (págs. 100-103) y del resto, Fundación Kreanta.

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

## Sumario

### Editorial

#### Dossier. Barcelona, cultura y territorio: MNAC, Liceu y CCCB

13 *El MNAC, del canon artístico a las nuevas gobernanzas. Entrevista con Pepe Serra. Félix Manito / Cristina Rodríguez / Antònia Hernández*

28 *El Liceu, el cruce de lenguajes creativos como ADN. Entrevista con Valentí Oviedo. Félix Manito / Cristina Rodríguez*

43 *El CCCB, espacio de encuentro entre la comunidad y el pensamiento contemporáneo. Entrevista con Judit Carrera. Félix Manito / Cristina Rodríguez*

### Visiones

58 *Panorama del Mecenazgo en Europa y América. Javier Nadal Ariño*

### Tendencias

70 *Decisiones estratégicas y retos para una ciudad creativa. Félix Manito*

### Experiencias

88 *Justicia ambiental, educación y construcción de paz en Colombia. Emilio Palacios*

### Crónica

100 *Los públicos del teatro. I Congreso Internacional de Espectadores de Teatro. Pepe Zapata*

### Autores

### Información de números publicados



De izquierda a derecha, representación de "El monstre al laberint" en el Gran Teatre del Liceu, fachada del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) en el Pati de les Dones y el fresco del Cristo en majestad de Sant Climent de Taüll en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

Es una iniciativa de:

CCK Revista se realiza con el apoyo de:



## Editorial

La cultura, en su sentido más amplio, y el territorio representan cada vez más la combinación sobre la cual apoyarse para definir estructuras, objetivos y actividades de los espacios en los que se muestra el arte en sus diversas manifestaciones. Esto es particularmente cierto en la ciudad de Barcelona (España), donde las expresiones materiales e inmateriales de la cultura echan raíces en el territorio, en la comunidad, siendo así una herramienta de cohesión social y de implicación comunitaria.

Para confirmarlo, contamos, en este *Dossier*, con las aportaciones de la directora y los directores de tres instituciones emblemáticas de la ciudad de Barcelona, en las entrevistas realizadas por **Félix Manito**, **Cristina Rodríguez** y **Antònia Hernández** a **Judit Carrera**, directora general del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), **Valentí Oviedo**, director general del Gran Teatre del Liceu, y **Josep Serra (Pepe Serra)**, director del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

**Judit Carrera** considera que “la historia del CCCB es indisoluble de la historia del Raval”, el barrio más intercultural de la ciudad de Barcelona, ya que un 56 % del vecindario proviene de otros lugares del mundo, además de ser el barrio más densamente poblado en una ciudad densamente poblada. “Desde el inicio, entendemos que el barrio del Raval no es un problema sino un precursor del mundo que viene”. En la misma línea, **Valentí Oviedo** manifiesta que el Liceu “tiene, más sentido que nunca, cuando se mezcla con las diferentes lenguas y culturas que alberga el Raval”. Por su parte, **Pepe Serra** considera que “la relación con lo próximo es obligada, es decir, tienes que estar muy tejido y muy exigido por lo local”. A su vez, Pepe Serra manifiesta que el MNAC, como museo nacional, trabaja en red con otros museos de Cataluña y del resto de España, pese a las dificultades en articulación entre todos ellos.

**¿Cómo se implican estas instituciones con el entorno?** El CCCB dispone de un *departamento de mediación* que entiende que “la cultura es un derecho universal y es fundamental no trabajar de espaldas al barrio sino con el barrio”. Para ello, trabaja con instituciones educativas del entorno, con entidades vecinales y asociativas del Raval, organizaciones como Xamfrà o Punt de Referència que se inscriben en esta



línea. Desde el **Liceu** se ha dialogado “con las fundaciones, asociaciones y las más de veinte nacionalidades que hay en el barrio del Raval” y la institución “tiene una dimensión de ciudad, también tiene una dimensión metropolitana y una dimensión de país”. Para ello, se han articulado dos bases de acción: una, la educativa, dirigida a Zonas Escolares Rurales (ZER); otra, la plataforma digital Liceu+ Live, mediante la cual se trae virtualmente las artes escénicas, no solo la música, a todos los territorios y habitantes de Cataluña; y una tercera, que realiza conciertos presenciales por todo el territorio catalán. El **MNAC**, como también el **CCCB**, participa en el Plan de Barrios (<https://www.pladebarris.barcelona/es/>) de Barcelona, desde que se dialoga con vecinos y entidades del barrio, donde “hay desigualdades en el acceso a la cultura, de manera que hay gente que no viene porque no sabe que puede venir, otra que no viene porque le hablamos en un idioma que no entiende. El museo lo que ha ido haciendo es trabajar con estas comunidades y encontrando su camino, sin banalizar el museo”. A escala de Cataluña, se ha creado una red de museos en la que se ha dibujado “un mapa de relatos y de ámbitos de competencia”, de manera que se descentralizan las colecciones territorialmente de acuerdo con la idiosincrasia cultural de cada territorio.

**¿Es posible articular la intelectualidad de los contenidos de las tres instituciones con el entorno?** Carrera considera que es perfectamente compatible: por ejemplo, “los chicos adolescentes del Raval son multilingües, hablan cuatro o cinco idiomas, lo que significa que pueden tener una interlocución con las voces internacionales que participan en el **CCCB**”. El Centro está enraizado en el territorio próximo y lejano: “más allá del Raval, la ciudad de Barcelona, el área metropolitana, tiene esta capacidad de trabajar con el territorio en un sentido muy amplio e intenso y, al mismo tiempo, estar en la primera liga internacional”. **Oviedo** manifiesta que para lograr la relación entre lo intelectual y lo vivencial es preciso que “el vestíbulo esté lleno de animación para que todo el mundo pueda acercarse y, por lo tanto, la cultura sea accesible” desde la institución. Para **Serra**, el Museo ha de ser un instrumento de empoderamiento de las personas: “el museo debe dejar de ser únicamente un prescriptor, para ser también un conector, es decir, preguntarse qué puede hacer el museo para materializar las cosas que quieren hacer los que están cerca”.

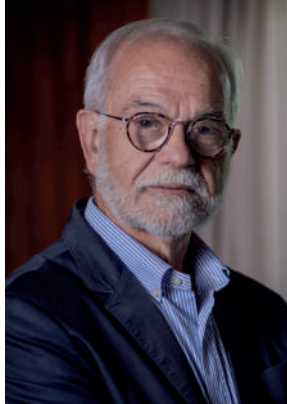
**En cuanto a las relaciones interterritoriales más allá de Barcelona y Cataluña, a escala española e internacional,** las tres personas entrevistadas tienen visiones en parte



comunes. El **MNAC** realiza préstamos de sus fondos, colabora científicamente con otros museos y los equipos se conocen, a pesar de que el sistema español no está bien articulado. Internacionalmente, el Museo tiene una vocación mediterránea, aunque se encuentra con dificultades para la internacionalización debido al sistema de obtención de fondos y de gobernanza, que requieren de una puesta al día. El **Liceo** mantiene una estrecha colaboración con el Teatro Real de Madrid, “hay un trasvase de información, de mejoras continuadas y de aprendizajes”. Eso fortalece la proyección internacional, que se concreta en cuatro dimensiones: “la idea de teatro glocal”, las giras de la orquesta del Liceo, las coproducciones internacionales y la plataforma digital. Por su parte, el **CCCB** realiza coproducciones con instituciones públicas y privadas del ámbito español, así como con instituciones de otros países, puesto que la internacionalización es un eje estratégico de la institución desde sus orígenes. El objetivo es “estar inmersos en una conversación internacional de la que queremos ser protagonistas, entendiendo que no hay separación entre local y global”.

En cuanto a **la gobernanza de las instituciones**, es evidente su complejidad en el caso del **Liceu**, debido a la multiplicidad de actores que conforman su entramado institucional (Estado español, Generalitat de Catalunya, Patronato, Consejo de Mecenazgo), sin embargo, gracias al papel de la Presidencia de la Fundación, “el Liceu siempre es un lugar de consenso”, manifiesta **Valentí Oviedo**. En general, el sistema de gobernanza requiere de una actualización, en opinión de **Judit Carrera**, “se ha perdido flexibilidad y autonomía de gestión” en pro de la transparencia y de la lucha contra la corrupción. En este sentido, reclama una nueva gobernanza de las instituciones culturales. **Pepe Serra** valora que “hasta ahora la gobernanza se ha hecho con poca imaginación, con más apariencias que efectividad, (...) falta voluntad de transformación real de la administración en las gobernanzas”. Es preciso tomar conciencia de la interdependencia y de la necesidad de suma y articulación de recursos, superando “las titularidades”, quién es propietario de qué y quién dispone de qué.

En el apartado **Visiones**, el presidente de la Asociación Española de Fundaciones (AEF), **Javier Nadal Ariño**, nos ofrece sus reflexiones sobre **El Mecenazgo en Europa y América**. “Las diferentes fórmulas actuales de mecenazgo y los incentivos fiscales que lo potencian, son en parte tributarias de las diferentes tradiciones que las ge-



neraron”. En el caso español, es la Ley 49/2002, de 23 de diciembre<sup>1</sup>, la que define, hasta hoy, el “régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo”. Hasta entonces, la Iglesia (las diversas iglesias europeas) era la que recibía los bienes provenientes del mecenazgo para dedicarlos a obras de caridad, a cuidar de la salud, “a la preservación de la cultura, las Universidades y otros centros educativos” y a obras de interés general. En el mes de abril de 2023, el Congreso español de los Diputados aprobó una modificación de la ley del año 2002 que, principalmente, estimula el micromecenazgo, incrementa los porcentajes de deducción de las personas físicas y jurídicas, actualiza el concepto de donativos y donaciones, incorporando las donaciones de servicios.

**Nadal** considera que el modelo inglés de mecenazgo (las *Charities*) es el más robusto en el ámbito internacional. Se trata de “un esquema virtuoso, por el que la ENL (entidad no lucrativa) que recibió la donación, obtiene además los impuestos que el donante había satisfecho con anterioridad” del dinero aportado como donativo, que puede ser también en sistema de cuota, si no recibe beneficios a cambio, o de aportación directa desde la nómina. Asimismo, valora muy positivamente los modelos de Estados Unidos, basados en las *Public Charity* y las *Private foundation*, que echan raíces en la llegada de los primeros colonos ingleses, y el modelo francés “intérprete de la voluntad general”, basado en los sistemas napoleónicos y de la Revolución. En el caso francés, existen hasta ocho tipos diferentes de fundaciones, definido cada uno por un instrumento jurídico y fiscal *ad hoc*.

En cuanto a los países europeos, en general, no existe convergencia de modelos, sin embargo, “hay una notable sintonía en el tratamiento fiscal de las fundaciones”, “es tendencia general que no tributen los rendimientos de su patrimonio” (de las ENL). En cuanto a incentivos para las personas donantes, “una amplia mayoría de países han optado por el modelo de deducir las donaciones de la base imponible del impuesto de la renta o de sociedades”, con porcentajes de deducción muy diversos. En el caso latinoamericano, aunque no existen leyes sobre mecenazgo sí que hay “iniciativas muy consistentes en el fortalecimiento de la llamada *Filantropía Institucional*, entendiéndose por tal a los ‘aportes privados orientados a fines públicos canalizados a través de entidades filantrópicas’ o en otras similares”.

<sup>1</sup> <https://www.boe.es/eli/es/l/2002/12/23/49/con>



En el apartado *Tendencias*, recuperamos la conferencia inaugural que hizo **Félix Manito**, presidente de Fundación Kreanta, en el I Encuentro Internacional de Ciudades Creativas y Desarrollo Sostenible organizado por el Ayuntamiento de la ciudad portuguesa de Castelo Branco en el proceso de presentación de su candidatura a la Red de ciudades creativas de la UNESCO. Con una trayectoria de 15 años al frente del programa Ciudades Creativas de Fundación Kreanta, su conferencia, *Decisiones estratégicas y retos para una ciudad creativa*, pone sobre la mesa la reflexión sobre el concepto de ciudad creativa y su evolución; así como, plantea las claves que determinan el liderazgo creativo de una ciudad.

El concepto de ciudad creativa está en constante evolución. En sus inicios, el concepto de ciudad creativa que defendía Kreanta, se centraba en promover la centralidad de las políticas culturales, así como el papel de la cultura en el urbanismo y la economía. Actualmente, el papel de la cultura y la creatividad en la economía es indiscutible y **Manito** considera que hay que focalizarse en otras variables como: los derechos culturales, los modelos que tienen como referente la economía social y solidaria, el impacto medioambiental, la interdependencia de la cultura con otros sectores para generar “futuros sostenibles e inclusivos”.

Por otro lado, **Manito** presenta algunas estrategias para fomentar el liderazgo creativo de las ciudades, a partir de algunas experiencias. Se adentra en la importancia del relato para cambiar las percepciones sobre el territorio, las factorías artísticas que promueven la economía creativa y, al mismo tiempo, desarrollan proyectos sociales y medidas para frenar la gentrificación...

En el apartado *Experiencias*, **Emilio Palacios**, director adjunto de Fundación Kreanta, presenta los resultados del proyecto realizado en el ETCR<sup>2</sup> Llano Grande de Dabeiba en *Justicia ambiental, educación y construcción de paz en Colombia*, realizado en cooperación con Fundación Proantioquia de Medellín (<https://proantioquia.org.co/>) y con el apoyo financiero del Ayuntamiento de Barcelona (<https://ajuntament.barcelona.cat/relacionsinternacionalsicooperacio/es>).

El artículo ubica el proyecto en el Proceso de Paz que vive Colombia; repasa sus objetivos, estrategias utilizadas y actividades realizadas; define las alianzas ar-



ticuladas; señala los aprendizajes adquiridos; y aporta algunas reflexiones para consolidar el camino hacia la paz con los/las firmantes de paz que habitan en el ETCR Llano Grande de Dabeiba.

Cierra este número de nuestra Revista el apartado **Crónica**, desde el cual **Pepe Zapata**, Comisario del Congreso Internacional de Espectadores de Teatro. Barcelona 2023, expone que las finalidades y los resultados de **Àfora Focus**. Primer Congreso **Internacional de Espectadores de Teatro**. “Àfora Focus es una plataforma para amplificar la importancia del teatro y de la cultura...”; “el objetivo principal del Congreso no era otro que convocar a espectadores de todo el mundo para que recuperen su protagonismo, para potenciar la energía colectiva que se produce cuando conectan con la actuación de actrices y actores en el escenario”.

El Congreso reflexionó sobre tres líneas de acción que han de marcar la hoja de ruta de las artes escénicas: diversidad de valores sociales; participación en la programación, los procesos creativos, la difusión, el desarrollo; y transversalidad, dialogando con otros ámbitos y sectores. Además de aportaciones de expertos en la materia, el Congreso contó con la participación de espectadores provenientes de 25 países de todos los continentes, quienes co-diseñaron los contenidos y formatos del Congreso, y elaboraron el *Manifiesto de Barcelona sobre los espectadores de teatro*<sup>3</sup>. **Zapata** destaca el alto valor del contenido del Congreso porque es “por primera vez en el mundo que los espectadores son el epicentro, sujeto y objeto, de los debates sobre el futuro de las artes escénicas”; los espectadores están en el centro de la estrategia, desde una visión global.

CCK Revista 

<sup>3</sup> <https://www.aforafocus.cat/es/congresoespectadoresbcn/>



**CC  
K  
Dossier**

## Introducción. Barcelona, cultura y territorio: MNAC, Liceu y CCCB



De izquierda a derecha, representación de “El monstre al laberint” en el Gran Teatre del Liceu, fachada del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) en el Pati de les Dones y el fresco del Cristo en majestad de Sant Climent de Taüll en el Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC).

Por primera vez desde su creación, CCK Revista aborda, en su dossier, la cultura de la ciudad de Barcelona y sus conexiones con diferentes niveles territoriales. Lo hace a partir de tres instituciones culturales públicas clave y emblemáticas de la ciudad: el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC), el Gran Teatre del Liceu y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). La intención del dossier es aportar una perspectiva poliédrica no exhaustiva del ecosistema cultural de Barcelona, desde la experiencia situada de los responsables de dichas instituciones culturales, que desarrollan programas que articulan la cultura local y regional, al mismo tiempo, que son referentes a nivel internacional.

Nos parecía interesante escoger estos tres equipamientos por tener trayectorias diferenciadas. Mientras el Gran Teatre del Liceu y el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC) son equipamientos tradicionales: un museo de arte y un teatro de ópera, creados desde una visión decimonónica de la cultura; el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) es un centro articulador del pensamiento contemporáneo, que supone un contrapunto, pues su creación anticipa el enfoque multidisciplinar de la cultura del siglo XXI. Sin embargo, todos afrontan retos similares en un contexto actual caracterizado por el cuestionamiento del paradigma ilustrado.



Imágenes de las entrevistas realizadas con Judit Carrera, directora general del CCCB, Pepe Serra, director del MNAC y Valentí Oviedo, director general del Gran Teatre del Liceu.

- **El Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC)** es un museo público creado en 1990, es el heredero del Museo de Arte de Catalunya creado en 1934 con la vocación de unir diferentes colecciones de arte catalanas. Está ubicado en la montaña de Montjuïc, una de las principales áreas verdes de la ciudad de Barcelona, que aún conserva bosques y alberga parques, equipamientos y lugares históricos, como el Castillo de Montjuïc. En sus faldas, se encuentran los barrios populares de Poble Sec, La Font de la Guatlla, La Marina del Port y la Marina del Prat Vermell.
- **El Gran Teatre del Liceu** es el teatro con más historia de la ciudad de Barcelona, con 175 años recién cumplidos en su actual ubicación. Se trata de un equipamiento, especializado en ópera, de origen burgués y símbolo tradicional de la oligarquía catalana, que ha sido escenario de la conflictividad social en la ciudad. A principios de los años 80 del siglo XX, a pesar de seguir en manos privadas, se crea un Consorcio público para su gestión. Después del incendio de 1994, el Gran Teatre del Liceu reabre como teatro público en 1999. El Liceu se encuentra ubicado en Las Ramblas, paseo y arteria de la ciudad que cruza el distrito de Ciutat Vella, separando el turístico Barrio Gótico del barrio popular del Raval, además, une el centro de la ciudad con el mar.
- **El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB)** es un centro cultural público, que se crea en 1994 en la antigua Casa de la Caridad de Barcelona en el barrio del Raval. El Raval, que había sido conocido como el “barrio chino” nombre asociado a la población marginal que lo componía, se empezó a remodelar a raíz de los Juegos Olímpicos de 1992 con el objetivo de disminuir su densificación y dignificarlo. Dentro de esta remodelación, en la zona norte del barrio del Raval, se ubica el CCCB y posteriormente se instalan otras instituciones, equipamientos culturales y educativos.

En el dossier, queríamos explorar como estos tres equipamientos crean ciudad y territorio a través de su encaje en el entramado urbanístico y social, así como sus relaciones internacionales. Su presencia tiene unas implicaciones para las dinámicas sociales que se producen en los barrios, donde se sitúan, tanto más que todos han establecido vínculos con su territorio más próximo y han generado dinámicas comunitarias, en mayor o menor medida; además de articular redes más allá de Barcelona y de España.

Por otro lado, nos interesaba conocer cómo los grandes equipamientos de Barcelona gestan gobernanzas desde sus respectivas posiciones dentro del sector público y como es su articulación con las políticas culturales de Barcelona y de los diferentes niveles territoriales. A pesar de ser grandes estructuras, enmarcadas en parámetros de gestión pública, las tres instituciones han adoptado estructuras horizontales en red para hacer frente a los retos actuales.

Finalmente, queríamos conocer como los equipamientos culturales tienen que reinventarse, en pleno cambio de paradigma, para poder responder a las necesidades de un público, que ya no espera lo mismo de estos. En este sentido, es interesante ver como el MNAC y el Liceu están dándole un giro a sus respectivos modelos de equipamientos y los tres casos se encuentran inmersos en nuevas formas de trabajo, nuevos contenidos y temáticas, nuevas formas de presentación.

Las entrevistas abordan principalmente tres bloques. Por un lado, la relación con el territorio: desde una óptica de proximidad, pasando por las redes regionales y estatales, hasta las relaciones internacionales. Por otro lado, aspectos de gestión y gobernanza. Y, finalmente, el modelo de equipamiento cultural, donde el protagonismo recae en el trabajo con las comunidades y los nuevos temas de la agenda cultural.

# El MNAC, del canon artístico a las nuevas gobernanzas. Entrevista con Pepe Serra

Félix Manito / Cristina Rodríguez /  
Antònia Hernández



La explanada y las escaleras a la entrada del MNAC se convierten en un mirador excepcional sobre la ciudad de Barcelona, que es aprovechado por turistas y visitantes locales.

Entrevista realizada en Barcelona, el 18 de abril de 2023. Pepe Serra es director del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). El museo, creado en 1934, reúne colecciones que van desde el arte medieval al arte moderno. Se ubica en el Palau Nacional de Montjuïc, construido para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

**El MNAC está ubicado en la montaña de Montjuïc desde su creación, posteriormente se han ido instalando otras instituciones y equipamientos culturales. En 2023, los barceloneses todavía no se han acabado de**

**apropiar de este parque urbano, como sí lo han hecho con Collserola. ¿Cómo se puede impulsar el uso ciudadano y cultural de Montjuïc? ¿Y cuál tendría que ser el papel del MNAC y el resto de las instituciones ubicadas en Montjuïc en este proceso de impulso?**

Es un momento perfecto para hablar de esto. Lo importante, desde mi punto de vista, es que históricamente Montjuïc es un lugar que Barcelona no ha sabido resolver. Desde que era una montaña desde la cual se bombardeaba la ciudad hasta que luego se convierte en un lugar donde se fusila y se reprime, con las con-

secuentes connotaciones negativas<sup>1</sup>. El “barraquismo” encuentra en Montjuïc también su mejor expresión<sup>2</sup>. Este lugar tiene este sambenito que la ciudad nunca ha resuelto. Hubo una apuesta en 1929 con la Exposición Universal, que tiene continuidad rápidamente en 1934, cuando se instala el Museu Nacional en Montjuïc. Las administraciones no han dejado de instalar equipamientos de servicio público aquí: Teatre Lliure, Mercat de les Flors, Museo Olímpico, Instituto Cartográfico, Museo Arqueológico, Parque Botánico, Museo Etnológico... a pesar de que no ha habido una urbanización planificada. También se han instalado equipamientos privados como la Fundación Miró, atraídas por la promesa de convertir Montjuïc en una zona urbana. Y llegan los Juegos Olímpicos de 1992, se arregla la anilla superior, pero curiosamente la articulación del sistema de movilidad, señalización, seguridad, iluminación,

habitabilidad, conexión... entre los lugares de la montaña no se produce en 1992 y la conexión de la montaña con la ciudad está casi igual que en los años 60. Se pueden ver todavía las escaleras del año 1929, que tenían mejor ubicación que las actuales.

El museo acumula unas colecciones inmensas, porque empieza con una moneda griega y acaba en Tàpies, lo que supone que tiene una gran necesidad de espacio, y unas limitaciones de acceso, transporte y seguridad muy grandes, que se juntan con un momento de cambio y de reinención de los museos. Entonces aquí hay una confluencia de momento y de oportunidades ideal, que es el año 2029, aniversario de la Exposición Internacional de Barcelona<sup>3</sup>. El museo ha aprobado su proyecto de ampliación, que incluye un diálogo muy complejo, que ahora hemos iniciado, donde tienen que estar todas las voces representadas, porque es un museo público y la ampliación tiene un coste importante. Por otro lado, esto va a ser un proyecto mucho más grande de transformación de toda esta zona urbana, que no controla el museo ni le corresponde.

Creo que proyectos de transformación urbana de este calado en Barcelona quedan pocos. Se me ocurre, por un lado, toda el área de conocimiento e investigación con la Universidad Pompeu Fabra, y su desconexión de Ciutat Vella, porque en medio tiene un zoo, que es una lástima que no se haya retirado todavía. Hay una masa de estudiantes y de investigadores que no pueden ir a la parte vieja de la

---

1 La ciudad de Barcelona fue bombardeada en diferentes ocasiones entre el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX desde el mismo Castillo de Montjuïc, en ocasión de la Guerra de Sucesión, así como durante diferentes revueltas de la población de la ciudad. Posteriormente, desde finales del siglo XIX hasta la dictadura de Francisco Franco, el Castillo de Montjuïc fue prisión y lugar de ejecución de sindicalistas, personas acusadas de ser revolucionarias, republicanos... Durante los periodos republicanos y durante la Guerra Civil fue también prisión y lugar de ejecución de los militares vinculados al golpe de estado y posteriormente de los que fueron considerados “disidentes” dentro del mismo bando republicano.

2 Desde finales del siglo XIX y hasta los años 60 del siglo XX, la llegada de población a Barcelona, procedente de otras zonas de España, en busca de trabajo, y, ante la falta de vivienda, supuso la construcción informal de viviendas. “Barraquismo” es el nombre que se le dio a este fenómeno que afectó a diferentes zonas de Barcelona, entre las que se encuentran las laderas de la montaña de Montjuïc.

---

3 Para la Exposición Internacional de 1929, que tuvo lugar en Barcelona, se realizó una reforma urbanística en Montjuïc, pues fue el lugar donde se ubicaron los edificios de la Exposición.



El MNAC realiza visitas al taller de restauración para dar a conocer el trabajo realizado por los restauradores del museo, entabándose un diálogo entre ciencia y arte.

ciudad porque en medio hay un parque zoológico, que no se puede cruzar. Por el otro, está la zona de Montjuïc que supone un cambio de gran orden para dos barrios y para la Fira de Barcelona<sup>4</sup>, que sabéis que hace un proyecto inmenso aquí. Nos vamos a encontrar inmersos en este gran proyecto y creo es una gran oportunidad para el museo, que tiene que ser capaz de ser un lugar situado, que responde a su tiempo y al lugar. No creo para nada en un modelo de museo que puedes ponerlo en Barcelona, en Los Ángeles... y no pasa nada. Los museos son otra cosa y van a ser otra aún más distinta. Si por algo hay que medir y evaluar al museo es por el grado de relación y de uso que tiene de su entorno, que aquel que sea de

aquí pueda volver a visitarlo. No hablo de localismo, se trata de uso y de servicio público, como condición principal.

Es un momento ideal para repensar el museo en clave territorial. Creo que después de las elecciones municipales<sup>5</sup>, gane quien gane, a alguien le va a tocar inventarse algún tipo de gobernanza. No se puede hacer la ampliación del MNAC por un lado, la Fira de Barcelona por otro, las viviendas por otro. Tiene que haber una especie de comisionado del 2029, si se quiere que salga bien. No sé si el país y la ciudad tiene los mimbres que tenía en 1992 para asumir retos colectivos de este tipo, porque las señales, que muestran las partes que se tienen que poner

4 Recinto ferial de Barcelona: <https://www.firabarcelona.com/es/Montjuic/>

5 Las elecciones municipales de Barcelona tuvieron lugar después de realizar la entrevista: el 28 de mayo de 2023.

de acuerdo para trazar un camino de medio-largo recorrido, no son buenas. Esto va a poner a prueba la capacidad de la ciudad para responder.

**Vamos a acercarnos a otra dimensión, también territorial, que ya has avanzado, que es la proximidad y la relación con el entorno más inmediato. ¿Cómo se articula el museo con el barrio de Poble Sec?**

En el MNAC, funciona muy bien. Hace unos años, había estas discusiones absurdas cuando hablabas de la dimensión social del museo, pues te venía todo el bloque purista argumentando con la banalización, como si la realidad fuera binaria. Este año aquí se celebra el Congreso de Arte Románico más importante que hay en Europa, que es para expertos y, al mismo tiempo, el Museo está en la mesa del Plan de Barrio<sup>6</sup> de Poble Sec. En el museo, hay una parte artística, patrimonial y técnica, y, hay otra parte de relato. Esto es compatible, y, es más, el museo debe hacer las dos cosas a la vez. Es importante tejer esta relación entre aquellos que están más cerca y que más se pueden aprovechar del museo, para satisfacer sus intereses y necesidades. El museo debe dejar de ser únicamente un prescriptor, para ser también un conector, es decir, preguntarse qué puede hacer el museo para materializar las cosas que quieren hacer los que están cerca. Esto está muy bien tejido: hay un plan con las escuelas de proximidad que tienen un tratamiento de entradas y salidas, que convierte al museo casi en una prolongación de su patio. Se trabaja con las comuni-

dades, lo que antes se llamaba público, que, en realidad, no existe, porque hay innumerables minorías. Se trabaja con los colectivos: vecinos con situaciones sociales diferentes, comunidades llegadas de fuera... Hay desigualdades en el acceso a la cultura, de manera que hay gente que no viene porque no sabe que puede venir, otra que no viene porque le hablamos en un idioma que no entiende. El museo lo que ha ido haciendo es trabajar con estas comunidades y encontrando su camino, sin banalizar el museo, pues no va a hacer exposiciones sobre el Barça. Hay muchos puntos de encuentro y de empoderamiento vinculado a la capacidad de la gente de preguntarse qué hacen en el mundo y para qué sirven. El museo también puede ser de mucha ayuda, poniéndoles encima de la mesa instrumentos para que la experiencia sea de autoaprendizaje, no diciéndoles lo que tienen que leer o lo que tienen que ver, la visión paternalista del museo no me interesa. El museo puede proponer infinidad de cosas, pero me interesa más lo que hablan las personas entre ellas en el museo; en este punto, el museo tiene que poner la oreja. Francamente, decidir lo que se tiene que poner en las cartelas del Museo, cuando lo tienen que leer personas muy diferentes no tiene sentido. Este modelo se acaba y me parece que es un momento muy estimulante. Creo que la relación con lo próximo es obligada, es decir, tienes que estar muy tejido y muy exigido por lo local. A las administraciones les falta coraje para cambiar las gobernanzas, porque nosotros con estos colectivos hablamos informalmente, y les damos espacio y voz, pero no están en la gobernanza. Debemos pensar maneras para integrarlos formalmente, que sean irreversibles. En las gobernanzas culturales

6 El Plan de Barrios es un programa del Ayuntamiento de Barcelona, que tiene como objetivo revertir las desigualdades entre los barrios de la ciudad: <https://www.pladebarris.barcelona/es/>





Las salas de arte y Guerra Civil reflejan como muchos artistas decidieron no ser neutrales durante la guerra. El arte se convirtió en un arma poderosa para remover conciencias y sumar adeptos a una u otra causa política.

donde participa la sociedad civil, se trata solo de la gente con poder adquisitivo, un vector muy importante pero no único. Hay colectivos muy importantes, muy representativos socialmente, que no están en las mesas de toma de decisiones. Esto debería tener una consecuencia en una institucionalidad diferente pero cuesta mucho, porque la resistencia de la propia administración es enorme.

**En ese otro territorio que es Cataluña como Comunidad Autónoma ¿cuál es el papel del MNAC como cabecera de la Red de Museos de Cataluña?**

Este es uno de los aspectos de los que estoy más contento. El Museo Nacional existe desde 1934 y la Ley de Museos, que es de 1990, hace una cosa muy curiosa, le crea

una especie de secciones que están en Olot, en Sitges y en Vilanova. Lo que configura un triángulo muy pequeño dentro del mapa de Cataluña, cuando la realidad es otra cosa. Actualmente, hay una red de 22 museos, que va de Figueras a Reus y de Lleida al Pirineo. Se ha cambiado el modelo y está funcionando, pero hay un problema de precariedad, pues el sistema cultural museístico catalán no tiene musculatura suficiente para desarrollarse, porque no se ha invertido en él. El salto entre el museo cabecera y los locales es tan grande, que es como dos amigos que no pueden ir a cenar al mismo sitio. A pesar de ello, se ha cambiado la política: el museo de cabecera ya no expone las obras buenas y manda las malas a los museos locales, o, aún peor, se hace un proyecto cuya versión ligera se expone en las sedes territoriales. Lo que se ha

7 <https://xarxa.museunacional.cat/index.php/es>

hecho en esta red es dibujar un mapa de relatos y de ámbitos de competencia, además de pedirles a estos museos cuál es su proyecto. Por ejemplo, Manresa es la ciudad barroca, se hace el Museo del Barroco en Manresa y se monta el proyecto. Y les preguntamos: ¿qué puede hacer el MNAC para contribuir a vuestro propio proyecto? Depositamos decenas de obras de Barroco, de manera que la gente, que viene al MNAC puede echar en falta algunas obras, hay que decirle que, si lo que quiere es tener una visión más exhaustiva del Barroco, tiene que ir a Manresa. Como en el MNAC tenemos una representación artística de más de 1.000 años, y no podemos entrar, siempre, a fondo en cada periodo, este cambio ha sido muy potente y nos está dando mucho trabajo. También estamos descentralizando la colección, las obras se depositan y se quedan en los lugares donde son más pertinentes. Hay una pieza buenísima de Joaquim Sunyer, que son dos hermanas estupendas<sup>8</sup>, que es una pieza icónica del MNAC. Pero son dos señoras de Sitges, así que este cuadro donde brilla es en el Museo de Sitges, que es donde está ahora. Si la colección es nacional, la colección puede estar en todas partes. Ahora, un 30 % del tiempo del museo se dedica a esto. Nos falla aún que el sistema es muy frágil: los museos escogen unas obras para un proyecto y no tienen recursos ni para el transporte ni para colgarlas. Le estamos pidiendo a la Generalitat de Catalunya que mejore la infraestructura pública porque hay riesgos de seguridad. Por ejemplo, se ha abierto, en el Museo de Valls<sup>9</sup>, la nueva

exposición permanente después de muchos años. El artista más importante de Valls es Jaume Huguet, que es uno de los grandes artistas del gótico. Hemos enviado una obra de Huguet allí por primera vez. Ahora, lo primero que ves cuando llegas es un Huguet, que estaba en la exposición permanente del MNAC y ha dejado de estar. Pero han tardado cinco años en tener una vitrina que pueda alojar este Huguet, porque es una madera gótica de 1400, que requiere unas condiciones de exposición muy precisas.

### **En clave estatal ¿cómo es la cooperación interterritorial con otros museos de España? Y ¿a nivel internacional?**

El sistema español tampoco está bien articulado y es muy curioso, porque se da un mapa muy asimétrico. Dentro del Grupo Bizot<sup>10</sup>, donde están los grandes museos del mundo (Metropolitan Museum of Art, museos alemanes, suecos...) hay tres españoles: el Museo del Prado, el Museo Reina Sofía y el MNAC. El Prado es para mí la mejor colección de pintura del mundo y un lugar único, al que me siento muy ligado personalmente, y el Reina Sofía, otro museo extraordinario. En estas instituciones la dotación pública es muy importante, cosa que yo celebro y espero que aumente, pero en el MNAC la parte estatal son 2 millones de euros para una colección de 300.000 obras, que incluye una de las colecciones medievales más importante del mundo, entre muchas otras como la modernista, la de la guerra civil o la de fotografía, de gran importancia también a escala internacional. En el sistema de adquisiciones estatal, por ejemplo, vuelve a pasar lo mismo: hay

8 <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/las-dos-cotorras/joaquim-sunyer/003832-000>

9 <https://www.museudevalls.cat/>

10 Grupo Internacional de Grandes Organizadores de Exposiciones.



El MNAC fomenta la interacción con los visitantes como las propuestas en redes sociales: #MuseuNacionaSketches para compartir dibujos del museo o #RetoSoyArte para compartir fotografías imitando obras de arte.

una centrifugadora que es la capital. El 93 % de las compras del Estado español van a Madrid. El sistema estatal debería repensarse.

El MNAC al renovar la exposición de sus colecciones, cambió la colección de Arte Moderno. El proyecto que se hizo con Juanjo Lahuerta se cuestionó completamente el canon y el relato. Se incluyeron obras de mujeres, se mezcló la postal, el cine y el póster con la pintura. Hubo un cambio muy fuerte que ha generado mucha petición de préstamo de obras que no estaban a la vista. Casi el 60 % de las obras del primer piso no se habían expuesto nunca. Ahora, el museo presta mucho a centros españoles donde hay actividad (Bilbao, Málaga, Valencia, Sevilla, etc.) y se trabaja mucho con el Prado, cada dos años producimos una exposición juntos. Hicimos Bartolomé Bermejo, Luís de Morales, ahora se hace una exposición muy grande sobre el mundo

judío. Se colabora mucho científicamente y los equipos se conocen.

### **La propuesta de ley propia para el MNAC, que has planteado en varias ocasiones, ¿puede ayudar a solventar este tema?**

El MNAC tiene unas especificidades que requieren un marco legal y administrativo propio que las recoja. El Reina Sofía y el Prado cuando empiezan a ver que todos sus socios internacionales tienen instrumentos diferentes de gestión para el desarrollo comercial, captación de patrocinio, reorganización y contratación, se crean leyes propias. En cambio, el MNAC se enmarca en una ley del año 1990, y los museos de 1990 a 2023 han cambiado más que en los últimos 200 años. Nos piden que ingresemos más, porque, como es lógico, hay otras prioridades públicas como la sanidad y la educación, pero necesitamos instrumentos para hacerlo, como, por ejemplo,

una sociedad comercial. Aquí nos hemos quedado atrás: o se hace una ley propia para el museo o el MNAC, que está en el club de los grandes museos, en unos años no podrá producir exposiciones como la de Gaudí, que te la compra el Musée d'Orsay, o la medieval con el Metropolitan... porque no será sostenible. Esta ley es necesaria, si se quiere mantener el museo principal de arte catalán que aún tiene la estructura propia de un equipamiento internacional con: un gran taller de restauración, un laboratorio, todos los sistemas de investigación, una gran biblioteca, un gran archivo y unas colecciones históricas.

Con una ley propia, el museo podría explotar los recursos que tiene, no es su finalidad hacer cosas para ganar dinero, pero sí buscar dinero para hacer las cosas que quiere hacer. Si miráis los números del Prado en difusión, el proceso ha sido un gran éxito. Nosotros hemos hecho exposiciones en todo el mundo, pero la limitación administrativa que tenemos para generar dinero a partir de éstas es tal, que las hemos dejado de hacer porque pasamos un año de vuelta por Japón para recuperar 100.000 euros, cuando lo normal hubiera sido 1 o 2 millones de euros, una cifra relevante para poder comprar obra. En este aspecto, tenemos un reto muy importante.

### **El MNAC tiene una vocación claramente europea, pero ¿incorpora la mirada mediterránea?**

Es clave, pero es la que menos hemos desarrollado. En el nuevo proyecto, el museo en lo que puede ser único y muy potente es en lo que los demás no pueden hacer, y se encuentra en esta mediterraneidad. De Barcelona a Estambul o a Beirut, el sentido de las colecciones del museo es

muy mediterráneo. Es una oportunidad de ser realmente singular, porque hacer una copia minorizada de grandes museos europeos no tiene mucho sentido, porque no lo seremos.

### **¿Qué va a suponer la ampliación para el MNAC?**

Vamos a dejar de hablar de ampliación para hablar de nuevo museo. Si vas al origen del Museo, en el año 1934, cuando lo crea Josep Folch i Torres, se construye con las colecciones medievales rescatadas del Pirineo, con todo el Gótico de la época de la corona catalana en el Mediterráneo, posteriormente recibe la colección de Francesc Cambó, de Renacimiento y Barroco, y compra obras de los años 30. Siempre fue un museo hasta la época contemporánea, un museo sin límites. Cuando se acaba la Guerra Civil, una manera de reprimir a Josep Folch i Torres es partir el Museo en dos: se abre el Museo de Arte Moderno en el Parque de la Ciutadella en el año 1942 con parte de la colección y el resto se queda en Montjuïc, con lo que hay partes del museo en dos puntos diferentes de la ciudad. Eso se acaba asumiendo y se le cuelga la etiqueta de museo histórico, cuando jamás lo fue. Hasta 2005 no se vuelven a juntar los dos museos, y, ahora, debemos explicar que el MNAC es el museo de las colecciones públicas catalanas o de los artistas internacionales que han trabajado aquí, y que no hay límites de ningún tipo: ni de formato, ni de género, ni de estilo.

El proyecto de nuevo museo recupera esa idea original, que entiende que esto va de creación y de presente, que es un museo que tiene sentido hoy. Y, por lo tanto ¿qué significa el románico para nosotros hoy? ¿cómo podemos ser útiles



“Baile del Bestiario” es un taller de expresión corporal destinado a niños y niñas que parte de la observación de las bestias fantásticas de la colección de arte románico del MNAC como el pato-pezu, el león-águila y otros.

en la sociedad en la que trabajamos? Aquí hay un reto monumental que es repensar el museo. El MNAC no es el Louvre, ni es el Metropolitan..., pero tiene una valoración muy buena de sus colecciones por parte de los visitantes. Aquí no están “Las Meninas”, ni está el “Guernica”... así que tiene una capacidad de ser agitado muy superior. Esta característica que supone tener colecciones muy densas y ricas, pero no iconizadas en objeto turístico, le permite reinventarse con mucha más valentía y menos riesgo.

Es una gran oportunidad de crecimiento y, como ya he señalado, hay que pensar en el nuevo museo colectivamente: hay que hablar con los artistas, con los coleccionistas, con los otros museos de la ciudad, del país, con los expertos y tiene que ser un proyecto, donde la responsabilidad sea compartida porque es para todos. Sería muy frívolo inventar el nuevo museo entre cinco personas, todas blancas, de las cuales cuatro somos hombres. Es el tiempo de otra manera

de trabajar, actualmente, no hay ningún proyecto del museo que lo hagamos solo. La administración tiene que entender que la gente entra en el museo solo si se siente representada, y que, si el museo está desconectado, hay que cerrarlo. Aquí hay una montaña de comunidades, que, por más que busquen, no se van a ver y esto hay que cambiarlo como sea, sino es un objeto turístico sin más. Si vienes como turista aquí es para ver lo que pasa aquí, no lo que te han preparado, que es aburridísimo.

**En este nuevo museo ¿cómo debe articularse la nueva agenda de la cultura como la descolonización y el feminismo?**

Esto forma parte de la historia de Europa, cuanto más atrás tiras, más hay de lo que arrepentirse. Lo fundamental es que el museo responda a su tiempo, lo que significa que sea tanto un espacio de entretenimiento y de disfrute, como un instrumento de discusión, participación y debate de ideas. Hacer estas revisiones

es propio de su tiempo, y, en esta reinención de las instituciones, esta nueva agenda tiene que ser decisiva.

Esto pasa por cambiar el sistema de toma de decisiones, como ya he señalado. Hay ejemplos muy recientes en España de incorporación de la agenda desde la misma tribuna y con la misma mirada sesgada, es decir que lo que hay que evitar es el sesgo. Lo complejo es que, en el museo, tenemos que hacer que mire otro. El año pasado, un poco más de un 30 % de las cosas que habíamos hecho no las habíamos decidido desde el museo. Esto tiene que empezar a ser así, porque la agenda es muy compleja. Por ejemplo, hay una cuestión sobre la que se habla bastante, que es la negritud. Aquí tenemos una experta de Mozambique<sup>11</sup>, que lleva muchos años trabajando el tema. Entonces nosotros le hemos dicho: aquí están las colecciones, las reservas y las llaves, dínos qué hacer, si no, es muy peligroso porque la inercia del Museo vuelve a ser la de ahora te lo hago.

Por otro lado, estamos comprando más obras de mujeres que de hombres, pero todavía lo hacemos fruto de decisiones muy personales del equipo del museo. Hay que buscar algún tipo de fórmulas, que no son las actuales, seguimos en un sistema en el que recae mucho la presión sobre la dirección. Por ejemplo, hemos cambiado mucho el sistema de trabajo, que es por proyectos y coral. Casi todo se decide en mesas: de programación, de arte contemporáneo, de colecciones. Como comentaba, el relato no funciona porque hay colectivos, como las mujeres,

que han estado excluidos, incluirlos es que formen parte del relato y que si las sacas se produzca un hueco. Como institución somos torpes, lentos y la inercia no nos ayuda, pero, como mínimo, nos resistimos y buscamos maneras. Por ejemplo, Nuria Pompeia<sup>12</sup> era una dibujante feminista, que, ya en los años 70, dibuja y describe el proceso de embarazo como un proceso controlado por hombres: el marido te dice, el médico te dice, todo el mundo te dice que tienes que hacer y tú simplemente transportas una cosa en la barriga y ni te preguntan. Su obra la compramos, la expusimos y entonces le pedimos a una mujer, Mercè Ibarz<sup>13</sup>, como explicarla. Hicimos unos debates sobre arte y mujeres, y ella decidió quién tenía que venir a hablar, el Museo ni siquiera propuso una ponente.

También hay que saber dónde estamos porque esto no es Francia ni tampoco Holanda, donde hacen una exposición sobre la esclavitud de 2.000 m<sup>2</sup> y además figuran todos los nombres y apellidos de los responsables. Por otro lado, tirar estatuas como pasa en Barcelona<sup>14</sup>, no lo acabo de ver porque no se explica la razón de que haya una peana vacía, la gente viene y no sabe nada. Antonio López trajo miles de esclavos, de los cuales murieron la mitad; lo que se debería hacer es reinterpretar el monumento.

## ¿Como se incorpora en la práctica del

<sup>12</sup> <https://www.museunacional.cat/es/maternasis>

<sup>13</sup> Mercè Ibarz es escritora, periodista cultural, investigadora y profesora.

<sup>14</sup> En 2018, el Ayuntamiento de Barcelona retiró la estatua de Antonio López, Marqués de Comillas, banquero, empresario y político de gran relevancia social en el siglo XIX, que basó su fortuna en el comercio de esclavos.

<sup>11</sup> Se refiere a Tania Adam, fundadora de Radio África Magazine e impulsora de la investigación multidisciplinar *España negra*: <https://www.radioafricamagazine.com/>



El servicio educativo del MNAC es pionero al ser uno de los más antiguos del Estado español. Su programa se articula en torno a los vectores del currículum escolar y presenta una amplia oferta de propuestas fundamentadas en la educación expandida.

**museo la nueva agenda? ¿Qué aprendizajes os ha aportado vuestra experiencia en este ámbito?**

Nosotros trabajamos con objetos y con imágenes, y, como he dicho, nuestra estructura es muy costosa y lenta, no podemos remover esto continuamente, incluso es irresponsable patrimonialmente. Por lo tanto, hay que pensar en otra cosa como son los relatos. Lo que hemos aprendido es a diversificar al máximo, es decir, este no es el Museo de tal artista o tal otro, de románico o de modernismo. Hay unos ejes de trabajo, que responden a criterios de presente, son temáticos, tienen que ver con donde estamos hoy, y, sobre todo, con identificar, colectivos, individuos e instituciones que estén en estos ejes de trabajo, antes que nosotros, con más conocimiento e independencia que nosotros, e incorporarlos de verdad. Teníamos que hacer una exposición sobre cómo se salvó la colección durante la Guerra Civil, que

es un tema controvertido. Detectamos que había un instituto en Girona, el Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural (ICRPC)<sup>15</sup>, que llevaba años documentando los viajes, las matrículas, los camiones que se llevaron el patrimonio artístico catalán para protegerlo y otra que es la Fundación Carles Pi i Sunyer<sup>16</sup>, que se han mirado toda la documentación de la Guerra Civil. Desde el MNAC se les encargó realizar el relato y el museo lo que hizo fue aprender sobre esto porque sabía más bien poco. Estos aprendizajes de trabajar con otros, de verdad, aquí cuestan mucho.

El aprendizaje es que lo de fuera es muy importante y hay que estar continuamente rompiendo la membrana, porque los aparatos grandes tienen mucha

<sup>15</sup> <http://icrpc.cat/es.html>

<sup>16</sup> <https://pisunyer.org/>

capacidad de expulsar la opinión ajena y de mantener unos cánones. Se nos pide que construyamos el canon, pero lo que tenemos que hacer es destruirlo, porque el canon está más que instaurado en los libros de texto escolares, se presentan los artistas según este orden: Isidre Nonell, Ramon Casas, Santiago Rusiñol... pero esto no sirve. Hay muchos que no están: uno porque era negro, otro porque era judío, otra porque era una mujer, otra que era mujer pero tenía nombre masculino... Sin este cambio de relato, el sentido de la utilidad social que tiene una biblioteca, no la va a tener el museo. Ya tiene poder y no vamos a conseguir que no sea una institución de poder, pero, si encima, lo ejerce de esta manera, no es el camino correcto. Además, está el mercado del arte, con el que no podemos jugar y que también impone unos cánones. Debemos tener menos poder y más humildad, esto es muy difícil de realizar, a pesar de nuestra voluntad, por como es la institución, pero también como impone el edificio. Hay varios colectivos con los que hemos trabajado muchas veces, que están cerca de la montaña de Montjuïc, que no disponen de espacios para reunirse y les propusimos dejarles una sala del museo como institución pública que es. Nos respondieron que no, y yo no entendía porque, y era porque tenían miedo que les pidieran los papeles en la puerta. Yo les prometí que no les pedirían nada, pero la sensación de la gente es esta. Esto significa que no lo hemos hecho bien y que hay que tener mucha autocrítica permanentemente y que luego se traduzca en hechos, no como un gesto de cara a la galería.

**En la dimensión social, que es vuestro primer eje del Plan Estratégico, está el tema educativo que lleváis muchos años**

### **trabajando ¿cómo valoras la labor del MNAC en este ámbito?**

En el mundo educativo quizás es lo que mejor se ha hecho, porque históricamente esta idea de la educación ha estado muy en la raíz de esta ciudad. Se ha trabajado tanto tiempo, que se ha trabajado mejor. Es un tema muy distintivo, porque el servicio educativo del MNAC es de los más antiguos de España, en eso se fue muy pionero, mientras que en la agenda social no. Actualmente, hay dificultades y, además, da la sensación que los profesores están tan sobrecargados, que ya no les puedes pedir implicación. Hay un proyecto de referencia para el museo en este ámbito que es el proyecto Tandem<sup>17</sup> con la Escuela Miquel Bleach del barrio de Sants-Montjuïc<sup>18</sup>, que fue revolucionario. El museo estuvo tres años dentro de la escuela y la escuela en el museo, y eso transformó al museo y a la escuela también. Pero lo que no estaba previsto es que para el museo supusiera un cambio. Los museos de hace 20 años diseñaban un programa educativo y se iban a la escuela, sin hablar previamente con nadie. Ahora un proyecto educativo se hace con la escuela desde cero.

### **¿Cómo se posiciona el museo respecto al turismo?**

Tuvimos la época de la turismofobia y también la época contraria, que era la turismoeuforia, es decir el turismo nos da dinero y da igual las consecuencias que traiga. Ahora, se debe gestionar desde la idea de la complejidad, porque, como dice Greg Clark, la economía, que

17 <https://www.youtube.com/watch?v=UcXxAtK-fbQ>

18 <https://www.museunacional.cat/ca/escoles-tandem-0>





El MNAC cuenta con un amplio abanico de actividades para familias, tanto actividades dinamizadas por el museo como actividades gratuitas autoguiadas, cuyos recursos se pueden descargar los recursos desde su web.

mueve más gente en el mundo, más que el movimiento migratorio, es el turismo. Por lo tanto, esto es un hecho de la sociedad contemporánea: se desplaza, viaja, consume, es gregaria, va a los mismos sitios, tiende a uniformizarlos. Por más complejo que sea, para esto está lo público, igual que lo público garantiza que la gente vaya a la escuela cuando no se la puede pagar, lo público tiene que garantizar que el turismo no fagocite los lugares, no expulse a los locales y no convierta Barcelona en un Starbucks permanente. Sin rechazarlo, tengo la sensación de que no se acaba de gestionar bien. Es muy complejo de gestionar, pero también es increíble que, con los años que llevamos hablando del turismo desde posiciones antagónicas, no hayamos llegado a ningún tipo de acuerdo. Hay que buscar un nuevo modelo y apostar por la sostenibilidad.

En el MNAC hemos hecho un acuerdo muy bueno, con unos cruceros que tiene

National Geographic, son gente muy preparada y pagan para ver el taller de restauración, donde se les enseña cómo se restaura. Este es un modelo de valor añadido, donde los turistas asumen el coste del tratamiento especial que se les da. Por otro lado, es un tema de gobernanza, porque me reúno con Turismo de Barcelona y hay una gran cordialidad, pero solo están representados los restaurantes y los hoteles. Las demandas de los restaurantes son: más terrazas, más visitantes, menos coste para las terrazas, pero no se preocupan de los vecinos. Turismo de Barcelona hace una encuesta anual desde hace 20 años, muy bien hecha, que pregunta porque vienen los turistas a Barcelona y las respuestas son: primero arquitectura, segundo cultura y tercero urbanismo. Entonces ¿cómo es que no hay nadie que represente a estos sectores en Turismo de Barcelona?

El barrio de Sant Antoni va a quedar muy bonito con las “superilles”<sup>19</sup>, pero en cinco años no tendré ningún vecino de los que tengo. Ya han avisado que la finalización de las obras significará una subida máxima de los alquileres para los contratos que se acaben y hay gente, que vive allí desde la Guerra Civil. Estando del todo de acuerdo en pacificar la ciudad y reducir el volumen de vehículos, no creo que sirva de mucho tener un urbanismo precioso y que salga en la revista Time Out que la calle Comte Borrell es una de las calles más bonitas del mundo<sup>20</sup>. A una persona del norte de Europa que trabaja a distancia y que cobra 4.500 euros al mes, un alquiler de 2.000 euros le parece más que razonable, pero no es asumible para la población local. Hay que gestionar e intentar paliar los efectos indeseados. Tener turismo enriquece, desde el punto de vista que te aporta una mirada de fuera, pero ahora es muy exagerado.

**Has hablado mucho de la gobernanza del MNAC, pero ¿cómo se debería abordar la gobernanza cultural de la ciudad de Barcelona?**

Hasta ahora la gobernanza se ha hecho con poca imaginación, con más apariencia que efectividad. Lo que tengo claro es que tiene que haber instrumentos que superen las titularidades, la gobernanza tiene que ser supra titularidad, no se puede seguir con ideas tan administrativistas,

que dicen este equipamiento es mío y este otro no. En un contexto tan complejo, no se pueden hacer proyectos a solas. Daniel Innerarity dice: quien no entienda la interdependencia no entenderá nada. Tu dependes de los demás quieras o no quieras, y, si vas a hacer algo con lo tuyo sin los demás, no va a salir. Eres interdependiente de facto, no por voluntad.

Aquí hay falta de coraje y de imaginación, se hacen muchos informes, Libros Blancos, mesas de trabajo... pero se realizan pocos cambios reales. Falta ambición para decir la gobernanza cultural es una y luego el mapa presenta una rica biodiversidad. Nos falta voluntad de transformación real de la administración en las gobernanzas. Lo que hay que hacer es sumar los recursos, como se hace en otros países.

A la capa técnica, a veces se nos está exigiendo el diseño de la política pública, y nos encontramos en una posición que no siempre nos corresponde. En otros países se ha establecido un sistema cultural, donde se determinan equipamientos más grandes y pequeños, y, hasta que no se cumplan unos estándares de funcionamiento y se puedan dar unos servicios mínimos, no se pueden abrir nuevos museos. Como pasa con los hospitales y con el sistema de bibliotecas, que están muy pautados. De hecho, no puedes decidir dónde vas a poner una biblioteca pues hay un mapa de bibliotecas donde la ubicación de nuevas bibliotecas, depende de la población y otros criterios. Aunque no se sabe cómo será una biblioteca en 2040, la trama está muy bien hecha, en cambio, el sistema patrimonial es muy caótico y desordenado. El sistema cultural todavía no se ha implantado a todos los niveles: como ya he comentado, hay muchos museos

19 El Programa Superilla del Ayuntamiento de Barcelona se centra en recuperar las supermanzanas de la ciudad, ocupadas principalmente por vehículos, para uso público de la ciudadanía promoviendo un espacio público más verde: <https://ajuntament.barcelona.cat/superilles/es/#>

20 <https://www.timeout.es/barcelona/es/noticias/una-calle-de-barcelona-entre-las-30-mejores-del-mundo-082622>



La *maiestas domini* o Cristo en majestad de Sant Climent de Taüll es uno de los iconos del arte románico que forma parte de la colección del MNAC. Se trata de un fresco del siglo XII, procedente de la iglesia de Sant Climent de Taüll en el Valle de Boí (Alta Ribagorça).

que no tienen capacidad de inventariar su colección por falta de personal y sus equipamientos están en mal estado. En cambio, si una biblioteca no está en condiciones, los vecinos te cortan la calle,

porque muchos vecinos se pasan las tardes ahí sentados, leyendo o no. Se la han apropiado, en este caso, sí que se ha aceptado el nuevo rol de las bibliotecas como centros culturales.

# El Liceu, el cruce de lenguajes creativos como ADN. Entrevista con Valentí Oviedo

*Félix Manito / Cristina Rodríguez*



Instalación lúdica de la artista brasileña, Flávia Junqueira, que cambia el paisaje de la sala del Gran Teatre del Liceu para convertirla en una auténtica escenografía transitoria, en el marco del programa Liceu de las Artes.

Entrevista realizada en Barcelona, el 8 de mayo de 2023. Valentí Oviedo es director general del Gran Teatre del Liceu. El Gran Teatre del Liceu es el teatro más antiguo de la ciudad, fue construido en 1847 por la burguesía de la ciudad de Barcelona. A partir de finales del siglo XX, el teatro se especializa en ópera, ballet y conciertos filarmónicos.

**El Gran Teatre del Liceu es el teatro con más historia de la ciudad, con 176 años recién cumplidos en su actual ubicación. Sin embargo, la relación entre este equi-**

**pamiento, de origen burgués y símbolo tradicional de la oligarquía, con el barrio popular en el que se encuentra, el Raval, ha sido convulsa a lo largo de la historia. Desde que reabrió como teatro público en 1999, se ha ido acercando progresivamente a toda la población y al barrio, difuminándose la tradicional distancia. Actualmente, ¿cómo es la relación con el barrio? y ¿con instituciones culturales vecinas como el MACBA y el CCCB?**

La relación con el Raval supone una riqueza fundamental y muy importante en pleno siglo XXI para una institución

como el Liceu. El Liceu tiene 176 años de historia en las Ramblas de Barcelona, en el centro de lo que era la llegada de conocimiento a través del puerto. Es una ciudad que desprende conocimiento y diversidad, pero también conflicto como pasa en todas las ciudades que son portuarias. Es una institución que, históricamente, está vinculada a la sociedad civil burguesa, pero, en pleno siglo XXI, los teatros de ópera se construyen sobre la diversidad. Solo teniendo en cuenta esta necesidad de inclusión, las instituciones culturales, como los teatros de ópera, pueden ser imprescindibles. La ópera es un lenguaje artístico muy vinculado a lo que es la cultura europea, y, hoy en día, tiene, más sentido que nunca, cuando se mezcla con las diferentes lenguas y culturas que alberga el Raval. Esta diversidad enriquece al Liceu porque actualiza, dimensiona y pone mucho más al día la institución.

El Liceu tiene una larga historia, mientras el MACBA y el CCCB son dos equipamientos de la época olímpica, creados para reestructurar una zona del barrio del Raval. No hemos dialogado abiertamente con ninguno de los dos. No obstante, durante los últimos cinco años, junto con la dirección artística del teatro entendemos la ópera como un arte total, que vincula filosofía, ciencia, artes plásticas, artes visuales, literatura, música, danza, arquitectura... Creo que hay dos maneras de establecer relaciones entre las instituciones culturales: una es la territorialidad y la otra el concepto de cultura que tenemos. Desde esta concepción de arte total, estamos planteando proyectos locales, que desbordan lo que es el propio territorio, con estas dos instituciones. Vamos a trabajar conjuntamente desde nuestros intereses

artísticos diferentes pero complementarios: la reflexión, las artes plásticas y visuales, así como la música. Desde la perspectiva territorial, lo que hemos hecho antes de entablar un diálogo con estas dos instituciones, es dialogar con las fundaciones, asociaciones y las más de veinte nacionalidades que hay en el barrio del Raval.

**Dentro de esta reflexión territorial, el artista Jaume Plensa elaboró unas puertas para el Liceu, entendiéndolas como esa puerta abierta a las Ramblas, al territorio y al entorno del Raval ¿cuál es el valor de esas puertas para el Liceu?**

Creo que la idea de añadir una capa artística a la institución, como lo fue en su momento los óculos de Perejaume<sup>1</sup>, va intrínseco en esta idea del Liceu de les Artes<sup>2</sup> que venimos apuntando desde hace algunos años. Complementar la fachada del edificio con esta visión artística de Jaume Plensa, que tituló las puertas “Constelaciones”, para dialogar con el mosaico de Joan Miró en el Pla de l’Os<sup>3</sup>, creo que viene a contribuir a intentar explicar mejor las Ramblas a través del arte. Estamos hablando de los óculos de Perejaume, de las constelaciones de Jaume Plensa, del propio Ramón Casas, muy presente

---

1 Para la reapertura en 1999 del Liceu, después del incendio que destruyó el teatro, se encargó al artista Perejaume la realización de los óculos que decoran la sala del teatro: <https://arxiu.perejaume.cat/arxiu/la-platea-abrupta>

2 [https://www.liceubarcelona.cat/es/programacion?field\\_categories\\_target\\_id=8](https://www.liceubarcelona.cat/es/programacion?field_categories_target_id=8)

3 Enfrente del teatro, concretamente en el Pla de l’Os de las Ramblas, Joan Miró realizó en 1976 un mosaico.



El programa social del Gran Teatre del Liceu, LiceuApropa, pretende acercar la cultura operística a la población sobre la base de la equidad, la excelencia y el fomento de oportunidades de acceso.

en el Círculo del Liceo<sup>4</sup>. Esta vocación artística que, de manera secuencial, siempre ha tenido la institución, creo que en este caso se explicita con esta obra de arte que recientemente se ha incorporado al teatro.

**La segunda sala del Liceu, el Liceu Mar está previsto que se ubique en el Port Vell, una zona que se ha degradado en los últimos años y que el Ayuntamiento quiere remodelar urbanísticamente ¿qué**

**significará para la zona y para el proyecto del Liceu?**

En este tema estamos muy en el inicio, en una etapa de reflexión sobre el concurso de ideas y cómo tiene que ser este edificio. Solo puedo apuntar cuáles son las necesidades del Liceu respecto a una segunda sede. En nuestra institución solo tenemos una única sala, no podemos desplegar todo el programa que necesita el Liceu, que tiene, en esencia, cuatro ejes. El primero es el desarrollo del proyecto educativo junto con la dimensión social para que tenga una continuidad, porque, ahora mismo, no es posible en la sede que tenemos, donde hay una programación regular que impide poder desplegarlo. El segundo eje es la ópera de nueva creación para el que necesitamos un centro donde se pueda experimentar con la composición y la

4 El Círculo del Liceu es un club privado, anexo al teatro, que fue creado al mismo tiempo que el teatro en 1847. El Círculo del Liceu no ha sido afectado por ninguno de los incendios que han destruido el teatro en sendas ocasiones, con lo cual se conserva intacta su sede original con la decoración modernista conformada por una colección de pinturas y esculturas de artistas de renombre, entre cuyos nombres se encuentra Ramón Casas: <https://www.circulodelliceo.es/>

escenografía, así como dialogar con las artes digitales, la electrónica, etc., que los directores de escena y los cantantes puedan equivocarse. Debe ser un espacio para entender e interpretar lo que significa la ópera en pleno siglo XXI. El tercero, que tampoco está desarrollado como debería en el teatro, es la danza, concebida como una danza que huya de lo clásico, pues esta debe mantenerse claramente en la sede actual. El cuarto eje responde a esta clara vocación de institución que quiere dialogar con el resto de actividad cultural de la ciudad, es decir la colaboración con otras instituciones de la ciudad de Barcelona que necesitan un espacio de unas 900-1.000 butacas, que es lo que tendría el Liceu Mar.

Desde luego, el Liceu Mar puede ser un revulsivo en una zona como el puerto como lo planteaba el Ayuntamiento de Barcelona. Vuelvo al inicio de lo que decía antes, el puerto es el lugar de donde ha llegado el conocimiento tradicionalmente, lo que le aporta este punto creativo e innovador a la ciudad de Barcelona. Simbólicamente es un lugar muy clave, y, sobre todo, es un lugar para acercarse también a los ciudadanos de Barcelona. Con lo cual imaginamos un centro completamente abierto, un centro donde, independientemente de que el teatro tenga actividad, el vestíbulo esté lleno de animación para que todo el mundo pueda acercarse, y, por lo tanto, la cultura sea accesible. Y, a través de ahí, que el propio equipamiento se desborde y abrace el entorno del puerto. Pero esta segunda parte, lo que va más allá del propio edificio, no le tocaría al Liceu indicarlo, pues será el puerto y la ciudad los que definan como tienen que ser.

## **El Liceu como institución cultural de referencia a nivel de Cataluña ¿cómo se articula con el territorio?**

El Liceu no solo tiene una dimensión de ciudad, también tiene una dimensión metropolitana y de país. Estamos trabajando para que el edificio no sea percibido solo como una institución que mire únicamente a la ciudad. Ahora mismo, la articulación del territorio se hace a través de tres bases. La primera es mediante el proyecto educativo, donde, por ejemplo, estamos desarrollando lo que denominamos proyectos de centro en las comarcas de Terres de l'Ebre, Les Garrigues y en las comarcas de Girona. Con el servicio LiceuAprèn y el programa pedagógico, vamos a los centros de las Zonas Escolares Rurales (ZER) a implantar un programa que dura una semana. El primer año, todo el alumnado de primaria viene hasta el Liceu a ver un espectáculo, y, el segundo año, el alumnado de secundaria viene a hacer el proyecto participativo "El monstre al laberint". Sabemos que hay una brecha que se produce por la territorialidad, no todo el mundo tiene un Liceu al lado, y eso supone una desigualdad de conocimiento y de acceso, que intentamos paliar a través de estos proyectos de centro, especialmente en lugares donde es difícil acceder a la cultura.

Como segunda base importante, hemos lanzado la plataforma digital Liceu+Live<sup>5</sup>, donde pretendemos llegar a todos los hogares que, por un tema de distancia, por un tema de edad o cualquier otra variable, no pueden acceder de manera fácil al teatro. A través de la plataforma damos acceso a cinco óperas en vivo, que

5 <https://liceuplus.com/>



Imágenes de la producción “Alexina B.” de la compositora Raquel García Tomás y con dirección de escena de Marta Pazos. La ópera trata el tema de la primera persona intersexual de la que se tiene conocimiento, que escribió su propio libro antes de suicidarse.

también proyectamos en las bibliotecas<sup>6</sup> a un precio muy reducido. Además, a través de las cápsulas informativas y los podcasts con información complementaria, que proponemos, queremos llegar a todas las partes del territorio digitalmente. Desde el momento en que el teatro no lo concebimos solo como un espacio, sería un poco absurdo no aprovechar la tecnología. A través de estos medios, que ponemos a disposición de la gente desde su casa para ver en directo o en versión especial editada nuestras óperas, podemos llegar a todos los rincones.

6 El programa LiceuBib consiste en crear clubs de lectura de ópera en diferentes bibliotecas de la red de bibliotecas de la Generalitat de Catalunya en el territorio: <https://liceubarcelona.cat/es/descubre-las-operas-mas-literarias>

Luego está la tercera, que es a través de la orquesta. Llevamos a cabo tres o cuatro conciertos cada año en diferentes auditorios E3<sup>7</sup>, que hay en toda Cataluña. Debemos tener en cuenta que tenemos la suerte que, en Cataluña, hay una red alternativa de aproximación a la ópera, que es: Òpera Catalunya<sup>8</sup>. Realiza más de 15 funciones, a veces, en diferentes teatros y está haciendo una función única con un éxito rotundo. Òpera Catalunya es un elemento diferencial de nuestro ecosistema, que es clave, pues permite al Liceu poder enfocarse en otras tareas, como el impulso y la internacionalización de la creación del país. Tener este programa

7 Categoría de espacio escénico-musical establecida por la Generalitat de Catalunya de 700-800 localidades.

8 <https://operacatalunya.cat/es/>



de los Amics de la Òpera de Sabadell es una inmensa suerte.

**A nivel de España, hay una gran tradición de cooperación con el Teatro Real ¿cómo se está enfocando la cooperación interterritorial desde el Liceu?**

A nivel de presupuesto, hay claramente dos instituciones importantes que son el Liceu y el Teatro Real con una excelente relación con el resto de los centros: Sevilla, Valencia, Oviedo, A Coruña, Mallorca... como agentes importantes. La suma de fuerzas del Liceu y el Teatro Real en Europa es imbatible. Tenemos una relación muy buena y esto nos permite hacer coproducciones entre los dos como “Eugene Onegin”. Poniéndonos de acuerdo y uniendo los dos esfuerzos para coproducir determinadas propuestas que nos interesan, logramos realizar determinadas producciones y nos ayuda a que un tercero se añada. También queremos fomentar la creación, con lo cual, cuando encontramos determinados creadores que nos resultan interesantes, el Teatro Real apoya las propuestas que nosotros planteamos, y nosotros secundamos sus propuestas. Esto ayuda a impulsar la creación a nivel internacional. Desde el punto de vista del público, intentamos que nuestras propuestas sean diferentes, porque el público operístico es diverso y hay un nicho de mercado, que tiene la posibilidad de ver casi 18 propuestas escenificadas diferentes entre los dos teatros a golpe de dos horas y media de viaje. El año pasado creamos un abono conjunto, que ha tenido un éxito relativo, pero es importante haberlo puesto en órbita para luego ir trabajándolo.

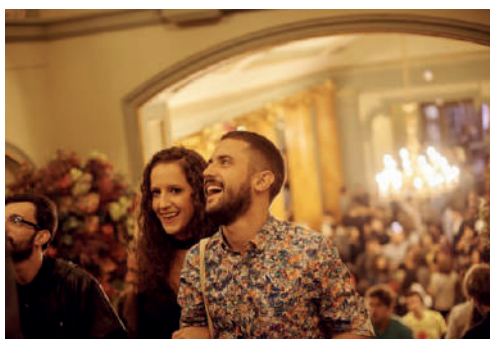
Por otro lado, hay un trasvase de información, de mejoras continuadas y de aprendizajes entre el Liceu y el Tea-

tro Real. Este compartir conocimiento nos permite mejorar continuamente, y, el hecho de que haya dos instituciones fuertes nos acaba haciendo mejores a las dos. Algo que está sucediendo, que es muy positivo, es que tanto el Liceu como el Real lideran proyectos que reflejan los valores de sus respectivas ciudades y eso logra que sean dos instituciones operísticas de primer nivel, pero con dos identidades diferentes.

**Ya nos has dado algunas pistas sobre la internacionalización del Liceu ¿nos podrías concretar como la articuláis?**

La internalización se lleva a cabo desde cuatro ejes. El primero es la idea, que ya he comentado, de teatro global, y, por lo tanto, es un teatro que no se puede deslocalizar. Desde este punto de vista, se internacionaliza a través de los visitantes que vienen a ver las propuestas, que se llevan a cabo. Esto se materializa a través de propuestas que generan un interés global. Por ejemplo, antes de la pandemia, planteamos un Lohengrin, dirigido por Katharina Wagner, la bisnieta de Wagner. El 30 % de las entradas fueron adquiridas por personas que venían expresamente a peregrinar por su propuesta y eso da una dimensión internacional al teatro. La dio también Marina Abramovich, esta temporada, con sus “7 deaths of de María Callas”, que captó el interés de diferentes medios internacionales.

El segundo pilar son las visitas que, a través de nuestra orquesta, hacemos a diferentes lugares de Europa. Próximamente, la orquesta viajará a la Opéra de la Bastille de París, como retorno de un intercambio que hubo entre la Bastille y el Liceu. Es una forma de escenificar la relación entre los dos teatros, pero que se acaba produciendo a través de la tercera



Formar parte de la comunidad Liceu Under 35 permite a los jóvenes menores de 35 años asistir a una selección de representaciones del Gran Teatre del Liceu a precios muy asequibles.

vertiente, que son las coproducciones que llevamos a cabo. El próximo año, con el coro del Liceu viajaremos con la Filarmónica de Los Ángeles a París y a Londres para hacer un “Fidelio”, que viene de Los Ángeles. Esta gira que hace el coro del Liceu con la Filarmónica de Los Ángeles es una manera de explicarnos a nivel internacional.

El tercer y último pilar consiste en las coproducciones que hacemos con los diferentes teatros. Es un modo de compartir visiones con otros teatros, que nos ayudan a coger oxígeno, y también a exportar, como ha venido haciendo tradicionalmente el teatro, directores de escena o cantantes, que se conocen aquí y que acaban teniendo una dimensión internacional.

A estos tres ejes, le sumaríamos un cuarto, futo de los tres anteriores, que

es la plataforma digital Liceu+ Live. Nos permite explicar el Liceu e internacionalizar nuestra marca, a través del producto que producimos, que son estas cinco óperas a nivel internacional de las que os hablaba. Por este motivo, tenemos los derechos a nivel mundial de cada uno de los artistas, no restringidos a una zona concreta, porque el Liceu es una marca reconocida a nivel de Iberoamérica y a nivel europeo. Ahora, estamos en un momento en que la orquesta y las voces está en un nivel óptimo, con lo cual las funciones que llevamos a cabo están en un nivel muy bueno como para poder explicar, a nivel digital, lo que pasa físicamente aquí. Nosotros decimos que nuestra identidad digital es la misma que la de nuestro de teatro de las Ramblas. Mientras otras plataformas tienen su circuito propio en lo digital y su pro-

gramación diferente en lo físico, para nosotros, la plataforma digital es una réplica de lo que está pasando aquí. El abonado digital, también se siente casi abonado de las Ramblas.

**La creación del Liceu por parte de la sociedad civil en el siglo XIX y la implicación pública en el teatro a finales del siglo XX han significado la creación de diferentes estructuras vinculadas al teatro: la Fundación Gran Teatre del Liceu, el Consorcio del Gran Teatre del Liceu, la Sociedad del Gran Teatre del Liceu, el Consejo de Mecenazgo, la Junta de Benefactores, el Círculo del Liceo y els Amics del Liceu. Esto entramado institucional con multiplicidad de instituciones hace que la gobernanza del proyecto sea compleja ¿cuál es el aprendizaje, que le aporta al Liceu?**

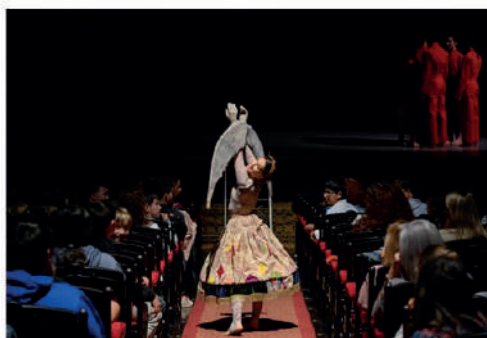
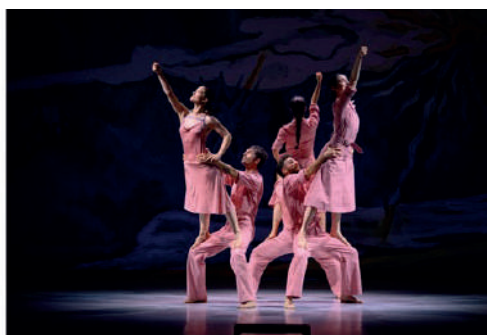
Lo primero que aporta es una riqueza espectacular al proyecto, porque lógicamente el proyecto bebe de todas estas sensibilidades. La experiencia nos ha llevado a desarrollar de manera muy rica lo que denominamos aquí el departamento de sensibilidades, que no tiene ningún letrado en ningún despacho, pero que está presente constantemente. Efectivamente, en nuestra gobernanza, primero está el presidente de la Fundación, Salvador Alemany, elegido a propuesta del presidente de la Generalitat de Catalunya pero que proviene de la sociedad civil. Es una *autoritas* en todos los ámbitos, en lo civil y en lo administrativo, por el respeto que se le tiene a la persona y a su capacidad de diálogo. Desde que estoy presente, eso se acaba trasladando a todas las dimensiones de la gobernanza, el Liceu siempre es un lugar de consenso y no ha habido nunca ningún problema respecto a su proyecto. Con lo cual, las

cuatro administraciones<sup>9</sup> han aplaudido esta dirección en su proyecto de teatro del siglo XXI, que va mucho más allá de la excelencia artística y tiene que ver con la accesibilidad, como ya he comentado. El proyecto tiene un fuerte apoyo y, al mismo tiempo, es exigido por las administraciones.

En la gobernanza se incluye el Consejo de Mecenazgo, que cuida donde se invierte el dinero y cómo se preserva lo que son estos 176 años de Liceu, pero, sobre todo, quien lo preserva es la sociedad de antiguos propietarios<sup>10</sup>, que forma parte también de la gobernanza y que, gracias al hecho que aportaron el seguro de incendio en 1994, cuando se establecieron los estatutos de la Fundación se incorporaron tanto a la Comisión ejecutiva como al Patronato del Liceu. Por lo tanto, lo que se consigue es un equilibrio entre la institución musical que busca la excelencia artística y que se basa en ese Liceu de voces con el avance de una institución público-privada, que tiene que responder a lo que debe ser una institución cultural, hoy en día. En nuestra misión contamos que el Liceu pretende transformar a las personas a través del arte. En esta frase se incorporan muchísimos vectores, en los cuales

9 El Gran Teatre del Liceu es propiedad del Consorcio del Gran Teatre del Liceu y está integrado por la Generalitat de Catalunya, Ayuntamiento de Barcelona, Diputación de Barcelona y la Administración General del Estado, a través del Ministerio de Cultura). Es administrado por la Fundación del Gran Teatre del Liceu, que incorpora, además de las citadas instituciones, el Consejo de Mecenazgo y la Sociedad del Gran Teatre del Liceu.

10 La Societat del Gran Teatre del Liceu agrupa a los antiguos propietarios del teatro, que, hoy en día, siguen detentando un derecho real de servidumbre personal sobre los palcos y butacas asignadas a cada uno: <https://www.societatliceu.com/es/>



El ballet "La nit de Sant Joan" de Robert Gerhard, quedó inédito por la Guerra Civil española. Con coreografía de Antonio Ruz está pensado para público a partir de 10 años y se enmarca en el programa el Petit Liceu.

se incluyen todas las sensibilidades que tenemos, con lo que el resultado no está ni escorado a un lado ni al otro, sino que tiene una cierta regularidad y sensatez, que ha conseguido una correcta mezcla.

### ¿Considera que el tema de la gobernanza cultural de la ciudad de Barcelona está bien resuelto?

Lamentablemente, la administración pública y, no solo en la ciudad de Barcelona, sino que sucede en todo el ámbito de lo público, tiene unas limitaciones que provienen de la Ley de Contratos del Sector Público y la Ley de Régimen Jurídico del Sector Público (LRJSP) que puede limitar la ambición de las instituciones culturales, frenando la capacidad de acción de los gestores y de las direcciones artísticas que están al frente. La limitación administrativa se debe a que

todas las instituciones públicas están financiadas con dinero público y el dinero público hay que gestionarlo muy bien. Claramente, la autonomía en la gestión sería una cosa que debería replantearse en algunas instituciones, que tendrían que ser organismos autónomos para poder desarrollarse, expandirse y desplegar su propio proyecto. Estoy convencido que los gestores de los centros culturales públicos desearían que eso fuera posible.

### El Liceu es la institución con la capacidad de gestión más significativa de todas las instituciones culturales catalanas y todavía se plantea un crecimiento en el mecenazgo ¿existe realmente una capacidad de respuesta por parte del tejido empresarial y social?

En el proyecto de presupuesto que hemos aprobado para la temporada 2023-2024 planteamos un incremento de 500.000



Las producciones de la temporada 2022-2023: “Macbeth” con Jaume Plensa y “7 deaths of Maria Callas” con Marina Abramovic han significado un aumento del público extranjero, atraído por el prestigio de ambas figuras dentro del mundo del arte contemporáneo.

euros respecto al año anterior. Creo que hay algunos aspectos, que nos permiten poder avanzar por ahí. El primero es que todavía estamos desplegando el proyecto programático, que tiene diferentes ámbitos de interés, lo que nos permite segmentar el mecenazgo. Tenemos margen de crecimiento en el programa Liceu de las Artes porque sabemos que hay personas físicas, benefactores o empresas muy cercanos al campo artístico y de las artes plásticas y visuales, que pueden estar interesados. También estamos desarrollando la apuesta por la creación local, que, como ya he comentado, es de donde sale el ADN de la ciudad. En este sentido, buscamos la complicidad de todas aquellas personas que quieren apoyar la nueva creación. En el ámbito de la danza, donde creemos que podemos crear un círculo de la danza, estamos trabajando la programación.

En la parte social y educativa, también tenemos posibilidades de mejora.

Además, podemos llegar a incrementar en diez puntos la deducción a través de la nueva reforma fiscal. Por lo tanto, ni que solo sea un pequeño incremento de deducción, hay un avance para los grandes mecenas que nos apoyan. Desde que los espectáculos de música en vivo también pueden aprovecharse de las deducciones fiscales, de las que hasta ahora solo se beneficiaban las agrupaciones de interés económico especializadas en cine, creemos que ahí también hay otro punto de mejora. Con lo cual, entre la ampliación del proyecto hacia sensibilidades cercanas a la Responsabilidad Social Corporativa de muchas compañías hasta las nuevas herramientas desde el punto de vista fiscal, creemos que tenemos un recorrido importante. Todo esto sin dejar a un lado

que, si nos apoyan, es por la solidez, la regularidad y la estabilidad económica del proyecto, lo que genera seguridad y confianza.

**En las estadísticas del Liceu se observa una disminución del público vinculado al turismo ¿de qué manera el fenómeno turístico de Barcelona juega a favor de la institución?**

Antes de la pandemia, aproximadamente el 20 % del público eran visitantes de fuera. Ahora claramente estamos en un 12 %, es decir ha habido una bajada importante. El visitante viene al Liceu por la propuesta que hacemos, no es una persona que llega a Barcelona y decide qué puede hacer. Eso tiene una explicación bastante sencilla: Barcelona es, en sí misma, un museo maravilloso al aire libre, que tiene diferentes salas preciosas donde la gente puede pasear, como la Fundació Miró, la Fundació Tàpies, el MACBA, el Museo Picasso..., y, entre cada uno de estos puntos está la ciudad. Lo que hemos detectado es que la persona que llega de fuera, si no tiene la entrada comprada del Liceu con anterioridad, con el sol que hace y lo fantástica que es la ciudad, no está dispuesta a entrar el teatro y estarse tres horas.

En cambio, viene el público de manera expresa para ver lo que hacemos, de forma planificada y no fortuita. Ahora, estamos de media en el 12 % de turistas, mientras a principio de temporada estábamos en el 5-10 %. Como comentaba antes, con Marina Abramovich y con el “Macbeth” de Jaume Plensa, el público de fuera se incrementó hasta el 20 %. Esta variabilidad depende de si la propuesta tiene un carácter global, no se ha visto en otros sitios y decidimos invertir en comunicarla. La próxima temporada

los focos estarán aquí con “Antonio y Cleopatra” con John Adams como director, que es un estreno europeo, y, además, el propio Adams será la primera vez que dirigirá su propia ópera; “El Mesías, que dirigirá Bob Wilson, que también es una belleza, o cuando venga Lise Davidsen a estrenar un rol nuevo. El público *opera lover* se mueve en función de las propuestas: la “Tetralogía de Wagner” de Romeo Castellucci<sup>11</sup> o la producción de Dimitri Tcherniakov de “Guerra y Paz”<sup>12</sup>, que son apuestas de futuro, pueden permitirnos alcanzar un 25-30 % de público extranjero. El verano que viene, que haremos “El lago de los cisnes”, probablemente habrá un público más casual que pasaba por aquí, pero esta no es en esencia nuestra política. Jugamos a lo, que te comentaba antes, de la glocalidad: si le interesa al público de aquí también le puede interesar al público internacional.

**El eje “El Liceu para todos” con los programas LiceuAprèn, LiceuApropa y la ópera participativa “El monstre al laberint” es central en el Plan Estratégico ¿cómo se orienta?**

Entendemos la música como un elemento transformador en todos sus ámbitos. En el programa LiceuApropa, que has apuntado, ahora, se ha visto más la dimensión social con la ópera comunitaria que hemos hecho en el Raval, “La gata perduda”. Cada cuatro años va a haber una ópera de estas características, con lo cual ya estamos preparando la siguiente.

11 <https://www.plateamagazine.com/noticias/14876-el-liceu-y-la-monnaie-de-bruselas-coproducen-el-nuevo-anillo-firmad>

12 <https://www.operabase.com/productions/war-and-peace-op-91-153716/ca>



En el marco del programa LiceuAprèn, anualmente, se trabaja la ópera educativa y participativa, “El monstre al laberint”, con alumnado de secundaria. Trata el tema de los refugiados, convirtiendo a la ópera y la música en un instrumento de reflexión.

Hay dos temas importantes que estamos trabajando también: la salud mental y la soledad. En el tema de la soledad de las personas mayores, seguramente llevaremos a cabo, próximamente, una ópera participativa para que este colectivo viva una ópera, fomentando de esta manera el envejecimiento activo.

Claramente, nuestra ópera educativa y participativa “El monstre al laberint” nos resulta muy importante y se seguirá llevando a cabo, porque se vincula con el tema de los refugiados, en un momento en el que, en muchas clases de secundaria, hay alumnos, en las clases, que han vivido la experiencia migratoria en carne propia. La ópera y la música se convierten en un instrumento para llevar a cabo una reflexión y crear una sensibilidad, porque hablamos de

filosofía, de literatura... En el programa educativo también cabe destacar que, en la temporada 2024-2025, se celebrarán 25 años del Petit Liceu. Esto va a significar una nueva oportunidad para dar un salto en lo que significa el proyecto educativo.

No hemos hablado del trabajo más importante que hemos llevado a cabo, en este ámbito, que es el trabajo interno de la organización. En todos estos proyectos la organización es *ad hoc*, puesto que, en cada producción, sale una sorpresa cada día y hay muchísimas variables. En cambio, en una producción estándar, llega el tráiler, se monta, están los cantantes y los ensayos programados. Al mismo tiempo, la organización sabe perfectamente el nuevo cometido que tiene el Liceu en cada uno de estos



“La gata perduda” es la primera ópera comunitaria que se estrena dentro del programa Ópera Prima del Gran Teatre del Liceu. Ha contado con el apoyo del proyecto europeo Traction. En las imágenes superiores, momentos de la representación y, en las posteriores, de los ensayos.

proyectos. En nuestra organización, no nos podemos permitir tener pasajeros, necesitamos que todo el personal sea locomotora, o sea “locos motivados”.

**Toda esta corriente cultural, que es muy visible en los museos, pero también en el resto de las instituciones culturales, centrada en los debates actuales alrededor de los feminismos, la descolonización, la emergencia climática... ¿cómo se integra en el proyecto del Liceu?**

Hoy en día, los jóvenes nos dicen que lo que más les interesa de una ópera, por orden, es: la temática, la música y los cantantes. Esto lo vimos claramente con “Alexina B.” de Raquel García Tomás y Marta Pazos, que trataba el tema de la primera persona intersexual de la que se tiene conocimiento y que

escribió su propio libro e historia antes de suicidarse. Era una chica a la que se le había asignado el género femenino cuando, en realidad, se le debería haber asignado el género masculino. Para que te hagas una idea, en el proyecto Liceu Under 35, que hacemos unas cinco veces al año, el día que pusimos a la venta las entradas de “Alexina B.”, que es una ópera contemporánea, ese mismo día vendimos en 20 minutos 1.500 entradas para la función, mientras que para “Tosca”, el día que pusimos las entradas a la venta, vendimos 700 entradas. Es decir, que prácticamente vendimos más del doble de entradas de “Alexina B.” que de “Tosca”. Este es claramente el nuevo público que se va a acercar a la ópera, un público al que le interesan las temáticas de las que se va a hablar.





Fachada del Gran Teatre del Liceu con las puertas de Jaume Plensa, que el artista tituló “Constelaciones” para dialogar con el mosaico de Joan Miró en las Ramblas.

Recientemente se estrenaba en el MET de Nueva York la ópera “Champion”<sup>13</sup>, que trata sobre un boxeador negro que tuvo una vida complicada, fue un éxito rotundo. Creo que las nuevas temáticas: el clima, las migraciones, la biodiversidad... se tienen que poner en el orden del día en la ópera. No siempre tendremos el éxito de “Alexina B.” porque ¿cuántas operas hay a lo largo de la historia y cuántas permanecen? Tenemos muy presente, especialmente nuestro director artístico Víctor García de Gomar, que debemos ofrecer óperas que contemporicen y actualicen el género, así como diversificar las propuestas escénicas.

13 <https://www.metopera.org/season/2022-23-season/champion/>

### Este talento local ¿de qué manera lo incorporáis de forma permanente?

Nosotros hacemos nueve producciones al año, lo que significa incluir un montón de variables, dimensionadas en un determinado presupuesto. Con lo cual, cuando alguien tiene una oportunidad no significa que el año siguiente, vuelva a tener la oportunidad. Pero sí que tenemos como un ecosistema en forma de pirámide: empezamos con cuatro micro óperas con un compositor, un director de escena y con escuelas de diseño. De ahí, pasamos al díptico, que lo empezaremos la temporada 2024-2025, que son dos óperas, que se encargan de 45 minutos en esta ocasión, a quien ha tenido un determinado reconocimiento en la fase uno para que pueda hacer su segunda propuesta, pero también pueden venir creadores de otros ámbitos de las

artes escénicas o de la danza, donde ya tengan una trayectoria consolidada y se les ofrezca una oportunidad diferente. Luego, cada año, tenemos una ópera nueva prevista que estrenamos, esperando que la historia interpele a un público ávido de nuevas historias. La próxima temporada será “Orgía” del compositor Hector Parra con Calixto Bieito.

Desde ahí, intentamos que el talento se internacionalice, porque ninguna institución es capaz de absorber toda la creación que se desarrolla aquí. Nosotros ofrecemos la oportunidad a nuevos creadores de dar a luz, para que luego se internacionalicen. Sin ir más lejos, Ricard Soler Mallol, era ayudante de dirección de Carme Portaceli en “L’enigma di Lea” y luego se le dio la oportunidad para que dirigiera “La gata perduda” y ahora estrena un proyecto con La Monnaie de Bruselas. Creemos que, si seguimos con esta tradición de que las cosas se hagan mínimamente bien, el resto de los teatros van a mirarnos, y puede generar oportunidades de nuevas creaciones, como pasó en su momento con Calixto Bieito, Àlex Ollé o con La fura dels baus. Este es nuestro espíritu y, de hecho, tenemos a Àlex Ollé, quien es, a parte de artista residente, el mentor encargado de hojear y de ver a quién se

le dan estas oportunidades y de hacer un acompañamiento para que nadie se estrelle o se estrelle lo mínimo posible cuando tiene la oportunidad. Es un proyecto muy interesante en el que muchísima gente está involucrada y que va, poco a poco, pero creemos que es nuestra obligación.

### **Para acabar ¿la inteligencia artificial está en la agenda del Liceu?**

Es algo que está en la agenda y que hay que utilizar correctamente, pero no hay que evitarlo porque está aquí. Desde un punto de vista de gestión, la inteligencia artificial nos puede ahorrar mucho trabajo y, como los recursos humanos son limitados, creo que hay que utilizar las neuronas para aquellas cosas que realmente son útiles. Nos puede ayudar a resolver trabajo que no aporta valor añadido y destinar los recursos al trabajo que sí que lo aporta: crear, pensar nuevas maneras de captar público... Esto la inteligencia artificial no lo hace, en cambio, si el departamento de marketing tiene que enviar una newsletter o tiene que hacer el *claim* para vender una nueva ópera, la inteligencia artificial te puede dar un montón de recursos para empezar y luego hay que modificarlo y utilizar la inteligencia humana. Para la parte artística, no tengo un criterio formado.

# El CCCB, espacio de encuentro entre la comunidad y el pensamiento contemporáneo.

## Entrevista con Judit Carrera

Félix Manito / Cristina Rodríguez



Actividad en el marco del Plan de Barrios de Ciutat Vella en colaboración de la Fundación Tot Raval.

Entrevista realizada en Barcelona, el 16 de mayo de 2023. Judit Carrera es directora general del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). El CCCB es un espacio que aúna exposiciones, debates y actividades vinculadas al pensamiento contemporáneo y la ciudad. Se crea en 1994 en la zona norte del barrio del Raval, a raíz de la transformación urbanística de Barcelona emprendida a partir de los Juegos Olímpicos de 1992, con el objetivo de disminuir la densificación del barrio y dignificarlo.

**La historia del CCCB está intrínsecamente ligada al proceso de transformación del Raval ¿qué significa la presencia del CCCB en el barrio?**

La historia del CCCB es indisociable de la historia del Raval. El CCCB está alojado en la antigua Casa de Caridad del barrio del Raval y fue creado hace aproximadamente 30 años en el marco de los Juegos Olímpicos de Barcelona y los primeros gobiernos locales de la ciudad de la recuperación de la democracia. Y esta confluencia de la energía olímpica

con la energía de los primeros gobiernos locales democráticos recupera la confianza en la cultura y el urbanismo como mecanismos de articulación y creación de ciudad. En ese momento, hubo un interés explícito de invertir recursos en la transformación y en la mejora de las condiciones de vida del barrio del Raval y se utilizó la cultura, en muchos casos, para generar estas nuevas dinámicas en un barrio que había sido muy castigado históricamente. Se confió en la fuerza conjunta de la cultura y el urbanismo como potencias transformadoras.

Es fundamental el contexto histórico y geográfico en el que se crean las instituciones culturales. Desde los orígenes del CCCB, ha habido un compromiso muy fuerte con el barrio del Raval, que es uno de los barrios más complejos de la ciudad de Barcelona y también más densos urbanísticamente. El barrio del Raval es tres veces más denso que la media de Barcelona, que ya es una de las ciudades más densas de Europa. Desde el inicio, entendemos que el barrio del Raval no es un problema sino un precursor del mundo que viene. A lo largo de estos 30 años de existencia del CCCB, el barrio del Raval se ha transformado profundamente. Es un barrio que históricamente ha sido asociado simbólicamente a la puerta de entrada de la ciudad de Barcelona, por su proximidad con el puerto ha sido siempre el espacio por el que entraban las nuevas poblaciones ya a mediados de los años 60. Y esto ha seguido siendo así: el barrio del Raval pasa del 2 % de la población de origen extranjero, a finales de los años 90, a un 55 % en solo quince años, es una transformación de una profundidad y velocidad sin precedentes. Hoy en día, el Raval concentra la mayoría de retos que tienen planteadas todas las ciudades del

mundo en tan solo una hectárea. Para nosotros, el Raval no es un problema o un interrogante, sino que es un reflejo del mundo que viene, que será necesariamente un mundo más diverso y plural. Para el CCCB, que es un centro dedicado a la ciudad y al espacio público como categorías universales, estar en el Raval supone un compromiso con el acceso universal a la cultura, pero también un espacio excepcional para su propia reflexión sobre el futuro de las ciudades.

### **El CCCB colabora estrechamente con la Fundación Tot Raval<sup>1</sup> que trabaja para reducir la desigualdad en el barrio, ¿en qué medida contribuye el CCCB a esta finalidad?**

El CCCB está muy profundamente comprometido con todo el entramado a social, cultural y asociativo del barrio, fundamentalmente a través de la Fundación Tot Raval, que hace un trabajo extraordinario de sostén del barrio, de compartir información y proyectos de todos los agentes sociales, económicos, culturales, que permite también unificar y reforzar la interlocución respecto a las administraciones públicas. Es realmente una experiencia muy ejemplar de cómo se multiplica la fuerza de la sociedad civil, cuando trabaja junta. Más allá de la implicación en la Fundación Tot Raval, en los últimos años hemos reforzado nuestro compromiso con el barrio del Raval con nuevos programas de mediación, que parte de la idea que la cultura es un derecho universal y es fundamental no trabajar de espaldas al barrio sino con el barrio. El CCCB tiene una serie de iniciativas muy ejemplares de vínculo con distintas instituciones del

1 <https://totraval.org/ca>



El CCCB trabaja, desde hace años, sobre el impacto de la inteligencia artificial en la creación, así como proponiendo una reflexión crítica en torno a esta. Ahora prepara la exposición sobre el estado de la cuestión de la inteligencia artificial con el Barcelona Supercomputing Center (BSC) y el Barbican Centre de Londres.

barrio del Raval. Por ejemplo, hemos creado un proyecto, que se llama Escuela en residencia, a través del cual un curso de bachillerato del Instituto Miquel Tarradell, que se encuentra a 200 metros de aquí, hace sus clases dos días por semana en el CCCB. No es que simplemente vengan aquí a realizar sus clases, sino que su currículum se ha enriquecido con las programaciones culturales y artísticas del CCCB, de manera que estos chicos y chicas de uno de los institutos más segregados de la ciudad de Barcelona tienen acceso no solo a los espacios del CCCB, sino a una serie de expertos, artistas, poetas, traductores, músicos, neurocientíficos que les dan sus clases. Para nosotros, esto es una forma no solo de dar acceso a la cultura y fomentar el amor por el arte, sino también trasladar que el CCCB es un espacio que les pertenece como espacio público. Este es uno de los múltiples

ejemplos que hemos impulsado estos últimos años. Hemos participado en el Plan de Barrios<sup>2</sup>, trabajamos con Xamfrà<sup>3</sup> a través de la de la música, trabajamos con la asociación Punt de Referència con menores migrantes no acompañados<sup>4</sup>.

### ¿Cómo convive esta vocación clara de proximidad con vuestra línea de difusión del pensamiento intelectual?

Es perfectamente compatible. Primero que la distinción entre alta y baja cultura está ya difuminada. Y además la mayoría de los chicos adolescentes del Raval son multilingües, hablan cuatro o cinco idiomas, lo que significa que pueden

2 <https://www.pladebarris.barcelona/es/inicio>

3 <https://xamfra.net/>

4 <https://totraval.org/ca/projectes/equip-raval-amb-el-jovent-migrat-no-acompanyat>

tener una interlocución con las voces internacionales que participan en el CCCB. Tenemos que romper prejuicios respecto a lo que es el Raval. Es perfectamente compatible, porque no es que coexistan es que están perfectamente entrelazados. Nosotros hacemos una exposición sobre el cerebro y los mismos científicos que trabajan en nuestra exposición vienen a dar una charla a los chicos del Raval, que descubren un nuevo mundo. El CCCB tiene una capacidad, que es un rol de la cultura en general, de hacer de traductor de mundos, en el sentido de crear vínculos entre mundos que son diferentes. Una de las grandes virtudes del CCCB es su enraizamiento en el territorio, más allá del Raval, la ciudad de Barcelona, el área metropolitana, tiene esta capacidad de trabajar con el territorio en un sentido muy amplio e intenso y, al mismo tiempo, estar en la primera liga internacional. Está trabajando con los museos y centros culturales más relevantes a nivel internacional.

Esta doble dimensión no es fácil de conseguir y el CCCB ha logrado una cierta síntesis, que permite demostrar que no hay tal distinción. A veces, cuando estás muy concentrado en la proximidad no tienes ni la capacidad ni los recursos ni la energía para mantener la interlocución a nivel internacional. O, al revés, hay muchas instituciones culturales internacionales que son representantes de la última tendencia internacional, pero están totalmente desconectadas de su contexto local, y, para mí, es fundamental entender las instituciones culturales como un espejo de la realidad de la que forman parte, es decir que son espacios públicos, en el sentido habermasiano de la palabra, de reflejo de una realidad que es preexistente. Los espacios culturales son espejo y motor.

## ¿Como se articula el CCCB con el ecosistema cultural de Barcelona?

La palabra ecosistema es muy acertada, porque realmente se han acabado las épocas en las que las instituciones culturales trabajaban de forma independiente y aislada, y, en cambio, solo tenemos sentido si entendemos que formamos parte de un ecosistema más amplio en el que hay muchas voces, muchos actores institucionales, que son un reflejo de esta ciudad. Como decía, el CCCB ha mantenido su esencia fundacional, que es la de ser un espacio de debate crítico sobre el mundo contemporáneo a través de diferentes lenguajes y formatos. Su singularidad principal es la multidisciplinariedad, no pertenecemos a ningún gremio, no somos ni un espacio de cine, ni de literatura, ni de arquitectura, ni de arte contemporáneo; somos un espacio puente, donde se cruzan mundos que quizás no se cruzarían de otra manera. Este carácter multidisciplinar es lo que nos da singularidad en Barcelona, en Europa y en el mundo. No es el hecho de no tener una colección, nosotros no somos un museo, no tenemos una colección propia que tenemos que conservar y alimentar, sino que somos un centro que vive o que tiene su sentido por su capacidad de interpelar al mundo. Esto lo hacemos a través del cine, la filosofía y la literatura, las exposiciones que son multidisciplinarias, así como proyectos educativos y de mediación. Nuestra vocación no es solo reflexionar sobre el espacio público, sino ser un espacio público, en el sentido más filosófico de la palabra, como espacio de representación y de creación de comunidad.

La palabra ecosistema se extiende más allá de la ciudad de Barcelona, hoy ya no



Fin de fiesta del programa “Cultures d’avenir” con la DJ Maguette Dieng. “Cultures d’avenir” es un programa de intercambio y formación de jóvenes artistas, impulsado por el Centre Pompidou de París, la Haus der Kulturen der Welt de Berlín (HKW) y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), con el apoyo de la Oficina Franco-alemana de la Juventud (OFAJ).

podemos entender Barcelona desde sus límites municipales, sino que Barcelona es la gran Barcelona. Además, el CCCB es un consorcio entre la Diputación de Barcelona, y el Ayuntamiento de Barcelona. En este sentido, el CCCB está muy comprometido con todos los agentes culturales de la ciudad y de este entramado metropolitano. Tenemos un trabajo conjunto con las bibliotecas públicas de la Diputación de Barcelona<sup>5</sup>. Todos nuestros programas educativos llegan a las escuelas e institutos del área metropolitana de Barcelona, tenemos muchísimas visitas de institutos de ciudades metropolitanas en el programa que tenemos de pensamiento crítico para jóvenes. Más allá del área metropolitana, también tenemos muchos vínculos con agentes culturales de

Cataluña, como por ejemplo el Festival Temporada Alta de Girona o el festival MOT de Olot. Por ejemplo, la semana pasada presentamos conjuntamente el programa del Dansaneu<sup>6</sup>, que es un programa de danza extraordinario en el Pirineo catalán. Para la exposición sobre Francesc Tosquelles, hicimos una colaboración con el Institut Pere Mata de Reus y el Museo de Arte Moderno de Tarragona. Para cada proyecto buscamos los socios más relevantes.

### **Y, en cuanto a la cooperación con el resto de España ¿cómo se teje?**

La cultura siempre es sinónimo de apertura, de manera que siempre estamos muy abiertos a la coproducción y al

5 La Red de Bibliotecas Municipales agrupa 233 bibliotecas y 10 bibliobuses de la provincia de Barcelona: <https://www.diba.cat/es/web/biblioteques/xarxa-de-biblioteques-municipals>

6 Festival de Culturas del Pirineo que tiene lugar en diversas poblaciones del Pirineo catalán durante el mes de julio. Se puede consultar más información en el siguiente enlace: <https://www.dansaneu.cat/>

establecimiento de vínculos con todo tipo de instituciones y agentes culturales. Tenemos mucha relación con instituciones culturales de Madrid. La exposición de Francesc Tosquelles, por ejemplo, la coproductimos con el Museo Reina Sofía, la exposición sobre el cerebro con la Fundación Telefónica. También colaboramos con el Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque o La Casa Encendida. Tenemos unos vínculos fluidos con las instituciones culturales de Madrid, y a la vez, el compromiso de fomentar vínculos que no pasen por Madrid, porque hay muchísima diversidad e instituciones culturales que están haciendo proyectos muy interesantes. En este sentido, tenemos vínculos con el País Vasco: con Azkuna Centra en Bilbao, Museo San Telmo y Tabakalera en San Sebastián, con Valencia o con el TEA de Tenerife. Para nosotros siempre es interesante trabajar con espacios que son periféricos, porque en la periferia hay menos recursos, pero hay más libertad.

**Recientemente, en las jornadas Cultura: Versión 2050, también apuntabas que la internacionalización es una apuesta estratégica del CCCB ¿cómo se concreta esta dimensión internacional?**

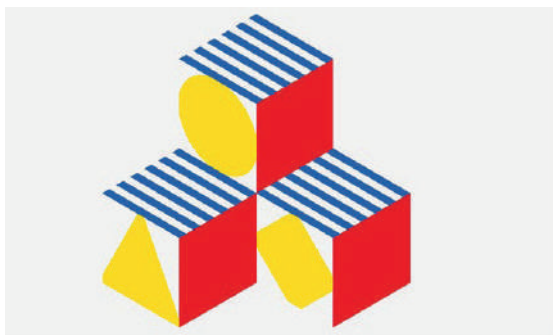
Es un elemento también fundacional del CCCB. La primera exposición del CCCB fue una coproducción con el centro Pompidou de París. Y desde entonces, entendemos que los grandes temas del CCCB son a la vez locales y universales. En contra de la opinión que se ha promovido en estos últimos tiempos, sobre el final de la globalización, lo que ha hecho la pandemia es confirmar que somos totalmente interdependientes: que una cosa que pasa en un pequeño mercado de una ciudad mediana de China es capaz

de paralizar el mundo. Por lo tanto, para nosotros, es fundamental participar en primera persona del debate global, no importar debates, sino estar inmersos en una conversación internacional de la que queremos ser protagonistas desde nuestro lugar, entendiendo que no hay separación entre local y global, sino que los grandes retos que tenemos planteados como sociedad son retos que, en mayor o menor medida, también son compartidos con la mayoría de los países. El multilingüismo, el cambio climático, las cuestiones migratorias, las formas de las ciudades son algunos de los retos que tenemos todos sobre la mesa, con acentos y gradaciones diferentes. Con lo cual, para nosotros, esta conversación internacional es fundamental en un mundo que tiende a cerrarse y a replegarse dentro de sus fronteras. La cultura tiene esta capacidad de generar vínculos y de tender puentes, que es el rol que tenemos que ejercer.

**En esta línea, una de las iniciativas permanentes de la dimensión internacional del centro es el Premio Europeo del Espacio Público Urbano ¿qué balance haces de esta iniciativa?**

El Premio Europeo del Espacio Público Urbano es una iniciativa extraordinaria en Europa: es un observatorio permanente de las ciudades europeas, que lo que hace es analizar y premiar las mejores intervenciones de transformación y de mejora de los espacios públicos europeos, entendiendo que las ciudades no son solo formas arquitectónicas, sino sobre todo son relaciones y vínculo político, ciudadanía. Es un proyecto bienal que cada dos años recoge las mejores intervenciones en el espacio público. Hay un jurado internacional que escoge y, a partir de aquí, se genera





## ¡A jugar, a la calle!

### Un proyecto comunitario con niños y jóvenes del Raval



“¡A jugar a la calle!” es un proyecto comunitario que se enmarca en el programa de cultura y educación Caixa d'eines del Plan de Barrios del Ayuntamiento de Barcelona y es el resultado de la colaboración entre Voltes Cooperativa d'Arquitectura, Impulsem y el CCCB, y cuenta con la participación escuelas e institutos del barrio del Raval.

todo un debate y una reflexión sobre qué significa el espacio público, sobre cuál es el futuro de Europa a partir de sus espacios públicos.

El espacio público es una categoría que permite analizar la arquitectura en relación con su contexto social. Se trata de un proyecto extraordinario porque es optimista: enseña que los problemas que tienen las ciudades tienen solución, que se pueden compartir las soluciones y que las ciudades pueden aprender las unas de las otras. Una cosa que es bonita de este proyecto es que permite ver los elementos comunes de las ciudades europeas, reivindicar una cierta identidad europea de la ciudad. Son ciudades que, en origen, son densas, compactas, y favorecen la mixticidad social, a diferencia de las ciudades de otras partes del mundo. Al mismo tiempo, se pueden ver las diferencias. No es lo mismo

una ciudad del norte de Europa que una ciudad del sur o una ciudad del este. El espíritu y la vocación del proyecto está en construir Europa desde las ciudades a través de su espacio público urbano. También es un proceso o una herramienta para futuros arquitectos, para escuelas de arquitectura, para que aprendan también a ver la ciudad desde el punto de vista del espacio público.

En 2022 ganó un proyecto de la ciudad holandesa de Utrecht, que ha reconvertido sus rondas. Ha recuperado el canal de agua encima del cual se había construido la autopista, sacando los coches del centro de la ciudad y reestableciendo el vínculo con la naturaleza, es un proyecto muy ambicioso<sup>7</sup>.

7 <https://www.publicspace.org/es/obras/-/project/m357-catharijnesingel>

**En la internacionalización es clave vuestra vocación europea ¿cómo os relacionáis con otros territorios?**

Nosotros trabajamos intensamente con Europa porque son nuestros vecinos y socios naturales, pero el CCCB ha tenido siempre una vocación extraeuropea, con vínculos muy estrechos con América Latina, con África en general y con el norte de África en particular. Ahora, por ejemplo, estamos preparando un monográfico sobre Marruecos para el festival de Literatura Kosmopolis que organizamos en octubre. También tenemos algún vínculo con Asia: la exposición de Marte se va a Singapur. Y estamos programando un gran proyecto sobre el Amazonas para finales del 2024.

En un momento en el que también se están replanteando las redes internacionales, porque la cuestión de la sostenibilidad y la movilidad interna están siendo cuestionadas ¿cómo mantienes y refuerzas las relaciones internacionales sin promover un modelo de movilidad que no sea suficientemente sostenible? Para nosotros, lo que es importante es la conversación, que se mantenga el vínculo, el conocimiento mutuo, entre sociedades que son lejanas.

**También comentabas en las jornadas Cultura: Versión 2050, la necesidad de una nueva gobernanza para las instituciones culturales públicas ¿cómo debería ser esta nueva gobernanza?**

Cuando trabajas a nivel internacional te das cuenta de la importancia de reconocer la confianza pública en la cultura. Somos una institución financiada casi cien por cien públicamente. En este sentido, es un modelo más vinculado al francés o al continental que al anglosajón en el que la cultura depende de la movilización del

sector privado. Otra cosa es hasta qué punto es suficiente la apuesta en cultura en nuestro entorno más inmediato.

Sin embargo, en los últimos años, desde la crisis del 2008, el nuevo marco legal y administrativo del sector público ha limitado la autonomía y la flexibilidad de las instituciones culturales, en nombre de la transparencia y la lucha contra la corrupción. Es un fenómeno que va más allá del sector cultural y afecta a todo el sector público y va en la línea de lo que denunciaba David Graeber: la burocracia, el exceso de normas, es nociva para la democracia y las instituciones públicas. En esta dirección va la reflexión que hacía sobre las nuevas necesidades de la gobernanza pública de las instituciones culturales.

**En relación con la gobernanza de la ciudad de Barcelona, en términos de cultura, ¿crees que también se necesitan nuevos modelos de gobernanza?**

Barcelona es una ciudad que tiene una característica, que es una ciudad mediana con ambición de capital. Esto hace que también los cuatro niveles de administración, que en Barcelona son el municipal, el provincial, el nacional catalán y el estatal español se superpongan con momentos de encuentro, momentos de distancia. Es un entramado que no necesariamente siempre está bien ordenado. Además, está todo el entramado de los equipamientos y la cultura no institucionalizada, que es muy importante porque es el vivero imprescindible con el cual todos trabajamos. Es una ciudad que sigue siendo muy creativa y dinámica. Nosotros somos solo una parte y un reflejo de la fuerza creativa que tiene esta ciudad, que bebe de la fuerza y la creatividad de la tradición industrial. El gran problema de la



El CCCB creó hace 4 años un nuevo departamento de mediación para reforzar el compromiso con el barrio del Raval, desde un enfoque de la cultura como derecho universal.

cultura en Barcelona es la financiación, porque la aportación en cultura no está a la altura de las necesidades que tiene una capital cultural como Barcelona. Para mí, es una cuestión más de cambiar de liga, necesitaríamos estar en otro nivel presupuestario.

Teníamos un proyecto colectivo, con diferentes instituciones culturales de la ciudad, que habíamos presentado a los fondos europeos de recuperación de la pandemia. La Fundació Miró, el MNAC, el Museo Picasso, el MACBA, la Fundació Tàpies, con la colaboración de la Fundació Dalí y la Fundació Miró de Mallorca. Era un proyecto de gobernanza informal, que no es fácil, porque cada institución tiene sus idiosincrasias y sus funciones, pero que realmente reflejaba la potencia cultural de esta ciudad y no ha prosperado. Creo que es una oportunidad perdida el no haber podido conseguir que los fondos europeos de recuperación de

la pandemia incidieran en la vida cultural de la ciudad, como pretendíamos, y que era, para nosotros, una palanca de transformación del modelo turístico de la ciudad. Nos permitía hacer un salto cualitativo que hubiera podido incidir en un modelo turístico más sostenible y más basado en la cultura que el modelo actual. Ahora mismo, lo tenemos en el cajón, quizás algún día se pueda recuperar.

**Antes apuntabas que habéis creado el departamento de mediación, ¿cómo trabaja el CCCB su programación con las comunidades y para que el público tenga incidencia en los contenidos?**

El CCCB forma parte de un ecosistema muy amplio, que conforma una trama densa de voces, actores y agentes culturales de la ciudad, con el que trabajamos de manera estrecha. Somos un equipo de programación, que tenemos un proyecto propio pero que entendemos que estamos

a la escucha de una ciudad. Además, la transformación digital ha derribado los muros de los museos y ha hecho que el dentro y el fuera se haya vuelto un poco indistinguibles. Todos nuestros proyectos son siempre una conversación colectiva. Nuestro método es intangible, consiste en desarrollar nuestro proyecto y recibir propuestas, escuchar mucho. Estamos muy estrechamente vinculados con el mundo de la universidad, los artistas y creadores, los centros de investigación científica, el mundo editorial, las ONGs, tenemos un contacto muy cotidiano y abierto con la ciudad. Es especialmente importante en el programa del CCCB al ser una institución cultural pública. Por lo tanto, nuestro programa final siempre es el resultado de ideas que nosotros hemos tenido, con ideas que hemos acogido, con ideas que hemos pensado junto con otra gente. Esto se refleja en los públicos: un 75 % de nuestro público es del área metropolitana de Barcelona, con lo cual hay un vínculo muy constante con nuestro público, que entiende que con venir al CCCB una vez al año no es suficiente, sino que tiene una oferta que permite que puedan repetir. Durante la pandemia, vimos que no solo es un elemento fundacional sino también estratégico.

### **Has presentado alguno de vuestros proyectos educativos ¿qué relevancia tienen para el CCCB?**

En los últimos años hemos reforzado el vínculo entre el mundo de la educación y de la cultura, que son dos mundos que tradicionalmente vivían un poco de espaldas. Se entendía, en el imaginario colectivo, que la educación se ocupaba de los niños hasta los 18 años y la cultura cogía el relevo a partir de los 18 años, simplificando un poco. Pero nosotros

partimos de la hipótesis que educación y cultura son primas hermanas y que trabajan para la misma finalidad pública última, que es la promoción de una ciudadanía crítica, que es clave para la democracia.

Reforzar el vínculo con el mundo de la educación nos permite trabajar también con los públicos del futuro, que en realidad son públicos del presente. Creemos que hay que plantar la semilla del amor por la cultura y el arte en las generaciones más jóvenes, que, por otro lado, son cada vez más digitales, con lo cual si no generas el hábito de interactuar con los espacios culturales, cuando sean adultos probablemente les resultará un mundo totalmente ajeno.

Y después hay una tercera razón que es el refuerzo del mundo educativo, que es un instrumento muy eficaz de enraizamiento, de vínculo con la ciudad. Trabajar con las escuelas, los institutos, las universidades, es trabajar con las comunidades educativas, que no son solo alumnos, es el profesorado y las familias también.

### **¿En qué medida el público vinculado al turismo es importante para el CCCB?**

Muchas veces en Barcelona, como hay tanta influencia del turismo, se plantea la pregunta: ¿trabajas para los turistas o trabajas para los ciudadanos de Barcelona? Nuestra vocación es universal, pero ponemos una atención prioritaria en los ciudadanos locales. Si hacemos una exposición sobre cómic o sobre el cerebro partimos de la base que esto interesará a gente que no viva en Barcelona y que esté de paso. Estas distinciones están un poco superadas ya, es decir que no trabajamos explícitamente para el turismo, pero tenemos una vocación universal. El CCCB no está en la lista de las primeras



Asistencia masiva a la charla “Futuros compartidos”, en el marco de la Bienal de Pensamiento 2022, en la que participaron los historiadores Yuval Noah Harari y Rutger Bregman.

destinaciones turísticas de la ciudad, a pesar de que, cada vez más, recibimos públicos que están de paso por la ciudad y son muy bienvenidos. El público internacional representa un 30 % del total.

**El CCCB se incluye en la entrada de Articket para visitar junto con el Museo Picasso, la Fundación Joan Miró, el MNAC, la Fundación Antoni Tàpies y el MACBA ¿cómo valoras la iniciativa?**

Es un espacio que tiene muchísimo potencial, es un sistema de comunicación y para compartir retos, dificultades, de grandes espacios expositivos de la ciudad que funciona muy bien a nivel de gerentes, que se reúnen una vez al mes, comparten prioridades, problemas, proyectos, es una forma de estar permanentemente en comunicación. Yo creo que también podríamos dar un salto, un paso adelante en generación de contenidos y en

programación. Creo que hay camino por recorrer y que sería bonito hacerlo.

**El CCCB ha sido un equipamiento precursor en integrar la nueva agenda cultural ¿hasta qué punto es un modelo consolidado como centro cultural multidisciplinar o es un modelo en construcción permanente?**

El CCCB es un modelo que funciona. Ahora, la mayoría de museos aspiran a esta multidisciplinariedad: vincular danza con arte, fotografía, filosofía... porque se ha entendido que el conocimiento no se puede compartimentar. En su tiempo, cuando se fundó el CCCB, fue precursor de una manera de hacer que no solo es importante, sino que es necesaria. Y el CCCB cumplirá 30 años el año que viene y, por lo tanto, creo que es un modelo consolidado, que funciona, reconocido y reconocible. El CCCB es un espejo de una realidad y al mismo tiempo es un

anticipador de mundos, es un espacio que también es capaz de prever y de imaginar futuros.

**El CCCB ha anticipado temas que ahora están en agenda: feminismo, descolonización... ¿qué rol crees que ha tenido en generar una consciencia social sobre estos aspectos?**

Hace poco, vino Tania Bruguera, una artista cubana, y dijo una cosa muy bonita que refleja mucho el espíritu de CCCB. Decía: “el arte no sirve para imponer una perspectiva sobre el mundo, sino para abrir perspectivas sobre el mundo”, creo que hay una diferencia muy abismal. Muchas veces, desde el mundo del arte y la cultura, se puede tener la tentación de generar un cierto activismo, de militancias diversas. Creo que lo más importante es el principio de pluralidad, que abre un espacio. No se debe dar nunca nada por sentado y hay que cuestionarlo todo, nuestro principio es abrir la curiosidad y generar más preguntas que respuestas. El hecho de ser un espacio de debate crítico es un medio y una finalidad al mismo tiempo.

El CCCB es un centro de humanidades en un sentido muy amplio, un espacio inspirado por la ilustración europea. Y ahora, de alguna manera, sin renunciar a todo este legado lo importante es entender que el mundo se ha transformado y actualizarlo para dar respuesta a dos elementos que confluyen. Por un lado, la transformación científica y tecnológica que difumina los límites entre el ser humano y la máquina. Por el otro, el cambio climático. El mundo de hoy no se puede entender sin estas dos grandes transformaciones que van a condicionar de manera muy profunda la manera como se vive en la tierra y qué significa ser humano hoy. El gran reto es cómo abor-

dar estas dos grandes transformaciones de manera propositiva y creativa, y no apocalíptica. La cultura es precursora en la invención de mundos.

**Y en ese escenario, el pensamiento sobre la ciudad, como tema fundador del propio centro ¿cómo se define en clave actual?**

El pensamiento sobre la ciudad sigue siendo fundamental para nosotros, y muy estratégico, en un momento de transición, en el que las ciudades han sido puestas en crisis por la cuestión climática, pero también por la transformación tecnológica. En muchas ciudades del mundo el comercio electrónico, por ejemplo, está vaciando los centros de las ciudades, hacia los suburbios, de alguna forma está rompiendo el contrato de urbanidad que hacía que el hecho de vivir juntos gente muy diferente era un elemento siempre positivo. En estos momentos, hay un reto muy fundamental que es: cómo se construyen ciudades para que sean sostenibles y que garanticen los principios políticos que estaban detrás de la idea de la fundación de la ciudad, que era el intercambio económico, pero también los principios de libertad y de igualdad. Es un momento de una cierta desorientación en el pensamiento urbano, porque las ciudades también se han convertido, a veces, en espacios hostiles y se ha producido una cierta romantización del mundo rural. Creo que es importante rearmar ideológicamente el pensamiento sobre la ciudad, porque las ciudades no van a desaparecer y siguen siendo el principal espacio de la contemporaneidad.

**¿Cómo se integra el pensamiento decolonial en este legado de la ilustración europea?**

En los orígenes, el CCCB fue un centro de inspiración ilustrado, pero ya desde



El CCCB, además de reflexionar sobre el espacio público, crea espacio público con los debates que programa, que abarcan temáticas diversas vinculadas al pensamiento contemporáneo.

los primeros años se hicieron muchísimos vínculos con las ciudades de África, por ejemplo, con proyectos como la ciudad africana, las bienales de Bamako de fotografía... Ha habido mucha conciencia, más allá del contexto actual en el que efectivamente este tema está sobre sobre la mesa y es importantísimo. Entender que la historia de Europa es la historia colonial también y que es la otra cara de la Ilustración. Nosotros llevamos muchísimo tiempo trabajando con instituciones latinoamericanas y africanas sobre estas cuestiones, también con las comunidades que viven aquí, proponiendo una mirada crítica y revisada de nuestra propia historia. Entendemos que Europa no sería la que es si no hubiera habido esta empresa colonial. Estamos participando, por ejemplo, en un proyecto de investigación que se llama España negra<sup>8</sup>,

8 <https://www.radioafricamagazine.com/espana-negra-viaje-hacia-la-negritud-espacio-tiempo/>

en el que también colaboran diferentes instituciones del Estado.

### **¿Qué papel juega el binomio ciencia y cultura en el CCCB? Y la inteligencia artificial ¿cómo la incorporáis a la agenda?**

Este binomio es muy importante por dos razones muy sencillas. La primera es, como decía, que no se puede entender el mundo y la humanidad sin entender las profundas transformaciones científicas y tecnológicas que están cambiando lo que significa ser humano. El hecho de que los avances en biotecnología y la inteligencia artificial hayan acelerado todos estos cambios, hace que sea muy importante que, desde la cultura, se piense críticamente todas estas cuestiones analizando las virtudes y los riesgos. Y después, porque creo que Barcelona, que era una ciudad industrial y, ahora como ciudad postindustrial, está repensando también su modelo y una de sus grandes fortalezas es la potencia que tiene la investigación



Vista del Pati de les Dones (Patio de las Mujeres), del antiguo hospicio de la Casa de la Caridad, reconvertido en Centro de Cultura Contemporánea en 1994.

científica que se hace desde Barcelona, que es uno de los polos científicos más importantes de Europa. El entramado cultural y científico aquí se trabajan juntos, tienen un efecto multiplicador y de proyección de Barcelona al mundo, que es fundamental. Estas dos razones, una más intelectual y una razón más de ecosistema, implican que ya no podemos reposar la cultura en un pasado industrial, como pasaba en la época del modernismo, pues ya no existe esta industria y ahora la industria pasa también por el mundo del conocimiento que se genera gracias a las grandes instituciones de investigación científica que se han implantado en Barcelona y Cataluña.

Es en este marco que hemos organizado exposiciones sobre el posthumanismo, el cambio climático, la física cuántica o el cerebro. En cuanto a la inteligencia artificial, hace años que estamos traba-

jando sobre estas cuestiones, lo hemos hecho a nivel de reflexión crítica, sobre el impacto de la inteligencia artificial en la creación. Hemos impulsado el CCCB-Lab, debates, exposiciones como Big Bang Data y ahora estamos preparando un gran proyecto con el Barcelona Supercomputing Center sobre inteligencia artificial, es un proyecto que hacemos también con el Barbican de Londres, que se inaugurará en octubre y estará hasta primavera del 2024.

### **Como centro sin colección con un inmenso archivo inmaterial ¿cómo estáis trabajando en su accesibilidad?**

Nosotros tenemos un archivo muy importante, que es nuestra colección. Es un archivo digital y presencial que está a disposición de públicos e investigadores y que ahora impulsaremos con una nueva plataforma digital.

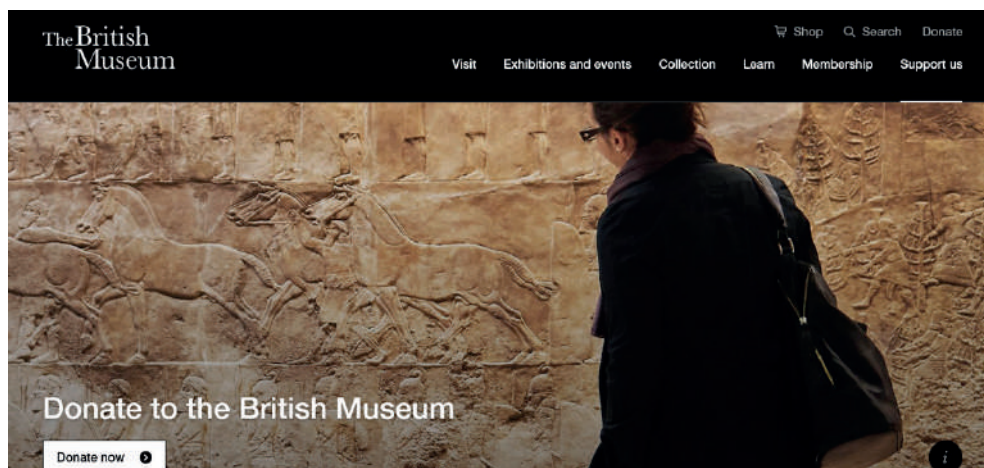


**CC**  
**K**  
**Visiones**



# Panorama del Mecenazgo en Europa y América

Javier Nadal Ariño



Captura de pantalla de la web del British Museum del apartado dedicado a donaciones individuales.

La legislación española define el mecenazgo de manera implícita en la Ley 49/2002, de 23 de diciembre. Según ella, es mecenazgo el conjunto de donativos, donaciones y aportaciones realizadas sin contraprestación significativa, de manera voluntaria, por personas físicas o jurídicas, a entidades sin fines lucrativos que persiguen fines de interés general. Además, esa legislación considera que el mecenazgo así concebido merece ser incentivado fiscalmente para aumentar el volumen de recursos que la sociedad destina a la financiación de aquellos fines de interés general.

Durante muchos siglos, en Europa, la Iglesia fue la depositaria no solo de las tareas religiosas y de la atención espiritual de sus fieles, sino también de asistir a los pobres a través de la caridad, de mantener los sistemas hospitalarios de

la época, amén de la preservación de la cultura, las Universidades y otros centros educativos. Es decir que asumía el deber de realizar muchas de las actividades que hoy consideramos orientadas al interés general. Lo hacía a través de su organización regular y de los Monasterios y Órdenes Religiosas.

El sostenimiento de estas actividades se basaba en donaciones y legados, hechas en favor de la Iglesia o de sus Monasterios, que quedaban vinculados de manera permanente a la realización de obras pías o a la consecución de aquellos fines. Con el paso de los siglos, la acumulación de vinculaciones se convirtió en motivo de preocupación para reyes y príncipes, porque mermaban su poder político y económico. El influjo del Renacimiento y la creación de los Estados Modernos impulsaron el proceso de separación de

la Iglesia y el Estado, secularizando las actividades de interés general que aquella realizaba y que fueron asumidas por el poder político y la propia sociedad, en proporciones cambiantes en cada periodo histórico según la tradición política de cada país. Las diferentes fórmulas actuales de mecenazgo y los incentivos fiscales que lo potencian son en parte tributarias de las diferentes tradiciones que las generaron, como veremos en las páginas que siguen.

### La fortaleza del modelo inglés

Enrique VIII de Inglaterra aprovechó hábilmente el revuelo que causó Lutero con su enfrentamiento con el Papa para sumarse a la Reforma, creando la Iglesia Anglicana y poniéndola bajo la autoridad del rey en 1534. Como consecuencia se disolvieron los Monasterios y se desamortizaron las propiedades vinculadas a obras pías que eran la base del poder material de la Iglesia. Pero también eran una fuente esencial de recursos para financiar las actividades que hemos llamado de interés general.

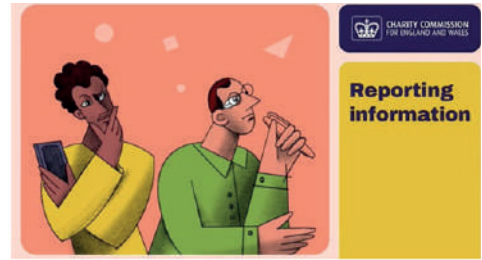
La desaparición de la estructura asistencial originó graves consecuencias sociales que llevaron a la Reina Elizabeth I a organizar el primer sistema europeo de beneficencia y educativo dependiente de la autoridad civil, involucrando a toda la sociedad en su sostenimiento. Lo hizo a través de las leyes de alivio de la pobreza de 1597 y del Estatuto de usos caritativos de 1601. La clave del sistema estuvo en la creación de las *Charities*, organizaciones civiles que debían desarrollar las acciones asistenciales de interés general que antes realizaba la Iglesia. Las *charities* recuperaron el derecho a recibir donaciones vinculadas a los fines (ahora laicos), gozaban de

protección real y fueron el antecedente de las fundaciones actuales. Hoy las *charities*, adaptadas al modelo económico vigente, siguen siendo la piedra angular del modelo inglés de mecenazgo.

Para la supervisión se creó la *Charity Commission*, que también sigue vigente en la actualidad, y se encarga de comprobar que los fines de cada *Charity* son de interés general, que sus beneficiarios son el público en general o un amplio sector del mismo y que las personas que las gobiernan son idóneas. Si cumplen estas condiciones, están eximidas de pagar impuestos por las rentas que obtengan y se benefician de un sistema de mecenazgo orientado a incentivar a la causa financiada y no al donante.

Es el llamado *Gift AID scheme*, por el que una *charity* que recibe un donativo de un particular, tiene el derecho de reclamar a la Hacienda inglesa la entrega de una parte de los impuestos que el donante ha pagado previamente por ese dinero. Si, por ejemplo, una persona ha donado 100 Libras a una *charity*, se presupone que el impuesto satisfecho previamente fue un 20 %, y el gobierno entrega 25 Libras más a la *charity*. Si la tasa de los impuestos satisfechos por el donante hubiera sido superior al 20 %, el donante tiene el derecho a reclamar la diferencia para sí. Las aportaciones donadas en forma de cuotas también pueden participar de este esquema, siempre que la cuota no dé derecho a recibir bienes o servicios de la *charity* o entidad no lucrativa (ENL).

Es un esquema virtuoso, por el que la ENL que recibió la donación, obtiene además los impuestos que el donante había satisfecho con anterioridad. Se trata de un compromiso compartido entre sociedad civil y autoridad fiscal en favor de la ENL. Las donaciones pueden



Imágenes de una campaña de [The Charity Commission for England and Wales](#) de ayuda e información a las personas que gobiernan las *Charity*.

ser dinero o bienes y el donante puede afectarlo al impuesto sobre la renta o sobre los rendimientos del capital.

Los empleados pueden también usar el *Payroll Giving Scheme* para hacer donaciones directamente desde su nómina. La empresa detrae la cantidad bruta decidida por el empleado antes de aplicar las retenciones de impuestos en la nómina. De este modo la ENL obtiene también los impuestos que el Estado hubiera recibido en caso de no hacerse la donación.

Las donaciones en dinero realizadas por Empresas se consideran hechas antes de aplicar el impuesto de sociedades y se deducen de la base imponible. También pueden deducir el valor de donaciones de determinados tipos de inmuebles, acciones o valores en este impuesto.

El modelo inglés es muy eficiente y está soportado fundamentalmente por personas físicas. El 54 % de los adultos ingleses son donantes y las cantidades donadas superaron los 9.000 millones de

libras<sup>1</sup>, cifras de 2010-2011. Este sistema se aplica en Inglaterra y Gales. Escocia e Irlanda del Norte tienen sus propios sistemas de estructura similar.

### Otro caso virtuoso: la propuesta cívica de los Estados Unidos

Los primeros colonos ingleses que llegaron al Nuevo Mundo lo hicieron en 1620 en el Myflower. Eran disidentes protestantes de las guerras de religión que ocurrieron en Inglaterra y llegaron a un territorio virgen en el que contribuyendo a crear un nuevo país que se cimentó sobre dos pilares complementarios: El impulso individualista de los colonos que recelaban del intervencionismo de la autoridad inglesa en su vida privada; y la necesidad de crear comunidades y asociaciones de ayuda mutua entre vecinos para suplir la ausencia de una autoridad superior organizada. Así se forjó un concepto de convivencia en libertad basada en

1 Alejandro Blázquez e Isabel Peñalosa, 2013.

estos principios: “El derecho a existir; el derecho a auto-organizarse; el derecho a cuidar de sus propios vecinos y el derecho a expresar sus ideas públicamente”<sup>2</sup>. Con estos principios se configuró la nación norteamericana que nació en 1776 y cuyos protagonistas fueron los ciudadanos y la sociedad civil.

El actual modelo de mecenazgo se desarrolló en la década inicial del siglo XX dentro del capitalismo imperante, pero en su base se siguen reconociendo aquellos principios que reflejan los valores de los pioneros. Hoy existen dos figuras clave que son fundaciones: la *Public Charity (PC)* y la *Private foundation (PF)*. Las primeras (PC) son fundaciones operativas muy similares a la *Charity* inglesa, mientras las segundas (PF) son instituciones asistenciales, educativas, científicas o similares, sin ánimo de lucro, que gozan de exención de impuestos, cuyos recursos provienen de un patrimonio inicial donado por una o varias personas, o de un *endowment*, y realizan su función principalmente a través de donaciones (*grant making*) a otras entidades operativas (fundamentalmente a PC)<sup>3</sup>. Tanto la PC como la PF gozan de exención de impuestos. En conjunto<sup>4</sup>, el sistema no lucrativo de los EEUU está constituido por alrededor de un millón de organizaciones operativas que se financian con las donaciones de las PF y de personas físicas.

Durante el ejercicio de 2010, las ENL en conjunto recibieron 290.890 millones de dólares en donaciones (el 2 % del PIB), el

73 % de ese dinero provenía de personas físicas, un 22 % de otras fundaciones o de sucesiones, mientras que las empresas aportaron el 5 % aproximadamente<sup>5</sup>. La fuerte participación de personas físicas es un reflejo del compromiso personal y ciudadano que cimienta a la nación norteamericana desde su origen. La estructura de los incentivos al mecenazgo también responde y potencia este compromiso ciudadano. En el fondo no se trata tanto de incentivar a las personas para que donen, como de atender, en el ámbito fiscal, el derecho de los ciudadanos a organizar y financiar el cuidado de sí mismos y de sus vecinos. Por ello, las donaciones que los ciudadanos hacen a las ENL para fines de interés general se deducen de la base imponible, no de la cuota, con un límite generoso que puede llegar al 50 % de los ingresos. Es cierto que beneficia más a los donantes con mayores ingresos, pero lo que trata el sistema es, precisamente, maximizar el volumen total de donaciones porque, en definitiva, el sistema norteamericano prima el derecho de los ciudadanos a resolver sus problemas sobre el deber del Estado de hacerlo subsidiariamente.

Las personas físicas pueden deducir de la base imponible de su declaración de la renta hasta el 50 % por donaciones en dinero o hasta el 30 % por donaciones en especie, si lo recibe una *Public Charity*. Si la receptora es una *Private Foundation* los porcentajes descienden al 30 % y el 20 % . Si las donaciones realizadas superan esos límites, la parte no descontada se pueden aplicar en los cinco ejercicios siguientes. Los contribuyentes pueden elegir entre dos modalidades: Deducir una cantidad

2 Marta Montero y Juan-Cruz Allí.

3 No obstante, hay un 5-6 % de PF que son operativas.

4 Las cifras son aproximadas y se refieren al año 2010.

5 Alejandro Blázquez. Los incentivos fiscales al mecenazgo en los Estados Unidos. 2013.



Top 10 de las fundaciones privadas en Estados Unidos.

fija predeterminada de deducción que engloba a las donaciones junto a otros conceptos; o realizar una declaración detallada de cada donación.

Las empresas pueden deducir por donaciones, en dinero o en especie, hasta el 10 % de su base imponible en el Impuesto de Sociedades. Si las donaciones realizadas sobrepasan esos límites pueden también aplicarlas en los cinco ejercicios siguientes.

### **El Estado francés, intérprete de la voluntad general**

En los países europeos en los que la Reforma Protestante no triunfó, se mantuvo el antiguo reparto de poder entre Monarquía e Iglesia junto al sistema de vinculaciones ya comentado. Lo que la Reforma Anglicana resolvió en Inglaterra secularizando la caridad, en Francia no pudo abordarse hasta dos siglos más tarde con el triunfo de la Revolución de 1789. Pero la solución francesa no siguió la senda de las *Charities*.

El Estado Napoleónico que se impuso en Francia tras la Revolución, era cen-

tralista y jacobino dejando en las manos del Estado todos los servicios públicos que antaño gestionaba la Iglesia. En el nuevo orden se abolieron las instituciones del antiguo Régimen y la Fundación era una de ellas. El Estado asumió el monopolio del interés general mientras desaparecían las Fundaciones. El individuo no tenía instrumentos para actuar por el bien común. Solo el Estado podía y debía hacerlo porque sólo él representaba e interpretaba la voluntad general. Esta situación tan radical *de jure* no era funcional para todos los casos. Por muy bien que hiciera las cosas el Estado, era imposible atender todas las necesidades que las fundaciones cubrían en el pasado, por ello muchas de ellas fueron autorizadas a sobrevivir en precario, amparadas en la ‘utilidad pública’ de su actividad, declaración que no ponía en duda el monopolio del Estado sobre los fines de interés general.

Cuando en 1887, dos siglos después de la Revolución, se aprobó en Francia la primera ley de Fundaciones, la forma jurídica que la amparaba no dejaba de

ser una especie de concesión del Estado a un particular para la prestación de un servicio de interés general. La autonomía existencial de las fundaciones francesas quedaba (y continúa) sometida a un estricto régimen de concesión y vigilancia. No obstante, la evolución que se está produciendo en las últimas décadas, en particular a partir de la reforma legal de 2003, apunta a un nuevo paradigma en el que la sociedad civil tenga mayor protagonismo. Entre las innovaciones se incluye la posibilidad de crear fondos de dotación vinculados a un fin de interés general. Todo ello se hace como una concesión del Estado, ya que éste continúa siendo el depositario de la competencia.

La singularidad del sistema francés es que existen hasta ocho tipos diferentes de fundaciones, cuatro genéricos (de utilidad pública, de empresa, albergadas y fondo de dotación) y cuatro especializadas (cooperación científica, universitarias, asociativas y hospitalarias), definido cada uno por un instrumento jurídico *ad hoc* en el que se contemplan todos los aspectos que lo caracterizan, incluido su estatus fiscal. El régimen de incentivos al mecenazgo resultante es, en todo caso, uno de los más generosos, aunque con peculiaridades.

Respecto a las entidades elegibles que están exentas de pagar impuestos por sus rentas y que generan derecho de desgravación a los donantes (personas físicas o jurídicas), son las asociaciones y fundaciones declaradas de utilidad pública, las fundaciones de empresa respecto a las aportaciones realizadas por sus trabajadores o por las empresas del grupo, las fundaciones universitarias, los fondos de dotación, ENL públicas o privadas de cultura, establecimientos de educación superior NL, y un largo etc.

EL donante, persona física, tiene derecho a descontar en su cuota (no de la base) del impuesto de la renta el 66 % del valor de sus donaciones (puede llegar al 75 % en algunos casos especiales), con un límite de donaciones igual al 20 % de la base imponible. Si sus donaciones superan este límite, pueden recuperar los incentivos excedentarios en los 5 ejercicios siguientes. Si el donante está afectado por el Impuesto de Solidaridad sobre la Fortuna, el 75 % de la donación puede deducirse de su base imponible. Las donaciones pueden ser en dinero, en especie o en derechos (por ejemplo, el reembolso de servicios realizados gratuitamente para la ENL).

El donante persona jurídica, pueden desgravar el 60 % en la cuota del Impuesto de Sociedades hasta el límite del 0,5 % de la cifra de negocio. Si no se puede desgravar todo en el año del impuesto, lo puede aplicar en los 5 ejercicios siguientes. La donación puede ser en dinero o en especie (bienes inmuebles, tecnología, tiempo de sus empleados que realizan trabajos para la ENL, etc). Las valoraciones se hacen a precio de mercado o por el coste de la prestación si no es aplicable lo anterior.

### **Panorama del resto de Europa**

Con independencia de que la Reforma protestante triunfara o no en cada país, lo cierto es que la forma jurídica fundación desapareció del derecho público del Continente como consecuencia de las reformas que implantó Napoleón en los territorios que tuvo bajo control, pero la mayoría de los países fueron encontrando resquicios en sus tradiciones legislativas para recrearlas en las décadas sucesivas. Los diferentes modelos nacionales que se fueron creando lo hicieron autónomamente, con independencia de lo que

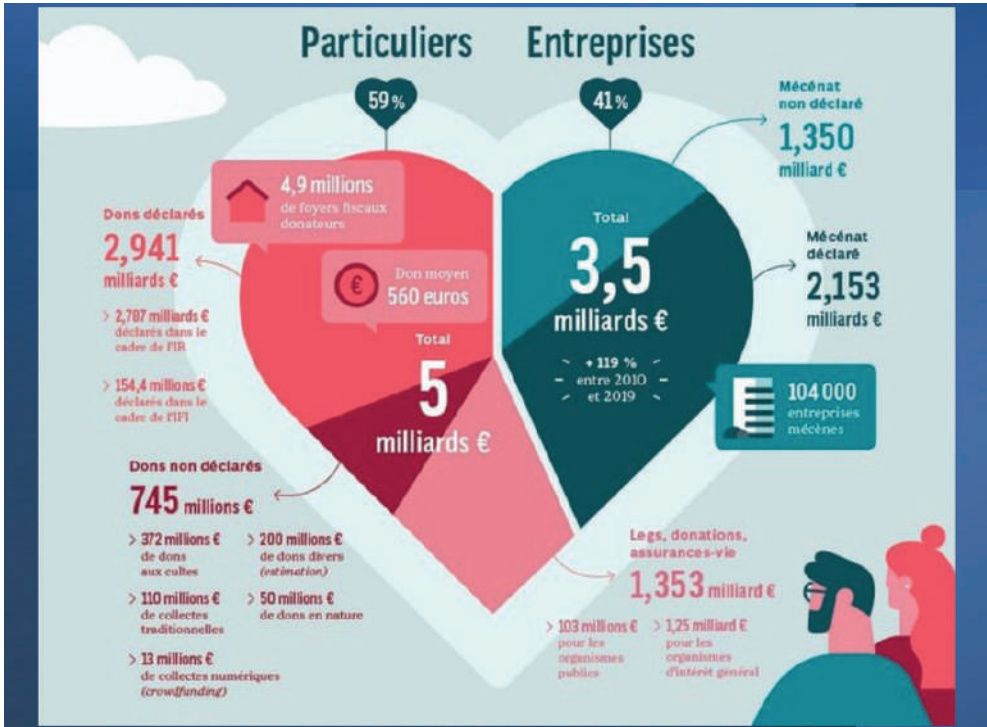


Figura del Ministerio de Cultura sobre la distribución del mecenazgo en Francia en el 2019.

hicieran los vecinos. Ni siquiera la creación de la Comunidad Económica Europea, primero, y de la Unión Europea, después, incentivó la convergencia de los modelos.

A pesar de todo, al comparar los sistemas de mecenazgo existentes en Europa, es posible identificar algunos elementos comunes que ayudan a abordar el conjunto de manera integral. En primer lugar, hay una notable sintonía en el tratamiento fiscal de las fundaciones y otras entidades no lucrativas (ENL) que actúan por interés general, en los diferentes países europeos. La inmensa mayoría de los países no gravan los ingresos por donaciones, legados o subvenciones que estas entidades reciben. También es tendencia general que no tributen los rendimientos de su patrimonio, aunque en este caso hay media docena de países en los que sí

tributan, entre ellos Bélgica, Grecia o Italia. En general se tiende a considerar que las actividades económicas de las fundaciones estén eximidas del pago de impuestos cuando están relacionadas con la misión de la fundación o, en algunos casos, cuando son parte significativa de la financiación de la misión, aunque existe controversia sobre este concepto y sus límites. Unos pocos países europeos (Bulgaria, Dinamarca, Italia y Eslovenia), no admiten la exención en absoluto.

En lo que se refiere a los incentivos para las personas donantes (físicas o jurídicas), una amplia mayoría de países han optado por el modelo de deducir las donaciones de la base imponible del impuesto de la renta o de sociedades (como en los Estados Unidos). Sólo un pequeño número de países (Francia, España, Hungría, Portugal y Bélgica) optan por rebajar la



cuota del impuesto con un porcentaje de lo donado (en Francia el 66 %). Es habitual que se admitan donaciones dinerarias o en especie.

Otro dato fundamental para entender la cultura de incentivos de cada país es el porcentaje máximo que las donaciones desgravables puede alcanzar sobre la base imponible anual. Recordemos que en los Estados Unidos este límite puede llegar al 50 %, mientras que en Europa, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, o Luxemburgo tienen un límite del 20 %; Portugal o Chequia del 15 %; Austria, Bélgica, España o Países Bajos un 10 %; Polonia el 6 %, mientras que un nutrido grupo de países establecen los límites en un valor absoluto máximo no muy alto (algunos miles), aunque, en algunos casos, puede llegar a 1 millón de euros si se trata de constituir un *endowment* u otro tipo de aportación singular (es el caso de Irlanda). En una mayoría de países, si las donaciones de un año superan el porcentaje máximo, el exceso puede desgravarse en los ejercicios posteriores. España es uno de los pocos países en los que no es posible esta opción para las personas físicas, aunque sí para las empresas donantes.

A modo de conclusión se observa que el sistema más frecuente de beneficiar fiscalmente el mecenazgo en Europa es deducir directamente de la base imponible del donante (persona física o empresa) las cantidades donadas hasta un límite máximo que, según los países, varía entre el 10 % y el 20 %, aunque se aprecia una tendencia a crecer hacia ésta última cifra. Además, se acepta que las donaciones puedan hacerse en dinero o en especie y que, si un año superan el máximo establecido, el exceso pueda deducirse en varios ejercicios sucesivos.

España, por el momento, no forma parte de esta tendencia.

Tampoco los países escandinavos son parte de este grupo. De hecho, los incentivos de estos países no son muy generosos, lo que no impide que figuren en los primeros lugares en el Ranking de calidad de los sistemas Filantrópicos nacionales<sup>6</sup>, ni que disfruten de una sociedad civil muy comprometida. En este mismo sentido merece ser destacado, por su alto valor simbólico, la permanencia del *Gift AID scheme* vigente en Inglaterra y Gales, también en la República de Irlanda, donde el incentivo del mecenazgo lo recibe la entidad no lucrativa en lugar del donante. Finalmente resulta estimulante comprobar que, tras la caída del Muro de Berlín, los países del llamado ‘bloque del este’ redescubrieron el modelo de fundación y es frecuente que se haya tomado una orientación similar a las *charities*<sup>7</sup>.

### El caso español

Como ya hemos dicho, el modelo de incentivos fiscales al mecenazgo español es uno de los pocos que sigue el modelo francés, aplicándose sobre la cuota del impuesto en lugar de descontarlo de la base imponible del mismo. Este sistema se implantó en la Ley 49/2002 y ha conocido dos reformas posteriores, una en 2014 y la última, aprobada por el Congreso de los Diputados el pasado mes de abril de 2023<sup>8</sup>, representa un aporte de rigor a

6 IUPUI.

7 Nikoleta Bitterová and Hanna Surmatz, en *Comparative Highlighths of Foundations Laws*. Philea. Brussels, 2022.

8 En el momento de escribir este artículo, la reforma está pendiente de aprobación por el Senado. No se esperan sorpresas en este trámite.



Las entidades no lucrativas españolas se han dirigido al Gobierno para pedirle que tramite la reforma de la ley del mecenazgo mediante un decreto-ley. Dicha reforma, aprobada en el Congreso de los Diputados el pasado 26 de abril, se encontraba en trámite de aprobación en el Senado, cuando el presidente Pedro Sánchez anunció el adelanto electoral el 23 de julio. Con las cámaras legislativas ya disueltas, la ley no ha podido ser aprobada antes de las elecciones generales.

los conceptos desgravables y mejora los incentivos en todos los casos, en especial en el micromecenazgo. Veamos sus principales elementos:

- Las fundaciones y otras ENL están exentas del Impuesto de Bienes Inmuebles y otros impuestos locales. En el impuesto de Sociedades están exentas de pagar por donativos, donaciones, cuotas sin contraprestación, rendimientos de su patrimonio, rendimientos de actividades económicas exentas (las que están orientadas a cumplir sus fines y se encuentran en el listado de actividades exentas o son complementarias o accesorias de éstas) y subvenciones destinadas a los fines o actividades económicas exentas.
- La característica más innovadora del modelo español es su apoyo al micromecenazgo para hacer crecer la sociedad

- civil, aumentando el número de personas físicas comprometidas en la financiación de los fines de interés general. Para ello se aplica una deducción del 80 % a los primeros 250 € aportados por cada persona donante. El resto de las donaciones reciben una deducción del 40 % . Esta cantidad se aumenta hasta el 45 % si en los dos años anteriores se ha donado a la misma entidad una cantidad igual o superior. El límite de las donaciones que pueden desgravarse es el 10 % de la base imponible y no puede aplicarse el excedente en los ejercicios sucesivos.
- Las personas jurídicas pueden deducirse de la cuota del Impuesto de Sociedades el 40 % de sus donaciones con el límite del 10 % de su base imponible. En este caso, el excedente puede aplicarse en los 10 ejercicios sucesivos. En el caso de donaciones equivalentes en los dos

años anteriores a la misma entidad, el incentivo se aumenta al 50 %.

- Se incluye en el concepto de donación fiscalmente deducible la cesión de uso de muebles e inmuebles.
- Los convenios de colaboración entre empresas y ENL pueden incluir aportaciones en especie como la prestación gratuita de servicios.
- Se permite el mecenazgo de reconocimiento o recompensa por el que el donante puede recibir retornos simbólicos que no sobrepasen el 15 % del valor de la donación o 25.000 €.

La última reforma ha significado una mejora sensible sobre la situación anterior, pero sigue generando un modelo que adolece de tener una reducida participación de personas físicas en la financiación del conjunto del sistema de ENL.

### **Epílogo: Una mirada sobre América Latina**

No me gustaría terminar este artículo sin hacer una breve referencia sobre el estado del mecenazgo en América Latina. La importancia de la región y el calibre de los desafíos que sus ENL deben afrontar, merecen un análisis profundo para el que ahora no tengo espacio. Por ello me limitaré a señalar dos tendencias contrapuestas que se observan en la región y que pueden condicionar el futuro.

En 1991 se promulgaron dos importantes leyes de mecenazgo cultural, en Chile (Ley Valdés) y en Brasil (Ley Rouanet) que parecían iniciar la senda hacia una cultura incentivadora del mecenazgo en la región. Tendencia que aparentemente se ha detenido o tal vez esté retrocediendo.

Por el contrario, cualquier mirada atenta a los países más dinámicos, permite descubrir la existencia de iniciativas muy consistentes en el fortalecimiento de la llamada *Filantropía Institucional*, entendiéndose por tal a los ‘aportes privados orientados a fines públicos canalizados a través de entidades filantrópicas’ o en otras similares.

Son dos caras de la misma moneda sobre las que bien valdría la pena profundizar en algún momento.

### ***Post-Scriptum***

Unos días antes de la publicación de este artículo se ha producido la convocatoria anticipada de elecciones generales en España. Este hecho interrumpe el trabajo de las dos Cámaras (Congreso y Senado) y decaen los Proyectos de Ley que no hayan concluido su tramitación. La Ley de Mecenazgo española, a la que alude este artículo, estaba pendiente de su tramitación en el Senado y no podrá aprobarse en esta Legislatura. En consecuencia, algunas cuantías y porcentajes de desgravación que figuran en el apartado titulado ‘El caso español’, mantendrán las cuantías actualmente vigentes que se señalan a continuación:

- Micromecenazgo: Deducción del 80 % a los primeros 150 € aportados por cada persona donante.
- El resto de las deducciones de personas físicas reciben el 35 % de deducción, que pasa a 40 % si se ha repetido la donación los tres años anteriores.
- Deducción del 35 % sobre la cuota del Impuesto de Sociedades, que pasa al 40 % si se ha repetido la misma donación los tres años anteriores.
- No se incluye el concepto de ‘mecenazgo de reconocimiento o recompensa’.

## Bibliografía

- Allí Turrillas, Juan-Cruz. *La Charity inglesa: desarrollo y actualidad (2006-2015)*. Anuario de Derecho de Fundaciones 2014. Asociación Española de Fundaciones y iustel, 2015.
- Antoine, Cristian. *Mapa de mecenazgo cultural en América Latina*. Revista de Humanidades N° 21. Universidad de Santiago de Chile. Junio 2010.
- Blázquez, Alejandro. *Los incentivos fiscales al mecenazgo en los Estados Unidos. ¿Qué podemos aprender con vistas a la reforma de la Ley 49/2002?* Anuario de Derecho de Fundaciones 2012. Asociación Española de Fundaciones y iustel, 2013.
- Blázquez, Alejandro y Peñalosa, Isabel. *El régimen legal del mecenazgo en el derecho comparado: Alemania, Reino Unido, Francia y Estados Unidos*. ICE, n° 42. Mayo-Junio 2013.
- Gallego, Rosa y Peñalosa, Isabel. *Ponencia Segunda: Reino Unido, del libro "Fiscalidad del Mecenazgo"*. Fundación Impuestos y Competitividad. Madrid, 2017.
- IUPUI. IndianaUniversity. *The Global Philanthropy Environment Index 2022*.
- Marta Montero, Marta y Juan-Cruz Allí, Juan-Cruz. *Las Private Foundations en EEUU: una categoría fiscal*. Anuario de Derecho de Fundaciones 2013. Asociación Española de Fundaciones y iustel, 2014.
- Philea. *Comparative Highlights of Foundation Laws. The Operating Environment for Foundations in Europe*. Brussels, 2022.

**CC  
K**

**Tendencias**

# Decisiones estratégicas y retos para una ciudad creativa

Félix Manito



Feria de emprendedores en el Centro Metropolitano de Diseño. Actividad de las VI Jornadas Internacionales Ciudades Creativas Kreanta que tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires en el 2014.

En primer lugar, manifestar el agradecimiento de Fundación Kreanta a la Camara Municipal de Castelo Branco y a su vicepresidente Helder Enriques por la invitación a participar en este *I Encuentro Internacional de Ciudades Creativas*<sup>1</sup>. Así

mismo transmitirles nuestro apoyo para su candidatura a Ciudad Creativa de la UNESCO y nuestra voluntad de dar continuidad a esta alianza.

1 Este texto corresponde a la conferencia inaugural del *I Encuentro Internacional de Ciudades Creativas y Desarrollo Sostenible* organizado por el ayuntamiento de la ciudad portuguesa de Castelo Branco del 12 al 15 de abril en el proceso de presentación de su candidatura a la Red de ciudades creativas de la UNESCO en la categoría de artesanía y artes populares basada en el bordado de Castelo Branco. El proceso de candidatura se inició a principios del 2022 y ha finalizado a finales de junio del 2023

con la presentación del expediente de solicitud a la UNESCO. En el Encuentro han participado representantes de ciudades creativas en el ámbito del bordado [Ilha da Brava (Cabo Verde), São Luiz do Paraitinga (Brasil), Tetuán (Marruecos), San Cristóbal de Las Casas (México), João Pessoa (Brasil) y Cidade da Praia (Cabo Verde)] y de la red de ciudades creativas de Portugal (Caldas da Rayha, Covilhã y Idanha-a-Nova). Ucrania ha sido el país invitado del Encuentro. Más información: <https://www.kreanta.org/ciudades-creativas-de-la-unesco-y-candidatura-de-castelo-branco/>

El encargo de realizar esta conferencia inicial obedece al trabajo continuado realizado por Fundación Kreanta desde el 2008 en su programa Ciudades Creativas<sup>2</sup> y con este bagaje hemos priorizado dos temas para abordar en el limitado tiempo disponible: uno de carácter más conceptual sobre el concepto ciudades creativas y el segundo orientado a identificar las claves que determinan el liderazgo creativo de una ciudad.

## 1. Ciudad creativa: ¿de qué estamos hablando?

Si algo caracteriza el concepto de ciudad creativa es que está en permanente construcción y no existe una definición consensuada. Nuestra mirada se centrará especialmente en su evolución en la política pública de la Unión Europea con dos apuntes previos sobre la visión de Kreanta y la iniciativa Ciudades Creativas de la UNESCO.

### Sobre Ciudades Creativas Kreanta y Richard Florida

Me parece necesario compartir inicialmente la visión de ciudad creativa que desde el 2008 promueve Fundación Kreanta a través de su programa Ciudades Creativas (CCK). Su objetivo actual es promover **la centralidad de la cultura en**

2 En sus dieciséis años de trayectoria el programa Ciudades Creativas Kreanta (CCK) ha llevado a cabo las siguientes acciones: doce ediciones de las Jornadas Internacionales Ciudades Creativas en diversas ciudades latinoamericanas y europeas; una colección editorial específica con doce libros editados; edición digital de veinte números de la Revista CCK; el canal Ciudades Creativas TV con doscientos setenta y cinco vídeos; la gestión de proyectos y redes de cooperación ciudad-ciudad europea y euroamericana; la difusión de contenidos en redes sociales y una web propia: [www.ciudadescreativas.org](http://www.ciudadescreativas.org)

**el desarrollo urbano sostenible**, a través de un triple acercamiento: promoviendo una dimensión cultural en todas las políticas públicas locales; fomentando la articulación entre cultura, territorio y economía y potenciando la actividad económica y el empleo a través de la economía creativa<sup>3</sup>.

Esta es la visión actual de Kreanta, pero en su formulación inicial en el 2008 era mucho más limitada y sus primeras jornadas se realizaban bajo el siguiente lema: **“El impacto de la cultura en el territorio y en la economía de las ciudades”<sup>4</sup>**. Especialmente se quería promover el dialogo y el debate del sector cultural con los sectores del urbanismo y la promoción económica local, impulsar el desarrollo de la innovación en la agenda local de la cultura y potenciar la centralidad de la cultura en las políticas locales. Esta era la estrategia cultural de la Fundación y era imprescindible identificarla con una marca y esta fue Ciudades Creativas<sup>5</sup>. Una marca que era deudora de **Richard Florida**.

En el 2008, en España, el concepto Ciudades Creativas estaba asociado

3 El programa CCK tiene como objetivos específicos: impulsar el desarrollo de la creatividad y la innovación en la agenda local de la cultura; reflexionar sobre el impacto y las relaciones de la cultura y las industrias creativas con el territorio, la economía y la competitividad de las ciudades; favorecer la internacionalización de los proyectos locales a través de la creación de dinámicas de cooperación ciudad-ciudad y articular dinámicas de coproducción y cooperación entre los diferentes actores urbanos de Europa y América Latina de forma permanente y basadas en redes y/o plataformas.

4 <https://www.ciudadescreativas.org/wp-content/uploads/2017/06/memoria-sitges-2008.pdf>

5 Fundación Kreanta tiene registrada “Ciudades Creativas” como marca nacional en España desde abril del 2009.



Captura de pantalla de la web de Ciudades Creativas de la UNESCO donde se explicita su apuesta por “la creatividad como factor estratégico de desarrollo humano sostenible”.

con Richard Florida y su libro sobre la clase creativa. En el título de la edición española la clase creativa se transformó en ciudades creativas<sup>6</sup>. Florida sostenía que las claves del crecimiento sostenido se encontraban en tres conceptos: **tecnología, talento y tolerancia**. Según él, los ambientes urbanos tolerantes atraen a los individuos “creativos”, los cuales a su vez actúan como un imán sobre el capital y la tecnología y hacen que ésta avance.

6 *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life* editado en Estados Unidos en el 2002 y en España en el 2009 con el título *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*.

La apuesta de Kreanta por la marca Ciudades Creativas fue arriesgada ya que cuando la adoptó generaba una crítica de amplios sectores de los profesionales de la cultura. Actualmente la marca ha dejado de ser tan polémica y goza de mayor aceptación y en parte hay que atribuirlo a la iniciativa de Ciudades Creativas de la UNESCO como veremos en el siguiente apartado.

### **Red de Ciudades Creativas de la UNESCO**

La iniciativa de la Red de Ciudades Creativas de la UNESCO ha sido de gran valor para situar la creatividad y las industrias culturales en el centro del desarrollo local. En concreto identifica



“**la creatividad como factor estratégico de desarrollo humano sostenible**”. En su constitución en el 2004 establece siete ámbitos creativos (**artesanía y artes populares, artes digitales, cine, diseño, gastronomía, literatura y música**) e incorpora una clara vocación de intercambiar saberes y de promover la cooperación internacional. De forma creciente la iniciativa ha ido adquiriendo protagonismo en la agenda global de la cultura. Especialmente quiero subrayar que se ha mostrado como una iniciativa al alcance de las ciudades medianas y pequeñas, una ventana de oportunidad que les permite visibilizar su proyecto cultural de ciudad.

**Portugal** es un buen ejemplo del que comentamos de las **ciudades medianas y pequeñas**. Actualmente forman parte de la red de la UNESCO nueve ciudades: Idanha-a-Nova, música (10.651 h.); Óbidos, literatura (14.904 h.); Amarante, música (61.029 h.); Barcelos, artesanía y artes populares (120.391 h.); Braga, artes digitales (170.858 h.); Caldas da Rainha, artesanía y artes populares (52.270 h.); Leiria, música (128.860 h.); Covilhã, diseño (54.505 h.) y Santa Maria da Feira, gastronomía (146.347 h.). De las nueve ciudades seis son de menos de 100.000 habitantes y es especialmente significativa la iniciativa de Idanha-a-Nova.

**Idanha-a-Nova** se convirtió en el 2015 en la primera Ciudad Creativa de la Música en Portugal. También **por primera vez, un territorio de ruralidad** fue aceptado en la red de la UNESCO. El patrimonio musical y la experiencia que la música brinda en el municipio de Idanha-a-Nova fueron los cimientos de su candidatura a Ciudad Creativa de la Música y se ha proyectado internacionalmente a través

del **Boom Festival** iniciado en el año 1997<sup>7</sup>. Con el paso de los años y la atracción que generaba hacia la población, el festival fue creciendo y recibiendo a más personas en sus celebraciones. Hoy en día miles de *boomers* buscan vivir la experiencia que ofrece el festival de artistas musicales de diversos géneros, entre ellos música electrónica y *trance music*.

La iniciativa de la UNESCO se ha consolidado y actualmente forman parte de la red **295 ciudades de 90 países** articuladas en múltiples redes por ámbitos creativos o territoriales llevando a cabo la finalidad fundacional de la red de cooperar activamente a nivel internacional. En el mes de octubre de este año nuevas ciudades serán seleccionadas por la UNESCO (un máximo de 2 por país) en la convocatoria que finaliza en junio y en la que Castelo Branco se postulará en el ámbito de artesanía y artes populares por su bordado.

### **La política pública de la Unión Europea**

Nuestra visión se focaliza ahora en la evolución de la política pública de la Unión Europea desde el 2006 hasta la actualidad con la iniciativa de la New European Bauhaus y pasando por la “Nueva Agenda Europea para la Cultura” adoptada en el 2018.

### **Definiciones sobre los sectores cultural y creativo**

En este primer apartado repasamos las diversas definiciones establecidas sobre las industrias culturales y creativas por la Unión Europea.

Un primer referente es el estudio publicado en el 2006 por la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión

<sup>7</sup> <https://boomfestival.org/boom2023/>



Imagen del programa Europa Creativa de la Unión Europea del período 2021-2027.

Europea sobre *La economía de la cultura a Europa*<sup>8</sup> desarrollado por la consultora belga KEA, junto a la finlandesa Media Group y la alemana MKW, en el que se establece una clasificación exhaustiva de los sectores que incluye la economía creativa y en donde se establecen 4 grandes ámbitos en el que se movían las prácticas culturales y creativas.<sup>9</sup>

8 [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf)

9 Los 4 ámbitos representados en forma de círculos concéntricos tendrían en el círculo central a las Artes y el Patrimonio (y las prácticas ligadas a estos ámbitos, fundamentalmente de servicios culturales); en un segundo círculo estarían las industrias culturales, es decir, aquellos ámbitos de reproducción, distribución y consumo masivo de contenidos o producciones culturales (aquí encontramos el libro, el cine, el disco, etc.); un tercer círculo contempla una evolución industrial ampliada de los contenidos culturales hacia las llamadas industrias creativas (aquí encontramos el diseño, la arquitectura, la moda, los videojuegos, etc.); y un cuarto círculo que recoge toda la industria auxiliar y de soporte a los anteriores

Posteriormente el *Libro Verde de las Industrias Culturales y Creativas* (2010)<sup>10</sup> promovido por la Comisión Europea establece una primera aproximación más precisa a definir las industrias culturales<sup>11</sup>

ámbitos (hardware y tecnología de soporte, redes, producción gráfica, servicios auxiliares, etc.).

10 <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0183:FIN:ES:PDF>

11 Las industrias culturales son las que producen y distribuyen bienes o servicios que, en el momento en que se están creando, se considera que tienen un atributo, uso o fin específico que incorpora o transmite expresiones culturales, con independencia del valor comercial que puedan tener. Además de los tradicionales sectores artísticos (artes escénicas y visuales y patrimonio cultural) también incorporan el sector audiovisual, los videojuegos, los nuevos medios de comunicación, la música, el sector editorial y los medios de comunicación. Este concepto se define en relación con las expresiones culturales en el contexto de la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

y las industrias creativas<sup>12</sup>. Cerramos este apartado con la definición que establecía la Unión Europea en el 2013 en el artículo 2 del Reglamento del **Programa Europa Creativa**<sup>13</sup> sobre las actividades que incluyen los «sectores cultural y creativo»: “todos los sectores cuyas actividades se basen en valores culturales o expresiones artísticas y otras expresiones creativas, independientemente de qué actividades estén o no orientadas al mercado y del tipo de estructura que las lleve a cabo y sin tener en cuenta el modelo de financiación de dicha estructura. Entre estas actividades se encuentran el desarrollo, la creación, la producción, la difusión y la conservación de los bienes y servicios que representan expresiones culturales, artísticas u otras expresiones creativas, así como otras tareas afines, como la educación o la gestión; los sectores cultural y creativo incluyen, entre otros: la arquitectura, los archivos, las bibliotecas y los museos, la artesanía artística, los audiovisuales (incluyendo el cine, la televisión, los videojuegos y los multimedia), el patrimonio cultural material e inmaterial, los festivales, la música, la

---

12 Las industrias creativas son aquellas que utilizan la cultura como materiales y tienen una dimensión cultural, aunque su producción sea principalmente funcional. Entre éstas se incluyen la arquitectura y el diseño, que integran elementos creativos en procesos más amplios, así como subsectores tales como el diseño gráfico, el diseño de moda o la publicidad. A un nivel más periférico, muchas otras industrias se basan en la producción de contenido y por tanto presentan un cierto grado de interdependencia con las ICC. Se trata entre otros, del turismo y el sector de las nuevas tecnologías. Sin embargo, estas industrias no están explícitamente contempladas por el concepto de ICC utilizado en el Libro Verde.

13 [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TX/T/?uri=CELEX % 3A32013R1295](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TX/T/?uri=CELEX%3A32013R1295)

literatura, las artes escénicas, la edición, la radio y las artes visuales”.

### *El Monitor de las Ciudades Culturales y Creativas*

El Monitor de las Ciudades Culturales y Creativas es el primer marco concertado destinado a crear una base de datos comunes sobre el rendimiento cultural y creativo de las ciudades europeas, con vistas a apoyar a los responsables políticos a la hora de determinar los puntos fuertes, evaluar el impacto de las medidas políticas y aprender de sus pares. También resalta la importancia de la cultura y la creatividad para mejorar la resiliencia y el rendimiento socioeconómico de las ciudades, e inspira nuevas investigaciones sobre el papel de la cultura y la creatividad en las ciudades.

El Monitor fue creado por el Centro Común de Investigación y el servicio de ciencia y conocimiento de la Comisión Europea, **una herramienta diseñada para evaluar, comparar e impulsar el potencial creativo y cultural de las ciudades europeas**, una herramienta esencial para impulsar el crecimiento económico y la cohesión social<sup>14</sup>.

La primera edición se publica en el 2017 y la segunda en el 2019. La edición de 2019 presenta un retrato actualizado de la riqueza cultural y creativa de Europa en una muestra ampliada de **190 ciudades**. Se seleccionaron las ciudades con arreglo a tres criterios mensurables y comparables que pueden aplicarse de manera coherente en un conjunto amplio y diverso de ciudades europeas: 98 ciudades que habían sido o son Capitales Europeas de la Cultu-

14 <https://composite-indicators.jrc.ec.europa.eu/cultural-creative-cities-monitor>

**Tabla 1**  
**Los 29 indicadores del Monitor de las Ciudades Culturales y Creativas**

29 Indicators		9 Dimensions		3 main facets
1	Sights & landmarks		1.1 Cultural Venues & Facilities	Cultural Vibrancy
2	Museums & art galleries			
3	Cinemas			
4	Concert & music halls			
5	Theatres			
6	Tourist overnight stays		1.2 Cultural Participation & Attractiveness	
7	Museum visitors			
8	Cinema attendance			
9	Satisfaction with cultural facilities			
10	Jobs in arts, culture & entertainment		2.1 Creative & Knowledge-based Jobs	Creative Economy
11	Jobs in media & communication			
12	Jobs in other creative sectors		2.2 Intellectual Property & Innovation	
13	ICT patent applications			
14	Community design applications			
15	Jobs in new arts, culture & entertainment enterprises		2.3 New Jobs in Creative Sectors	
16	Jobs in new media & communication enterprises			
17	Jobs in new enterprises in other creative sectors			
18	Graduates in arts & humanities		3.1 Human Capital & Education	Enabling Environment
19	Graduates in ICT			
20	Average appearances in university rankings		3.2 Openness, Tolerance & Trust	
21	Foreign graduates			
22	Foreign-born population			
23	Tolerance of foreigners			
24	Integration of foreigners			
25	People trust		3.3 Local & International Connections	
26	Accessibility to passenger flights			
27	Accessibility by road			
28	Accessibility by rail		3.4 Quality of Governance	
29	Quality of governance			

Fuente: <https://composite-indicators.jrc.ec.europa.eu/cultural-creative-cities-monitor>

ra hasta 2019, o que se convertirán en Capitales Europeas de la Cultura hasta el 2023; 33 Ciudades Creativas de la UNESCO (hasta la que ganó en 2017), excluyendo las que se solapan con las Capitales Europeas de la Cultura y 59 ciudades que habían celebrado al menos dos festivales culturales internacionales periódicos hasta 2018 o 2017 en el caso de los festivales bianuales. La selección también incluía todas las capitales de los 30 países abarcados por el Monitor (los 28 Estados miembros de la UE, Noruega y Suiza).

El Monitor de las Ciudades Culturales y Creativas permite medir y evaluar la

actuación de 190 «Ciudades Culturales y Creativas» en Europa en comparación con sus homólogas, utilizando para ello tanto datos cuantitativos como datos cualitativos. La **información cuantitativa** se obtiene a través de **29 indicadores** (véase Tabla 1) relacionados con nueve dimensiones que reflejan tres aspectos principales de la vitalidad cultural, social y económica de las ciudades: el ***Dinamismo Cultural*** mide el «pulso» cultural de una ciudad en términos de infraestructura cultural y participación en la cultura; la ***Economía Creativa*** permite percibir el grado en que los sectores cultural y creativo contribuyen a la

economía de una ciudad en términos de empleo, creación de puestos de trabajo y capacidad innovadora y el **Entorno Propicio** identifica los activos tangibles e intangibles que ayudan a las ciudades a atraer el talento creativo y a estimular el compromiso cultural.

En la edición del 2019, la «Ciudad Cultural y Creativa ideal de Europa» tendría los centros e instalaciones culturales de Weimar (Alemania), la participación cultural y el atractivo de Florencia (Italia), los empleos creativos y basados en el conocimiento, el capital humano y la educación, y las conexiones locales e internacionales de París (Francia), la propiedad intelectual y la innovación de Eindhoven (Países Bajos), los nuevos empleos en sectores creativos de Budapest (Hungría), la apertura, tolerancia y confianza de Glasgow (Reino Unido) y la calidad de la gobernanza de Aarhus (Dinamarca)

El Monitor no es una clasificación en el sentido tradicional. Su cometido es más bien ayudar a las ciudades a comprender las múltiples y complejas relaciones que existen entre los muchos factores que contribuyen a la capacidad de una ciudad para producir cultura y contenidos creativos, y para hacerlos atractivos y accesibles. Globalmente, **el objetivo del Monitor de las Ciudades Culturales y Creativas es conseguir que tanto el público como los responsables políticos sean plenamente conscientes de la importancia de la cultura y la creatividad para las personas**, y pongan en marcha inversiones destinadas a promoverlas.

El Monitor se sitúa en un contexto de impulso de la elaboración de las políticas de la Unión Europea en materia de cultura que se materializa en la “Nueva Agenda Europea para la Cultura”.

### **Una “Nueva Agenda Europea para la Cultura”**

La «Nueva Agenda Europea para la Cultura»<sup>15</sup>, adoptada en mayo de 2018, propone el objetivo de «hacer más, a través de la cultura y la educación, y construir sociedades cohesionadas», así como trabajar en pro de «una Unión más inclusiva y justa, apoyando la innovación, la creatividad y el empleo y el crecimiento sostenible».

La Nueva Agenda contempla tres objetivos estratégicos con una dimensión social, una económica y una externa.

La **dimensión social** significa “utilizar el potencial de la cultura y la diversidad cultural para el bienestar y la cohesión social”. Esta dimensión se desarrolla a través de: fomentar las capacidades culturales de todos los europeos ofreciendo un amplio abanico de actividades culturales y proporcionando oportunidades para una participación activa; impulsar la movilidad de profesionales en los sectores culturales y creativos y eliminar los obstáculos para su movilidad y proteger y promover el patrimonio cultural europeo como recurso compartido, con el fin de sensibilizar a las personas en torno a nuestra historia y valores comunes y reforzar el sentido de la identidad común europea.

El objetivo estratégico de la **dimensión económica** se define como “apoyo de la creatividad basada en la cultura en los ámbitos de la educación y la innovación y para el empleo y el crecimiento”. Este objetivo se articula a través de: fomentar el pensamiento artístico, cultural y creativo en la educación formal y no formal, en la formación a todos los niveles y en el aprendizaje permanente; impulsar eco-

15 <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018DC0267>

sistemas favorables para las industrias culturales y creativas, fomentando el acceso a la financiación, la capacidad de innovación, la remuneración justa de autores y creadores y la cooperación intersectorial y fomentar las competencias necesarias para los sectores culturales y creativos, incluidas las competencias digitales, empresariales, tradicionales y especializadas.

Para aprovechar este potencial de transformación, la Comisión propone centrarse en tres ecosistemas concretos: **la educación y la formación, las ciudades y las regiones y las industrias culturales y creativas** propiamente dichas, con vistas a generar entornos que apoyen la innovación impulsada por la cultura.

El tercer objetivo es la **dimensión externa**, es decir el “refuerzo de las relaciones culturales internacionales”. Esta definición se concreta en estas acciones: apoyo de la cultura como motor de un desarrollo económico y social sostenible; promoción del diálogo cultural e intercultural para lograr unas relaciones intercomunitarias pacíficas y refuerzo de la cooperación en torno al patrimonio cultural.

A los tres objetivos estratégicos se suman dos acciones transversales: proteger y revalorizar el patrimonio cultural y el ámbito digital.

La estrategia en **patrimonio cultural** de la Comisión se basa en cuatro objetivos centrales (compromiso, sostenibilidad, protección e innovación) y se centra en diez temas clave para las actuaciones políticas intersectoriales, incluida la educación, el comercio ilegal, los principios de calidad para la restauración, el turismo cultural sostenible, las capacidades y la innovación.

La revolución digital permite nuevas formas innovadoras de creación artística;

un acceso más amplio y democrático a la cultura y al patrimonio; y nuevos modos de acceder, consumir y monetizar los contenidos culturales. Para reflejar estos avances, la Comisión elaboró una nueva estrategia de la UE denominada **Digital4Culture** que complementó las propuestas de emisión, audiovisuales y de derechos de autor con arreglo a la estrategia del Mercado Único Digital y sentó las bases de acciones futuras de la Unión.

En la misma línea, el nuevo **Plan de trabajo de la Unión Europea** en materia de cultura para el período **2019-2022**<sup>16</sup>, adoptado por el Consejo Europeo en noviembre de 2018, estableció cinco prioridades principales que deben abordarse debido a su valor añadido europeo y a la necesidad de una acción conjunta. Se trata de: la sostenibilidad en el patrimonio cultural; la cohesión y el bienestar; un ecosistema que apoye a los artistas y a los profesionales de la creatividad y la cultura, así como los contenidos europeos; la igualdad de género; y las relaciones culturales internacionales. Junto con la digitalización, el desarrollo de estadísticas culturales comparables y fiables se considera un importante problema horizontal adicional que debe abordarse para apoyar la formulación de políticas basadas en pruebas, tanto a nivel europeo como nacional.

Hay que destacar la especial atención al papel de la cultura a nivel local que impulsa la Unión Europea y su visión que una ciudad no puede prosperar sin una oferta cultural animada y unos sectores creativos saludables. El florecimiento de la cultura y la creatividad

<sup>16</sup> [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221(01)&from=EN)



El proyecto portugués Replay de reciclaje de juguetes fue uno de los ganadores de la edición del 2022 de los Premios de la Nueva Bauhaus Europea.

locales mejora la calidad de vida de los ciudadanos, refuerza la cohesión social y potencia la competitividad de las empresas. Los ambiciosos programas de regeneración cultural iniciados por las Capitales Europeas de la Cultura, como Mons 2015 (Bélgica), Linz 2009 (Austria), Liverpool 2008 (Reino Unido) y Matera 2019 (Italia), demuestran que los gobiernos municipales comprometidos con un desarrollo sostenible prestan una mayor atención a las políticas que valorizan los recursos culturales locales y promueven las iniciativas creativas.

### *New European Bauhaus*

El último capítulo para reseñar de la política pública europea es la New European Bauhaus<sup>17</sup>. La Comisión Europea

puso en marcha la iniciativa a finales de 2020 para unir a las comunidades y para conectar el Pacto Verde Europeo con nuestras vidas y espacios vitales y **“insta a todos los europeos a imaginar y construir juntos un futuro sostenible e inclusivo que sea hermoso para nuestros ojos, mente y alma”**.

Con la creación de puentes entre los diferentes orígenes, yendo más allá de las disciplinas y basándose en la participación a todos los niveles, la Nueva Bauhaus Europea inspira un movimiento para facilitar y guiar la transformación de nuestras sociedades de acuerdo con tres valores inseparables: la **sostenibilidad**, desde los objetivos climáticos hasta la circularidad, la contaminación cero y la biodiversidad; la **inclusión**, desde valorar la diversidad hasta garantizar la accesibilidad y la asequibilidad y la **estética y la calidad de**

17 [https://new-european-bauhaus.europa.eu/index\\_en](https://new-european-bauhaus.europa.eu/index_en)

la **experiencia** para las personas, mediante el diseño, las emociones positivas y los beneficios culturales.

La iniciativa se promueve con los **Premios de la Nueva Bauhaus Europea**. Las dos primeras ediciones en 2021 y 2022 demostraron que las comunidades locales pueden aunar esfuerzos y encontrar soluciones creativas que mejoren nuestras vidas. En los dos últimos años, los premios recompensaron la excelencia y la creatividad a la hora de implantar la Nueva Bauhaus Europea y destacaron los proyectos, ideas y conceptos sobresalientes (se recibieron en total más de tres mil candidaturas) que inspiraron aún más el desarrollo de la iniciativa.

El **proyecto portugués Replay** fue uno de los ganadores de la edición del 2022 en la categoría “Dar forma a un ecosistema industrial circular y apoyar el pensamiento del ciclo de vida”. El proyecto, encabezado por Zero Waste Lab y Precious Plastic Portugal, desarrolló **una red para recolectar y seleccionar juguetes al final de su ciclo de vida, para transformarlos en nuevos juguetes**. A lo largo del 2021 desarrolló un circuito de reciclaje en los municipios de Figueira de Castelo Rodrigo, Oporto, Cascais, Lisboa y Évora. El plástico recolectado se envió a cinco laboratorios de Precious Plastic Portugal para la transformación creativa en un nuevo juguete, votado por más de 260 niños.

Al igual que en 2022, los premios de 2023 se otorgarán en cuatro categorías que se basan en los ejes temáticos de transformación que guían la materialización de la Nueva Bauhaus Europea: **la reconexión con la naturaleza, la recuperación de la sensación de pertenencia, la prioridad a los lugares y a las personas que más lo necesitan, y la necesidad del**

**análisis del ciclo de vida a largo plazo en los ecosistemas industriales**. 2023 será el Año Europeo de la Capacidades. En este contexto, la edición 2023 de los premios también incluirá un apartado temático adicional sobre educación y aprendizaje.

### **De los retos postcovid a la inteligencia artificial**

Para finalizar esta primera parte dedicada a explorar el concepto ciudad creativa considero pertinente apuntar, a modo de decálogo, lo que a mi modo de entender son los **retos actuales del ecosistema cultural europeo** y que la covid-19 puso al descubierto:

- La cultura es un derecho esencial, forma parte de la vida del ciudadano y se protege con los derechos culturales.
- Lo cultural se relaciona de forma directa y es interdependiente con la educación, el medioambiente, el hábitat y el urbanismo, la salud y la comunicación.
- Explorar nuevos territorios para la cultura en la escuela, en la empresa, en la ciencia para tener un impacto diferenciador, pero con el valor añadido de la mediación.
- Promover el protagonismo de la ciudadanía en los procesos de toma de decisiones.
- Reivindicar la sociedad civil como una variable imprescindible para la gobernanza y su papel en el diálogo con las instituciones dominantes (el Mercado y el Estado).
- Desarrollar la igualdad de género de forma transversal.
- Impulso de la cultura comunitaria, la economía social y solidaria y su contribución a la democracia cultural.
- Reivindicar la cultura de la cooperación, el intercambio cultural y la creación de redes.



- Situar las condiciones laborales de los profesionales de la cultura como un tema prioritario de la agenda cultural.
- Gestionar estratégicamente la transición de la *net culture* a la Inteligencia Artificial.

Hablando de **Inteligencia Artificial** no podía faltar nuestra particular exploración de ChapGPT y su respuesta a la pregunta de que es una ciudad creativa<sup>18</sup>. Esta es su respuesta:

- “Una ciudad creativa es una ciudad que fomenta y promueve la creatividad en todas sus formas, incluyendo el arte, la cultura, la innovación y la tecnología.
- En una ciudad creativa, se establecen espacios de convivencia para artistas, creadores, emprendedores y pensadores para colaborar y conectar, lo que resulta en un ambiente más dinámico y vibrante.
- Es un lugar donde se nutre la creatividad y se incentiva la producción de nuevas ideas y proyectos, mejorando así la calidad de vida de los habitantes y atrayendo a turistas y empresas”.

Sin duda es un buen ejercicio de tratamiento de información y su contrapunto es un texto reciente del filósofo Daniel Innerarity que hacía la siguiente reflexión: “En vez de atemorizarse con que la superinteligencia termine anulando la nuestra, haríamos bien en preguntarnos **qué es lo específico e insuperable de nuestra inteligencia**, y dedicarnos a cultivarla, de modo análogo a cómo la mecanización del trabajo impulsó los oficios más creativos”<sup>19</sup>.

18 Consulta realizada el 13 de abril de 2023.

19 <https://www.lavanguardia.com/opinion/20230311/8815754/teme-chatgpt.html>

Lo que es indiscutible es que la disrupción tecnológica de la Inteligencia Artificial alterará drásticamente los requerimientos que la sociedad dirige a las organizaciones públicas en lo que afecta a sus sistemas de producción, a las competencias y perfiles profesionales necesarios, a las formas de organizar sus procesos y actividades y a los modos de relacionarse con los ciudadanos.

## 2 ¿Cuáles son las claves que determinan el liderazgo creativo de una ciudad?

En esta segunda parte les compartiré algunos apuntes breves sobre estrategias centrales en la promoción del liderazgo creativo de una ciudad. Sin ánimo exhaustivo abordaremos el relato de ciudad, la cultura de la innovación, la retención y atracción de talento, la gobernanza y las alianzas y la gestión basada en la visión, el plan y la acción.

### Creando un relato de ciudad

El semiólogo, filósofo y escritor italiano **Umberto Eco** es autor de numerosos ensayos sobre semiótica, estética, lingüística y filosofía, así como de varias novelas, entre ellas *El nombre de la rosa*, pero también nos legó su pensamiento a través de frases breves que transmiten su visión de múltiples temas. Una de estas frases nos anticipa nuestra reflexión sobre el relato de ciudad. Decía Eco que **“los humanos somos animales narrativos”**. Las narraciones fundaron nuestra civilización y en todas las culturas los seres humanos dan sentido al mundo gracias a ellas. Las narraciones estructuran nuestra personalidad. Las narraciones son el fundamento de nuestra comprensión. Los seres humanos somos los únicos animales narrativos. Los únicos que necesitan de



La fachada de la Catedral de Lyon en la edición del 2021 de la Fête des Lumières.

narraciones para vivir y para construir una comunidad.

Esa lógica narrativa de los humanos es extrapolable a las ciudades y para identificarla en las ciudades, para identificar el relato de una ciudad tenemos que formularnos **tres preguntas clave**: ¿Qué nos diferencia? ¿Qué nos hace auténticas/únicas? ¿Cuál es nuestra marca ciudad?

El concepto de ciudad creativa está estrechamente ligado al relato o narrativa de una ciudad. La narrativa de una ciudad es la forma en que se cuenta y presenta la ciudad al mundo, a través de su historia, su cultura, su arte y sus características únicas. Cada ciudad construye su narrativa, su relato y especialmente relevante tener una actitud proactiva en concretar sus singularidades, sus diferencias, su autenticidad para construir una marca de una ciudad o de un territorio. Veamos dos ejemplos que nos ilustran sobre la diversidad y complejidad de variables presentes en estos procesos de creación de singularidad.

Se trata **de la ciudad de Lyon y el Norte de Jutlandia en Dinamarca**.

La ciudad de Lyon es reconocida internacionalmente por la **Fête des Lumières** (Fiesta de las luces)<sup>20</sup>. Es una antigua tradición. Cada 8 de diciembre los habitantes de la ciudad de Lyon encienden velas en las ventanas para recordar como a mediados del siglo XVII la Virgen María libró a la ciudad de la peste. Hoy en día, desde hace treinta y tres años, Lyon lo celebra con un festival entero de luces: Fête des Lumières. La ciudad resplandece en una explosión de color y luz. Las calles, plazas y fachadas de monumentos emblemáticos, así como los parques urbanos, acogen instalaciones artísticas creadas por diseñadores de iluminación, artistas visuales y otros videoartistas locales e internacionales. Este evento de cuatro días atrae a miles de personas tanto de Francia como del extranjero y la tradición se ha conver-

<sup>20</sup> <https://www.fetedeslumieres.lyon.fr/fr>

tido en uno de los principales eventos culturales de Europa y marca de ciudad.

El **Norte de Dinamarca** es un ejemplo de cómo transformar unas circunstancias adversas de la naturaleza en una oportunidad de singularidad y en este caso de atractivo turístico. El Norte danés es casi una isla, separada del resto de **Jutlandia**<sup>21</sup> por el enorme fiordo de Limfjord y rodeada por el Mar del Norte hacia el oeste y el Kattegat, al este. Era un territorio deshabitado, inhóspito, con fuerte viento y transformado en destino turístico con los siguientes atributos:

- El aislamiento produce una luz muy especial y hay más horas de sol aquí que en otros lugares de Dinamarca.
- Unas vacaciones aquí ten brindarán un paisaje hermoso, pero duro, con playas de arena blanca interminables, dunas, acantilados, páramos y bosques.
- El viento del oeste hace inclinar los árboles, pero la zona que rodea Limfjord es más suave y reparada del viento, con colinas y campos fértiles, estrechos pequeños, ensenadas y bahías.
- Playas azotadas por el viento, dunas movedizas, islas y las mejores condiciones del país para hacer deportes acuáticos... ¡el Norte de Jutlandia es la tierra más salvaje de Dinamarca!
- Sólo aquí puedes entrar en dos mares a la vez y ver los mil colores del mar bañando tus pies. En Skagen, no te pierdas la gastronomía local. ¡Lo único difícil es decidir irse!

### **Promoviendo la cultura de la innovación y del riesgo**

Una ciudad creativa no es la que tiene mejores ideas o proyectos. Innovar no es

inventar. Innovar es la capacidad de llevar a la práctica nuevas propuestas e iniciativas bajo una actitud disruptiva. En términos de políticas públicas ese paradigma significa incorporar de forma activa y permanente la cultura de la innovación: creando espacios para la creatividad (fábricas de creación, espacios de coworking, laboratorios de innovación...) y creando una comunidad creativa facilitando el establecimiento de redes y encuentros entre artistas, emprendedores y gestores culturales.

Una de las estrategias para favorecer la innovación es **facilitar el contacto**, el intercambio y la cocreación. La era digital entierra el individualismo como estrategia para competir y todos los expertos instan a los jóvenes a resolver problemas económicos y sociales colaborando. El director del Instituto Europeo de Innovación y Tecnología (EIT), José Manuel Leceta, utilizaba en el Fórum Impulsa<sup>22</sup> una expresión muy gráfica: **“el emprendimiento y la innovación son un deporte de contacto”**.

Ahora bien, la cultura de la innovación comporta también el escenario del fracaso. Este es un riesgo al que muchas culturas tienen poca tolerancia y sería deseable normalizarlo como parte esencial de la innovación. Un riesgo que nos gustaría ver más instalado en la gestión pública a pesar del coste político que puede comportar. Reinventar significa experimentar, significa riesgo, puede significar fracaso y exige tiempo para conseguir resultados.

### **Retener y atraer talento**

El talento son personas altamente cualificadas en sus respectivas disciplinas, que aportan un valor añadido en sus

21 <https://www.visitdenmark.com/denmark/destinations>

22 <https://www.elmundo.es/economia/2014/06/30/53b13347268e3e0d1c8b4578.html>



Imágenes de las factorías artísticas de Ámsterdam.

organizaciones, que pueden moverse bien en entornos internacionales, y que persiguen constantemente su mejor versión. El talento es un bien escaso, y ya no solo son las empresas las que compiten por el mismo. Existe una competencia feroz entre las ciudades del mundo para atraerlo y retenerlo.

**El talento es una de las ventajas competitivas de una ciudad** que no es replicable a otras. Lo que hace una ciudad excepcional es la capacidad de juntar una gran cantidad de personas con talentos diversos que pueden aprender unos de los otros y crear un entorno donde las ideas se pueden compartir. La existencia de un ecosistema de talento en una ciudad atrae la inversión (y no viceversa).

Para atraer talento las ciudades compiten, entre otras políticas, promoviendo la cooperación público-privado, una fiscalidad competitiva, infraestructuras de calidad, administración eficiente, ecosistema formativo de calidad o seguridad jurídica.

El talento es una moneda de dos caras: una es atraer, pero la otra tanto o más importante es retener. Veamos en este ámbito dos casos de iniciativas locales de los ayuntamientos de Ámsterdam y Donostia-San Sebastián.

La oficina de gestión del urbanismo del Ayuntamiento de Ámsterdam promueve la “Broedplaatsen”<sup>23</sup>. Son **factorías artísticas** que reúnen cerca de dos o tres mil creadores, artesanos y empresarios dedicados a la cultura o al ocio y la restauración y son a la vez un modo de trabajar, relacionarse, relajarse e incluso vivir. En Ámsterdam, el movimiento squatter (años 70 del siglo XX) mostró la posibilidad de hacer ciudad ordenada trabajando juntos, compartiendo, gestionando. Su modo de hacer mezcla de lo popular y lo elegante, de lo comercial y lo social, está en la base de los “broedplaatsen”, iniciativas culturales no comerciales que

23 <https://www.amsterdam.nl/kunst-cultuur/ateliers-broedplaatsen/>

brindan espacios a los artistas y creadores e incentivan la actividad económica. Son, a su vez, espacios de gran valor social en los que encuentran acomodo personas con problemas económicos y de convivencia. Estas potencialidades de las factorías artísticas mejoran la imagen de las zonas en las que se ubican, pero generan a la vez una gran atracción e interés por adquirir o alquilar viviendas, lo cual repercute en un incremento de los precios de los inmuebles. Para que los talleres artísticos continúen siendo asequibles a largo plazo, se firma acuerdos entre promotores y corporaciones que son las bases del programa “broedplaatsen”. Además, el programa apoya diversas iniciativas dirigidas al asesoramiento a grupos de artistas y creadores, y brinda su experiencia en campos tan diversos como la construcción, la financiación, la contratación, la organización y el mantenimiento de espacios.

La apuesta por la innovación es clave como estrategia de ciudad del ayuntamiento de **Donostia-San Sebastián** y como motor de transformación social y económica. En esta apuesta son aspectos críticos: el conocimiento, el talento, los emprendedores, las empresas innovadoras y el propio impulso de la colaboración en un ecosistema rico y diverso. Como acción de captación de talento se construye el edificio **Talent House**<sup>24</sup> con el objetivo de facilitar la llegada de personas investigadoras de alto nivel a las universidades y empresas de la ciudad. El edificio ofrece servicio de alojamiento en apartamentos independientes y un plan de acogida inicial con asesoramiento personalizado en la gestión de trámites. Con este proyecto el ayuntamiento de Donostia-San Sebastián

pretende: incrementar la comunidad científica y favorecer su integración en la ciudad; difundir y socializar el conocimiento científico-tecnológico, generar espacios de encuentro físicos y virtuales y el trabajo en red vinculado a la I+D+i.

### Gobernanza y alianzas

Los objetivos estratégicos de una ciudad creativa demandan un sistema de gobernanza eficaz y eficiente, un entramado institucional que se estructure mediante la generación de confianza y la gestión de una gobernanza colaborativa que permita disponer de las capacidades de múltiples actores. Un sistema en el que las ideas y mecanismos de relación y coordinación ente los diferentes actores se articulan de manera horizontal en el desarrollo del proyecto de la ciudad y basado en la deliberación conjunta, la interacción, la interdependencia, la coproducción y la corresponsabilidad.

Los proyectos de cooperación europea son una excelente escuela de gobernanza y de gestión de alianzas. En esta línea una breve referencia al proyecto «**Rutas Singulares**»<sup>25</sup> en el que ha participado Fundación Kreanta junto con las ciudades de Irun y Barakaldo (Euskadi), las ciudades de Tournefeuille y Foix (Occitania / Región Pirineos-Mediterráneo) y la ciudad de Sant Just Desvern (Cataluña). El proyecto tiene como objetivo crear una **red transfronteriza de ciudades pequeñas y medianas ubicadas en el área de influencia de grandes capitales regionales**, con el fin de reforzar su atractivo mediante estrategias conjuntas de cooperación en materia de turismo cultural. Las acciones de Rutas Singulares desarrolladas en cada ciudad tienen como objetivo, tal como se ha

24 <http://www.donostiainn.eus/es/talent-house/>

25 <https://www.rutas-singulares.eu/>



“Rutas Singulares”, proyecto europeo de cooperación transfronteriza en el que participan Fundación Kreanta y municipios franceses y españoles.

indicado, reforzar su atractivo turístico gracias a la revalorización del patrimonio cultural y a la oferta de nuevos productos turísticos relacionados con la creación contemporánea. Se trata, por tanto, de respaldarse en los recursos patrimoniales y en el dinamismo creativo de los territorios.

### Visión, plan y acción

La última clave tiene que ver con algo tan necesario como denostado: **la planificación estratégica**. Es decir, visión, plan y acción. A pesar de sus deficiencias y malas prácticas la planificación estratégica continúa siendo el instrumento menos malo para diseñar y gestionar una

ciudad creativa. No hay que olvidar que la planificación estratégica ha permitido a la cultura multiplicar su impacto en el territorio y situarla en el centro de las políticas públicas.

Promover una ciudad creativa es un **proceso de largo plazo** que se construye de forma permanente con proyectos atractivos. Igual que al artista la inspiración le pilla trabajando -frase atribuida a Pablo Picasso- **a las ciudades la inversión les llega proyectando**. En un entorno cada vez más competitivo entre territorios si no hay proyectos atractivos en marcha, el talento y el dinero preferirán siempre otras ciudades más proactivas.

**CC  
K**

**Experiencias**



# Justicia ambiental, educación y construcción de paz en Colombia

## Emilio Palacios



Plaza central y calle principal del municipio de Dabeiba.

Entre octubre de 2020 y diciembre de 2022, se ha desarrollado en la vereda<sup>1</sup> Llano Grande de Dabeiba (Antioquia, Colombia) el proyecto *ETCR Dabeiba: justicia ambiental, educación y construcción de paz*<sup>2</sup>, (en adelante, el Proyecto) que ha tenido como principal finalidad contribuir a la incorporación social y económica de las y los firmantes de paz de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo). El proyecto ha sido llevado a cabo por **Fundación Kreanta** (Barcelona) y **Fundación Proantioquia** (Medellín),

con la cofinanciación del **Ayuntamiento de Barcelona**. La pandemia provocada por el COVID19 condicionó, en buena parte, la ejecución de las actividades del proyecto, sin embargo, no ha mermado el número y logros de las mismas.

A lo largo del desarrollo del Proyecto, se llevó a cabo un proceso de trabajo continuado con la comunidad del ETCR en sus espacios de relación institucional: Carpa Azul y grupos de trabajo (género, procesos productivos, turismo y cooperativa).

Inicialmente, debido a la COVID19, estos encuentros fueron virtuales y presenciales, más adelante, acompañando a la comunidad en todo el proceso de desarrollo de su plan de trabajo de reincorporación y de la implementación del Acuerdo de Paz.

1 La vereda es la más pequeña subdivisión en la estructura administrativa territorial colombiana.

2 Ver vídeo de presentación del proyecto por parte del equipo de Fundación Kreanta en Cátedra TV: <https://www.youtube.com/watch?v=ApzI3K0FvTg>





Panorámica del ETZR Llano Grande ubicado en la zona rural de Dabeiba.

### ETZR y proceso de paz

Los ETZR (Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación) son territorios en los que habitan excombatientes y firmantes de paz de las FARC y sus familias, luego del acuerdo de paz, firmado en 2016, entre el Gobierno de Colombia y las FARC-EP. Estos espacios dependen, administrativamente, del municipio en el término del cual están ubicados. Fueron creados en el gobierno del Presidente Juan Manuel Santos (2014-2018). El nomenclátor sobre estos Espacios Territoriales ha ido siendo acomodado según el paso del tiempo.

Se trata de “zonas donde excombatientes y sus familias, comunidades aledañas, organizaciones de la sociedad civil, instituciones del Estado y agencias de cooperación internacional, trabajaran conjuntamente en actividades asociativas que permitieran la reincorporación colectiva y comunitaria y la reconciliación

territorial”<sup>3</sup>. En esta línea, el Proyecto en su conjunto adquirió sentido y pertinencia.

Entre las primeras acciones a realizar en los ETZR, estaban las relacionadas con el proceso de dejación de armas, el tránsito a la legalidad y la preparación de la reincorporación a la vida civil de los firmantes de paz y estructuras de las FARC-EP. Este proceso se inició en las 24 *Zonas Veredales Transitorias de Normalización (ZVTN)* y los 8 *Puntos Transitorios de Normalización (PTN)*, previamente definidas en el marco del Acuerdo de Paz. Estas Zonas son veredas o fracciones de veredas, cuyo objeto es garantizar el cese del fuego y las hostilidades de manera definitiva y que las FARC dejen las armas en manos de la Organización de las Naciones Unidas – ONU, comprometiéndose el Estado a

3 VALENCIA AGUDELO, Germán Darío, 2019. En los ETZR se produce la paz duradera, [https://issuu.com/periodicoalmamater/docs/almamater\\_690\\_web](https://issuu.com/periodicoalmamater/docs/almamater_690_web)



Imágenes de diversos espacios del ETCR Llano Grande.

la seguridad de sus habitantes, que no disponían de libertad de movimiento fuera de las Zonas. Las ZVTN y los PTN tuvieron vigencia hasta el 15 de agosto de 2017: “180 días a partir del día D, el cual se ha establecido como el día de la firma de los acuerdos finales”.

Con la terminación de las ZVTN se dio inicio a los 24 Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR), los cuales son administrados por la Agencia para la Reincorporación y la Normalización (ARN). En los ETCR sus habitantes adquieren la ciudadanía plena y el derecho de libre locomoción y no están obligados a permanecer en los Espacios.

Los ETCR tenían vigencia de 24 meses, es decir, que el 15 de agosto de 2019 se dio por terminada esta figura jurídica transitoria. Esto no representa la desaparición o desalojo de los Espacios habitados por los firmantes de paz y sus familias. El Gobierno se comprometió

a poner en marcha estrategias para la transición de algunas de estas zonas que presentaban y presentan dificultades de permanencia, limitaciones en vías de acceso y en la provisión de servicios públicos, entre otros condicionantes, a fin de generar arraigo socioeconómico por medio del acceso a la tierra, la vivienda y la generación de proyectos productivos. De todos estos compromisos el Estado ha asumido solo una parte y de manera desordenada y no continuada.

Sucesores de los ETCR son los [24 Antiguos Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación \(AETCR\)](#), vigentes hoy día, pero carentes de nuevo contenido. Se trata de una simple adaptación terminológica a lo largo del tiempo.

## El Proyecto

El Proyecto tuvo un doble objetivo operativo:

1. Fomentar, promover y difundir la justicia ambiental, mediante el fortale-



Imágenes de las misiones presenciales en el ETCR de los equipos de Fundación Kreanta y Fundación Proantioquia.

cimiento de las capacidades humanas y técnicas de los y las firmantes de paz que habitan en el ETCR y de la comunidad local y educativa donde se ubica, desde una perspectiva intercultural, de equidad de género, de defensa y fortalecimiento de los derechos humanos, de corresponsabilidad ciudadana y de calidad de la educación.

2. Generar un modelo productivo alternativo, así como espacios de acompañamiento, co-creación, apropiación y convivencia que respeten y potencien un sistema de valores éticos, de género, social y ambiental.

### Estrategias y actividades

El Proyecto contó para su implementación con tres estrategias que le han dado cohesión interna: estrategia territorial de capacitación y reincorporación; estrategia educativa de construcción de paz y estrategia de gobierno en construcción de paz y justicia ambiental. Asimismo,

ha dispuesto de una cuarta estrategia, de la que es parte este artículo: transferir y difundir los aprendizajes obtenidos a otras zonas de posconflicto en Antioquia y Colombia, así como difundir los resultados y aprendizajes adquiridos con el fin de sensibilizar a las sociedades de Colombia, América Latina y España.

1. Estrategia de capacitación y reincorporación.
  - a. Las personas que habitan en el ETCR Llano Grande disponen de un predio de 275 hectáreas de extensión, entregado por buena parte del sector empresarial de Antioquia, asociado en Fundación Proantioquia, con la finalidad de generar arraigo socioeconómico de los y las firmantes de paz y de sus grupos familiares. Se destina el 70 % del terreno a proyectos productivos y el 30 % restante a preservación de la biodiversidad e investigación científica.



Transparencia de Proantioquia con los resultados de las actividades productivas desarrolladas en el predio Taparales.

Para contribuir a la construcción de los proyectos productivos se llevaron a cabo las siguientes acciones: seminarios sobre valores en justicia ambiental; laboratorio de socialización de estudios edafológicos del terreno que se va a rentabilizar; cursos y talleres de información y orientación sobre: modelos productivos, gestión empresarial y cooperativa, toma de conciencia sobre producciones respetuosas con el medio ambiente y buenas prácticas agrarias.

- b.** La igualdad de género es un derecho fundamental que puede lograrse por vías diferentes. En este sentido, el Proyecto ha desarrollado actividades de formación y talleres participativos orientados a la promoción y fortalecimiento de capacidades de las mujeres que habitan en el ETCR para participar, influir y actuar en beneficio de sus propias necesidades y las de la comunidad, en condiciones equitativas tanto en la vida comunitaria como en la

productiva. El interés primordial de estas actividades se ha centrado en reflexionar las contradicciones, los vacíos y las rupturas que produjo a las mujeres su participación en la guerrilla y aportar recursos personales e instrumentos para la convivencia y la acción práctica en el espacio territorial que habitan y en sus relaciones con el exterior.

- 2.** Estrategia educativa de construcción de paz.
  - a.** Además de los niños, niñas y adolescentes del ETCR y del municipio, en el territorio de Dabeiba existen 13 resguardos indígenas, conformados por 36 comunidades diferentes, que cuentan con 1.040 menores de edad y disponen de 34 establecimientos educativos. Los y las directivas y el profesorado que desempeñan su labor en estas instituciones, así como en las radicadas en el municipio y las veredas de Dabeiba, han sido asimismo destinatarios y destinatarias de las actividades de



Actividades con personal de la Alcaldía, empresas y entidades del municipio de Dabeiba.

capacitación que se han realizado. Estas actividades han tenido como principal finalidad la implementación de una estrategia educativa de construcción de paz y justicia ambiental, basada en la realización de laboratorios de innovación educativa que han generado aprendizajes de investigación-acción en el aula y aportado recursos al profesorado para la acción comunitaria y para el fortalecimiento de los PRAE (Proyectos Ambientales Escolares).

**b.** Asimismo, en el ámbito educativo, el Proyecto ha llevado a cabo laboratorios de co-creación sobre producción audiovisual de pequeño formato, destinados a los y las adolescentes y jóvenes, que asisten a las instituciones educativas del ETCR, y al profesorado de la municipalidad. Dichas producciones han tenido una temática común: historias de vida de los y las participantes, sus familias y sobre la vida comunitaria.

**3.** Estrategia de gobierno en construcción de paz y justicia ambiental.

Debido a que Dabeiba vivió el conflicto armado de manera prolongada, es uno de los municipios priorizados para la implementación de los acuerdos de paz. Por otro lado, en el municipio hay datos críticos sobre pobreza de la población, especialmente la rural e indígena; abundan los cultivos ilícitos y es una de las zonas de Colombia que más víctimas ha reportado a causa del conflicto armado. Las veredas sufrieron largos enfrentamientos entre guerrilla, paramilitares y ejército, y muertes selectivas (“falsos positivos”), así como desplazamiento forzado de agricultores. Se trata de un municipio, como otros del entorno, en el que la única presencia del Estado es la autoridad municipal; tiene escasez de centros de salud, escuelas con graves problemas de infraestructura y dificultades para que adolescentes y jóvenes puedan continuar estudios más allá de la primaria; las carreteras son difícilmente transitables; su eco-



Actividades formativas con docentes y miembros del ETCR Llano Grande.

nomía es básicamente de subsistencia y autoconsumo.

Por todo ello, el Proyecto se ha dotado de acciones destinadas al fortalecimiento de las capacidades de gestión y acción comunitaria de responsables políticos y personal al servicio de la Alcaldía de Dabeiba sobre conocimientos, habilidades prácticas y sobre los referentes propios de la justicia ambiental (la solidaridad, la cooperación, el respeto a las diferencias, la responsabilidad, el respeto al medio...), que ha de poseer un administrador público para gestionar la paz en un contexto de posconflicto. Así, se han llevado a cabo acciones de asistencia técnica, destinados a reforzar las capacidades para el favorecimiento de la participación ciudadana en materia de justicia ambiental, igualdad de género y construcción de paz.

Asimismo, se han desarrollado encuentros de reflexión sobre las mismas temáticas con entidades empresariales y entidades sociales, radicadas en Dabeiba.

4. Estrategia de transferencia, sensibilización y difusión de resultados y aprendizajes.

El Proyecto incorporó, asimismo, un componente de sensibilización, sistematización y difusión que está posibilitando la transferencia más allá del municipio de Dabeiba. Alcanza al territorio de Antioquia, al resto de Colombia, a América Latina y a España. A este fin, se han llevado a cabo actividades de sistematización y difusión del Proyecto, sus contenidos y resultados con la finalidad de que contribuyan a la toma de conciencia, por parte de agentes y actores y del conjunto de la sociedad, y a la generación de propuestas de actuación y la toma de posición para dar forma a iniciativas que pueden incluir la creación de mecanismos de intercambio de información o el buen uso de los fondos públicos y reflejarse en los marcos normativos, destinados todos ellos a impulsar movimientos a favor de la construcción de la paz,



Docentes y estudiantes del proyecto audiovisual “Sueños Dabeiba” y presentación de los vídeos en el ETCR Llano Grande y Dabeiba.

el fortalecimiento de los derechos humanos y la justicia ambiental. Tanto en los canales de la red social YouTube de **Fundación Kreanta**, como de **Fundación Proantioquia** es posible visionar todos los contenidos, actividades y resultados del Proyecto. Por otro lado, Fundación Kreanta ha dedicado el *Dossier* del número 18 (octubre-diciembre 2022) de la **Revista CCK** al tema *El proceso de paz de Colombia*, en cuya introducción se contextualiza cuatro visiones distintas, pero complementarias, del Proceso de Paz y, previamente, se presenta el Proyecto. A su vez, Fundación Proantioquia ha establecido acuerdos con diversas instituciones universitarias colombianas e internacionales (EAFIT, Ohio, TEXAS Tech y Loyola Chicago) para realizar una sistematización académica de las acciones desarrolladas, que permita un análisis a largo plazo de las iniciativas para valorar sus resultados en profundidad.

Asimismo, se ha publicado un **libro digital** que sistematiza el Proyecto. El libro se estructura en cuatro partes:

- La primera parte describe la situación socioeconómica, el impacto del conflicto armado y el proceso de paz en el municipio de Dabeiba y cierra con una amplia crónica del ETCR desde sus inicios en 2017 hasta el 2022.
- La segunda parte está dedicada a explicar las misiones en el territorio, la cogestión entre Kreanta y Proantioquia, la participación de la comunidad del ETCR y las alianzas establecidas con diferentes instituciones, entidades y colectivos que, directa o indirectamente, tienen incidencia en el ETCR.
- En la tercera parte, dedicada a las Actividades, se analizan los procesos productivos, las iniciativas de formación y capacitación de docentes, profesionales de la Alcaldía de Dabeiba, entidades sociocomunitarias, empresas y



Los equipos de Kreanta y Proantioquia en el ETCR y reuniones de Kreanta con los equipos de Naciones Unidas, Institución Educativa Madre Laura y Gobernación de Antioquia.

comunidad del ETCR. Esta parte finaliza con el programa pedagógico “Sueños Dabeiba” orientado a formar al profesorado y al alumnado de Dabeiba para que pudieran realizar cortometrajes documentales, mediante el uso del teléfono celular, haciendo aflorar historias propias relacionadas con la familia y la comunidad, con temáticas vinculadas a la construcción de paz.

- La última parte dedicada a comunicación y transferencia detalla el trabajo realizado en redes sociales, la producción de contenidos audiovisuales y las acciones de la estrategia de sensibilización y transferencia.

### Alianzas y gobernanza

La cooperación público-privada se encuentra en el vértice de lo que ha sido un modelo de gobernanza colaborativa del Proyecto, con una clara voluntad de sumar alianzas, que se ha ido fortaleciendo con la incorporación de actores de forma permanente. Los socios del Proyecto, Fundación Kreanta y Fundación

Proantioquia, sumaron, desde el inicio, a diferentes instituciones y entidades que trabajan en el territorio. En primer lugar, la Alcaldía de Dabeiba, la Agencia para la Reincorporación y la Normalización (ARN), ONU Colombia, la Gobernación de Antioquia y la Institución Educativa Madre Laura.

Los objetivos y líneas de acción del Proyecto demandaban un entramado institucional estructurado mediante la generación de confianza y la gestión de una gobernanza colaborativa que permitiera disponer de capacidades distintas. Así pues, el Proyecto requirió de un sistema de gobernanza, eficaz y eficiente, para posibilitar su desarrollo ordenado, con resultados de impacto. Por ello, entendiendo la gobernanza como las ideas y mecanismos de relación y coordinación ente los diferentes actores en el gobierno, en la gobernanza del Proyecto se ha trabajado de manera horizontal. Así, los fundamentos del modelo de gobernanza establecido fueron: la deliberación conjunta, la interacción, la interdependencia, la coproducción y la corresponsabilidad.





Presentación de resultados del proyecto en Dabeiba, Museo de Antioquia en Medellín y Casa América Catalunya en Barcelona.

Fundación Kreanta y Fundación Proantioquia han convocado, movilizado y articulado las capacidades de múltiples actores que actúan en el territorio en pro del Proceso de Paz: Instituto Kroc, Caritas Colombia, Corporación Trama, Institución Universitaria Digital de Antioquia, Fundación Salvaterra y Caja de Compensación Familiar (COMFAMA). A todos ellos, hay que sumar el grupo de entidades y empresas que colaboran en el desarrollo de los procesos productivos: Fundación Fraternidad Medellín, Grupo Nutresa, Grupo Éxito, Corbeta, Grupo Sura, Grupo Bancolombia, Postobón y Grupo Bios.

### Aprendizajes

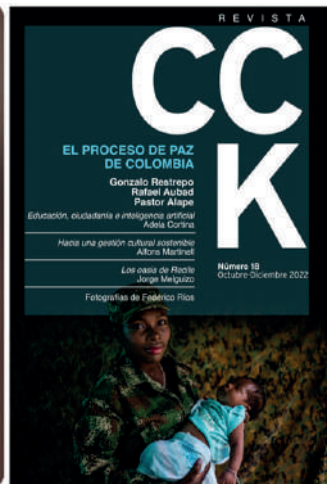
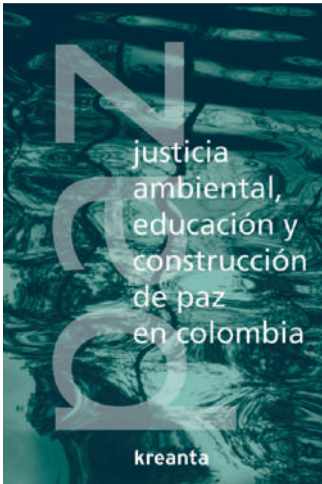
El Proyecto, a partir de sus contenidos, metodologías y resultados, ha deparado los siguientes aprendizajes:

- Aportes del proyecto a las personas participantes:
  - Mejora de las habilidades personales.
  - Logro de actitudes positivas para la transformación de conflictos.

- Fortalecimiento del espíritu de resiliencia.
- Mejora de las relaciones intragrupos e intergrupos.
- Adquisición de aprendizajes para superar vivencias angustiantes y para desarrollar habilidades sociales y emocionales.
- Aportes del proyecto a los gestores:
  - Creación de alianzas y colaboración entre quienes comparten ideales semejantes de cambio y transformación (en la esfera local, nacional e internacional, en lo social, en lo económico, en lo educativo...).
  - Consolidación del principio del “trabajo de incidencia”, que va más allá de la creación de conciencia para la construcción de paz, construyendo prácticas y generando actitudes.

### Algunas reflexiones

Las reflexiones son, en realidad, sugerencias de trabajo para el futuro, líneas de acción para consolidar el camino hacia la paz con los/las firmantes que habitan en el ETCR Llano Grande.



Resultados de transferencia: libro del proyecto, audiovisuales y dossier de la revista CCK de Kreanta.

- Consolidar la alianza cultural, social y económica de los/las firmantes de paz con las personas que habitan la vereda Llano Grande e indígenas asentados en el territorio del predio Taparales (desarrollo comunitario).
- Capacitación para el uso racional y eficaz de los recursos.
- Consolidar el espíritu cooperativo y las estructuras de la cooperativa Agroprogreso (necesidad imperiosa de articular el trabajo cooperativo con otras cooperativas de firmantes y con el empresariado del entorno inmediato).
- Desarrollar y poner en marcha el proyecto de Ecoturismo comunitario.
- Promover la transformación de relaciones con el sector empresarial de Dabeiba y del Urabá antioqueño.
- Consolidar un grupo de trabajo temático sobre género, violencia intrafamiliar y derechos humanos, junto con instituciones y entidades aliadas (internacionales, nacionales, locales, sindicatos, organizaciones de la sociedad civil, organizaciones empresariales, centros de pensamiento, población indígena...).

**CC**

**K**

**Crónica**

# Los públicos del teatro. I Congreso Internacional de Espectadores de Teatro

Pepe Zapata



Mesa de debate del Congreso sobre cómo conectar con jóvenes espectadores.

Desde la creación hace más de 35 años del Grup Focus –uno de los más importantes e influyentes en el ámbito de la cultura y de las artes escénicas en el estado español–, siempre ha estado muy presente la voluntad de transcendencia social y de aportación al desarrollo cultural del entorno. Forma parte de su ADN empresarial, una responsabilidad inherente a toda empresa dedicada al sector cultural, mucho más exigible cuanto mayor sea su capacidad de generar actividad. En este caso concreto, con una dedicación –más que profesional, vital– focalizada en el teatro, el arte por excelencia de la interacción y la comunicación en vivo con la ciudadanía, la ocupación y la pre-

ocupación por los públicos de la cultura es más que una evidencia, una necesidad absoluta. Es por ello que cuando en 2021 se pone en marcha Àfora Focus –el hub de pensamiento del Grup Focus–, los espectadores forman parte de una de sus principales líneas de actuación.

Àfora Focus nace con una clara vocación de generar sinergias que impulsen la activación del pensamiento, en un momento de madurez de un grupo empresarial con vocación artística que siente la necesidad de combatir el confinamiento del pensamiento. Propone la rebelión de las ideas en un contexto de aceleración histórica donde el ser contemporáneo intuye que el tiempo se le escapa. Supone



Diversas imágenes de los participantes en el Congreso.

un escenario donde el tiempo queda suspendido durante unas horas para hacer posible el reencuentro de la ciudadanía con la curiosidad, la fascinación y con lo insospechado. En definitiva, Àfora Focus es una plataforma para amplificar la importancia del teatro y de la cultura, para reestablecer las conexiones entre sociedad y pensamiento, un espacio donde detectar, mostrar y compartir sin prejuicios la sabiduría de la ciencia, del arte, de la ciudadanía, de la política, de la artesanía, un lugar donde volver a escuchar de forma nítida la transformación en palabra del conocimiento compartido con la escritura, el arte, la música, la historia, el teatro.

Pivotando siempre sobre el hecho escénico, para trascenderlo, y siempre proyectándolo desde Barcelona al mundo, dicho ágora del Grup Focus es un ámbito de reflexión y de actividades que, tomando como base la vivencia escénica, pretende consolidarse como agente con incidencia

en la vida artística, cultural y social de nuestro entorno. Àfora Focus pretende potenciar la relación, el debate, la curiosidad, la inteligencia compartida, los itinerarios por las diferentes sensibilidades de la actividad teatral. Parafraseando al recientemente desaparecido Nuccio Ordine, ha llegado el momento de “la utilidad de lo inútil” ... o como nos gusta decir en Àfora Focus, de “la activación de lo sensible”.

Esta introducción es fundamental para entender que lo que ya se anunció durante la presentación de Àfora Focus, concretamente la organización de un congreso internacional dedicado a los espectadores, finalmente acabó por convertirse en un acontecimiento trascendental para el sector en todos los sentidos.

Cabe destacar que su momento de celebración no podía ser más oportuno. Si el sector de las artes escénicas ha mostrado reiterada y permanentemente un interés por escuchar, conocer



Pepe Zapata, comisario del Congreso (superior izquierda), Antonio Monegal, ponente (inferior derecha) y mesas de debate sobre experiencias creativas y participación de los espectadores.

y relacionarse con sus espectadores y espectadoras, aún más si cabe después de un tiempo de pandemia global en el que, a pesar de las dificultades y con el riguroso cumplimiento de los protocolos de seguridad, Barcelona ha sido referente internacional manteniendo abiertas sus salas de teatro. La pandemia, sin duda, ha acelerado procesos, ha comportado un cambio evidente en las formas de relación y en los consumos culturales. Asistimos a un nuevo paradigma en el que los espectadores teatrales se caracterizan por ser críticos, participativos, infieles, conectados, devoradores de imágenes, prosumidores, omnívoros, relacionales... diversos y diferentes. Por ello, 35 años después de la creación del Grup Focus continúa siendo necesario –mejor dicho, imprescindible– analizar, cuestionar, diseccionar el papel determinante de los espectadores de teatro en el futuro de las artes escénicas.

Es en este contexto en el que cobra sentido la celebración del I Congreso Internacional de Espectadores de Teatro,

que tuvo lugar del 24 al 26 de octubre en el Teatro Romea de Barcelona, y que también pudo seguirse online a través de una plataforma inmersiva tipo metaverso diseñada para la ocasión. El objetivo principal del Congreso no era otro que convocar a espectadores de todo el mundo para que recuperasen su protagonismo, para potenciar la energía colectiva que se produce cuando conectan con la actuación de actrices y actores en el escenario.

En esta primera edición, el Congreso abordó en diferentes formatos (conferencias, sesiones plenarias, presentación de proyectos, talleres) la hoja de ruta a seguir para promover, mejorar, desarrollar, fomentar y traer cambio e innovación al sector de las artes escénicas a partir del papel que juegan los espectadores, focalizando 3 líneas de trabajo prioritarias:

- **Diversidad.** Todo proyecto, acción artística o proceso creativo contemporáneo debe afectarse de valores sociales como la equidad, la diversidad cultural e inclusión social, la sostenibilidad medioambiental o el respeto y



Participantes en el acto de clausura del Congreso en el Teatro Romea de Barcelona

conocimiento de las diferentes lenguas, costumbres y culturas.

- **Participación.** Comporta tener un papel activo e implicarse en todos los diferentes roles que pueden darse en cualquier proyecto de artes escénicas, desde participar en el diseño de los propios proyectos, la programación de los espacios, en los procesos creativos, en la difusión y comunicación, o en el desarrollo, la gestión y la financiación.
- **Transversalidad.** Supone eliminar los límites en los roles, en los sectores, en las disciplinas, dialogando con otros ámbitos, no solo culturales, sino también científicos, sociales, antropológicos o filosóficos, incluyendo temas tan importantes actualmente como la relación entre cultura y salud, turismo, educación, deporte o la mediación cultural, con el fin de compartir, comprender y generar nuevos espacios de diálogo.

Fueron 3 jornadas intensivas de compartir conocimiento, ideas y experiencias en torno al futuro de las espectadoras y

los espectadores de teatro, con más de 600 inscritos y participantes (espectadores en general, gestores culturales, creadores y artistas, representantes de administraciones públicas, investigadores, consultores, comunidad universitaria y curiosos interesados en los públicos y las artes escénicas), tanto presenciales como virtuales. El programa contó con aportaciones de expertos en la materia, tanto en formato conferencia como en taller práctico, con nombres destacados como:

- **Roger Bernat.** Dramaturgo catalán. Su trayectoria teatral se ha caracterizado por su trabajo participativo e inmersivo con los públicos. Editor del libro *Querido Público*. Web
- **Antonella Broglia.** Publicista, promotora cultural, formadora, conferenciante, presentadora de televisión y actriz experta en comunicación política, oratoria y emprendimiento e innovación social.
- **Zavel Castro.** Crítica y curadora de teatro especialista en formación de públicos. Cofundadora de la página de crítica y reflexión teatral *Aplaudir de Pie*.

- **Toni Jodar.** Bailarín, *performer*, artista y maestro de danza desde hace más de 25 años a través de su proyecto con Beatriu Daniel, Explica Dansa.
- **Katya Johanson.** Profesora de investigación de audiencias en la Universidad Deakin. Uno de los cuatro editores de *Routledge Companion to Audiences and the Performing Arts*.
- **Antonio Monegal.** Coordina el Máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento de la Universidad Pompeu Fabra. Recientemente ha publicado el ensayo *Como el aire que respiramos. El sentido de la cultura*.

En paralelo, una cincuentena de espectadoras y espectadores de más de 25 países, de todos los continentes, fueron invitados a asistir y participar activamente en el Congreso para intercambiar experiencias internacionales remarcables que sitúen a los públicos como eje vertebrador de la actividad teatral. Una de las claves del éxito del evento fue la organización de un pre-Congreso, meses antes de su celebración, en el que participaron todos los espectadores invitados y que sirvió para que de manera compartida y colaborativa concretasen y diseñasen los contenidos y los formatos del Congreso. Fueron los auténticos protagonistas del evento. De hecho, la clausura del Congreso fue a cargo de dicho grupo de 50 espectadores internacionales que leyeron un manifiesto, el “Manifiesto de Barcelona sobre los espectadores de teatro”, en el que subrayan la importancia de tener en cuenta y poner en valor la voz de los públicos, con sus dudas, creencias y deseos. Se trata de un Manifiesto que concreta una serie de derechos y obligaciones, para propiciar acciones e iniciativas que interpelen a todos los agentes del sector,

de su cadena de valor, en relación con la optimización del desarrollo de públicos, de audiencias, especialmente centrados en valores de diversidad, participación y transversalidad, y del que destacan afirmaciones como las siguientes:

- “Como espectador/a, quiero sentir que pasa algo en mí cuando voy a ver un espectáculo.”
- “Como espectador/a, espero sentir que soy parte del proyecto.”
- “Como espectador/a, no soy la misma persona cuando entro a una función que cuando salgo.”
- “Como espectador/a, no tengo problema con aceptar que no me llega o me interesa todo lo que se hace en un escenario, pero que existe una gran parte con la que disfruto. Y que existe un diálogo, unos vasos comunicantes entre espectadores/as y artistas. Si solo existiera el teatro que me gusta, perdería su fuerza, su capacidad de adaptación y con su existencia mi posibilidad también para encontrar y descubrir nuevos gustos según crezco como persona.”
- “Yo, como espectador/a, me quiero sentir libre sin vulnerar los derechos de los demás. Ser espectador/a es un acto voluntario, no estoy obligado/a a permanecer en el teatro.”
- “Yo, como espectador/a, voy al teatro para que me sorprendan y me conmuevan y para sentir emociones profundas.”
- “Tener experiencias como espectador/a me hace ser un/a ciudadano/a más crítico/a.”
- “Yo, como espectador/a, quiero transgredir mis límites.”
- “Yo, como espectador/a, creo que el teatro puede transformar la vida de las personas.”
- “Ser público es sentirse parte de una comunidad, sea grande o pequeña.”



Tanto el Manifiesto mencionado como el contenido integral del Congreso está disponible en su web <https://www.aforafocus.cat/es/congresoespectadoresbcn/> y te invitamos a compartirlo y difundirlo, así como a formar parte de la comunidad de personas interesadas por la reflexión en torno a los espectadores y los espectadores de teatro que ha surgido como consecuencia del evento, teniendo en cuenta que ya estamos trabajando en su II edición en octubre de 2024, en la que habrá nuevas e interesantes aportaciones de los públicos teatrales de todo el mundo. Prueba irrefutable de los valores diferenciales del proyecto:

- Primer congreso. Primera vez en el mundo que los espectadores son el epicentro, sujeto y objeto, de los debates sobre el futuro de las artes escénicas. Es por ello que el objetivo es la consolidación del proyecto, de manera que tenga una continuidad y una periodicidad sostenidas en el tiempo, adquiriendo un rol referencial en el sector.
- Espectadores en el centro de la estrategia. No es un encuentro profesional más sobre los espectadores teatrales,

sino un congreso de, por y para los espectadores teatrales.

- Encuentro internacional. Desde una visión global, el objetivo es ampliar la mirada sobre espectadores teatrales sin limitaciones geográficas y socioculturales, sin distinción de raza, género u origen, sin ninguna barrera o exclusión social.

Confío en que nos reencontremos en la 2ª edición del Congreso en octubre de 2024 en Barcelona, no sin antes agradecer a Grup Focus la iniciativa y la confianza depositada para su organización, especialmente al equipo humano que lo ha hecho posible (el propio staff de Focus y las agencias Unamásuna y Agost Produccions), a los miembros del Consejo Asesor, y a las instituciones y empresas patrocinadoras. Pero especialmente a las espectadoras y los espectadores participantes, venidos de todo el mundo, que –con su diversidad y expectativas– trabajaron arduamente, con rigor y responsabilidad, para hacer realidad el Congreso, y sin los cuales este proyecto no habría sido posible.

**CC  
K**

**Autores/as**



**Pepe SERRA VILLALBA**

Licenciado en Historia del Arte (especialidad contemporáneo) por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es director del Museo Nacional de Arte de Catalunya desde enero de 2012. Anteriormente fue director del Museo Picasso de Barcelona (años 2006-2012), y subdirector general de museos y promoción del patrimonio cultural del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya (años 2005 y 2006), jefe de programas de la Fundación Caixa Catalunya (2001-2005) y coordinador de exposiciones del MACBA (1996-2000). Su actividad profesional ha estado también centrada en diferentes programas académicos y docenes relacionados con los museos y la gestión cultural. Del 2010 al 2015 fue co-director y profesor del Postgrado de Museos de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. ♦

**Valentí OVIEDO CORNEJO**

Director General del Gran Teatre del Liceu. Valentí Oviedo (Manresa, 1977), se licenció en Administración de Empresas (por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), MBA por el IE y PDD por IESE. Oviedo cuenta con una notable experiencia en la gestión de equipamientos culturales. Actualmente es Director General del Gran Teatre del Liceu, cargo que ostenta desde que fue nombrado por el Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu el 22 de marzo de 2018. Inició su carrera profesional en las áreas de finanzas y marketing de multinacionales del sector industrial y de gran consumo, pero gracias a su vínculo con la cultura y las artes, pasó a dirigir entre 2018 y 2013 la empresa municipal Manresana d'Equipaments Escènics encargada de la gestión del Teatro Kursaal y el Teatro Conservatorio de Manresa. Entre 2013 y 2016 fue Gerente del Consorcio del Auditori y l'Orquestra OBC, con una meritoria y reconocida contribución en la mejora de la entidad. Cargo que ocupó hasta julio de 2016 que fue nombrado Gerente del Institut de Cultura de Barcelona. Ha colaborado como docente en materia de finanzas y marketing en el Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona (UB), y ha sido miembro de la Junta de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña y de la Asociación cultural El Galliner. ♦



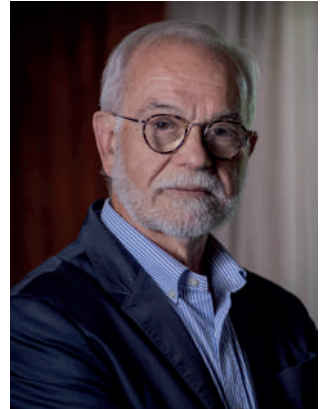
### Judit CARRERA



Directora del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) desde el 2018. Anteriormente, en el mismo CCCB fue la responsable del programa de Debates y conferencias del Premio europeo del espacio público urbano. Tiene más de veinte años de experiencia en el ámbito de la cultura y las relaciones internacionales. Licenciada en Ciencia Política en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), obtuvo un Diploma de Estudios Avanzados en el Institut d'Études Politiques de París, donde posteriormente trabajó en la UNESCO. Ha sido columnista de los diarios *El País* y *Ara* y miembro del plenario del Consejo de Cultura de Barcelona. Actualmente, es miembro de diversos jurados literarios y forma parte del comité de redacción de la revista *Barcelona Metròpolis* y de la revista norteamericana *Public Culture*. El año 2022 fue distinguida con la Orden de les Arts i les Lletres del Ministerio de Cultura de Francia y recibió el Premio Difusión de la Semana del Libro en catalán. ♦

### Javier NADAL ARIÑO

Es Ingeniero de Telecomunicación, Diplomado en Sociología y funcionario del Cuerpo Superior TIC de la Administración del Estado. Ha sido Director General de Telecomunicaciones en el Gobierno de España (1985-95), donde impulsó políticas públicas como un Plan Nacional de las Telecomunicaciones, la televisión privada en 1988, el proyecto de satélites Hispasat en 1992 o la segunda licencia de telefonía móvil a Airtel (hoy Vodafone) en 1995. Fue presidente de RETEVISIÓN (1989-1994), entidad encargada de construir y gestionar la red para todos los operadores de televisión públicos y privados de España. En América Latina ha sido colaborador del PNUD en Cuba (1978), presidente de Telefónica Argentina (1995-98), Director General de Regulación de Telefónica Latam (1999-2002) y presidente de Telefónica del Perú (2003-2004). Actualmente es presidente de la Asociación Española de Fundaciones, patrono de Fundación Telefónica, de FOESSA, de Fundación Exit y de la Fundación de Amigos de la Biblioteca Nacional de España. Ha sido Vicepresidente Ejecutivo de la Fundación Telefónica entre 2005 y 2013, actuando en España y 14 países de Iberoamérica con proyectos de impacto como PRONIÑO, orientado a la erradicación del trabajo infantil, o la creación de Aulas Digitales en las escuelas de niñas, niños y adolescentes en riesgo de exclusión. Ha sido Secretario General del Consejo Social de la UNED. Coautor de varios libros y autor de numerosos artículos sobre telecomunicaciones, TIC, fundaciones o sociedad civil. Entre los más recientes: *La expansión de la sociedad digital durante el primer año de pandemia* (capítulo de un libro del CIS, abril 2021), *Fundaciones y Memoria Democrática* (*El Confidencial*, 21-6-2021), *La Tecnología para un mercado de trabajo inclusivo* (capítulo del libro *Digitalización y Protección Social*) y *La fuerza de la sociedad civil* (la tercera del ABC del 24-7-2022). ♦



### Emilio PALACIOS



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

### Pepe ZAPATA

Experto en públicos de la cultura. Director Relaciones Corporativas del Grup Focus. Comisario del Congreso Internacional de Espectadores de Teatro. Profesor asociado de la Universitat de Barcelona (UB) para la asignatura “Artes escénicas” del Grado en Comunicación e Industrias Culturales. Ha sido: Director del TREC – Comunitat de Cultura, Director de Comunicación, Marketing y Públicos del Grup Focus. Socio consultor de TekneCultura -consultora especializada en análisis de datos de públicos del sector cultural-, Director de Comunicación y Marketing del Mercat de les Flors, Coordinador de la Fundació Alcía y Técnico de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra (UPF). Fue secretario de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Catalunya. Es conferenciante y docente habitual en diversos programas de máster y postgrado vinculados a la gestión cultural, la gestión de públicos, marketing y comunicación, y gestión y administración de empresas. También es articulista sobre estos temas y ha colaborado con el Anuario de Cultura Digital de la AC/E y con el Informe Anual de la Cultura y las Artes del CoNCA. Colabora en la coordinación de contenidos del encuentro Pública y en las Jornadas Periscopio y Reset de la Fundación Contemporánea. Licenciado en Filología Inglesa por la UB, MBA por la UPF, Máster en Gestión Cultural por la UB, Postgrado en Community Manager y Social Media por la UB y ha cursado programas de gestión y dirección de equipamientos culturales públicos y de instituciones artísticas y culturales por ESADE. ♦



### Antònia HERNÁNDEZ BALADA



Licenciada en Geografía e Historia y postgraduada en Didáctica del Medio Urbano. Profesora de educación secundaria, y gestora de programas educativos. Actualmente Coordinadora de proyectos de Fundación Kreanta. Anteriormente en el Ayuntamiento de Barcelona ha sido directora: del Departamento Barcelona Ciudad Educadora; del Servicio de Promoción Educativa del Instituto Municipal de Educación; del Proyecto educativo de Ciudad (PEC); de la Comisión Técnica Interdepartamental Barcelona Ciudad Educadora y del XIII Congreso Internacional Ciudad Educadora *Una Ciudad Educadora es una Ciudad que incluye*. Vinculada a la Asociación Internacional de Ciudades Educadoras a la Red Estatal de Ciudades Educadoras con las siguientes funciones: representación técnica del Ayuntamiento de Barcelona en la Comisión de Seguimiento de la red; coordinación de las redes temáticas *Ciudad, educación y valores patrimoniales* y *Ciudad Educadora y Turismo Responsable: El patrimonio como valor identitario de las ciudades*. Es autora de libros de texto, publicaciones, materiales didácticos y artículos. ♦

### Félix MANITO

Fundador, presidente y director de Fundación Kreanta ([www.kreanta.org](http://www.kreanta.org)) desde su constitución en 2007. Fundador y director, desde su constitución en el 2002 hasta su cierre en el 2019, de la empresa de consultoría Kreanta, Cultura, Conocimiento, Comunicación S.L especializada en planificación y gestión estratégica en los ámbitos de cultura, educación y gobierno local. Anteriormente, de 1976 a 2001, ejerce como profesional de la comunicación y la gestión cultural en la empresa privada y la administración pública en las siguientes empresas e instituciones: Diario de Barcelona, Mundo Diario, editorial L'Avenç, editorial Crítica, Ayuntamiento de Sant Boi de Llobregat (Barcelona) y GFE Asociados. En el ámbito de la gestión cultural ha sido fundador y subdirector de la revista de historia *L'Avenç* (1976-85), fundador y director del festival de música *Altaveu* de Sant Boi (1989-95) y fundador y presidente de la [Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña](#) (1994-96). Licenciado en Geografía e Historia y Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona. Diplomado en Función Gerencial a las Administraciones Públicas y en Dirección de Instituciones Culturales por ESADE Business School. Ha sido profesor de políticas públicas locales, economía de la cultura y gestión cultural en las siguientes universidades: Departamento de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Pompeu Fabra; Máster en Comunicación Empresarial de la Universidad Pompeu Fabra; Máster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona; Estudios de Humanidades y Máster en Gestión Cultural de la UOC y Universidad Corporativa del CIDEU. Ha publicado en los últimos años, como autor o editor, [diez libros sobre gestión cultural, políticas públicas y economía de la cultura](#). ♦





### **Cristina RODRÍGUEZ RODRIGO**

Gestora cultural y consultora de políticas culturales. Licenciada en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universitat Pompeu Fabra y Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona. Ha realizado numerosos planes estratégicos de cultura, mapas de equipamientos culturales y otros estudios sobre diferentes aspectos de la gestión cultural y políticas culturales locales, así como colaborado con diferentes publicaciones. Está vinculada a la Fundación Kreanta como coordinadora de proyectos y responsable de comunicación. También participa activamente en el movimiento asociativo en los ámbitos de la cultura y la educación, como co-fundadora y miembro activo de diferentes proyectos. ◆

CC

K

**FOMENTO DE LA LECTURA  
Y EL LIBRO**

Luis González / Assumpta Bailac  
María Rosa Machado

Paco Ignacio Taibo II / Daniel Fernández  
Ana Piedad Jaramillo / Elisenda Figueras

*El Colegio del Cuerpo*  
Álvaro Restrepo

*Ciudad, cultura y educación*  
María de los Ángeles "Chiqui" González

**Número 19**  
Enero-Abril 2023

*Primer plan regional  
de economía creativa de Brasil*  
Ana Carla Fonseca





# CC

# K

## EL PROCESO DE PAZ DE COLOMBIA

**Gonzalo Restrepo  
Rafael Aubad  
Pastor Alape**

*Educación, ciudadanía e inteligencia artificial*  
Adela Cortina

---

*Hacia una gestión cultural sostenible*  
Alfons Martinell

---

*Los oasis de Recife*  
Jorge Melguizo

---

Fotografías de Federico Ríos

**Número 18**  
Octubre-Diciembre 2022



# CC

# K

## FRANCIA CREATIVA

Jean-Louis Bonnin  
José-Manuel Gonçalves  
François Lajuzan

*El "nuevo desorden" de las ciudades*  
Bruce Katz

*Los equipamientos culturales locales*  
Àngel Mestres

*Feria Internacional del Libro de Guadalajara*  
Marisol Schulz

**Número 17**  
Julio-Septiembre 2022



# CC K

## EMPLEO Y CIUDAD

**Gaetano Sateriale**  
**Paco Ramos**  
**Sonia Gontero**  
**Sonia Albornoz**

*Escuela postpandemia en Colombia*  
Gabriel Jaime Arango Velásquez

*Las culturas del futuro*  
Bernd Scherer,  
Mathieu Potte-Bonneville y Judit Carrera

*El modelo cultural de Málaga*  
Luis Ben

**Número 16**  
Abril-Junio



# CC

# K

## CULTURA Y CIUDAD: BUENOS AIRES, ROMA Y PARÍS

**Enrique Avogadro**  
**Luca Bergamo**  
**Nicolas J.A. Buchoud**

*New European Bauhaus*  
Roberto Gómez de la Iglesia

*Fundaciones Comunitarias*  
Rosa Gallego

**Número 15**  
Enero-Marzo 2022

*Museo de Antioquia*  
María del Rosario Escobar



# CC K

## CIUDADES CREATIVAS

Allen J. Scott  
Xavier Greffe  
Ferran Mascarell

*Carta de Roma 2020*  
Luca Bergamo

*La cultura y las metrópolis*  
Hector Santcovsky

*EXIB Música: una feria viva*  
Adriana Pedret

Número 14  
Octubre-Diciembre 2021



# CC

## CULTURA METROPOLITANA

**Pau Rausell-Köster**  
**François Lajuzan**  
**Emilio Palacios**

*La formación docente  
en el ecosistema digital*  
Mariano Fernández Enguita

*Humanismo tecnológico  
y metrópolis inteligente*  
Francesca Briá

*Teatro Colón de Buenos Aires:  
un desafío ante la pandemia*  
María Victoria Alcaraz

# K

**Número 13**  
Julio-Septiembre 2021



# CC

## ARTE Y ESPACIO PÚBLICO URBANO

Danielle Bishop  
Ramon Parramon  
Mariette Sibertin-Blanc

*Desigualdades culturales*  
Jorge Fernández León

---

*Ciudad Educadora y cultura ciudadana*  
Joan Manuel del Pozo

---

*El Distrito de la innovación de Montreal*  
Damien Silès

**Número 12**  
Abril-Junio 2021

# K



# CC

# K

## **TURISMO CULTURAL SOSTENIBLE**

**Jordi Tresserras  
Danielle Bishop  
Montserrat Pareja-Eastaway  
Laia Coma Quintana**

*El liderazgo educativo*  
Ángel Castiñeira

---

*Emergencia climática  
y escuelas en Barcelona*  
Jaume Barnada

---

*Milán, un "Mar Cultural Urbano"*  
Emilio Palacios y Pau Palacios

**Número 11**  
Enero-Marzo 2021





# CC

## MEDELLÍN: PALIMPSESTO URBANO

Juan Luís Mejía  
Sergio Fajardo  
Alonso Salazar

*El maestro, siempre el maestro*  
Rafael Aubad

*Arquitectura y territorio*  
Xerardo Estévez

*Matera 2019, capital europea de la cultura*  
Félix Manito

# K

Número 10  
Octubre-Diciembre 2020



# CC

## CULTURA, EDUCACIÓN Y CIUDAD

**Antanas Mockus**  
**Pablo Gentili**  
**Mariano Jabonero**

*Nuevas formas de socializar  
la cultura y la creatividad*  
Santiago Eraso

*La cultura en los Objetivos  
del Desarrollo Sostenible (ODS)*  
Enrique Glockner

*Cátedra Medellín-Barcelona:  
un proyecto de cooperación ciudad-ciudad*  
Rosier Bertran Coppini

**Número 9**  
Octubre-Diciembre 2019

# K



# CC

## GOBERNANZA Y CULTURA

Xavier Greffe  
Emmanuel Négrier  
Félix Manito

*La ciudad como ficción total*  
Agustín Serra Bosquet

*Estética, ética y desarrollo humano*  
Emilio Palacios

*El programa "estonoesunsolar"*  
Patrizia di Monte e Ignacio Grávalos

Número 8  
Julio-Septiembre 2019

# K



# CC

## ECONOMÍA DE LA CREATIVIDAD

Montserrat Pareja-Eastaway  
Giep Hagoort  
Ali Madanipour

*Fronteras y espacio público*  
Judit Carrera

---

*Nuevos territorios del arte*  
Fabrice Lextrait

---

*SESC São Paulo*  
Danilo Santos da Miranda

# K

Número 7  
Abril-Junio 2019



# CC

## EUROPA CREATIVA

Silvia Mugnano  
Caroline Chapain  
Barbara Wendling

*Más cultura a la educación*  
Alfons Martinell

*Del barrio local al mundo global*  
Ronald van Kempen

*Rutas Singulares.*  
*Una red de ciudades creativas*  
Félix Manito

Número 6  
Enero-Marzo 2019

# K



# CC

## AMÉRICA LATINA CREATIVA

Germán Rey  
George Yudice  
Ernesto Piedras

*Educación, talento e innovación*  
José Antonio Marina

*Excedente cognitivo y procomún*  
José Ramón Insa Alba

*Arquitecturas colectivas*  
Santiago Cirugeda

# K

Número 5  
Octubre-Diciembre 2018



# CCCK

## CIUDADES INNOVADORAS

Jean-Luc Charles  
Kepa Korta  
Anna Majó

*Ciudades con alma*  
Montserrat Domínguez

*Co-ciudades*  
Alfons Cornella

*Las factorías artísticas en Ámsterdam*  
Jaap Schoufour

Número 4  
Julio-Setiembre 2018



# CCCK

## DISTRITOS CULTURALES

Pier Luigi Sacco  
Enrique Avogadro  
Gustavo Adolfo Restrepo

*Ciudad, talento e innovación*  
Xavier Marcet

*La sociedad inteligente*  
Alejandro Piscitelli

*De Matrix a Ático*  
Germán Rey

Número 3  
Abril-Junio 2018





# CC

## CULTURAS COMUNITARIAS

Célio Turino  
Inés Sanguinetti  
Iván Nogales

*La cultura de la incertidumbre*  
Josep Ramoneda

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

*El caso de Ferran Adrià y elBulli*  
Silviya Svejnova

# K

**Número 2**  
Enero-Marzo 2018



# CC K

## CIUDAD, CIUDADANÍA Y ESPACIO URBANO

Saskia Sassen  
Teresa Caldeira  
Miguel Robles-Durán

*El urbanismo de las  
ciudades creativas*  
Jordi Borja

---

*El museo "total"*  
Jorge Wagensberg

---

*Emprendedores  
sociales de Ashoka*  
María Zapata

**Número 1**  
Octubre-Diciembre 2017

