

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS

Paloma Rodera Martínez

UCM (España)

palomaroderamartinez@gmail.com

RESUMEN

Actualmente la cultura está cambiando el papel que cumple en nuestras sociedades. Cuando hablamos de patrimonio inmaterial también nos referimos a las experiencias de cultura posmoderna que transcurren en los espacios para la cultura de los entornos urbanos.

En estas líneas nos proponemos analizar y atender el fenómeno cultural contemporáneo desde la clave de un espacio intersticial, en una comunión de disciplinas que, trabajando con el mismo objeto de análisis, puedan aportar perspectivas distintas que aborden en su completitud el fenómeno.

PALABRAS CLAVE: cultura contemporánea, microsociología, gestión cultural, patrimonio cultural inmaterial, arte participativo, entornos urbanos.

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de arte y cultura contemporáneas, inmediatamente podemos asociar dichas experiencias a una manera de entender el patrimonio que dista de una conservación tradicional en la que se utilizan distintos métodos que se relacionan directamente con objetos que es necesario poner en valor.

En los últimos años ha ido cobrando fuerza e importancia el concepto de patrimonio inmaterial, que ha sido aplicado a estratos del folclore para la preservación de fiestas y bailes de carácter popular. El propósito de este texto es el de realizar una pequeña aportación a la definición del término para ampliar su significado a un tipo de patrimonio que supone un folclore contemporáneo de una determinada “alta cultura urbana” que a su modo posee trazas de popular por su idiosincrasia y el uso que realiza del espacio público de las ciudades.

El recorrido propuesto parte, precisamente de esta ampliación de la definición de patrimonio inmaterial, añadiéndole el epíteto de urbano, entendiendo así que en los entornos de la ciudad se han producido en la última década. Después damos paso a la Posmodernidad como tiempo en el que enmarcamos el fenómeno y como explicación de muchas de las características que lo definen. Daremos la definición de *Espacio Intermedio*, para explicar cuáles son esos lugares de la cultura contemporánea y el tono de sus prácticas. También rescataremos la figura del prosumidor, comparada con la idea de nuevo espectador, y que es un concepto exportado de la disciplina económica. Tocaremos también los conceptos relativos al espacio urbano, a la manera en que se produce la vivencia de experiencias en las prácticas culturales contemporáneas y a cuál es el análisis que podemos extraer de las mismas. Será fundamental entender y atender todas estas notas para saber convenientemente cuál es la vivencia cultural hoy. También veremos cuál es la vivencia temporal y cómo el concepto “tiempo” interviene en el fenómeno artístico.

Este texto se propone como una gran conversación entre autores de diferentes disciplinas que aportan, desde ellas, sus particulares perspectivas sobre un mismo objeto de análisis: la cultura contemporánea. Algunos de los nombres que ponemos a dialogar son: Puellas y Rancièrre, que nos ofrecen una mirada sobre el espectador, Lipovetsky y su idea de *hiperconsumo*. También nos referiremos a la idea de lujo expuesta por Michau, que se relaciona directamente con el

consumo, cada vez más de experiencias, desvinculándose de algún modo de la posesión. Huizinga y Callois apoyan la idea de lo lúdico incluida en la cultura. Desde el teatro nos acercamos a su corriente más física gracias a las teorías y prácticas de Lecoq y Grotowski. Para referirnos a la historia, miraremos hacia Bajtin y Burke. Por último, no debemos olvidar a Kubler y su particular percepción temporal. Empecemos.

PATRIMONIO INMATERIAL URBANO, LA POSMODERNIDAD COMO ORIGEN Y CAUSA.

Cuando hablamos de Posmodernidad, no podemos más que remitirnos al concepto Modernidad, a través de una relación comparativa entre ambos. La Posmodernidad tratada como el periodo proveniente después de la Modernidad se rige por una serie de características que son contestatarias a la época anterior y herederas de ella. Bajo una mirada transversal nos proponemos viajar por estas características, a fin de entender, enmarcar y determinar en qué contexto nacen y se desarrollan los *Espacios Intermedios*.

Destacamos los siguientes aspectos de la época actual:

En primer lugar el desarrollo tecnológico, bien sea desde la aparición de internet y las comunicaciones que posibilita, o la democratización del transporte, permitiendo la movilidad masiva de viajeros. Estos dos hechos contemporáneos han propiciado que la comunicación humana cambie, así como la biografía de los individuos. Hablamos de ambas como herramientas que permiten el intercambio y generan nuevas conexiones que antes no eran factibles. Es conveniente recordar que este fenómeno tiene una aplicación directa en los *Espacios Intermedios*, ya que gracias a internet y la facilidad en los medios de transporte, es decir, en especial a la aparición de las compañías aéreas *low cost*, etc. Los centros de cultura se valen de estas herramientas, que complementan, por un lado la experiencia *in situ*, a través de una fuerte comunidad virtual. Y por otro, permiten generar conexiones y poner en comunicación, tanto física como virtualmente, a expertos y públicos de todo el mundo.

Este cambio tecnológico ha propiciado otros, especialmente el modo en el que entendemos y vivimos el tiempo. Los ritmos vitales de la Posmodernidad se sitúan a gran velocidad. El arte y los recintos que lo albergan también han adaptado sus estructuras para acercar la cultura a un espectador que en su cotidianidad utiliza el tiempo a modo de contracción intensa y breve.

Aquí hay que señalar después la importancia de esta nueva vivencia de temporalidades distintas por parte del ciudadano posmoderno, que propicia que en los *Espacios Intermedios* se viva una temporalidad también diversa; es decir, generando experiencias de corta duración y con una impronta alta, en las que se vive una intensidad elevada.

La figura del espectador/consumidor de cultura contemporáneo corresponde a un individuo activo, con un papel participativo de las actividades y experiencias, que no sólo cumplen una labor didáctica con las colecciones más tradicionales (bien sean obras de arte de formatos clásicos—pintura, escultura, dibujo, etc.—, o bien libros u otros bienes culturales de carácter público), así como son componentes activos en la propia generación del objeto cultural. Podemos entender la cultura contemporánea como una cultura de la experiencia que se despegas de su materialidad para hacer del carácter efímero una cualidad valiosa. Esta idea se une a la vivencia presentista afincada en la vida cotidiana del espectador. Hoy establecemos realidades virtuales y momentáneas que son sólo parte de procesos, sin la absoluta necesidad de su residuo material para su consecuente valorización.

Al repasar la evolución de los formatos artísticos nos encontramos con aquellos tradicionales (escultura, pintura y arquitectura) que están hechos para perdurar en el tiempo. Aunque sí es cierto que también éstos han debido actualizarse a la actualidad generando comunicaciones más esporádicas adaptadas a la actual vivencia temporal. En especial estos lenguajes han empezado a trabajar con otros materiales que permiten una mayor flexibilidad, física y metafórica en su utilización como objetos culturales. Durante el siglo XX se han desarrollado los lenguajes nuevos, la fotografía y el audiovisual. Ambos poseen una durabilidad menor, y también son concebidos, no sólo como obras finales, si no también como medios de

documentación. Estas técnicas y procedimientos han establecido una cultura visual en nuestra sociedad. Sin embargo, el siglo XXI está caracterizado por otro tipo de piezas como son las instalaciones, que ya tímidamente aparecían a finales del siglo anterior, *performances* y otros formatos artísticos, que lejos de poseer el carácter documentativo para su perdurabilidad, como podía suceder con los movimientos surgidos durante la década de los sesenta, se plantean a la institución y a los públicos con un carácter efímero y no documental. Se produce la interacción, una participación de intervención directa por parte del espectador. De este tipo de aproximación al hecho cultural han sido pioneros los museos de ciencia.

La cultura hoy es vivida, no contemplada. Las nuevas prácticas artísticas pertenecientes a corrientes como el arte participativo o el que Bourriaud llamara en la década de los noventa, arte relacional, (Bourriaud, 2006) son testimonios fruto de una nueva metodología en el proceder cultural. El espectador es llamado a ocupar un lugar protagonista, se sitúa en el centro de la experiencia cultural. Esta reivindicación surge en una doble dirección: bien sea desde un cambio en el propio público, figura que como consumidor empieza a cambiar de un papel pasivo y receptor a uno completamente activo. Ya desde la teoría económica Toffler (Toffler, 1981) apunta el concepto de *prosumidor* para explicar el fenómeno participativo en los sectores de consumo. Esta definición económica es potencialmente aplicable a la dinámica cultural posmoderna.

Es necesario señalar que el consumidor, el espectador se ha convertido en una pieza fundamental de la crítica cultural. Con el desarrollo de internet se han creado redes sociales que permiten a los usuarios dar su opinión, que acaba siendo de mayor utilidad para otros usuarios que desean también acercarse a la experiencia, que la opinión de la crítica. La crítica clásica sigue existiendo, pero podemos afirmar que el peso de las opiniones de otros usuarios es mayor en futuros consumidores. De esta forma el público determina los formatos. De alguna manera las figuras que hasta ahora gestionaban el mercado del arte (managers, comisarios, críticos,...) son valiosos, pero al igual que los propios artistas, han variado su disposición al servicio de los consumidores culturales. Ahora son los públicos los que demandan los formatos, incluso los autores que desean ver. Pondré de ejemplo el formulario que el Teatro La Abadía, en Madrid entrega a los espectadores para conocer su opinión respecto al funcionamiento del espacio, así como sus gustos para ser tenidos en cuenta dentro de la futura programación de la sala. Este tipo de acciones por parte de los contextos culturales denota este cambio de la figura del espectador como mero receptor pasivo a agente activo e interviniente directo en aquello que consume.

Me resulta muy interesante la comparación que realiza Puelles entre el sujeto estético y el espectador (Puelles, 2011):

“En contraste con el sujeto estético, el espectador se somete a la potencia del objeto artístico, siendo vulnerable a ella. Mientras que el sujeto estético, juez de la representación, es sujeto influyente de la sensibilidad estética, el espectador es sujeto ‘influido’, de sentimentalidad y emoción. Su susceptibilidad para ser alterado o transformado, su vulnerabilidad, hace de él que sea, , antes que sujeto centrado en el juicio, sujeto tomado en la experiencia. El objeto artístico es pragmático y *performativo* (el objeto estético es ideal y reconfortante o regocijante), y su centro de diana es justamente el receptor, frente al cual la obra de arte trata de sustraerse y resistirse. De acuerdo con esto, el espectador deberá *dejarse hacer*.”¹

Es precisamente esta la inversión que se reivindica, el espectador posmoderno, en su poética de la recepción no es ya ese sujeto ‘influido’, sino que se trata de un sujeto agente, activo. Debe *dejarse hacer* en su flexibilidad y carácter adaptativo a las propuestas que vienen determinadas por las circunstancias y situaciones, pero, en absoluto es diluida su presencia en la actualidad.

¹ PUELLES ROMERO, Luis. *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Abada editores. Madrid, 2011. Pág. 72.

Tal y como dice uno de los grandes teóricos de nuestro tiempo, Jacques Rancière, “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprenden en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”². De este modo se apela en la Posmodernidad a la necesidad de un carácter didáctico de lo que se muestra ante el público. Esa educación no formal, que lejos de ser tratada de un modo peyorativo o inferior a la educación oficial, debiera ser revalorizada y considerada como una de las principales fuentes de conocimiento cotidiano.

No se trata tan sólo de hacer visibles códigos autorreferenciales de los contextos urbanos, sino dedicarse a otros saberes que en entornos urbanos se están perdiendo con las últimas generaciones que aún poseen dichos conocimientos y reivindicar su importancia.

Para enmarcarnos, tal y como hacía patente Lipovetsky (Lipovetsky, 2000) nos encontramos, no en el fin de un periodo consumista, sino en una *segunda era del consumo*:

“Qué error el haber pregonado precipitadamente el fin de la sociedad de consumo, cuando está claro que el proceso de personalización no cesa de ensanchar sus fronteras. La recesión presente, la crisis energética, la conciencia ecológica, no anuncian el entierro de la era del consumo: estamos destinados a consumir, aunque sea de manera distinta, cada vez más objetos e informaciones, deportes y viajes, formación y relaciones, música y cuidados médicos. Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada, hasta en la imagen y el devenir del ego llamado a conocer el destino de la obsolescencia acelerada, de la movilidad, de la desestabilización. (...) Más exactamente estamos en la segunda fase de la sociedad de consumo, *cool* y ya no *hot*, consumo que ha digerido la crítica de la opulencia.”³

Pero a diferencia de un consumo exclusivamente material, hoy hablamos de un consumo de experiencias. El ciudadano actual está interesado en las vivencias. Detengámonos por un instante en un ejemplo paradigmático que ha acaecido en los últimos años con el turismo. En primer lugar se trata de una cuestión semántica. Hace unas décadas, especialmente en los ochenta y los noventa, la inmensa mayoría de personas que viajaban a países fuera del propio eran llamados turistas. La visita, por ejemplo a una ciudad como París, especialmente siendo la primera vez que se pisaba el lugar, consistía en una *gymkana* en la que ir tachando de una lista los monumentos, museos y principales atracciones. Basta ver los planteamientos de las guías de viaje de esas décadas para entender a qué me estoy refiriendo. Sin embargo, aquí también gracias a la influencia del uso de internet y las redes sociales, los turistas se han convertido en viajeros, y más allá de ir tachando museos y monumentos vistos, buscan la experiencia que comienza cuando preparan la maleta para salir de su cotidianidad. No se trata de encontrar un espacio más o menos aséptico y confortable en el que dormir, sino hacer del hecho de detenerse en el camino para descansar un momento único. Así nacen propuestas más o menos cercanas a la ética como los parques temáticos o el hotel del Holocausto, la simulación de un resort millonario que ofrece a sus huéspedes la posibilidad de dormir en chabolas prefabricadas, tal y como viven comunidades gitanas, o la reconstrucción de un campo de refugiados. Tras lo que podemos considerar excentricidades más o menos plausibles, se esconde la necesidad de experimentar. Utilizaremos este verbo para explicar este nuevo fenómeno cultural vivido en los *Espacios Intermedios*.

Yves Michaud en *El nuevo lujo* (Michaud, 2015), nos hace precisamente referencia a esta necesidad de la experiencia como nueva forma de ostentación y generación de identidad. La industria del lujo, ligada a la industria cultural en muchos momentos supone un cambio radical en la escala de valores y el modo de vivir la cotidianidad de quienes participan de él. Un planteamiento interesante es la necesidad de lujo sea cual sea nuestra condición social, ya que existen diferentes escalas, pero la distinción es condición *sine qua non* de la condición humana. Así también ocurre en la vivencia cultural. Es necesaria la distinción. Esta idea, mal

² RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones. Castellón, 2010. Pág. 11.

³ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000. Pág.10.

entendida durante muchos siglos, bajo mi punto de vista, ha generado una separación entre aquellos que poseían conocimientos respecto a la cultura, de aquellos que no. Una buena reflexión sobre ello la encontramos en la literatura y en el cine en 1984, donde se plantea que es mejor que nadie tenga acceso a la lectura de la *Poética* de Aristóteles, ya que de lo contrario, quien lo haya leído se sentirá superior de quien no lo haya hecho.

Debemos abogar por una cultura plural que genere varios niveles de lectura, nota que caracteriza a las grandes obras clásicas universales. Aquellas que hablan distintos lenguajes dependiendo de cada espectador, e incluso en relación al estado en el que éste se encuentre. Todos hemos experimentado el placer de leer el mismo libro con años de diferencia y descubrir mensajes diferentes en cada uno de los recorridos.

Abordemos ahora la cuestión central de la metáfora teatral que planeará a lo largo de estas páginas. En el modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas que propongo, autores de las artes escénicas como Stanislwski o Chéjov tienen mucho que decirnos en cuanto a la interpretación de personajes. Son aún más pertinentes autores de teatro físico como Grotowski o Lecoq, ambos maestros de la generación de emociones a través del cuerpo y sus posiciones. De la pureza de la práctica escénica, autores como Luckmann, dentro de las Ciencias Sociales, también trabajarán, en este caso con la mueca, para establecer los fundamentos de la construcción social de la realidad. Walt Disney acabará utilizando estos estudios para la creación de emociones en sus personajes de dibujos animados. De esta forma se cierra un círculo que empieza en el arte, pasando por la ciencia, para ser devuelto a éste y contar historias. Son este tipo de caminos comunicativos que se han de establecer entre disciplinas, y que desde mi modelo reivindico por su funcionalidad.

Pero volviendo a la interpretación de roles en la vida cotidiana, fijémonos en el especial interés que suscitan los autores teatrales en este punto. En las bases de la interpretación encontramos el concepto de *mimesis* como esa capacidad de imitación que posee el ser humano desde que nace. El trabajo del actor, en gran medida consiste en esa imitación, que se desarrolla en aspectos de la vida cotidiana. Cuenta uno de los alumnos de Lecoq como éste les proponía imitar a los paseantes que encontrarán en la calle como ejercicio actoral. Grotowski genera series de ejercicios físicos para el entrenamiento diario, ya que en el centro de la intención de la creación de personajes de la profesión del actor nos encontramos con el control en el uso del cuerpo.

Otras de las características fundamentales de la interpretación las encontramos en el método propuesto por Chéjov. Este autor habla, entre otros, de dos conceptos a destacar. El primero de ellos es la facilidad que acompaña a las acciones que el actor realiza encima del escenario, acompañado del concepto de belleza. Ambos se conectan por la imaginación. Ésta es la que permite al intérprete crear situaciones para el espectador.

Si unimos estos conceptos básicos, podemos componer un cuadro muy completo del tratamiento de las situaciones y emociones humanas tal y como las trabaja el profesional del teatro.

Desde el teatro también entroncamos con la faceta lúdica de la misma experiencia cultural. El arte escénico de por sí es juego, y así es concebida su práctica. Veremos como el éxito de las dinámicas de grupo en aspectos culturales se relaciona directamente con el juego. Éste, lejos de pertenecer a un breve período de nuestra infancia, nos acompaña también en la edad adulta.

Recordemos las palabras de Boal cuando apela al teatro como el lenguaje humano por excelencia, denotando que la única diferencia entre los actores y nosotros es que ellos son conscientes de que usan la interpretación como medio para expresarse, mientras que nosotros actuamos a diario sin saberlo, (Boal, 2002). Boal aboga por el doble rol que todos representamos: por un lado somos actores, porque actuamos, y a su vez somos espectadores, porque observamos. Así acuña el término *Esport-actores*.

Estas posiciones que constituyen el juego teatral en la experiencia cotidiana y, a su vez, en la vivencia cultural, reverbera el 'como si' que hace notar Huizinga:

“(…)el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecute dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.”⁴

Es así que debe ser concebida la faceta lúdica de la experiencia cultural, un ‘como si’ con un conjunto de reglas que se desarrolla en un tiempo y espacio concretos.

Otras disciplinas que también nos acercan a modelos de comportamiento y situaciones son la etología y la psicología (desarrollar autores y demás en relación al concepto de cultura).

El fin de este desarrollo nos permitirá generar patrones de conducta humana que ayuden a conocer las situaciones producidas en las distintas dinámicas de los contextos culturales. El aprendizaje de las dinámicas de grupo, especialmente mediados por aprendizajes y situaciones culturales, es esencial para el buen funcionamiento de un *Espacio Intermedio*. Y, para ello, las disciplinas citadas anteriormente ofrecen, trabajando juntas, una visión completa del fenómeno cultural posmoderno.

Pasemos ahora a hablar de dos conceptos que *sitúan* gracias a unas coordenadas específicas la cultura. Éstos son el tiempo y el espacio. Cuando hacemos referencia al tiempo dentro de la cultura éste va intrínsecamente ligado a su vivencia cotidiana. En la Posmodernidad, tal y como hemos destacado, el Presentismo es la filosofía imperante, y es por ello que los espacios dedicados a la cultura han debido adaptarse a ésta.

Será pertinente aclarar que en los centros culturales la vivencia del tiempo es directa a la utilización que hacen los usuarios de las instalaciones. Las personas que se acercan a diario, por uno u otro motivo seleccionan ciertas actividades. Su aproximación es corta de duración y extremadamente selectiva. Es por este motivo que cuando se realice la programación del centro habrá de tenerse en cuenta, especialmente en la oferta de talleres, conferencias y otras ocasiones con fines didácticos, que la duración de las mismas habrá de ser limitado y adecuado al tejido social que asiste o que puede estar interesado en la realización de dichas actividades.

Por otro lado el espacio temporal dedicado para actividades de más larga duración, como pueden ser las exposiciones temporales de carácter tradicional, también han de conjugar tiempos de apertura diarios largos con las mismas duraciones a lo largo de la programación anual.

Destaquemos la reflexión que realiza Kubler respecto a la vivencia del tiempo, y como ésta enlaza directamente con los vestigios que han dejado, y que algún día nosotros dejaremos, en relación a la cultura de varias civilizaciones. La diferencia entre una cultura temporal y una cultura espacial.

“El reloj cultural, sin embargo, se basa principalmente en fragmentos arruinados de materiales provenientes de depósitos de basura y de cementerios de ciudades abandonadas o poblados enterrados. Sólo las artes de la naturaleza material han sobrevivido; nada se sabe prácticamente de la música y la danza, de la narración y del ritual de todas las artes de expresión temporal, a no ser en el mundo mediterráneo, con excepción de lo que ha sobrevivido en forma tradicional en grupos remotos. Así pues, nuestra prueba operacional de la existencia de casi todos los pueblos antiguos se da en el orden visual, y existe en la materia y en el espacio más que en el tiempo y en el sonido.”⁵

Es aquí cuando el tiempo y el espacio se conjugan para llevarnos a entender cuán importantes son en el desarrollo cultural. Actualmente, ligado al Presentismo también encontramos que las

⁴ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Alianza editorial. Madrid, 2008. Pág.27.

⁵ KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Ed. NEREA. Madrid, 1988. Pág.71.

realidades virtuales no dejan huellas materiales de las vivencias culturales ¿Al ser humano ha dejado de preocuparle la permanencia después de la muerte?

No se trata únicamente de las vivencias cotidianas unidas a las biografías personales de cada individuo, sino algo que se respira en el uso de las nuevas tecnologías y las realidades digitales y virtuales; el desprendimiento a los objetos materiales (son utilizados como herramientas y no como fines en sí mismos); el arte y la cultura que decide basarse en momentos y experiencias y alejarse de vitrinas; y la arquitectura y el uso del espacio público, que gracias al desarrollo de nuevos materiales conjuga la utilidad y la durabilidad justas para un carácter efímero y cambiante de las situaciones.

En este punto conviene destacar la ciudad como el núcleo del desarrollo ciudadano y de las prácticas denominadas como cultura posmoderna. Podemos concebir la ciudad como un gran decorado en el que se desarrollan los actos de nuestra obra. Robert Park, padre de la sociología urbana nos habla del concepto de ecología humana (Park, 1999), y en concreto de ver la ciudad como un laboratorio social.

“Pero si la ciudad es el mundo que el hombre ha creado, también constituye el mundo donde está condenado a vivir en lo sucesivo. Así pues, indirectamente y sin tener plena conciencia de la naturaleza de su obra, al crear la ciudad, el hombre se recrea a sí mismo. En este sentido y en este aspecto podemos concebir la ciudad como un laboratorio social”. (Incluir la referencia bibliográfica) Pág. 115.

El concepto de laboratorio social será fundamental para entender los *Espacios intermedios* precisamente como eso, como espacios intersticiales entre la ciudad, los espacios propiamente públicos, y los espacios privados, el concepto de *extimidad* que está estrechamente relacionado con el de *Espacio Intermedio*. Éste debe ser entendido como un laboratorio en el que experimentar la cultura, donde el ciudadano es protagonista participante y tiene el poder de decisión para elegir cómo, cuándo y dónde. El resto del sistema del mercado del arte y del mundo de la cultura son meros conductores y gestores, pero es el público el que manda.

La vivencia de la cultura en los actuales núcleos urbanos se ha ampliado a una gran diversidad de espacios y formatos híbridos, espontáneos, efímeros, haciendo de la calles de la ciudad una extensión de la casa propia.

Hace algunos años concebíamos arte público la colocación de una escultura en una plaza, y no me entiendan mal, es parte de la misión de la cultura embellecer sus calles, pero no es la única ni la más efectiva forma de celebrar la ciudad. Hoy los ciudadanos reivindican la plaza como espacio de encuentro. En ella se busca el diálogo, la creación de lazos a través de intereses comunes y el intercambio de las diferencias a través de propuestas diferentes de comunicación. Pero no debemos pensar que estas demandas son nuevas. Si miramos a la cultura popular, ya en la Edad Media y el Renacimiento la plaza pública es un espacio de intercambio.

“Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad.”⁶

Tal y como describe Bajtin (Bajtin, 1998) la plaza pública tenía su propio vocabulario. Era el espacio en el que se celebraban todos los acontecimientos importantes. En ella se vivían todas las estaciones del año y era testigo de las metamorfosis del pueblo y sus habitantes.

En sus baldosas se bailaba la fiesta. Detengámonos en la fiesta por excelencia, el carnaval. Si atendemos a esta formato cultural encontramos las raíces de los híbridos actuales. Como dice Bajtin el carnaval no tiene ninguna frontera espacial (Bajtin, 1998), de diluye la línea divisoria

⁶ BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Pág. 125.

entre intérpretes y público, ya que el público como tal no existe, es más bien una mezcla de la que todos son parte del juego.

“Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.”⁷

El análisis de este tipo de manifestaciones culturales serán replicadas en los movimientos artísticos de experimentación en los años sesenta del siglo XX. La aparición de la *performance* o el *happening* recuperan esta idea de generar una comunidad que participa y crea a partir de sí misma la pieza. A su vez encontramos reminiscencias del ritual y la necesidad de compartirlo. Así, la cultura se conecta directamente con la idea de lo sagrado, elevando la cotidianidad a rito, a una participación ciudadana que implica contar, como bien dice Burke, la historia desde abajo (Burke, 2003):

“La microhistoria en cuanto práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental. Esta definición da pie ya a posibles ambigüedades: no se trata simplemente de atender a las causas y efectos de que todo sistema social coexistan aspectos diferentes, en otras palabras, al problema de describir estructuras sociales de gran complejidad sin perder de vista la escala del espacio social de cada individuo y, por tanto, de las personas y su situación en la vida. La cuestión no es, por tanto, conceptualizar la idea de escala en cuanto factor inherente a todos los sistemas sociales y como característica importante de los contextos de interacción social que incluyen aspectos cuantitativos y especiales diversos. (...) La escala como objeto de análisis que sirve para medir los distintos aspectos en el campo de las relaciones.”⁸

Recordemos este concepto de escala referido a la *microhistoria*, nos será de ayuda para entender, bien sean las dinámicas internas de los centros de cultura, como aquellas que se producen en el tejido social que es participante activo. Esta definición estará presente en la base del modelo de análisis de prácticas culturales contemporáneas propuesto.

Una de las principales reivindicaciones de nuestra contemporaneidad es precisamente la del uso del espacio público por parte de los ciudadanos. La crisis económica y el desencanto con la clase política han traído consigo un cambio radical en la forma en que la ciudadanía desea vivir la ciudad. En primer lugar nos encontramos ante una conciencia ecológica que abarca más allá del primer impacto al ambiente. Se trata de generar una conciencia con el ambiente natural, pero también con el ambiente urbano, aplicando una economía de medios y de utilización de los recursos. La crisis ha generado un nuevo concepto de solidaridad. Si enfocamos el estudio actual sobre ciudades como Madrid caeremos en la cuenta como se ha generado un gran número de asociaciones vecinales, que desde las asambleas del 15M se han unido para proponer distintas actividades en sus comunidades. Se han ocupado espacios en desuso o abandono por parte del Ayuntamiento para mejorar la calidad de vida de barrios. Estas iniciativas que surgen y son gestionadas desde la propia ciudadanía son la muestra de este cambio participativo que reivindican los nuevos colectivos. El concepto de banco de tiempo, pionero en el mundo anglosajón, permite a los ciudadanos donar parte de su tiempo libre para enseñar y recibir conocimiento. Este tipo de actividades se relacionan directamente con la idea de trueque, con la mejora de la calidad de vida cotidiana y con una reivindicación de la relevancia de la educación no formal en las comunidades.

Todas estas características son el caldo de cultivo en el que se germina el concepto de *Espacio Intermedio* acuñado en este libro. En el próximo capítulo trataremos de aproximarnos a él para comprender sus dinámicas y el buen funcionamiento de las actividades realizadas en

⁷ BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Pág. 9.

⁸ BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia*. 2ª edición. Alianza Ensayo. Madrid, 2003. Pág. 122.

estos centros que son fundamentales para la salud de los núcleos urbanos y las comunidades que los habitan.

CONCLUSIONES

Las principales líneas conclusivas que nos permite establecer este texto en relación a las prácticas culturales contemporáneas son:

1. Se ha producido un cambio en el modo de entender la cultura contemporánea que es necesario atender y explicar.
2. Dicho cambio producido en las últimas décadas es fruto del desarrollo tecnológico y la democratización del transporte, entre otros factores de relevancia.
3. Debido a ellos, el ciudadano utiliza el espacio urbano de un modo diverso, estableciéndose así una nueva definición de las ciudades y de los lugares destinados a la cultura contemporánea.
4. Como consecuencia del punto anterior, entendemos que la relación que se establece entre el ciudadano, consumidor de cultura activo (nos hemos referido al término prestado desde la economía, prosumidor).
5. El ciudadano se establece en términos de diferenciación de una actitud pasiva a un rol activo en el Mercado del Arte. Ya no existe la separación y silencio relativos al objeto cultural, si no que el espectador se sitúa en el centro de la acción, siendo a su vez generador y receptor de la actividad.
6. Se han establecido los roles de los agentes culturales de un modo en el que se diluyen fronteras. Hay una característica de hibridación de lenguajes, formatos y de modos de entender la cultura contemporánea, ampliando los horizontes que antes se encontraban en compartimentos-estanco, y que hoy conviven en una relación simbiótica.
7. Por todos los motivos anteriormente expuestos y que constituyen un análisis de la cultura actual, nos permite ampliar el concepto de patrimonio inmaterial a un folclore que no sólo se limita a lo popular, si no que suponen una alta cultura con tintes populares desarrollada en entornos urbanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTER BRAGE, Lluís; VECINA, Carlos; PASCUAL, Belén (2014) *Comunidad, trabajo en red e intervención socioeducativa*. Baleares: Edicions UIB.

BARDIN, Laurence. *El análisis de contenido*. Madrid, Akal, 1986

BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

BISHOP, Claire (2004) *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, nº110, otoño (pp. 51-80).

(2006) *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.

BOURRIAUD, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

(2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

(2004) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BROMBERG, Ava (2008) *Interrogating Public Space*. Creative Time. (en línea)

- BURKE, Peter (2010) *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- BURKE, Peter (1991) *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1998.
- CRUCES, Francisco (1995) *Fiestas de la ciudad de Madrid. Un estudio antropológico*. Madrid: UNED, Facultad de Filosofía, Tesis Doctoral.
- CUCÓ, Josepa (2004) *Antropología urbana*. Barcelona: Ariel.
- DELGADO Ruiz, Manuel. *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- DENNIS, Anne (2014) *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- FREIRE, Paulo (1975) *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI
- FERRANDO, Bartolomé (2013) *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora ed.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011) *La estética de lo preformativo*. Madrid: Abada Editores.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GARCÍA, José Luis; VELASCO, Honorio, et al. (1991) *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GIDDENS, Anthony (1994) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- GOFFMAN, Erving (1993) *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Buenos Aires: Amorrortu.
- (1994) *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires: Amorrortu.
- (2003) *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu,
- (2006) *Frame analysis: los marcos de la experiencia*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- HALL, Edward T. , *La dimensión oculta*. 1966. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- HALL, Peter. *Modelos de análisis territorial*. Barcelona: Oikos-Tau, colección urbanismo, 1975.
- HANNERZ, Ulf. *Exploración de la ciudad*. 1980. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LALO, C. (1921), *L'art et la vie sociale*. París: Doin.
- LATOUR, Bruno (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009) *Pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍN PRADA, Juan (2012) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- MAUSS, Marcel (1970) *Lo sagrado y lo profano. Obras, vol. I*. Barcelona: Barral.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la Cultura visual*. Barcelona: Paidós.

- MORLEY, David (2009) *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- NIZET, Jean; RIGAUX, Natalie (2006) *La sociología de Erving Goffman*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Melusina, colección Circular.
- ORTEGA VILLA, Luz María. *Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis*. Universidad Autónoma de Baja California. Culturales. VOL. V NÚM. 10, JULIO-DICIEMBRE DE 2009. ISSN 1870-1191. (Artículo).
- PARSONS, Talcott (1968) *La estructura de la acción social*. Madrid: Guadarrama.
- PÉREZ-ALFARO, Carlos y SÁNCHEZ DE LA MADARIAGA, Inés y VELÁZQUEZ, Isabela (coords.) *Pensar la ciudad*. León: Fundación Monteleón, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Macba y Servei de publicacions de la Universitat Autònoma.
- RIFKIN, Jeremy. *La civilización empática. La carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. 1ªed. Marzo 2010. Ediciones Paidós. Madrid.
- RIFKIN, Jeremy. *La sociedad de coste marginal cero. El Internet de las cosas, el procomún colaborativo y el eclipse del capitalismo*. 1ª ed. Septiembre 2014, Ediciones Paidós. Barcelona.
- RIFKIN, Jeremy. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Paidós 2000. Barcelona.
- SIGNORELLI, Amalia. *Antropología urbana*. Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana, Anthropos, 1999.
- SOBRERO, Alberto. *Antropologia Della città*. 1998. Roma: Carocci Editore, 2009.
- TOFFLER, Alvin. *Los consumidores de la cultura*. Buenos Aires. Leviatán. 1981.
- TOFFLER, Alvin (1992) *La tercera ola*. Barcelona: Plaza&Janés.
- TOURAINÉ, Alain. *El nuevo espacio público. Comunicación pública y crisis de la representatividad*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- TURNER, Victor (1989) *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- VILLASANTE, Tomás R. (2006) *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- WARNER, Michael (2008) *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: Macba / Contratextos.
- ZUKIN, S. (1995) *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell Publishing LTD.