

UNA FIRMA | DOS FIRMAS ES ACCIÓN | SON TRANSACCIÓN

Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía 2014



Recibe esta plantita de ruda como un símbolo de compromiso. Se cree que la ruda logra transformar los pensamientos negativos en positivos, es una planta que simboliza la limpieza y la transparencia. El manual de Buenas Prácticas tiene como objetivo renovar y replantear las relaciones entre los actores del campo artístico con el fin de que nuestras relaciones sean recíprocas y de convivencia colaborativa.

UNA FIRMA
ES ACCIÓN

DOS FIRMAS SON TRANSACCIÓN

Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía, 2014

ÍNDICE

TEXTOS INTRODUCTORIOS

- 9 Una firma es acción, dos firmas son transacción / **Paulina León C.**
- 19 Los propietarios del tiempo, del arte y de la educación / **Luis Camnitzer**

TENSIONES ENTRE UNA ECONOMÍA CENTRADA EN LAS INDUSTRIAS CREATIVAS Y LA CULTURA LIBRE

- 34 Las Industrias Culturales y Creativas en el marco de la Economía y Cultura / **Marissa Reyes Godínez**
- 51 Economía creativa en Chile / **Leonardo Ordóñez Galaz**
- 64 La Propiedad Intelectual en el COESC+I, condiciones para la generación de industrias culturales / **Santiago Cevallos**
- 71 La propiedad común, entre el estado y el arte / **Pedro Cagigal**

OTRAS ECONOMÍAS POSIBLES DESDE EL ARTE

- 88 Formas de organización y producción artística en Ecuador, otras economías y sectores estratégicos / **Gabriela Montalvo**
- 103 La Vocación del Lugar / **Alejandro Meitin**

117 Otras economías posibles
en y desde las prácticas
experimentales con
sonido / **Mayra Estévez**

MEMORIAS DE LAS MESAS DE TRABAJO PARA LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS PARA LAS ARTES VISUALES EN EL ECUADOR

125 Este manual no es estático,
no es norma, es posibilidad
/ **Paola de la Vega Velastegui**

129 Relaciones entre artistas
y espacios de difusión
públicos / **Roxana Toloza
Latorre**

137 Relaciones entre artistas
y espacios de difusión
privados / **Valentina Brevi**

142 Prácticas artísticas
comunitarias / **Anahí Macaroff
y Alejandro Cevallos**

153 La conciencia transversal de
la Cultura Libre / **José Luis
Jácome Guerrero
y Diego Morales Oñate**

159

APUNTES FINALES / **Paulina León C.**

162

BIOGRAFÍAS



UNA FIRMA ES ACCIÓN, DOS FIRMAS SON TRANSACCIÓN

Paulina León C.

Durante el año 2014 se realizó en Arte Actual FLACSO la tercera edición del Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. Como es ya tradición el encuentro es bautizado en cada edición con la frase de un artista que nos provoque y nos lleve a la reflexión. Para esta ocasión el lema escogido fue *“una firma es acción, dos firmas son transacción”* del artista uruguayo Luis Camnitzer, uno de los mayores exponentes del conceptualismo. La frase nos convoca a pasar de la acción individual a la trans-acción entre dos o más personas. Es decir, implica una relación, en la que el intercambio de tangibles e intangibles nos permita llegar a acuerdos justos basados en la reciprocidad.

En esta edición hemos modificado la metodología en dos aspectos fundamentales: por un lado, debido la complejidad que implica la gestión, realización y sistematización de información de un encuentro de esta magnitud, el mismo se llevará a cabo de manera bianual y no anualmente como fue la primera y segunda edición (2011 y 2012 respectivamente); por el otro en esta edición hemos decidido llevar a cabo las mesas de trabajo antes de la cita internacional, y no durante como en ocasiones anteriores, lo que nos ha permitido más dedicación para las mismas, un tiempo de decantación y la posibilidad de presentar los resultados en el evento internacional.

El Encuentro buscó continuar la reflexión y el diálogo crítico entre el campo del arte y el campo de la economía, estableciendo los dos siguientes ejes de trabajo:

1/ El eje de aplicación, en el que a través de mesas de trabajo, realizadas entre julio y septiembre 2014, con la participación de alrededor de 120 actores del arte a nivel nacional, se desarrolló mancomunadamente el Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales en Ecuador.

2/ El eje de discusión, integrado por el Coloquio y las Mesas de Diálogo, llevado a cabo en octubre 2014, con invitados nacionales e internacionales, que buscó reflexionar sobre las tensiones entre una economía de la cultura basada en las industrias creativas, una basada en la cultura libre y las otras economías posibles.

SOBRE EL MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS PARA LAS ARTES VISUALES EN ECUADOR. ¿QUÉ ES UN MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS?

En términos generales un Manual de Buenas Prácticas es un documento construido de forma colectiva, que si bien no constituye una base legal de actuación, sí constituye un acuerdo moral para las relaciones profesionales entre los distintos actores del campo artístico. En este sentido, serán los mismos actores quienes exijan su cumplimiento.

Se han realizado manuales de buenas prácticas para las artes visuales en distintas partes del mundo¹. La mayoría de ellos entienden la transacción en términos económicos, referentes a servicios artísticos, al mercado y circulación de las artes visuales. En este Encuentro, y partiendo de nuestro contexto, creemos importante retomar estos aportes, pero repensarlos, ampliarlos y complejizarlos de acuerdo a las dinámicas y prácticas artísticas locales, tomando en cuenta además del trabajo autoral, las prácticas artísticas con comunidades y aquellas relacionadas a la cultura libre.

Entendemos al *manual* en su triple concepción: en su acepción de “hecho con las manos”, refiriendo así a la construcción y al proceso de creación colectiva; en su acepción de guía, de “instrucciones a seguir” para el cumplimiento de una meta; y como libro que recoge lo esencial de una materia.

Referenciamos también a los artistas conceptuales de los años sesenta, y a los múltiples manuales de activación artística que ellos desarrollaron, tomando así al manual como las instrucciones de activación para que una “obra de arte” exista.

Creemos que este Manual será un marco necesario para que las buenas prácticas sean posibles en nuestro contexto y de esta manera se active una producción, difusión y circulación profesional de las artes visuales.

1 Hemos tomado como referencia principalmente el Manual de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Visuales, editado por la Asociación de Artistas Visuales de España; y el Código de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Visuales de Arte Contemporáneo Asociado (ACA) de Chile.

¿POR QUÉ UN MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS EN LAS ARTES VISUALES PARA EL ECUADOR?

A partir de las experiencias de los encuentros anteriores, se ha detectado cómo una de las falencias más graves en el medio es la falta de procesos transparentes y normas claras que regulen las relaciones laborales y colaborativas entre los artistas con los espacios culturales (públicos y privados), la comunidad y otros agentes del campo artístico. En el Ecuador si bien contamos con garantías constitucionales referidas a la cultura y al trabajo artístico, hasta el momento estas no se han concretado en una Ley de Cultura ni en políticas públicas. La carencia de un marco de actuación se evidencia en una serie de malas prácticas en que los actores del arte son constantemente vulnerados en sus derechos. Partiendo de la necesidad de establecer “reglas del juego” claras, asumimos el encargo de facilitar, a través de un proceso participativo, el desarrollo colectivo de este documento. Este Manual busca ser una base y una herramienta útil para la construcción de relaciones profesionales entre artistas, espacios de difusión, agentes mediadores del arte y comunidad, de acuerdo a las dinámicas y prácticas artísticas locales, basadas en acuerdos colectivos y de beneficio mutuo. En este sentido, nos propusimos tener como líneas trasversales en esta reflexión y construcción algunos principios éticos como:

- La reciprocidad, entendida como el equilibrio en las interacciones y transacciones
- La complementariedad creativa
- La convivencia, en lugar de competencia
- La transparencia

Los ejes articuladores y de debate de las tres mesas fueron: derechos laborales, propiedad intelectual, y condiciones que posibilitan el desarrollo de las prácticas artísticas. Estos ejes se concentraron en regulaciones centradas en procesos administrativos, producción de valor económico, y aspectos legales y contractuales.

¿CÓMO SE CONSTRUYÓ EL MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS EN LAS ARTES VISUALES?

El Manual es un documento construido de manera participativa con alrededor de 120 actores del campo artístico de las distintas provincias. En las mesas de trabajo participaron coordinadores de instituciones culturales estatales, espacios independientes, docentes universitarios, gestores culturales, curadores, dirigentes comunitarios y artistas visuales. En las Mesas de Trabajo se abordó,

discutió y aprobó de manera conjunta los acuerdos para las buenas prácticas. El proceso para el desarrollo de este Manual contó con distintas fases de trabajo, con el fin de tener un proceso abierto y lo más participativo posible a nivel nacional.

Las fases son las siguientes :

1/ En el mes de julio 2014 en Quito se desarrollaron las Mesas de Trabajo con diversos actores nacionales en el campo de las artes visuales a nivel nacional para conjuntamente desarrollar el borrador del texto del Manual de Buenas Prácticas. Se definieron tres mesas de trabajo acorde con las dinámicas específicas de cada campo:

a/ Producción autoral (individual y colectiva) y espacios de difusión

b/ Prácticas artísticas y comunidades

c/ Prácticas artísticas y cultura libre.

De cada Mesa de Trabajo salió un documento base, una propuesta en borrador del Manual de Buenas Prácticas.

2/ Con el fin de ampliar la participación a nivel nacional e incluso internacional, se creó una plataforma virtual interactiva (wiki) donde se colgaron los tres documentos borradores del Manual de Buenas Prácticas, con el fin de socializar los documentos y recoger los comentarios y aportes de los distintos actores. Esta plataforma estuvo activa entre julio y septiembre 2014.

3/ Se realizaron además grupos focales de discusión del borrador y recogida de comentarios y aportes durante el mes de septiembre 2014 en Ambato, Guayaquil y Cuenca.

4/ En el mes de septiembre, el grupo coordinador del Manual de Buenas Prácticas, compuesto por los coordinadores de cada una de las mesas, los coordinadores del encuentro y la respectiva asesoría legal, sistematizó los aportes y realizó la redacción del texto final.

5/ En el mes de octubre durante el Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía se presentó los resultados y los textos definitivos del Manual de Buenas Prácticas.

Entendemos que este documento, no es un documento neutro (tiene un lugar claro de enunciación) y los procesos siempre resultan excluyentes (existen evidentes límites en la participación), por lo que presentamos este Manual de Buenas Prácticas como un texto incompleto, inacabado, una primera versión que invita a la discusión, a la modificación y la incorporación de nuevas voces.

SOBRE EL COLOQUIO Y LAS MESAS DE DIÁLOGO

El Coloquio propuso reflexionar sobre diversos modelos económicos de la cultura, presentando las tensiones entre una economía basada en las industrias creativas, una economía basada en la cultura libre y “otros” modelos posibles de economías desde la cultura. Para esta reflexión tuvimos un nutrido programa de conferencias con invitados nacionales e internacionales.

La ponencia inaugural “Los propietarios del tiempo, del arte y de la educación” estuvo a cargo de Luis Camnitzer (Uruguay). En ella establece al arte como un sistema de organización y expansión del conocimiento que permite identificar, formular, reformular y solucionar problemas. En este sentido establece que la función del artista es potencialmente pedagógica.

Posteriormente el Coloquio se dividió en dos mesas, una cada día. La primera mesa “Tensiones entre una economía centrada en las industrias creativas y la cultura libre” buscó reflexionar sobre las prácticas y caminos que se establecen actualmente en el Ecuador para el ejercicio de la cultura. Por un lado tenemos una corriente que establece a las industrias culturales y creativas como el modelo a seguir para el resurgimiento de una economía basada en la cultura. Por el otro actualmente en el país se discute el cambio de la matriz productiva nacional que propone pasar de una economía basada en el extractivismo de los recursos naturales (agotables) a una economía basada en la generación y circulación de conocimiento (inagotable). Para esta reflexión se reunieron a los siguientes expositores:

— La ponencia “Las industrias culturales y creativas en el marco de la Economía y Cultura” de Marissa Reyes (México), economista y coordinadora Foro de Economía y Cultura, presentó un panorama general de cómo se han dado los acercamientos entre los ámbitos cultural y económico, haciendo énfasis en las industrias culturales y creativas y su aportación al PIB de las naciones, el crecimiento y desarrollo económicos, la propiedad intelectual, las disputas por los bienes comunes.

— Leonardo Ordóñez (Chile), Secretario Ejecutivo del Comité Interministerial de Fomento para la Economía Creativa de Chile y Gerente de Santiago Creativo, en su ponencia “Hacia el fomento de la Economía Creativa” abordó el lugar de los bienes y servicios creativos, el sentido que tiene el emprendimiento, el rol que juega la identidad cultural, y los posibles beneficios que tiene para sus habitantes.

— Santiago Cevallos (Ecuador), abogado que actualmente ocupa el cargo de Director Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos en el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual, participó con la ponencia “La Propiedad Intelectual en el COESC+I, condiciones para la generación de industrias

culturales”, en la que se trató el tema del nuevo Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento e Innovación y la necesidad de una legislación nacional que establezca las bases para políticas públicas de acceso legal a la cultura.

— Pedro Cagigal (Ecuador) artista y gestor cultural presentó la ponencia “Arte y procomún en la Economía Social del Conocimiento” a través de la cual brindó una interesante reflexión sobre qué y quienes se encuentran en el discurso de ‘libre’, ‘abierto’ y ‘no-jerárquico’; y la relación imaginada entre las comunidades del sector creativo, el pro-común y el Estado.

La segunda mesa “Otras economías posibles desde el arte” presentó y reflexionó sobre otras formas vigentes de economías culturales, que escapan del binarismo industria cultural – cultura libre, y que evidencian otras formas de agenciar y hacer circular los recursos. Para ejemplificar estas alternativas contamos con la presencia de:

— Gabriela Montalvo (Ecuador), economista y ex directora de Economía de la Cultura en el Ministerio de Cultura, presentó la ponencia “Formas de organización y producción artística en Ecuador, otras economías y sectores estratégicos”, en la cual abordó las distintas formas de organización para la producción artística en Ecuador, los elementos que estas formas organizativas comparten con las características de economías alternativas, que tienen un fin distinto al lucro y la acumulación y que operan bajo una lógica diferente a la de la racionalidad microeconómica y cómo, desde la capacidad de generación de valor de las actividades de creación y creatividad, se constituirían como parte de los denominados “sectores estratégicos” de la política económica y productiva del Ecuador.

— Alejandro Meitin (Argentina), artista, abogado y co-fundador del colectivo artístico-ambiental Ala Plástica, en su ponencia “La vocación del lugar” plantea que las comunidades se identifican con los sistemas ambientalmente reconocibles a través de una totalidad comprensiva definible como la vocación del lugar, y establecen así la posibilidad de convertir a la experiencia en un vehículo de comunicación de nuevos valores de inserción, revalorización y reubicación que distorsiona los límites del artista y la audiencia.

— Mayra Estévez (Ecuador), investigadora y directora de proyectos sociales, culturales y políticos, presentó la ponencia “Otras economías posibles en y desde las prácticas experimentales con sonido” estableciendo las preguntas: ¿Cómo y de qué manera las prácticas experimentales con sonido posicionan nuevas formas basadas en economías recíprocas y de intercambio? ¿Cuáles son los mecanismos en las que estas prácticas han ampliado el marco del arte

contemporáneo y las culturas contemporáneas?

Por su parte, las Mesas de Diálogo fueron una invitación a realizar conversaciones informales, donde se aclaren dudas y se genere debate, entre los expertos y el público interesado en los distintos temas propuestos. Se realizaron las siguientes mesas:

- Una conversación con Luis Camnitzer sobre el arte como metaconocimiento.
- Una conversación con Pedro Cagigal y Central Dogma sobre la cultura libre en el Ecuador.
- Una conversación con Marissa Reyes, Santiago Cevallos y Leonardo Ordoñez sobre los derechos de autor, las industrias creativas y su aporte a la economía.
- Una conversación con Fernanda Palacios y Gabriela Montalvo sobre marcajeo y mercado de las artes.
- Una conversación con Alejandro Meitin y Alejandro Cevallos sobre prácticas artísticas y comunidad.

A continuación encontrarán los textos de cada una de las ponencias, las reflexiones de cada una de las mesas de trabajo para la construcción del Manual de Buenas Prácticas y algunos apuntes finales. Esperamos que la lectura sea de su agrado y sobre todo sea un insumo para nuevas reflexiones y herramientas que permitan articular esta compleja fórmula arte – economía en nuestro país.

Una v





LOS PROPIETARIOS DEL TIEMPO, DEL ARTE, Y DE LA EDUCACIÓN

Luis Camnitzer

En 1748 Benjamin Franklin proclamó que “Time is money”, que el tiempo es dinero. Obviamente el tiempo ya tenía sus propietarios desde mucho antes, pero entonces los refranes y proverbios eran más poéticos o más hipócritas. “El tiempo es oro” que lo antecedería por lo menos permitía una ambigüedad, indicaba un cierto valor de preciosidad y le daba un aura luminoso. Eso, justamente porque el tiempo no es directamente visible, tenía algo de metáfora e imaginación. “El tiempo es dinero” es una declaración que se llenó de objetividad precisa en la medida que los sistemas económicos se ajustaron a ella.

Me interesa entonces pensar en quiénes poseen el tiempo. Cuando entre 1960 y 1980 la fotografía estuvo íntimamente ligada al arte conceptualista de nuestro continente, ese tiempo había sido usurpado por las dictaduras. Para muchos artistas, los politizados, el problema entonces era no solamente resistir políticamente a la represión, sino también reconquistar el tiempo usurpado. Esa reconquista solamente

se podía lograr en pequeños trozos inconexos y en momentos inesperados y la máquina fotográfica se convirtió en un instrumento ideal. El tiempo utilizado para hacer arte y para permitir su lectura se acertó sensiblemente si se lo compara con el arte tradicional donde se fabrica con artesanías complejas y se exigen períodos largos de contemplación. Apareció el término “urgencia”. El arte tenía que ser urgente, sin el lujo del ocio. Y la urgencia afectó a la estética de su momento en una forma que todavía no ha sido estudiada en profundidad.

La urgencia no tiene nada que ver con el ocio. De hecho, la urgencia ignora la existencia del ocio. Se me ocurre que si, como creo, el ocio y su utilización es parte intrínseca de la estratificación en clases sociales, la urgencia trasciende esa estratificación. No en términos de contenido obviamente, pero sí como condicionamiento del mensaje. Todos tenemos acceso al mensaje urgente, pero no todos tenemos tiempo para la contemplación.

La urgencia se hace mucho más no-

toria cuando se produce dentro de un sistema opresivo y represivo. Entramos con esto en unas condiciones muy distintas a las que nos da el tiempo controlado por un sistema económico en el sentido más restringido. Una de las cosas que hacen los regímenes totalitarios es confiscar el tiempo en lugar de simplemente controlarlo. Al dejar de ser nuestro tiempo para ser propiedad de otro, ya no estamos dentro de los sistemas tradicionales de explotación, esos que por lo menos permiten que algunos tengan un tiempo de ocio privado. Estamos en un sistema que administra todo nuestro tiempo y el tiempo de todos y, con ello, también nuestra forma de comunicarnos y nuestra forma de pensar. La sociedad ya no se divide entre los que tienen dinero y los que no lo tienen, sino entre los que controlan el tiempo y los que tienen el tiempo controlado. Esto no quita que en parte las clases coincidan, pero normalmente los generales no son super-oligarcas, por lo menos no cuando comienzan la represión.

¿Entonces, qué pasa con el arte en esas circunstancias? El arte del y para el ocio parecen perder importancia y despiertan o agudizan otras cosas, la resistencia y la concientización. Éstas ni funcionan en el ocio ni se pueden dar el lujo del ocio. La manifestación artística tiene que adaptarse a un ritmo organizado a los saltos y tiene que ser capaz de salvar los vacíos para que la comunicación parezca continua. La apreciación se hace rápida —escaneada— pero la comunicación tiene

que tener lugar en la forma más efectiva y profunda posible.

Con esta visión del arte urgente se me aclararon cosas obvias para otros pero nuevas o más claras para mí. Que el tiempo es dinero, significa que tiene unidades y que es un objeto comerciable. Represión o no, se plantean los problemas respecto a quién posee el tiempo, de quién lo administra, para qué se usa, de cómo se intercambia, etc. La caricatura de la situación salió a la luz este año cuando CNN difundió la noticia que una empresa de Chicago, la compañía fabricante de grifos WaterSaver, permitía que sus empleados fueran al cuarto de baño durante no más que seis minutos por jornada laboral. En el caso de WaterSaver el miedo parece haber sido causado por un abuso de los teléfonos celulares en la privacidad del retrete. El tiempo utilizado productivamente por el empleado era tiempo improductivo de la empresa, o sea tiempo robado. Recuerdo que hace años alguien me comentó que en lo posible iba al baño solamente cuando estaba en la oficina. Para él era una manera de aumentar su sueldo y esto es lo que le da cierta razón a los dueños de WaterSaver.

Continuando con esta lógica, en el intervalo en que miro una obra de arte como espectador, o que hago una obra de arte como artista que no vende, podría haber ganado una suma determinada de dinero. Puedo calcular entonces si lo que vi o hice realmente vale lo que no gané al no

trabajar durante ese período. Para el caso sería la consideración de si utilicé el tiempo de ocio productivamente o no.

La eliminación total del ocio es contra-productivo, tanto en términos de producción de consumo como de eficiencia en el trabajo explotador. O sea que ni siquiera en el capitalismo oligarca de los Estados Unidos, o del capitalismo feudal de Arabia Saudita, es algo que tiene mucho sentido. Carlos Slim, el capitalista mexicano e individuo más rico del mundo, hace unos meses salió con la sugerencia de que los empleados trabajen solamente tres días a la semana, pero en jornadas de once horas. Los días libres serían para darles tiempo para mejorar su cultura. Desde el punto de vista capitalista esto parece ser una política generosa porque comparado con la tradicional semana de cuarenta horas se pierden siete horas de producción. Pero para compensar las pérdidas, Slim postergaría la jubilación por una quincena de años; distribuyendo las horas perdidas a lo largo de varios años, Slim probablemente gana tiempo y dinero en el proceso. Además, su idea de mejoramiento cultural consiste en aumentar el tiempo de entretenimiento, que es justamente la industria que le da dinero, ya que entre otras cosas Slim es el dueño de un imperio de canales de televisión.

Pero esto del tiempo es más complejo. Está su disponibilidad y su propiedad. La disponibilidad del tiempo está seriamente limitada por el período durante el que se calcula que vamos a

vivir. Llega un momento en que se acaba, así, de golpe. Eso convierte al tiempo en una sustancia (por decirlo así) no solamente limitada sino que, generalmente, también apetecible. A lo largo de la vida la cantidad de libros que podemos leer es limitada: se calcula que está entre unos 1 400 a 2 000 volúmenes. Este dato obliga a seleccionar cuidadosamente qué libros se van a leer y por qué se van a leer. Durante muchos años yo no leía libros de ficción porque no tenía tiempo. O sea que la lectura de libros técnicos era parte del trabajo y la lectura de ficción era parte del ocio. Y el tiempo de ocio, aunque tenía algún tiempo disponible para él, realmente no era tiempo mío. Era una sobra que me dejaba el trabajo y que de cualquier manera yo había decidido que lo tenía que sacrificar en beneficio de ese trabajo. Por lo tanto "mi" ocio, aunque improductivo por definición, seguía siendo controlado por mi patrón.

Las horas de lectura tenían que aplicarse a otros temas relacionados con la profesión, porque en la vida académica hay que poder citar. Si uno no cita profusa y correctamente, no toman en serio lo que uno dice y las opiniones solamente son aceptadas si ya las dijo otro. La importancia de lo leído se refleja en los exámenes académicos por los que uno pasa en las escuelas y universidades. Las instituciones exigen que se pueda repetir lo leído y no importan las ideas que la lectura pudo haber originado. En realidad son esas ideas generadas lo

que debería determinar la utilidad verdadera del esfuerzo, y no la repetición tipo loro que nos piden. Pero la repetición es medible y la creación no. Entonces, con la repetición de lo leído pueden medir la cantidad y el resultado de la inversión institucional del tiempo. El rendimiento creativo del estudiante no importa. Tenemos ahí la diferencia entre la lectura objetiva y la lectura egoísta. La objetiva es la que permite citar. La egoísta es la que nos permite maravillarnos y viajar con la imaginación en base a asociaciones y sugerencias muchas veces no pensadas por el autor.

Una cosa importante en todo esto es que la lectura por placer o la contemplación del arte en nuestra sociedad es una actividad restringida al tiempo de ocio. El público auto-asignado al consumo del arte tiene una cuota de ocio disponible. Esto es una de las razones por las cuales el arte tal como lo conocemos es una actividad típicamente de clase media. Es también una de las razones por las cuales el arte en su mayoría no es capaz de trascender la estratificación social y no logra imponer el socialismo utópico.

Quiero entonces pasar a ver esa parte del tiempo que llamamos ocio. Por alguna razón que no tiene nada que ver con la cultura o con el mejoramiento de los niveles de vida, el tiempo de ocio no es visto como un tiempo creativo sino como un tiempo improductivo. Esta visión significa que el tiempo es administrado por los que dirigen la producción y no por los que producen. Y esto lleva a que cuando

se invierte en el qué hacer durante el tiempo de ocio, se presume que hay que utilizarlo para consumir. Se presume que es el consumo lo que ayuda a la economía, mientras que la creación solamente ayuda a la cultura. Entonces, tenemos que lo que llamamos cultura es una producción dirigida al ocio, y como el ocio no es compartido sino que algunos lo tienen y otros no, terminamos en una cultura dividida en clases sociales y económicas. Es más, se podría afirmar que el arte, tal cual lo concebimos en el día y en el mercado de hoy, reafirma las divisiones de las clases sociales. Una clase entonces se permite calificar a la otra de ignorante, mientras que la otra retribuye con rabia. Y hay que reconocer que con justicia, eso crea problemas incómodos que en lugar de desaparecer se van haciendo más y más agudos.

Como artistas aprisionados en este círculo terminamos produciendo para la gente que tiene tiempo de ocio disponible, y no para la que no lo tiene. La división de las clases sociales se acentúa, no importa que sea lo que estamos diciendo con nuestras retóricas izquierdistas. Al subrayar mensajes narrativos en el contenido de la obra no estamos cambiando nada. Solamente estamos comunicando nuestra opinión, la cual generalmente y con mucha razón a nadie le interesa.

Es aquí que obligadamente tenemos que hablar de la educación y de las estrategias que potencialmente sí pueden afectar a la gente. En estos temas nunca pierdo la oportunidad de men-

cionar a Simón Rodríguez. Durante las primeras décadas del siglo XIX Simón Rodríguez, que fuera el maestro tutor de Simón Bolívar, escribió muchas cosas sobre la educación y la política. Rodríguez era dado al formato aforístico y caligramático, y sus textos eran diagramados cuidadosamente para recrear sus ideas en la mente del lector con un mínimo de pérdida de información. Rodríguez rompió con la diagramación lineal tradicional de los textos y no vaciló en cambiar de tipografía y los tamaños de las letras para afinar lo que quería decir. Quería reproducir su pensamiento en la cabeza del lector, sin pérdida de información. Es por todo esto que lo considero el verdadero padre del arte conceptualista latinoamericano. La frase más citada de Rodríguez es "Si no inventamos, fallamos". En ella acusa la tendencia hacia la derivación y la copia impuesta por el colonialismo. Pero a mí me interesa más otra frase que dice: "La primer tarea de la educación es tratar de los objetos. La segunda es tratar de aquellos que los poseen". Con ella evita la educación tipo torre de marfil, mantiene la integridad del conocimiento, pero lo conecta con la realidad social. En su diagramación Rodríguez representa la integración del tiempo de lectura al espacio que ocupa el texto en la página.

A fines de los 1820 Bolívar mandó a Rodríguez a que fuera a Bolivia para organizar el sistema educacional. Una de sus iniciativas fue la de pagar a las familias pobres el equivalente del trabajo que se perdía al ir los niños a la

escuela. La idea, ya no de una educación gratuita, sino de subsidiar por el "tiempo perdido" en el trabajo de sobrevivencia, hoy solamente existe en Escandinavia. Tenemos nuestros prejuicios al respecto, diría que correctos o por lo menos con el corazón en el lugar que corresponde. Los niños tienen que tener tiempo para jugar y para hacer tonteras, que es una forma de madurar. Pero en términos económicos esto significa más de lo que dice la frase: significa que tenemos que darle a los niños la propiedad del tiempo necesaria para hacer esas cosas e integrar, no solamente agregar, tiempo de ocio con las demás actividades.

Desde el punto de vista de la productividad adulta el tiempo de juego puede ser considerado un lujo. En realidad es un lujo. Incluso las sociedades que critican el trabajo infantil lo consideran un lujo y no lo aceptan con honestidad sino con hipocresía. El trabajo del niño ya está pautado por el puro hecho de mandarlo a la escuela y hacerlo cumplir tareas dentro de un sistema carcelario. Es el sistema que llamamos educación: ayudar controladamente a prepararse para la adultez, a ser personas mejores, y de paso inculcar qué cosa se quiere decir con la palabra al hablar de "mejores". En la realidad, desde el período pre-escolar en adelante, estamos poniendo a los niños a trabajar para nosotros. Les robamos su tiempo para que no molesten, para que sean productivos, o sea para que no sean una carga social. Todo el proceso está diseñado



El artista tiene la posibilidad, y diría también que el deber, de establecer conexiones inesperadas, de ofrecer ordenamientos alternativos a los convencionales, y de afinar el pensamiento artístico para ser una metodología que sirva para formular y solucionar problemas.

para que terminen ayudando a que funcione el sistema económico. Y como el sistema económico logra que los muchos trabajen para que se enriquezcan unos pocos, tenemos que la escuela ya está funcionando dentro de la teoría de que el tiempo es dinero y el dinero va a determinadas manos y no a otras. De manera que la niñez para la mayoría de los niños no es un período sagrado dedicado al juego y al descubrimiento. La niñez es un tiempo poseído y controlado por gente que no son precisamente niños y ni siquiera son infantiles.

La primera pregunta aquí entonces es ¿por qué los niños están tan serios y miserables en el salón de clase mientras que, en cambio, se ríen y están contentos afuera durante el recreo? La respuesta más simple es que en la clase están encerrados dentro del tiempo del maestro, mientras que en el recreo están gozando del tiempo propio, o por lo menos del tiempo que creen que es de su propiedad. Es por eso que muchas veces cuando se critican los sistemas escolares se habla del modelo carcelario de la educación.

Un ejemplo clásico es el usado por Michel Foucault, quien en su libro *Vigilar y castigar* usa el panóptico para explicar la ideología institucional. El panóptico fue un modelo para presidios creado por el filósofo británico Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII. Tenía la gran ventaja económica de hacerle creer a los presos que estaban siendo vistos y vigilados permanentemente por un guardián. Aun cuando

esto no siempre era cierto, era lo suficientemente impredecible como para hacer que los presos se portaran bien. Por lo menos esa era la teoría. La arquitectura correspondiente se basa en una torre central, conceptualmente un ojo que lo ve todo, desde donde se ejerce la vigilancia. Pero el preso no tiene manera de darse cuenta si la mirada está puesta sobre él o no, o incluso si la mirada existe. Por las dudas presume que sí, y se comporta de acuerdo, con la privacidad abortada. Es esa relación espacial expresando el robo del tiempo la que se transfiere como modelo a otras situaciones. Tenemos entonces el salón de clase con la autoridad detrás del escritorio, o el conferencista de un lado y el público del otro, o los actos impredecibles de una dictadura.

Generalmente cuando se menciona el panóptico se lo hace como un diseño espacial. Pero en realidad esa disposición del espacio solamente formaliza un instrumento del uso y abuso del tiempo. El tiempo del prisionero es administrado por el guardián en la misma forma que la dictadura administra el tiempo de sus ciudadanos. Exige la atención y consciencia constante de ser vigilado y obliga al comportamiento así determinado. El tiempo, su ritmo de fragmentación y calidad, solamente es predecible para el que lo controla. El maestro controla el tiempo dentro del período de clase, el cual a su vez es controlado por la campana que llama al recreo.

La forma de uso del tiempo entonces denota una distribución del poder y

una ideología. De allí podemos extraer adoctrinamiento y entrenamiento por un lado y educación real por otro. Cuando se ejerce adoctrinamiento se puede decir que se comete un fraude pedagógico. No solamente se le roba el tiempo al educando sino que se lo utiliza para meterle en la cabeza ideas empaquetadas de antemano. Esas ideas están diseñadas, no para empoderar sino para tomar la energía del estudiante y ponerla al servicio del poder que funciona en beneficio de los intereses de otros. En arte pasa un poco lo mismo. Si como artista hago una obra con el mero propósito de expresar mi opinión, estoy en el campo del adoctrinamiento, algo bastante patético ya que mi poder de adoctrinamiento es mínimo.

La excusa del adoctrinamiento puede ser la de salvarle el alma al recipiente o la de lograr el bienestar colectivo, no importa. En el sistema educacional son píldoras que se usan para llenar los cerebros después de haberlos vaciado. Es lo que se llama "lavado de cerebros", una técnica que siempre es atribuida al enemigo de turno pero que nunca se examina en la casa propia.

En el caso de la pedagogía del entrenamiento, el asunto es un poco distinto. Muchas veces este proceso es hecho con la participación voluntaria del estudiante, o sea, el estudiante ofrece su tiempo para hacerlo. Claro que eso de voluntario es relativo porque más veces que menos, la elección está determinada por la recompensa de un empleo, la supervivencia, o por un reconocimiento, y no por la satis-

facción producida por el desarrollo personal. Pero técnicamente el proceso del entrenamiento no es tan disímilar al adoctrinamiento. La meta del entrenamiento es la de internalizar lo más posible los aspectos de la tarea a desarrollar, para que luego se puedan ejecutar sin pensar. Es lograr el conocimiento tácito, llegar a un punto en el que ya no se puede describir con palabras el cómo se cumple con una determinada tarea. No podemos explicar cómo subimos una escalera corriendo, cómo hacemos para mantener el equilibrio en la bicicleta, o cómo el que hace la pizza logra que la masa gire por arriba de su cabeza sin que se le caiga encima. El estudiante de esas cosas, de esos oficios, no solamente tiene que entregar su tiempo sino que tiene que entregar todo su ser al punto de olvidarse de su propia persona. Se calcula que se necesitan 10 000 horas para lograr esa internalización, o sea entre cinco y diez años según la cantidad de días por semana y horas diarias, lo cual más o menos coincide con la longitud de los períodos de educación institucional: seis años de primaria, seis de secundaria y seis de terciaria si se llega a la maestría. Lo que esto no toma en cuenta es la motivación. Está probado que los que entran como analfabetos en las escuelas de samba en el Brasil aprenden a leer mucho más rápidamente que en las escuelas. La razón es que necesitan leer para aprender las letras de las canciones y lo hacen a gusto. También se comprobó recientemente que los niños que reciben juegos de video con instrucciones mínimas

pero con manuales en línea, también se alfabetizan rápidamente porque, si no, no pueden jugar eficientemente. En otras palabras, es donde el ocio se integra con la educación cuando ésta funciona mejor.

Supongo que esta parte de internalización tiene algo similar a la meditación. Hay que entregarse, si no se quiebra el flujo. Lo que estoy en contra es que se equipare el entrenamiento con la educación como si fueran sinónimos. Educación significa que el educando mantiene la propiedad consciente de su tiempo y que por lo tanto también mantiene la responsabilidad de cuestionar lo que se está haciendo o lo que se está recibiendo. El educador, por su parte, deja de apropiarse del tiempo de los otros explotando su acumulación de poder como educador. En cambio pide compartir su tiempo con el del estudiante, en cierto modo fusionar ambos tiempos y trabajar dentro de un tiempo de equipo. Y esta política de compartir el tiempo es algo que tiene que comenzar desde la etapa pre-escolar del niño hasta el doctorado y después. Y tiene que incluir todo el campo de las humanidades, un campo que potencialmente podría integrar aspectos del ocio y que parece estar en proceso de extinción.

Las materias que corresponden a las "humanidades" son las que sirven para especular, forman la personalidad, se atribuyen al ocio mal entendido como improductivo, y cada vez más se reservan para las clases sociales pudientes. En cambio, las materias "prácticas" son las que se refieren a

los oficios prácticos y se consideran productivas. Ayudan a ganar el pan diario y forman parte de la pedagogía del entrenamiento. La división entre humanidades y oficios es la que crea toda esa serie de resentimientos entre los intelectuales y los obreros y las dificultades de encontrar los puentes de comunicación. Claro que esta división de clases tampoco es completamente nítida con la cantidad de profesiones terciarias que surgen con la producción de fármacos y armas, tráfico de drogas, administraciones empresariales e inversiones financieras. Éstas son ramas profesionales que redistribuyen dinero, crean oligarquías que afectan las reglas del gusto y la adquisición de arte, pero que mayormente no generan conocimiento.

¿Dónde se ubica el arte en todo esto? Esta es una pregunta casi filosófica. Todo el mundo considera que el arte es una parte esencial de la cultura, que reconocemos a las culturas por su arte, que el arte nos eleva intelectualmente, etc. etc. Luego tenemos que en el día de hoy esto funciona solamente más o menos. Estadísticamente la mayoría de la gente sigue prefiriendo obras que se manejan entre el realismo y el impresionismo, y cuando se salen de allí es para elegir algo que va bien con el sofá. En términos del uso del tiempo, esto se traduce en que el ocio hay que usarlo para la comodidad que nos da lo conocido y no para el desafío. Significa que la persona media no se siente responsable del desarrollo cultural, y que el consumo tiene que ser fácil y

preferiblemente repetitivo. El riesgo y la sorpresa, especialmente los presentados por la violencia, quedan modestamente reservados para los juegos de video. Éstos ya han logrado tal nivel de calidad y refinamiento que hasta los ejércitos se entrenan con ellos antes de ir al campo de batalla. Eso, si es que llegan a tener que ir físicamente y no alcanza con bombardear cómodamente con aviones no tripulados dirigidos desde la pantalla. Y en cuanto al arte, extrañamente a la gente no le importa si la obra es hecha como desplante personal y viaje ególatra, o si está activando a quien la ve. En general lo que le importa a la mayoría es que sea agradable y cómoda.

Hoy día la educación está referida al tiempo monetizado en forma de créditos y la monetización requiere que la inversión sea recuperada con creces. El proceso de monetización es algo que empezó a fines del siglo XIX en los Estados Unidos, cuando se trató calcular la jubilación de los maestros y los profesores en relación al tiempo que utilizaron en su trabajo. Bajo el patrocinio de la Fundación Carnegie se crearon las “unidades Carnegie”. Un par de décadas después, ya en los inicios del siglo XX, descubrieron que esas unidades también podían cuantificar la educación para los estudiantes y, por lo tanto, ponerles un precio de venta. Así las unidades pasaron a ser los “créditos” de hoy. Hoy el sistema está pasando al resto del mundo, en parte por la americanización, en parte por la globalización del mercado. En Europa están los acuerdos de Bolonia

que, aunque no tienen el foco en la venta de unidades, ven a los créditos como una herramienta para asegurar la portabilidad de los estudios y los diplomas. Se puede estudiar en un país sin tener que revalidar los estudios en otro. En América Latina están ambas presiones, la de Estados Unidos y la de Europa. Los acuerdos de Bolonia se promueven a través de Alfa Puente, aunque muchas universidades ya habían adoptado el sistema para coordinar con los Estados Unidos. Lo que interesa también es que la tendencia general, implícita o explícita, es la de enfatizar el “aprendizaje basado en competencias”, que es una manera de dar preferencia a los oficios por encima del aprendizaje abstracto. Es una forma de alejar el ocio y la motivación lo más posible del proceso formativo.

Aparte de esto, hay una dinámica cultural mayoritaria de consumo pasivo y de evitar cuestionamientos que obliguen a reconsideraciones y a la acción. Pienso que la función del arte es corregir esto. Incluso si hablamos del arte contemplativo, en esencia esa contemplación debería lograr una activación y no quedarse en el ensueño. Esa activación necesita que el arte se asuma como un instrumento pedagógico. Tanto el artista como el profesor tienen la opción de demostrarle a la clase o al público cuan inteligente son como individuos o, en cambio, de facilitar en los individuos que integran la clase o el público el entendimiento y desarrollo de su propia inteligencia. En el primer caso estamos robando el

tiempo del educando y usándolo para promovernos. En el segundo caso estamos ayudando al educando a utilizar su propio tiempo para educarse.

El artista tiene la posibilidad, y diría también que el deber, de establecer conexiones inesperadas, de ofrecer ordenamientos alternativos a los convencionales, y de afinar el pensamiento artístico para ser una metodología que sirva para formular y solucionar problemas. Personalmente pienso que es hora que el artista entienda y asuma el hecho de que el arte es una metodología para adquirir, organizar y expandir el conocimiento. En consecuencia también tiene el deber de no monopolizar las posibilidades y de compartirlas con aquellos que se clasifican como “el público”. Es en este sentido que la función del artista es potencialmente pedagógica. Y como el éxito del buen maestro es hacerse innecesario lo antes posible, el éxito del artista debería definirse en también hacerse dispensable lo antes posible. El logro es que los alumnos y el público se capaciten para seguir por sus caminos sin nosotros y sin dependencias. Mientras no logremos eso seguiremos limitados a funcionar como meros intermediarios.

Pero no solamente eso.

Extrañamente los artistas tendemos a pensar más en ese tiempo futuro inasible que se llama posteridad que en el presente que nos rodea. Sobre esa posteridad queremos proyectar nuestra biografía. Por algún motivo no entendemos que el asunto es muy

distinto. No se trata de proyectarnos sobre el tiempo sino al revés. Se trata de proyectar la disponibilidad del tiempo sobre nuestra biografía en la manera que sea más útil para las biografías de los otros. La posteridad no es más que una zona que se encuentra detrás de nuestro cuerpo, y sabemos que las cosas que salen allí no tienen mayor importancia.

Si no inventamos,

Simón Rodríguez

fallamos.

**TENSIONES
ENTRE UNA
ECONOMÍA
CENTRADA
EN LAS
INDUSTRIAS
CREATIVAS
Y LA CULTURA
LIBRE**

LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS EN EL MARCO DE LA ECONOMÍA Y CULTURA

Marissa Reyes Godínez

Desde las dos últimas décadas del siglo pasado, el tema de la cultura ha tomado un rumbo distinto a través de las industrias culturales e industrias creativas. Si bien el término de industria cultural es atribuido a los pensadores alemanes de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer, éste dista mucho de la noción que en la actualidad se tiene del concepto. En los años cuarenta, Adorno y Horkheimer en su obra *Dialéctica de la Ilustración* -o del Iluminismo según la edición-, criticaban y denunciaban la estandarización de los bienes y servicios culturales mediante la producción en serie que se incrementó con los avances tecnológicos, — debate que ya en 1936 planteaba Walter Benjamin¹ — y que transformó la producción, reproducción, difusión, distribución y consumo de ciertas expresiones culturales. El cine y la radio, por ejemplo, eran considerados como industrias mediante las cuales sus dueños se enriquecían a través de la producción de contenidos que manipulaban a las masas, con una aparente competencia y posibilidades de elección y sin dar lugar a la espontaneidad y la posibilidad de espacios de réplica frente a dichos contenidos.

A finales de la década de los setenta, la Conferencia General de la UNESCO aprobó la creación de un programa de investigaciones comparadas sobre las industrias culturales. En ese marco, se organizó una reunión de expertos sobre el “lugar y el papel de las industrias culturales en el desarrollo cultural de las sociedades”, en Montreal, Canadá. Más tarde, en 1982, y como producto de tal reunión, se publicó el libro *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego*, obra dividida en cinco apartados que compila las reflexiones vertidas en torno a las diversas problemáticas

1 Ver más en Benjamin (1936).



de las industrias culturales, definiciones, clasificaciones, repercusiones, así como las tendencias y perspectivas de éstas en la concentración, internalización, el desarrollo de la cultura, la función de los artistas, entre otras. Iniciativas como la de la UNESCO, atendían a una serie de transformaciones que se estaban suscitando a nivel económico y tecnológico, incluyendo por supuesto a la cultura, o lo que denominaría Makaminan Makagiansar, subdirectora general para la cultura de la UNESCO en ese entonces, “la nueva mutación industrial en el campo de la cultura” (Ari Anverre et al., 1982 : 7). A partir de ese momento, la industria cultural tomó un cariz diferente. Se hace referencia al término en plural (industrias culturales) y se les define como “aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos que son inmateriales y culturales en su naturaleza. Estos productos normalmente están protegidos por propiedad intelectual y pueden tomar la forma de bienes o servicios” (UNESCO, 2000: 11-12).

Recordemos que durante las décadas de los ochenta y noventa presenciamos un cambio económico mundial que daba paso a un nuevo modelo basado en

las políticas neoliberales y a un intenso desarrollo tecnológico, producto de una revolución científica de la informática y la telemática, dando origen a lo que se denomina como Nueva Economía, concepto que empezó a utilizarse en los noventa, “refiriéndose a la relación existente entre la nueva sociedad basada en la información y el conocimiento (que usa como instrumentos a las computadoras, las redes electrónicas de trabajo como Internet) con la actividad productiva” (Lechuga, 2005: 11). Una nueva economía, donde el adjetivo “nueva” responde a un cambio en el foco de atención, de la propiedad del capital físico como núcleo de la vida industrial, al capital intelectual, es decir, “los conceptos, las ideas, las imágenes — no las cosas — son los auténticos artículos con valor” (Rifkin, 2002: 14-15). Una nueva economía en donde “la riqueza ya no reside en el capital físico sino en la imaginación y la creatividad humana” (Rifkin, 2002: 15).

Con estos cambios a nivel mundial, los activos intangibles como el conocimiento y la creatividad se tornan elementos cruciales para la economía por ser potenciales detonantes de innovación. En ese sentido, la propiedad intelectual (derechos de autor, conexos y propiedad industrial) ocupan un lugar estratégico. Quien sea dueño del derecho de explotación de estos activos inmateriales (sea el que los haya creado o no) será quien pueda explotarlos comercialmente y por ende obtener los beneficios económicos derivados de ellos. Entramos así, a lo que Rifkin (2002) denominaría “la era del acceso”, que nos remite a la comercialización de experiencias culturales como el turismo cultural, es decir, una economía de la experiencia.

El factor innovación se vuelve un elemento determinante para reactivar las economías mediante un constante estímulo de producción y circulación de nuevos bienes y servicios en el mercado, acortando los ciclos productivos de éstos y poniendo cada día un mayor número de satisfactores al alcance de los potenciales consumidores. Es así como en Reino Unido² y tras las crisis económicas del momento, se propone a la cultura como un insumo estratégico para el desarrollo y crecimiento económicos, a través de las denominadas industrias creativas, definidas por el *Department for Culture Media and Sports* como:

Aquellas industrias que tienen su origen en la creatividad, las habilidades y el talento y que buscan el bienestar y creación de trabajos a través de la generación y la explotación de la propiedad intelectual. Incluye trece sectores: la publicidad, la arquitectura, el mercado del arte y las antigüedades, la artesanía, el diseño, la moda, el cine, diseño de software de ocio interactivo (juegos de video), la música, las artes escénicas, la edición, el software, la televisión y la radio” (British Council, s.f.).

2 La propuesta de industrias creativas, tiene su origen a mediados de los noventa en Australia y toma una gran fuerza con la difusión que Reino Unido hace de ésta a finales de esa década.

No existe un consenso sobre el uso de industrias culturales y creativas, en algunos casos se les usa como sinónimos y en otros se identifican diferencias. Según la UNESCO (2006), el término industria creativa supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las industrias culturales más toda producción artística o cultural ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente. Lo que nos remite a que estos conceptos no son sinónimos ni intercambiables. Asimismo, dependiendo del contexto podemos encontrar términos como industrias protegidas por el derecho de autor, industrias de contenidos o industrias de entretenimiento. Ante tal diversidad de enfoques, la UNESCO (2010) propone una definición amplia del conjunto de las industrias culturales y las industrias creativas entendidas como: “aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (p.17).

El rápido crecimiento de las industrias creativas, detona una sustitución paulatina del término cultura por el de creatividad, con la aparente idea de ampliar el abanico de posibilidades (bienes y servicios) del sector. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) propuso el término Economía Creativa, concepto basado en los activos creativos como generadores potenciales de crecimiento económico y desarrollo, que sirve para clasificar a las actividades y producciones relacionadas con las bellas artes, el patrimonio y las manifestaciones culturales (Rascón, 2009 : 15). Así entramos a una serie de nuevos conceptos, clasificaciones y escenarios para la cultura, donde ésta se pone en valor y cada vez más se le trata como un recurso³. Organismos internacionales como el Banco Mundial (BM) y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) también incorporaron el elemento cultura dentro de sus discursos y agendas como clave para el desarrollo económico. La permeabilidad del tema cada día es mayor en las políticas públicas locales, el interés de académicos, sociedad civil y sector privado.

La cultura entonces se convierte en una especie de “receta mágica de recuperación de las ciudades europeas sumidas en una crisis generada entre otros motivos, por los procesos de desindustrialización” (YProducciones, 2009 : 4), que posteriormente, también sería una fuerte propuesta de estrategia de desarrollo, procesos de integración y crecimiento económico de los países latinoamericanos.

Cuando a la cultura se le ve como un sector estratégico de las políticas económicas y clave para el desarrollo y crecimiento económicos, las relaciones entre Economía y Cultura se hacen más estrechas y evidentes. Los nexos entre estos dos ámbitos

3 Ver Yúdice, 2002.

datan aproximadamente desde los años sesenta, y el tema de las industrias culturales y creativas se torna uno de los mejores ejemplos para poder observar e incentivar la relación de este binomino.

ECONOMÍA Y CULTURA

Sabemos que ningún campo de la vida se podría estudiar desligado del resto de factores que le rodean, debido a que de una u otra forma, todo está interconectado. Por ende, el estudio, desarrollo de proyectos y ejercicio de la política pública no deberían de ser construidos e implementados desde una sola perspectiva. Las relaciones entre economía y cultura, son un asunto complejo y nos invitan entonces a adoptar miradas trans y multidisciplinares para comprender mejor un mismo objeto de estudio, lo cual está permitiendo plantear un cambio de paradigma en el acercamiento a diversos tópicos asociados al nuevo campo [Economía y Cultura/ Economía de la Cultura/Economía cultural...] con todas sus intersecciones (Reyes y Linares, 2013).

A la economía se le ha relacionado con el arte a través de la Economía del Arte, al concepto de cultura mediante los términos Economía de la cultura y la Economía cultural, al patrimonio (que junto con el arte forman parte de la cultura) con la Economía del patrimonio, y a la creatividad con la Economía creativa. El año pasado, en un documento editado por el BID, se vincula a la economía con un color, a través de una nueva categoría: la Economía naranja. Pero, ¿a qué se refieren todos estos conceptos?, ¿son sinónimos?, ¿cada uno se enfoca a objetos de estudio y praxis distintos?, ¿se trata de lo mismo pero con diferentes etiquetas? Si bien el presente documento no intenta ofrecer un tratado teórico al respecto, lo que sí se quiere subrayar es el gran vacío y desacuerdo conceptual a la hora de hablar sobre definiciones y las actividades que cada uno de ellos comprende.

Pese a que un gran número de personas se refieren a algunos de estos conceptos como si fueran lo mismo, ya sea por ser más práctico, por confusión o mero desconocimiento, existen una serie de autores como Mark Blaug (1976), William S. Hendon y James L. Shanahan (1983), Ruth Towse (2003), Bruno Frey (2000) Françoise Benhamou (1996 y 2012), David Throsby (2001), Luis César Herrero (2001), Cristina Rascón (2009), Luis Antonio Palma y Luis Fernando Aguado (2010), Felipe Buitrago e Iván Duque (2013), por mencionar algunos, que ofrecen un panorama sobre todos estos conceptos y seguramente ayudarán a la mejor comprensión de los mismos.

Por mi parte y para no complicarme la existencia, preferí titular este apartado como

“Economía y cultura”, así incluyo a todas las etiquetas hasta ahora existentes y las que pudieran llegar a darse en los próximos años.

Las contribuciones de los autores antes señalados, forman parte de una larga lista de trabajos e iniciativas que desde los años sesenta se vienen desarrollando en el campo. Dentro de ellos, se encuentra el trabajo de los economistas Baumol y Bowen (1966), estudio al que se le confiere como el primero en analizar las artes escénicas desde la teoría económica⁴. Asimismo, podemos señalar *The International Conference of Association for Cultural Economics*, organizada por primera vez en 1970 por la Asociación Internacional de Economía de la Cultura (ACEI)⁵, evento que se lleva a cabo cada dos años desde entonces, convocado por instituciones locales relacionadas con la economía y donde los aportes presentados nos permiten medir el pulso de los temas que ocupan y preocupan desde diversas localidades.

Como parte de las iniciativas de la ACEI, se crea en 1973 el *Journal of Cultural Economics*, órgano de difusión reconocido como la primera revista especializada en el área que publica artículos originales sobre los distintos tópicos que se encuentran en la intersección entre la Economía y la Cultura como el análisis económico aplicado a las artes escénicas, el patrimonio, las industrias culturales y creativas, así como exploraciones sobre la organización del sector cultural, análisis econométricos en el campo de la cultura y los aspectos económicos de la política cultural.

Gracias a iniciativas como estas, se posibilitó la consolidación paulatina de la Economía de la Cultura (término más usado) como una subdisciplina dentro de la jerga temática de investigación en la economía. Ello puede constatarse en el sistema de clasificación del *Journal of Economic Literature* (JEL)⁶, donde desde hace varias décadas se encuentra la subdisciplina en la categoría Z1, que incluye a las categorías: *Cultural Economics*; *Economic Sociology*; *Economic Anthropology* y las subcategorías: Z10 *General* y Z11 *Economics of the Arts and Literature*.

En el caso de América Latina, nos encontramos con una serie de investigaciones que abonan al estudio de los diversos tópicos ubicados en la intersección de la

4 El texto al que se hace referencia es *Performing Arts- The Economic Dilemma*, en él, los autores reflexionan en torno a un dilema económico: la pérdida progresiva de la productividad de las artes escénicas y del espectáculo en vivo, respecto del resto de sectores económicos, hecho que explica su encarecimiento progresivo. Ver más en: Palma y Aguado, 2010 y en Reyes y Linares 2013.

5 Para saber más consultar su sitio web: <http://www.culturaleconomics.org/>

6 JEL se encuentra dividido en veinte categorías, de la letra “A” a la “Z”, cada una con subcategorías de dos dígitos y subsubcategorías de tres dígitos; 18 de esas categorías están dedicadas a temas específicos (de la letra “A” a la “R”), más uno de categorías diversas (letra Y) y el último a “Otros temas especiales” (letra Z). La producción de artículos dentro de la ciencia económica, generalmente se clasifican de acuerdo con el sistema del *Journal of Economic Literature* (JEL), revista publicada por la American Economic Association. Ver más en: <https://www.aeaweb.org/jel/guide/jel.php>

economía y la cultura, principalmente a partir de la década de los noventa. El tema de las industrias culturales y creativas ha sido una de las áreas con mayor número de aportes, haciendo énfasis en la dimensión económica de éstas, primordialmente a través de su contribución al Producto Interno Bruto (PIB) de las economías de la región. A Octavio Getino se le atribuye una de las primeras obras (1995) sobre las características y funcionamiento de las Industrias Culturales locales (Argentina), así como la primera investigación sobre el Mercosur y la incidencia de las Industrias Culturales en la economía, el empleo y la integración regional (2006) entre una larga lista de publicaciones sobre el tema.

Asimismo, en las diferentes latitudes de la región, se han creado Observatorios de Cultura, Cultura y Economía, Políticas Culturales, e Industrias Culturales y Creativas y una serie de grupos de reflexión, divulgación e investigación en el campo, provenientes de las Universidades, sociedad civil, sector gobierno y privado que ofrecen información al respecto y publicaciones en el tema⁷.

En cuanto al aporte de la cultura al PIB, están los estudios desarrollados por el Convenio Andrés Bello en el marco de su programa Economía y Cultura lanzado en 1999. “Del programa se derivaron varios estudios por país que medían el impacto económico de la cultura en países como Colombia, Chile, Perú, Venezuela y Bolivia, así como los seminarios denominados *Economía y Cultura: la tercera cara de la moneda*, llevados a cabo en Bogotá, Colombia (2001) y en Montevideo, Uruguay (2004) de los cuales existen publicaciones de las memorias” (Reyes y Linares, 2013: 19).

En la misma tónica de identificación y cuantificación del impacto económico al sector creativo, Colombia desarrolló en 2002 una metodología de Mapeo de las Industrias Creativas en colaboración con el British Council y Chile este año publicó su primer mapeo de industrias creativas.

México, aportó a estos estudios, el trabajo del economista Ernesto Piedras, *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor* (IPDA) en el año 2004. Un texto que sin duda es de suma relevancia por ser único en su tipo en nuestro país. El trabajo emplea la metodología de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y nos ofrece como dato importante que las IPDA aportan un 6,7%⁸ al PIB de México, siendo la industria de la música, una de las de mayor porcentaje en contribución. En definitiva, el estudio representa un parteaguas en México. A partir de éste, diversos actores de la vida política y cultural comenzaron a tratar con mayor interés el tema de la cultura,

7 Ver más en: Reyes (2008), y Reyes y Linares (2013).

8 En el estudio se considera dentro de este 6,7 % un 1% estimado de Economía sombra.

aunque ahora con una perspectiva rentable de aportación al PIB y, con ello, de crecimiento económico (Reyes, 2008).

Pese a que México tiene una importante lista de contribuciones en el campo de la cultura, el tema de la economía y sus relaciones con la cultura, sobre todo en términos de PIB, son prácticamente inexistentes hasta el 2004. El estudio de Piedras fue impulsado por la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), que en ese tiempo, dirigían Víctor Hugo Rascón Banda y Roberto Cantoral, respectivamente y quienes al principio de la obra en cuestión, argumentan sobre el porqué de un estudio como éste. Cantoral narra cómo la cultura ha sido una carga para el Estado y “vista como una materia sin mayor relevancia del sistema educativo; y que, por el interés del control político, se vean obligados a destinar algunos recursos como paliativo para mitigar las inquietudes de los creadores” (Piedras, 2004: 8). Asimismo, refiere una falta de protección de los derechos de autor. Por su parte, Rascón Banda argumenta que:

La necesidad de contar con un estudio que reflejara la relación cultura y economía surgió cuando las sociedades autorales de nuestro país enfrentaron una fuerte lucha ante el Congreso de la Unión y la Secretaría de Hacienda para evitar las agresiones al derecho de autor y a los creadores, con nuevos impuestos a las regalías, al libro y a las publicaciones periódicas, así como con el surgimiento de iniciativas de Ley que pretendían derogar importantes derechos autorales. Era difícil convencer a diputados y senadores con nuestros argumentos de índole jurídica, social y cultural. No contábamos con cifras, ni con estudios sobre el impacto que las industrias protegidas por el derecho de autor tienen en la economía mexicana (Piedras, 2004: 11).

Es evidente que la constante en los países de la región era “mostrar a los gobiernos que la cultura desempeña un papel importante en la vida económica, que genera empleos, que paga impuestos, que contribuye al equilibrio de la balanza de pagos, quizás con la esperanza secreta de que las autoridades económicas aumenten los presupuestos del sector” (Getino, 2004: 52). Desafortunadamente y a pesar de que el tema ha tenido una gran efervescencia a nivel mundial, en países como el nuestro, el presupuesto otorgado a la cultura ha sufrido constantes recortes.

CONTRASTES, PROPUESTAS Y PENDIENTES

Las industrias culturales y creativas, han desatado una serie de contrastes. Por un lado, organismos internacionales y locales hablan de los impactos e incentivos a las actividades culturales, primordialmente las industrias culturales y creativas, (y más recientemente los denominados emprendimientos culturales y creativos) por sus grandes aportes en términos económicos, culturales y sociales. Al respecto, algunos de los datos de los que se hace gala, indican que el sector representó el 6.1 de la economía global en 2005 y que para el 2011 alcanzó los 4.3 billones de dólares, algo así como el 120% de la economía de Alemania o 2.5 veces los gastos militares del mundo (Buitrago y Duque, 2013: 15-16). En un documento del Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (SELA) publicado en 2011, se señala que la UNCTAD reportó exportaciones mundiales por 592 mil millones de dólares en 2008, más del doble que seis años atrás, donde se tuvo una cifra de 267 mil millones de dólares. Respecto a América Latina y el Caribe (ALC) se tienen datos de que en 2002, la región generaba el 9,7% de las exportaciones de bienes y servicios creativos de todos los países en desarrollo, y que en 2008 la región ALC exportó 17,368 millones de dólares en bienes y servicios creativos. De ese monto, los países con mayor participación fueron cuatro: Brasil a la cabeza con 7,553, le sigue México con 5,234, Argentina con 1,558 y Colombia con 1,0092 (p.10). En definitiva, el sector cultural creativo se asegura como la principal actividad económica en diversos países de nuestra región y que genera entre el 2 al 8 por ciento de empleos.

Asimismo, se menciona que el fomento de estas actividades posibilita impactos positivos en la inclusión social, contrarrestar la violencia, así como de la consolidación de un marco de desarrollo sostenible y de respeto a los valores culturales.

La tendencia es un constante crecimiento de nuevos estudios, mapeos, cuentas satélites de cultura y una serie de programas que evidencian el gran aporte que el sector cultural brinda a la economía.

Por otro lado, están algunos trabajos que cuestionan el modelo de las industrias culturales y creativas que ponen en duda su legitimidad teórica como el de Moeglin y Tremblay (2013), las investigaciones que critican severamente el término de clase creativa relacionada con el desarrollo urbano propuesto por Richard Florida (Levine, 2010), así como los constantes aportes de Jaron Rowan y que en uno de sus más recientes artículos (2014: 4) nos dice :

Las críticas y protestas al modelo propuesto por los defensores de las industrias culturales se han ido acumulando, así como los datos que ponen en entredicho las estimaciones económicas que las acompañaban. Han proliferado informes y estudios que han puesto en crisis el paradigma desde varios niveles de enunciado. Desde quien ha demostrado que en este sector se han reinsertado formas de discriminación por género (Gill, 2002, 2007), que contribuyen a crear desigualdad social (Oakley, 2004, 2006), generan precariedad laboral (YProductions, 2009), reintroducen formas de explotación ya eliminadas en otros sectores (Banks y Milestone, 2011), generan rentas excluyendo a gran parte de la ciudadanía (Harvey, 2005) y que tienden a acumular capital en puntos muy específicos de la cadena de valor, etc. Estas críticas sociales al fenómeno lograron pasar más o menos desapercibidas frente a un discurso que parecía mucho más poderoso: las industrias culturales generan riqueza económica y favorecen el desarrollo. Todo esto empezó a cambiar cuando surgieron documentos que ponían en crisis estas supuestas bondades económicas.

En todas estas críticas también se encuentra la fragilidad de las empresas culturales por no ser lo suficientemente escalables, la desigualdad y la promoción de un modelo que concentra las ganancias en manos de unos cuantos.

Respecto a los empleos, el tema ha sido cuestionado por considerar que en la práctica no se han generado el número de empleos proyectados. En esa misma tónica, habrá que apuntar la necesidad de no sólo conocer el número de nuevos empleos que se ofertan, sino el tipo de empleos, es decir, saber si éstos son temporales o fijos, el nivel de salario ofrecido y si cuentan o no (y cuáles) con algún tipo de prestaciones para los trabajadores como podría ser la seguridad social. Lo cuantitativo importa pero lo cualitativo es crucial.

El tema de la diversidad cultural y la concentración económica es otro asunto por resolver. Conocer qué empresas concentra la mayor parte del mercado, nos dará un panorama de los tipos de contenidos producidos y por ende consumidos por los ciudadanos. Si en el marco de las industrias culturales y creativas, algunos de los factores fundamentales son la construcción de identidades, de imaginarios y de formación de ciudadanos, ¿con qué contenidos estamos construyendo todo eso?, ¿quiénes producen y comercializan la mayoría de los contenidos que se consumen a nivel mundial? Según Rieffel, solamente diez corporaciones de las industrias de la cultura se reparten el 80-90 por ciento del mercado (Rieffel, 2005 citado en Toussaint, 2013: 43), siguiendo esta proporción, al resto de los simples mortales, (entre ellos los numerosos emprendimientos creativos y culturales) nos queda entre un 10 y 20 por ciento restante del mercado, que aunque es un terreno bastante amplio, nos pone en un escenario de gran contraste, donde el tema de la competencia

y las oportunidades en igualdad de condiciones es un punto álgido por atender. En la larga lista de aportes, contrastes, tensiones y oportunidades que vinculan la economía y la cultura, se muestra la ruta de construcción de un campo de conocimiento desde la economía pero donde la gran mayoría de los economistas no tienen presencia. Se siguen sin tender puentes con otras disciplinas, temas y colegas. Los integrantes del amplio sector cultural, se han acercando a conocimientos del ámbito económico-administrativo, pero no existe un trabajo fuerte de doble vía, nos hace falta que las personas del ámbito económico administrativo y el derecho tengan un conocimiento del sector cultural. En este sentido, uno de los pendientes será homologar conocimientos entre las áreas que tienen injerencia en los diversos temas entre la cultura y la economía. En el caso de la economía habrá que pensar en una especie de replanteamiento del pensamiento económico, donde se considere a la cultura como elemento importante para la construcción de análisis más completos, así como el desarrollo de un instrumental teórico y metodológico específico para el campo, con una visión equilibrada entre la economía y la cultura, es decir, entre tasa de ganancia y tasa de rentabilidad social.

Sin duda, el tema de la economía y cultura, y de manera particular el de las industrias culturales y creativas, nos demandan una serie de reflexiones y acciones en el campo. Estrechar vínculos entre las diversas disciplinas que convergen, conocer las diversas iniciativas culturales que se están gestando, sus modelos de gestión, problemas y necesidades, así como una articulación entre los diversos sectores llámese academia, sector público, privado, sociedad civil son fundamentales. Es por ello que los espacios de reflexión como el de FLACSO Arte Actual son de suma relevancia. En el caso de México, se han detonado una larga e interesante lista de encuentros sobre los temas de la cultura, economía, desarrollo y creatividad. Entre las propuestas están el Foro de Economía y Cultura que desde el programa Economía y Cultura coordinamos en México. El Foro es un evento bianual organizado por la Academia de Arte y Patrimonio Cultural de la UACM, las Facultades de Economía y de Filosofía y Letras de la UNAM y los Departamentos de Economía e Investigación y Conocimiento de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-A). El proyecto es el primer evento en México convocado desde un área dedicada a la cultura y una escuela de economía. Hecho que lo hace único en su tipo y nos plantea la posibilidad de abrir brecha en el campo⁹.

9 Asimismo, se tienen relaciones estrechas con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, Colombia, con quien tenemos colaboración constante y en este año firmamos un par de convenios. Asimismo, existen nexos con colegas del Centro de Investigación de la Música Cubana (CIDMUC), Producciones Colibrí de La Habana y el Grupo de Investigación Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) de la Universidad de Barcelona, España. Más información en www.economiaycultura.org

El proyecto logró que personalidades de diversas disciplinas coincidieran en un mismo lugar para abordar temas de interés común desde múltiples aristas. Arrojamus la primera piedra en torno al campo de la economía y cultura y tenemos clara la necesidad de construir una red en el campo que sirva de contrapeso respecto a los modelos y planteamientos fuera del territorio y que genere propuestas acordes a los contextos latinoamericanos.

Los contrastes antes expuestos nos demandan una gran atención a lo que acontece desde la teoría y práctica de la región. Analizar las iniciativas de éxito en el campo es de vital importancia, pero también habrá que considerar el panorama que nos ofrecen los autores críticos de las industrias culturales y creativas. De ser acertado que éstas son un modelo en declive, ¿esperaremos a que en América Latina los resultados sean similares en los próximos años? ¿Con base en la experiencia de los países europeos, intentaremos darle un giro al tema y buscar alternativas desde nuestros contextos? Pensar en opciones sobre los tantos temas pendientes será entonces tarea de todos. Es precisa una pausa en el camino del entusiasmo detonado en muchos de nuestros países y con ello reflexionar sobre los rumbos y alternativas a seguir, o simplemente dejar que tarde o temprano el destino nos alcance.

En el caso de la economía habrá que pensar en una especie de replanteamiento del pensamiento económico, donde se considere a la cultura como elemento importante para la construcción de análisis más completos, así como el desarrollo de un instrumental teórico y metodológico específico para el campo, con una visión equilibrada entre la economía y la cultura, es decir, entre tasa de ganancia y tasa de rentabilidad social.

Bibliografía

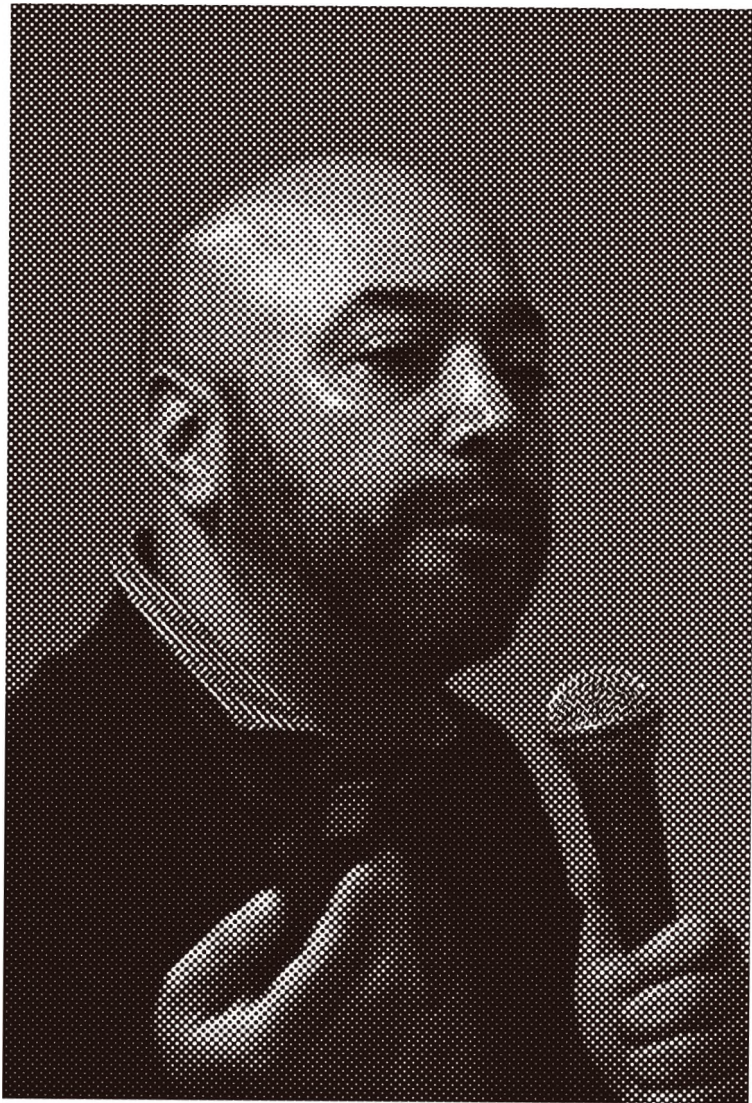
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (2006). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Ediciones Trotta.
- Ari, Anverre et al. (1982). *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: FCE/UNESCO.
- Baumol, William J. & Bowen, William G. (1966). *Performing arts: The economic dilemma*. Nueva York: Twentieth Century Fund.
- Benhamou, Françoise (1996). *L'économie de la culture*. París: La Découverte.
- _____ (2012). *Economie du patrimoine culturel*. París: La Découverte (Repères).
- Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ed. Itaca.
- Blaug, Mark (1976). *The economics of the arts*. Boulder, Londres: Westview Press, Martin Robertson.
- British, Council (s.f.). Creative cities. What are creative industries and creative economy. [En línea]. Disponible en: http://creativitycities.britishcouncil.org/creative-industries/what_are_creative_industries_and_creative_economy. [Último acceso: 25 de octubre de 2014].
- Buitrago, Felipe & Duque, Iván (2013). *La Economía naranja. Una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo. Disponible en: <http://publications.iadb.org/handle/11319/3659?locale-attribute=en>
- Frey, Bruno S. (2000). *Arts and economics: Analysis and cultural policy*. Heidelberg, Springer-Verlag, Berlín.
- Getino, Octavio (1995). *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- _____ (2004). La cultura como capital. En: *Observatorio. Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, 1(1), 50-55.
- Hendon, William S. & Shanahan, James L. (Eds.) (1983). *Economics of cultural decisions*. Cambridge: Abt Books.
- Journal of Cultural Economics, <http://www.culturaleconomics.org/journal.html>
- Observatorio de Industrias Creativas. <http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/system/contenido.php>
- Lechuga, Jesús (2005). *Reflexiones acerca de la era de la información (New Economics)*. México: Serie Economía, UAM-A.
- Levine, M. (2010). La clase créative et la prospérité urbaine. Mythes et réalités. En: *La classe créative selon Richard Florida. Un paradigme urbain plausible?* Québec: Presses de l'université du Québec.
- Moeglin, Pierre & Tremblay, Gaëtan (2013). Industrias y políticas en torno a la creación y a su régimen de propiedad intelectual. En: Delia Crovi (Coord.), *Industrias culturales en México. Reflexiones para actualizar el debate*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll.
- Palma M., Luis Antonio & Aguado Q., Luis Fernando (2010). Economía de la Cultura. Una nueva área de especialización de la Economía. *Revista de Economía Institucional* 12(22), Primer semestre.
- Piedras, Ernesto (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México: SACM, SOGEM CONACULTA.
- Rascón, Cristina (2009). *La economía del arte*. China: Nostra Ediciones México.
- Reyes, Marissa (2008). ¿Economía y Cultura... un abismo en la agenda política y académica de México? *Revista Herencia, Patrimonio cultural: lo global y lo local*. San José, Costa Rica.
- Reyes, Marissa y Linares, Jorge (2013). *Economía y cultura*. México: Facultad de Economía UNAM, UACM.

- Rifkin, Jeremy (2002). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. España : Paidós.
- Rowan, Jaron (2014). La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis. *Revista Observatorio Cultural*, Núm. 23. Disponible en : www.observatoriocultural.gob.cl/revista/edicion-23/
- SELA (2011). *Incentivo a las industrias culturales y creativas en América Latina y el Caribe*, Venezuela, Secretaría Permanente del SELA.
- The Association of Cultural Economics Internacional, sitio web : <http://www.culturaleconomics.org/>
- Throsby, David (2001). *Economía y cultura*. Madrid : Cambridge University Press.
- Toussaint, Florence (2013). Evolución de las industrias de la cultura (1980-2010). En Delia Covi (Coord.), *Industrias culturales en México. Reflexiones para actualizar el debate*. México : Universidad Nacional Autónoma de México ; Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll.
- Towse, Ruth (2003). *A handbook of cultural economics*. Gran Bretaña : Edward Elgar Publishing.
- _____(2010), *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge University, USA, NY.
- UNESCO (2000). *Culture, trade and globalization. Questions and Answers*. Division of Creativity, Cultural Industries and Copyright Sector for Culture Disponible en : <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001213/121360e.pdf>
- _____(2006). *Comprender las industrias creativas*. Documento, Alianza Global, Disponible en : http://portal.unesco.org/culture/en/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf/cultural_stat_es.pdf.
- _____(2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Disponible en : http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/UNESCOculturalandCreativeIndustriesguide_01.pdf
- YProductions (2009). *Nuevas economías de la cultura. Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural y las industrias creativas*. España : YProductions.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. España: Gedisa Editorial.

"NO ME PAGAN POR

LO QUE HAGO, SINO

POR LO QUE SE"



ECONOMÍA CREATIVA EN CHILE

Leonardo Ordóñez Galaz

LA ECONOMÍA CREATIVA COMO DISCIPLINA DE ESTUDIO

La economía de la cultura se interesa por la aplicación de la teoría y análisis económico sobre los problemas del arte, la creatividad en su sentido más amplio y las prácticas culturales. La economía de la cultura pone en funcionamiento las herramientas propias de la economía sobre las actividades artísticas y culturales en cuanto reconoce que éstas son objeto de producción, intercambio, consumo y bienestar humano social. En este sentido, la acepción de cultura con que trabaja, es comúnmente más restringida, y en general, se concentra en el intercambio de productos culturales y, más precisamente, en los artísticos.

Sin embargo, la aplicación de las herramientas conceptuales de la economía sobre la producción y circulación de ciertos bienes considerados culturales -tal como puede hacerse sobre otro tipo de bienes y servicios-, en la práctica debe enfrentar los contextos culturales en los que se realizan los intercambios económicos dentro de un territorio, dentro de un país. De esta manera, la comprensión de la dinámica económica de los bienes

que circulan en la sociedad (sean o no culturales) puede ser abordada también desde una mirada que considere la influencia de las diferencias culturales en el pensamiento y comportamiento económico. Desde esta postura, se asume que el comportamiento económico varía de acuerdo al contexto cultural, que por cierto lo determina, pero que en ningún caso es fijo, sino que posible de cambiar si asume una evolución o bien un cambio cultural de paradigma que promueva dicho cambio.

Tal enfoque, recogido por la economía cultural, intenta conocer las influencias que la cultura genera en la economía en una sociedad determinada, revisando el pensamiento económico para mejorar su capacidad de aprehender la realidad que estudia.

Por lo tanto, las dinámicas económicas de la cultura, pueden constituir un foco de interés para la economía, por ejemplo, al contrastar ciertas leyes como la de la utilidad marginal decreciente, que aparece como una ley inexorable en economía y que podría presentar particularidades cuando se trata de ciertos bienes, como los culturales.

Sobre estos bienes se afirma que el gusto por ellos es acumulativo. Es el caso de la música: a medida que más se aprecia y se consume, más aumenta el deseo y la necesidad de su consumo (Throsby, 2001).

Particularidades como éstas, hacen de la visión económica del “sector cultural”, de la producción de “bienes y servicios culturales” y de las políticas públicas frente a esta dimensión de la vida social, un área singularmente compleja. En cada país va teniendo avances en la medida que el sector cultura resuelve trabajar directamente con la Economía, dado los beneficios sociales que tiene esa alianza, y a la vez incorpora políticas, planes y programas que se hagan cargo de instalar y promover el desarrollo socioeconómico y cultural, resultados que se obtendrán y observarán sólo si baja el discurso a la práctica para así lograr otro estado de desarrollo.

También se ha dicho que los bienes culturales adquieren la forma de un bien superior cuya demanda posee una alta elasticidad frente a las variaciones del ingreso. Es así como, ante variaciones positivas del ingreso de la población, los productos del sector cultural enfrentan una demanda que crece más que proporcionalmente. Su interés económico se vincula entonces, entre otros aspectos, a las magnitudes de su contribución al proceso de creación de riqueza, así como a las características de los mercados que poseen los bienes y servicios propios de este sector, de igual

forma que los efectos macroeconómicos y microeconómicos que tiene su expansión.

¿QUÉ ES LA ECONOMÍA CREATIVA ?

El término *economía creativa* se refiere a la disciplina que estudia aquellos sectores que están directamente involucrados con la creación, producción y distribución de bienes y servicios que son de naturaleza cultural y que están usualmente protegidos por el derecho de autor (British Council, 2010a).

Se considera industria creativa al sector económico compuesto por varios subsectores culturales y creativos, en que el producto o servicio tiene su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, además de tener un potencial de riqueza y generación de empleo a través de un sistema de fomento y la explotación de la Propiedad Intelectual (British Council, 2010b).

Se considera que mundialmente, es el quinto sector económico más grande en términos de volumen de ventas, después de servicios financieros, tecnología de información, productos farmacéuticos y biotecnología, y turismo. Su aporte al PIB es de 7% y, en países de la OECD, ocupa entre el 3 y el 5% de la mano de obra. En el caso de Chile, su aporte al PIB se calcula en un 1,3% y ocupa alrededor del 2,7% de la mano de obra (Quartesan et al., 2007).

Se considera un sector con fortalezas y debilidades diversas. Entre las primeras se consideran:

— Los bienes y servicios que produce tienen una mayor agregación de valor, debido a que no sólo existe un producto, o servicio, sino también un contenido simbólico e identidad nacional.

— Presentan mayores facilidades de distribución comercial en relación a otros sectores productivos y mayores posibilidades de acceso a nuevos consumidores.

— Genera confianza país para consolidar negocios de la empresa exportadora de cualquier sector productivo.

— Los subsectores que la componen tienen un alto impacto multisectorial, generando competitividad en otros sectores, sobre todo en el turismo y servicios en general.

Entre las debilidades, se reconocen las siguientes:

— En general se considera un sector de alto riesgo debido a que su valor productivo es mayormente intangible y centrado en la propiedad intelectual, lo que dificulta su valorización en la banca privada y, en consecuencia, la obtención de financiamiento.

— Existe una primacía de la oferta sobre la demanda, debido a que no se puede detectar a priori los niveles de consumo que se logre con un producto de carácter creativo.

— Definir precios es especialmente complicado, ya que tasar los productos de carácter creativo o cultural contempla analizar una serie de variables de carácter subjetivo.

— Las motivaciones no comerciales a menudo impiden a los operadores culturales prestar suficiente atención a los negocios de las empresas culturales y fomentan un exceso de dependencia de los fondos públicos o de organizaciones no gubernamentales.

— No todos los sectores son afectados en el mismo grado. Cada sector tiene necesidades específicas, por lo que debe ser tratado según sus requerimientos específicos.

EL CASO DE CHILE Y SU ECONOMÍA CREATIVA

La exitosa experiencia de apoyo público al cine chileno, vigente desde 1999, y los programas de fomento a la industria creativa puestos en marcha durante el primer período de la presidenta Michelle Bachelet son el antecedente de la tarea comprometida en el programa del actual gobierno de la Presidenta, en orden a generar un Plan Nacional de fomento a la economía creativa. Esto, en un marco donde se proyecta duplicar en cuatro años los recursos destinados a cultura y aumentar el financiamiento de los programas de fomento del arte y la cultura, “para dar un impulso a las industrias culturales y a lo que hoy

se llama economía creativa¹. Para tal efecto, señala el documento, como sustento institucional se creará el Comité de Coordinación de Fomento de la Economía Creativa, presidido por la Ministra de Cultura, y representantes de los ministerios de Agricultura y Relaciones Exteriores, de Corfo, Sercotec y Sernatur.

Si en el primer gobierno de Bachelet se comenzó un trabajo estratégico en diferentes regiones del país, obteniendo los primeros resultados concretos, como es el caso del programa Santiago Creativo de CORFO, Ministerio de Economía, el desafío actual no es sino retomar lo avanzado, para dar cumplimiento a la Política Cultural de Chile y generar opciones reales de fomento en las regiones del país, propiciado desde Economía como un principal colaborador para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

De esta manera, se aspira a crear una metodología de trabajo institucional en la cual Cultura, en su sentido amplio, establezca relaciones de trabajo sostenido con distintas carteras ministeriales, en beneficio del desarrollo del sector, y por sobre todo, en beneficio del desarrollo del país. Desafío que implica generar metodologías de medición que permitan identificar el aporte que hace Cultura para el desarrollo económico del país, pero a la vez y por sobre todo,

el aporte que a través de la economía se hace al país para su desarrollo social, a través de una ciencia social como lo es la Economía.

El referido plan nacional, sumado al perfeccionamiento de los fondos de cultura y la creación de un programa de internacionalización de las artes chilenas, reflejan que nos estamos haciendo cargo de los aprendizajes adquiridos, y que es el momento de dar un salto cualitativo en materia de economía y cultura.

La internacionalización, en efecto, pasa por la preparación de creadores y emprendedores, que requieren mejorar sus estrategias de negocios y de vinculación con el exterior, y pasa también por la formación de talentos desde temprana edad para estimular contenidos identitarios. Lo que se debe buscar es un equilibrio natural entre las actividades culturales que son centrales en la construcción de una forma de ser, estar e interrelacionarse en y con el mundo, y aquellas que más contribuyen al crecimiento de la economía nacional.

De allí la necesidad y el sentido de avanzar hacia la generación de una economía creativa, en cuyo ecosistema dialogue permanentemente el sector público, las organizaciones gremiales, la academia, el ámbito internacional y los emprendedores.

El reto que asume el nuevo gobierno de la Presidenta Bachelet en materia de fomento de la economía creativa y su internacionalización tendrá impor-

1 <http://www.gob.cl/programa-de-gobierno/>

tantes repercusiones en la reflexión, contenidos e identidad que queremos aportar desde Chile, con el propósito de enriquecer el conocimiento y reforzar las posibilidades de circulación de los bienes y servicios creativos-culturales producidos en Chile. Claramente es un llamado estimulante, con enormes beneficios para nuestras comunidades. Al parecer el mundo quiere conocer más de Latinoamérica y de Chile, por otra parte nuestros sectores creativos en el país quieren desarrollarse. Los emprendedores creativos-culturales sin duda requieren de apoyo sostenido del Estado. Por lo tanto, es necesario generar una acción público-privada de largo aliento, que se permita trabajar estos puntos.

HACIÉNDOSE CARGO: EL ROL DE SANTIAGO CREATIVO

Santiago Creativo, es un Programa de la Corporación de Fomento de la Producción, CORFO, Ministerio de Economía, que busca facilitar e impulsar la exportación de bienes y servicios de emprendedores creativos de la Región Metropolitana de Santiago, mediante la articulación y coordinación de instituciones y actores públicos y privados y la asesoría técnica en ámbitos de gestión y modelos de negocios, contribuyendo así a la internacionalización de la industria y el desarrollo de la economía creativa de Chile.

De un estudio realizado en la Región Metropolitana de Santiago en donde se identifica la necesidad de trabajar la dimensión económica de diversos sectores creativos, surge esta propuesta de programa Santiago Creativo de CORFO. En dicho estudio se permitió establecer que el problema central de la Industria Creativa de la Región Metropolitana de Santiago consiste en:

“la escasa competitividad internacional de las empresas que forman parte de ella”

De manera de revertir la situación descrita y principalmente haciéndose cargo de las causas del problema identificado y la eliminación o disminución de los efectos, se hizo necesaria esta intervención – un esfuerzo público-privado – de fomento de la industria creativa.

Una intervención en las empresas y apoyo a los emprendedores de la Industria Creativa, con el objeto de estimular, impulsar, apoyar y acompañar en la materialización de proyectos de internacionalización, mediante la exportación de bienes y servicios creativos.

Lo anterior supone no solo una oferta de productos creativos exportables y conocimiento de los mercados internacionales y de potenciales demandantes, sino una alta capacidad empresarial – estratégica y de gestión. El sector creativo carece de dichas capacidades, tiene

2 CORFO, 2010.

una baja profesionalización y escasa formalización.

En consecuencia, es fundamental que Santiago Creativo contribuya al aumento de la competitividad de la IC, mediante el desarrollo de capacidades empresariales y la empresarización de los emprendedores creativos. Esto permitirá que se generen, desarrollen e instalen en la Región Metropolitana de Santiago capacidades necesarias para estar en condiciones de emprender un proceso de internacionalización a futuro.

Pero no es suficiente solo intervenir a la Industria Creativa, es decir a las empresas y emprendedores creativos. En forma simultánea, para lograr el posicionamiento de las IC, es necesario contribuir a un pacto político, económico y social de todos los actores de la economía creativa – el sector público, sector artístico-creativo, a las empresas (no creativas), la academia, la sociedad civil organizada y la ciudadanía – con el objeto de generar las condiciones necesarias que favorezcan el aprovechamiento de las oportunidades de negocio y apropiarse de las potencialidades que brinda en la actualidad — en el contexto de la globalización, el desarrollo tecnológico y la era de la digitalización — de la economía creativa, materializando la contribución de este sector económico al desarrollo y crecimiento del país.

Dicho pacto, debe tender a fortalecer y robustecer el Ecosistema de la Creatividad y la Innovación, como un entorno

propicio para el desarrollo del talento, la creatividad y la innovación, en conjunto y a la par del emprendimiento.

En consecuencia, es necesaria una intervención que profundice las relaciones y vinculaciones de los actores públicos y privados, mediante una articulación y coordinación de éstos en el territorio, promoviendo un compromiso político-estratégico y de acción concreta para generar y contribuir a la generación de un entorno favorable para la IC, un Ecosistema de la Creatividad y la Innovación sano y robusto.

Complementariamente y apuntando al posicionamiento de la economía creativa, es pertinente realizar una intervención que fomente la gestión del conocimiento en dicho sector económico.

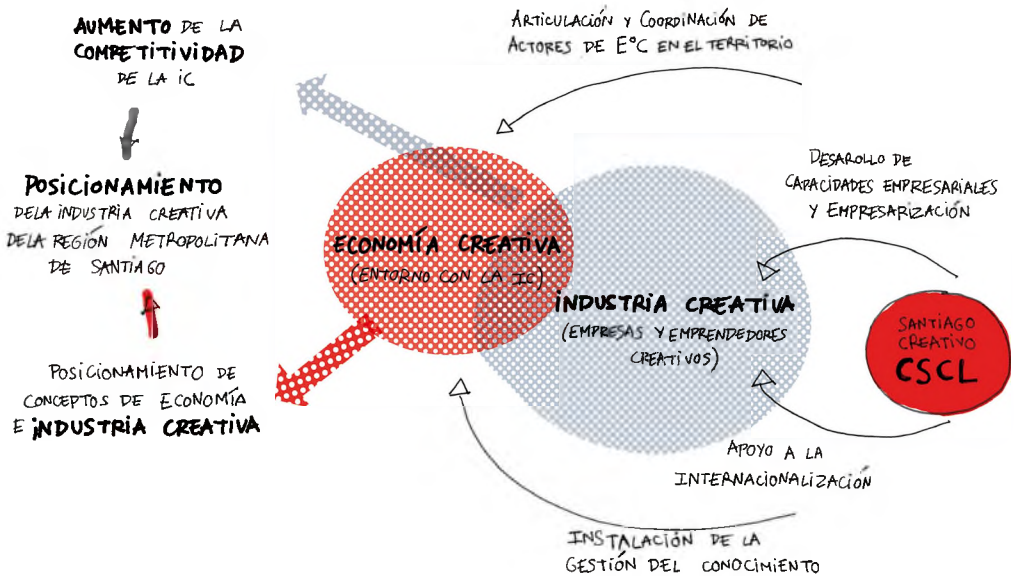
Específicamente, contribuir a la transferencia de conocimientos y prácticas, a instalar un sistema de buenas prácticas creativas, a impulsar la observación del estado y desarrollo de la acción de actores de la economía creativa (mediciones de resultados e impacto, evaluación de políticas y programas, percepciones y nivel de consumo, etc.), a generar y fortalecer la masa crítica, a promocionar la incorporación de los conceptos en la formación profesional e involucrar a la academia en la investigación, desarrollo e innovación del sector. Esto contribuirá a la instalación de un Observatorio de la Economía Creativa, muy necesario si se considera que la economía creativa para países como Chile – en vías de desarrollo – es una oportunidad para dar ese

salto cualitativo y cuantitativo hacia el desarrollo.

En resumen, Santiago Creativo es un Programa que se hace cargo de un conjunto de intervenciones complementarias e interrelacionadas, que apuntan de manera directa a las empresas y emprendedores creativos de las IC, y a su entorno, el Ecosistema de la Creatividad y la Innovación.

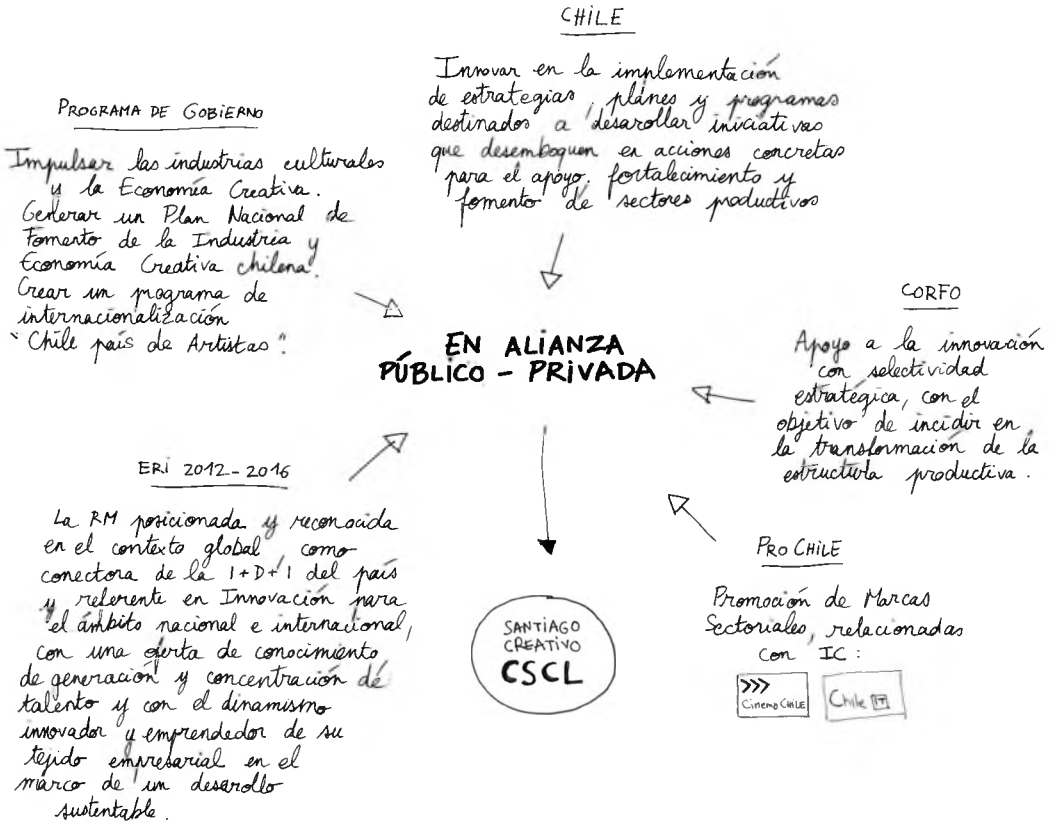
Este conjunto de intervenciones constituyen el Modelo de Intervención de Santiago Creativo, el que se presenta de manera esquemática en la siguiente figura.

Las condiciones, materializadas por las prioridades político-gubernamentales, son favorables para la implementación del Modelo de Intervención de Santiago Crea-



tivo en el sector de la industria creativa de la Región Metropolitana de Santiago, las que esquemáticamente se presentan en la siguiente figura.

Con todo lo presentado, se está en condiciones de establecer las definiciones estratégicas de Santiago Creativo - CSCL.



Fin de CSCL: Posicionamiento de la IC de la RM de Santiago.

Propósito de CSCL: Empresas se sienten parte de la IC, cuentan con capacidades empresariales fortalecidas y proyectos de internacionalización.

Misión de CSCL: Constituirse en una plataforma que apoye a las empresas y emprendedores de RM de Santiago, para la exportación de bienes y servicios creativos de la región.

Objetivo de CSCL: Apoyar a las empresas y emprendedores de las industrias creativas de la Región Metropolitana de Santiago, para que superen brechas y puedan desarrollar negocios con potencial exportador, mediante la articulación y coordinación de actores públicos y privados, y el fortalecimiento de capacidades, la asistencia y asesoría técnica, contribuyendo así a aumentar la competitividad de las IC y el desarrollo de la economía creativa de Chile.

Considerando el diagnóstico y la problemática de la industria creativa de la RM de Santiago y las definiciones estratégicas de Santiago Creativo, la Estrategia de Implementación consiste en una carta de navegación para la implementación del Modelo de Intervención, mediante iniciativas y proyectos agrupados en los siguientes lineamientos estratégicos (LE):

LE1: Mejoramiento de la Gestión de Empresas y Emprendedores Creativos

LE2: Apoyo a la Internacionalización de las Industrias Creativas

LE3: Articulación Territorial de Acto-

res de la Economía Creativa

LE4: Gestión del Conocimiento

LE5: Seguimiento y Comunicación

OBJETIVOS DE SANTIAGO CREATIVO

El objetivo general es:

Apoyar a las empresas y emprendedores de las industrias creativas de la Región Metropolitana de Santiago, para que superen brechas y puedan desarrollar negocios con potencial exportador, mediante la articulación y coordinación de actores públicos y privados, y el fortalecimiento de capacidades, la asistencia y asesoría técnica, contribuyendo así a aumentar la competitividad de las IC y el desarrollo de la economía creativa de Chile.

Los objetivos específicos son:

Desarrollar y fortalecer capacidades en las empresas y emprendedores de la Industria Creativa para diseñar e implementar modelos de negocios competitivos.

Posicionar el concepto de industria creativa en la RM.

Promover y estimular el diseño y formulación de proyectos e iniciativas de internacionalización de la industria creativa de la RM.

El alcance territorial se circunscribe a las comunas de la Región Metropolitana de Santiago y los sectores creativos, en los que se focaliza la acción de Santiago Creativo son:

- Artesanía
- Artes escénicas
- Artes visuales
- Audiovisual
- Editorial
- Fonográfico (musical)
- Diseño

Se espera que al culminar el programa Santiago Creativo, las empresas de la Región Metropolitana de Santiago se sientan parte de la industria creativa, cuenten con información de mercado, modelos de negocio competitivos, con proyectos de internacionalización y capacidades empresariales para competir en el mercado nacional e internacional. Además, se contribuirá, con las actividades de articulación y coordinación de instituciones públicas y privadas, como también de instituciones del ámbito académico y la sociedad civil organizada, al surgimiento de un pacto social, económico y políticos entre los actores de la economía creativa y cultural, con el fin de aprovechar las potencialidades de desarrollo que presenta este sector, para la economía nacional.

Por otra parte y directamente ligado con el objetivo de posicionar el concepto de industrias creativas, se destinarán acciones para iniciar la instalación del concepto de gestión del conocimiento de la economía creativa y desarrollo cultural, para contribuir a la generación de la masa crítica nacional, impulsora del desarrollo humano y social en torno

a la cultura y la economía creativa.

Finalmente y respondiendo a la necesidad imperiosa de incorporar la práctica de evaluación continua y sistemática, en el accionar que se lleva a cabo con recursos públicos, el Programa implementará un sistema de evaluación y monitoreo de su accionar, complementando con la acción permanente y activa de comunicación, orientada no sólo a los clientes del Programa, sino a todo actor relevante de la industria creativa nacional e internacional. Este sistema de evaluación se diseñó considerando el panel de indicadores del Programa y comprendiendo las debilidades que hay en el sector público en estas materias, que para el sector creativo, este sistema de evaluación del accionar se transformará en una primera experiencia concreta a nivel nacional.

Con todo lo anterior, Chile comienza a abrirse a un nuevo escenario. La instalación de una coordinación ministerial liderada desde la Cultura para promover el desarrollo de cada una de las regiones del país. Por otra parte, la instalación de programas desde la Economía, que se ponen al servicio del propósito que busca Cultura, con soluciones efectivas para permitirse trabajar esta dimensión, teniendo las primeras experiencias de programa que hoy están obteniendo buenos resultados y que por sobre todo, demuestran que es posible trabajar estos ámbitos del conocimiento.

Si bien la relación de la Cultura y la Economía ha sido motivo de reflexión,

debate y análisis en el mundo, ya es el momento en Chile de evolucionar hacia planes y programas del Estado que con responsabilidad y metodología, se permitan trabajar esta dimensión de la cultura que sin duda alguna genera beneficios económicos y sociales. Lo que buscamos es el desarrollo armónico que permita que los niños y niñas de nuestro país crezcan y evolucionen en la creatividad y el conocimiento, y desde ahí se logre un Chile que viva la inclusión social, la diversidad cultural y el desarrollo humano en cada uno de sus territorios. Propósito en el cual, la Economía también puede contribuir. Es hora de comenzar.

Bibliografía

- British Council (2010a). "The Creative Economy: an Introductory Guide".
- _____ (2010b). "Mapping the Creative Industries: a toolkit".
- CORFO (2010). Informe Final Etapa de Formulación: "Programa Territorial Integrado Orientado al Fomento de la Industria Creativa de La Región Metropolitana De Santiago". Marzo, Santiago, Chile.
- Quartesan, Alessandra, Romis, Monica, & Lanzafame, Francesco (2007). *Las industrias culturales en América Latina y el Caribe*. BID.
- Throsby, David (2001). *Economía y Cultura*. Cambridge University Press.

LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN EL COESC+I, CONDICIONES PARA LA GENERACIÓN DE INDUSTRIAS CULTURALES

Santiago Cevallos

CONDICIONES PARA LA GENERACIÓN DE UNA INDUSTRIA CULTURAL

La Ley de Propiedad Intelectual fue promulgada el 19 de mayo de 1998, entre otras razones como resultado del ingreso del Ecuador a la Organización Mundial de Comercio, lo cual significó el compromiso de adecuar la legislación nacional a los instrumentos internacionales que en esta materia se encontraban vigentes en esa fecha.

Han pasado más de 16 años de la entrada en vigencia de esta normativa, es necesaria una actualización de la misma, así como una revisión de los parámetros dentro de los cuales las industrias culturales en el Ecuador se han desarrollado y las condiciones en las que deberían desarrollarse.

El Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento e Innovación, busca en el ámbito del Derecho

de Autor, establecer espacios de generación de acceso legal a la cultura en base a normas equilibradas sin que exista incumplimiento de obligaciones que el país mantiene a nivel, regional e internacional.

La legislación de Propiedad Intelectual en el Ecuador tiene la característica de tener normas ADPIC+, es decir son normas que se encuentran por encima de las obligaciones que el Ecuador debería cumplir en la línea de lo que los Acuerdos de Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio establecen como mínimos a cumplir por parte de todos los miembros de la Organización Mundial de Comercio. Esta característica se puede apreciar al examinar los niveles de protección existentes en las normas que la Ley de Propiedad Intelectual contempla en las diferentes modalidades, así como en las acciones de observancia que se encuentran previstas en esta normativa, siendo por tanto generosa



El conocimiento goza intrínsecamente de características públicas y de libre acceso, frente a esto se debe tomar en cuenta que la Propiedad Intelectual es un régimen legal que ha creado el Estado para el reconocimiento que un creador merece por su trabajo y esfuerzo, lo cual no debe constituirse en un perjuicio o barrera para que los demás miembros de la sociedad puedan acceder a este conocimiento bajo determinadas condiciones o circunstancias sin necesidad de la autorización o compensación al titular de los derechos.

en cuanto a protección de derechos y reducida en cuanto a limitaciones y excepciones.

El Ecuador, como parte de la visión del actual Gobierno y fundamentado en la necesidad de contar con normas que se encuentren adecuadas a la realidad nacional, tanto en los niveles de protección como en las limitaciones y excepciones a esa protección. A mayor protección menor acceso, a mayor acceso menor protección; por tanto es necesario contar con normativa que sea equilibrada y adecuada a las necesidades de las industrias culturales.

La propuesta base del Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento e Innovación, busca llevar a nivel de norma orgánica las directrices establecidas en la Constitución de la República y el Plan Nacional del Buen Vivir, de forma tal que se convierta a la Propiedad Intelectual en una herramienta para el desarrollo justo y solidario en búsqueda del buen vivir. El COESC+i atiende a la iniciativa que el Gobierno nacional ha ido desarrollando en los últimos años de un cambio de la matriz productiva en el Ecuador, la cual ha sido excluyente y monopólica, basada en la extracción de recursos finitos, a una matriz productiva incluyente y democrática, basada en el uso intensivo de recursos infinitos.

El conocimiento goza intrínsecamente de características públicas y de libre acceso, frente a esto se debe tomar en cuenta que la Propiedad Intelectual es un régimen legal que ha creado el Estado para el reconocimiento que un

creador merece por su trabajo y esfuerzo, lo cual no debe constituirse en un perjuicio o barrera para que los demás miembros de la sociedad puedan acceder a este conocimiento bajo determinadas condiciones o circunstancias sin necesidad de la autorización o compensación al titular de los derechos.

El Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento e Innovación plantea una nueva visión de la Propiedad Intelectual, estableciendo normas que buscan generar equilibrio entre el acceso y la protección a contenidos protegidos por derechos de Propiedad Intelectual y específicamente en temas de Derecho de Autor atendiendo a necesidades existentes por parte de sectores como bibliotecas, discapacitados, centros de enseñanza, etc.

En particular el Derecho de Autor tiene características que los diferencian de las demás ramas de la Propiedad Intelectual, como lo relacionado con la constitución de los derechos, los efectos del registro, entre otros. Por estas y otras razones, debe existir un desarrollo específico de la normativa en este aspecto, puesto que el Derecho de Autor debe ser entendido como un medio y no como un fin.

Existen temas puntuales que han sido incluidos en el COESC+i que buscan desarrollar aspectos que de hecho se han ido desarrollando como innovadoras formas de creación en los últimos años, como lo relacionado con el desarrollo de obras en comunidades virtuales, licenciamientos abiertos, cesión gratuita de derechos,

etc. Ahora, lo que se debe tomar en cuenta es que cada una de estas nuevas formas de gestión de derechos no son contrarias al Derecho de Autor y la Propiedad Intelectual, sino que por el contrario desarrollan un espacio que ha empezado a desarrollarse.

Respecto del régimen de derechos que el Derecho de Autor contempla, en la legislación ecuatoriana en particular, la Ley de Propiedad Intelectual no contempla lo relacionado con el proceso creativo y el resultado de éste en los centros de investigación, universidades, institutos superiores, etc. sino que solamente se habían desarrollado lo relacionado con las obras creadas en relación de dependencia y en la obras creadas por encargo.

Las universidades y los institutos superiores lo que han realizado es contemplar dentro de su normativa interna, generalmente el Reglamento de Estudiantes o Reglamento de Propiedad Intelectual, una disposición de cesión obligatoria en favor de la Universidad o Instituto Superior la cual en la mayoría de ocasiones debe ser hecha como requisito indispensable para la obtención del título profesional o técnico según sea el caso.

Como solución a este problema en el COESC+i se propone una licencia obligatoria gratuita no exclusiva con fines no comerciales o lucro en favor de la Universidad o Instituto Superior con el fin de que se pueda impulsar la difusión del conocimiento, pero en el caso de que existiese algún lucro o uso comercial resultante del uso de la investigación o trabajo académico realizado por los estudiantes será par-

ticipante de ese beneficio económico en un porcentaje del 40%. De esta forma no se perjudica el acceso al conocimiento de las investigaciones realizadas en estos centros de enseñanza y tampoco se perjudica al creador que generalmente es un estudiante.

Otro de los aspectos innovadores en el Proyecto del Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento, es contemplar de forma expresa lo relacionado con el Software Libre de tal forma que se mencionan claramente las denominadas 4 Libertades del Software Libre:

1/ La libertad de ejecutar el software para cualquier propósito

2/ La libertad de estudiar cómo funciona el software, y modificarlo para adaptarlo a cualquier necesidad. El acceso al código fuente es una condición imprescindible para ello

3/ La libertad de redistribuir copias

4/ La libertad de distribuir copias de sus versiones modificadas a terceros manteniendo la misma licencia original del software modificado. El acceso al código fuente es una condición necesaria para ello.

Con el fin de equilibrar la protección y el acceso a contenidos protegidos, se desarrolla un catálogo de limitaciones y excepciones que atiende a actividades que de hecho ya se han venido realizando, a requerimientos de grupos vulnerables, a actividades no lucrativas y que principalmente responden a la realidad del acceso a obras en nuestro país.

Un aspecto que es completamente

nuevo, es el establecimiento de un régimen de licencias obligatorias en Derecho de Autor, similar al existente en materia de patentes, cuyo fin es solucionar situaciones en las cuales no es posible obtener la autorización por parte del titular de los derechos sobre una obra o exista negativa injustificada lo cual impide el acceso a los contenidos protegidos llevando de forma casi inequívoca a un acceso ilegal y por lo tanto una violación de derechos. Esta propuesta busca que el titular del derecho reciba una compensación por el uso de su obra y que los miembros de la sociedad puedan acceder a ese contenido de forma ilegal. Las circunstancias para que se pueda establecer una licencia obligatoria serían:

1/ Actividades contrarias a la libre competencia o abuso del poder del mercado

2/ Negativa de otorgar licencia a tercera persona

3/ Falta de traducción a uno de los idiomas de relación intercultural

4/ Obra literaria o artística no se encuentre disponible en el mercado nacional y hayan transcurrido desde su publicación en cualquier forma: 3 años en las obras de contenido científico o tecnológico; 5 años en las obras de contenido general; y, 7 años en las obras tales como novelas, poéticas y libros de arte; y,

5/ Obra audiovisual o videograma no haya sido puesto en el mercado nacional o no se haya satisfecho el mercado nacional.

Estas licencias obligatorias tendrán las siguientes características: No exclusivas, deberán respetarse los derechos morales existentes sobre las obras, son revocables y la compensación que reciba el titular de los derechos será conforme a las tarifas que las sociedades de gestión colectiva hayan establecido o la autoridad determine. Un aspecto que en el tema de Derechos Conexos no fue incluido en la Ley de Propiedad Intelectual vigente desde 1998, tiene que ver con el reconocimiento de los derechos que tienen los intérpretes audiovisuales, que es un tema que estuvo en discusión por varios años en el seno de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y que tuvo como resultado el Tratado de Beijing para la Protección de Interpretación Audiovisuales, por lo que en armonía con esto se ha considerado necesario incluir el tema dentro la propuesta de Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento.

Finalmente un tema que ha sido muy trabajado es lo relacionado con las Sociedades de Gestión Colectiva, cuyo funcionamiento es por demás necesario para el efectivo ejercicio de los derechos y para la óptima gestión de los derechos de los creadores. En este sentido se ha propuesto que los autores tengan una mayor participación en las decisiones de las sociedades de gestión colectiva y que quienes dirigen los rumbos de las mismas formando parte de los órganos de gobierno y como administradores tengan responsabilidad por las deci-

siones que se tomen al frente de estos entes.

Todas las propuestas que contiene el COESC+i se encuentran encaminadas a un acceso a los contenidos protegidos para eliminar barreras que impidan el desenvolvimiento de las industrias culturales, tomando en cuenta las nuevas formas de creación, nuevos modelos de negocio, así como generar incentivos para el desarrollo de nuevos emprendimientos involucrando la contraprestación que un creador debe recibir por la explotación de su obra.



LA PROPIEDAD COMÚN, ENTRE EL ESTADO Y EL ARTE

Pedro Cagigal

ARTE Y PROCOMÚN EN LA ECONOMÍA SOCIAL DEL CONOCIMIENTO

Esta charla deriva de mi disertación de maestría en Cultura y Sociedad Digital. La Economía Social de Conocimiento (ESC) resulta ser un interesante punto de encuentro para pensar en la relación del Estado y el procomún, así como sobre los derechos de la colaboración voluntaria en red. La pregunta planteada en la investigación es: ¿cómo es imaginado, desde el sector cultural ecuatoriano, un procomún fomentado por el Estado?, ¿y qué pistas nos da para entender las relaciones entre procomún y Estado?

Este estudio se basa en la idea de *objetos de frontera* desarrollada por Joseph Grinnell en su estudio para el Museo de Zoología de Berkley. Los objetos de frontera habitan múltiples mundos, son ambiguos y/o claros en distintos momentos y para diferentes propósitos. Es por ello que ayudan a interconectar disciplinas de estudio. El arte y sus economías pueden ser considerados como *objetos de frontera*; aquí nos centraremos en las *propiedades* del arte financiado con fondos estatales. De esta manera se pueden explorar las convergencias entre las áreas involucradas en la ESC y su propuesta para la cultura: las prácticas artísticas locales, la Cultura Libre y el Sumak Kawsay.

La investigación consta de dos segmentos: una revisión teórica y un estudio empírico basado en entrevistas activas profundas. En esta ponencia abordaré la parte teórica, pero antes resumiré las ideas centrales que encontré en la investigación empírica. Esta última consistió en el análisis de las propuestas para políticas culturales realizadas desde el proyecto FLOK Society¹. Aquí se aborda el documento resul-

1 www.floksociety.org

tante de la Mesa de Cultura Libre realizada en el Encuentro del Buen Conocer, y a su anterior borrador: *Socio Arte: bono de libertad artística*², el cual proponía un archivo de licencias abiertas a ser administrado por una entidad gubernamental que distribuiría los ingresos entre los colaboradores. Analicé estas propuestas a través de entrevistas realizadas a seis actores culturales ecuatorianos: Valeria Andrade (artista, bailarina y ex Subsecretaria de creatividad del Ministerio de Cultura); Juan Martín Cueva (realizador audiovisual y director del CNCine); Luis Enríquez (artista sonoro e investigador especializado en propiedad intelectual); Paulina León (artista y coordinadora del *Project Room* en Arte Actual FLACSO); Paola de la Vega (gestora cultural e investigadora); y Daniel Pasquel, (músico y productor musical independiente). También se entrevistó a Daniel Vázquez, hacktivista y miembro del FLOK Society, para tener una perspectiva desde la organización del proyecto.

Este estudio buscaba indagar en cómo se piensa un procomún que es soportado por el Estado y especular sobre posibles mecanismos para crear un archivo de prácticas artísticas que hayan sido realizadas con apoyo financiero estatal. Una de las ideas centrales propuesta por el FLOK es que la innovación y las prácticas artísticas que han sido financiado con recursos públicos deberían ser, de alguna manera, públicas –tener licencias abiertas-. Como *propiedad de frontera*, en el arte financiado con recursos públicos se cruzan los derechos del autor con los derechos de los ciudadanos que lo financian y la normativa estatal. Es una especie de “arte público”, no como el arte que se encuentra en el espacio público, sino como un hecho cultural que de alguna forma nos pertenece a todos.

En resumen, entre las ideas que aparecieron en las entrevistas están:

- 1/ Que el Buen Vivir es un interesante contexto para repensar los conceptos clave de la Cultura Libre.
- 2/ Que el contexto ecuatoriano es particular para proponer cambios en propiedad intelectual (PI): las leyes de PI no han sido fuertemente reguladas en el Ecuador, no existen fuertes industrias culturales que se puedan oponer a cambios en PI y las economías artísticas habitualmente se basan en procesos independientes.
- 3/ Que la Economía Social del Conocimiento puede ser el lugar para promover otras economías que no son compatibles con las actuales políticas de fomento cultural.

2 http://es.wiki.floksociety.org/w/Proyecto_de_Regulaci%C3%B3n_Socio_Arte:_Vale_de_Libertad_Artistica

4/ Para que el arte financiado con recursos públicos sea público, se necesita definir qué parte de los derechos pasarán al dominio público. Las percepciones son que el Estado no debería adquirir derechos morales ni de explotación de los recursos, tampoco debería trabajar como un administrador de los mismos. Es por este motivo que los actores locales criticaron la propuesta del Socio Arte.

5/ Se necesitan licencias variadas, a la medida, para los distintos tipos de prácticas y economías artísticas. Las licencias deberían ser voluntarias y respetar la vida económica de los trabajos y procesos artísticos.

6/ Las leyes deben ser acompañadas por políticas de fomento ; por sí solas son insuficientes como mecanismo de incentivo cultural.

7/ Las relaciones entre sectores deberían establecerse por mutuo beneficio y no ser impuestas.

8/ Hay una gran desconfianza desde el sector cultural hacia el Estado y sus instituciones culturales.

9/ Se demanda al Estado políticas para colaborar en la circulación y difusión del arte que ha financiado. En ese sentido, un archivo de este “arte público” parece necesario. Podemos imaginar este procomún

a/ como un paquete de licencias, sin embargo, las licencias abiertas no garantizan circulación.

b/ También podemos imaginarlo como un archivo centralizado que puede ser administrado por instituciones estatales como museos y bibliotecas y/o

c/ se puede pensar en una red de iniciativas independientes.

Al respecto de este último punto se abre la inquietud de ¿ quiénes organizarían estas redes y cómo se coordina su funcionamiento con el apoyo estatal ? En cualquiera de los casos, un sistema de confianza necesita estar establecido entre las comunidades y el Estado. No se puede concebir el procomún solo como recursos o como archivo, el procomún es un proceso colaborativo voluntario, y como tal está sujeto a todos los conflictos inherentes a cualquier proceso participativo. En las conclusiones se sugiere que el Estado no solo necesita reconocer y valorizar el trabajo artístico, sino también el trabajo invertido en participación y colaboración ; el trabajo para lo público, como explicaré después. En la heterogeneidad de las profesiones creativas, lo que parece que existe en común es la carencia de normativas y derechos laborales. Es por eso que la ESC puede ser una puerta para negociar concesiones laborales particulares para el sector cultural y promover la organización laboral.

Traspassando los argumentos de este “arte público” al procomún, se puede decir que cuando el Estado apoya al procomún, no adquiere derechos sobre él, sino respon-

sabilidades: la responsabilidad de darle uso, de protegerlo y preservarlo. La clave para construir un procomún donde se involucra el Estado se basaría en la creación de nuevos sistemas de confianza entre Estado y comunidades. En este sentido, uno de los conceptos propuestos por Michel Bauwens en la propuesta inicial del FLOK Society es clave: la *comunificación de servicios públicos*, que es el traspaso de la administración de servicios públicos a comunidades organizadas. Esta es tal vez una de las ideas más radicales en la investigación del FLOK Society y, por ende, compleja de asimilar a nivel estatal; pues así como la privatización, requiere que el Estado ceda. Finalmente, se puede intuir que los encuentros que se han dado en torno a la conceptualización de la ESC generan ideas que alimentan el *significante vacío*³ del Sumak Kawsay y a su vez actualizan los conceptos de La Cultura Libre.

LO COMÚN

La Cultura Libre y los gobiernos progresistas de América Latina comparten algo en común: ambos disputan terrenos discursivos que buscan definir paradigmas post-neoliberales. ¿Pero cuáles son las ideas que marcan una diferencia con el neoliberalismo? ¿Y qué tensiones aparecen al tratar de delimitar este “post”?

La ESC se plantea como una propuesta local en respuesta a un giro post-industrial en la economía mundial; la economía cognitiva. La ESC, enmarcada en el proceso del Sumak Kawsay, se vuelve un marco para intercambiar ideas y experiencias de distintas áreas como la cultura libre, la economía social y solidaria, los paradigmas post-capitalistas, las cosmovisiones indígenas y la teoría decolonial. La ESC propone la implementación del Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento e Innovación (COESC+i)⁴ y un Plan Nacional. Michel Bauwens (2014), director de investigación del FLOK Society, dice que se está proponiendo una transición post-capitalista hacia una economía p2p y una sociedad del conocimiento basado en el procomún.

Los procesos de colaboración voluntaria y las prácticas artísticas representan de distintas formas el espacio de lo comunitario, esa tercera propiedad, que no es estatal y ni privada. El actual “giro a la izquierda” latinoamericano parece estar marcado por un “regreso del Estado” (Ramírez, 2010). En ese regreso ¿cómo nos imaginamos el procomún en el Estado de bienestar propuesto en Ecuador? Cuando se piensa en la relación Estado-procomún, habitualmente se piensa en un marco legal para

3 Ver la teoría del discurso de Laclau (2007).

4 http://coesc.educacionsuperior.gob.ec/index.php/LIBRO_I:_De_la_Gesti%C3%B3n_del_Conocimiento

proteger el procomún. ¿ Pero es ésta la única forma de relación del procomún con el Estado ? Como práctica creativa cultural ¿ es merecedor el procomún de políticas de fomento, como lo es el arte ? Y si es así, ¿ cómo se delimita una distancia respetuosa entre el Estado y las comunidades que generan el procomún ?

Propiedad intelectual en la ESC

El principal denominador común entre la Cultura Libre y el proyecto ecuatoriano es el antagonismo al actual régimen de propiedad intelectual. Para Bauwens (2014) estas leyes no promueven sino detienen la innovación a través de escasez forzada, represión legal y sabotaje tecnológico. Autores como Boyle (1992) cuestionan la idea socialmente construida de autoría, y según la investigación de Towse (2000), la mayoría de los ingresos del *copyright* van a los publicistas y a una minoría de artistas altamente cotizados.

Para el Ecuador, la oposición al actual régimen de PI tiene un factor político y otro geopolítico. Político, pues se puede entender a la PI como estructural al neoliberalismo; que se define en los derechos de propiedad privada, libertad individual, de mercado y de intercambio (Harvey, 2006: 145). Aquí vemos un giro hacia una economía basada en la renta y la privatización del conocimiento común (Žižek, 2012: 8). Scott Lash (2011) afirma que el neoliberalismo está basado en la PI: mientras el liberalismo se basaba en la propiedad privada física que promovía la competencia y generaba monopolios; en el neoliberalismo se promueve la competencia entre monopolios, principalmente monopolios intelectuales. Geopolíticamente, en el proceso actual de globalización, pocos países son los grandes generadores de conocimiento e innovación, mientras el resto funge de consumidores. La información se convierte en un recurso estratégico (Marciel & Albagli, 2009: 98-99). Desde una perspectiva decolonial, que clama por un desvinculamiento epistémico de los sistemas de conocimiento occidental, se necesita, como dice Mignolo (2009) cambiar no solo el contenido de la conversación, sino sus términos. Las leyes de PI se han promovido y establecido desde Occidente; creando una sola vía de comercio desde los países occidentales hacia el resto del mundo (Story, 2007). Hay una lógica colonizadora estructural en la PI; la idea de que el conocimiento es del primero que llega y lo reclama.

Cultura libre y las jerarquías en el p2p

Encontramos las raíces de la Cultura Libre en el Software Libre (Powell, 2012). Una de las contribuciones cruciales desde el software ha sido la licencia GNU GPL o *copyleft*. Esta licencia trabaja desde dentro del copyright para subvertirlo (Stallman, 1999). Inspirada en el *copyleft*, y enfocada a productos culturales, se creó el Creative Commons (CC), que no intenta subvertir el *copyright* sino complementarlo (Lessig, 2004). Estas licencias promueven un dominio público y un procomún.

El procomún se puede entender como recursos para la innovación descentralizada (ver Lessig citado en Pedersen, 2010). Estos recursos funcionan al contrario de la propiedad privada; no es tanto que pertenecen a todos, cuanto es una propiedad que cura el efecto de control monopólico a través de los efectos de red (Boyle, 2003 : 64). Estos recursos se pueden entender como bienes relacionales, donde el bien es la relación per se (ver Nassubum's en Gutiérrez, 2014). Pero el procomún no sólo son recursos, son organizaciones sociales a través del trabajo.

Para crear los recursos del procomún, diferentes modelos de organización social ocurren. Benkler (2006 : 62) los llama redes de trabajo mancomunado voluntario, o producción entre iguales; el "p2p". Estas son redes de trabajo descentralizado, colaborativo, no propietario que se basan en los recursos compartidos; estructuras no-jerárquicas en donde el trabajo es distribuido y no impuesto. Sin embargo, el estatuto "no-jerárquico" parece opacar los modelos de producción en el software libre y abierto; hay muchos tipos de jerarquías. Habitualmente hay una cabeza de arquitectos que diseñan el sistema y distribuye el trabajo (ver Brooks en Weber, 2004) usando Sistemas de Administración de Contenidos en los cuales los contribuidores y sus accesos son controlados (Bjerke, 2006). Hay modelos más tradicionales de empresas como Red Hat o modelos mixtos de negocios como Ubuntu (Schoonmaker, 2012). Algunos toman decisiones por un sistema de votación, como Apache (Bergquist y Ljungberg, 2001), mientras Linux puede considerarse como una dictadura benevolente (Hyde et al., 2012). Incluso la Wikipedia muestra indicios de liderazgo, y una mayoría de contribuidores hombres, blancos, occidentales. Estos son sistemas complejos y no son exactamente horizontales. La horizontalidad puede esconder relaciones asimétricas entre los que movilizan y los que son movilizados (ver Melucci en Gerbaudo, 2012), y ocultar el valor de la pluralidad de mecanismos de organización.

Los mecanismos de producción entre pares en red han sido relacionados con sistemas económicos alternativos y a veces adornados con cualidades revolucionarias. Sin embargo, en la economía informática los monopolios crecen más rápido que nunca (McChesney, 2014) y el software libre-abierto juega un rol importante en

esto. Bauwens (2013 : 208) cree que la producción entre pares es immanente al capitalismo y a la vez lo trasciende, porque por un lado puede des-mercantilizar el trabajo y el valor inmaterial, creando una acumulación de recursos en el procomún, y por el otro trabaja dentro del ciclo de la acumulación del capital. Quizás el principal valor del procomún y la Cultura libre es que cuestionan las nociones tradicionales de la propiedad privada, encontrando nuevas maneras de propiedad, como Martin Pedersen (2010) sugiere.

El libre y abierto como alternativa

¿Cuál es el libre en la Cultura Libre? Podemos pensar en dos tipos de acercamiento al concepto de libertad: la teoría de Smith propone una libertad determinada por la ausencia de interferencias exteriores para ciudadanos y mercados bajo la ley; Hegel, en cambio, se refiere a pertenecer a una sociedad justa que puede ser amenazada por el mercado y necesita intervención estatal (Herzog, 2013). En el discurso del Software Libre los recursos deben mantenerse libres del control del estado y del mercado. Esto se puede asumir como una posición anarquista. Pero, en el sentido de que no reconoce interdependencia, está ligada a la libertad de no-interferencia de Smith. La idea de abierto, también suele posicionarse sin cuestionamiento como un factor positivo (Golumbia, 2013). El abierto posee los mismos valores que la democracia neoliberal: libertad, individualismo, competencia e intercambio (Tkacz, 2012 : 402). Para Zigmunt Bauman (2007), en una globalización negativa las sociedades abiertas no pueden crear soluciones locales a problemas globales. Lo abierto parece no mostrar sus cierres. Y la paradoja de la democracia abierta son sus inevitables exclusiones, como Robespierre anuncia: “no hay libertad para los enemigos de la libertad” (Žižek, 2012 : 37). Regresando al software, el libre y el abierto tienen sus propias tensiones. Mientras el primero intenta resistir a los modelos privativos, el segundo tiene una visión más pragmática hacia los modelos de negocios. Cada uno ofrece distintos tipos de propiedad, que derivan de distintos territorios políticos. El libre y el abierto son conceptos que transitan en una frontera política, entre el neoliberalismo y el postneoliberalismo. Podemos verlos como *significantes flotantes*, en términos de Laclau (2007), donde cualquier sistema de significado que configura lo social es inherentemente ambiguo, incompleto y en disputa (Howarth, 2000 : 4).

Para Ulises Mejías (2012), los modelos abiertos no pueden escapar la mercantilización, solo posponerla. No pueden existir sin una economía capitalista, porque han

sido construidos en y dependen del capitalismo. Mejías los relaciona con la heterotopía de Foucault, una alternativa y a la vez la confirmación de la imposibilidad de alternativas. Virno habla de un comunismo capitalista (en Chukhrov 2011 : 97), un comunismo dentro del capital que actúa como una vacuna, que lo hace menos salvaje, tal vez más humano. Más que ser “incorporados” o “apropiados” por el capitalismo, la participación colectiva en redes digitales como el p2p se origina dentro del capitalismo.

Para Tristana Terranova (2013) estos sistemas son estructurales para la reproducción de la fuerza laboral en el capitalismo tardío. A esto lo llama *free labor* — labor gratuita — y lo relaciona con la *economía del regalo* de Mauss (1999 [1950]), donde los regalos son entregados por intereses y funcionan estableciendo relaciones jerárquicas. En estas críticas, el “prosumidor” no representa la democratización de los medios hacia los sistemas participativos, sino más bien la mercantilización de la creatividad humana (ver Fuchs en Meng & Wu, 2012 : 141). Sin embargo, no podemos medir estos modelos solo desde factores económicos y condenar la colaboración voluntaria en red sencillamente como explotación. Estos modelos tienen un valor social como organización a través del trabajo.

Trabajando para lo público

El giro del capitalismo hacia el neoliberalismo ha sido contingente a una transformación en la subjetividad (McGuigan, 2014). El nuevo espíritu del capitalismo incorporó lo que Boltanski y Chiapello (2007) se refieren como “la crítica artística” que emerge desde los movimientos franceses de mayo del 68 y la crítica al trabajo des-humanizado, la reivindicación por la libertad individual, la autonomía y la creatividad (Mager, 2012 : 774 ; Roberts, 2012). McGuigan (2014) se refiere a este giro de subjetividad como el *neoliberal self* — yo-neoliberal—. Este emprendedor y consumidor, muy relacionado con las industrias creativas, el trabajador flexible y adaptable que sabe mantener una postura cool y actitud rebelde. Los modelos de negocios del Internet claramente reflejan esta flexibilización. La crítica artística, a través su consecuente flexibilización laboral también se puede entender como una humanización del capitalismo que complementó al neoliberalismo.

Partiendo de la teoría marxista, Hannah Arendt (1998 [1958]) hace una distinción entre trabajo y labor. Revisando la cultura griega, Arendt reconoce una división entre la mano trabajadora y la labor del cuerpo, el trabajo manual del artesano y la labor necesitada del esclavo. Esta separación también se define en el reino político de lo público : el trabajo es lo que es digno de ser visto y conservado en público ; al

contrario, la labor del esclavo debe permanecer inapercibida en el espacio de lo privado. El espacio público es el espacio de la persecución del conocimiento, donde los que cumplen los requisitos pueden ejercer la libertad de pensamiento y expresión (ver Kant en Mignolo 2009: 170).

El trabajo para lo público es el que empodera al individuo a tomar acción sobre su comunidad, y es justamente eso lo que podemos identificar en los procesos de colaboración voluntaria. Hay una dignidad en trabajar no solamente para subsistir, que genera relaciones más recíprocas entre los individuos y la comunidad. Desde la visión indígena del Sumak Kawsay, el trabajo es felicidad, es creativo, recreacional, litúrgico y satisfactorio; está relacionado a la tierra y a la comunidad (Villalba, 2013). En este sentido, el trabajo y la comunidad están directamente relacionados. Para Fang & Chiu (2010), la participación y sostenibilidad de las comunidades virtuales está relacionada a la confianza, tanto en sus miembros como en su administrador. La confianza se basa en la creencia en la benevolencia, integridad y competencia de las partes; en sistemas justos.

Propiedades y economías artísticas

El arte y la colaboración en red digital intersectan en muchos aspectos. En la era digital, el aura del arte no solo parece estar cuestionado por la reproducción tecnológica sino por un deseo social de participar en la producción simbólica; un derecho de uso sobre una cultura y memoria compartida. Así como el p2p, el arte no puede medirse solo en términos productivos, tiene un valor social. El arte con comunidades o el arte-activismo también indaga en las complejidades de los procesos participativos voluntarios y en la búsqueda de sistemas de organización social a través del trabajo.

El arte posee una extraordinaria maleabilidad como propiedad y está lleno de brillantes y crudos ejemplos de sus atribuciones: apropiaciones; *ready-mades*, objetos comunes que por designación autoral pasan a la esfera del arte; esculturas minimalistas que usan su entorno como parte de sí (Buskirk, 2003); o instalaciones, que como argumenta Groys (2010), actúan como privatizaciones de espacios públicos. En el arte hay un marco institucional legitimado que limita la reproducción de estas piezas, muchas de ellas, eminentemente reproducibles.

Es ambiguo delinear los límites de la economía cultural. Como una actividad social, toda economía puede ser considerada como cultural (Du Gay & Pryke, 2002). Hay procesos creativos en toda industria, desde el diseño industrial, el marketing, los *know-hows*; toda producción puede ser vista como un producto cultural (Lash &

Lury, 2007). Las industrias culturales suelen definirse por la protección y el intercambio de PI. En base a la PI, hay muchas economías artísticas, como por ejemplo, el arte “objetual” que se basa en originalidad, escasez, reputación, sacralidad y especulación (Abbing, 2002; Boyle, 1992; Buskirk, 2003) –y parece no coincidir con los modelos libres-. Es un mercado de *bolsillos profundos* en donde el valor es definido por la voluntad de gente adinerada en pagar. Al contrario, en la cultura de masas y las artes escénicas, el valor es delimitado por la voluntad de grandes grupos de personas por pagar (Abbing, 2002). Pero no toda economía está basada en PI; a veces, más que intercambiar PI, se realiza una transacción directa por el trabajo del artista. El arte se entiende como merecedor de incentivos en un estado de bienestar, sus derechos son reconocidos, más allá de su autonomía económica. Abbing (2002) dice que por esto hay una fuerte esfera del regalo en el arte, pero el financiamiento desde el Estado no debe entenderse desde la economía del regalo, es un derecho social. El arte es una forma de trabajo para lo público y la producción artística siempre ha dependido del trabajo voluntario, es por eso que la producción artística no está estrictamente condicionada a una compensación monetaria. El arte puede estar fuera del mercado e incluso, puede ser un proceso individual que se valida por la misma experiencia de su producción. Así como el p2p, el arte opera en sistemas de trabajo informal, a tiempo parcial, generando ingresos desde otras áreas (Gibson & Kong, 2005). Es esta flexibilidad, así como el hecho de trabajar desde, y en dependencia de, los sistemas que se critica, que hacen del creativo el ejemplo último del trabajador *freelance* del conocimiento, el yo-neoliberal de McGuigan.

El karma del Estado

El Estado es entendido y antagonizado como un ente de control. El concepto mismo de sociedad civil no puede disociarse de las connotaciones que el liberalismo le dio, esto es, una oposición frontal al Estado (Sader, 2014). Sin embargo, el Estado parece ser necesario tanto para proteger legalmente el procomún (Boyle, 2003), como para garantizar derechos culturales. En la propuesta de investigación del FLOK, Bauwens (2014) habla de un “Compañero Estado” que posibilita y promueve la producción social colectiva, dando responsabilidades a las comunidades a través de una *comunicación de los servicios públicos*. Esta es una de las ideas más complejas de asimilar para el Estado tanto a nivel político como administrativo, pero parece ser la clave para generar otro tipo de sistemas de confianza entre el Estado y las comunidades. En la ESC, siendo una propuesta gubernamental, cabe preguntar si hay suficiente confianza para generar un procomún con el Estado y cómo el Estado

puede promover, sin imponer, la participación colaborativa.

A la producción colaborativa en red se le ha dado muchos atributos revolucionarios, pero también la podemos entender como contingente a una economía neoliberal, al igual que el actual proceso ecuatoriano y algunas economías artísticas. Si hay la posibilidad de un cambio en la economía derivada del p2p y las comunidades del procomún, ¿cuáles van a ser los discursos que los soporten? Si el discurso aún está basado en la libertad de la no-interferencia, a lo sumo podemos esperar otra humanización del capital. Pero si el objetivo es cambiar las concepciones de propiedad privada, tal vez podamos iniciar cambiando los conceptos de propiedad pública; pues para el Estado es más fácil hacer cambios en la propiedad pública que en la privada. Tal vez en vez de pensar en abierto solo en términos de acceso, intercambio y transparencia, podemos pensar en abierto como público, como los espacios en los cuales nos organizamos y producimos en comunidad, como un derecho social.

Bibliografía

Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Anon (n.d.) LIBRO I: De la Gestión del Conocimiento - Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento [online]. Available from: http://coesc.educacionsuperior.gob.ec/index.php/LIBRO_I:_De_la_Gesti%C3%B3n_del_Conocimiento (Accessed 1 September 2014).

Araya, D. (n.d.) Proyecto de Regulación Socio Arte: Vale de Libertad Artística - FLOK Society (ES) [online]. Available from: http://es.wiki.floksociety.org/w/Proyecto_de_Regulaci%C3%B3n_Socio_Arte:_Vale_de_Libertad_Artistica (Accessed 9 September 2014).

Arendt, H. (1998). *The human condition*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press.

Bauman, Z. (2007). *Liquid times: living in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity Press.

Bauwens, M. (2013). Thesis on Digital Labor in an Emerging P2P Economy. En *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory* (pp. 207-210). New York: Routledge.

_____. (2014). The FLOK Society Vision of a Post-Capitalist Economy | David Bollier. [En línea]. Disponible en: <http://bollier.org/blog/flok-society-vision-post-capitalist-economy> (Consultada el 9 Septiembre 2014).

Benkler, Y. (2006). *Wealth of networks*. United States: Strange Fruit.

Bergquist, M. & Ljungberg, J. (2001). The power of gifts: organising social relationships in open source communities. *Info Systems J.* 11 pp. 305–320.

Bjerke, F. (2006). The social and powerful computer. En *Digital Governance: Networked Societies: Creating Authority, Community and Identity in a Globalized World*. Frederiksberg: Samfundslitteratur Press.

Boltanski, L. & Chiapello, É. (2007). *The new spirit of capitalism*. London; New York: Verso.

Boyle, J. (1992). A theory of law and information: Copyright, spleens, blackmail, and insider trading. *California Law Review*, 80(6), 1415-1538.

Boyle, J. (2003) The second enclosure movement and the construction of the public domain. [online].

- Available from : <https://law.duke.edu/pd/papers/boyle.pdf> (Accessed 20 June 2014)
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Chukhrov, K. (2011). Towards the space of the general: On labor beyond materiality and immateriality. En *Are you working too much? Post-Fordism, precarity, and the labor of art* (pp. 94-111). Berlin: Sternberg Press.
- Fang, Y.-H. & Chiu, C.-M. (2010). In justice we trust: Exploring knowledge-sharing continuance intentions in virtual communities of practice. *Computers in human behavior*. 26 pp. 235-246.
- Du Gay, P. & Pryke, M. (2002). *Cultural economy: Cultural analysis and commercial life*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Gerbaudo, P. (2012). *Tweets and the streets: Social media and contemporary activism*. London: Pluto Press.
- Gibson, C. & Kong, L. (2005). Cultural economy: a critical review. *Progress in Human Geography* 29(5), 541-561.
- Groys, B. (2010). Politics of installation. En *Going Public* (pp. 50- 69). Berlin: Sternberg Press.
- Harvey, D. (2006). NeoLiberalism as creative destruction. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*. [En línea] 88(2), 145-158.
- Herzog, L. (2013). Freedom, freedoms, and the market. Inventing the market: Smith, Hegel, and Political Theory. Published to Oxford Scholarship Online, 1-34.
- Howarth, D. R. (2000). *Discourse*. Buckinghamshire England: Open University Press.
- Laclau, E. (2007). *On populist reason*. Pbk. ed. London; Verso.
- Lash, S. (2011). Urban justice and the crisis of neo-liberalism. [online]. Disponible en: <http://tv.unsw.edu.au/66283100-7066-11E0-A7500050568336DC> (Consultada 8 Enero 2014).
- Lash, S. & Lury, C. (2007). *Global cultural industry*. Cambridge UK, Malden USA: Polity Press.
- Lessig, L. (2004). *Free culture*. New York: Penguin Press.
- Mager, A. (2012). Algorithmic ideology: How capitalist society shapes search engines. *Information, Communication & Society*, 15(5), 769.
- Mauss, M. (1999). *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies*. London: Routledge.
- McChesney, R. W. (2014). ¿Cómo desmonopolizar Internet? América Latina en Movimiento. [En línea]. Disponible en: <http://alainet.org/active/72995> (Consultada 9 September 2014).
- McGuigan, J. (2014). The neoliberal self. *Journal of Culture Unbound*, 6223-240.
- Mejías, U.A. (2012). Off the network. *Electronic Mediations*, 41. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meng, B. & Wu, F. (2012). Commons/Commodity. *Information, Communication & Society*, 16(1), 125-145.
- Mignolo, W. (2009). Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. *Theory Culture Society*, 26(7-8), 159-181.
- Pedersen, M. (2010). Free culture in context: Property and the politics of free Sçsoftware. *The commoner*, (14), 40-136.
- Powell, A. (2012). Democratizing production through open source knowledge: from open software to open hardware. *Media, Culture & Society*. [En línea] 34(6), 691-708.
- Ramírez Gallegos, F. (2010). Post-neoliberalismo indócil. Agencia pública y relaciones socio-estatales en el Ecuador de la Revolución Ciudadana. *Temas y debates*. 20, 175-194.
- Roberts, D. (2012). From the cultural contradictions of capitalism to the creative economy: Reflections on the new spirit of art and capitalism. *Thesis Eleven*, 110(1), 83-97.
- Sader, E. (2014). Autonomia dos movimentos sociais ou luta por hegemonia alternativa. América

- Latina en Movimiento [online]. Disponible en : <http://alainet.org/active/76362>.
- Schoonmaker, S. (2012). Hacking the global. *Information, Communication and Society*, 16(1), 502-518.
- Stallman, R. M. (1999). The GNU Operating System and the Free Software Movement. En : *Open sources : voices from the open source revolution* (pp. 53-70). Sebastopol, California: O'Reilly.
- Story, A. (2007). Author laws are harmful to the south. [En línea]. Disponible en : <http://alainet.org/active/20841&lang=es>.
- Terranova, T. (2013). Free labor. En *Digital labor: The Internet as playground and factory* (pp. 33-57). New York: Routledge.
- Tkacz, N. (2012). From open source to open government: A critique of open politics. *Ephemera*, 12(4), 386.
- Towse, R. (2000.). *Copyright and the cultural industries: Incentives and Earnings*. Department for the Study of the Arts and Culture-Erasmus. University Rotterdam.
- Villalba, U. (2013). 'Buen Vivir' vs development: a paradigm shift in the Andes? *Third World Quarterly*, 34(8), 1427.
- Weber, S. (2004). *The success of open source*. London : Harvard University Press.
- Žižek, S. (2012). *The year of dreaming dangerously*. London : Verso.





**OTRAS
ECONOMÍAS
POSIBLES
DESDE
EL ARTE**

FORMAS DE ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN ECUADOR, OTRAS ECONOMÍAS Y SECTORES ESTRATÉGICOS

Gabriela Montalvo



EL MERCADO, EL ARTE Y LA PRODUCTIVIDAD

La pregunta sobre si el quehacer artístico se constituye en “trabajo” y su resultado, las obras de arte, en mercancías, ha estado presente desde el inicio mismo de la economía como ciencia, y seguramente la preocupación esencial detrás de esta inquietud, desde mucho antes, aunque entonces no hubieran sido utilizados estos términos.

En palabras de Alberto López Cuenca, sería importante “trazar una genealogía respecto a en qué momento la práctica artística cobra este estatuto fuera de lo común, en la que el quehacer artístico no está inscrito en las condiciones genéricas de producción de mercancía” (López Cuenca, 2012 : 44). Entendiendo que el objeto artístico es casi naturalmente “excepcional”, es decir, no es un bien como cualquier otro, eso solo se podría plantear “en la medida en que el objeto no ocupa un lugar central (en el análisis), es decir que nos preocupamos por el trabajo no como productor de objetos, sino por el trabajo como productor de relaciones sociales” (2012 : 43). Esto es lo que intentaremos hacer en esta presentación. Hablar de este quehacer artístico en tanto productor-portador de relaciones sociales, que pueden o no, conducirse al mercado y a la mercantilización.

Para Marx, el trabajo artístico que se produce por sí mismo no es productivo en sentido capitalista. Al vender el producto de su trabajo artístico terminado (*ex-post*) el artista se transforma en mero “comerciante”, mientras que un asalariado es quien realiza trabajos previamente acordados que forman parte del proceso de valorización del capital. La condición fundamental de la “no productividad capitalista” de los trabajos artísticos, estaría pues, en que éstos funcionen de modo independiente al capital y estos trabajadores (los artistas) cumplirían además con la condición de mantener en sí mismos, de forma indisoluble, su fuerza de trabajo y sus medios de producción (su capacidad creativa y de expresión), constituyéndose en una especie de trabajadores “libres” (Kant en Durán, 2008 : 2) con el privilegio de mantener la “propiedad”, no solo sobre su capacidad o fuerza de trabajo, sino sobre el contenido del producto final del mismo, en su obra.

Tal vez debido a la época que le tocó vivir a Marx, él consideraba que “este tipo de trabajos (artísticos), se encuentran apenas subsumidos por el capital y pertenecen más bien a *las formas de transición*” (Marx, 1998 : 112 en Durán, 2008). En ese momento histórico, nadie se atrevía a pensar como posible que el trabajo artístico sea contratado, bajo relaciones de mercado capitalistas, debido a una fuerte presión de la demanda en el mercado por los “bienes” y “productos” derivados de él. En la actualidad, esto es no solo posible, sino evidente.

HOMO ECONOMICUS O SER RELACIONAL

Durante las últimas discusiones sobre Economía y Cultura, al menos en Ecuador (donde además, me parece que en realidad son las primeras), el énfasis ha estado sobre la posibilidad o no de que las prácticas artísticas en sí mismas, y también sus resultados, las obras, sean compatibles con las definiciones económicas de trabajo y mercancía, respectivamente, y con la misma Economía como campo.

Es que esta aparente, o real, incompatibilidad, tiene sustento también en la terrible forma que ha adoptado la Economía en las últimas décadas. En tanto disciplina académica, ha concentrado su interés en la producción, la distribución y el consumo mercantil, convirtiéndose casi en sinónimo de la teoría de la elección individual, sustentada en los principios de racionalidad, maximización de utilidad y egoísmo, propios del *homo economicus*.

Ya desde antes de empezar a interesarme por el mundo de la Cultura y las Artes, tuve mis dudas sobre las características y la propia existencia de este *homo imaginarius*, que, tal como dice Diane Nelson, “no es una buena descripción de la mujer, pero tampoco es una buena descripción del hombre (Nelson, 1995 en Espino, 2010: 9). Así que empecé mis investigaciones, amparada en los fuertes postulados de la Economía Feminista, para desmontarlo, descubriendo en su lugar, a seres humanos, sexuados, dotados de diversas racionalidades y con una serie de intenciones, o incluso no-intenciones, para realizar sus actividades y dirigir sus actos.

Es decir, creo, al igual que Paula England, que, en lugar de este *homo economicus*, puede existir un ser “conectado” o relacional capaz de basar su conducta en la empatía y que este tipo de comportamiento genere una tendencia a cooperar en vez de competir, llegando a soluciones colectivas en lugar de individuales. Es más, creo que este ser, y su comportamiento cooperativo trascienden el tradicional concepto de la misma cooperación, en el sentido de una acción voluntaria, conscientemente dirigida a “ayudar” a otros, y tienen más relación con un comportamiento casi intuitivo, aunque no siempre, en el que estas manifestaciones solidarias o cooperativas son el resultado de una forma distinta de concebir e insertarse no solo en el sistema económico, sino en el mundo.

“CÓMO HACEN” LOS ARTISTAS EN ECUADOR

Al decir “cómo hacen”, me refiero a la forma coloquial quiteña, utilizada para preguntarnos y describir, una situación casi de supervivencia: “y vos, ¿cómo haces?” El Primer Encuentro de Arte, Trabajo y Economía, tuvo como una de sus preo-

cupaciones, justamente, reflexionar sobre las iniciativas de acción y las formas de organización que permiten que los artistas, los artistas en general, aunque el énfasis estuvo en las Artes Visuales, (sobre) vivan en Ecuador. Y digo en Ecuador, porque en muchos casos he visto que el tema es sobrevivir en circunstancias de “crisis”, pero en nuestro caso, creo que es más pertinente colocar el análisis fuera de esa coyuntura temporal.

En esa experiencia, los artistas pudieron describir, por sí mismos, aspectos y variables de su quehacer, como: de qué viven, quién les paga, de quién reciben recursos, cómo se les paga, cómo se sienten con esa situación y qué reciben de su práctica. Una de las más importantes conclusiones de ese primer encuentro, fue justamente el reconocimiento de parte de la mayoría de ellos de no estar “fuera” del sistema económico, aunque no estén “dentro” de maneras convencionales.

Según X. Andrade, en Ecuador, “se están dando muchas dinámicas extraeconómicas o paraeconómicas que posibilitan la existencia de una producción artística como tal” (2012: 146). Y me parece que al decir extraeconómica o paraeconómica, en realidad lo que X ha querido decir es que están por fuera del mercado tradicional, pero de acuerdo a mi punto de vista, no por eso fuera del campo económico.

El Colectivo Tranvía Cero explicó claramente esto, al indicar que la gestión cultural, requiere “una inversión de trabajo, servicios, tiempo y pensamiento”, señalando además que “el concepto que tenían y tienen (principalmente las instituciones públicas) del artista como seres extraños y ajenos al sistema (económico) sin la necesidad de pagar la renta, los servicios, estudios, los hijos, la *papa*” (Tranvía Cero, 2012: 64) implica una “abstracción de la vida del artista”.

Pero, ¿de dónde surge esta abstracción? En mi opinión, tiene su origen en el supuesto de oposición natural entre arte y economía.

Pero, ¿por qué no está el arte en la economía? ¿A quiénes deja fuera el análisis económico tradicional y por qué?

Tradicionalmente, la Macroeconomía define tres mercados básicos: el de activos, el de bienes y el laboral. Explica la naturaleza y las funciones de las relaciones entre ellos y a partir de este marco construye modelos que captan estas interconexiones, mientras que la Microeconomía se encarga de describir las variables de costos y producción, las mismas que, a partir de distintas combinaciones relacionales, determinan la eficiencia, es decir, la capacidad de maximizar la utilidad de un agente económico.

A pesar de que la Economía surge como ciencia social, a partir de consideraciones incluso filosóficas sobre la satisfacción de necesidades, la distribución de los recursos y las relaciones sociales implicadas en esos procesos, la presión que el paradigma de mercado imprimió a esta disciplina por alcanzar “objetividad”, la

relacionó cada vez más con las matemáticas, en un intento de “captar la interacción precisa entre las fuerzas de mercado –oferta y demanda–, a través de leyes exactas, extraídas de la Física, sobre los sistemas sociales” (Espino, 2010: 13).

La calidad del método en Economía se identificó así, básica o primariamente con el rigor matemático, dejando fuera de su campo de estudio a todo aquello que no estuviera en el campo “objetivamente” verificable. Esto separó en “productivas” e “improductivas” a distintas actividades, pero también a distintos objetos, lugares, necesidades e incluso personas.

En una relación de extraña reciprocidad, el sistema de mercado convirtió a la Economía, o al modelo económico vigente, en una ciencia “rigurosa”, “objetiva” y “respetable”, a cambio del orden social que ésta contribuyó a construir y legitimar (May, 2002 en Espino, 2010: 2).

Una de las implicaciones más fuertes de este proceso de separación ha sido la desvalorización de todo aquello que esté por fuera de este ámbito productivo, cuyos límites se definen en el mercado, como lugar ideal de intercambio, y cuyas características se describen a través del precio. Y estas exclusiones no se dan solamente en las corrientes liberales y neoliberales de la Economía, sino en casi todas sus vertientes, incluyendo al marxismo, que dejó de lado, por ejemplo, al trabajo doméstico, en tanto este no se intercambiaba por un salario.

De esta forma, quedaron fuera del sistema, de la contabilidad, y también de las decisiones basadas en y con implicación económica, una serie de sectores, actividades, y también las personas que las realizan. Uno de estos sectores es el de las prácticas artísticas.

Para Paulina Varas “la situación de los trabajadores culturales en el sistema global capitalista ha generado una serie de reflexiones que buscan alternativas económico sociales sobre las condiciones de vida que creamos. Desde hace un tiempo que se ha colaborado en sistemas solidarios, **afectivos** y colaborativos...” (2012: 72).

Como se pudo ver en el Primer Encuentro, y como he podido observar de mi trabajo en varios otros sectores, especialmente las artes escénicas, y una parte del proceso del cine, las expresiones de cooperación en las prácticas artísticas, tienen varios objetivos. Desde una perspectiva económica, todos estos enlaces y colaboraciones permiten abaratar costos, pero más allá de eso, funcionan como una estrategia de trabajo y gestión, que permite, entre otras (Tranvía Cero, 2012): Juntarse / Reconocerse / Conocer actividades y propuestas / Crear planes y proyectos / Cubrir vacíos institucionales / Posicionar demandas políticas, sociales, culturales y del arte / Facilitar la gestión / Relacionarse.

Juntarse.

Reconocerse.

**Conocer actividades y
propuestas.**

Crear planes y proyectos.

**Cubrir vacíos
institucionales.**

**Posicionar demandas
políticas, sociales,
culturales y del arte.**

Facilitar la gestión.

Relacionarse.

Pero los espacios de cooperación, en general, y en este caso, para la gestión cultural, es también un espacio de conflictos y de tensiones. Claudia Sarria Macías, de Lugar a Dudas en Cali, menciona que “aunque tiende a pensarse lo contrario, la gestión es un trabajo que exige creatividad, además, flexibilidad y conocimiento (y además) ha sido un proceso de aprendizaje.” La construcción colectiva no es fácil, ya que los espacios comunitarios son lugares de negociación y tensión constante. Aparte del establecimiento de acuerdos y pactos internos, explícitos o implícitos, también hay un trabajo y un esfuerzo enfocado a establecer alianzas y cooperaciones con otras formas y organizaciones, con instituciones y con empresas, que normalmente funcionan de otra manera.

QUEHACERES ARTÍSTICOS Y SECTORES ESTRATÉGICOS

Tampoco estas formas “alternativas” de organización son idénticas entre sí. A pesar de mantener características comunes, presentan también diferencias fundamentales tanto en su organización interna, como en su operación o incluso, en el nivel de intencionalidad o espontaneidad con el que se hayan establecido y también respecto de los modos en los que operan.

En general, estas “otras economías” tienen las siguientes características comunes :

- Son iniciativas privadas o comunitarias, individuales o colectivas, pero en ningún caso públicas (estatales).
- Operan bajo mecanismos de auto administración y gestión.
- Movilizan factores inmateriales a lo largo de todos sus procesos (imaginación, capacidad, compromiso, creación).
- Crean “valor agregado” económico en sus producciones, que las diferencian de los bienes y servicios estandarizados.
- Tienen objetivos distintos al lucro y la acumulación.
- Implícita o explícitamente tienen códigos y parámetros de organización que respetan.

Algunas de las características diferenciales, según el campo, o el caso, pueden ser :

- Nivel de articulación (a lo largo de una cadena de producción : horizontal o vertical; a lo largo de niveles zonales: local, regional, nacional, mundial; tipo de relación social : familiar, grupal, comunitario, barrial, otro).

- Formas de asociación, cooperación y apoyo.
- Objetivos.
- Públicos.

Todas estas características, tanto comunes como diferenciales, ubican a estos procesos dentro de lo que el Ecuador considera como Economía Popular y Solidaria, a pesar de que ésta más bien ha estado relacionada siempre con procesos productivos agrícolas-rurales, micro emprendimientos comerciales y las micro finanzas a ellos asociadas.

Pero además, los sectores artísticos tienen características esenciales de muchos de los sectores considerados como “estratégicos” para el denominado “cambio de la matriz productiva”, como las siguientes :

- Todas las artes se practican y sus obras se producen a partir del denominado “talento humano”.
- A excepción de la literatura, en el caso de manifestarse como parte de la “industria editorial”, ninguna de las prácticas es intensiva en el uso de materia prima que no sea el mismo cuerpo y capacidad del creador.
- Son capaces de generar altísimas cuotas de “valor agregado” en sentido económico, proporcionado tanto a sus obras, como cuando se aplica a otros sectores productivos
- Constituyen insumo potencial para el sector de los servicios.
- Generan altas externalidades positivas (aún cuando las prácticas no estén constituidas a manera de “negocio”).

Sin embargo de esto, el sector de la Economía Popular y Solidaria, cuenta con una Ley y una serie de instituciones y mecanismos para su fomento y, a pesar de que, el término “industrias culturales” se menciona más de una decena de ocasiones en el PNBV, varias de ellas ligado explícitamente al cambio de la matriz productiva, no se encuentra ni una sola práctica artística entre los catorce sectores y las cinco industrias priorizadas, entre los que sí se encuentran, sin embargo, sectores como el software y tecnología o el turismo...

Si de acuerdo a datos preliminares, en términos económicos “objetivos”, las actividades culturales medidas, significaron más del 1,6% del PIB para 2010¹, mientras que el alojamiento turístico representa el 0,3% (BCE, 2010), ¿qué es lo que hace

1 Ministerio de Cultura y Patrimonio, Cuenta Satélite de Cultura, datos no publicados, obtenidos según información de BCE, INEC 2009 y 2010.

que uno sea considerado sector estratégico y otro no ?

En este punto debo volver a una de las características de estas formas de “hacer” arte, mencionada por Paulina Varas, la afectividad. Me detengo en los afectos, no para analizar las fuertes implicaciones que estos tienen en la creación artística y en la operación de estas redes, sino porque creo que es justamente este atributo uno de los factores determinantes para que estas otras formas de hacer, hayan quedado fuera del análisis económico tradicional, y por tanto, de cualquier posibilidad de ubicarlo como sector estratégico. Los afectos, como los cuidados, han sido convenientemente asociados con el ámbito doméstico y, por tanto, “femenino”. Esto es importante no en términos románticos, sino porque han sido los postulados de la Economía Feminista los que han generado, desde su lugar, “un proceso de desmitificación de la investigación económica mediante una mayor exposición de la ideología subyacente en el modelo económico dominante”. Si consideramos que la Economía sustenta a su vez otros modelos, sobre todo aquellos que asignan prioridades, no solo en términos presupuestarios, sino también políticos, sociales y legales, jerarquizando con ello, derechos y libertades, asociándolas además, al tipo de sujeto para quienes están destinadas, podemos comprender cómo se determinan cuáles serían temas “fundamentales” o “estratégicos” y cuáles se consideran triviales.

Con esto no he querido rescatar el “valor” monetario o cuantitativo asignado a las actividades culturales que fueron objeto de esta medición, sino mostrar que esta aparente incompatibilidad entre economía y cultura puede resultar ser, más que una reivindicación del arte, una trampa de la objetivización económica. Al igual que en la Economía Feminista no se trata de equiparar el trabajo doméstico a la producción de mercancías, sino de hacer uso de la propia teoría e instrumentación económica, de manera que ese trabajo pueda ser considerado y visibilizado, no para separarlo de las demás variables, sino para establecer sus relaciones con éstas; es posible proponer una intervención de la economía en la cultura, y de la cultura en la economía, no solo para calcular las cifras, sino justamente para transformar el sistema económico y su análisis.

Bibliografía

Andrade, X. (2012). Entrevista. En : *De la adversidad ; vivimos !, I Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía*, Memoria. Arte Actual – FLACSO, Quito.

BCE, información estadística 2010, en www.bce.fin.ec

Durán, José María. Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo. *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 17 (2008.1). Publicación electrónica de la Universidad Complutense, página 2. Revisado a través de: <http://www.ucm.es/info/nomadas/17/josemariaduran.pdf>

Espino, Alma (2010). *Economía feminista : enfoques y propuestas*. Instituto de Economía, Serie Documentos de Trabajo DT 5 /10, (Uy).

López- Cuenca, Alberto (2012). Hacer, trabajar, cercar : notas sobre la práctica artística y su relación con el mercado capitalista. En : *De la adversidad ; vivimos !, I Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía*, Memoria. Arte Actual – FLACSO, Quito.

Tranvía Cero (2012). Artistas radicales y vendidos (se venden camisetas usadas un chance estropeadas). En : *De la adversidad ; vivimos !, I Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía*, Memoria. Arte Actual – FLACSO, Quito.

Varas, Paulina (2012). La distribución de la experiencia y la acción de residir. En : *De la adversidad ; vivimos !, I Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía*, Memoria. Arte Actual – FLACSO, Quito.

QUI



ITO



LOMA GR...

NO L...



**Lo que existe es el
hacia ese lugar.**

Alejandro Meitin

hacer y el camino



LA VOCACIÓN DEL LUGAR

Alejandro Meitin

La palabra paisaje tiene su origen en el siglo XV y se dice que proviene de la palabra alemana *landschaft*. Un territorio formado por un grupo de moradas temporales y otras permanentes. Paisaje es por lo tanto la antítesis de lo salvaje que lo rodea.

Si el trabajo es el mediador entre la naturaleza y el hombre, podemos inferir que el paisaje es algo así como una zona buffer entre la “civilización” y lo “salvaje” que descansa en alguna parte entre la naturaleza y la cultura y que el hombre lo regula y controla mediante su propia acción y su intercambio con la naturaleza¹. A partir de esta consideración podríamos afirmar que el papel del trabajo y el significado de esa participación mediadora, permiten comprender los complejos mecanismos que operan en los equilibrios naturales que llevan los archivos de una cultura y de historias a

través de una totalidad comprensiva definible como la vocación del lugar. Esto representa una forma de conocimiento embebido de la experiencia local. El antropólogo James Scott lo describió utilizando el concepto griego de *Métis*. *Métis* se diferencia de *Episteme* — conocimiento que es genérico, repetible y confiable— y de *Techné* o sea el conocimiento técnico. *Métis* era la implicación en un lugar, una forma de saberse enraizado en las condiciones específicas de un sitio determinado y la sabiduría acumulada de los habitantes de ese sitio durante el tiempo. En comparación con la generalización y el conocimiento abstracto de la ciencia occidental, impuesto unilateralmente, *Métis* no hace ninguna afirmación de la universalidad; es “lugar específico” constituido por las condiciones e historias particulares, que tiene paralelos a su vez con el concepto romano del Genio del lugar (*Genius loci*) tan utilizado en la fenomenología de la arquitectura y que refiere a las fuerzas que impregnan y dan la esencia a un medio natural (Kester, 2011 : 143).

Esta integración del papel simbólico del lugar y la forma construida en el paisaje natural ha sido representada por el arte en la mayoría de las culturas.

1 “El trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en que éste regula y controla mediante su propia acción su intercambio de materias con la naturaleza (...) Y a la par que (...) actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él...” (Karl Marx. Capital, Capítulo V de 1983:139).

Investigaciones adelantadas sobre inmunodeficiencia reconocen que el cuerpo humano está conectado a una red de comunicaciones neuroquímicas con nuestro entorno que determina en gran medida nuestra salud y bienestar. Para esto no es necesario desarrollar un sentimentalismo o un misticismo, ni siquiera un vital e intenso sentido de conexión con la naturaleza. Simplemente es necesario comprender la vocación del lugar y “darle ventaja” a ese sentimiento reconociendo que el ambiente, en sus manifestaciones culturales y naturales, simplemente es una extensión de quiénes nosotros somos.

Pero frente a esta resonancia con el lugar, la intervención del poder sobre el medio se establece bajo una lectura de ocupación, dividiendo zonas en base a intereses económicos, con la imaginería guiada por medios de comunicación comerciales e instituciones financieras con solo algunos espacios de brillante modernidad. Imponiendo relaciones fragmentarias con el medio que generan geografías ganadoras y perdedoras y como conclusión situaciones socioambientales de alienación que influyen sobre la calidad de vida y la sanidad del conjunto.

Esto se debe en gran medida a que el flujo del hacer social, como habilidad para incidir creativamente en los ambientes vitales comunes ha sido avasallado o resignado y se ha fracturado, convirtiendo a estos en algo ajeno; “ego-sistemas” donde la planificación se enfrenta al hombre, dejando como única posibilidad la aceptación de

las transformaciones por más tóxicas y dañinas que estas sean, derivando así en una existencia colectiva cosificada, fragmentada y enferma.

VOCACIÓN DEL LUGAR E IMAGINACIÓN COLECTIVA

Sabido es que un nuevo género de arte ha emergido desacralizando la ideología modernista de neutralidad y autonomía. Este tipo de práctica que opera no solo entre los presupuestos discursivos y los sitios institucionales del mundo artístico y sus públicos, sino también, entre los discursos del arte y los del activismo sociopolítico, le han abierto la posibilidad a la estética de trascender sus confines disciplinarios y sus ámbitos operativos colocándola en una ubicación menos espectacularmente orientada.

El gran aporte de la expedición inexorable que han emprendido una diáspora de artistas, teóricos, críticos y curadores hacia el carácter colaborativo, contextual y social, ha sido el de develar el extraordinario potencial intrínseco que el arte alberga en su interior: el de ser una forma de conocimiento, un medio de percepción e investigación heurística y una actividad de cognición auténticamente significativa e intuitiva.

Si nos inclinamos a creer que, de alguna manera, la función del arte es reunir la contradicción y la complejidad de la vida, debemos coincidir que el acto básico de quien desarrolla intervenciones guiado desde la forma de pensamiento y acción del arte en

comunidad, es entender la vocación del lugar y que su desafío se centra en poder compatibilizar ésta con las capacidades regenerativas del hacer comunitario.

Uno de los elementos básicos para unir aquello que está fragmentado es la comunicación y la recuperación del poder hacer social. Para esto es necesario generar una cerrada integración e interacción con los conocimientos locales a fin de integrar la creatividad como un elemento de unión en los procesos sociales, ambientales y económicos. Todo esto permite generar situaciones enriquecedoras individuales y colectivas, convirtiendo a la experiencia en un vehículo de comunicación de nuevos valores de inserción, revalorización y reubicación. Así, la vocación del lugar se fortalece, para integrar un movimiento emergente de la experiencia de la vida colectiva, como un área de autonomía que toma su corporeidad en la cooperación, en el flujo de la vida, en la consideración de un movimiento desplegado como un hecho social.

Algunos sostienen que con este paso, las interpretaciones tradicionales de la cultura se han debilitado y que en realidad este sería un discurso emancipatorio más retórico que efectivo, haciendo virar lo que entendemos por cultura, hacia el concepto de creatividad para dinamizar programas socio-políticos a través de una absorción institucional de las mismas, convirtiéndolas en una parte integral de la política cultural oficial.

Si enfocamos la idea de buena prác-

tica en la producción de resultados como una receta cicatrizante orientada a resolver problemas en el contexto social en forma sucedánea o complementaria de las falencias de la economía y la política, tendríamos que coincidir con la postura anteriormente mencionada.

Para dilucidar creo que sería pertinente hacernos las siguientes preguntas: ¿Cómo se construye el nuevo mapa de esta territorialidad? ¿Se construye dentro del espejismo homogeneizante de la hegemonía, o se construye desde el lugar del empoderamiento de las comunidades?

Lo verdaderamente importante y diferenciador de este tipo de práctica de arte es la generación de espacios de imaginación y transformación para activar una nueva visión emergente desde los pueblos. En este sentido, una cuestión central es la de trabajar para la transfiguración del imaginario desde lo local hasta lo biosféricopolítico poniendo en duda a partir de acciones territoriales de amplio espectro imaginativo a la razón instrumental y a su corral de certezas para planear una fuga hacia una nueva forma de ser en el mundo. Desde la expectativa y por sobre el resultado, está el deseo de transformación, el impulso. Lo que existe es el hacer y el camino hacia ese lugar. Lo realmente importante es el camino y el andar juntos para crear un "otros-nosotros" que a su vez forme parte de un movimiento emergente de la comunidad.

En definitiva la emergencia de un movimiento histórico-vital, ocurre primero como transfiguración imagi-

naria de la realidad y esto no puede ser definido utilizando una estructura de certezas. En definitiva el nuevo sistema que finalmente surgirá será parte de la aventura impredecible de los procesos sociales. Un metamodelo que no puede ser descrito por un modelo fijo consistente en distinciones invariables. ¿Cómo podría expresarse algo fundamentalmente nuevo dentro de una estructura conocida? Lo realmente importante es cultivar para el arte como para el contexto, el derecho de encontrar nuevos sentidos y subjetividades para, posiblemente y confiando en la emergencia, descubrir otra forma de vida transformada desde el deseo y la acción.

Desde mi punto de vista es absolutamente pertinente y necesario que los artistas generemos el debate sobre la llamada industria cultural en busca de una nueva institucionalidad pública, verdaderamente sensible a las condiciones actuales de la vida de las personas, artistas y no artistas y a la necesidad de transformación de la realidad. Existen un gran número de iniciativas desde la agenda de los pueblos que aseguran la continuidad del proceso histórico-vital, que aunque muchas veces distorsionadas e interrumpidas, aseguran la continuidad de la identidad territorial, el potencial constructivo y creativo de las comunidades.

A continuación y a modo de somero ejemplo, me avocaré a comentar una iniciativa transdisciplinaria de construcción de identidad territorial de la que he sido testigo y partícipe y que integra en su constitución y de-

sarrollo la manera artística de pensamiento y acción para crear contextos de resistencia y transformación de la realidad.

La iniciativa que presentaré en este ensayo utiliza una serie de proyectos artísticos integrados como modo de enfocar la creatividad de comunidades locales, el arte aquí es parte integrante de un trabajo compartido, producido en conjunto o en negociaciones con grupos, activistas, asociaciones, etc... Estas conforman comunidades experimentales donde el compromiso de los participantes se da por la inmersión en ese proceso de su creación y donde el pensamiento y el debate público se convierten en material central y núcleo constitutivo de la obra que involucra a un colectivo social o a veces a toda la población de una región en la escenificación de "micro utopías" o "micro comunidades" de interacción humana. Estas constituyen un movimiento cultural enfocado hacia la creatividad social más que hacia la autoexpresión.

La obra entonces se constituye como un ensamble de fuerzas y efectos que operan en numerosos registros de significación e interacción discursiva. El reconocimiento de su capacidad operativa en múltiples niveles de significado no implica que el significado sea enteramente indeterminado. Este puede ser analizado claramente en puntos específicos, y esta capacidad de capturar efectos de significado entre espectadores particulares o co-participantes es una parte importante del feedback dialógico.

**El gran aporte de la expedición
inexorable que han emprendido
una diáspora de artistas,
teóricos, críticos y curadores
hacia el carácter colaborativo,
contextual y social, ha sido
el de develar el extraordinario
potencial intrínseco que el arte
alberga en su interior: el de ser
una forma de conocimiento,
un medio de percepción e
investigación heurística
y una actividad de cognición
auténticamente significativa
e intuitiva.**

MEDIACIÓN, ARTE, AMBIENTE Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN EL BOSQUE SECO ECUATORIAL. PUERTO EL MORRO, GOLFO DE GUAYAQUIL

Durante el año 2012 fui invitado por la organización “Solo con Natura” para coordinar una nueva etapa de la residencia Franja Arte-Comunidad, que impulsa la convergencia entre arte contemporáneo, comunidades y naturaleza y que se lleva a cabo en comunas de la región costera del Ecuador. Allí artistas, productores culturales y comuneros intercambian conocimientos para forjar espacios de trabajo colectivos, dialógicos y colaborativos articulando críticamente el lugar y el sentido de la práctica artística en contextos comunitarios, para generar procesos y experiencias de valor y significación para los involucrados. En este caso la experiencia se desarrollaría en la localidad de Puerto El Morro, en el golfo de Guayaquil. Mi propuesta inicial fue la de encargar un trabajo transversal para que las iniciativas que los participantes fueran a desarrollar funcionaran como parte de una totalidad de acciones orientadas hacia un fin común y no como proyectos autónomos. Se buscó articular críticamente el lugar y el sentido de la práctica artística en contextos comunitarios para generar procesos y experiencias de valor y significación para los involucrados, interconectando y articulando las fuerzas colectivas para catalizar nuevas prácticas en el territorio. Asimismo se gestionaron en forma conjunta con la comunidad local estrategias de construcción de es-

pacios sustentables, revalorizando y fortaleciendo el rescate de los procesos productivos y del saber ambiental, inserto en las prácticas culturales y las técnicas tradicionales de la propia comunidad.

Hubo una etapa preparatoria de investigación y evaluación desarrollada durante los meses de marzo y julio de 2013. Durante marzo se establecieron en formato asambleario los consensos básicos para la residencia los que fueron orientados hacia propuestas que priorizaran sobre el diálogo de saberes dentro de una perspectiva de cambio social y que tuvieran como objetivo operar a nivel de asentamiento de procesos y de construcción de capacidades con horizontes más allá de la residencia².

La recuperación de la albarrada conocida con el nombre de Ciénega Grande para dotar de agua a los cultivos de las organizaciones agrícolas de Puerto El Morro y que fuera destruida a mediados de los años ochenta para

2 Intervinieron en esta etapa Mariuxi Ávila (Artista), Gabriela Bernal (Artista), Cristina Salas (Artista), Pedro Morales (Presidente de la Comuna Ancestral comunidad de Puerto El Morro), Lorgia Vega (Vocal de la Junta Parroquial de El Morro), Integrantes de la Asociación Agrícola Tierra Fértil, y demás representantes de la comunidad, Juan Pablo Ordóñez (Artista), Fabiano Kueva (Artista), Marcelo Miranda (Biólogo), Ángel Emilio Hidalgo (Historiador) y Galo Plaza (Sociólogo), Javier Lazo (Documentalista) Alejandro Meitin (Artista, Abogado), Irene Arcos (Coordinadora del Programa de Desarrollo Social y Comunitario), Diego Plua y demás integrantes APROFE.

construir una camaronera en medio de un proceso político traumático que ha marcado a esta comunidad hasta hoy, fue determinada como eje integrador del proceso de la residencia ya que permitiría involucrar distintos valores culturales y conjugar aspectos tales como fortalecimiento del rol de la comuna en el territorio, producción, economías locales, política, derechos colectivos, actualidad, ambiente, creatividad, territorialidad, bienes comunes, ancestralidad y memoria histórica.

Las albarradas son estructuras hidráulicas tradicionales para el manejo de gestión del agua de gran valor para el desarrollo de la agricultura y la ganadería e indispensables para la ocupación humana áreas del bosque seco tropical costero. Una respuesta tecnológica y de modelado del paisaje cultural y productivo que a lo largo de 3 800 años ha permitido manejar el exceso de agua propio de la época de lluvias y garantizar su accesibilidad en tiempo de secas. Todavía se siguen utilizando por su adecuación a la variabilidad climática regional y también como expresión de un patrimonio histórico, tecnológico, cognitivo y ecológico imprescindible para el sostenimiento global de la región. En el mes de julio, una vez recibidas las postulaciones, avanzamos a una segunda etapa donde en una nueva asamblea se analizaron las mismas y fueron seleccionados los participantes, se desarrollaron pareceres y elaboraron sugerencias y modificaciones para que los artistas modificaran sus propuestas con el fin de

poder obtener un mejor resultado en el contexto³. El sociólogo Galo Plaza Venegas elaboró un mapa de actores⁴ para ayudar a una mejor comprensión política y social del territorio que posteriormente fue compartido entre los participantes seleccionados.

DURANTE LA RESIDENCIA

Una parte del equipo llegó con algunos días de antelación para preparar actividades y la restante arribó días después. Los objetivos planteados previamente tuvieron una buena recepción pero no fueron menores las dificultades durante los dos primeros

3 Las propuestas seleccionadas entre artistas y colectivos de arte y representantes de diversas áreas del conocimiento provenientes de Ecuador, España y Argentina que se integrarían al proceso en el marco de la residencia fueron:

Convocatoria para Liberar Secretos, Centro Rural de Arte, Argentina, El Jardín deseado, Cristina Salas Gerritsen, Quito, Ecuador, Fugo y barro y capacidades instaladas para la gente Diana Campos, Argentina, Laboratorio Puerto El Morro ONDAS PORTEÑAS 94.7 Oído Salvaje, Quito, Ecuador, Taller del Payaso Río y Trabajo con Mujeres ThAMÉ Teatro de Artesanos, Guayaquil, Ecuador, Escuelas Nodo, Transductores, España, Morro City Tranvía Cero, Quito, Ecuador, Territorios, organización comunitaria y diálogo de saberes Juan Pablo Ordóñez, Cuenca, Ecuador Recuperación de Saberes Locales en el Uso de Plantas por parte de la Comunidad Marcelo Miranda, Argentina, Parcelas Subversivas Gabriela Bernal, Cuenca, Ecuador.

4 http://issuu.com/alaplastica/docs/mapa_de_actores

días de la llegada del grupo a la localidad. Comprensiblemente en mayor medida para aquellos que no habían tenido contacto previo con la zona y su gente. El hecho de que fuera fin de semana y que en ese momento se estuviera desarrollando un campeonato de fútbol regional en una localidad vecina hizo que la mayoría de los jóvenes y sus familias no estuvieran en el pueblo. La apariencia de Puerto El Morro como un pueblo apagado aumentó la incertidumbre. Nadie se acercaba a nosotros salvo aquellos con quienes habíamos desarrollado la estrategia general.

Estos inicios suelen ser bastante angustiantes ya que se producen debates internos y se enfrenta uno a las limitaciones que propone lo desconocido y a la ansiedad por comenzar a hacer. Esta fue sin duda una parte importantísima del proceso. Máxime en casos como este donde las premisas estaban enfocadas en desarrollar una actividad desde lo local y desarrollar una tarea combinada desde el diálogo de saberes para poder crear una plataforma activa, transversal e integrada a que cumpliera un rol pedagógico colectivo hacia su interior y hacia aquellos que no están insertos en este proceso. Todo eso en nueve días, de los cuales como mencioné los dos primeros fueron intranquilizadamente calmos.

Contrariamente a esa primera imagen, Puerto El Morro tiene la particularidad de ser una comunidad abierta y muy activa, donde la llegada de artistas no es una novedad ya que tienen incorporados estos procedimientos

desde lo acontecido durante la residencia previa del año 2009 cuando la mediación estaba a cargo de María Fernanda Cartagena.

En pocos días la apariencia apática del pueblo fue mostrando su verdadero semblante y el Hostal Cinthya donde nos hospedábamos se transformó en un bullente laboratorio donde en todo momento se realizaban reuniones y talleres, se desplegaban mapas, se organizaban tareas en pizarras, se recibía a la prensa y las laptop competían por un espacio las mesas, mientras la emisora radial Ondas Porteñas 89.5FM no dejaba de recibir invitados y compartir información elaborada por los reporteros comunitarios.

La radio comunitaria Ondas Porteñas, un proceso iniciado durante la residencia 2009 con resultados muy significativos y cuyo fin está orientado a la ocupación del territorio desde las perspectivas del derecho a la frecuencia, fue coordinado por Fabiano Cueva y Mayra Estévez del colectivo de radio arte y arte sonoro Oído Salvaje quienes junto a Mayra Cueva Franco, la locución de Martha Lucía Ramírez y el apoyo del operador local Henry Flores y de Carlitos DJ despertaron nuevamente el interés genuino de la comunidad para la obtención de la frecuencia y activación de una emisora comunitaria permanente que sirva a las comunidades de El Morro, Puerto El Morro, Engabao y Puerto Engabao, una alianza estratégica bajo la figura de “minga radial”.

Por su parte el artista cuencano Juan

Pablo Ordóñez coordinó la programación de actividades para abonar el debate en torno a territorios y organización comunitaria-cooperativa, centrándose en el objetivo de impregnar con un valor simbólico la recuperación de la albarrada de la Ciénega Grande, para lo cual gestionó la participación de invitados especiales, entre ellos Delfa Iñamagua, reconocida sanadora y oficiante de ceremonias andinas, quien trabaja actualmente en el área de salud intercultural del Ministerio de Salud; y con parteras de las provincias de Azuay y Cañar, para recuperar los conocimientos ancestrales y profesionalizar sus prácticas, armonizando sabiduría ancestral con conocimiento científico.

Pepe Washima analista en gestión política curtido en temas de organización comunitaria, especialmente campesina e indígena desde los años setenta y que ha gestado la creación de cooperativas de ahorro y crédito, de consumo y de carácter productivo y de José Yépez, cineasta y activista audiovisual que desarrolla su actividad en torno a la visibilización de conflictos de pérdida de territorios comunales y sus consecuencias sociales y económicas que participó con el preestreno de su última película documental "La deuda"; centrado en las comunidades de La Manga del Cura (zona no delimitada entre Guayas, Los Ríos y Manabí) y Río Verde, en la Península de Santa Elena. En el marco del proceso colectivo, Marcelo Miranda, biólogo y representante del Instituto de Tecnología

Agropecuaria de Argentina (INTA) colaboró en el rescate de los saberes sobre los beneficios curativos y alimenticios de las plantas como forma de contribuir con la identidad local mediante el estudio de su flora y agricultura para lo cual conformó junto a los integrantes de la Asociación Tierra Fértil un grupo de trabajo de revalorización del monte nativo y formó parte del equipo de rehabilitación de las albarradas en las diversas fases de la intervención colaborando a su vez con Delfa Imañagua y Juan Pablo Ordóñez. A partir de sus conocimientos para el análisis de imágenes satelitales y cartas topográficas desarrolló un pormenorizado trabajo de generación de un mapa base y SIG para situar el posicionamiento cartográfico del sitio, localizar la ubicación de los productores beneficiados, medir de distancias, pendientes, batimetría del área de inundación, superficie y volumen de agua a almacenar y análisis de riesgos. Además realizó entrevistas y colaboró con el fortalecimiento de aspectos organizacionales de la asociación de agricultores realizando un relevamiento de la producción pecuaria y agrícola Puerto El Morro con identificación de los ciclos y de las prácticas asociadas con estos. En línea con los principios básicos de la residencia desarrolló propuestas para el asentamiento de procesos y construcción de capacidades con horizontes más allá de la residencia que pueden analizarse en su informe "Diálogo de saberes para la sustentabilidad". Javier Rodrigo de Transductores coordinó la creación un espacio de la-

boratorio pedagógico orientado a repensar y generar una experiencia educativa en relación a las prácticas sociales con grupos escolares con docentes y estudiantes de la Escuela de Educación Básica “Jorge Yepes” de Puerto El Morro. Con ellos desarrolló actividades áulicas, excursiones experimentales y cartografías colectivas en el área de la albarrada. También colaboró con otras iniciativas para la rehabilitación y activación real de la albarrada, “no ya sólo como un gesto político-poético, sino sobre todo como una intervención y plan estratégico de economías colectivas”. Hacia el interior del grupo el aporte de Javier Rodrigo fue muy relevante generando dinámicas de organización de las iniciativas y los procesos llevados adelante y su proyección a corto mediano y largo plazo.

Se integraron y compartieron sus propuestas Fabiano Kueva de Oído Salvaje, Diana Campos y María José Trucco y Luciano Bianchi del Centro Rural de Arte. La intensa actividad desarrollada por Javier y por los escolares tuvo su presentación final en una exhibición montada en el escenario del anfiteatro de Puerto el Morro a la que acudió todo el pueblo.

La artista Diana Campos realizó expediciones con la comunidad para reconocer la aptitud para su uso de las tierras de la albarrada de la Ciénega Grande, de la de El Morro y de las del Cerro del Muerto para con ellas realizar posteriormente pruebas de arcillas. También se reconocieron óxidos y otras arcillas que posibilitan la pintura o el engobe sobre las piezas

cerámicas. En sitios cercanos a estas locaciones han sido encontradas piezas arqueológicas que dan cuenta de la inmensa riqueza y herencia cultural de los pueblos costeños. Con estos materiales desarrolló talleres en las localidades de El Morro y Puerto El Morro con la idea del rescate del proceso artesanal con la utilización de simbología ancestral, la reformulación estética y la producción colectiva para el desarrollo de estrategias económicas y de reafirmación cultural y territorial.

Por su parte Julio Huayamave y Mariuxi Ávila del colectivo de artes escénicas e integrales ThAMÉ Teatro de Artesanos de Guayaquil desarrollaron actividades diversas creando espacios lúdicos de interactividad, de memoria, de intercambios, de juegos tradicionales y de lenguaje corporal, evocando la ancestralidad a partir de la expresión corporal, teatro, liberación de la voz, creación de historias y colaborando con otras experiencias como las desarrolladas junto al Centro Rural de Arte y con la propuesta de la emisora radial Ondas Porteñas 89.5FM de Oído Salvaje.

María José Trucco y Luciano Bianchi, integrantes del El Centro Rural de Arte realizaron una convocatoria para liberar secretos para “adentrarse en la comunidad a partir de lo singular”. Con el fin de lograr este objetivo realizaron varias entrevistas y encuentros con personas y grupos manteniendo una actitud de escucha atenta, con la idea del secreto como inspiración. También coordinaron talleres con

los guías turísticos de las operadoras comunitarias “Fragatas y Delfines” y “Ecoclub Los Delfines” tratando de generar material de apoyatura comunicacional para su trabajo con turistas. En sintonía con los objetivos de la residencia también buscaron construir intercambios y dinámicas de trabajo en común donde realizaron valiosos aportes interactuando en las excursiones experimentales que Javier Rodrigo de Transductores desarrollaba en albarrada con niños y adolescentes, analizando las cartografías junto a Marcelo Miranda o entrevistando junto con Mariuxi Ávila de ThAMÉ Teatro a adultos mayores de Puerto El Morro y trabajadores de la yesera, la salitrera, las camaroneas y una de las parteras del pueblo. Historias que luego eran compartidas en los micrófonos de la radio 89.5FM Ondas Porteñas.

El trabajo de Cristina Salas también estuvo enfocado en conectar con la recuperación de la albarrada participando en la creación del Huerto Comunitario y siembra de árboles en el SIBV Angelitos Felices lo que permitió crear nuevos vínculos sociales entre los miembros de la comunidad: los profesores, niños de la guardería, padres, integrantes de la asociación Tierra Fértil y participantes de la residencia se vincularon con su propuesta.

La artista cuencana Gabriela Bernal se integró a varias propuestas, fundamentalmente con Diana Campos con quien inició el trabajo con barro locales y luego conformó un colectivo muy interesante con participación

muy activa de personas del pueblo como Milton Jordán un artista nato de esta localidad, Henry Minchala y la participación de Abel Bohórquez encargado del equipo de comunicación del proyecto quien se destacó también por sus dotes de dibujante y tipógrafo. Todos realizaron a partir de inspiraciones propias una serie de letreros y señalética para indicar el acceso a la albarrada de la Ciénega Grande.

Como conclusión puedo afirmar que en cada una de las iniciativas se logró operar a nivel de asentamiento de procesos y de construcción de capacidades a partir de una forma de trabajo que integró en su constitución y desarrollo la manera artística de pensamiento y acción, desde un sentido de integración comunitaria y diálogo de saberes, funcionando como parte de una totalidad de acciones para un fin común y no como proyectos autónomos y reforzando los antecedentes para ayudar desde una práctica inmersiva de vida a la construcción de capacidades en consonancia con los valores de lo que una comunidad quiere ser, revalorizando y fortaleciendo la vocación del lugar desde la horizontalidad las acciones puntuales de resistencia al proceso de fragmentación territorial.

Bibliografía

Kester, Grant (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.

¿Cómo suena el

Mayra Estévez

capitalismo ?



OTRAS ECONOMÍAS POSIBLES EN Y DESDE LAS PRÁCTICAS EXPERIMENTALES CON SONIDO

Mayra Estévez Trujillo

115 DECIBELES, HONDA SONORA CON H

¿De qué manera se producen sonoridades dentro de la experiencia capitalista en gran escala, cuya lógica fabril ha llevado a la mercantilización de la reproducción y regeneración de la vida a nombre del desarrollo? ¿Cómo a partir de esta experiencia se configuran los mapas sonoros? ¿Cómo suena el capitalismo?

Iquitos pertenece a la región de Loreto, provincia de Mainas, a orillas del río Amazonas, bordeada por el río Itaya y Nanay. Iquitos, es una isla a la cual solo se puede ingresar fluvial o aéreamente. Ubicada en la selva baja, a nueve horas de distancia del trapecio fronterizo que comparte Leticia (Colombia), Tabatinga (Brasil), y Santa Rosa (Perú).

Si tendríamos que tipificar a Iquitos, de alguna manera podríamos reconocerla como una zona que se configura entre lo rural y lo urbano, existe un espacio intermedio en construcción, que se articula desde los cinturones de la migración. De suyo sus habitantes reconocen que este espacio intersticial, es un tercer espacio entre lo urbano y lo rural.

Aparentemente esta condición hace que Iquitos, sea una ciudad en mitad de la selva con formas de existencia que se configuran entre lo “selvático”, pero no como una zona en donde predominen los bosques tropicales como pudiésemos imaginar, sino como una ciudad, asentada en mitad de lo que otrora fue un espacio selvático¹. En

1 Como el espacio amazónico de nuestro continente, Iquitos sufre las consecuencias de la explotación maderera y petrolera.

el horizonte de estos argumentos no se pueden dejar de debatir los problemas que la huella ecológica de la industria del mercado automotriz ha generado en el planeta Tierra. Honda Motor Co. Ltda., fundada en 1948 por Soichiro Honda y su socio Takeo Fujisawa, se reconoce como una empresa comprometida en actividades de negocios a escala mundial², con negocios e inversión de capitales en mitad de la selva de Loreto en la ciudad de Iquitos, allí opera una de las 110 plantas manufactureras que la Honda Motor Co. Ltda. tiene en 31 países del mundo³. “La Honda Selva de Perú” está adecuada para una producción anual de 25 000 unidades de motocicletas, con una proyección futura de 50 000 motocicletas anuales⁴.

Bajo estas reflexiones previas, quiero proponer una forma de activismo que surge desde las prácticas experimentales con sonido y que de alguna manera van colocando en el debate latinoamericano y regional la problemática de la liberación de los capitales en detrimento de los ecosistemas permanentemente asechados por amenazas antropogénicas. En el año 2007 surge una iniciativa de trabajo conjunto entre un grupo de experimentadores sonoros de Ecuador, Colombia y Perú que se realizó en la ciudad de Iquitos, en la plataforma de la Radio “La Voz de la Selva”, una radio popular que participa activamente de la vida política de Iquitos, y desde donde efectivamente se han articulado muchas de las acciones del “Comité Cívico Todos Contra El Ruido”.

Laboratorio Iquitos, se articuló alrededor de la premisa de entender que los espacios fronterizos son espacios privilegiados de intercambios, desde los cuales se establecen lugares de vida en los que se manifiesta la coexistencia de diferentes culturas e idiomas, que se constituyen en escenarios con formas de expresión político-cultural muy particulares⁵. Laboratorio Iquitos fue la suma de distintos saberes y filiacio-

2 <http://www.honda.com.pe/honda/content/estatica0.aspx?pID=0&pIDLine=1&pEstatica=383&pIDPagina=383&gMenu=1>

3 <http://www.honda.com.pe/honda/content/estatica0.aspx?pID=0&pIDLine=1&pEstatica=383&pIDPagina=383&gMenu=1>

4 Honda inauguró planta de ensamblaje de motocicletas en Iquitos con inversión de S/. 10 millones <http://www.andina.com.pe/Espanol/Noticia.aspx?id=Vp1EorFQ+ik=>

5 El proyecto Laboratorio Iquitos fue concebido y desarrollado por Mayra Estévez Trujillo artista sonora, gestora cultura e investigadora del Centro Experimental Oído Salvaje; Jaime Cerón curador y crítico de arte; Kristiane Zapell gestora cultural y de los Instituto Goethe de Perú, Instituto Goethe de Colombia y el Centro Goethe de Quito. Con el apoyo de Radio La Voz de la Selva 93.9 FM y su Director Oraldo Reategui Segura. Con la participación de la profesora Sabine Breitsameter. El CD Laboratorio Iquitos Masterización: Fabiano Kueva – Centro Experimental Oído Salvaje y Sabine Breitsameter. Fotografía: Ricardo Espinosa de los Monteros. Diseño: Verónica Maldonado Dávila. Traducción: Marta Kovacsics M.

nes, con la posibilidad de intercambiar experiencias y crear vínculos entre personas que no necesariamente tienen un enlace con la categoría hegemónica del arte, cuya trayectoria más bien está ligada a la experimentación sonora desde el uso social de las bajas tecnologías de reproducción sonora. En el proceso de trabajo colectivo salieron a la luz muchas de las problemáticas que vive Iquitos, así las piezas sonoras dan cuenta de la complejidad de entramados producidos en una ciudad altamente contaminada por la polución sonora, como correlato una “pesadilla” llamada desarrollo.

En este sentido el proyecto “Laboratorio Iquitos” contribuye a los múltiples esfuerzos de documentación, que posicionan lo sonoro como categoría analítica y epistemológica a través de la cual se puede indagar cómo se domina, se practica, se resiste o se subvierte, la dictadura del ruido producto del capitalismo sin límites que amenaza a las múltiples formas de vida en el planeta Tierra.

[...] el proyecto “Laboratorio Iquitos”

contribuye a los múltiples esfuerzos de

documentación, que posicionan lo sonoro

como categoría analítica y epistemológica

a través de la cual se puede indagar cómo

se domina, se practica, se resiste o se

subvierte, la dictadura del ruido producto

del capitalismo sin límites que amenaza a las

múltiples formas de vida en el planeta Tierra.

**MEMORIAS DE
LAS MESAS DE
TRABAJO PARA LA
CONSTRUCCIÓN
COLECTIVA DEL
MANUAL DE BUENAS
PRÁCTICAS PARA LAS
ARTES VISUALES EN
EL ECUADOR**

PARA QU
NOS S
M

E CARA 70

SERVE ESTE
ANUAL. "

PAULINA LEÓN

PAOLA DE LA VEGA

ANAHI MACAROFF

VALENTINA BREVÍ

ROXANA TOLOZA

JOSÉ LUIS JACOME

DIEGO MORALES

ESTE MANUAL NO ES ESTÁTICO, NO ES NORMA, ES POSIBILIDAD

Paola de la Vega Velastegui

Intentaré plantear esta introducción a manera de cuestionamiento a algunos de los paradigmas que rigen la conceptualización y metodología “exitosas” relacionadas a la gestión cultural, dando respuesta a una serie de comentarios a propósito de la construcción de este Manual de Buenas Prácticas.

Primero, hay que partir de que éste no es un documento neutro; es decir, se enuncia desde un lugar, en este caso Arte Actual FLACSO, espacio ubicado en el borde de lo institucional-independiente, que en los últimos años más allá de ser una plataforma dedicada a la producción y circulación rígida de prácticas artísticas, ha abierto una línea importante de pensamiento crítico que ha convocado al debate a múltiples actores del sector a nivel nacional.

Entre esas líneas de discusión está precisamente la generación de documentos y memorias de procesos que puedan incidir en la generación de políticas públicas para el campo de las artes visuales y proporcionen herramientas útiles a los agentes del campo en procesos de negociación. De esta manera, puedo afirmar que este Manual tiene una intención política muy clara, atravesada por un sentido participativo, expresado en una convocatoria dirigida a actores específicos. Sin dejar de enfatizar que la selección de invitad@s a las mesas de trabajo con las que arrancó la construcción del Manual, partió de una perspectiva amplia, sujeta al reconocimiento de la trayectoria y heterogeneidad de las voces necesarias para fomentar la discusión en cada una de las mesas temáticas, no hay que olvidar que esta selección partió de la mirada de quienes conformamos el equipo coordinador del III Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. Entendemos que este tipo de procesos son siempre excluyentes, no solo por razones de la mirada que selecciona las voces, sino

también por la disponibilidad de participación mediada por agendas, intereses, tiempos heterogéneos, etc. De ahí, una primera idea para que este Manual no sea entendido como una totalidad, sino como un texto incompleto y un punto de partida para incorporar otras voces y nuevas lecturas.

Segundo, siguiendo la idea anterior e intentando escapar a la lógica productiva e instrumental bajo la cual se afirmarían que el resultado final de un proceso como este es la objetivación de sus resultados en un producto tangible y cuantificable (libro-manual), debo decir que los intereses centrales más bien han sido, por un lado, presentar unos resultados instrumentales recogidos en la publicación, pero también mostrar las memorias de los debates ocurridos en las mesas de trabajo que jamás podrán evidenciarse en la estructura de una definición y peor en una norma. La voluntad de publicar estas discusiones-memoria deja sobre la mesa las fisuras a ser retransitadas, para lecturas heterogéneas, transformaciones y usos desde la diferencia.

A pesar de todo lo dicho hasta ahora, ¿por qué decidimos, entonces, nombrar este proceso/documento como “Manual de Buenas Prácticas”? Reconozco que me provocan vértigo la normalización y regulación unificadora de las prácticas culturales y sentidos en lineamientos y categorías fijas; sin embargo, creo que es importante pensar que en ciertos casos, usar estas formas dominantes de nombrar resulta estratégico, pues entreabre puertas para la posibilidad de interlocución en espacios de poder.

Como tercer punto, es importante reconocer que si bien usamos referentes, sobre todo españoles (por ejemplo, el Manual de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Visuales, editado por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de Madrid, y el Código Deontológico del IAC) para establecer los lineamientos generales metodológicos del manual, los diálogos mantenidos con estos documentos se vieron truncados en la falta de correspondencia entre ambos contextos artísticos atravesados por vectores específicos de orden social, político y económico. Así, no seguimos “un modelo” enlatado a raja tabla, basado casi en su totalidad en la relación artista-espacios de circulación con fines expositivos y de comercialización de obra, sino más bien ampliamos la mirada hacia otras prácticas que suceden en el campo de las artes visuales en Ecuador y se producen desde otros discursos y lógicas de organización, mediación y producción de valor: las prácticas artísticas comunitarias y aquellas que se inscriben en la filosofía de la cultura libre. En esta necesidad de contextualización, incorporamos la voz de la institución pública, en un momento en que el financiamiento del Gobierno central y municipal es determinante en las relaciones/tensiones entre agentes del sector, así como también es evidente la casi total ausencia de lineamientos claros relacionados a procesos técnicos, administrativos y económicos para la gestión de las artes visuales en espacios de circulación y de visibilidad como museos, centros culturales, bienales, etc. Considero que fue de gran importancia la participación de líderes barriales y

comunitarios que en los últimos años con el boom de la memoria social, que roza muchas de las prácticas artísticas comunitarias, se han visto involucrados en dinámicas complejas de intersección de sus prácticas de vida cotidiana, los relatos institucionales y las agendas artísticas.

La metodología de trabajo específica elaborada para cada una de las tres mesas de discusión fue reconfigurada de acuerdo al curso de los sentidos críticos que se fueron generando en las tres jornadas de elaboración de los documentos base del Manual, de ahí que el texto de cada mesa tenga una estructura diferente, especialmente en las relaciones profesionales que ocurren en los procesos de producción y circulación en cada tipo de prácticas. Las mayores tensiones se concentraron en dos aspectos: la fijación de conceptos preliminares por la rigidez y quietud que esto implica, y por las limitaciones impuestas por la Ley de Propiedad Intelectual vigente.

El documento resultante de las mesas de trabajo circuló en una plataforma wiki abierta a comentarios y modificaciones por parte de los usuarios; a pesar de este esfuerzo por ampliar la participación, la cantidad de aportes fue baja. De manera complementaria, el documento resultante se puso también en consideración de agentes del sector de tres ciudades: Ambato, Guayaquil y Cuenca, quienes asistieron a talleres de discusión sobre el documento y sobre los usos futuros del Manual.

El texto final fue elaborado en varias jornadas de trabajo en plenarios generales a las que asistieron tanto l@s coordinadores de las mesas como del Encuentro. En estas jornadas, y dada la ausencia de una Asociación de Artistas Visuales que genere representatividad en la esfera pública generando y avalando documentos de interés del sector, se elaboró el código deontológico que reúne diez principios éticos que abren el Manual.

Finalmente, quiero apuntar que tanto el Manual como las Memorias de las mesas de trabajo que ahora entregamos a la comunidad artística, aportan a la comprensión de las problemáticas y discusiones actuales en el campo de las artes visuales en el país; en este sentido, este documento se constituye en un diagnóstico. De otra parte, el manual es también una posibilidad a ser usada en distintos contextos: pedagógicos, procesos que involucren relaciones entre agentes, como herramienta de mediación en caso de dudas y de conflictos, en respaldo para la argumentación y sustento en la elaboración de proyectos, etc.; y ante todo, un documento en construcción constante que necesita reinsertarse en nuevos talleres críticos-reflexivos, ediciones revisadas, reelaboraciones terminológicas y de estructura, lecturas recontextualizadas, entre otros. En definitiva, el reto fundamental de un documento como este es aplicarlo y transgreirlo, no condenarlo a su muerte, a lo estático de la norma y a la indiferencia.

MEMORIA MESA DE TRABAJO
SOBRE LAS RELACIONES ENTRE
ARTISTAS Y ESPACIOS DE
DIFUSIÓN PÚBLICOS

Roxana Toloza Latorre



SOBRE LA RELACIÓN ENTRE ARTISTAS, COLECTIVOS Y/O CURADORES, CON ESPACIOS DE EXHIBICIÓN GESTIONADOS CON FONDOS PÚBLICOS, SIN FINES DE LUCRO

Este texto rescata las memorias de la Mesa coordinada por Melina Wazhima, en donde participaron distintos agentes culturales, y a la cual me sumo como artista e historiadora, en esta segunda parte del proceso de construcción del Manual. Lo que intento es responder las dudas y poner de manifiesto cada una de las preocupaciones que se presentaron en esta mesa.

ESPACIOS DE EXHIBICIÓN GESTIONADOS CON FONDOS PÚBLICOS, SIN FINES DE LUCRO. LA INSTITUCIÓN

Los fondos públicos provienen de los recursos tributarios, patrimoniales, entre otros, y es el Estado quien designa dentro de su partida presupuestaria para el año en curso, los que serán invertidos en cultura¹.

A través de una distribución planificada, según programas y proyectos que se ajusten al objetivo-meta plurianual, estos fondos se reparten a las distintas instituciones culturales en su dependencia; el ministerio, subsecretaría, dirección provincial de cultura y casa de la cultura, son los pertenecen al sector público². Ya que estos espacios reciben directamente recursos del Estado ecuatoriano para gestionar la prestación de bienes y servicios, por obligación deben sujetarse a la política pública que les rige, a la Ley Orgánica del Sistema Nacional de Contratación Pública y a una Ley de transparencia que pone a disposición información administrativa, legal, financiera, operativa, entre otras, y que permite comprender cuál es la base legal de sus normas y estatutos.

A través del portal del Ministerio de Cultura se puede revisar cuál es la planificación institucional y los programas que se van a desarrollar durante el año, lo que de alguna manera nos permite saber a qué proyecto podemos optar para obtener auspicios³, ya que, en primera instancia, bajo este tipo de solicitud es cómo el Estado invierte los fondos públicos en actividades y gestión cultural. Cualquier actividad que se lleve a cabo a través de este trámite, necesariamente tendrá que someterse a los procedimientos que implican la contratación pública.

1 Es de suma importancia la creación de un Fondo Nacional de Cultura cuyos recursos estén protegidos bajo una la Ley de Cultura.

2 Para saber qué instituciones pertenecen al sector público y reciben recursos directos del Estado se puede revisar el catálogo que aparece en este link <http://www.finanzas.gob.ec/informacion-para-la-banca/>

3 <http://www.tramitesciudadanos.gob.ec/tramite.php?cd=2209>

Para este Manual, tal como aparece en las definiciones, un espacio de exhibición no es necesariamente un espacio físico, por lo tanto, tenemos en esta clasificación a convocatorias a festivales, fondos, ferias y actividades del Ministerio de Cultura, así como también sus espacios expositivos para las artes visuales como son; Juan Villafuerte, Manuel Chili y Sala Múltiple, las que aún están en proceso de reactivación y constitución de sus reglamentos. La Casa de la Cultura, como vimos anteriormente, también pertenece al sector público, esta se divide en núcleos por cada provincia; sus museos, salas, actividades y convocatorias también entran en esta categoría.

La Fundación Museos de la Ciudad, es una institución de servicio público que pertenece al Distrito de Quito, es una persona jurídica ecuatoriana, de derecho privado, con finalidad social, sin fines de lucro. Sus fondos son mixtos, es decir, recibe fondos públicos y fondos de instituciones privadas, pero en su base legal se somete a la evaluación y control del Ministerio de Cultura y a la Ley Orgánica del Sistema Nacional de Contratación Pública⁴. Así mismo el Centro Cultural Metropolitano está bajo la administración del distrito de Quito; en el apartado Nuestras Políticas⁵ se encuentra información respecto a la organización de los espacios, las exigencias de presentación de los proyectos, y lo que ofrecen aquellos proyectos que han sido seleccionados. También se rige bajo el sistema de contratación pública.

Por su parte la Bial de Cuenca, es una fundación municipal, con aporte del Ministerio de Educación y otras entidades, públicas o privadas que se suscriban a sus proyectos, sus fondos también son mixtos, pero al estar bajo el control del ministerio debe justificar cada uno de sus gastos, los que deben ser acordes al estatuto en cuanto a sus objetivos y fines. Es una persona jurídica de derecho privado sin fines de lucro y puede realizar contratos públicos o privados⁶.

Finalmente, podemos decir que dentro de los espacios gestionados con fondos públicos, hay aquellos que pueden recibir financiamiento de parte del sector privado, pero, están comprometidos a través de sus estatutos y políticas a los sistemas administrativos del Estado.

SOBRE LA RELACIÓN; EL PROCESO CONTRACTUAL

Se sostiene que la relación entre estos espacios y los agentes culturales; artistas, colectivos y/o curadores son actividades económicas lícitas. Por una parte, la institución tiene un RUC y su gestión administrativa y financiera es sometida

4 http://www.fundacionmuseosquito.gob.ec/lotaip/042014/lit_a/estatuto_vigente_min_cultura.pdf

5 <http://www.centroculturalmetropolitano.com/portal/index.php/politicas-ccmq>

6 <http://www.bialdecuenca.org/imagenes/uploads/File/1-ESTATUTO.pdf>

a un seguimiento y evaluación a través del Ministerio de Finanzas y, por otra, los agentes culturales son personas naturales o jurídicas con un RUC o RUP⁷, según corresponda, y cuyas obligaciones tributarias deben estar al día. Es decir que para optar a un auspicio, fondos de producción o convocatoria, tal como aparece en las bases, el sujeto debe ser un contribuyente cuyos servicios sean acordes a lo solicitado.

A modo de ejemplo, en el Acta de admisibilidad de los proyectos receptados para el Fondo Fonográfico del Ministerio de Cultura, según el Acuerdo Ministerial Nro. DM-2013-135, respecto a los requisitos de los postulantes, se debe acreditar a través del Registro Único de Contribuyentes RUC, el registro de actividades económicas relacionadas con el ámbito cultural, para ello podemos revisar la lista del Clasificador Internacional Industrial Único⁸, que aparece en la página web del SRI, y así tener claro que poner al momento de registrarnos. Hay distintos rubros, como por ejemplo: servicios prestados por artistas, autores, actrices, escultores, pintores, para administración de espacios culturales, y una amplia gama para las artes escénicas, musicales y cinematográficas. Ahora bien, hay ciertos procesos contractuales que tienen como requisito otro tipo de clasificación como la prestación de servicios profesionales. Para el proceso de contratación pública se tiene como requisito que la persona natural o jurídica tenga un RUP. A modo de ejemplo, en el caso de un proyecto de exhibición que tenga de por medio un proceso de investigación gestionado con fondos públicos, se pide obtener códigos de consultoría, rubro que pueden obtener solo los profesionales. El 13 de enero de 2014, el Gobierno informó que se entregarán títulos universitarios a artistas de acuerdo a su experiencia y trayectoria, y que este trámite se llevará a cabo a través de la Universidad de las Artes⁹, esto es de suma importancia para quienes estén interesados en este tipo de gestiones, ya que si bien sabemos que los artistas provienen de distintos campos profesionales, también hay muchos que trabajan de manera independiente y cuya experiencia no proviene de la academia. Es bastante común que los artistas requieran de un representante para llevar a cabo sus proyectos, justamente por no contar con ese tipo de documentación.

Ahora bien, el Sistema Nacional de Contratación Pública —SERCORP— en su página web tiene un apartado para descargar modelos de pliego con las condiciones particulares para la contratación y ejecución de obra artística,

7 Su administración está a cargo del Instituto Nacional de Contratación Pública. A través de este link se pueden revisar sus requisitos <http://portal.compraspublicas.gob.ec/incop/que-es-el-rup-2/>

8 <http://www.sri.gob.ec/web/10138/92>

9 Jueves, 13/02/2014 <http://www.andes.info.ec/es/noticias/artistas-trayectoria-muestran-beneficio-propuesta-obtener-titulo-universitario-ecuador>

literaria o científica¹⁰; revisando la información hay algunos puntos que son importantes mencionar; por ejemplo, existe la obligación de convocar al proveedor invitado (artista, gestor, curador, colectivo, etc.) a una audiencia informativa por parte de la Institución o Entidad Contratante, en donde se explique en términos generales el objeto de la invitación (de qué se trata la convocatoria, fondo u auspicio), para que responda a las consultas pertinentes y realice las aclaraciones que fueren requeridas, también se suma a esto el consenso de la mesa en cuanto a que la institución debe garantizar ciertos derechos que los artistas tienen, por ejemplo la libertad creativa; “de esta audiencia se dejará constancia en un acta que será publicada en el portal Institucional”¹¹. La exigencia de esta gestión permite llevar a cabo un proceso de transparencia, que es precisamente lo que se busca en este Manual.

Otro punto a visibilizar es que, tanto en el pliego en donde aparecen las condiciones del procedimiento como en el pliego del proyecto de contrato, en la cláusula quinta de la forma de pago, se hace manifiesto la posibilidad de que la Institución o Entidad Contratante otorgue un anticipo, el cual deberá ser hasta un máximo del 70% del valor contractual, y se deberá establecer la fecha máxima del pago del mismo. Esta opción es realmente importante para llevar a cabo la ejecución de los proyectos, pues básicamente cuando se postula a convocatorias, fondos y auspicios, es porque hace falta el capital monetario. Algunos pagos se realizarán contra entrega total o parcial de la prestación total del servicio, y para las tres opciones, por ley, todo gasto de estos fondos debe estar justificado por facturas e informes pertinentes.

Todo esto debe estar bastante claro a la hora de firmar un contrato. Las instituciones públicas tienen un listado de empresas y personas que han incumplido contratos, y así mismo existen en las redes sociales grupos de artistas no pagados por algunas instituciones públicas o privadas, este último nace desde el descontento de aquellos que ven retrasados sus pagos durante meses, ¿Por qué? Como artistas tenemos que hacer valer nuestros derechos y estar bien informados, todo se pone por escrito en un contrato, las fechas pactadas por ambas partes deben respetarse. En la Cláusula Octava, del proyecto de contrato del SERCORP se especifican multas, dice así: “por cada día de retardo en la ejecución de las obligaciones contractuales por parte del Contratista, se aplicará la multa de valor establecido por la Entidad Contratante, de acuerdo a la naturaleza del contrato, en ningún caso podrá ser menos al 1 por 1 000 del valor del contrato. El porcentaje para el cálculo de las multas lo determinará

10 <http://portal.compraspublicas.gob.ec/compraspublicas/procesos/Obra%20Art%C3%ADstica%20Literaria%20o%20Cient%C3%ADfica>

11 Pliego de régimen especial para la contratación de obra artística, literaria o científica.

la Entidad en función del incumplimiento y de la contratación”¹². Esto debería ser válido también para el incumplimiento por parte de la Institución, estamos hablando de reciprocidad.

Como condición particular, se debería contemplar un seguro obligatorio, esto se mencionó en una de las mesas, y se dispuso que debiera ser regla a nivel institucional. El seguro “clavo a clavo” se maneja para exposiciones temporales, cubre el traslado de la obra de un lugar a otro, montaje y desmontaje y la duración de la muestra. También se puede aplicar al “seguro todo riesgo material de obras de arte”, el cual protege las obras de eventuales siniestros provocados por terceros en base al capital o valor que se haya establecido al contratar el seguro. Estos seguros tienen una duración determinada, como en el caso del seguro clavo a clavo, o normalmente tienen un carácter anual, como los otros tipos de seguro.

Otro punto importante a sumar a las condiciones particulares que ya no aparecen dentro del modelo del SERCORP, son los llamados Fees u honorarios del artista, que como se vio en el Manual, corresponden al pago de explotación de los derechos patrimoniales, los que puede cederse de manera temporal y limitada a una institución, según el tiempo establecido para la exhibición u otro uso de la obra, quedando esto especificado en el contrato. Sería importante entonces que la SERCORP tomará en cuenta los modelos que se han adjuntado en el Manual, pues en ellos se tratan condiciones realmente particulares respecto a aquello que debe negociar en un contrato.

EL INTERCAMBIO; EXHIBICIÓN, DIFUSIÓN, VINCULACIÓN, GRATUIDAD

Entre las definiciones que se trabajaron en las mesas queda en consenso que la práctica artística genera conocimiento, hay una investigación detrás; sensible, racional, de materiales, técnicas y conceptos. Es un proceso creativo que produce obra, relaciones y reflexión. Artistas, colectivos y/o curadores producen y se desenvuelven en un medio en donde el arte es transdisciplinar.

Entonces ¿Cuál es el *lugar-relación* de la práctica artística en los espacios de exhibición sin fines de lucro gestionados con fondos públicos? Lo planteo de tal manera para abrir el debate, intentando conectar puntos que se discutieron en las mesas respecto al arte entendido como un proceso. Si el lucro no es uno de los objetivos de la institución que recibe a estas prácticas, entonces ¿Cuál? Debemos comprender que el lugar no se corresponde con ese lapsus de tiempo en el cual *la obra se exhibe*, se deposita en el espacio, esa *relación* es ineficiente y limitante. Mostrar, exhibir el trabajo de un artista, curador y/o colectivo también se puede generar a través de laboratorios, conversatorios,

12 Condiciones-particulares-contrato-Obra-Artística.

seminarios, muestras de portafolio, espacios en donde estos agentes interactúan de una manera directa, y en donde se ponen de manifiesto los procesos de investigación transdisciplinar que hay de por medio para la realización de un proyecto artístico.

Pero ¿Qué sucede con la historia, la estética y la teoría del arte? A través de ellas también se muestra y difunde arte contemporáneo, se generan reflexiones que abarcan disciplinas humanistas y científicas; se levanta una historia, hay una reflexión filosófica de por medio. La construcción de un discurso y de un campo de investigación como tal, requiere de una especialización en el tema, y en las mesas se mencionó la falta de becas de parte del SENEYCOT para la investigación del arte, lo mismo sucede con los fondos destinados a ello, o las plataformas posibles para realizarlo, sean físicas o virtuales.

Otro tema a mencionar es lo que estos espacios piden como intercambio al invertir fondos públicos en un proyecto artístico: un ejercicio relacional, de vinculación. En este punto, las opiniones de los participantes de la mesa ponen de manifiesto que no todos los proyectos reúnen las cualidades para inscribirse dentro de esta dinámica, y que no debería ser una imposición por parte de la institución. Para tales efectos debe haber un trabajo de mediación, el cual debe ejercerse a través de profesionales que manejen el tema.

Respecto al acceso, los participantes de la mesa ponen a discusión si debe o no haber gratuidad, ya que el pago de una entrada permite levantar fondos; en su mayoría, los participantes de la mesa ponen de manifiesto que si un espacio recibe fondos públicos, su gestión debe promover el acceso público y democrático a la producción artística.



MEMORIA MESA DE TRABAJO

RELACIONES ENTRE ARTISTAS Y ESPACIOS DE DIFUSIÓN PRIVADOS

Valentina Brevi

Durante años he combinado el trabajo de arquitectura y diseño de interiores con algunos conceptos sobre arte y espacio. En ambos casos, diseño y exhibiciones, se ha tenido que lidiar con los gustos y demandas de los más inmediatos actores del espacio: clientes y artistas.

Creo necesario exponer, de manera sencilla, las experiencias sobre “arte, trabajo y economía”, tanto desde el punto de vista de quien genera el objeto artístico como de su consumidor, evidentes beneficiarios de un Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales, no sin antes, para fines de esta relatoría, denominarme intermedia-ria (galerista-diseñadora) de las posibles transacciones que elaboran dichos actores, dentro y fuera del espacio y, con ello, tercer beneficiario del mencionado manual.

Una vez completado el diseño y la construcción del espacio arquitectónico, se desarrolla una conversación cliente-decorador sobre la línea estética y los objetos que van a acompañar, de manera permanente, el espacio diseñado, entre otros, obras de arte y objetos utilitarios con línea de diseño. Debido a la poca aceptación en nuestro medio del arte como inversión -aún no se puede hablar, en línea general, de coleccionistas ecuatorianos, menos de coleccionistas de arte ecuatoriano-, muchas de las sugerencias sobre la adquisición de obras de arte contemporáneo, que incluyen la fotografía, el collage o la escultura de jóvenes artistas locales, son rechazadas: “... la verdad es que no quiero gastar mucho. ¿Nos puedes conseguir algo más económico y moderno?”. El calificativo de moderno no exactamente hace referencia a la pintura generada por los maestros modernos, específicamente se trata de un cuadro enmarcado y pintado con colores que combinen con el sofá, no importa el nombre del autor, su posición y propuesta estética.

Sin embargo, gracias a la labor de unos pocos galeristas y *dealers* locales, casi siem-

pre interesados por hacer su propia colección, podemos pensar que tal vez la situación está cambiando, que se puede advertir un espacio, pequeño, para dialogar sobre la importancia de invertir en arte ecuatoriano y apoyar la producción local con la posibilidad de que lo que se compra hoy en cinco o diez años pueda duplicar o triplicar su valor. Mi trabajo de intermediaria se cumple cuando un cliente, lo suficientemente curioso, empieza a asistir a exposiciones o acepta una invitación a recorrer talleres de artistas. Inmediatamente se reconoce la actitud, mira la obra, mira a su alrededor, si es en una galería trata de identificar al artista. Tras la lucha por comprender e identificar, y de vez en cuando dejar de pensar en el qué dirán de su familia y amigos ante la obra, cierra el negocio en voz baja, una vez logrado el descuento de rigor.

Confrontados estos dos posibles escenarios, más común el primero, demandante de más esfuerzo el segundo, podemos pensar que existe la esperanza de construir un mercado que favorezca la producción artística, con espacios de exhibición que no solo subsisten sino que obtienen beneficios junto con el artista, al que le ofrecen servicios de difusión de sus obras. Un mercado de arte que genera beneficios a la comunidad, al artista, a los compradores, es decir, que construye un coleccionismo real que apoya el arte, que mueve las obras internacionalmente, etc. Estas y otras propuestas y metas son las que guiaron los debates en la Mesa de Trabajo para la producción de un Manual de Buenas Prácticas, que elaboró una propuesta concreta: “Las relaciones entre los artistas y los espacios de difusión, con y sin fines de lucro”.

TÉRMINOS NECESARIOS: COMPRA Y VENTA

Sin dejar de comprender la carga semántica que tienen estos términos — la mayoría de los participantes en la Mesa no se sentían cómodos con las definiciones de economía de bienes y servicios —, debemos considerar que es necesario definir los roles de quienes intervienen en la cadena productiva y la cadena operativa, precisamente para fortalecer a los diferentes actores en sus respectivos papeles: galeristas, curadores, museólogos, diseñadores, comunicadores, editores, etc.; todo esto enfocado a que el artista pueda dedicarse a producir sin preocuparse de procesos que no le corresponden, no están dentro de sus habilidades o simplemente no desean ocupar su tiempo en ellos.

La mitad de la Mesa insistía en la necesidad de que el Manual recoja las prácticas ideales aunque no posibles en la práctica, mientras que la otra reconocía las limitaciones y problemáticas reales del medio, como la poca existencia de espacios de difusión privados, dando paso a la existencia de espacios sin fines de lucro autogestionados, mismamente, por los artistas.

Al inicio la Mesa estaba dividida entre espacios con fines de lucro y espacios autogestionados sin fines de lucro. La decisión de integrarlas se produjo luego de establecer la definición que cada Mesa realizó de su actividad. Ante esto los espacios autogestionados definieron su existencia de la siguiente manera :

Son espacios cuyo objetivo es el desarrollo de procesos creativos, sociales y culturales para la producción, circulación y difusión de prácticas artísticas y/o culturales (propias y/o de terceros), a través de la gestión de recursos públicos, privados y otros, entre ellos la comercialización de arte, autofinanciación y generación de recursos propios, con el fin de lograr una sostenibilidad en el tiempo.

Se entiende que estos espacios, a diferencia de los espacios con fines de lucro, en caso de que hubiese una utilidad económica, esta será reinvertida en proyectos del espacio (Definición incluida en el Manual).

Debido a las condiciones del medio, la cantidad de espacios privados sin fines de lucro es similar o mayor a los espacios con fines de lucro, que existen para suplir una necesidad de difusión de prácticas artísticas. Por lo tanto, imponerles los requisitos de galería o museo implicaría limitar su capacidad de acción como espacio de difusión. Estos espacios reconocen sus limitaciones ante la necesidad básica de poder vender arte.

Entre los espacios activos en el país tenemos el modelo de galería que solo ofrece un espacio físico de exhibición y difusión de la muestra, cobra un honorario al artista por servicios de exhibición, el que ofrece todos los servicios a cambio de una comisión en caso de venta, y en pocos casos el que es representante comercial del artista. Todos los participantes estuvieron de acuerdo que esta variedad de espacios (y otros por crearse) son necesarias en el medio y responden a diferentes necesidades, tanto de los artistas como del público.

Se acordó en la Mesa que las prácticas más importantes que estas modalidades y otras deben tener son :

- 1/ Informar sobre las gestiones que realiza el espacio, de manera clara y específica, de forma tal que el artista pueda con anticipación decidir si desea o no participar, con su actividad o exposición, bajo condiciones expresadas por escrito y luego implementadas mediante contrato.
- 2/ La comisión por venta debe ser directamente proporcional a los servicios que ofrece el espacio.

Es necesario reconocer que estos sistemas de trabajo que son variados responderán a las necesidades específicas de sus suscritos.

Si bien se requiere que los artistas y quienes ofrecen servicios de producción relacionados al arte sean reconocidos por su trabajo y entren al sistema, esto implica que se elaboren una serie de compromisos (reglamentos) que deberán ser cumplidos por los contratantes y el contratado (artista).

El debate en la Mesa se amplió estableciendo que no todos los artistas desean tener el mismo sistema de producción, pues no todos los procesos son iguales y no todos los actores tienen el mismo objetivo, concluyendo que ante las propuestas habría que priorizar los objetivos específicos, claramente definidos, siendo innecesarias la inclusión de estas variaciones en el Manual puesto que las reglas generales ya estarían establecidas en él, la inclusión de las particularidades complejizaría en exceso su contenido cuando su fin específico son las relaciones del artista con los gestores directos de su trabajo y no con los públicos. Se reconoció la necesidad de en un futuro ampliar el Manual para incluir las relaciones de espacios de difusión con los diferentes agentes que en él participan.

Siendo el fin principal la comercialización del arte y su relación con la comunidad, los diversos espacios pueden trabajar con una diversidad de expresiones del arte: contemporáneo, moderno, conceptual y otros. Habrá espacios que trabajen con estudiantes recién graduados de las escuelas especializadas, otros con artistas emergentes o con artistas de considerada trayectoria. Si bien el trabajo de todos ellos debe ser valorado, los mecanismos que ponen en valor a cada uno son específicos.

El tema de las subastas fue discutido a profundidad y rápidamente se llegó a un acuerdo. En el país no existen casas de subastas. Cuando éstas se organizan es con el fin de generar fondos para actos de beneficencia lo que tradicionalmente ha significado es que las obras participantes se ofrecen a menor valor. Sin embargo, se estableció que en la práctica debe cambiar este mecanismo puesto que no beneficia

a la causa de la subasta ni al artista. El Manual recoge estas preocupaciones ofreciendo una guía para su buena práctica, lo que incluye establecer que la obra debe tener un precio determinado por el artista.

Las reglas planteadas en el Manual, intentan expresar los lineamientos de trabajo y remuneración justa para los artistas, también especifican reglamentos y sistemas contractuales para sus buenas prácticas. Con ello, el Manual, en su texto, podrá ser capaz de influir en la cadena de producción del arte (aunque su sistema normativo por naturaleza sea contrario al arte, no lo es a su producción). Siendo indispensable que el sistema se mantenga en constante evolución y quizás eventualmente un nuevo sistema económico sea propuesto desde el arte.

MEMORIA MESA DE TRABAJO

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

COMUNITARIAS

Anahí Macaroff y Alejandro Cevallos

Aunque las prácticas artísticas comunitarias tienen una trayectoria y diversidad considerables, más aún en esta región del mundo, la documentación sobre este tipo de prácticas es escasa, quizás una de las razones es la dificultad de articular las distintas voces de tod@s l@s implicad@s en una narración sobre la experiencia colectiva; otra razón podría ser que muchas de estas prácticas se construyen como forma de compromiso e intervención en el territorio que pasa desapercibida por los radares de la institución arte o las resiste siendo que sus escrituras son otras.

En todo caso, las formas de compartir preguntas, dificultades y poner en común ciertas nociones es un reto para quienes estamos interesados en que este tipo de prácticas no solo se consoliden como un campo de acción artística e investigación, sino que ganen poder de incidencia sobre la política institucional y cultural.

De esta manera la mesa sobre “Prácticas artísticas comunitarias” fue una invitación abierta para pensar colectivamente cómo se dan las diferentes relaciones y qué implicancias tiene el generar trabajo colaborativo así como qué elementos sería importante tener en cuenta para conseguir mutuos entendimientos y acuerdos claros para todos los actores.

Es un tanto contradictorio decir que una publicación titulada “Manual de Buenas prácticas” se levante sin pretensión de establecer, al menos, lineamientos sobre determinado campo de acción. Por supuesto, en la mesa de diálogo se reconoció que no sería productivo, posible ni deseable insinuar, peor, establecer reglas y mandamientos generales sobre una práctica tan vital; en este sentido, el texto a continuación intenta identificar la forma en que se desarrolló la discusión colectiva a la que asistieron veinte y tres personas relacionadas con la práctica artística, la organización comunitaria y las instituciones culturales,



quienes se refirieron a las problemáticas recurrentes en su inter-acción e intercambio¹.

Durante tres días seguimos la propuesta metodológica elaborada por Paola de la Vega, la cual proponía una primera jornada de debates conceptuales, para luego trabajar sobre mecanismos de regulación en una serie de relaciones posibles planteadas. No obstante, la dinámica del trabajo nos llevó a concentrarnos sobre todo en discusiones relacionadas a la “transparencia” de propósitos y procedimientos entre los actores implicados en proyectos arte-comunidades. No queremos dejar de mencionar algunos límites de la participación y la pluralidad, que sin desmerecer el trabajo realizado, nos permite avizorar el reto constante de ampliar el diálogo por fuera de nuestros propios dominios. Aunque la invitación abierta congregó no solo a artistas, el manual está pensado especialmente para un uso de artistas y gestores culturales y por tanto gran parte del manual: las relaciones, sus regulaciones y por supuesto su decálogo fueron construidos desde esa perspectiva; de esta forma ¿qué tipo de preocupaciones comunitarias quedan por fuera?, ¿qué tipo de articulaciones y diálogo de saberes exige el territorio más allá del campo artístico? imaginar los modos posibles de colaboración entre arte y comunidades exige cuestionar el lugar desde donde se extiende la invitación y en qué campo se desarrolla la conversación, quiénes se posicionan como representantes y qué preguntas nos dejan las ausencias.

Desde esta perspectiva, estamos frente a un diálogo inacabado que no avanzó a revisar a detalle los problemas que implica la sistematización, relatorías y traducciones de un debate colectivo, que no tuvo tiempo de preguntarse sobre “las malas prácticas” y discutir los “puntos ciegos” de una práctica que se piensa siempre en términos positivos aunque se desenvuelve siempre en la tensión entre emancipación, instrumentalización, colaboración y cooptación. Aun así, el documento que se ha conseguido deja pistas a tener en cuenta para adelantar el paso en este camino y en este documento trataremos de relativizar “las definiciones” presentándolas más bien como “acuerdos provisionales” que resultaron de un hilo específico de discusión.

En el primer día, la mesa de prácticas artísticas comunitarias inició con una discusión grupal que intentó dibujar un horizonte común sobre las nociones y terminología que envuelven las relaciones arte-instituciones culturales-comunidades. Se evidenció gran dificultad para el consenso y, por tanto, no se propusieron conceptos cerrados sino aproximaciones generales, las cuales se volvían a poner en discusión durante los siguientes días del encuentro mientras se pensaba en relaciones concretas.

1 Ver créditos del Manual.

La primera pregunta disparadora fue ¿Qué se entiende por práctica artística comunitaria? Al momento de trabajar en ella se vio la necesidad de empezar por la noción de “comunidad” como un elemento central desde donde se desprenderían el resto de nociones propuestas.

Al preguntarnos ¿Qué se entiende por comunidad? La discusión empezó analizando de manera crítica la concepción idealizada de comunidad y desarmando la idea de que la misma sea un cuerpo homogéneo, continuo en el tiempo, desprovisto de conflictos y diferencias internas que es además asociada generalmente a los sectores vulnerables. A partir de ese proceso de deconstrucción se acordó trabajar sobre una idea de comunidad como figura caracterizada por la diversidad, el conflicto, los fraccionamientos que reproduce jerarquías entre sus miembros pero en donde es posible pensar en fines comunes.

También se discutió sobre la relación con el territorio y en qué medida es o no un elemento constitutivo de cualquier comunidad. Determinando que no necesariamente las comunidades están atadas a un espacio físico sino a su capacidad de relacionamiento e intercambio de sentidos. Esta discusión resulta interesante porque si bien hay comunidades donde la relación con el territorio es el interés vinculante y unificador, hay otras comunidades cuyo punto de unión puede estar dado por otros múltiples factores como la edad; el género, la autoidentificación étnica, la adscripción política, laboral, etc.

También surgieron preguntas en torno a si ¿La comunidad posee forma organizativa o no? ¿Es imprescindible para su funcionamiento que existan reglas jurídicas o naturales? Si bien esto último quedó como pregunta abierta se identificó la importancia organizativa al interior de las comunidades para que las mismas puedan articular demandas y presentarse e interactuar con otros actores e instituciones.

Finalmente, se analizó el rol de la mirada, apuntando que la forma en que se entiende “la comunidad” depende del lugar desde donde miramos y nombramos así mismo el uso de lo comunitario adquiere un sentido distinto, por ejemplo puede ser reivindicativo desde el lugar de un grupo social minoritario en un barrio, o puede tener un sentido experimental y efímero desde determinada propuesta artística. De manera importante surgió una alerta ante lo que se denominó una “instrumentalización estatal - institucional sobre la noción de comunidad”, desde donde esta noción es usada para validar y legitimar ciertas acciones de gobierno. Por ejemplo, en distintos procesos de participación en donde asisten un cierto perfil de ciudadanos que concuerdan con determinadas políticas de gobierno y terminan siendo considerados representantes de una diversidad de voces que no fueron convocadas ni participaron del proceso y que pudieran ser disidentes.

Siguiendo esta perspectiva crítica, se llamó la atención sobre los procesos de patrimonialización como una acción de gobierno que pretende objetivar, re-

gular y apropiar una serie de prácticas culturales que a su vez son prácticas populares y comunitarias en la ciudad. Una de las preguntas que se desprendió en este sentido fue ¿Cuáles podrían ser las consecuencias de determinar y clausurar los sentidos de comunidad y lo comunitario?, así como ¿Cuál es el rol que juegan las prácticas artísticas y las políticas culturales en los procesos de patrimonialización? Se sospecha que existe el riesgo que las prácticas artísticas, en ciertos casos, contribuyan a estas incursiones gobierno-institución despolitizando las prácticas culturales-comunitarias y neutralizando indirectamente las capacidades de las comunidades para la resistencia.

Al momento de trabajar concretamente sobre las múltiples relaciones que éstas establecen con artistas e instituciones surgieron nuevas precisiones respecto de lo que entendemos por comunidad, y se puntualizó: en ocasiones, las comunidades pueden ser colectividades efímeras, que se conforman, articulan, cumplen ciclos y se deshacen y recomponen respondiendo a las dinámicas de trabajo colaborativo de distinta duración, es decir, las comunidades pudieran ser un ejercicio de construcción o el mismo resultado de un proceso de trabajo en colaboración.

A partir de este trabajo se continuó con la pregunta sobre: ¿Qué se entiende por práctica artística comunitaria?

El primer punto en la discusión tuvo que ver con el lugar desde donde se enuncia esta pregunta. Desde la institución cultural-artística se asume la separación o fronteras entre los ámbitos de lo artístico y lo comunitario como una oposición binaria que responde a un entendimiento occidental de la práctica artística. A partir de allí, surge la pregunta de si ¿Es posible imaginar la relación arte-comunidad de otra forma, distinta a la imagen convencional del artista como agente externo que “llega” a la comunidad y la “interviene”, y la comunidad como si fuera ajena a las prácticas de producción estético-políticas que únicamente “recepta” o “re-acciona” a las propuestas desde el campo artístico? Se argumenta que en las comunidades ya existen prácticas estéticas, simbólicas, políticas, que muchas de las veces no son reconocidas dentro del campo y/o la historia del arte. En este sentido ¿cómo podríamos entender las prácticas artesanales comunitarias de tradición andina con vigencia actual como “prácticas comunitarias estéticas-simbólicas-políticas”, sin entrar en las distinciones jerárquicas impuestas desde la tradición occidental del arte?

En contraste, la mesa también discutió, cómo la colaboración desde la diferencia genera posibilidades de nuevos entendimientos sobre las realidades. De este modo, se podría reconocer a los actores de una comunidad como portadores de unos saberes y unas prácticas específicas diferentes a los saberes y prácticas de los actores provenientes del campo artístico; y desde esa diferencia, lo que interesa es la capacidad que tienen como individuos o colectividades de poner en diálogo sus respectivos conocimientos/saberes, en el marco de un trabajo por intereses comunes, que nos son exclusivos ni particulares a ninguna

de las partes.

Otra discusión importante tuvo que ver sobre cómo se entendía la “transformación social” como una consigna predefinida de las prácticas artísticas comunitarias. Se indicó que esta aspiración debe ser entendida dentro de contextos específicos y teniendo en cuenta los intereses distintos y capitales simbólicos que ponen en juego los distintos actores que intervienen en procesos arte-comunidad.

Por otra parte se discutió sobre el tono grandilocuente en que se menciona la “transformación social” disminuyendo la importancia de otro tipo de acciones relacionadas con la re-creación, lo lúdico, o lo que aparenta no tener un motivo o sentido claro. Se apuntó, que es necesario estudiar caso a caso ¿en qué medida las prácticas artísticas comunitarias son capaces de aportar herramientas y generar condiciones para el cuestionamiento social-político del propio contexto en donde surgen y se desarrollan estas prácticas? Esta misma discusión nos llevó a poner en duda “la convivencia” como un requisito para que una práctica artística pueda ser considerada “comunitaria”. Aunque se acuerda que los procesos de largo aliento son deseables, no siempre son posibles y es ese caso solo queda valorar caso por caso la intensidad y la ética con que se logran los momentos de diálogo.

La mesa de trabajo, nos propuso ahondar más en la pregunta anterior desglosando: ¿Qué se entiende por prácticas artísticas comunitarias individuales y colectivas?

Lo primero que surgió fue una sensación de incoherencia ya que si entendemos las prácticas artísticas comunitarias como prácticas colectivas, colaborativas y bajo intereses de lo común. Nos preguntamos si es posible una práctica comunitaria individual o más bien si ese tipo de prácticas no tienen que ver más con la producción autoral convencional que con las prácticas comunitarias.

Por otra parte se menciona que para que una práctica artística sea entendida como “colectiva” debe existir una conciencia colectiva sobre los propósitos, aspiraciones y alcances del trabajo colectivo. Se entiende que un colectivo que trabaja en colaboración estará atento a las tensiones propias de su interacción interna, buscando formas justas de compartir responsabilidades y derechos sobre la toma de decisiones en el proceso de trabajo, en este sentido, trabajar en lo colectivo implica formas de mediación social, mediación de conflictos, estrategias para el reconocimiento de las partes, la articulación y complementación de capacidades intereses, aspiraciones y de manera general que genere condiciones para un desarrollo democrático del proceso.

La siguiente pregunta fue una de las que más discusiones suscitó: ¿Qué se entiende por líder comunitario y por dirigente barrial?

Para esta pregunta fue sumamente importante la presencia de líderes comunitarios y dirigentes barriales que se sintieron interpelados y aportaron a la discusión desde sus experiencias concretas.

El primer nudo de discusión giró en torno a entender que los líderes, ya sean barriales o comunitarios son representantes de un colectivo pero no la única voz de una comunidad, la cual mayormente toma decisiones en forma asamblearia.

Tratando de delinear las diferencias entre líder comunitario y dirigente barrial, sin acuerdos definidos surgieron cuestiones tales como: que el dirigente barrial representa a un territorio definido y promueve soluciones para problemas específicos de ese territorio, y que el líder comunitario representa a territorios y comunidades más extensas o no atadas a un territorio determinado.

En todo caso, se problematizó la existencia de las figuras de líder-dirigente como único y absoluto canal de interlocución teniendo en cuenta la importancia también de actores comunitarios que son legitimados de formas no institucionalizadas, en este sentido se propone pensar en los múltiples “referentes comunitarios” y formas de liderazgo que también son claves dentro de las dinámicas sociales aunque sus roles y formas de representatividad sean más difusas y sin soporte jurídico. Este giro de la discusión no implica un desconocimiento de la relevancia tanto de líderes como de dirigentes y referentes comunitarios como expertos y mediadores locales que pueden (en determinados casos) articular las relaciones entre las comunidades y los artistas.

Una discusión que no se desplegó por completo, pero que resultará clave de retomar gira en torno a los retos que implica pensar en los liderazgos comunitarios como procesos que promueven la participación activa e intensa de los distintos grupos dentro de una comunidad poniendo en diálogo voces minoritarias y mayoritarias, manejando las disidencias como parte fundamental de la construcción de comunidad. Es interesante repensar en todos estos aspectos relacionados con una democracia participativa más que un sistema de representaciones en donde el líder o dirigente al ser elegido por una mayoría da por sentado que tiene la legitimidad de tomar decisiones sin previo debate ampliado. De aquí se deriva la siguiente pregunta: ¿Qué se entiende por actor social de una comunidad?

Al principio nos preguntamos si es necesario ser “activo” o “comprometido” para ser considerado actor social de una comunidad, inmediatamente esta posición es criticada, pues el distanciamiento o el silencio también pudieran ser formas de disidencia o resistencia que deben ser entendidas como parte de la misma construcción de comunidad.

En este sentido se entiende que: todos los miembros de una comunidad son actores sociales. También se consideran actores sociales aquellos que estando por fuera de la organización comunitaria tienen participación o incidencia en las relaciones sociales que allí ocurren, entre estos actores se podrían contar las instituciones públicas, escuelas, policía, instituciones culturales, etc.

¿ QUÉ SE ENTIENDE POR MEDIACIÓN COMUNITARIA EN EL CAMPO ARTÍSTICO CULTURAL ?²

El debate inicia intentando definir la palabra “mediación” como las acciones que posibilitan canales de comunicación, puntos de encuentro, entendimiento y reconocimiento, a fin de encontrar posibilidades de complementación y colaboración entre instituciones culturales y comunidades apostando a la construcción de intereses comunes. Diferenciando esta noción de la utilizada en el campo jurídico mediación de conflictos; la noción de mediación comunitaria no niega la existencia de conflictos, jerarquizaciones y relaciones de poder entre instituciones culturales y las comunidades sino que busca trabajar precisamente sobre ello, intentando generar las condiciones necesarias para que los encuentros entre comunidades, artistas e instituciones puedan constituirse como un diálogo de saberes y una construcción colectiva de conocimientos. Esta idea inicial se complejiza señalando que existen al menos dos lugares que cargan de significados distintos las acciones de mediación comunitaria:

a/ cuando la mediación comunitaria se despliega desde una institución pública. Desde este lugar existe el reto de ampliar el poder de decisión que tienen las comunidades sobre las políticas, capitales y usos posibles de los espacios, programas institucionales y sus sentidos de manera amplia. En este contexto se identifica el riesgo de que las acciones de mediación comunitaria dependan de voluntades y tiempos políticos de los gobiernos volviendo una práctica institucional inestable y frágil al no poder asegurar continuidades.

b/ cuando la mediación comunitaria se despliega desde organizaciones, colectivos auto-gestionados e independientes. Desde este lugar se considera que el trabajo logra altos niveles de empoderamiento, sostenibilidad y horizontalidad en la medida que surge desde las iniciativas mismas de las comunidades. En ese sentido las acciones de mediación comunitaria se concentran en fomentar diálogos entre los actores comunitarios desde adentro y articular sus demandas. Los riesgos que se encuentran son las posibles prácticas asistencialistas, la poca regulación sobre usos y aprovechamiento de imágenes de vulnerabilidad o precariedad (aunque este riesgo podría ser similar para el primer caso).

2 Hay que apuntar que esta noción relacionada al campo jurídico se está debatiendo cada vez más en el campo cultural y se ha llevado y convertido en una política y línea de trabajo en la Fundación Museos de la Ciudad de Quito como modelo de gestión entre comunidades e institución cultural.

Es interesante cómo el debate nos lleva a problematizar las nociones de “socialización” y “participación” como dos cosas diferentes que requieren compromisos diferentes. Es diferente la implantación de un procedimiento a la creación conjunta/participada de formas de colaboración y toma de decisiones colectivas.

La socialización se plantea como una de las posibles funciones de la mediación, y en este sentido se recalca que la mediación-socialización debe ser eficaz, es decir debe dejar claro qué se va a hacer, cómo se van a tomar las decisiones, de dónde proviene el financiamiento, cuáles son los objetivos del trabajo, qué beneficios y compromisos van a adquirir las diferentes partes.

Finalmente, un punto ciego en la discusión que queda pendiente es la relación que pudiera tener la mediación comunitaria con los principios constitucionales referidos a la participación ciudadana y el fortalecimiento de las relaciones interculturales. Principios que deben ser considerados para definir de mejor manera los alcances y las articulaciones interinstitucionales de la mediación comunitaria.

Ante la pregunta sobre ¿Qué se entiende por curador de prácticas artísticas comunitarias?

Inicialmente la pregunta no suscitó demasiado interés, y se pasó de largo; sin embargo al final del encuentro se retomó brevemente, tan solo para recomendar que de existir un proceso de curaduría o selección de un trabajo resultante de prácticas artísticas comunitarias, el mismo siga los mismos pasos de transparencia propuestos en las relaciones entre artistas, comunidades e instituciones. Quedó pendiente una discusión más profunda respecto a cómo un trabajo derivado de un proceso colaborativo puede quedar desvirtuado por una curaduría externa que jerarquice algunos elementos sobre otros transformando los sentidos iniciales.

Finalmente, se determinó que más que un intento de regular las formas de vínculo que se establecen entre comunidades-artistas e instituciones, se intentaría sugerir procedimientos de transparentación ante las comunidades sobre los objetivos, alcances y propósitos que movilizan las prácticas artísticas comunitarias, identificando, los distintos momentos de manera general, las tensiones y posibles salidas a preguntas relacionadas con las redistribuciones de capitales o reconocimientos que se ponen en juego en dichos procesos; los procedimientos posibles para la consulta y autorización de uso de los productos colectivos frente a comunidades y comunidades efímeras. Esta parte se encuentra desarrollada de manera íntegra en el manual de buenas prácticas, prácticas artísticas comunitarias.

Sin tono conclusivo, pero sí a manera de comentario final, el encuentro nos ayudó a reflexionar sobre cómo lo comunitario de alguna manera des-dibuja

roles y fronteras, es decir, los educadores, los activistas y organizaciones en los barrios, artistas e investigadores cada vez parecen estar más interesados en saltar los circuitos establecidos de su accionar, tratando de solventar unas preguntas que ya no se pueden pensar desde su lugar particular (su campo o disciplina) sino en procesos de diálogo complejo con anclajes directos a las realidades que emergen del territorio y sus micro-prácticas de resistencia e imaginación.

De manera global, este documento se suma a otros esfuerzos que suceden paralelamente desde distintos lugares, y que apuestan por un reposicionamiento de lo común y lo comunitario como posibilidad factible para la transformación de una realidad que nos involucra, nos convoca y nos pide nuevas formas de implicación.

MEMORIA MESA DE TRABAJO

LA CONCIENCIA TRANSVERSAL DE LA CULTURA LIBRE

**José Luis Jácome Guerrero
y Diego Morales Oñate**

Nos interconectamos mientras Roma arde.
(Bruce Sterling)

La Cultura Libre tiene una connotación contemporánea y su objetivo principal consiste en encontrar mejores formas de compartir y acceder al conocimiento. Al mismo tiempo tiene un fuerte bagaje histórico con referencias al romanticismo, al dadaísmo, al movimiento de software libre y, nos remite especialmente, a una costumbre ancestral como es la minga. Esto implica un esfuerzo común para forjar una sostenibilidad. En la web esto es posible mediante el suministro de entornos, que no se rijan por fines lucrativos, y el desarrollo sostenido de herramientas de código libre accesibles para todo el mundo.

En la mesa de Cultura Libre del Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía 2014 participaron personas y colectivos vinculados con el desarrollo tecnológico, media-labs (media lab de la Universidad de

Cuenca), espacios de educación alternativa (La Trueca, Pujinostro), fanzineros (HTM, Fanzinoteca), artistas, colectivos (Central Dogma), desarrolladores de tecnología, gestores, bibliotecarios, e instituciones del Estado. Trabajamos sobre los temas de: software libre, privacidad, titularidad de derecho de autor, soberanía tecnológica, economía de la abundancia y educación expandida.

Durante la mesa revisamos y tomamos en cuenta los aportes de algunas de las propuestas previas de construcción de conocimiento compartido, como fue el encuentro internacional de Hacktivism y Cultura Libre LabSurlab, realizado en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2012), el cual sentó bases fundamentales para la comprensión de un sueño compartido en la región. Allí se logró mapear, identificar y conectar a los diversos agentes de esta



nueva corriente del pensamiento en el territorio y del tejido de la vida cultural del país. Así mismo referimos la experiencia de la Cumbre del Buen Conocer Flok Society (2014), resultado de un camino que empezó en noviembre de 2013 y que llegó a su punto más álgido en esta cumbre. Con la participación y colaboración de reconocidos activistas, académicos e investigadores nacionales e internacionales, se creó la propuesta de políticas públicas para llevar al Ecuador hacia una Economía Social del Conocimiento. Estos ejercicios se convirtieron en los antecedentes de nuestra presencia y fueron base para los aportes al Manual de Buenas Prácticas en la Cultura Libre en el Ecuador.

Para quienes trabajamos en el país bajo los principios de la Cultura Libre, el código libre significa el acceso al conocimiento; implica generar un intercambio multidireccional en lo social, en la enseñanza y en las infraestructuras de investigación; deviene en una integración profunda de la educación, la sociedad y la academia.

El entendimiento de la Cultura Libre y sus objetivos se torna más asequibles al compararla con una obra realizada a partir del collage, del remix o del mashup; en la que resultaría ilógico que al momento de crearla — siendo esta una nueva obra totalmente identificable y con una gran descarga de originalidad —, se debiera solicitar un sinnúmero

de autorizaciones por el uso de los fragmentos de otras obras que la componen. Esto precisamente pone en clara evidencia que el conocimiento es una construcción colectiva que se basa en fundamentos como el DIY (*do it yourself*), el DIT (*do it together*), y el DIWO (*do it with others*).

En la mesa de trabajo se lograron acuerdos de fondo como que las relaciones en la Cultura Libre se deben basar en la confianza, la reciprocidad y la transparencia. Además se estableció y ubicó al artista como el elemento central de las relaciones, siendo este capaz de salir de los causes normales y de crear nuevas alternativas. Antes que desacuerdos en la mesa de trabajo, nos encontramos con limitantes de tipo legal, pero al mismo tiempo eso fue una fortaleza que nos permitió ser creativos para plantear escenarios legítimos.

Creemos que en la actualidad no nos sirven más los viejos modelos, basados en la asunción pasiva de los contenidos producidos por meritocracias e industrias de la publicación realizadas en aulas cerradas al mundo. Apostamos por la apertura de modelos esenciales autoconstruidos para el futuro.

Hay que dedicar tanta atención a la educación y al aprendizaje en entornos alternativos, como a la que se dedica en entornos convencionales. El modelo de aprendizaje tradicional seguirá existiendo, pero los centros y espacios de enseñanza han de introducir los prin-

cipios de la Cultura Libre en sus programas. Esto supone una ampliación o expansión de la realidad. Es la razón de fondo por la que cabe hablar de un conocimiento compartido y un Buen Vivir expandidos al ciberespacio. Hay que ampliar y difundir el derecho al libre acceso a la producción de conocimiento y el derecho a consumirlo, transformarlo y distribuirlo, proyectándonos así hacia la construcción de nuevos espacios sociales en el Ecuador para nuestras generaciones futuras, pero sobre todo, para las presentes.

Con este Manual de Buenas Prácticas esperamos contribuir al esfuerzo colectivo de la reinención de los recursos, del aprendizaje, y del buen compartir en el universo abundante del conocimiento.





APUNTES ~~FINALES~~, APUNTES ~~DE CIERRE~~, APUNTES ABIERTOS, SOLO UNOS APUNTES...

Paulina León C.

Al cierre de esta edición me quedan abiertas una serie de reflexiones, preguntas y dudas. El campo que intentamos analizar, ese de la conjunción entre arte – economía, es un campo aún en proceso de construcción inicial en nuestro contexto. A pesar de que es una fórmula que es parte del día a día de quienes estamos en el sector de las artes, muy poco es lo que se ha trabajado al respecto: la academia tiene deudas al respecto, el Estado no ha concretado ninguna política pública y no es un tema de debate en la sociedad civil.

El Tercer Encuentro de Arte, Trabajo y Economía se presenta como un diálogo inacabado, que más que conclusiones, nos deja pistas por donde continuar la reflexión. Aquí les comparto algunas que considero importantes:

— La necesidad de expandir la noción del arte en los discursos y concepciones desde lo social, lo político y lo legal. Debemos entender que el arte supera la producción de objetos (válidos y necesarios), y que es principalmente una forma de conocimiento, un medio de percepción, de investigación, una actividad de cognición, capaz de contener y atravesar a todas las disciplinas.

— Entender al artista como un profesional que aporta sustancialmente al desarrollo del conocimiento, a la construcción de imaginarios sociales y al desarrollo económico de un país.

— El arte es también un lugar de lo comunitario, de empoderamiento, de la construcción colectiva de significados y de ciudadanía.

— Es indispensable instalar un sistema de buenas prácticas en el campo artístico en nuestro país, esperamos que el Manual de Buenas Prácticas sea una herramienta útil para este objetivo, pero principalmente requiere un proceso de re-educación de una

sociedad, empezando la labor por nuestras comunidades inmediatas.

— El Manual de Buenas Prácticas desarrollado en este Encuentro no es un reglamento, no es norma, no es estático. Es un documento parcial y parcializado. Es una herramienta en construcción, modificable y perfectible en su uso y aplicación entre los distintos actores del arte. Es también una herramienta potente para la interlocución con espacios de poder.

— Es evidente la necesidad de concretar la Ley de Cultura y una serie de políticas públicas (estatales y distritales), que se diseñen y acuerden previamente con los actores del sector; las mismas que deberán tener como principios básicos el reconocimiento del artista como profesional, establecer condiciones dignas para el desarrollo de su trabajo, estableciendo relaciones justas y transparentes entre los actores.

— Se plantea la necesidad de un Observatorio de las Artes, que impulse la observación del Estado, de sus políticas, programas y acciones, y la medición de resultados e impactos, no solo en lo cuantitativo, sino principalmente en lo cualitativo.

— Contribuir a la transferencia de conocimientos y prácticas, a través de mecanismos, programas y licencias que garanticen la libre circulación del conocimiento generado desde las prácticas artísticas, sin que esto signifique la precarización de los creadores.

— Entender que el Estado al establecer la liberación de ciertas licencias (COECS) y plantear el arte como bien público, más que adquirir derechos, adquiere responsabilidades sobre el uso, protección y preservación de los contenidos, y responsabilidades frente a los creadores. Brindarles condiciones laborales dignas y beneficios sociales básicos (ahora inexistentes) como jubilación, seguridad social, créditos, reducción en aranceles, entre otros, sería un requisito previo.

— Rescatar el ocio, como espacio creativo y de creación.

— Hacerse co-responsable de la situación.

Dejamos abiertas las páginas de esta publicación, para que las tachen, subrayen, comenten, reescriban, arranquen y/o sustituyan. Son un pretexto, una provocación, a la espera de respuestas, desde una actitud activa y propositiva de todos quienes conformamos este sector.



Planta... salvadora
y milenaria...

TIZAS



AL TIEMPO
SU ARTE
* ARTE *

BIOGRAFÍAS

EQUIPO DE TRABAJO

Marcelo Aguirre (Ecuador)

Trabaja desde 1979 como artista plástico independiente. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país, y ha participado en distintas bienales y ferias internacionales de arte. En 1995 obtiene el premio Marco, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey-México (premio único). Desde 2007 es Coordinador de Arte Actual FLACSO, espacio que promueve el arte contemporáneo.

Pamela Cevallos Amores (Ecuador)

Estudió Historia del Arte y Artes Contemporáneas en la USFQ en Quito y en Louisiana State University. Actualmente es parte del equipo de Arte Actual FLACSO, apoyando desde la gestión cultural la labor del Project Room y del 3EIATE. Con intereses de investigación en el arte popular y arte participativo, sobre todo las relaciones que el público mantiene con las artes y cómo estas relaciones están atravesadas con temas como la identidad, la política, la comunidad, el género y la violencia. Investiga también sobre la democratización del espacio artístico y la participación de actores culturales que priorizan la realización de prácticas inclusivas para el público. Fue Asistente de Producción del Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (2014).

Paola de la Vega (Ecuador)

Estudiante del Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos (UASB); Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid. Docente de Investigación y Gestión Cultural en la Carrera de Artes Visuales de la PUCE. Miembro del Comité Curatorial de Arte Actual FLACSO. Forma parte del colectivo Gescultura desde 2007, donde coordina el área de gestión cultural, mediación y cooperación. Ha participado como ponente invitada en encuentros nacionales e internacionales sobre gestión cultural, gestión del patrimonio, economía y cultura, museos y redes colaborativas para el sector cultural. Fue Asesora Metodológica del Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (2014).

Paulina León C. (Ecuador)

Artista visual, curadora y gestora cultural, con Máster en Artes Libres por la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB). Es colaboradora desde el 2009 del Espacio Arte Actual FLACSO donde coordina el Cuarto de Proyectos, la Escuela Abierta y el Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía, proyectos de los cuales se desprenden varias publicaciones. Desde el 2010 es co-coordinadora de la red Lablatino dedicada al intercambio y profesionalización de actores culturales en la región. Ha realizado exposiciones, residencias y conferencias a nivel nacional e internacional. Fue coordinadora general y curadora del Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (2014).

María José Salazar (Ecuador)

Productora independiente. Participó en el proyecto Ecuador Festival Cine (2005) y en la primera edición de Cinemaelectro (2005). Fue productora de campo de una serie de reportajes para Ávila TV, Venezuela, realizados en Ecuador (2007). Trabajó como asistente del Grupo de Teatro Malayerba y fue Asistente de Producción de la obra Bicicleta Lerux del mismo grupo (2007). Como productora independiente ha producido dos obras de teatro: *Bing Bang* del Colectivo Teatral El Derrumbe (2008) y *¡Corre!*, obra dirigida por Charo Francés (2010), así como sus respectivas giras nacionales e internacionales. Participó como Asistente de Producción de la obra *El Coro del Silencio* de Caleidoscopio Producciones (2011). Ha colaborado con varios grupos de teatro y organizado talleres dirigidos por maestros nacionales e internacionales. Fue Asistente de Arte Actual FLACSO (2012-2013). Actualmente es colaboradora de Arte Actual FLACSO, desempeñándose como editora de los Catálogos (2012, 2013), administradora web (2014) y apoyando con difusión (2013-2014). Fue la productora del Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (2014).

COORDINADORES PARA EL DESARROLLO DEL MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS

Manual de prácticas artísticas y espacios privados

Valentina Brevi (Ecuador)

Estudió arquitectura en Cooper Union, Nueva York. Colaboró como instructor en Cooper Union Saturday Program. Entre 1998 y 2001 colaboró en varias producciones de La Tea Theater en Nueva York. Durante diez años fue profesora de diseño arquitectónico en la UEES, Guayaquil. En el 2008 inició Espacio Vacío, galería de arte en construcción, donde busca propiciar un diálogo entre la ciudad y el público con los artistas y la obra. Trabaja como arquitecta desde el 2001.

Manual de prácticas artísticas y espacios públicos

Roxana Toloza Latorre (Chile)

Artista visual e historiadora del arte. Estudió en la Universidad de Chile y en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Su obra se desenvuelve en la línea del performance, el video performance y la fotografía. Ha participado en distintos colectivos como son: Muertas de Ira, Mama Micha y Distopia 84. Desarrolla investigaciones independientes acerca de la producción contemporánea de artistas mujeres, utilizando como formato de difusión el fotozine; *Domestica Cotidianidad* y *Pulsión Erótica* son las primeras dos ediciones que concretan ese proyecto. Ha sido parte del equipo de producción de las exposiciones en Sala Proceso como por ejemplo *Todo x 1 Yorch* y de eventos como *Cuarto aparte 2011*. Actualmente trabaja en *Arte Actual*, *FLACSO*.

Melina Wazhima (Ecuador)

Docente universitaria, realizadora audiovisual, gestora cultural y de proyectos artísticos. Es parte del colectivo Ñukanchik People desde 2005, espacio desde el que ha participado de la creación y gestión de proyectos como el archivo AMAME, la plataforma *Cuarto Aparte* y el proyecto *Cuerpo Pacífico* (2014). Con un interés muy marcado en el y lo documental, el registro y la memoria, se integra a proyectos artísticos con distintos roles: diseño y ejecución de registro audiovisual, mediadora de textos y publicaciones, artista y productora. También ha sido convocada como jurado de muestras de cine y audiovisuales, fondos concursables, pitching de proyectos, comités técnicos, etc. Es docente de la Carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca, en donde al momento desarrolla dos proyectos de investigación y dicta cátedras relacionadas con guion y documental.

Manual de prácticas artísticas y comunidades

Alejandro Cevallos (Ecuador)

Estudió artes en la Universidad Central del Ecuador y antropología visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Ha sido investigador adscrito al Instituto de la Ciudad, y es miembro de la red “another road map for art education”. Actualmente coordina el área de Investigación y Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito.

Anahí Macaroff (Argentina)

Antropóloga por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina y Máster en Comunicación por FLACSO-Ecuador. Ha trabajado, tanto desde el activismo como en la academia, en temas de derechos humanos relacionados con la última dictadura militar argentina y luego en relación a experiencias de comunicación popular, educación popular, interculturalidad, género e historia oral con diversas comunidades tanto en Argentina como en Ecuador. Desde 2013 trabaja en el área de mediación comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad que aborda la relación de los museos con las comunidades y sus posibilidades de colaboración.

Manual de prácticas artísticas y cultura libre

José Luis Jácome (Ecuador)

Músico y artista visual. Ha brindado talleres, charlas y presentado sus proyectos en eventos profesionales como BAFIM (Buenos Aires), Circulart (Medellín), Quito en Zaragoza (Zaragoza), Renacimiento Ecuatoriano (NYC), Lablatino (La Paz), labSurlab (Quito), Rock al Parque (Bogotá), Altavoz (Medellín), Quitofest (Quito) y en varias instituciones educativas y festivales. Director del Colectivo Central Dogma, miembro fundador de la Asociación para el Desarrollo de la Música Independiente de Iberoamérica (ADIMI). Miembro Fundador de la Red de Festivales Independientes de Ecuador (REFMI). Es Director Creativo y Curador de los Festivales internacionales: Festival de Música de Vanguardia “Festivalfff”, Festival de Creación Visual “VFFF”. Festival de Arte Público “Grafff”. Editor de las publicaciones Dogma y la Agencia de Diseño Péndulo. Creador del Archivo de Publicaciones Fanzinoteca.

Diego Morales Oñate (Ecuador)

Abogado por la PUCE, con estudios de postgrado en Diseño, Gestión y Evaluación de Proyectos en FLACSO y Máster en Propiedad Intelectual por la Universidad de las Américas -UDLA-. Actualmente se desempeña como consultor, asesor independiente, docente universitario, fotógrafo, gestor y productor cultural. Sus líneas de interés e investigación están ligadas a la cultura libre y sus manifestaciones, así como industrias creativas y teorías del desarrollo. Fundador y Director del Festival San Pedro Musik Camp, ha colaborado con la producción del Festivalfff y Quito-fest, pertenece al Colectivo Central Dogma, es integrante del proceso de creación de la Red Ecuatoriana de Festivales de Música Independiente —REFMI— y en representación del Ecuador es miembro de la Asociación para el Desarrollo de la Industria de la Música Iberoamericana —ADIMI— así como articulista cultural invitado.

ASESORÍA LEGAL EN DERECHOS DE AUTOR

Ana Sofía Moreno (Ecuador)

Se graduó de abogada en la PUCE; posterior obtuvo el Diplomado en Derecho de Autor por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe —CERLALC— y la Universidad de Colombia EAFIT. Es candidata al Máster en Propiedad Intelectual por la Universidad de las Américas. Ha realizado varios cursos a nivel nacional e internacional en la materia de Propiedad Intelectual y Competencia, con énfasis en el estudio del Derecho de Autor y Derechos Conexos. Ha trabajado en estudios jurídicos especializados en materia de Propiedad Intelectual; y, en el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual –IEPI-, en calidad de especialista de la Dirección Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos, actualmente es capacitadora de la institución. Se ha dedicado a investigar temas sobre cultura libre y formas mediante las cuales se permita un acceso legal a la cultura.

PONENTES

Pedro Cagigal (Ecuador)

Ha trabajado como artista, realizador audiovisual y gestor cultural. Fue miembro del colectivo Wash lavandería de arte. En 2011 fue Director del proyecto *Diferencial* en el Centro de Arte Contemporáneo, desde donde realizó la coordinación lo-

cal del II Encuentro Internacional Labsurlab. En 2012-2013 fue Coordinador del Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Estudió artes visuales en la Universidad Católica del Ecuador y posee una maestría en Cultura Digital y Sociedad de *King's College London*.

Luis Camnitzer (Uruguay)

Artista, crítico, docente y teórico uruguayo nacido en Alemania, creció y estudió en Montevideo, y desde 1964 reside en Estados Unidos. Es una figura líder del conceptualismo latinoamericano. Recibió la Beca Guggenheim en 1961 y 1982. Es Profesor Emérito de la Universidad del Estado de Nueva York. Entre 1999 y 2006 fue curador para artistas emergentes en The Drawing Center, Nueva York. Fue curador pedagógico de la 6ta Bienal de MERCOSUR y Curador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil de 2007 a 2010. Hasta 2012 fue asesor pedagógico de la Colección Patty Phelps de Cisneros. En 1998 recibió el premio anual de la crítica de arte latinoamericana otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. En 2002 recibió el premio Konex MERCOSUR como artista, educador y teórico. En 2011 recibió el Premio Frank Jewitt Mather del College Art Association de Estados Unidos y el Premio Grabador Emérito de la Southern Graphic Conference International. En 2012 recibe la Medalla Skowhegan por su obra en instalaciones y trabajos interdisciplinarios y también el premio de USA Ford Fellow.

Santiago Cevallos (Ecuador)

Ocupa en la actualidad el cargo de Director Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos, en el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual. Es Licenciado en Ciencias Jurídicas y Abogado de los Tribunales de la República de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Magíster en Propiedad Intelectual de la Universidad de las Américas – Quito. Su campo de especialización es el Derecho de Autor y los Derechos Conexos, así como temas relacionados con nuevas tecnologías y telecomunicaciones. Ha realizado estudios a nivel nacional en temas de Negociación y obtuvo certificado de Mediador en la Corporación Latinoamericana de Desarrollo. En temas de propiedad intelectual ha sido becario de la Academia de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y realizó cursos en temas de Broadcasting y Gestión Colectiva en México, Argentina y España. Fue Jefe del Equipo Negociador del Tratado de Marrakech para facilitar el acceso a las obras publicadas a las personas ciegas, con discapacidad visual o con otras dificultades para acceder al texto impreso. Ha sido delegado por el Ecuador al Comité de Derecho de Autor y Derechos Conexos y al Comité Asesor de Observancia de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

Mayra Estévez (Ecuador)

Investigadora, diseñadora y directora de proyectos sociales, de expresiones culturales artísticas y políticas; artista sonora y escritora. Magíster en Estudios Culturales, Mención Políticas Culturales, Dra. Estudios Culturales Latinoamericanos; su formación y los años de experiencia laboral/profesional le han permitido desarrollar iniciativas intersticiales entre la reflexión, la creación, la producción, la dirección y coordinación de proyectos e investigaciones con enfoques sociales, culturales y artísticos. Entre sus publicaciones consta UIO-BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina, actualmente lleva a cabo la investigación “Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación”. Ha ocupado cargos como la Subsecretaría Técnicas de Artes y Creatividad del Ministerio de Cultura 2011-2013, actualmente es la Directora de Cultura en el Espacio Público del DMQ. Junto con el artista Fabiano Kueva es miembro de Centro Experimental Oído Salvaje.

Alejandro Meitin (Argentina)

Artista, abogado y co-fundador del colectivo artístico-ambiental Ala Plástica (1991) con base en la ciudad de La Plata, Argentina. Desde el año 91 integra redes independientes de artistas, críticos, curadores y académicos interesados en contribuir a nuevos pensamientos acerca de la práctica artística contemporánea y la teoría crítica. Ha participado en la investigación, elaboración y ejecución de prácticas artísticas colaborativas y realizado exhibiciones, residencias, publicaciones, y dictado cursos y conferencias, en América Latina, Norte América y Europa.

Gabriela Montalvo (Ecuador)

Economista de la Universidad Católica del Ecuador. Ha realizado estudios de posgrado sobre Política Fiscal y Género en FLACSO, Ecuador. Participó en el diseño metodológico y conceptual para iniciar el proceso de construcción de la Cuenta Satélite de Cultura. Fue Directora de Economía de la Cultura en el Ministerio de Cultura. Ha diseñado metodologías y herramientas técnicas de análisis económico para aplicarlas al campo artístico y cultural. Ha trabajado en el levantamiento de los procesos productivos de las Artes Escénicas, el Cine y el Audiovisual y las Artes Visuales. Ha sido parte del equipo metodológico de Arte Actual en el I y II Encuentros de Arte, Trabajo y Economía. Ponente invitada por la Secretaría de Cultura de Argentina, FLACSO - Ecuador, el Ministerio de Cultura del Ecuador, la Agencia de Cooperación Alemana, la Universidad Católica de Quito, la Universidad Central del Ecuador, la Gerencia de Industrias Culturales de la Municipalidad de Lima. Ha publicado varios artículos sobre Economía, Arte y Cultura, así como sobre

Género y Economía. Actualmente realiza investigación independiente sobre Arte, Economía, Género y Cultura.

Leonardo Ordóñez (Chile)

Magíster en Políticas Públicas y Gobierno con especialización en Economía y Cultura, de FLACSO. Administrador Público y Licenciado en Gobierno, Gestión Pública y Ciencia Política, Universidad de Chile. Postítulo en Marketing Estratégico de la Universidad de Chile. Diplomado en Administración y Gestión Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como profesional experto en políticas, planes y programas para el fomento de la Economía Creativa y sectores creativos – culturales se ha desempeñado en altos cargos dentro del Sector Público tanto en la Corporación de Fomento de la Producción –CORFO-, del Ministerio de Economía como así también en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, ambas instituciones relevantes para la Economía, la Cultura y las Artes de Chile. Ejerce como asesor iberoamericano para políticas públicas culturales con enfoque en emprendimiento, economía creativa y desarrollo para el sector artístico-cultural. Además es docente y conferencista en distintas universidades chilenas y extranjeras. Actualmente es el Secretario Ejecutivo del Comité Interministerial de Fomento para la Economía Creativa de Chile, designado por la Ministra Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Junto a ello, es el Gerente de Santiago Creativo, programa de CORFO para el Fomento de la Economía e Industria Creativa de la Región Metropolitana de Santiago.

Marissa Reyes Godínez (México)

Economista egresada de la Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A nivel posgrado cuenta con la especialización en Historia Económica, UNAM; la Maestría en Estudios Latinoamericanos, UNAM y el Posgrado Internacional Gestión y Política en Cultura y Comunicación por la FLACSO Argentina. Asimismo, cursó parte de la Licenciatura en Concertista de Órgano en el Conservatorio Nacional de Música de México. Profesora-investigadora en la Academia de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y titular de la cátedra en Economía de los bienes culturales dentro de la licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales de la UNAM. Coordinadora del proyecto Economía y Cultura de donde se desprenden el Foro de Economía y Cultura, evento bianual organizado por la UNAM, UACM y UAM, el libro Economía y Cultura, coeditado por la Facultad de Economía de la UNAM y la UACM y recientemente el Seminario sobre Emprendimientos culturales y creativos en la Ciudad de México.

WWW · ARTEACTUAL · ECU
ARTEACTUAL · FLACSO

Patrocinado por:



FLACSO
ECUADOR

Iberoamérica
Manufacturera
Wankury



Organización
de Estados
Iberoamericanos

Para la Educación,
la Ciencia
y la Cultura



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

Con el apoyo de:



祖國の味
Genuino cocino de Japón



Argentina



PACARI[®]
PREMIUM ORGANIC CHOCOLATE
FROM TREE TO BAR

ARTE ACTUAL – FLACSO ECUADOR

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro

Quito – Ecuador

Pbx: +593-2-323 8888 ext.2040

arteactual@flacso.edu.ec

www.arteactual.ec

Juan Ponce

Director FLACSO

Marcelo Aguirre

Coordinador Espacio Arte Actual

Paulina León

Coordinadora y curadora del Tercer Encuentro de Arte, Trabajo y Economía (3 EIATE)

Editora del Libro Memoria del 3 EIATE

Paola de la Vega

Asesoría Metodológica y coordinadora de las Mesas de Trabajo del 3 EIATE

María José Salazar

Productora del 3 EIATE

Pamela Cevallos A.

Asistente de producción del 3 EIATE

Santiago Borja

Fotografía

Paulina Torres

Corrección de textos

Alice Bossut

Diseño gráfico

Impresión

Silva Artes Gráficas

2014 – primera edición

El 3EIATE contó con el apoyo del Ministerio de Cultura y Patrimonio

Francisco Borja

Ministro de Cultura y Patrimonio

Maximiliano Donoso

Viceministro de Cultura y Patrimonio

Alexander Vega

Subsecretario de Arte y Creatividad

Diego Arias

Director de Artes Plásticas y Visuales

“Los contenidos vertidos en los presentes materiales son de exclusiva responsabilidad de sus autores, y no necesariamente reflejan la opinión ni la visión del Ministerio de Cultura y Patrimonio sobre los distintos temas abordados.” MCYP

Patrocinado por:



FLACSO
ECUADOR

Iberoamérica
Manufacturas
Wankury



Organización
de Estados
Iberoamericanos

Iberoamérica
Nunkanmaya
Iruetamu



Para la Educación,
la Ciencia
y la Cultura.



Ministerio
de Cultura
y Patrimonio

Con el apoyo de:



ISBN: 978-9978-67-437-6



9 789978 674376