

**CREATIVIDAD = CAPITAL**  
**SEGUNDO ENCUENTRO DE ARTE,**  
**TRABAJO Y ECONOMÍA**  
**2012**

Esta publicación cuenta con el apoyo de:



Ministerio  
de **Cultura y**  
**Patrimonio**

Rafael Correa Delgado  
**Presidente Constitucional de la República  
del Ecuador**

Francisco Velasco Andrade  
**Ministro de Cultura y Patrimonio**

Jorge Luis Serrano Salgado  
**Viceministro de Cultura  
y Patrimonio**

Daniela Fuentes Moncada  
**Subsecretaria Técnica de  
Emprendimientos Culturales**

Carla Endara Aguilar  
**Directora de Emprendimientos e Industria  
Editorial (e)**

**Fondo  
Editorial**  
Ministerio de Cultura del Ecuador

Edwin Andino Álvarez, Adriana Grijalva Cobo  
Dirección de Emprendimientos e  
Industria Editorial  
**Corrección de textos**

Carla Endara, Carolina Corral  
**Dirección de Diseño y Artes Aplicadas  
Diseño y diagramación**

**Impresión:** Imprenta Mariscal

© 2013, de la primera edición,  
FLACSO – Ministerio de Cultura y Patrimonio  
del Ecuador

**Quito, Ecuador**

El encuentro de arte, trabajo y economía es un  
proyecto de:

**ARTE ACTUAL – FLACSO ECUADOR**

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro  
Quito – Ecuador  
Pbx: +593-2-3238888 ext.2040  
arteactual@flacso.org.ec  
www.arteactual.ec

Juan Ponce  
**Director FLACSO**

Marcelo Aguirre  
**Coordinador Espacio Arte Actual**

María José Salazar  
**Asistente Arte Actual**

Paulina León  
**Coordinadora del Encuentro de Arte,  
Trabajo y Economía**

Paola de la Vega  
**Coordinadora de la Botica de Proyectos**

Gabriela Montalvo  
**Metodología del taller**

María del Carmen Carrión  
**Asesoría de las Mesas Redondas**

Francisco Suárez  
**Fotografía**

# ÍNDICE

**10 MEMORIAS DEL SEGUNDO ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE ARTE, TRABAJO Y ECONOMÍA, CREATIVIDAD = CAPITAL** / Paulina León

## **17 MESAS REDONDAS**

### **19 MESA REDONDA 1: CREATIVIDAD = CAPITAL**

**22 • INTRODUCCIÓN A LA ECUACIÓN “CREATIVIDAD = CAPITAL”** / Christoph Baumann

**24 • CREATIVIDAD = CAPITAL** / Leonardo Wild

**36 • EL ANUNCIADO DECLIVE DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL**  
/ Jaron Rowan

**48 • ¿PARA QUIÉN CREAMOS? 20 PUNTOS PARA LA REFLEXIÓN** / Fernando Vicario

### **59 MESA REDONDA 2: MODELOS DE GESTIÓN PARA LA PRODUCCIÓN DE PROYECTOS CULTURALES**

**62 • GIROS Y DEBATES ACTUALES EN TORNO A LA GESTIÓN CULTURAL** / María Fernanda Cartagena

### **71 MESA TALLER 3: DEL MODELO CLÁSICO DEL MECENAZGO A LA INVERSIÓN ACTUAL: NUEVAS FORMAS DE PARTICIPACIÓN Y RESPONSABILIDAD SOCIAL**

**72 • SERVICIO SOCIAL DEL COMERCIO: MISIÓN Y ACCIÓN** / Mauricio Trindade da Silva

## **87 TALLER**

- 90** • **TALLER DE TRABAJO ENTRE EMPRESARIOS, ARTISTAS Y SECTOR PÚBLICO** / Gabriela Montalvo Armas

## **97 BOTICA DE PROYECTOS. ESPACIO DE MEDIACIÓN Y GESTIÓN MÚLTIPLE**

- 100** • **LA BOTICA DE PROYECTOS: UNA ESTRATEGIA PARA LA MEDIACIÓN Y GESTIÓN MÚLTIPLE**  
/ Paola de la Vega

## **111 LOS PROYECTOS**

- 112** • **Interruptor Fanzine**
- 116** • **Residencia y Laboratorio de Producción Artística**
- 120** • **La Ruta Mural**
- 124** • **Teatro de Bolsillo / Sono**
- 128** • **Periscopio**
- 132** • **Jornadas de Reflexión Vinculaciones posibles Arte e Infancia**
- 136** • **Nido de Vidrio (NV)**
- 140** • **Directorio de Artistas y Actores Culturales No Lugar**
- 144** • **Jardines Colgantes de Guapulonia**

## **149 REFLEXIONES, PAUTAS Y CONCLUSIONES**

- 150** • **REFLEXIONES, PAUTAS Y CONCLUSIONES** / Paulina León - Paola de la Vega

## **157 BIOGRAFÍAS**



# EL ANUNCIADO DECLIVE DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL<sup>7</sup>

Jaron Rowan

*“El no apostar por la creatividad y la cultura como elementos centrales en las estrategias de desarrollo, es como hacer una sopa con la gallina de los huevos de oro”.*

**Lala Deheinzelin**

Desde finales de la década de los setenta, hemos sido testigos del creciente interés por fomentar el papel económico de la cultura como elemento clave de crecimiento y desarrollo de las ciudades occidentales por parte de diferentes administraciones y gobiernos. Esta tendencia se concretó en la década de los ochenta con la promoción de las denominadas industrias culturales, es decir, con el fomento de grandes conglomerados de producción de la cultura como pueden ser sellos discográficos, editoriales, estudios de cine, emisoras de radio, etc. Las medidas que se pusieron en marcha para promocionar a este sector, introdujeron la idea de que la cultura puede ser un elemento de crecimiento económico capaz de reemplazar a la “decadente industria pesada” que no pudo hacer frente a las continuas demandas de productividad, abaratamiento y agilidad que le imponían los discursos neoliberales que empezaron a tomar el poder en países como Chile, Reino Unido y los EE.UU.

En esos momentos eran muchas las voces que consideraban que las industrias culturales suponían un paradigma económico muy diferente al de las industrias tradicionales. Su actividad de base creativa e intangible, podía generar numerosos beneficios como elemento de transformación urbana, como modelo de crecimiento económico y como un elemento de solución de conflictos sociales para ciudades que se encontraban en pleno proceso de degradación postindustrial. Es en este sentido que podemos aseverar que las industrias culturales han sido avivadoras de los procesos de terciarización de muchas de las ciudades occidentales y han funcionado como arietes de un cambio de modelo económico que se produjo gracias a los contenidos y valores añadidos que estas nuevas industrias generaron.

---

7 Este texto hereda y dialoga con ideas expresadas en la investigación ‘Nuevas economías de la cultura’ que realice junto a YProductions.

Los valores que se le han atribuido a las industrias creativas son numerosos y variados; se considera que la creatividad puede constituir un recurso básico para el crecimiento económico que, además, es barato, renovable y sostenible (Landry 2000). Supuestamente constituye una industria más igualitaria (Gill 2002) y puede eliminar formas de exclusión social (Fonseca-Reis 2008). A parte de esto, tendrían el potencial de crear riqueza económica. En 1998, el entonces Ministro de Cultura Británico, Chris Smith estimó que las industrias culturales podrían dar empleo a más de un millón de personas y generar beneficios de más de 50 billones de libras anuales tan solo en el Reino Unido (Smith, 1998:15). Expectativas importantes que tristemente nunca se han llegado a cumplir.

Bajo estas premisas se empezaron a diseñar políticas específicas para promover que artistas, diseñadores, músicos, etc., empezaran a “profesionalizar” su actividad, creando pequeñas empresas o convirtiéndose en emprendedores/as culturales<sup>8</sup>. Estas medidas presuntamente pretendían desvincular la cultura de la tutela de ciertas instituciones públicas para así generar un mercado aún incipiente de bienes culturales. Todo esto sucedió con el beneplácito de representantes políticos, tanto de la derecha como de la izquierda parlamentaria que veían en las industrias culturales un modelo económico más democrático. Autoras como Ángela Mc Robbie, en su trabajo “Zoot Suits and Second-hand Dress”, en 1989, identificaron los mercados informales que sustentan a las subculturas y la función de mercadillos y pequeñas tiendas para generar formas de sustento a jóvenes creativos de clase trabajadora que de esta manera lograban escapar de su clase o por lo menos evitar el destino que les venía marcado. Estas ideas escapan y contradicen a la inevitabilidad de clase que estaba presente en los trabajos de sus predecesores en Birmingham y rompía una lanza a favor de la cultura como impulsor de movilidad social. De esta manera, proponía la creatividad como un activo que los jóvenes de clase trabajadora podían movilizar para, tanto desafiar a las convenciones de clase y romper con ciertas tradiciones familiares como para generar valor económico que les podía llevar a ascender socialmente.

A su vez, Sarah Thornton, socióloga de la cultura, se dedicó a estudiar los festivales y fiestas ilegales conocidas como “raves” que acontecieron en el Reino Unido durante los primeros años de la década de los noventa. En su libro *Club Culture: Music, Media, and Subcultural Capital*, de 1996, acuñó el concepto de “capital subcultural”, que tomando prestada la noción de capital simbólico de Pierre Bourdieu, le servía para demostrar que las subculturas pueden ser un lugar importante para cimentar la carrera de muchas personas que posteriormente serían grandes músicos, Djs o actores. Para esta autora, las subculturas pueden ofrecer un valor añadido y credibi-

---

8 Para un estudio más detallado de este proceso ver Rowan 2010.

lidad a algunos de sus agentes que después lo pueden explotar en circuitos culturales comerciales. Según esta autora las subculturas podrían servir como mecanismo para desmontar las distinciones de clase que de forma tan precisa describe Bourdieu.

Este tipo de visiones complementan el marco neoliberal en el que originalmente se crearon los discursos en torno a las industrias culturales en los que se criticaba el papel propagandístico que adquiriría la cultura cuando era subvencionada por el Estado. Con el crecimiento del neoliberalismo, comprobamos como paulatinamente los Estados-nación tuvieron que disputarse parte de sus competencias con el mercado, cuyas leyes no escritas y su mano invisible se presentarán como el más eficiente –y democrático– sistema de organización sociopolítica. En el edificio del Estado, el pensamiento neoliberal no dejará piedra sin remover, departamento por cuestionar ni funcionario sin criticar; de esta manera las políticas financieras serán demolidas y el estado del bienestar defenestrado. Las políticas culturales no se salvarán de esta quema, puesto que todo lo que remotamente pueda sonar a keynesiano se verá cuestionado. Jim McGuigan explica que en el Reino Unido “el thatcherismo hizo lo posible por terminar con la democracia social británica con la intención de crear una cultura y una sociedad esencialmente americanizadas, impulsadas por los imperativos del libre mercado, creando la realidad objetiva y subjetiva de lo que podemos denominar como cultura de lo empresarial” (2004:10).

Para comprender la facilidad con la que caló el discurso neoliberal es necesario tener en cuenta una serie de factores previos. Debido a elementos como la creciente diversificación étnica que experimentó el Reino Unido, la consolidación de discursos y crítica feminista o la proliferación de movimientos subculturales, los viejos enunciados y conceptos sobre los que se sustentaba la política cultural tradicional se pusieron en entredicho y nociones básicas como “excelencia” o “accesibilidad” fueron duramente criticadas. Esto debilitó los discursos tradicionales con los que se defendía el papel del Estado como garante del acceso y ente financiador de la cultura. A su vez, esto propició que se impusiera una visión neoliberal del papel del mercado como elemento legitimador y regulador de la cultura. No existía una oposición discursiva fuerte a estas ideas. De forma paulatina los marcos de propiedad intelectual se fueron volviendo cada vez más estrictos y ocuparon un lugar central en la regulación de la economía de la cultura. Con todo esto, y tal como ha expresado de forma clara George Yúdice (2002), pudimos ser testigos de una transición que llevaba a entender la cultura como un derecho básico de la ciudadanía, a ser considerado un recurso económico que debía ser fomentado por las administraciones públicas.

## La promoción exterior de este modelo: el desarrollo

Este modelo económico de la cultura empezó a ser promovido y exportado por grandes organismos internacionales como la UNCTAD, UNESCO o WIPO, por citar unos pocos, como fórmula de desarrollo para países con economías emergentes. Desde la declaración de Sao Paulo<sup>9</sup>, se puso sobre la mesa la importancia de la cultura como factor de desarrollo económico y las industrias culturales como mecanismo ideal para alcanzar este objetivo.

A pesar de las numerosas críticas que ha recibido la noción de desarrollo, los diferentes lobbies y grupos de presión lograron imponer este concepto de cultura/desarrollo, con la consiguiente creencia de que las políticas sociales pueden cubrirse a través de políticas económicas, pese a carecer de base empírica para sustentar tales ideas. La investigadora Kate Oakley ha puesto en crisis la noción de que las industrias creativas, debido a su naturaleza cultural, podían llegar a ser un motor de inclusión social. Y es que según explica, al principio existía “la percepción de que la clase creativa era meritocrática, abierta al talento y poco proclive a los prejuicios de raza, género o sexualidad, lo que condujo a la esperanza de que estos sectores abrieran caminos para la participación de los grupos tradicionalmente excluidos” (2006:262). Pero esta asunción no tardó en ponerse en entredicho. Las cifras pronto mostraron una realidad un tanto más cruda: “el 4,6% de la fuerza de trabajo en las industrias creativo-culturales del Reino Unido proviene de un origen étnico, comparado con el 7% del total del país. Esto es aún más problemático cuando uno considera que el trabajo en las industrias creativas se concentra en Londres, donde una cuarta parte de la fuerza del trabajo tiene un perfil étnico” (2006:263). El acceso a los trabajos en la industria creativo-cultural, normalmente se realiza mediante contactos internos o redes de amistades, lo que puede suponer un verdadero obstáculo a gente muy bien preparada pero que carece de contactos que normalmente se generan en ambientes universitarios o clubes a los que no todas las capas sociales tienen acceso.

Kate Oakley recomienda que “las políticas de inclusión social o que promuevan la igualdad necesitan desarrollarse por su propio derecho, no como una consecuencia del crecimiento económico. No existe evidencia alguna que nos sugiera que una sociedad económicamente competitiva no pueda tener grandes magnitudes de desigualdad o injusticias” (2006:271). Las industrias culturales no crean justicia social sino que se limitan a reproducir y en ocasiones a magnificar desigualdades ya existentes.

---

9 [http://portal.unesco.org/es/files/23037/110076962511DECLARACI%D3N\\_DE\\_SAO\\_PAULO\\_SOBRE\\_LA\\_CULTURA\\_EN\\_EL\\_DESARROLLO\\_Y\\_LA\\_INTEGRACI%D3N\\_DE\\_AM%C9RICA\\_LATINA.pdf/DECLARACI%D3N%2BDE%2BSAO%2BPAULO%2BSOBRE%2BLA%2BCULTURA%2BEN%2BEL%2BDESARROLLO%2BY%2BLA%2BINTEGRACI%D3N%2BDE%2BAM%C9RICA%2BLATINA.pdf](http://portal.unesco.org/es/files/23037/110076962511DECLARACI%D3N_DE_SAO_PAULO_SOBRE_LA_CULTURA_EN_EL_DESARROLLO_Y_LA_INTEGRACI%D3N_DE_AM%C9RICA_LATINA.pdf/DECLARACI%D3N%2BDE%2BSAO%2BPAULO%2BSOBRE%2BLA%2BCULTURA%2BEN%2BEL%2BDESARROLLO%2BY%2BLA%2BINTEGRACI%D3N%2BDE%2BAM%C9RICA%2BLATINA.pdf)

Sobre la discriminación laboral por razones étnicas, el gurú y máximo defensor de las clases creativas, Richard Florida, hace también evidente, de forma involuntaria, una realidad bastante desafortunada. Uno de los tres índices que utiliza para evaluar el potencial creativo de una región, es la tolerancia y nos muestra un panorama poco alentador. Según este controvertido autor, “los resultados muestran que las nociones de diversidad y creatividad funcionan de forma conjunta para promover la innovación y el crecimiento económico” (2002:262); por ello busca los grados de diversidad –personas de diversas procedencias geográficas, étnicas, etc.– de los diferentes contextos que analiza. Si un contexto muestra elevados grados de diversidad, es mucho más susceptible de ser creativo y por ende productivo. El propio Florida se ve obligado a aceptar un problema con esta escala de valoración, y es que refleja una realidad algo incómoda, puesto que estas gráficas “no incluyen individuos afroamericanos o no-blancos” (2002:262). Esto parece reflejar algo que ya ha denunciado Kate Oakley, y es que, como se ve obligado a admitir Florida, “parece que la economía creativa hace muy poco para mejorar la división tradicional entre los segmentos blancos y no-blancos de la población; en ciertos casos puede que incluso la empeore” (2002:263). Vemos así que este índice funciona muy bien en ciudades universitarias que atraen a estudiantes de diversos lugares geográficos, en muchos casos provenientes de familias adineradas dispuestos a “tolerarse” mutuamente y a trabajar de forma gratuita. Pero sus indicadores muestran la otra cara de esta realidad: las ciudades con desigualdades y el prejuicio racial no cambian al introducir industrias culturales, y en algunos casos este tipo de problemas empeora en este sector.

## **Desigualdades de género en las industrias culturales**

Otra forma de discriminación en este sector y que ha sido denunciada en diferentes ocasiones, y para cuya erradicación se ha trabajado en otros sectores, es la que se produce por razones de género. A continuación vamos a analizar las aportaciones que hacen diferentes académicos británicos como Rosalind Gill, Katie Milestone y Mark Banks, que han investigado en torno a las nuevas formas de discriminación de género que se han anclado en el contexto de las industrias creativo-culturales. Milestone y Banks nos advierten de que “tras el discurso de la ‘flexibilidad’ y la ‘libertad creativa’ se esconden una serie de desigualdades fundamentales y prácticas discriminatorias en el trabajo cultural. Argumentamos que las formas de organización ostensiblemente ‘destraditionalizadas’ y ‘reflexivas’ de las industrias culturales pueden propiciar la posibilidad de que reemerjan formas tradicionales de discriminación y desigualdad de género” (Banks y Milestone, 2011). Según los autores, esto sucede porque la “disolución de formas de poder social ya sedimentadas puede dar pie a lo que

paradójicamente podemos denominar un efecto de ‘retradición’” (Banks y Milestone, 2011). La falta de formas de organización estables, la extrema flexibilidad de las prácticas laborales del sector, la ausencia de marcos de control, la escasa o nula representación sindical y la desaparición de ciertas jerarquías que se reemplazan por sistemas de trabajo en red, han precipitado la pérdida de conquistas sindicales y la aparición de formas de injusticia que en muchos otros sectores se tienen controladas. Esto afecta principalmente a las mujeres, que siempre han sido más vulnerables a este tipo de formas de discriminación. Como sugieren estos autores “en los trabajos culturales se tiende a situar a las mujeres en puestos de administrativa, cuidadora u otras actividades de apoyo, en lugar de ocupar trabajos creativos o en puestos de alta visibilidad” (2009). Esto contrasta mucho con la visión generalizada que se tiene del trabajo creativo que, como explica con acierto Rosalind Gill, tiende a percibirse como un sector “cool, creativo e igualitario por académicos, políticos, los media y los propios trabajadores del sector” (2002: 70). Gill, tras realizar un trabajo de carácter etnográfico con trabajadoras y trabajadores de new media situados en Inglaterra, Holanda, Francia y España, pudo comprobar la importancia de la discriminación por motivos de género en este sector. Con su trabajo se hizo patente que “las mujeres conseguían menos contratos laborales, y las que los conseguían solían vincularse al sector público o al tercer sector y no tanto con entidades privadas –que de forma desproporcionada contrataban a hombres–. Las mujeres ganan menos dinero por su trabajo que los hombres –pese a que esto pueda ser debido a que consiguen menos proyectos y no porque su trabajo esté devaluado” (2002:82). Como ya hemos visto con Oakley, este sector en el que prima la informalidad, puede dar pie a que ciertos protocolos desaparezcan –la entrevista de trabajo, por ejemplo– y se naturalicen conductas poco deseables. Según Gill, “la informalidad será la causa de problemas de muy diversa índole para las mujeres, que han de trabajar con hombres en ambientes masculinizados y padecen formas de relación sexualizadas, preceptos sexistas o culturas machistas” (2002:82). Si, en muchos otros ámbitos laborales las políticas que prohíben este tipo de comportamientos existen, pese a que se podría argumentar que han tenido resultados desiguales, en el sector del trabajo creativo se carece completamente de este tipo de marcos normativos, cosa que ayuda a naturalizar los comportamientos mencionados. Gill concluye advirtiéndonos que “si observamos esta situación utilizando indicadores tradicionales como el número de contratos o los beneficios obtenidos, las mujeres aparecerán como claras perdedoras en este contexto” (2002:86); asunto preocupante que no deja de ser una realidad del sector.

Por último, un factor muy importante a tener en cuenta es la manifiesta incapacidad que han tenido las industrias culturales de mantener su promesa de creación de empleo. En este sentido es interesante leer con detenimiento un informe que publicó a

finales del año 2010 la Work Foundation<sup>10</sup> y que bajo el título “A Creative Block? The Future of the UK Creative Industries<sup>11</sup>”, analiza el estado presente y el futuro de las industrias creativas en el Reino Unido. El trabajo, que se ha puesto a disposición recientemente, presenta algunas conclusiones que son anómalas en el contexto de este tipo de documentos puesto que lejos de caer en los tópicos habituales en torno a la fortaleza del sector, su capacidad de sobrevivir a las crisis, las tasas crecientes de empleo que presenta o su viabilidad económica, destapa algunas realidades más crudas y preocupantes; puede que esto sea así puesto que es uno de los primeros documentos de este tipo en analizar el sector desde que empezó la actual crisis económica. Uno de los principales problemas que se introduce en el documento es el de la incapacidad que tienen las empresas culturales para crecer en escala; este factor constituye uno de los principales indicadores de la fragilidad del sector, ya que las empresas que lo componen son difícilmente escalables. Igualmente, en el informe se indica que “una mirada general sobre el sector nos muestra una variación de tamaños considerable, por ejemplo, las 8 mayores firmas dominan la televisión, la radio y el sector editorial acumulando un 70% de la facturación de estos sectores, mientras que el 63% de la facturación en el sector musical o en las artes escénicas corre a cargo de pequeñas empresas” (2010:16).

Este trabajo explora el mito de que las industrias creativas son inmunes a las crisis económicas o que están mejor preparadas para afrontarlas. Se indica que “las industrias creativas son especialmente vulnerables a las crisis económicas, en parte porque el número desproporcionado de microempresas que conforman este sector implica que sea mucho más difícil absorber golpes económicos exógenos (...) la recesión post-2008 ha tenido importantes consecuencias que se pueden ver tanto en las tasas de fracaso económico como en las variaciones de empleo. Esta crisis ha tenido un especial impacto negativo en este sector en comparación con las dos recesiones previas, ya que se ha notado una caída importante en la demanda de empresas o trabajadores autónomos. A finales de 2008, un cuarto de las tiendas de música independientes habían quebrado” (2010:20). En la misma línea, las cifras de desempleo no dejan lugar a dudas: “el desempleo directo en las industrias creativas se ha doblado, pasando de 43.445 personas desempleadas en abril de 2008 a 83.660 en abril de 2009”(2010:21), (estos datos no se contrastan con el nivel de desempleo general del Reino Unido, cuya tasa de crecimiento ha sido inferior al mostrado en las industrias creativas). Esto desmiente las teorías que sostienen que las industrias creativas tienen más capacidad de adaptarse a los vaivenes del mercado que otros sectores o que su modelo basado en clusters de negocios es refractario a las crisis.

---

10 <http://www.theworkfoundation.com/>

11 [http://www.theworkfoundation.com/assets/docs/publications/277\\_A%20creative%20block.pdf](http://www.theworkfoundation.com/assets/docs/publications/277_A%20creative%20block.pdf)

**No podemos olvidarnos de que una de las principales características que define el trabajo creativo es la precariedad. Por lo general, el tipo de empleo que se genera en las industrias culturales, como ha sido ampliamente documentado, es de tipo flexible, intermitente, irregular y mal remunerado. Todo esto nos debería incitar a reflexionar sobre la idoneidad de este modelo, teniendo en cuenta las consecuencias negativas que comporta.**

Se derivan dos importantes reflexiones de este informe, la primera es que por mucho que los modelos desarrollados previamente a la crisis demostraran lo contrario, las industrias creativas son vulnerables a las recesiones y su capacidad de creación de empleo se ve seriamente amenazada en momentos en los que no hay crecimiento en otros sectores. Es decir, más que constituir un motor económico, las industrias creativas actúan más como un carro que se deja arrastrar por el crecimiento económico de sectores adyacentes.

No podemos olvidarnos de que una de las principales características que define el trabajo creativo es la precariedad. Por lo general, el tipo de empleo que se genera en las industrias culturales, como ha sido ampliamente documentado, es de tipo flexible, intermitente, irregular y mal remunerado. Todo esto nos debería incitar a reflexionar sobre la idoneidad de este modelo, teniendo en cuenta las consecuencias negativas que comporta.

### **Sujetos creativos, emprendedores y otras grandes debacles**

Ya para concluir, se me hace necesario introducir una pequeña reflexión en torno al modelo de subjetividad liberal que sustenta a las industrias culturales. En todo momento, este nuevo paradigma se apoya y promueve una noción de creatividad individual que es completamente ajeno a las formas en las que se genera cultura. No existe manifestación cultural que no esté insertada y atravesada por el entorno social en la que se ha creado. Sería imposible analizar cualquier objeto cultural sin toparnos con numerosas genealogías, conceptos e ideas que ya estaban en circulación cuando fue creado. En ese sentido, apoyar (discursiva y

jurídicamente a través de la propiedad intelectual) la creatividad individual parece un acto encaminado a promover un tipo muy específico de modelo económico que poco tiene que ver con las formas en las que se produce y organiza la cultura.

Por otra parte, algunas de las nociones y modelos que ya hemos discutido previamente como pueden ser los de la clase creativa, se basan en un modelo social bastante cuestionable. Emprendedores individuales que compiten por hacerse con nichos de mercado siguiendo narrativas heroicas y trayectorias vitales marcadas por la competitividad y la búsqueda del éxito personal. Esta lucha por maximizar el beneficio individual dejará a muchas personas en la cuneta, las jerarquías de la popularidad y el éxito mediático están pobladas por muy pocas personas, pese a que el número de aspirantes a ascender por esa pirámide es muy elevado. El modelo tradicional de industrias culturales se basa efectivamente en mantener esta base densamente poblada de artistas, músicos, directores de cine, actores, etc. que aspiran a lograr un éxito normalmente efímero y fatuo.

Esto nos lleva a la necesidad de plantear nuevos modelos y supuestos de trabajo que inviertan este proceso. Modelos en los que la riqueza colectiva supera el lucro individual. Modelos en los que la cooperación, que siempre ha abundado en la producción cultural, no esté entorpecida por la competición y búsqueda de beneficios individuales. Es el momento de buscar formas de hacer en las que se acepte la naturaleza común del conocimiento y de la cultura, dando pie a formas de explotación que integren diferentes esferas de valor. Es necesario formular modelos de trabajo/vida en los que la producción de riqueza individual no esté por encima de la generación del bien común, de la creación de riqueza colectiva.

Tras la actual crisis económica ya nadie puede creer que las industrias culturales nos vayan a salvar o sacar de este agujero. La cultura no supone ninguna forma de salvación ni es la gallina de los huevos de oro que muchos quisieron ver. Es más, en algunos lugares ha llegado a constituir un gran problema. Procesos de gentrificación urbana han desposeído a las comunidades de su acceso a ciertas formas de la ciudad con plena connivencia de las clases creativas que impulsaron estos procesos en primer lugar. Igualmente hemos visto el crecimiento y declive de ciertas “ciudades marca” en los que diseñadores gráficos, arquitectos o artistas han trabajado de forma cercana con planificadores para transformar a las urbes en parques temáticos listos para ser disfrutados por turistas atraídos por la cultura y vida nocturna de estos enclaves. En ningún caso, la cultura ha traído justicia social, sino que ha marcado y fomentado ciertas desigualdades cómo ya hemos podido demostrar.

Frente a una crisis sistémica sin parangón es el momento de alejarse y deshacerse de los modelos económicos que nos empujaron al borde del abismo. Es el momento de poner en crisis formas de hacer que sigan incidiendo en la creatividad individual, la competición y la privatización de los saberes y conocimientos que hemos generado en común. Las indus-

trías culturales nos llevan a un modelo arcaico que nunca llegó a funcionar. Convivieron y propiciaron la burbuja inmobiliaria que ha dejado a tantas personas sin acceso a un lugar donde vivir. Favorecieron la emergencia de las ciudades marca que paulatinamente se distanciaron de la ciudadanía en su búsqueda por monetizar todos los aspectos de la vida cotidiana. Permitieron la extensión de la propiedad intelectual hasta límites que no por parecemos ridículos dejan de ser realidad. Legislaciones que nos alienan de nuestros saberes tradicionales, colores, sonidos o historias colectivas. Dejemos que los emprendedores sigan concurrendo entre ellos por ver quien firma la nueva idea, tendencia o melodía, mientras que nosotras trabajamos en pensar nuevas formas de ser, vivir y producir cultura que refuercen el procomún y la riqueza colectiva.

Es por todo esto que hemos de trabajar para que la cultura deje de ser un problema, pero a su vez tenemos que aceptar que nunca será una solución. La gallina de los huevos de oro, si existe, sin duda vive en otro corral.

**Esto nos lleva a la necesidad de plantear nuevos modelos y supuestos de trabajo que inviertan este proceso. Modelos en los que la riqueza colectiva supera el lucro individual. Modelos en los que la cooperación, que siempre ha abundado en la producción cultural, no esté entorpecida por la competición y búsqueda de beneficios individuales. Es el momento de buscar formas de hacer en las que se acepte la naturaleza común del conocimiento y de la cultura, dando pie a formas de explotación que integren diferentes esferas de valor. Es necesario formular modelos de trabajo/vida en los que la producción de riqueza individual no esté por encima de la generación del bien común, de la creación de riqueza colectiva.**

## **Bibliografía**

**Banks, M. and Milestone, K.** (2011) 'Individualization, Gender and Cultural Work', *Gender, Work and Organization* 18, 1, 73-89.

**Deheinzelin, L** (2010) Crea futuros: movimientos para crear (y criar) futuros deseables y su relación con la economía creativa. [http://laladeheinzelin.com.br/wp-content/uploads/2010/07/Texto-Lala-Deheinzelin-Campus-Euro-Americano-de-Cultura-Buenos-Aires-27\\_08\\_09.pdf](http://laladeheinzelin.com.br/wp-content/uploads/2010/07/Texto-Lala-Deheinzelin-Campus-Euro-Americano-de-Cultura-Buenos-Aires-27_08_09.pdf)

**Florida, R** (2002) *The Rise of the Creative Class*. Basic Books, Nueva York.

**Fonseca Reis, A** (2008) *Economía Creativa Como Estrategia de Desarrollo: una visión de los países en desarrollo*. Itaú Cultural, Sao Paulo.

**Gill, R** (2007) Technobohemians or the new Cybertariat? New media work in Amsterdam a decade after the web. *Network Notebooks* 01, Institute of Network Cultures, Amsterdam

**Gill, R** (2002) 'Cool, Creative and Egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe' *Information, Communication & Society* 5:1 2002 70-89

**Hesmondhalgh, D,** (2007) *The Cultural Industries*, SAGE Publications, London.

**Ivey, B** (2008) *Arts, Inc.* University of California Press, California.

**Landry, C** (2000) *The Creative City*. Earthscan, London

**McGuigan, J** (2004) *Rethinking Cultural Policy*. Open University Press

**McRobbie, A** (1989) *Zoot Suits and Secondhand Dresses: Anthology of Fashion and Music*. Palgrave Macmillan, London

**McRobbie, A** (2003) 'Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?' [http://www.k3000.ch/becreative/texts/text\\_5.html](http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html)

**McRobbie, A** (2007) 'La 'losangelización' de Londres: tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña' en <http://transform.eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/es>

**Oakley, K.** (2004) 'Not so cool Britannia: the role of the creative industries' en *economic development. International Journal of Cultural Studies* 7, 67-77

**Oakley, K** (2006) 'Include Us Out' Economic Development and Social Policy in the Creative Industries' *Cultural Trends* Vol.15, No.4, December 2006, pp.255–273.

**Rowan, J** (2010) *Emprendizajes en cultura*. Traficantes de Sueños, Madrid

**Smith, C.**, 1998. *Creative Britain*, Faber and Faber.

**Thornton, S** (1996) *Club Culture: Music, Media, and Subcultural Capital*. Polity Press, London

**Yproductions** (2010) 'Nuevas economías de la cultura'

**Yúdice, G** (2002) *El Recurso de la Cultura*. Gedisa, Barcelona.